

**APROXIMACIÓN AL LENGUAJE DEL SAXOFONISTA LEE KONITZ A TRAVÉS
DE LA TRASCIPCIÓN, ANÁLISIS Y COMPARACIÓN**

JULIÁN CASTILLO

PROYECTO DE GRADO

ASESOR JUAN BENAVIDES

PONIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ENFASIS DE JAZZ

BOGOTÁ

JUNIO DE 2009

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. BIOGRAFÍA	3
2. HI BECK-CONCEPTION	5
2.1. CONCEPTION	5
2.2. HI BECK	5
2.3. CROMATISMOS	5
2.3.1. Bordados Cromáticos	6
2.3.2. Notas de paso cromáticas	6
2.3.3. Apoyaturas	7
2.4. GIROS MELÓDICOS	8
2.5. SECUENCIAS MELÓDICAS Y DESARROLLOS MOTIVICOS	10
2.6. FINALES DE FRASE	11
3. YOU'D BE SO NICE TO COME HOME TO-MOTION	13
3.1. MOTION	13
3.2. YOU'D BE SO NICE TO COME HOME TO	13
3.3. APROXIMACIONES CROMÁTICAS Y BORDADOS	14
3.3.1. Combinación con Bajadas Cromáticas	14
3.3.2. Combinación con final de Frase Característico	15
3.3.3. Combinación con Motivo	16

3.4. MOTIVOS, SECUENCIAS Y TENSIONES	17
3.4.1. Tensiones	19
4. JUST FRIENDS-SATORI	20
4.1. SATORI	20
4.2. JUST FRIENDS	20
4.3. ELEMENTOS PRIMER CORO	21
4.4. ELEMENTOS SEGUNDO CORO	22
4.5. ELEMENTOS TERCER CORO	24
4.6. ELEMENTOS CUARTO CORO	25
5. WHAT IS THIS THING CALLED LOVE-ALONE TOGETHER	27
5.1. ALONE TOGETHER	27
5.2. WHAT IS THIS THING CALLED LOVE	27
5.3. ELEMENTOS RÍTMICOS	28
5.3.1. Contratiempos	29
5.4. OTROS RECURSOS	30
6. HI BECK-SOUND OF SURPRISE	32
6.1. SOUND OF SURPRISE	32
6.2. HI BECK	32
6.3. ARTICULACIONES	33
6.4. ASPECTOS RÍTMICOS Y SECUENCIAS	34
7. COMPARACIÓN	36
8. CONCLUSIONES	37

BIBLIOGRAFÍA	38
DISCOGRAFÍA	39
ÍNDICE DE ANEXOS	40
PROGRAMA EXÁMEN DE GRADO	41

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge a partir de la necesidad de ampliar y desarrollar mi lenguaje musical enmarcado dentro de la improvisación, de conocer más a fondo el Jazz y de explorar los intérpretes de saxofón alto dentro de este estilo, escogiendo uno en particular para este trabajo: Lee Konitz.

El objetivo es conocer los recursos de improvisación que el artista utiliza en los solos seleccionados para este trabajo. Dentro de ello esta la posibilidad de: apreciar como un maestro maneja los diferentes aspectos de la música tales como el ritmo, la melodía y la armonía; establecer una comparación del material de los solos y ver el desarrollo personal y musical del artista en las improvisaciones escogidas para incorporar y desarrollar los elementos encontrados creando un lenguaje propio basado en la imitación.

Lee Konitz es uno de los saxofonistas altos más representativos dentro de la historia del Jazz, especialmente del estilo Cool Jazz de la Costa Oeste de los Estados Unidos. Ha estado presente dentro de la escena por más de seis décadas siendo un constante innovador.

Su estilo bien particular y su gran curiosidad innovadora le han permitido estar siempre a la vanguardia, acompañado de los mejores músicos tanto contemporáneos como de algunos más tradicionales. El hecho de estar rodeado de los mejores, lo ha llevado a desarrollar un lenguaje único que refleja una gran madurez musical. Dentro de estos músicos podemos citar a Lennie Tristano, quien fuese uno de sus grandes mentores, al saxofonista Warne Marsh, con quien tuvo gran empatía, al reconocido pianista Bill Evans, el baterista Elvin Jones, el Baritonista Gerry Mulligan, el gran Miles Davis y a otros reconocidos músicos de vanguardia tales como Joe Lovano, Paul Motian, Charlie Haden, Brad Mehldau, Dave Holland, y Jack DeJohnette entre otros.

A pesar de Lee Konitz ser un gran saxofonista, son pocos los estudios que se pueden encontrar acerca de él. No hay estudios disponibles que traten acerca de las diferentes herramientas que utiliza para la improvisación y como las ha ido desarrollando a través del tiempo.

Este trabajo pretende sentar una pequeña base sobre el estudio de la música de este saxofonista, recogiendo una pequeña parte de sus solos para analizarlos y compararlos.

Tras haber escuchado parte de su repertorio escogí cinco solos para transcribirlos, analizarlos y comparar los diferentes elementos encontrados. Son improvisaciones del artista de diferentes periodos de su carrera que guardan ciertos elementos en común, para así poder evidenciar el desarrollo del artista bajo ciertos parámetros. Teniendo como prioridad que fuera música de distintos periodos, traté de que fueran Standards del repertorio del Jazz y que el formato y estilo no variara mucho entre ellos. Principalmente son temas de Swing tocados a un tiempo entre medio y rápido

que mantienen un formato mínimo de trío y máximo de quinteto. Además de ello los escogí por el gusto que tengo por ellos.

El acercamiento al lenguaje de Konitz fue a través de sus improvisaciones sobre el tema "Hi Beck" del álbum "Conception", "You'd Be so Nice to come Home to" del álbum "Motion", "Just Friends" del álbum "Satori", "What is this Thing Called Love" del disco "Alone Together" y "Hi Beck" del trabajo "Sound of Surprise".

Este escrito desglosa elementos de una pequeña parte de la música de Lee Konitz, no pretende estudiar la evolución del músico durante toda su carrera sino de tratar ciertas diferencias entre los solos escogidos teniendo en cuenta que provienen de diferentes periodos. El estudio no es sobre la forma de tocar del artista, ya que son solo cinco las improvisaciones sobre las que trata; éstas enmarcadas en un estilo particular dejando por fuera otros en los cuales Konitz ha estado presente, tales como: el Free Jazz, la interpretación de Baladas y el Bossa Nova.

El proyecto podrá ser utilizado por quienes quieran obtener información sobre este saxofonista y los recursos que utiliza en sus solos. A su vez, servirá a quienes quieran conocer sobre las improvisaciones en el Cool Jazz y el Jazz moderno.

Se recomienda a las personas que vayan a leer el trabajo disponer de las transcripciones y CD anexos para una mejor comprensión del escrito. También que tengan en cuenta la armadura correspondiente para cada ejemplo y saber que todo esta escrito como suena en el saxofón alto, es decir trasportado a Eb.

1. BIOGRAFÍA

Lee Konitz nació el 13 de Octubre de 1927 en la ciudad de Chicago. Inició sus estudios musicales a una corta edad con el clarinete. A los dieciséis años cambió de instrumento al saxofón alto, e inició clases con Jerry Wald. Hacia mediados de los años cuarenta estudió con el pianista Lennie Tristano, del cual según Scott Yanow “se verá muy influenciado en su concepción y aproximación en la improvisación”¹. Con este último mantuvo una larga relación musical llena de giras y grabaciones en donde destacan el álbum “Intuition” y una gira por Canadá en 1952. En la banda de Tristano toca al lado de otro de los pupilos del pianista, el saxofonista tenor Warne Marsh. Con este músico realizó bastantes grabaciones, algunas con Tristano, otras con Lee Konitz como líder de la banda y algunas al lado de Bill Evans, de donde nace el álbum “Crosscurrents” grabado en 1977.

A mitad de los cuarentas se incorporó a la banda de Claude Thornhill donde realizó sus primeras grabaciones y empezó a adquirir cierto reconocimiento debido a sus solos. En sus improvisaciones de este periodo se nota un estilo único, en una época donde era difícil encontrar algún saxofonista, especialmente alto, que no sonara como “un primo de Charlie Parker”².

Entre 1952 y 1954 perteneció a la orquesta de Stan Kenton y en 1953 hizo su primera grabación con el baritonista Gerry Mulligan. Después de retirarse de la banda de Stan Kenton hasta 1958 lidera su propio cuarteto, con el que daría una gira por Europa entre el 56 y el 58. En este periodo, también realizó algunas grabaciones al lado de Warne Marsh, Gerry Mulligan, Gil Evans y otras bajo su nombre.

En 1961 grabó el álbum “Motion” como líder, acompañado del bajista Sonny Dallas y el reconocido baterista Elvin Jones. Las sesiones de “Motion” son consideradas por los críticos como un clásico del género Cool; más adelante hablaré de una de las improvisaciones de esta grabación.

Lee Konitz es reconocido también por sus trabajos en dúo, algunos realizados en 1967 donde la conformación era inusual para la época, siendo algunos de ellos trombón-saxofón o dos saxofones. Dentro de los músicos más reconocidos con los que ha realizado duetos durante toda su carrera están: Joe Henderson, Elvin Jones, Martial Solal, Jim Hall, Michelle Petrucciani, Jimmy Giufre y Enrico Rava entre otros. En los setentas lideró su propio noneto con el que grabó en 1977. En 1972 aparece acompañando a Charles Mingus en el Town Hall. En el 74 participa en el Newport Festival y entre el 75 y 76 realiza una gira al lado de Warne Marsh. En los años ochentas y noventas continúa su carrera realizando distintas giras y grabaciones como líder de banda y acompañante.

¹ YANOW, Scott. Lee Konitz Biography. [en línea]. Disponible en :

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=LEE|KONITZ&sql=11:wifpxqt5ldte~T1>>

² Ibid.

No sólo ha grabado con los más reconocidos músicos del Jazz norteamericano sino también con algunos europeos, tales como el acordeonista francés Francis Varis y el Cordes et Lames group del guitarrista Dominique Cravic. En el año 2000 incursiona en el mundo de la música clásica realizando la grabación del disco "French Impressionist Music from the Turn of the Twentieth Century". Su música no ha dejado de evolucionar y aún hoy continúa activo en la escena del Jazz mundial siendo reconocido como el saxofonista alto más emblemático del Cool Jazz.

2. HI BECK- CONCEPTION

2.1 CONCEPTION

Conception es el título del álbum que contiene el solo sobre el tema Hi Beck del cual hablaremos a continuación. Este disco fue grabado en 1951 y sale al mercado teniendo a Miles Davis como líder de la banda. A pesar de salir el álbum bajo el nombre del trompetista, solo participa en la mitad de este y en algunos casos como “Sideman”. Este disco es una “sub apreciada pieza maestra del Cool Jazz”³, una grabación llena de estrellas, con los saxofonistas Stan Getz, Gerry Mulligan y Lee Konitz, este ultimo brillando particularmente. El álbum contiene diferentes formatos, entre los músicos mas destacados están: el guitarrista Billy Bauer, con quien Konitz interpreta un par de Duetos, el trompetista Miles Davis, el pianista Al Haig, el baterista Art Blakey, y el pianista Walter Bishop.

Es un clásico del Cool Jazz entendiendo el termino Cool como fue concebido en aquella época, antes de que pasara a significar “New Age-leaning elevator music”⁴ (música de ascensor Nueva Era).

2.2 HI BECK

Esta es una composición de Lee Konitz de la cual se encuentran diferentes versiones en distintos álbumes, pero tal vez “Conception” sea en el que aparezca por primera vez.

Se encuentra en la tonalidad de La mayor, tiene una forma de 32 compases subdividida en cuatro partes de 8 compases A, B, C, D.

El solo de Konitz es de dos coros, empieza en el 0’39”; el elemento principal que utiliza son las frases en corcheas, las cuales contrastan con un par de frases en treceillos (ver transcripción anexa solo Hi Beck). Dentro de las corcheas resalta el uso de cromatismos y notas fantasmas. El solista esta acompañado por bajo, batería, piano y eventualmente guitarra. A continuación hablaremos de los elementos más destacados que el saxofonista utiliza en esta improvisación.

2.3 CROMATISMOS

El uso de cromatismos es recurrente en esta improvisación, estos evidencian como Konitz le llega a las notas del acorde o a alguna tensión que quiere resaltar. Lo hace de diferentes maneras, con notas de paso, bordados melódicos y apoyaturas principalmente.

³ MASON, Stewart. Conception Review. [en línea]. Disponible en:
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gzfexqygld0e~T1>>

⁴ Ibid.



Figura 5. Compás 15 solo Hi Beck. Nota de paso acentuada llegando al tercer grado del acorde en el contexto de la escala menor armónica de La, siendo el cifrado E7.



Figura 6. Compás 13 solo Hi Beck. Aproximación cromática al Sol# que es el sexto grado del acorde siendo este B7.



Figura 7. Compás 3 solo Hi Beck. Nota de paso al Re natural, tercer grado menor del acorde Bmaj7, considerada como nota Blues.

Se encuentran ejemplos similares en los compases: 20, 22, 26, 31, 61 y 63. (Ver transcripción anexa solo Hi Beck).

2.3.3 Apoyaturas.

Consideramos este término cuando la nota “es alcanzada mediante un salto y resuelve a una nota del acorde por grado conjunto”⁵ (en este caso por cromatismo). A continuación veremos un ejemplo.



Figura 7. Compás 2 solo Hi Beck. Apoyatura que resuelve a Do natural precedido por salto de quinta justa. La armonía correspondiente a este compás es A maj7-A# dim.

Encontraremos otras apoyaturas dentro del solo que hacen parte de ciertos giros melódicos de los que hablaremos a continuación.

⁵ SOLOMON, Larry. Definitions and General Properties of Non Harmonic Tones. [En Línea]. Disponible en: <<http://solomonsmusic.net/Nonharm.htm>>

2.4 GIROS MELODICOS

En este capítulo hablaremos de ciertos pasajes recurrentes durante el solo. El primero de ellos ilustrado en las figuras 8 y 9. Es interesante como los utiliza ya que básicamente son las mismas notas pero sobre diferentes armonías. Vale la pena resaltar el uso de las “Ghost Notes” para estos dos ejemplos.



Figura 8. Segunda mitad compás 5, compás 6 y 7 solo Hi Beck. Giro melódico recurrente. Apoyatura que resuelve a Si en el primer tiempo del compás 7.



Figura 9. Compases 13, 14 y 15 solo Hi Beck. Giro melódico recurrente. El cifrado correspondiente es B7, compases 13 y 14 y E7 compás 15.

Las figuras 10 y 11 corresponden al mismo giro melódico con ciertas variaciones.



Figura 10. Segunda mitad compás 59, compás 60 y mitad del 61, solo Hi Beck. Pequeña variación giro melódico, las armonías correspondientes son Cmaj7, Bb7 y Bm7 respectivamente.



Figura 11. Compás 40 solo Hi Beck. Variación giro melódico. Armonía Bb7.

Dentro del solo se encuentra otro giro melódico recurrente, el cual tiene elementos similares al visto anteriormente, estos son el acorde descendiendo o ascendiendo seguido de un salto y grados conjuntos. Lo veremos en las figuras 12, 13 y 14.



Figura 12. Compases 12 y 13 solo Hi Beck. Armonía correspondiente Dmaj7 y B7 respectivamente.



Figura 13. Compases 25, 26 y 27 solo Hi Beck. Armonía correspondiente Dmaj7, G7 y Cmaj7 respectivamente.



Figura 14. Compases 44 y 45 solo Hi Beck. El cifrado de estos compases es Dmaj7 y B7. Ejemplo de apoyatura que resuelve a Mí.

En estos tres giros melódicos cabe destacar que los tres llegan a un Sol# y resuelven de distintas maneras; dos de los giros comparten la misma armonía, y en los dos que hace el salto desde C# la segunda nota después del salto la hace fantasma.

Dentro de este capítulo se puede hablar del continuo uso que hace el saxofonista del movimiento 5, 4, 3, 2, 1 descendiendo; teniendo en cuenta que el uno no es necesariamente la tónica sino una nota del acorde. Ejemplos de ello se pueden ver en las figuras 13 y 14, en los compases 51 resolviendo al 52, compás 60, compás 62 resolviendo al 63 (ver transcripción anexa solo Hi Beck), y en el compás 48 el cual ilustraremos a continuación.



Figura 15. Compases 48 y 49 solo Hi Beck. Uso movimiento 5, 4, 3, 2, 1 descendente.

Cabe resaltar el giro melódico con el cual termina cada vuelta de 32 compases de improvisación, debido a que usa las mismas herramientas (ver transcripción anexa compases 32-33 y 64-65).

2.5 SECUENCIAS MELODICAS Y DESARROLLOS MOTIVICOS

Dentro de éste solo hay ciertos motivos que se reconocen auditivamente los cuales le dan un sentido de unidad.

El primero de ellos, ilustrado en la figura 16 comprende los compases 32 y 35. El motivo es de cuatro corcheas y una negra lo que hace que suene un compás de $\frac{3}{4}$ sobre un $\frac{4}{4}$. Inicia en la segunda mitad del compás 32, lo hace en el 33, en el 34 hace una interpolación con el acorde de Amaj7, A7 y en el 35 lo hace de nuevo con una pequeña variación rítmica.



Figura 16. Compases 32-35 solo Hi Beck. Desarrollo motivico.

El siguiente desarrollo motivico ocurre entre los compases 45 y 48 (figura 17). El motivo consta de una corchea en contratiempo y una negra a tiempo. Inicia en la ultima corchea del compás 45, lo hace en el 46, en el 47 lo desarrolla por medio de aumentación, continua en el 48 y resuelve en el 49.



Figura 17. Compases 45-49 solo Hi Beck. Desarrollo motivico.

El siguiente motivo que encontramos está entre los compases 55 y 59. Éste es un poco más difícil de percibir ya que el saxofonista no es muy estricto con la secuencia. Básicamente el motivo es de tres corcheas; las dos primeras corresponden a un cromatismo que resuelve medio tono hacia arriba seguido por un salto de tercera ascendente, acentuando esta última nota. Después del salto de tercera hace una apoyatura y continúa el patrón. Lo veremos más claramente en la figura 18.



Figura 18. Cuarto tiempo compás 55 y compases 56-59. Secuencia melódica.

Lo que rompe el patrón en el compás 58 son las notas Mi segunda y octava corchea, si las quitamos, el patrón seguiría como venía hasta la segunda mitad del compás 59 donde termina la secuencia con el salto de cuarta de Mi a LA. Esta frase del compás 56 al 59 nos da la oportunidad de hablar de dos aspectos importantes dentro del solo. El primero de ellos, es acerca de los acentos; el saxofonista los utiliza de una manera muy especial y personal, ya que son acentos de aire, no tanto de lengua, lo que hace que no sean tan rítmicos como los que se usan en el Funk, sino los hace de una manera que suenan más relajada, más Cool.

El segundo aspecto que se puede distinguir en esta frase son las notas fantasmas, muy usadas dentro de este solo, las cuales crean una sensación en la cual pareciera que Konitz pensara las notas pero no las tocara, aunque de alguna forma están ahí. Es un efecto que es mejor oírlo (escuchar grabación anexa 1'37" al 1'47" solo Hi Beck- Conception y ver partitura anexa con notas fantasma entre paréntesis).

En la figura 19, correspondiente al final del solo, se puede ver como también hay un motivo, esta vez lo desarrolla transportándolo. Comprende desde el cuarto tiempo del compás 61 hasta el primero del 63; en el cuarto tiempo de este compás, vuelve hacer el mismo motivo un tono arriba ajustándolo y resolviéndolo de otra manera.

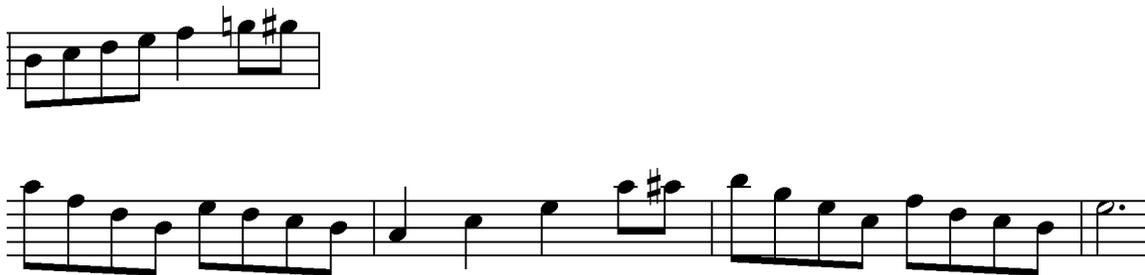


Figura 19. Compases 61-65 solo Hi Beck. Desarrollo motivico.

2.6 FINALES DE FRASE

Los finales de frase en esta improvisación adquieren cierta importancia debido a que rítmicamente todos terminan en blancas, algunas de forma sincopada y otras a tiempo. A excepción de las dos frases que hace en treillos, esto se cumple para todo el solo, convirtiéndose en una característica particular de esta improvisación; no solo por que las frases terminen en blancas, sino por el vibrato que utiliza en ellas. La figura 20 corresponde al final de la quinta frase siendo un ejemplo de un final con blanca arriba y vibrato. En la figura 21, ilustraré como termina la frase en blanca a tiempo también usando vibrato.



Figura 20. Compases 27, 28 solo Hi Beck. Final de frase blanca arriba.



Figura 21. Compases 53,54 solo Hi Beck. Final de frase blanca a tierra.

3. YOU´D BE SO NICE TO COME HOME TO-MOTION

3.1 MOTION

Este disco fue grabado en Agosto de 1961 y sale al mercado bajo el sello Verve. Es una grabación en formato de trío, acompañan a Konitz en el contrabajo Sonny Dallas y en la batería Elvin Jones. Originalmente el álbum esta compuesto por cinco temas, todos ellos Standards muy conocidos, como los temas “All of Me” y “I´ll Remember April”. En 1990 fue reeditado y salió al mercado una edición con ocho temas, tres más que el original; en 1998 bajo el nombre de “Motion”, sale una recopilación de treinta y ocho temas con sesiones anteriores a Agosto del 61 donde el baterista es Nick Stabulas.

Personalmente pienso que ésta es una de las mejores grabaciones de Lee Konitz en toda su carrera; se muestra un poco más agresivo, en muy buena forma, y con un sonido más grande. Es interesante como interpreta estos Standards pues lo hace de una forma personal, variando mucho la melodía original y haciéndola casi irreconocible.

3.2 YOU´D BE SO NICE TO COME HOME TO

Ésta es una composición de Cole Porter de 32 compases que tiene una forma A, B (cada una de 16 compases). El solo consta de seis coros y se encuentra en la tonalidad de Mi menor.

El hecho de que la interpretación de este tema sea en formato de trío sin instrumento armónico acompañando, hace que el solo tenga ciertas características como: la longitud de este, mayor interacción con los otros dos músicos y una mayor libertad armónica ya que las tensiones que haga no van a interferir con las que hiciese el pianista.

En la primera vuelta del solo, Konitz no hace la melodía del tema sino frases improvisadas muy espaciadas. En la segunda vuelta, 0´31” (ya transcrita para este trabajo), continúa dejando prolongados silencios, los cuales son cubiertos por la batería evidenciando así la interacción con la banda. A partir del tercer coro empieza un mayor desarrollo usando frases mas largas, secuencias y motivos. A través de todo el solo, sigue dejando espacios para los otros músicos, los cuales se vuelven una característica propia de esta improvisación.

La magia del solo que Konitz hace sobre este tema radica en el diferente uso de los bordados y en la facilidad con que los utiliza combinándolos con otros elementos.

3.3 APROXIMACIONES CROMATICAS Y BORDADOS

Toda la improvisación sobre éste tema está cargada de bordados de todo tipo, acompañados en muchos casos de aproximaciones cromáticas. En este capítulo hablaré de cómo los utiliza ilustrando algunos ejemplos.

Es muy interesante el uso de estos bordados en algunos casos, ya que combinándolos, resultan pequeñas frases utilizando muy poco registro; a continuación veremos un ejemplo de ello.



Figura 22. Compases 26-30 solo *You'd be so nice to come home to*. Uso de bordados y aproximaciones cromáticas.

En la figura 22 se puede apreciar como combina los bordados con las aproximaciones cromáticas. En el compás 26 hace primero un bordado melódico hacia el Sol (Fa#, La, Sol); a esta misma nota le hace un bordado inferior, continúa con una aproximación cromática hacia el Si y luego hacia el Re. En los dos últimos tiempos del compás 27 hace una aproximación cromática al Si y un bordado melódico hacia el Do. El compás 28 son dos bordados cromáticos hacia la nota Do, el primero inferior y el segundo superior. Los compases 28, 29 y 30 ilustran lo que nombraba anteriormente, en el rango de una tercera mayor (Do y Mi) logra ejecutar numerosas notas solo usando bordados. Ejemplos como éste donde utiliza muy poco registro y hace varias notas, se pueden ver durante todo el solo en medio de las diferentes frases (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice*).

3.3.1 Combinación con Bajadas Cromáticas.

Las escalas cromáticas se convierten en un elemento importante dentro de este solo ya que las utiliza con bastante frecuencia. Las podemos encontrar dentro de las frases combinadas con bordados y aproximaciones.



Figura 23. Compases 115-119 solo *You'd be so nice*. Combinación de bordados con escala cromática descendente.

En la figura 23 vemos como en el compás 116, hay una aproximación cromática hacia el Si, luego hace bordado inferior- superior - inferior hacia el Sol, cromatismo hacia el Si y el Re, y en todo el compás 118 hace una bajada cromática que resuelve en el primer tiempo del compás 119. En la bajada se puede ver cómo cuida de que los cromatismos queden en tiempos débiles y las notas del acorde o tensiones de la escala en tiempo fuerte.

Los bordados y los cromatismos son herramientas que se utilizan para resaltar las notas que uno quiere. En la figura 24 se pueden ver bordados melódicos y aproximaciones que quieren resaltar ciertas notas, pero también en el compás 53 un salto de cuarta justa resaltando la nota Mi; un elemento que también utiliza Konitz para resaltar algo que quiere. Las bajadas cromáticas resaltan también notas del acorde en sus tiempos fuertes, pero auditivamente la nota que más sobresale es donde termina esta bajada, sobretodo si es en primer tiempo, tal como lo hace en el ejemplo de la figura 23 (compás 119). En la figura 24 vemos como resalta durante todo el compás 56, tras la bajada cromática, el Fa natural.



Figura 24. Compases 53-57 solo *You'd be so nice*. Combinación bordados melódicos y cromáticos con bajadas cromáticas.

Otros ejemplos de bajadas cromáticas se pueden ver en los compases: 47, 78, 136, 174-175 (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice*). Cabe resaltar que en todos estos ejemplos no hace la escala cromática completa sino que en algún momento, en vez de bajar medio tono, baja uno. Esto lo hace según la armonía que está sonando para que queden en tiempo fuerte las notas del acorde o tensiones.

3.3.2 Combinación con final de Frase Característico

Dentro del solo se puede reconocer un final de frase que se vuelve característico debido a que lo utiliza recurrentemente. Este final aparece por primera vez en la frase del compás 35-37 (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice*). A continuación mostraré un ejemplo de cómo lo vuelve a usar antecedido por una frase llena de bordados y aproximaciones. El motivo que se vuelve característico como final de frase, corresponde al compás 64.



Figura 25. Compases 61-64 solo *You'd be so nice*. Bordados y aproximaciones usando final de frase característico.

Este final de frase lo vuelve a hacer durante el solo en los compases 90 y 91 con una pequeña variación y en los compases 146 y 162, ya no como final de frase sino en medio de ella, pero igualmente reconocible (ver transcripción anexa solo *You'be so nice*).

3.3.3 Combinación con Motivo

Durante el solo aparecen ciertos motivos que el oyente reconoce debido a que son utilizados durante todo éste, siendo además desarrollados de alguna forma. En el apartado 3.4 hablaré de algunos de ellos.

Hay un motivo en especial, quizás el que se reconoce más al oír el solo, el cual Konitz combina de manera majestuosa con bordados y aproximaciones, ilustrado en el siguiente ejemplo:



Figura 26. Compases 92-95 solo *You'd be so nice*. Combinación motivo con bordados y aproximaciones.

El motivo se puede apreciar en la figura 26 en los compases 92 y 93; consiste en un bordado inferior a la nota Si y salto, primero de cuarta y luego de quinta justa. La primera vez que este motivo aparece es al inicio del solo en los compases 12 y 13. Luego en el compás 66 precedido por un bordado superior al Si (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice*).

En la figura 26 en el compás 94 se puede ver otra herramienta que utiliza el saxofonista durante el solo y es la subida 1, 2, 3, 5, la cual nos es conocida ya que es una línea muy usada por el gran saxofonista tenor John Coltrane. Es interesante como la utiliza en medio de las frases no siendo siempre la nota que utiliza como 1, la tónica del acorde (ejemplo compases 124 y 175). Ejemplos del uso del 1, 2, 3, 5, siendo el 1 la tónica, se pueden ver en los compases 137 y 152, en los cuales el oído reconoce más fácilmente este recurso (ver transcripción anexa solo You'd be so nice).

El motivo de bordado y salto vuelve a aparecer en los compases 129-133, los cuales ilustraré en la figura 27, invirtiendo el bordado y desarrollándolo.



Figura 27. Compases 129-133 solo You'd be so nice. Desarrollo motivico.

Si escuchamos estos compases (escuchar grabación anexa You'be so nice 2'32" al 2'36") se siente como si hubiera dos voces, una haciendo el bordado y la otra haciendo Mi, Fa#, Sol, Sol y luego Fa#, Mi. Lo que crea un efecto bastante interesante.

3.4 MOTIVOS, SECUENCIAS Y TENSIONES

Lee Konitz en este solo nos demuestra cómo con cosas muy pequeñas que se van desarrollando, se puede construir un solo. Además de los elementos de los que ya hablamos, hay uno que de alguna forma guía al oyente debido a que las ocasiones en que lo utiliza, son al inicio de una parte A o B viniendo de un silencio de al menos un compás, por lo que se hace notorio.

Con éste elemento es con el que inicia el solo. La figura 28 corresponde al primer compás del solo con su ante compás, lo que hace es una serie de semicorcheas que conducen al salto de tercera descendente Sol-Mi.



Figura 28. Inicio del solo you'd be so nice. Uso de salto de tercera Sol-Mi

Con este elemento empieza a la vez el segundo coro.



Figura 29. Inicio segundo coro solo *You´d be so nice*. Uso de salto de tercera Sol-Mi.

En la tercera vuelta lo utiliza de nuevo al inicio de la parte B. Esta vez lo hace invertido, pero debido a que viene de un silencio y es inicio de una parte, se puede pensar que viene de la misma idea.



Figura 30. Inicio parte B tercer coro solo *You´d be so nice*. Uso de salto de tercera Sol-Mi invertido seguido de secuencia.

En el ejemplo 30 además del elemento del salto de tercera, se puede apreciar una secuencia en la cual usa este elemento. La secuencia es Fa#-Sol-La-Fa#-Sol-Mi. Luego la trasporta una tercera menor abajo y la tercera vez que la va a hacer, en vez de hacer La#-Si-Do-La#-Si-Sol, hace el bordado inferior seguido del salto del cual hablamos anteriormente.

Hacia el final del solo es interesante cómo el saxofonista demuestra que con un elemento tan pequeño como un salto de tercera, se puede hacer música. Lo hace en medio de una frase que de alguna forma podría ser un pequeño resumen de los elementos que utilizó para construir este solo. En esta frase se encuentran bordados, bajadas cromáticas, el elemento 1, 2, 3, 5, salto de cuarta que resalta la nota LA (compás 174) y finaliza con el salto de tercera descendente repetido y secuenciado. Esta frase se encuentra ilustrada en la figura 31.



Figura 31. Compases 173-178 solo *You'd be so nice*. Pequeño resumen de los elementos con los que construye esta improvisación.

Además de las secuencias y motivos en las que intervienen el salto de tercera Sol-Mi, se encuentran dentro de esta improvisación dos fragmentos en los que auditivamente se reconoce el uso de un motivo. El primero de ellos entre los compases 97-101 y el segundo, entre los compases 119-122, en este último transportando el motivo (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice*).

3.4.1 Tensiones

Es importante resaltar dentro de ésta improvisación el uso de la tensión b13 dentro de las dominantes, especialmente aquellas que resuelven en C mayor (ver transcripción anexa solo *You'd be so nice* compases 71, 87 y 119). También el saxofonista usa con frecuencia, dentro de los acordes mayores específicamente C mayor, la escala Be bop correspondiente; donde el cromatismo se encuentra entre el quinto y el sexto grado. Un ejemplo de ello se puede ver en la figura siguiente y en los compases 57, 136, y 153.



Figura 32. Compases 88 y 89 solo *you'd be so nice*. Uso escala Be Bop en acordes mayores.

4. JUST FRIENDS- SATORI

4.1 SATORI

Satori es el disco en el cual se encuentra el solo sobre el Standard "Just Friends" del cual hablaré a continuación. Las grabaciones para este disco fueron realizadas en Septiembre de 1974, participaron en ellas músicos muy importantes de la escena actual del Jazz, son ellos: el bajista Dave Holland, el batería Jack DeJohnette y el pianista Martial Solal.

El disco pertenece a un periodo donde el Jazz había perdido mucha fuerza debido a la gran acogida que tenía el Rock, además ya existía el Free, la corriente de Jazz mas fuerte de aquellos años. Era una época en la que los músicos tenían que innovar, sobretodo a la hora de tocar los Standards de Jazz más tradicionales que se habían venido tocando desde los años treinta.

Satori es un álbum bastante experimental, con músicos de vanguardia que ya habían incursionando en el Free Jazz. En él se interpretan algunos Standards como "On Green Dolphin Street", "Just Friends" y "What's New" de una forma muy abierta, con cambios de tiempo y fragmentos donde no tocan todos los músicos sino solo dos, para luego entrar toda la banda creando así contraste. También se encuentran dentro del disco temas originales que se pueden considerar dentro del Free Jazz o muy influenciados por este.

4.2 JUST FRIENDS

Este tema es una composición de Klenner/ Lewis. Es un clásico del Jazz del cual se han hecho muchas versiones y hoy en día es muy común oírlo en los diferentes Jam Sessions de todo el mundo. Tiene una forma A, B de 16 compases cada una y ésta versión esta en D mayor. El tema está interpretado de una forma bastante experimental, pero siempre conservando la armonía y la forma.

La forma de acompañar y los músicos son un factor muy influyente en la construcción de un solo y en lo que se quiere lograr con este. En esta improvisación, la banda acompañante juega un papel muy importante en los elementos que Konitz utilizó.

El tema empieza con una introducción que también puede ser considerada como la exposición del tema, interpretada en dúo de saxofón y piano, con este último jugando mucho con las disonancias y el ritmo. Después de esta introducción se incorpora el resto de la banda, lo que le da un impulso a la interpretación del tema. En la segunda vuelta el saxofonista mezcla la exposición del tema con frases improvisadas. A partir del tercer coro, donde inicia la transcripción, 1'36"; empieza a desarrollar ciertos elementos de los cuales hablaré más adelante.

Durante la improvisación se puede percibir una gran interacción entre todos los músicos. El solista deja espacios que la banda rellena a manera de respuesta conduciendo por momentos a la siguiente pregunta, creando así una sensación de pregunta-respuesta en algunas partes del solo. Éste efecto lo logran a través de juegos rítmicos entre solista y banda aprovechando que el bajo durante el solo se esta moviendo entre hacer y no hacer bajo caminante. La forma de acompañar del pianista es particular, bastante rítmica, muchas veces llenando los espacios que deja el saxofonista con líneas de acordes abiertos y disonantes, siempre escuchando mucho lo que pasa a su alrededor.

Los elementos que utiliza Konitz para esta improvisación van variando según se va desarrollando. Se puede decir que utiliza ciertos elementos, los desarrolla y al final vuelve a los elementos que usó al principio basado en la idea de una forma Sonata. Dentro de las herramientas que usa la que más sobresale es el uso de secuencias y motivos.

4.3 ELEMENTOS PRIMER CORO

En este primer coro transcrito debemos tener en cuenta que el solista ya venía improvisando frases en la introducción y en la vuelta siguiente a esta.

En estos 32 compases da la sensación de que el saxofonista tocara de manera muy libre, como flotando por encima de la banda. La herramienta principal en este coro son las semicorcheas utilizadas en algunos casos de una forma incisiva con movimientos repetitivos hacia una misma nota. Esto se puede apreciar al inicio del solo entre los compases 6 y 9 donde repite un bordado hacia la nota La (ver transcripción anexa solo Just Friends). Otro ejemplo ocurre en el compás 12 y 13, donde lo que hace es una especie de Glissando entre el Re y el Fa#. En la siguiente figura también se puede ver este movimiento.



Figura 33. Compases 21-25 solo Just Friends. Movimientos repetidos.

En la figura 33 en el compás 22 el saxofonista repite un bordado sobre la nota Sol resolviendo en el Bb quedando esta nota resaltada. El compás 24 lo inicia con salto de sexta mayor descendente hacia Do#, seguido por Mi-Re-Do# siendo incisivo sobre esta ultima nota, no solo por volver a ella sino por que en primera instancia se

le llega por un salto grande. La frase continúa con la triada de Re mayor que se dirige hacia Bb volviendo a resaltar esta nota. Al escuchar este fragmento se puede sentir mas claramente como insiste en el C# y el Bb (oír grabación anexa just friends 2'1" al 2'9").

Dentro de esta primera vuelta también se encuentran frases de semicorcheas donde el movimiento no es repetitivo y la única nota que destaca es la de la llegada, como la frase que va desde el compás 16 al 20 (ver transcripción anexa solo "Just Friends"). Es interesante como usa estas semicorcheas, ya que no son totalmente simétricas, a veces se siente que las acelera, así que lo que está transcrito es una aproximación.

Es importante decir que dentro de este solo también utiliza aproximaciones cromáticas y bordados, elementos de los que ya hablé en los solos anteriores.

El coro termina con una frase en corcheas donde el material es una secuencia ilustrada en la siguiente figura.

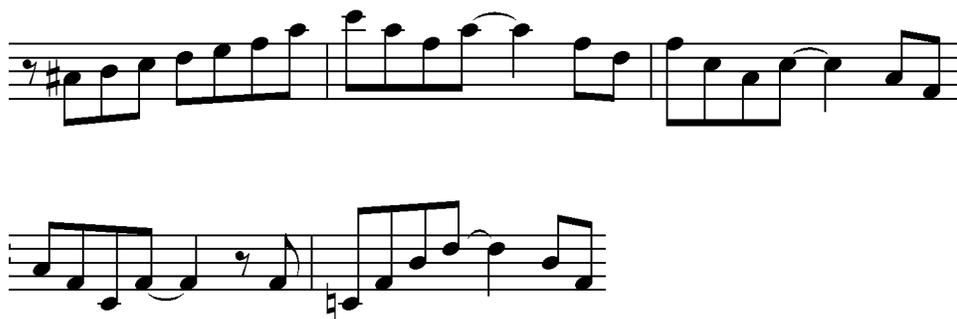


Figura 34. Compases 30-34 solo Just Friends. Secuencia.

La secuencia inicia en el compás 31. El material que utiliza entre los compases 31 y 33 es la triada de F# menor, iniciando en el quinto, primer y tercer grado respectivamente. Rítmicamente la secuencia son 4 corcheas, la última ligada a una negra más dos corcheas que ya forman parte de la siguiente secuencia, como se ve en la figura.

4.4 ELEMENTOS SEGUNDO CORO

En esta vuelta Konitz empieza a hacer más corcheas mezclándolas con pequeñas frases de semicorcheas como las que venia haciendo, una de ellas con bordados repetidos (compás 40).

Lo que ocurre en los compases 45 y 46 produce una sensación bastante interesante ya que la banda hace una hemiola donde el resultado es un $\frac{3}{4}$ sobre un $\frac{4}{4}$, creando una sensación donde se pierde el pulso en el que venían dando lugar a uno diferente, a lo que el artista responde con una frase bastante larga en corcheas retomando el tempo anterior (escuchar grabación anexa Just Friends 2'31" al 2'45").

Las notas que utiliza el solista en esta improvisación, por lo general están dentro de la armonía, a veces hace algunos cromatismos en algún bordado o como notas de paso. A continuación veremos un ejemplo de como delinea la armonía de los acordes con gran maestría.



Figura 35. Compases 56 y 57 solo Just Friends. Ejemplo de cómo delinea la armonía la cual es Dmaj7 y Fm7 respectivamente.

Una herramienta muy común entre los intérpretes de Jazz es usar fragmentos del tema dentro de la improvisación; entre los compases 59 y 62 se siente que la idea que el saxofonista interpreta proviene de la melodía original de “Just Friends” ilustrada en la siguiente figura.



Figura 36. Fragmento original melodía Just Friends.



Figura 37. Compases 59-63 solo Just Friends. Uso de la melodía del tema en la improvisación.

La segunda vuelta la finaliza con un motivo de dos corcheas en el cuarto tiempo, que van a una blanca seguida por un silencio de negra en el tercer tiempo. Lo que hace con el motivo es trasportarlo, haciéndolo en un registro más grave cada vez. La tercera vez que lo hace rompe con el patrón y no hace dos corcheas en el cuarto tiempo sino solo una, que es un salto de cuarta ascendente, haciendo evidente la resolución de V-I correspondiente a la armonía de ese fragmento.



Figura 38. Segunda mitad compás 62, compases 63-66. Final del segundo coro, desarrollo motivico.

4.5 ELEMENTOS TERCER CORO

El material que utiliza en la primera vuelta corresponde a frases cortas de semicorcheas, en el segundo coro estas siguen apareciendo junto con frases en corcheas. En la tercera vuelta se llega a un nuevo material donde las semicorcheas y los bordados repetidos prácticamente desaparecen, dando paso a largas frases de corcheas, nunca dejando los motivos. Se podría decir que éste coro es el desarrollo en una forma Sonata.

La idea de que en esta vuelta hay un mayor desarrollo, está apoyada por el acompañamiento de la banda. El coro anterior termina con un motivo, al empezar la tercera vuelta la banda comienza a “swingear” con mucha fuerza, el bajo hace caminante seguido los primeros ocho compases (el más largo durante el solo), apoyado por el swing de la batería. Mientras tanto, el solista se mantiene haciendo el motivo con el que acabó la segunda frase, invirtiendo la cabeza del motivo, desplazándolo, desarrollándolo por medio de disminución y adaptándolo a la armonía correspondiente. Se podría decir que los primeros ocho compases de este coro, ilustrados en la siguiente figura, son el clímax del solo (escuchar grabación anexa Just Friends 3’2 al 3’16’’).



Figura 39. Compases 67- 74 solo Just Friends. Clímax del solo con desarrollo motivico.

En este fragmento donde utiliza el mismo motivo por doce compases, Lee Konitz nos demuestra una vez más cómo con un elemento tan pequeño como es la triada del primer grado, se puede hacer música. Es claro que lo logra apoyado por la banda que lo acompaña.

En el siguiente ejemplo correspondiente a una frase en corcheas del tercer coro, se pueden apreciar elementos de los que ya había hablado, tales como notas de paso y bordados melódicos y cromáticos. Se puede ver un aspecto común para todo este solo que aparece en las frases de corcheas; son los saltos grandes de más de cuarta justa. En siguiente figura se pueden apreciar estos saltos, pero el ejemplo más claro en el que los utiliza, es la frase que hace entre los compases 91 al 97 (ver transcripción anexa Just Friends).



Figura 40. Compases 80-88 solo Just Friends. Frase en corcheas usando diferentes recursos.

Además de lo nombrado anteriormente, en la figura 40 ocurre una secuencia que hace con el acorde de G con sexta. Seguido a ello, llega a un Fa natural en el que persiste bastante, creando una sensación donde pareciera que esta nota empujara al oyente (escuchar grabación anexa Just Friends 3'19" al 3'33"). Cabe destacar el glissando del compás 88 hacia la nota La, una herramienta a la que recurre bastante en este solo, otros glissandos similares aparecen en los compases 41, 60, 74 y 100.

4.6 ELEMENTOS CUARTO CORO

La idea de la forma Sonata se sustenta cuando en esta vuelta se empieza a oír una reexposición del material expuesto anteriormente. El coro inicia con grupos de semicorcheas que se repiten, un material ya escuchado. En el compás 104 y 105 utiliza exactamente el mismo bordado del compás 40, correspondiente a la segunda vuelta.



Figura 41. Compás 40 y compases 104 y 105 solo Just Friends. Uso del mismo bordado.

Es importante tener en cuenta que generalmente la interpretación de los temas en el Jazz, está basada en la forma Sonata ya que por lo general se expone la melodía, luego sigue el desarrollo que es lo que corresponde a las improvisaciones y se finaliza con la reexposición de la melodía. En la interpretación de Just Friends sucede esto, pero dentro del desarrollo correspondiente a las improvisaciones, de alguna forma Konitz utiliza esta idea con el material de su solo. Esto corrobora la idea de algunas personas de que la improvisación es una composición en el momento.

El resto del material que utiliza en la cuarta vuelta son frases en corcheas similares a las del tercer coro, continúa con silencios (los cuales son rellenos por la banda),

5. WHAT IS THIS THING CALLED LOVE – ALONE TOGETHER

5.1 ALONE TOGETHER

Es el título del álbum en el que se encuentra el solo sobre el tema “What is this Thing Called Love” del que hablaremos a continuación. Es una grabación en vivo realizada en Diciembre de 1996 en el club “Jazz Bakery” en la ciudad de Los Angeles. En principio se había planeado para que fuese una sesión en formato de dúo y que sería el bajista Charlie Haden quien acompañase al saxofonista. Haden llamo a Lee Konitz para decirle que quería que el pianista Brad Mehldau participara también de la grabación, este aceptó y se realizaron dos sesiones en dúo y tres en trío. Los resultados fueron tan satisfactorios que se produjeron dos discos prensados por el sello Blue Note, Alone together y Another Shade of Blue. El crítico de Jazz Art Lange comenta: “Nada estaba arreglado ni ensayado, Konitz daba los nombres de las piezas en el escenario y la música despegaba como si fueran viejos amigos”⁶. Hay que aclarar que esta fue la primera vez que el saxofonista toco con Brad Mehldau y que a pesar de haber pertenecido al mismo círculo con Charlie Haden, solo habían hecho una grabación juntos anterior a esta en un álbum liderado por Paul Motian.

5.2 WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

Esta es una composición de Cole Porter, un Standard de Jazz muy conocido con una melodía de una sencillez exquisita. Tiene una forma A, A, B, A de 32 compases y se encuentra en la tonalidad de La mayor. Tiene cierto interés armónico debido al intercambio modal que hay en ella.

La interpretación que se encuentra en el álbum Alone Together se podría considerar dentro del Jazz moderno debido al año en que fue grabada, los músicos que participan en ella y el tipo de elementos que éstos utilizan.

El tema empieza con una introducción de saxofón solo a la que se le van sumando los otros instrumentos, primero el piano y luego el bajo, hasta que en el 1’25” se distingue la entrada del solo del saxofonista. Antes de esto Konitz hace frases improvisadas con mucha interacción entre piano y saxofón sin hacer la melodía original del tema.

Dentro de los elementos que utiliza el artista para construir su solo adquieren cierta importancia los rítmicos, ya que al no haber una batería acompañando, los intérpretes adquieren una mayor libertad en este aspecto. Además de ello, en la mayoría del tema el bajo no hace caminante (en muchas ocasiones usando notas largas), dándole al solista cierta libertad tanto rítmica como armónica.

⁶ LANGE, Art. Notas del cd Alone Together. Capital Records 1997.

5.3 ELEMENTOS RÍTMICOS

Se puede distinguir dentro del solo, cómo el artista termina algunas frases en los tiempos fuertes del compás con una blanca, seguido de un espacio de al menos dos tiempos. Un ejemplo de ello ocurre al inicio del solo.



Figura 43. Compases 1-8 solo What is this Thing Called Love. Ejemplo de finales de frase en los tiempos fuertes del compás con blanca.

Durante los primeros 16 compases del tercer coro, el saxofonista mantiene una misma idea, donde además de la mayoría de frases terminar en blanca en el tercer tiempo, empiezan con una negra en el primero. Dentro de la idea rítmica que Konitz utiliza en este fragmento, se ve cómo deja el primero de cada cuatro compases de la forma, en silencio. Con ello, se ve la importancia que tienen los espacios en el solo volviéndose una característica particular de éste; no solo por los silencios que aparecen en este fragmento, sino por todos los que deja durante toda la improvisación. Veremos el ejemplo a continuación.



Figura 44. Compases 65-80 solo What is this Thing Called Love. Inicio del tercer coro manteniendo una misma idea.

La idea de este fragmento no sólo está estructurada por el lugar del compás donde inicia la frase o la cierra; también por el registro agudo del instrumento en la que se encuentra, por el salto de cuarta ascendente acompañado de un glissando y por el material melódico que utiliza basándose en la repetición de alturas.

En este solo el artista nos demuestra una vez más, cómo con elementos tan sencillos como iniciar y terminar las frases en primer tiempo, se puede crear música. Otros ejemplos de cómo termina la frase en los tiempos fuertes del compás aparecen en los compases 33, 39, 81 y 91 (ver transcripción anexa What is this Thing Called Love).

Dentro de los elementos rítmicos que Konitz utiliza para este solo, se puede hablar de cómo recurrentemente inicia las frases en la segunda corchea del tercer tiempo, sobretodo en el primer coro, convirtiéndose en una característica de éste. Esto se puede apreciar en la figura 43 al inicio de este capítulo y en la siguiente.



Figura 47. Compases 25-28 solo *What is this Thing Called Love*. Inicios de frase en la segunda corchea del tercer tiempo.

5.3.1 Contratiempos

La parte B del tercer coro, se encuentra en otro plano marcado por el impulso que el solista recibe del bajo, ya que este empieza a caminar, algo que no había hecho en los coros anteriores. En esta sección hay un aspecto rítmico interesante y es el constante uso de la síncopa evidenciado por las negras a contratiempo, lo veremos en la siguiente figura.



Figura 45. Compases 83-88 con antecompás solo *What is this Thing Called Love*. Frecuente uso de síncopa.

En el siguiente pasaje ilustrado en la figura 46, el saxofonista también hace uso de este recurso, enmarcado en un desplazamiento de acentos que crea un compás de $\frac{3}{4}$ sobre un $\frac{4}{4}$. El valor rítmico que utiliza es de negra con puntillo cayendo una vez a tiempo, una vez en contra. Auditivamente es un fragmento que sobresale dentro del solo por la sensación que crea (escuchar grabación anexa solo *What is this Thing Called Love* 2'22" al 2'36").



Figura 46. Compases 42-47 solo *What is this Thing Called Love*. Desplazamiento de acentos creando 3 sobre 4.

5.4 OTROS RECURSOS

Dentro de la improvisación sobre “What is This Thing Called Love” el artista continúa usando recursos que ya habíamos visto en otros solos, tales como: notas fantasmas, vibrato al final de las frases en notas largas y bordados. En la siguiente figura podemos observar este aspecto, en donde al principio de la frase se destacan algunas apoyaturas creando una sonoridad de terceras. También, hacia el final de la frase, se puede observar el uso de la síncopa.



Figura 47. Compases 9-15 solo *What is this Thing Called Love*. Uso de recursos vistos en otros solos.

Una característica especial de este solo, es cómo el intérprete resalta las alturas volviendo a ellas de diferentes maneras, o sencillamente repitiéndolas como vimos en la figura 44. En el siguiente ejemplo podemos observar este aspecto en los compases 19, 20 y 21 usando el salto descendente para regresar a la nota Re (compás 19) y las terceras (compases 20 y 21).



Figura 48. Compases 17-23 solo *What is this Thing Called Love*. Repetición de notas.

El ejemplo más claro donde hay repetición de alturas ocurre en la última frase de la improvisación correspondiente a los compases 93-96 (ver transcripción anexa What is this Thing Called Love).

Un elemento que utiliza Konitz en sus improvisaciones son las sustituciones de acordes. Esto consiste en tocar un acorde sobre otro, un ejemplo de ello, se puede ver en la figura anterior en el segundo compás, donde hace el acorde de C menor siendo D7 la armonía. Utiliza este mismo recurso en el compás 38 haciendo D-7 y la triada de Ab mayor sobre E7.



Figura 49. Compás 38 solo What is this Thing Called Love. Sustitución.

6. HI BECK-SOUND OF SURPRISE

6.1 SOUND OF SURPRISE

Este es un álbum que sale al mercado en el año 2000 bajo el sello RCA Victor. Todos los temas son originales de Lee Konitz, algunos compuestos para esta grabación y otros ya conocidos, como el tema “Subconscious Lee” y “Hi Beck”. En esta sesión participan músicos muy destacados dentro de la historia del Jazz como el contrabajista Marc Johnson, el guitarrista Jonh Abercrombie y el batería Joey Baron; complementa la formación un músico no tan reconocido pero igualmente brillante, el saxofonista tenor Ted Brown.

Esta grabación tiene una sonoridad contemporánea a pesar de usar elementos del Jazz tradicional.

6.2 HI BECK

Este es un tema del que ya habíamos hablado en el capítulo 2. A continuación vamos a hablar de la improvisación que hace Lee Konitz sobre este mismo tema 49 años mas tarde; después de muchos cambios sociales, políticos y culturales que han afectado tanto al músico como al desarrollo del Jazz. Recordemos que es un tema que tiene una forma A, B, C, D de 8 compases cada una y que se encuentra en la tonalidad de La Mayor.

En este tema en particular solo aparecen cuatro de los cinco músicos que grabaron “Sound of Surprise” dejando por fuera el instrumento armónico. La melodía la hacen los dos saxofones en unísono y la improvisación la acompañan bajo y batería únicamente, lo que le da una libertad al solista tanto rítmica como armónica. El tempo en que lo interpretan en este caso es más lento que en el del álbum “Conception”; lo cual marca una diferencia respecto a las herramientas que usa para esta improvisación.

El elemento principal que el solista utiliza son las corcheas interpretadas de una forma única, las articulaciones adquieren una importancia especial en este solo, siendo ésta la característica más importante. La magia no solo esta en como liga o separa las notas, también en como las esconde o acentúa y como las acompaña con glissandos y vibratos. Hay otras herramientas importantes dentro del solo tales como aspectos rítmicos y secuencias.

6.3 ARTICULACIONES

Los ligados, acentos y notas fantasmas están presentes durante todo el solo, en la siguiente figura veremos un ejemplo de cómo las utiliza. Destaca como usa los acentos en el compás 8 creando un desplazamiento.



Figura 50. Compases 6-9 solo Hi Beck. Uso de articulaciones.

En el siguiente fragmento, correspondiente a la figura 51, se pueden observar elementos de los que ya había hablado, como el uso de aproximaciones cromáticas y bordados utilizando un rango pequeño en frases largas, esta vez usando acentos y “ghost notes”. Es interesante también acerca de este pasaje el registro en el que se encuentra ya que es grave para el saxofón alto.



Figura 51. Compases 18-22 solo Hi Beck. Aproximaciones cromáticas, notas fantasmas, acentos y bordados.

El saxofonista logra una sonoridad particular por como usa los efectos característicos del saxofón, en especial el glissando y el vibrato. A continuación veremos un ejemplo de cómo lo hace incluyendo dentro de esta frase ligados, staccato, tenuto, acentos y notas fantasmas.



Figura 52. Compases 38-43 solo Hi Beck. Uso de diferentes recursos.

6.4 ASPECTOS RÍTMICOS Y SECUENCIAS

Una herramienta a la que recurre el saxofonista en este solo, es dirigir las frases que vienen en corcheas hacia una negra en el cuarto tiempo. El ejemplo más claro está ilustrado en la figura 50 en el apartado anterior, ilustraremos una frase en la que también lo hace.



Figura 53. Compases 11-15 solo Hi Beck. Frase dirigida hacia una negra en el cuarto tiempo.

Al observar la construcción melódica de la frase del ejemplo 53, vemos como lo que hace es una secuencia con bordados superiores, primero al Fa#, luego al Re, al Do# y al final del compás 12 e inicio del 13 al Sol#. Es interesante la articulación de la frase debido a los ligados.

El intervalo de segunda tiene una gran importancia en la construcción melódica de todo el solo, como se puede ver en el ejemplo anterior. En la figura 52 también se puede observar un bordado superior entre el compás 40 y 41. La siguiente figura corresponde a la secuencia que auditivamente más se distingue durante todo el solo, la cual está basada en bordados superiores.

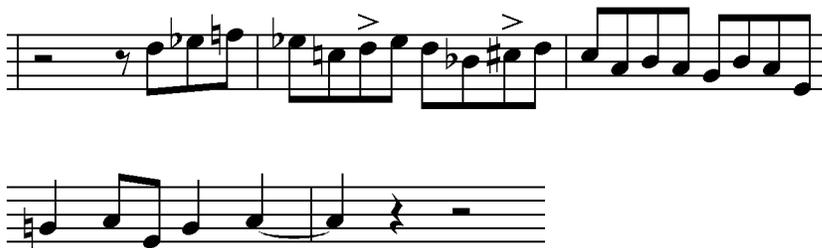


Figura 54. Compases 51-55 solo Hi Beck. Secuencia.

La secuencia de la figura 54, consiste en tres corcheas ascendentes y una descendente, volviendo a empezar la siguiente tras un salto de tercera mayor; al acentuar la segunda corchea crea la sonoridad de un bordado superior. De este fragmento también se puede resaltar como termina la frase, siendo este un final muy característico del Jazz tradicional.

Otro ejemplo de cómo utiliza las segundas se puede observar en la siguiente figura.



Figura 55. Compases 34-36 solo Hi Beck. Uso de segundas.

Un elemento rítmico que el saxofonista usa, contrastante con el que ya habíamos hablado, es dirigir las frases en corcheas hacia una negra en el primer tiempo no siendo este necesariamente el final de la frase; a continuación un ejemplo en donde también destaca el uso de trecillos de negra.



Figura 56. Compases 2-5 solo Hi Beck. Frase dirigida hacia negra en el primer tiempo.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar una secuencia de cuatro corcheas que se dirigen hacia el primer tiempo, siendo este una negra. En la construcción melódica de la secuencia se puede observar el salto de cuarta volviendo a una misma nota, un elemento común en el lenguaje de Konitz. La negra en el primer tiempo no solo se encuentra en la secuencia, también en el compás 31 antecedido de corcheas. El final de la frase también está dirigido hacia el primer tiempo, ésta vez a una blanca.



Figura 57. Compases 26-33 solo Hi Beck. Secuencia y uso de negra en el primer tiempo.

La siguiente figura corresponde a un fragmento en el que combina el uso de negras en primer y cuarto tiempo.



Figura 58. Compases 56-60 solo Hi Beck. Negras en primer y cuarto tiempo.

7. COMPARACIÓN

Cada improvisación escogida para este trabajo tiene su propia magia y esencia aportando así de diferentes maneras. Dentro de los elementos encontrados hay algunos en común, siendo estos los que muestran ciertas características propias del artista, los más importantes son: frases en corcheas, uso y desarrollo de motivos y secuencias, finales de frase, interacción con la banda, manejo de espacios y silencios, hemíolas, desplazamientos, efectos propios del instrumento, cromatismos, apoyaturas y bordados de todo tipo.

Lo interesante al escuchar estos cinco solos es ver el desarrollo y la madurez que alcanza el artista viéndose reflejada por El Sonido.

En “Hi Beck” del álbum “Conception” correspondiente al año 51, el saxofonista maneja un sonido suave, con vibratos en finales de frase, movimientos claros y pulsados llenos de vitalidad. El concepto que maneja es hacia una sonoridad Cool. Diez años más tarde, en el solo sobre “You’d be so Nice to come Home to”, se muestra con un sonido más compacto, más robusto; a su vez el contenido del solo se encuentra más escondido creando un contraste entre claro-oscuro. Utiliza acentos más finos, muestra cierto virtuosismo y hay un gran desarrollo de los bordados y motivos.

En el año de 1974 en el solo sobre el tema “Just Friends” su sonido es más agresivo, más electrizante, está más al frente y denota un deseo de búsqueda. Es un solo en el que se puede ver una transición del artista, abandonando el concepto del Cool, yéndose hacia el Free con una expresión nueva más franca al decir las notas. En 1996, ya cuando el saxofonista va llegando a sus setenta años, en el tema “What is this Thing Called Love”, se le nota más placido al tocar, con más seguridad. Se muestra reflexivo, con un lenguaje sencillo y expresivo; sus frases son nobles y su música llena de sabiduría.

Cuarenta y nueve años después del solo sobre el tema “Hi Beck” del álbum “Conception”, vuelve a grabar este tema plasmándolo en el disco “Sound of Surprise”. Ya los años se notan, la embocadura no es tan firme y no da muestras de virtuosismo. La manera de tocar es más relajada, estando atrás del pulso, lo que crea una agradable sensación de Swing. Se le ve muy reflexivo al tocar, más intelectual, pero creando una música de gran belleza.

8. CONCLUSIONES

Los aspectos encontrados en este trabajo nos dan una muestra de cómo ver la música. La enseñanza más grande que nos deja es que con elementos muy sencillos, como un salto de tercera o la triada de tónica, se puede construir y desarrollar un solo. La sencillez que nos muestra Lee Konitz en algunos aspectos, como el inicio o cierre de frases, se ve contrastada por otros elementos, por ejemplo la complejidad con que usa los bordados.

El contenido de las improvisaciones no se destaca por el uso de sustituciones y escalas complejas llenas de tensiones, como la escala disminuida o alterada; el artista crea la tensión con otros aspectos tales como el desarrollo de motivos y secuencias. Hay una muestra de que las notas no son lo más importante, lo que lo es realmente es como tocarlas, articularlas, esconderlas o resaltarlas (bordados, cromatismos, saltos de cuarta, ghost notes) y como acompañarlas con efectos propios del instrumento.

El saxofonista nos demuestra que la improvisación es una composición espontánea que tiene la intención de crear un efecto en el oyente. No somos siempre los mismos músicos, la música esta dada por el ambiente en que se realiza, quienes nos acompañan, el estado de ánimo, si hay público o no y el momento de la vida que estamos atravesando. La improvisación como composición tiene que tener unidad y Konitz nos lo demuestra con giros melódicos recurrentes, motivos, desarrollo, repetición, contraste, tensión y relajación.

Un buen improvisador tiene que conocer el lenguaje tradicional del Jazz y haber desarrollado un lenguaje propio; a la vez que conocer su instrumento y los recursos propios de este para así poderlos aprovechar al máximo, como lo hace Lee Konitz.

BIBLIOGRAFÍA

LANGE, Art. 1997. Notas del cd Alone Together. Capital Records 1997.

MASON, Stewart. Conception Review. [en línea]. Disponible en:
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gzfexqygld0e~T1>>

SOLOMON, Larry. Definitions and General Properties of Non Harmonic Tones. [En Línea]. Disponible en:
<<http://solomonsmusic.net/Nonharm.htm>>

YANOW, Scott. Lee Konitz Biography. [en línea]. Disponible en:
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=LEE|KONITZ&sql=11:wifpxqt5ldte~T1>>

DISCOGRAFÍA

Alone Together, Lee Konitz. Capitol Records. 1997.

Conception, Miles Davis. Original Jazz Classics. 1951

Motion, Lee Konitz. Verve. 1961.

Satori, Lee Konitz. Milestone.1974.

Sound of Surprise, Lee Konitz. RCA Victor 2000.

ÍNDICE DE ANEXOS

TRASCRIPCIONES

ANEXO 1. Hi Beck Lee Konitz Solo. Album- Conception

ANEXO 2. You'd be so nice to come home to. Lee Konitz Solo

ANEXO 3. Just Friends. Lee Konitz Solo

ANEXO 4. What is this thing called love. Lee Konitz Solo

ANEXO 5. Hi Beck- Sound of Surprise. Lee Konitz Solo

GRABACIONES

TRACK 1. Hi Beck Album- Conception

TRACK 2. You'd be so nice to come home to

TRACK 3. Just Friends

TRACK 4. What is this thing Called Love?

TRACK 5. Hi Beck- Sound of Surprise

**APROXIMACIÓN AL LENGUAJE DEL SAXOFONISTA LEE KONITZ A TRAVÉZ
DE LA TRASCIPCIÓN, ANÁLISIS Y COMPARACIÓN**

JULIAN CASTILLO

TRASCIPCIONES ANEXAS

PONIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ENFASIS DE JAZZ

BOGOTÁ

JUNIO DE 2009

1. Hi Beck Lee Konitz Solo

Album- Conception

Transcripción Julián Castillo

1 A_{Maj7} $C7$ B_{Maj7} $Bb7$

5 $A\Delta$ $A\Delta$ $A\#^{\circ}$ B_{Maj7} $Bb7$

9 $A7$ $A7$ $D\Delta$ $D\Delta$

13 $B7$ $D7$ $E7$ $E7$

17 $A\Delta$ $A\Delta$ $F\#7$ B_{Maj7} $Bb7$

21 $A7$ $A7$ $D\Delta$ $D\Delta$

25 $D\Delta$ $G7$ $C\Delta$ $Bb7$

29 $B-7$ $E7$ $A\Delta$ $A\Delta$

32

Handwritten musical score for guitar in A major, measures 33-64. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of chords and melodic lines with triplets and accents.

Measures and Chords:

- 33: A Δ
- 34: A Δ
- 35: A# $^{\circ}$
- 36: B Δ 7
- 37: A Δ
- 38: A Δ , A# $^{\circ}$
- 39: B Δ
- 40: B \flat 7
- 41: A7
- 42: A7
- 43: D Δ
- 44: D Δ
- 45: B7
- 46: B7
- 47: E7
- 48: E7
- 49: A Δ
- 50: A Δ , F#7
- 51: B Δ
- 52: B \flat 7
- 53: A7
- 54: A7
- 55: D Δ
- 56: D Δ
- 57: D Δ
- 58: G7
- 59: C Δ
- 60: B \flat 7
- 61: B-7
- 62: E7
- 63: A Δ
- 64: A Δ

65

A Δ

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). A single note is written on the second line (D4). The staff concludes with a double bar line.

2. You'd be so Nice to Come Home to Lee Konitz Solo

1.

Em6

Trascripción Julián Castillo

Chord progression and measure numbers:

- 1: D7
- 2: Em6
- 3: D7
- 4: Em6
- 5: D-7
- 6: G7
- 7: CΔ
- 8: CΔ
- 9: F#-7
- 10: D7
- 11: E-7
- 12: Em
- 13: C#-7(b9)
- 14: F#7
- 15: (D7) F#-7
- 16: D7
- 17: Em6
- 18: D7
- 19: Em6
- 20: Em6
- 21: D-7
- 22: G7
- 23: CΔ
- 24: CΔ
- 25: F#7
- 26: D-7
- 27: B7
- 28: Em7
- 29: A7
- 30: D7
- 31: CΔ

32 *GΔ* 33 *Em6* 34 *B7* 35 *Em6*

36 *Em6* 37 *D-7* 38 *G7* 39 *CΔ*

40 *CΔ* 41 *F#-7* 42 *B7* 43 *Em*

44 *Em* 45 *C#-7 b9* 46 *F#7* 47 *F#-7 (B7)*

48 *B7* 49 *Em6* 50 *D7* 51 *Em6*

52 *Em6* 53 *D-7* 54 *G7* 55 *CΔ*

56 *CΔ* 57 *F#7* 58 *B-7* 59 *B7*

60 *E-7* 61 *A7* 62 *D7* 63 *GΔ*

64 *G Δ* 65 *Em6* 66 *B7* 67 *Em6*

68 *Em6* 69 *D-7* 70 *G7* 71 *C Δ*

72 *C Δ* 73 *F#-7* 74 *B7* 75 *Em*

76 *Em* 77 *C#-7 b5* 78 *F#7* 79 *(B7) F#-7*

80 *D7* 81 *Em6* 82 *B7* 83 *Em6*

84 *Em6* 85 *D-7* 86 *G7* 87 *C Δ*

88 *C Δ* 89 *F#7* 90 *Dm7* 91 *D7*

92 *Em7* 93 *A7* 94 *D7* 95 *G Δ*

Musical staff 1 (measures 96-99):
96: GΔ
97: Em6
98: D7
99: Em6

Musical staff 2 (measures 100-103):
100: Em6
101: D-7
102: G7
103: CΔ

Musical staff 3 (measures 104-107):
104: CΔ
105: F#-7
106: D7
107: Em

Musical staff 4 (measures 108-111):
108: Em
109: C#-7 b5
110: F#7
111: F#-7

Musical staff 5 (measures 112-115):
112: D7
113: Em6
114: B7
115: Em6

Musical staff 6 (measures 116-119):
116: Em6
117: D-7
118: G7
119: CΔ

Musical staff 7 (measures 120-123):
120: CΔ
121: F#7
122: D-7
123: D7

Musical staff 8 (measures 124-127):
124: Em7
125: A7
126: D7
127: GΔ

A handwritten musical score consisting of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten guitar chord annotations are placed above the staves, and measure numbers are written below the notes. The chords and measure numbers are as follows:

- Staff 1: GΔ (128), Em6 (129), B7 (130), Em6 (131)
- Staff 2: Em6 (132), D-7 (133), G7 (134), CΔ (135)
- Staff 3: CΔ (136), F#-7 (137), B7 (138), Em7 (139)
- Staff 4: Em7 (140), C#-7 b5 (141), F#7 (142), F#-7 (143)
- Staff 5: B7 (144), Em6 (145), B7 (146), Em6 (147)
- Staff 6: Em6 (148), D-7 (149), G7 (150), CΔ (151)
- Staff 7: CΔ (152), F#7 (153), D-7 (154), B7 (155)
- Staff 8: Em7 (156), A7 (157), D7 (158), GΔ (159)

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures, with measure numbers 160 through 191 indicated. Handwritten guitar chords are written above the notes. The chords include: GΔ, Em6, B7, Em6, Em6, D-7, G7, CΔ, CΔ, F#-7, D7, Em7, Em7, C#-7 b5, F#7, F#-7, B7, Em6, D7, Em6, Em6, D-7, G7, CΔ, CΔ, F#7, D-7, D7, Em, A7, D7, and GΔ. The notation includes various note values, rests, and a triplet of eighth notes in measure 169.

GΔ

Em6

192

193

3. Just Friends

Lee Konitz Solo

Trascripción Julián Castillo
C7

Musical staff 1 (measures 1-6):
Chords: DΔ, DΔ, GΔ, GΔ, G-7, C7

Musical staff 2 (measures 7-10):
Chords: DΔ, DΔ, F-7, Bb7

Musical staff 3 (measures 11-14):
Chords: E-7, A7, F#-7, B-7
Annotation: *subida cromática*

Musical staff 4 (measures 15-18):
Chords: E7, E7, E-7, A7, Ab7

Musical staff 5 (measures 19-22):
Chords: GΔ, GΔ, G-7, C7

Musical staff 6 (measures 23-26):
Chords: DΔ, DΔ, F-7, Bb7

Musical staff 7 (measures 27-30):
Chords: E-7, A7, F#-7, B-7

Musical staff 8 (measures 31-34):
Chords: E7, E-7 A7, DΔ, DΔ

35 *G* Δ *G* Δ *G*-7 *C*7

Musical staff 35-38 in G major. Staff 35: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 36: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 37: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 38: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4).

39 *D* Δ *D* Δ *F*-7 *B* \flat 7

Musical staff 39-42 in G major. Staff 39: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 40: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 41: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 42: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4).

43 *E*-7 *A*7 *F*#-7 *D*-7

Musical staff 43-46 in G major. Staff 43: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 44: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 45: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 46: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4).

47 *E*7 *E*7 *E*-7 *A*7 *A* \flat 7

Musical staff 47-50 in G major. Staff 47: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *A* \flat 7 (A4, B4, C5, D5). Staff 48: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *A* \flat 7 (A4, B4, C5, D5). Staff 49: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *A* \flat 7 (A4, B4, C5, D5). Staff 50: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *A* \flat 7 (A4, B4, C5, D5).

51 *G* Δ *G* Δ *G*-7 *C*7

Musical staff 51-54 in G major. Staff 51: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 52: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 53: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4). Staff 54: *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G* Δ (G4, A4, B4, C5), *G*-7 (G4, A4, B4, C5), *C*7 (C5, B4, A4, G4).

55 *D* Δ *D* Δ *F*-7 *B* \flat 7

Musical staff 55-58 in G major. Staff 55: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 56: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 57: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4). Staff 58: *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *F*-7 (F#4, G4, A4, B4), *B* \flat 7 (B4, A4, G4, F#4).

59 *E*-7 *A*7 *F*#-7 *D*-7

Musical staff 59-62 in G major. Staff 59: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 60: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 61: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 62: *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *F*#-7 (F#4, G4, A4, B4), *D*-7 (D4, E4, F#4, G4).

63 *E*7 *E*-7 *A*7 *D* Δ *D*7

Musical staff 63-66 in G major. Staff 63: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D*7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 64: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D*7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 65: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D*7 (D4, E4, F#4, G4). Staff 66: *E*7 (E4, F#4, G4, A4), *E*-7 (E4, F#4, G4, A4), *A*7 (A4, B4, C5, D5), *D* Δ (D4, E4, F#4, G4), *D*7 (D4, E4, F#4, G4).

67 $G\Delta$ $G\Delta$ $G-7$ $C7$

Musical staff 67-70 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The second measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The third measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The fourth measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note.

71 $D\Delta$ $D\Delta$ $F-7$ $Bb7$

Musical staff 71-74 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The second measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The third measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The fourth measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note.

75 $E-7$ $A7$ $F\#-7$ $B-7$

Musical staff 75-78 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The second measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The third measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The fourth measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note.

79 $E7$ $E7$ $E-7$ $A7$ $Ab7$

Musical staff 79-82 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The second measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The third measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The fourth measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note.

83 $G\Delta$ $G\Delta$ $G-7$ $C7$

Musical staff 83-86 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The second measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The third measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note. The fourth measure has a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note.

87 $D\Delta$ $D\Delta$ $F-7$ $Bb7$

Musical staff 87-90 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The second measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The third measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note. The fourth measure has a D4 quarter note, an E4 quarter note, and a F4 quarter note.

91 $E-7$ $A7$ $F\#-7$ $B-7$

Musical staff 91-94 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The second measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The third measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The fourth measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note.

95 $E7$ $E7$ $A7$ $D\Delta$ $D7$

Musical staff 95-98 in G major. The staff contains four measures of music. The first measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The second measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The third measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note. The fourth measure has an E4 quarter note, a F#4 quarter note, and a G4 quarter note.

99 GΔ GΔ G-7 C7

103 DΔ DΔ F-7 D67

107 E-7 A7 F#-7 B-7

111 E7 E7 E-7 A7 A67

115 GΔ GΔ G-7 C7

119 DΔ DΔ F-7 B67

123 E-7 A7 F#-7 B-7

127 E7 E-7 A7 DΔ DΔ

4. What is this Thing Called Love

Lee Konitz Solo

Trascripción Julián Castillo

1 $E-7b5$ 2 $A7$ 3 $D-7$ 4 $D-7$

5 $D-7b5$ 6 $E7$ 7 $A\Delta$ 8 $A\Delta$

9 $E-7b5$ 10 $A7$ 11 $D-7$ 12 $D-7$

13 $B-7b5$ 14 $E7$ 15 $A\Delta$ 16 $A\Delta$

17 $A-7$ 18 $D7$ 19 $G\Delta$ 20 $G\Delta$

21 $F7$ 22 $F7$ 23 $B-7$ 24 $E7$

25 $E-7b5$ 26 $A7$ 27 $D-7$ 28 $D-7$

29 $B-7$ 30 $E7+$ 31 $A\Delta$ 32 $A\Delta$ 3

33 E-7 b5 34 A7 35 D-7 36 D-7

37 D-7 b5 38 E7 39 A Δ 40 A Δ

41 E-7 b5 42 A7 43 D-7 44 D-7

45 D-7 b5 46 E7 + 47 A Δ 48 A Δ

49 A-7 50 D7 51 G Δ 52 G Δ

53 F7 54 F7 55 D-7 56 E7

57 E-7 b5 58 A7 59 D-7 60 D-7

61 D-7 b5 62 E7 63 A 6 64 A 6

65 *E-7 b5* 66 *A7* 67 *D-7* 68 *D-7*

69 *B-7 b5* 70 *E7* 71 *AΔ* 72 *AΔ*

73 *E-7 b5* 74 *A7* 75 *D-7* 76 *D-7*

77 *D-7 b5* 78 *E7* 79 *AΔ* 80 *AΔ*

81 *A-7* 82 *D7* 83 *GΔ* 84 *GΔ*

85 *F7* 86 *F7* 87 *B-7* 88 *E7*

89 *E-7 b5* 90 *A7* 91 *D-7* 92 *D-7*

93 *B-7 b5* 94 *E7* 95 *AΔ* 96 *AΔ*

5.Hi Beck-Sound of Surprise Lee Konitz Solo

Trascripción Julián Castillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of 32 measures across eight staves. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and is accompanied by handwritten chord symbols. The chords used are: AΔ, C7, DΔ, B67, AΔ, AΔ, A#°, BΔ, B67, A7, A7, DΔ, DΔ, B7, B7, E7, E7, AΔ, AΔ, F#7, DΔ, B67, A7, A7, DΔ, DΔ, DΔ, G7, CΔ, B67, B-7, E7, AΔ, and A A.

Musical staff 1 (measures 33-36):
Chords: AΔ, AΔ, A#°, DΔ, Bb7
Measures: 33, 34, 35, 36

Musical staff 2 (measures 37-40):
Chords: AΔ, AΔ, A#°, BΔ, Bb7
Measures: 37, 38, 39, 40

Musical staff 3 (measures 41-44):
Chords: A7, A7, DΔ, DΔ
Measures: 41, 42, 43, 44

Musical staff 4 (measures 45-48):
Chords: B7, B7, E7, E7
Measures: 45, 46, 47, 48

Musical staff 5 (measures 49-52):
Chords: AΔ, AΔ, F#7, BΔ, Bb7
Measures: 49, 50, 51, 52

Musical staff 6 (measures 53-56):
Chords: A7, A7, DΔ, DΔ
Measures: 53, 54, 55, 56

Musical staff 7 (measures 57-60):
Chords: DΔ, G7, CΔ, Bb7
Measures: 57, 58, 59, 60

Musical staff 8 (measures 61-64):
Chords: B-7, E7, AΔ, AΔ
Measures: 61, 62, 63, 64