KENNY GARRETT, KIRK WHALUM Y BONEY JAMES:

UN ACERCAMIENTO DESDE LA TRANSCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS A SUS ESTILOS IMPROVISATORIOS EN EL TEMA ALWAYS THERE

Monografía para optar por el título de Maestro en Artes Musicales

FLAVIO AMADEO PÁEZ QUIROGA

COD: 20091098028

Flapa-100@hotmail.com

Cel: 3124519763

DIRECTOR

OSCAR PORTILLO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
BOGOTÁ D.C.
2014

La Universidad Distrital Francisco José De Caldas no se hará responsable de las ideas expuestas por los graduados en el trabajo de grado.
Articulo 117, Capitulo 5, Acuerdo 029.

NOTA DE ACEPTACIÓN

_____

_____

_____

_____

_____

Firma del lector

_____

Ciudad y Fecha

AGRADECIMIENTOS

A mis padres a mi esposa por su apoyo total especialmente durante toda la carrera, a mis profesores que son de gran inspiración en lo musical y en lo humano especialmente al Maestro Óscar Portillo, a Jackeline Páez por su gran aporte en la elaboración de éste documento, y principalmente a mi Señor Jesús que ha sido y será siempre mi Maestro.

DEDICATORIA

A mi esposa quién ha sido la persona más importante en mí vida y es la razón por la que llegué hasta este lugar, por su apoyo incondicional y la manera de alentarme a seguir creciendo como profesional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN **11**

JUSTIFICACIÓN 12
DESCRIPCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 13

OBJETIVOS **14**

OBJETIVO GENERAL 14
OBJETIVO ESPECÍFICOS 14

ANTECEDENTES **15**

PRIMER CAPÍTULO **18**

APROXIMACIONES CONCEPTUALES EN EL CAMPO DE LA IMPROVISACIÓN **18**

1.1 IMPROVISACIÓN 18
1.2 LA TRANSCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS. 24
APLICACIÓN: *25*

SEGUNDO CAPÍTULO **26**

RESEÑA HISTORICA DEL JAZZ **26**

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS INTÉRPRETES 29
Kenny Garrett *29*
Kirk Whalum *30*
Boney James *31*

TERCER CAPÍTULO **32**

ANÁLISIS Y SISTEMATIZACIÓN DE LOS SOLOS **32**

3.1 NOMENCLATURA PARA EL ANÁLISIS 32
3.1.1 NOTAS PRINCIPALES (Sonido del Acorde) *32*
3.1.2 NOTAS SECUNDARIAS (Sonido fuera del Acorde) *32*
3.1.3 ANTICIPACIÓN RÍTMICA *32*
3.2 ARMONÍA 33

ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE BONEY JAMES **34**

3.3 RELACION ESCALA ACORDE 38
ESCALA PENTATONICA *38*
TRATAMIEMTO DE LA DOMINANTE *38*
ESCALA BLUES *39*
TENSIONES *39*
DOMINANTES SECUNDARIAS *40*
SOBRE EL RITMO 41
DESPLAZAMIENTO *41*
PEDAL *42*
RESPIRACIÓN CIRCULAR O CONTINUA *42*
SOBRE LA REPETICIÓN VARIACIÓN *42*
PREPARACION DEL CLIMAX 43

SOBRE EL CLÍMAX *43*
EL RITMO *43*
El REGISTRO *44*
CONCLUSIONES 45
ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE KENNY GARRETT 46
..... 47
3.4 RELACIÓN ESCALA ACORDE 48
ESCALA PENTATONICA: *48*
..... 48
MODO DÓRICO *48*
TRATAMIENTO DE LA DOMINANTE *49*
ESCALA CROMATICA: *49*
TONOS ENTEROS: *49*
COMBINANDO ESCALA CROMÁTICA Y TONOS ENTEROS. *50*
ESCALA BLUES *50*
TENSIONES *51*
..... 51
..... 51
DOMINANTES SECUNDARIAS *52*
SOBRE EL RITMO 52
DESPLAZAMIENTO *52*
PEDAL *52*
GROVE *52*
RESPIRACIÓN CIRCULAR O CONTINUA *52*
SOBRE LA REPETICIÓN Y VARIACIÓN *52*
PREPARACION DEL CLIMAX 55
SOBRE EL CLÍMAX *55*
RITMO *55*
REGISTRO *56*
CONCLUSIONES 57
ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE KIRK WHALUM 58
RELACIÓN ESCALA ACORDE 62
ESCALA PENTATONICA *62*
TRATAMIENTO DE LA DOMINANTE *63*
MIXOLIDIO9 b13 ..... *63*
ESCALA DISMINUIDA – MEDIO TONO, TONO *64*
ACERCAMIENTOS CROMATICOS Y DIATÓNICOS *64*
ESCALA ALTERADA O DISMINUIDA TONOS ENTEROS *65*
MIXOLIDIO b9 b13 ..... *66*
ESCALA BLUES *67*
TENSIONES *67*
DOMINANTES SECUNDARIAS *69*

SOBRE EL RITMO 69
SOBRE LA REPETICIÓN Y VARIACIÓN *70*
PREPARACIÓN PARA EL CLIMAX 72
SOBRE EL CLIMAX *72*
RITMO *72*
REGISTRO *73*
CONCLUSIONES 74

CUARTO CAPITULO METODOLOGÍA DE IVESTIGACIÓN 75

4.1 DESCRIPTIVA CUALITATIVA 75
4.2 CARACTERÍSTICAS COMUNES EN METODOLOGÍA CUALITATIVA 75
4.3 ALGUNOS TIPOS DE METODOLOGÍAS CUALITATIVAS 76
4.4 PROYECTO CURRICULAR 76

CONCLUSIONES GENERALES 77

BIBLIOGRAFÍA 79

DISCOGRAFÍA 80

ANEXOS ..... ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende sumarse a los procesos de investigación que se han venido desarrollando en los últimos años, en torno a la improvisación musical de importantes saxofonistas de jazz. Kenny Garrett, Kirk Whalum y Boney James, son algunos de los esos grandes improvisadores que en la actualidad son muy influyentes en la escena del jazz y aportan numerosas innovaciones en términos musicales.

Para abordar la tarea Inicialmente se hace el proceso de transcripción de los solos en el tema Always There escrito originalmente como tema instrumental por el saxofonista Ronnie Laws en el año 1975, contenido en el disco Pressure Sensitive bajo el sello discográfico Blue Note.

Luego del proceso de transcripción de los solos la siguiente etapa será un análisis de los mismos y además un proceso comparativo con el fin de conocer las 3 distintas propuestas creativas que cada uno de ellos exponen sobre un mismo tema o sobre unos parámetros armónicos similares.

Finalmente se espera conocer de una manera general cuáles son los distintos comportamientos musicales de tipo melódico, armónico y rítmico manifestados en sus improvisaciones, y cómo se podrían sintetizar estas ideas musicales con el fin de que el lector pueda incluir estos elementos musicales en sus propias interpretaciones. En este trabajo se parte de la siguiente analogía: de misma manera que un niño cuando empieza a hablar lo hace imitando a los demás, así es el proceso para aprender a improvisar, es un trabajo puramente imitativo.

Justificación

Este trabajo de investigación tiene como intención aportar al campo musical en la medida que pretende sintetizar parámetros y técnicas de improvisación de tipo musical, las cuales han sido extraídas de tres saxofonistas de jazz a saber, Kenny Garrett, Kirk Whalum Y Boney James quienes aparecen en el mismo tema musical, haciendo distintos planteamientos musicales que esbozan diferentes tendencias y/o procedimientos, que a la postre resultará en un aumento de las posibilidades musicales .Lo que se busca con este escrito es aportar herramientas o técnicas a los interpretes que quieran desarrollar un sonido similar. Facilitando que los músicos puedan acercarse un poco más a ese estilo, que si bien no es propio de nuestra cultura, ha venido influenciando todas las tendencias musicales actuales.

Con la realización de este trabajo, se espera aportar a la formación de un público plural con distintas tendencias y niveles intelectuales, desde principiantes que desean conocer u obtener información clara y sistematizada relacionada al campo jazzístico de la improvisación, hasta el músico avanzado con experiencia en el tema. Este proceso de transcripción y análisis expondrá una serie de herramientas musicales que estará a disposición de cualquier músico. En esta medida, se espera que cada interprete aplique este material en el desarrollo y búsqueda de su propia manera de improvisar, para poder llegar a construir un sonido musical propio y autentico, como lo menciona Wynton Marsalis en documental *History of jazz* (2001), haciendo referencia a las palabras del gran saxofonista **Coleman Hawkins,** *Nadie toca como yo y no toco como nadie"*

Finalmente este trabajo aporta al gremio de los educadores en el campo musical, ya que las transcripciones y el análisis de los solos permiten teorizar, Clasificar y sintetizar la información necesaria para generar nuevas propuestas de Enseñanza musical, enfocadas específicamente a la creación y concepción del Estilo improvisatorio en el jazz.

Descripción y planteamiento del problema

El jazz es un género que nació como consecuencia de un proceso de transculturación a principios del siglo XX en Norteamérica. Para ese entonces Nueva Orleans era una de las ciudades más Cosmopolita del momento en la que se mezclaron diversas expresiones musicales y artísticas, todo esto iba dando lugar a grandes expresiones musicales y sobre todo el nacimiento de nuevos artistas que mas tarde pondrían a bailar Jazz a todo un continente. En su momento Louis Armstrong quien fue nombrado embajador de esta nueva música negra, se encargo de llevarla a otros territorios en donde fue recibido como una música de gran impacto rítmico y así se fue entretejiendo con las sonoridades de diversos pueblos. Hoy en día el jazz ha sido influencia para músicas de carácter folklórico y popular alrededor del mundo, e incluso en nuestro país muchos compositores e intérpretes han incorporado a su lenguaje elementos de esta música negra, como Lucho Bermúdez, Francisco Zumaque, Antonio Arnedo, Héctor Martignon, Oscar Acevedo entre otros.

Ahora bien, a pesar de esta confluencia entre el jazz y el folclore, se observa que los músicos de jazz en nuestro país, aun no se han apropiado de este lenguaje, todavía hacen falta más trabajos de investigación que generen un acercamiento y faciliten el aprendizaje y el desarrollo de nuevas habilidades en torno a este género musical, pues como es bien sabido, es necesario asimilar este vocabulario para poder, no sólo competir en los escenarios a nivel mundial; sino para poder crear o desarrollar un sonido propio.

De esta manera, se hace indispensable sistematizar parámetros e ideas que complementen el concepto de la improvisación del jazz. Este acercamiento a las improvisaciones de Kenny Garrett, Kirk Whalum y Boney James ciertamente desglosará una serie de ideas y tendencias que cada uno de los aspirantes a ser grandes improvisadores podrán usar.

Dada la anterior problemática surge la pregunta por el cómo sistematizar parámetros y técnicas de improvisación dentro del jazz a través de la transcripción y análisis de los solos en el tema Always There.

Esta pregunta está enfocada a identificar elementos musicales de tipo rítmico melódico y armónico que puedan ser de referencia para la construcción de un solo

en la música jazz. Considerando que, encontrar un sonido moderno [1] contemporáneo y autentico requiere de un sin número de referentes sonoros, es decir, escuchar una gran variedad de música y además realizar un proceso de interiorización, de análisis, de memorización, y de imitación de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos, para hacerlos parte de un lenguaje intuitivo propio y poder acceder a esta herramientas en un momento de improvisación. Por lo anterior, describir e identificar los elementos musicales más importantes en los solos propuestos de los saxofonistas escogidos, va a dejar en nuestra memoria, unos referentes relevantes en la construcción del discurso improvisado.

OBJETIVOS

Objetivo General

Identificar elementos musicales de tipo rítmico, melódico y armónico que puedan ser de referencia para la construcción de un solo en la música jazz, a través de la transcripción y análisis de Kenny Garrett, Kirk Whalum Y Boney James en el tema Always There

Objetivo Específicos

1. Transcribir los tres solos de saxofón del tema Always There
2. Analizar cada una de las notas de los solos, cifrar articulaciones, relación escala acorde, dinámicas, armonía y ritmo en cada uno de ellos
3. Comparar el material transcrito y cifrado, e identificar propuestas musicales de cada uno de los intérpretes.
4. Sistematizar el material elaborado y proponer conclusiones que puedan aportar nuevas técnicas de improvisación.

[1] No necesariamente tiene que ser moderno, quizás algunos quieran un sonido “viejo”, pero sin importar la categoría es necesario tener bastantes referentes musicales que permitan encontrar ese sonido.

ANTECEDENTES

Son varios los trabajos escritos y en audio que aportaron a la construcción de esta monografía, entre ellos se pueden destacar: *Casino Light's 99" Live At The Montreux Jazz Festival 1999*, es un Dvd que contiene un concierto en el que participan grandes músicos de la actualidad del jazz. Figuras como Geroge Duke, Bob James,Nathan East,Gabriela Anders entre otros, se muestra, a lo largo de todo el concierto, un espectáculo musical lleno de grandes solos y sonoridades únicas además de enormes posibilidades a la hora de improvisaren diferentes géneros. Su principal característica es la variedad musical, pasan del smooth jazz de Bob James, al cálido sonido de Mark Turner, luego el sabor latino de Gabriela Anders Hasta llegar al Funk y el Soul donde George Duke es protagonista. En este Dvd se encuentra el tema AlwaysThere en donde participan los saxofonistas Kenny Garret, Kirk Whalum Y Boney James y es esta la pieza musical motivo para realizar este trabajo de investigación.

De igual forma, *History of Jazz By Ken Burns*,es un documental de la historia del jazz, éste fue transmitido por PBS en 2001, yfue lanzado el DVD de ese mismo año por la misma empresa. Es un extenso documental con una duración aproximada de 12 horas donde narra y le da forma al jazz desde sus orígenes, realizado por este cineasta norteamericano, con narraciones y entrevistas exclusivas a jazzistas como Wynton Marsalis, Phil Woods, el escritor Gerald Early y el famoso critico Gary Giddins. Las declaraciones de músicos que alcanzaron la fama en el mundo del jazz hacen que la improvisación y el concepto de la creatividad sean mas claros, y de esa manera se pueda acercar más a la mente de un improvisador. Por lo tanto es indispensable este material no solo por que aporta un alto nivel musical, sino que ofrece un contexto social e histórico, que permiten comprender la magnitud del proceso de improvisación.

Adicionalmente, Aebersold, J. (1967), Es un método didáctico para el aprendizaje del jazz. Este material consta de aproximadamente 128 libros que incluyen, cada uno, un CD que contiene las pistas de cada uno de los Standars de jazz contenidos en el libro, en ésta pista no solo se puede tocar el tema de jazz si no también improvisar. El primero de estos volúmenes fue lanzado en 1967 y en estos, Aebersold recopila manera de pistas más de 1200 piezas de jazz junto con su material de partituras, el cual resulta importante para esta investigación debido a su riqueza de estilos y géneros del jazz, aborda estilos como la balada jazz, el funk y el latin jazz, es una guía completa que le enseña a una persona de una

manera progresiva a improvisar con algunas escalas, algunos patrones rítmicos y líneas melódicas propias de este genero. Por lo tanto Jamey Aebersold Play Along enriquece el elemento teórico musical y la parte creativa del improvisador, ya que le permite familiarizarse con los distintos modelos de concepción del jazz.

Por otra parte Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Es un libro que reúne 60 solos de jazz, todos de Charlie Parker transcritos por Jamey Aebersold y Ken Slone. Los solos contienen especificaciones como el tiempo, acordes y algunas sugerencias prácticas que optimizan el estudio y aprendizaje del solo. El Omnibook de Charlie Parker se encuentra en tres versiones diferentes, para instrumentos en C, Bb y Eb lo que permite que cualquier instrumento pueda acercarse al estilo Parker. En este material se destacan aspectos como la precisión rítmica y melódica de las transcripciones, además de la armonía; aunque en la escritura de las articulaciones no se profundiza demasiado, si logra capturar al máximo el estilo propio de Parker. Para este trabajo de investigación el omnibook resulta indispensable, ya que la manera de escribir los solos de Charlie Parker, aportan muchas ideas a nivel de escritura musical y cómo en estas logra Jamey Aebersold y ken Slon capturar el estilo predominante de los años 40.

De igual manera Viola J. (1986) “Technique of the Saxophone Vol 2” es un librodiseñado para saxofonistas, donde por medio de ejercicios escalisticos amplía la técnica en el instrumento. Su temática está relacionada a la improvisación, el manejo de acordes, las articulaciones, el fraseo, el uso de acercamientos cromáticos y diatónicos en las diferentes tonalidades, y el manejo de corcheas y semicorcheas. Además es un libro de alta eficacia para el desarrollo de habilidades técnicas en el saxofón, y por medio de los ejercicios invita al estudiante a generar un concepto propio de improvisación, debido a que no está influenciado por ninguna época o saxofonista en particular, más bien hace especial énfasis en el concepto de acordes y estructurasen las diferentes tonalidades. Por lo anterior su contribución para este trabajo consiste principalmente en el aporte que hace al concepto de estilo, ya que de manera progresiva un estudiante va descubriendo la sonoridad que está buscando.

Adicionalmente Aebersold J. (2000). How To Play Jazz and Improvise. Este libro enseña cómo improvisar en el jazz con cualquier instrumento. Comienza de manera muy simple pero paso a paso empieza a ser mas compleja, con nuevos ritmos, frases mas largas y algunas notas de paso entre acordes, le enseña al estudiante varios licks o frases musicales propias de este estilo, se caracteriza por la dinámica que existe entre el estudiante y el piano que suena en cada pista, ya que éste ultimo ejecuta el ejercicio escrito y el estudiante debe repetirlo de manera exacta, este libro está enfocado a descubrir desde un punto de vista didáctico todo

lo relacionado a la construcción de improvisaciones en el jazz, al finalizar el libro muestra una lista de Standars de Jazz que abarca gran numero de géneros como: Bebop, Bossa Nova, Baladas, blues y piezas modales, ésta lista según Jamey Aebersold es indispensable y tendrá que conocer un músico para un “Jam Sesión”

“The Master Of Jazz Anthology”. (2005 Remasterizada). Es un catalogo musical a manera de Discos, organizados cronológicamente desde los inicios del jazz en New Orleans hasta los años 50 con stan Getz y Oscar Peterson. Este sumario de grabaciones sonoras permite conocer las distintas sonoridades e improvisaciones nacientes con las bandas de Dixieland, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong entre otros, describiendo de esa manera el contexto musical para cada una de las épocas. Adicionalmente cada uno de los 5 cd’s que conforman esta colección incluye un catalogo en donde hacen una breve descripción de cada época a nivel musical y social, las bandas mas representativas además de algunas fotos de músicos. Debido a que este trabajo de investigación hace especial énfasis en el estilo de improvisación de algunos saxofonistas, ésta discografía resulta indispensable ya que permite conocer a lo largo de la historia, cómo ha venido cambiando la manera de improvisar en los últimos años y qué tanto se mantiene en estos saxofonistas modernos.

PRIMER CAPÍTULO

APROXIMACIONES CONCEPTUALES EN EL CAMPO DE LA IMPROVISACIÓN

1.1 IMPROVISACIÓN

Se parte de la afirmación según la cual, la improvisación es una capacidad inherente al ser humano. Constantemente estamos improvisando de una u otra manera en diferentes campos de la vida, se puede explicar este principio con un sencillo ejemplo: un hombre conoce a una mujer por primer vez y empiezan un dialogo en el que ninguno de los dos planeó con anterioridad que decir porque la situación es algo repentina y súbita, esto es improvisar. Sin embargo lo elementos que se usaron en el dialogo ya estaban estructurados de antemano, frases tales como “Hola”, “¿Cómo te llamas?” estaban predeterminadas para el “improvisado” dialogo, es decir; ya se habían dicho en otro momento. En esa medida, la improvisación no se limita al hacer o tocar algo nuevo en un momento determinado, más bien se refiere a la recreación e interpretación de una estructura ya existente, que se ha ejecutado antes y proponerla en un *contexto* diferente, lo que hace que sea improvisación no es el material que se utiliza, puesto que ya se ha usado antes, más bien es el *contexto* en el que se emplean dichos elementos y este contexto hace que sea improvisación.

Considerando que gran parte de la improvisación se refiere a la recreación de elementos ya existentes es pertinente la comparación que hace Victor Wooten (2012) bajista y cinco veces ganador del Grammy entre la música y el lenguaje, en la medida en que el lenguaje también se perfila como un forma de expresión y re-creación de estructuras existentes que se reconfiguran para generar un estilo:

> “*La música es un lenguaje, la música y el lenguaje verbal sirven para los mismos propósito, ambas son formas de expresión, pueden usarse como manera de comunicarse con los demás, pueden ser leídas y escritas, pueden hacerte reír o llorar, pensar o dudar, dirigirse a uno a varios y definitivamente puede hacerte mover*”

La principal función del lenguaje es comunicar o transmitir una serie de ideas, construyendo un dialogo coherente usando diferentes herramientas o estructuras propias del idioma. De la misma manera que cualquier idioma como el español ofrece herramientas gramaticales como tildes, comas, silencios, etc., la música también tiene sus propio alfabeto musical: dinámicas, articulaciones, figuras

musicales y ritmos entre otras, ya que cada una de las personas tiene una manera diferente de usarlas, combinarlas y articularlas el resultado será que cada uno tenga un estilo o manera diferente de expresar musicalmente las ideas. Por lo anterior la palabra estilo podría definirse como las estructuras musicales que cada músico usa en sus distintas Improvisaciones y las diferentes maneras de combinarlas y ejecutarlas, esto es lo que hace a cada improvisador único.

Se debe tener en cuenta que la improvisación también se define como "una ejecución sonora instantánea, producida por un individuo o grupo de individuos que abarca desde la libertad total, hasta la sujeción de pautas estrictas, desde la situación espontanea hasta la participación de la conciencia mental*". (Gainza, 1983:P.11).* Esta podría ser la diferencia fundamental entre la improvisación y la escritura musical, ya que en la improvisación un minuto de música se construye en solo un minuto, mientras que en la composición un minuto de música puede tardar meses, por esa razón este momento súbito y repentino en donde se desarrolla una improvisación, requiere un alto grado de concentración donde todo el intelecto y la fuerza mental se unen, y toda esta energía física y mental se desborda en un instante, y en ese punto no hay tiempo de reflexionar sobre lo que se está haciendo; tal vez, luego tendrá tiempo para reflexionar pero antes no. Otro punto fundamental en la improvisación con respecto a la escritura o composición es que en la improvisación no se puede borrar lo que se toca, en un gran solo de jazz no se puede devolver y borrar, mientras que en la escritura sí.

Por otra parte, muchos músicos, buscando ser grandes improvisadores, desarrollan enormes habilidades técnicas y teóricas en sus instrumentos, pero la realidad es que en la improvisación del jazz esto no es suficiente; es necesario desarrollar estas habilidades, pero no hay que desconocer que la creatividad es una de ellas, que debe ser examinada de la misma manera, hasta alcanzar no solo altos niveles de las destrezas antes mencionadas sino una conexión entre todas estas.

Ahora bien, la imitación a otro improvisador de jazz puede no ser tan buena como se piensa. La mayor parte de los músicos de jazz intentan buscar un sonido propio, y para esto acuden a algunos referentes musicales en busca de ampliar su discurso en un solo e intentan tocar como otros. Lo que ocurre en esta situación es que el "imitador", en la mayoría de ocasiones, encuentra satisfacción tocando como otros y pese a que logra desarrollar ciertas destrezas como la velocidad, precisión rítmica entre otros, descuida su capacidad para desarrollar su propio estilo, lo anterior se resume en la siguiente frase dicha por Bill Evans refiriéndose al improvisador: "Construye un edificio desde la azotea con gran confusión en su base" Evans (1966).

Con lo anterior no se quiere decir que no se deban estudiar los antecedentes de jazz, sino que éstos sean un referente para desarrollar un estilo personal. Para improvisar se debe empezar con un trabajo simple; saber la estructura y explorarla según las capacidades que se tienen, esto significa ser honesto y realista, cuando tenemos el control de una improvisación y sabemos qué estamos haciendo resulta más fácil seguir construyendo de manera coherente y solida.

Por otra parte no todos aceptamos el pensamiento que para improvisar es indispensable saberse las escalas y todos los arpegios en cualquier tonalidad y cosas parecidas, éste es un pensamiento fuertemente arraigado en los músicos clásicos, pero un músico de jazz no tiene porque ser un músico clásico, ni siquiera está en la obligación de intentarlo ya que son mundos totalmente diferentes. Por supuesto hay que hacer la técnica en el instrumento pero ésta no debe ser indispensable para empezar el ejercicio de la improvisación, todo lo contrario debe ir de la mano una cosa de la otra, y no se le debería decir a una persona "no *puedes improvisar, aún no estas listo*"

Esto lo escribe Jamey Aebersold en su libro *How To Play jazz And Improvise. (1992) "*Conocer las digitaciones, escalas y acordes (arpegios) de cada una de las escalas de la Armonía, resulta esencial. No hay que incurrir sin embargo en el error de tomarse toda la vida para aprender los fundamentos de la música y nunca disfrutar de hacer música". Según Aebersold, olvidamos equilibrar el aprendizaje de dos partes esenciales en la improvisación como lo es la teoría que comprende aspectos como escalas, acordes, arpegios, ritmo etc. y la creatividad, con sencillamente tocar algo que suene en nuestra mente. El cerebro izquierdo se encarga de la parte del conocimiento y el cerebro derecho de la creatividad, entonces si desarrollamos solo una parte del cerebro por ejemplo el izquierdo resultaría tocando como dice Aebersold Como una maquina de hacer jazz pero no muy inspirada ni muy original.

Existen algunas cualidades que al perfeccionarse hacen que un improvisador suene bastante maduro, esto lo dan los años y el ejercicio constante de improvisar, no se trata de generalizar, existen muchos mas solo que estos son algunos de ellos

El Sonido: tiene que ver con lo que cada uno quiere, es decir considero que no hay un sonido bueno o malo, sencillamente todos son diferentes, para algunos El Sonido de Anthony Braxton o el vibrato de Sidney Bechet puede no ser un gran referente para algunos músicos

Las Repeticiones: éste concepto en manos de un músico que goce de grandes capacidades creativas es un presagio al éxito de su solo, las repeticiones y pequeñas variaciones generan bastante unidad y coherencia entre cada frase y por supuesto en la totalidad de su solo.

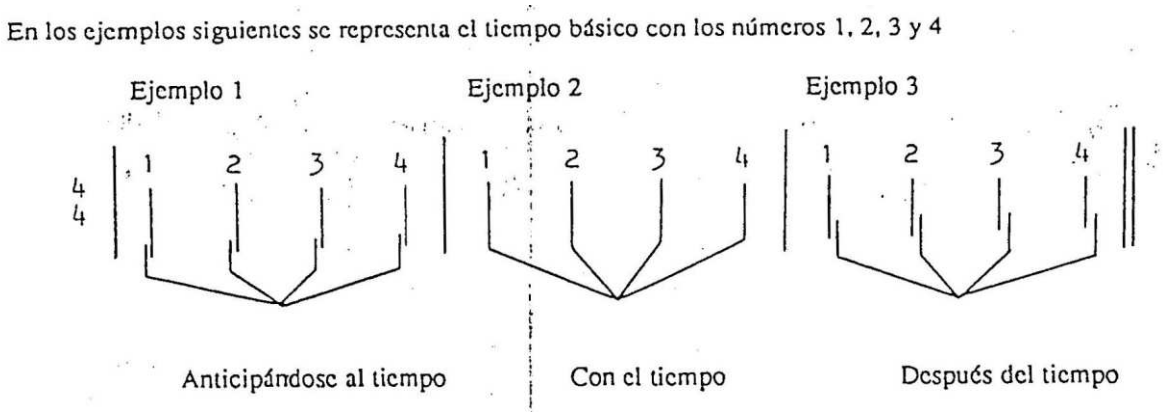
El uso Licks o patrones: este concepto es muy importante en especial cuando se trata de tocar en diferentes estilos y por supuesto distintas épocas**,** la idea es ser coherente respecto de lo que suena y lo que se improvisa, aunque siempre hay que mantener el estilo propio y buscar las distintas posibilidades y porqué no la inclusión de distintas épocas en otra.

La capacidad de enlazar acordes por medio de frases melódicas: Para algunos sin duda puede ser una de las habilidades que mas trabajo requiera, ya que en ésta se requiere la combinación de todas las técnicas y destrezas que tenga el improvisador, como por ejemplo el uso de distintas escalas, arpegios, manejo de acercamientos cromáticos combinada con las distintas articulaciones etc. Y por supuesto lo mas importante que lleve la música que tenga en su cabeza al instrumento.

Referentes sonoros: Los discos son la única fuente real para aprender a tocar jazz, ni los libros, ni los métodos logran capturar en su totalidad lo que el improvisador está interpretando , por esta razón es indispensable tener presente gran variedad de discos, músicos y temas en particular, para que al momento de la improvisación pueda echar mano de estas herramientas.

El manejo del tiempo: Algunos músicos suelen desarrollar un alto grado de conciencia respecto del ritmo, llegando a ser capaces de tocar conscientemente atrás o adelante del tiempo

[2]



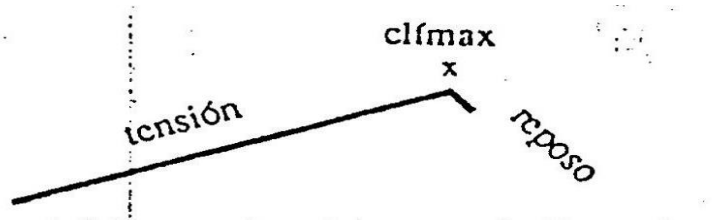
[2] Grafica tomada de J. Aebersold (1992) "How To Play Jazz And Improvise". P. 45

Desarrollo del solo: Tensión y Reposo

La tensión es todo lo que produce intensidad y estimulo y relajación, por el contrario el reposo es una relajación natural, un solo debería contener éste elemento de la tensión y relajación

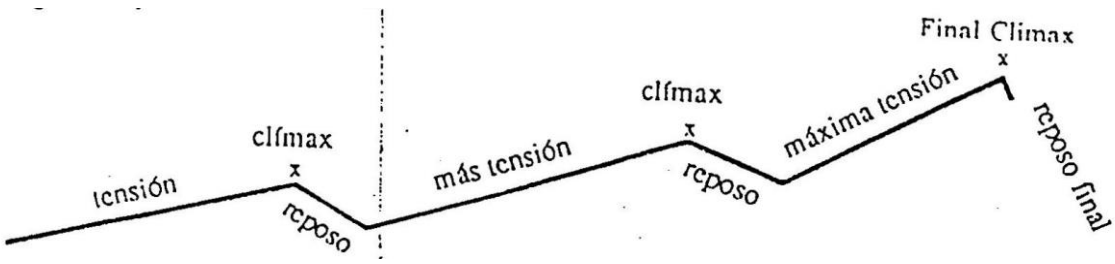
Lo anterior se puede entender con el siguiente grafico.

[3]



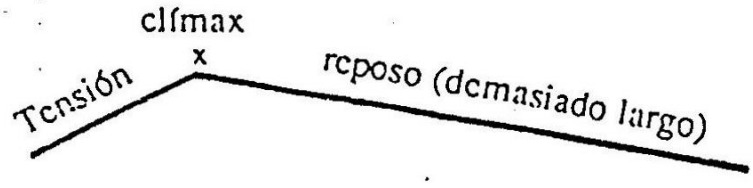
Algunos improvisadores, los más experimentados logran hacer varias cadenas de tensión, clímax y reposo, hasta lograr un efecto mucho mayor.

[4]



Al principio casi todos cometemos los mismos errores y esto es hacer algunos de estos tres punto demasiado largo como los casos que se presentan a continuación, y esto lo que genera es que el oyente se aburra.

[5]



[3] Grafica tomada de J. Aebersold (1992) "How To Play Jazz And Improvise". P. 46
[4] Grafica tomada de J. Aebersold (1992) "How To Play Jazz And Improvise". P. 46
[5] Grafica tomada de J. Aebersold (1992) "How To Play Jazz And Improvise". P. 46



En esta última grafica se muestra un exceso de uniformidad

ELEMENTOS QUE PRODUCEN TENSÍON

- Aumento del volumen
- Líneas ascendentes
- Énfasis en notas de paso
- Registros extremos en el instrumento
- Intervalos amplio
- Repetición
- Direcciones alternas
- Articulaciones duras
- Notas fuera del acorde
- Armonía disonante

ELEMENTOS QUE PRODUCEN REPOSO

- Disminución del volumen
- Líneas ascendentes
- Notas de larga duración
- Silencios
- Legato
- Énfasis en las notas del acorde
- Armonía consonante

1.2 LA TRANSCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS.

La transcripción y el análisis debe ser una disciplina constante en un músico de jazz que aspire a ser un gran improvisador. Dentro de su estudio diario debe involucrarse dicho ejercicio, incluso se sabe por la historia que los músicos de jazz de la primera mitad del siglo XX aprendieron por tradición oral, solo tenían sus oídos para aprender, no existieron escuelas, ni libros, ni métodos, muchos llegaban después de ir a escuchar un concierto a tocar las notas de memoria para saber qué era lo que hacían sus improvisadores favoritos; es así que, la transcripción y el análisis eran casi que las únicas herramientas de aprendizaje.

El término transcripción hace referencia más hacia la palabra copiar, y esto es lo que durante mucho tiempo han venido haciendo los músicos de jazz, no hay otra manera de conocer la técnica jazzística si no se copia de quienes se puede decir fueron pioneros, como lo mencionó en algún momento uno de los mejores trompetistas de jazz del mundo "*Imitar, asimilar, innovar*" **Clark Terry** (citado por Miguel Tarzia, 2013)**.** Por otra parte existe una pregunta que ronda en el Gremio de los jazzistas y es la siguiente. ¿Es posible que un músico que no nace en la cultura donde surge el jazz pueda tocar y sonar como uno de ellos? Aunque se transcriban solos de Charlie Parker, John Coltrane, Louis Armstrong nunca vamos asonar como ellos dicen algunos, en contraste otros alegan que el ejercicio constante de transcribir e imitar permite que un músico logre un lenguaje idéntico a un jazzista propio de la cultura Norteamericana. Lo único cierto es que gracias al habito de la transcripción el análisis podremos adquirir innumerables herramientas que nos van a permitir construir nuestro propio sonido y nuestras propias improvisaciones, de cualquier manera siempre va sobresalir la personalidad musical propia de cada ejecutante.

Los beneficios de esta disciplina son varios y todos de suma relevancia, se puede hacer un entrenamiento auditivo donde se familiariza con el estilo en particular, y no solo una relación sonora sino también se familiariza con la escritura, hasta que nuevamente se escuchen frases similares y se reconozca qué tipo de figuras son y muy seguramente puede hacer una discriminación de alturas. Adicionalmente, se pueden evidenciar mejoras en el fraseo, la articulación y tal vez la afinación en el jazz, gracias a la imitación de un solo. En suma, el estudio de una transcripción presenta grandes retos a nivel instrumental, ya que la duplicación exacta le obligará a desarrollar estrategias nuevas de estudio que le permitan acercarse cada vez más al solo.

Otro punto a favor del las transcripciones, es que éstas sirven como punto de partida para una improvisación, el ejecutante va construyendo su propia

improvisación y a lo largo de esta puede “echar mano” de las frases que más le llamaron la atención en su transcripción y a lo largo del solo va construyendo su propia personalidad musical ya que, un solo transcrito es una constante fuente de inspiración.

Por su parte, el análisis musical es un estudio minucioso y detallado de las partes que componen un solo. Este proceso es posterior a la transcripción, ya que luego de haber capturado las notas en un pentagrama se hace necesario cifrar la información impresa, como por ejemplo las dinámicas, articulaciones, Velocidad, manejo del ritmo, relación escala acorde entre otros.

APLICACIÓN:

Bajo este contexto la transcripción y análisis de un solo permite desmitificar el proceso construcción de un solo, mostrando de manera explícita la lógica musical sobre la cual ha sido creado, “descubriendo los secretos”. Algunas de las características más esenciales de un solo son difíciles de poner en palabras debido a la naturaleza de las mismas y por ello la explicación resultan esquivas, de ahí que la imitación y memorización de una improvisación sea el vehículo apropiado para revelarlas y explorarlas. Imitar estos patrones identificados en la transcripción, en diferentes velocidades facilitara la interiorización del solo.

SEGUNDO CAPÍTULO

RESEÑA HISTORICA DEL JAZZ

“La música jazz define América” Wynton Marsalis (2001, History Of Jazz).

Un pianista de New Orleans llamado Jelly Roll Morton decía que él había creado el jazz, pero lo que realmente ocurrió fue que el fue el primero que demostró que podía escribirse, el jazz no necesitó de personas de alcurnia o de clases sociales elevadas, por el contrario son personas con unos contextos sociales difíciles, con historias extrañas y graciosas, Duke Ellington, Benny Goodman un inmigrante judío de los barrios bajos de chicago al que se le enseñó a tocar clarinete para mantenerlo alejado de los problemas, pero creció para enseñarle a bailar a todo un país, Billie Holiday la problemática hija de una empleada de servicio de Baltimore que con su manera de cantar fue dándole forma a lo que luego se llamaría jazz, Louis Armstrong el huérfano de las calles de New Orleans quien influenció a todas las músicas después de él.

El jazz creció en miles de lugares, pero nació en New Orleans, una ciudad que para 1800 era cosmopolita, frecuentado por personas de todas partes del mundo viviendo todas en la misma sociedad, y existía una gran integración. New Orleans era una cuidad con gran comercio de esclavos y son los descendientes de estos los que a la larga crearían el jazz, la improvisación era parte de ellos ya que tenían que aprender a hacerlo, los esclavos llegaban a un lugar que no conocían, con nuevas costumbres, nueva comida, era todo un sistema nuevo “si no puedes improvisar tendrás un mundo lleno de problemas y no podrás sobrevivir” Wynton Marsalis (2001, History Of Jazz).

En 1817 a los esclavos de New Orleans se les permitía cantar y bailar a una hora especifica y en un lugar llamado “Congo Square”, todos los domingos en la tarde se reunían allí llena de ritmos de percusión, muchos de esos esclavos venían de las Antillas con diversos ritmos caribeños y muy contagiosos, por otro lados otros esclavos venían del centro de Sudamérica y con ellos su música, cantos de trabajo, cantos espirituales y la llamada y respuesta de la iglesia bautista.

En la plaza central de New Orleans se congregaban todo tipo de personas para las celebraciones como bodas, marchas, funerales etc. y todas estas acompañadas por la música de las bandas, allí se celebraban desfiles de toda clase. La semana del carnaval que se hacía anualmente tenía calles repletas de negros, blancos, italianos, criollos, alemanes todos estaban mezclados y no podían escapar unos de otros, y así como esta ciudad tenia esta alta diversidad cultural también era conocida por sus altos niveles de desenfreno en el juego y la

prostitución, estas ya eran una tradición como también el fervor religioso ya que habían muchas iglesias y todo esto estaba junto.

El 26 de enero de 1861 el estado de Luisiana se separó de la unión y 15 meses después una flota federal avanzó por el rio Misisipi y obligó a New Orleans la ciudad mas grande de la confederación a rendirse, aquí nace una libertad para la población negra, y desató una explosión de energía creativa “la abolición de la esclavitud hizo posible la música Jazz” Wynton Marsalis (2001, History Of Jazz).

En 1890 llegaron a New Orleans dos estilos nuevos de música y sin estos no hubiera existido el Jazz: el primero creado por pianistas negros era alegre e irresistible, resultado de la mezcla entre canciones espirituales americanas, de música folclórica, y marchas militares, se denominó Ragtime caracterizada por sus melodías sincopadas, ésta sería la música mas popular de américa durante el siguiente cuarto de siglo, se hizo popular por jóvenes bailarines de aquel entonces.

“El Ragtime es la sincopa alocada y sus victimas, en mi opinión pueden tratarse con éxito solo como a un perro con rabia, con una dosis de plomo, ya sea solamente una fase pasajera, nuestra cultura decadente, o una enfermedad infecciosa que ha venido a quedarse como la lepra, el tiempo lo dirá” Edwards Baxter (1918)

Para esta misma época los habitantes de New Orleans empezaron a tocar blues intentando liberarse de la degradación y la humillación de los juglares, es una forma puramente americana, formada tan solo con tres acordes ordenados en 12 compases, y esto permite un sinnúmero de variaciones, para tocar blues no basta solo con tener técnica o tocar bien, es necesario tener cierto sentimiento hacia ella. El Blues era el hermano profano de la música sagrada de las iglesias bautistas negras llena de gritos y gemidos, cuando una persona cantaba Blues lo que intentaba era liberarse de la tristeza y pasar por un momento agradable con la música. Las trompetas se tocaban al estilo militar, estos instrumentos habían quedado tras la guerra civil, y los músicos estaban encontrando la forma de pasar los cantos de blues a sus instrumentos, intentando imitar en sus instrumentos lo que las personas cantaban incluyendo el vibrato y todo lo demás, el Blues sería la base que alimentaría toda la música americana, incluyendo el Jazz.

Bubby Bolden el primer músico celebre en tocar jazz nació en 1887 el año en que terminó la reconstrucción, este músico creó el estilo particular con el que se toca jazz, para 1906 el era el músico mas conocido en New Orleans, le decían King Bolden. Bubby Bolden quién habría dirigido la primer banda de Jazz, nunca podría volver a tocar en publico, tras ser internado en un hospital Psiquiátrico debido a su

alocado comportamiento y fuerte adicción al alcohol. Luego aparece Jelly Roll Morton quien mezcla el ragtime, la música juglar y el blues convirtiéndose en un pianista excepcional, a el le gustaba decir que había inventado el jazz, y que los demás tocaban un nuevo estilo llamado “Jelly Roll”, no inventó el jazz pero fue que escribió muchas melodías que luego serían Standars de jazz.

La música que Bolden y Jelly Roll tocaban la llamaban música caliente, furiosa o música matadora, pero enseguida se llamó Jazz asegurando que el nombre provenía del perfume de jazmín que usaban las prostitutas, aunque hay mucha controversia sobre el verdadero significado de la palabra jazz, algunos dice que traduce música rápida o acelerada. En 1910 había bandas de todo tipo y color en New Orleans apareciendo así nuevas estrellas, Freddie Keppard, Joe Oliver y el Gran Sidney Bechet, con su gran sonido asombraría a toda una generación, demasiado impaciente para tomar clases durante mas tiempo, Bechet aprendió a tocar clarinete el mismo asombrando a sus padres , cuando solo tenia 10 años estaba de gira tocando con la banda de Freddie Keppard “Cuando Sidney se estaba ganando una reputación como músico, todos los músicos de New Orleans lo tenían como un verdadero prodigio, podía coger su saxofón y encontrar notas que nadie sospechaba que existieran” Bruce Boyd Raeburn (2001, History Of Jazz) .
En Diciembre de 1915 la Victor Talking Machine Company se ofreció para graba a Keppard y su banda, el jazz iba a ser grabado por primera vez y nadie sabía si vendería, pero inesperadamente la rechazó siendo la gran oportunidad de Keppard, se dice que tenía miedo de que otros compraran sus discos para robarle su estilo. El 26 de Febrero de 1917 el jazz se grabó finalmente por un grupo que tenía como nombre “Los Original Dixiland jazz band”, se reunieron en los estudios de la Víctor en New York, todos músicos Blancos, dirigido por Nick LaRocca, se grabó especialmente rápido debido a que el ingeniero les pidió a los músicos tocar más rápido para grabar toda la melodía en una cara del disco. Se estrenó el 7 de marzo de 1917 y el disco fue un éxito inmediatamente, fue el primer jazz que escucharon la mayoría de los americanos

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS INTÉRPRETES

Kenny Garrett

[6]



Kenny Garrett es un verdadero "all star" del jazz contemporáneo. Es el más destacado de los hijos (musicales) de la última época de Miles Davis, su descubridor, y su nombre ya forma parte de la historia moderna de este género. Kenny Garrett nació en Detroit en 1960, donde comenzó desde muy joven a tocar saxo, clarinete y flauta. A finales de los años 70 le invitaron a formar parte de la Duke Ellington Orchestra, dirigida entonces por Mercer Ellington. Con ella celebró giras por todo el mundo y, tras afincarse en Nueva York, participó en las jam sessions de George Coleman y en las big bands de Mel Lewis y Frank Foster.

En 1984 graba su primer disco como líder, junto a Woody Shaw y Nat Reeves, entre otros. Al año siguiente graba un disco dentro del grupo Out of The Blue, con Michael Philip Mossman, Ralph Bowen, Harry Pickens, Robert Hurst y Ralph Peterson, compaginando su trabajo con Freddie Hubbard. Poco después se incorpora al grupo del batería Art Blakey y cinco meses después al de Miles Davis. Garrett ha grabado un gran número de discos como líder y como acompañante de algunos de los más famosos jazzistas de final de siglo. Entre sus más recientes grabaciones están un maravilloso homenaje a la música de John Coltrane con Pat Metheny, Kenny Kirkland, NatReeves y Jeff Watts.

[6] http://www.prweb.com/

Kirk Whalum

[7]



Nació en 1958 en Memphis, Tennessee, donde su padre era el pastor de una iglesia bautista. Whalum tocaba la batería para el coro en la iglesia, en la casa fue inspirado por los ejemplos de dos de sus tíos, arreglista y pianista Whalum Wendell y el saxofonista Hugo "Peanuts" Whalum, que eran artistas de éxito del jazz, así como por su abuela, Thelma Whalum Twigg, quien le dio clases de piano. Aunque se hizo cargo de los tambores, Whalum comenzó a tocar el saxofón mientras él estaba en la escuela secundaria. En el momento en que llegó a la escuela secundaria, su talento para el instrumento era tan evidente que fue reclutado por la banda de jazz de su escuela por su instructor de música.

Rápidamente se desarrolló un amor por la música de jazz y comenzó a tocar en algunos clubes de Memphis cuando aún estaba en la escuela secundaria. A pesar de que persigue el jazz como su principal interés, Whalum fue influenciado por una gran variedad de fuentes musicales. "Yo crecí en Memphis, uno de los lugares más eléctricos del mundo", explicó a Jeff Bradley, del *Denver Post* en una entrevista en 1996. Los logros musicales de Whalum le han traído un total de 12 nominaciones al Grammy. Kirk ganó su primer premio Grammy en 2011 a la Mejor Canción Gospel junto a su amigo de toda la vida y escritor de talento, Jerry Peters.

La década de 1990 también trajo a Whalum una serie diversos puestos, rabajando con artistas como Whitney Houston , Willie orwood , Babyface , Nancy Wilson , Yolanda Adams , Take 6 , BeBeWinans y CeCe , BarbraStreisand , Kirk Franklin , Edwin Hawkins , Quincy Jones , Kevin Mahogany , Al Green , y Luther

[7] http://www.allmusic.com/

Vandross . También ha trabajado en una serie de bandas sonoras de películas, incluyendo los de El príncipe de las mareas , Los chicos del barrio , El guardaespaldas , el Gran Cañón , y primos la película.

Boney James

[8]



Nació el 1 de septiembre de 1961 en Lowell, Massachusetts. Saxofonista equilibrado cuyo estilo se inclina del lado de R & B y el jazz y Smooth Jazz, Boney James (que está fuertemente influenciado por Grover Washington, Jr.).Boney James estudió clarinete cuando tenía ocho años, él cambió asaxo dos años más tarde. Cuando tenía 15 años, su familia se mudó a Los Ángeles. James no tardó en tocar en una banda de fusión .Después de un año asistiendo a la Universidad de Berkeley, se trasladó a UCLA para que pudiera seguir tocando con la banda. Se convirtió en un músico a tiempo completo después de la graduación. James se convirtió en un músico invitado en la demanda al saxo tenor, alto y soprano y la flauta, tocando con Randy Crawford, Sheena Easton, losIsley Brothers, Bobby Caldwell y otros.

En 2010, mientras conducía a casa después de una aparición en el Festival de Jazz de Newport, James fue chocado por detrás por otro vehículo. El accidente lo dejó con una fractura de mandíbula y dos dientes perdidos, lesiones que podrían haber terminado su carrera como músico, James se recuperó, y en 2011 Grabó ***contacto*** , un álbum cuyo título hace referencia al profundo efecto el accidente tuvo en su vida y carrera. James volvió a firmar con la Concordia en

[8] http://www.answers.com/

2012. En el comienzo de la primavera de 2013, él lanzó The Beat , un álbum que combina su amor por el R & B y música latina. El conjunto incluye colaboraciones de Raheem DeVaughn y Floacist .

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS Y SISTEMATIZACIÓN DE LOS SOLOS

3.1 NOMENCLATURA PARA EL ANÁLISIS

Para el siguiente análisis se hace necesario definir los conceptos que se van a utilizar, la siguiente nomenclatura está basada en el libro de Enric Herrera “Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I”, explicadas en el capítulo 23.

3.1.1 NOTAS PRINCIPALES (Sonido del Acorde)

Son notas que tienen una clara dependencia vertical, o sea que están directamente relacionadas con la armonía del momento.

Las notas principales se analizan con el número que indica la distancia intervalica con la fundamental del acorde del momento.

3.1.2 NOTAS SECUNDARIAS (Sonido fuera del Acorde)

Son notas cortas que se mueven hacia una nota principal por grado conjunto, éstas notas tienen un predominio horizontal y se les llama también “de aproximación”.

Las notas secundarias se dividen en dos grupos:

DIATÓNICAS: Se denominan diatónicas las notas de aproximación que van (se mueven) a una nota principal por grado conjunto y son diatónicas a la tonalidad., las notas diatónicas se analizan con una “d” y el número que indica la distancia intervalica creada entre ellas y la fundamental del acorde a que pertenece la nota principal a la que va a parar.

CROMÁTICAS:

Se denominan cromáticas las notas de aproximación que van por semitono a una nota principal. Las notas cromáticas de analizan con una “c”

3.1.3 ANTICIPACIÓN RÍTMICA

Es muy frecuente el efecto de anticipar en una corchea el ataque de una nota principal, que debería estar en un tiempo fuerte, a ese efecto se le conoce con el

nombre de anticipación rítmica. El análisis melódico no resulta afectado por la anticipación rítmica. Las anticipaciones en éste análisis las voy a cifran con la letras “Ant.”

3.2 ARMONÍA

La armonía sobre la que cada uno de los improvisadores hace el solo se conoce como vamp, que significa la repetición de una progresión de acordes de dos o cuatro compases. Con frecuencia se tocan uno o varios riffs sobre un vamp. Este vamp tiene cuatro compases sobre una métrica 4/4.

Tonalidad Real

Em7	Bm7	G9sus	Cmaj7

Armonía transportada para saxo tenor (James y Whalum)

F#m7	C#m7	A9sus	Dmaj7

Armonía transportada para saxo Alto (Garrett)
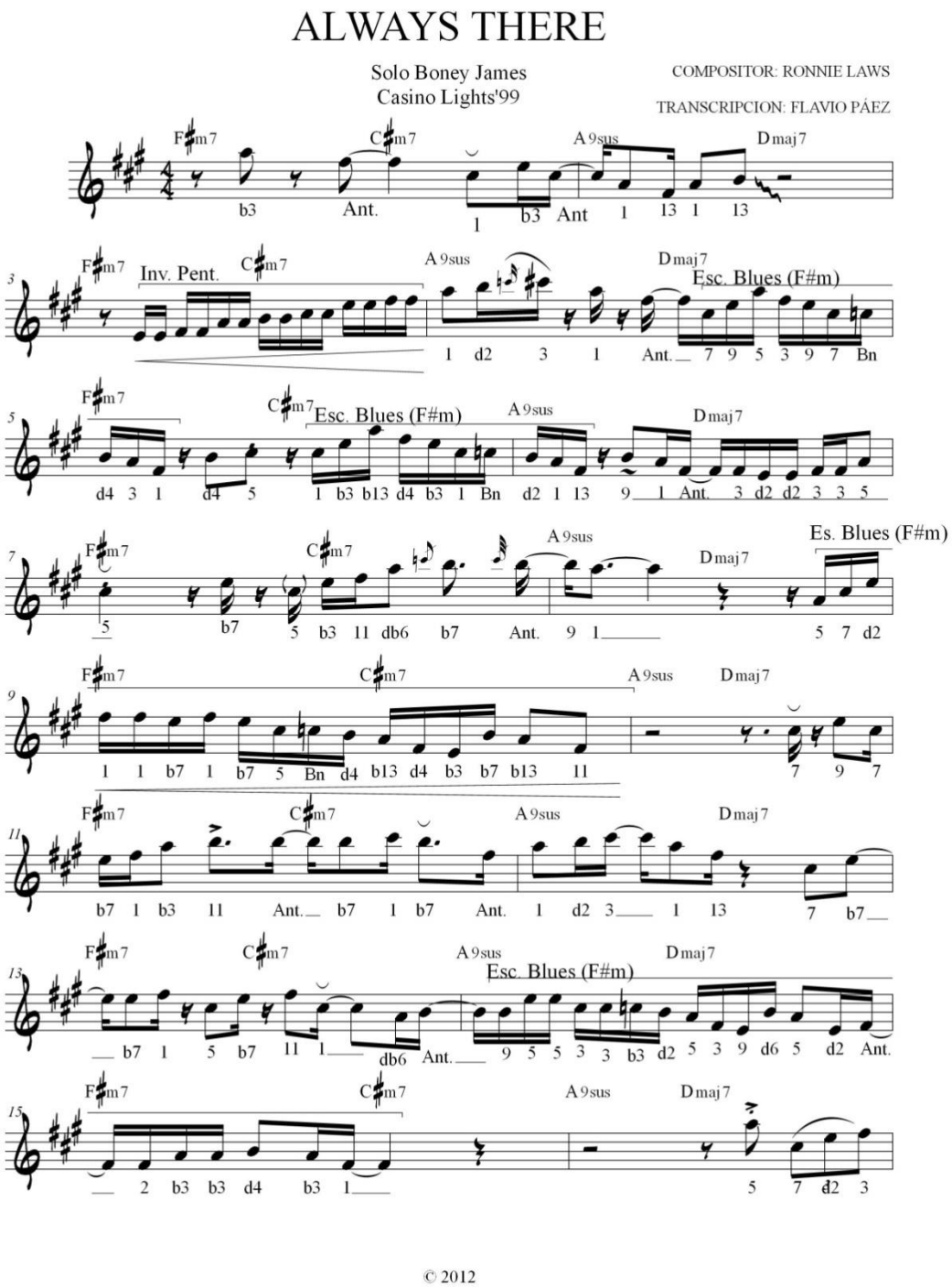
C#m7	G#m7	E9sus	Amaj7
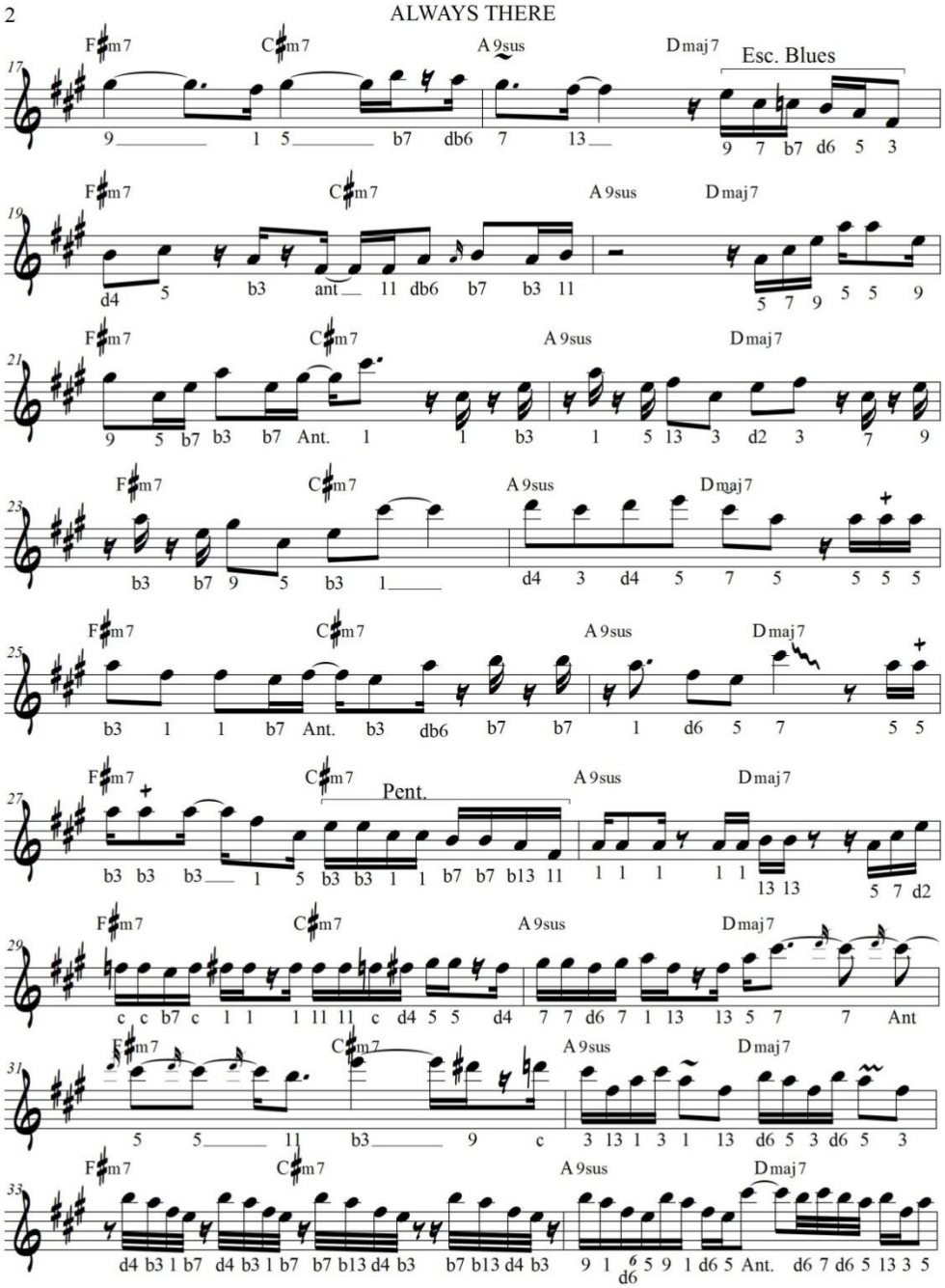
El Análisis de la anterior armonía es la siguiente:
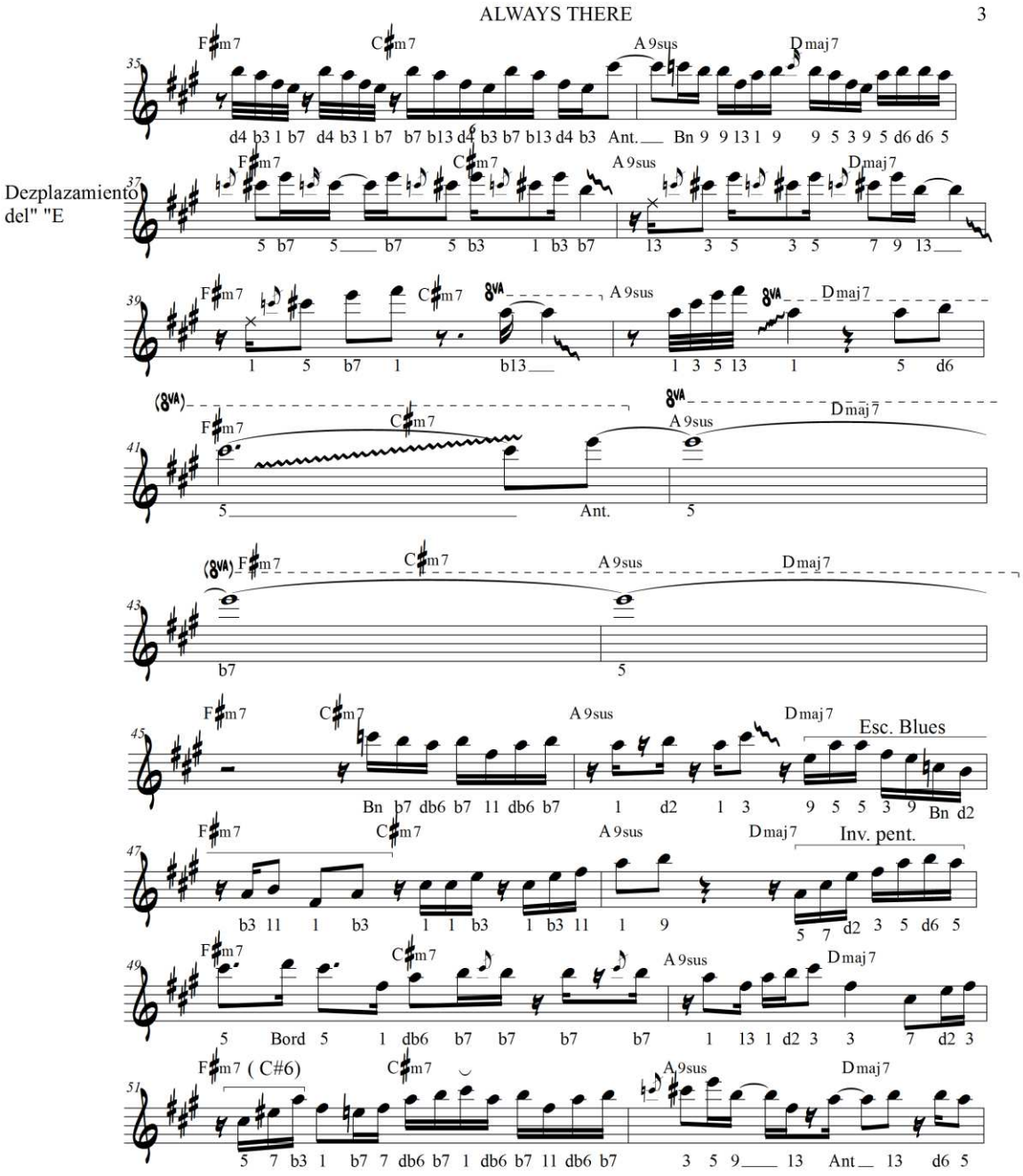
Im	**Vm**	**V7/bVI**	**bVI**

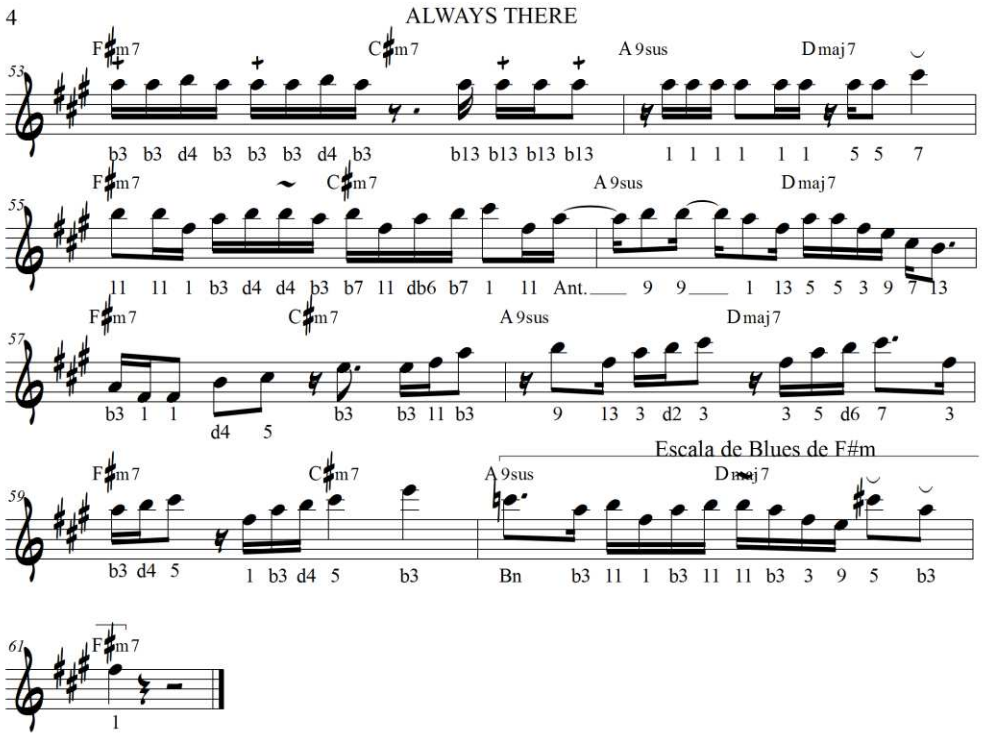
ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE BONEY JAMES

Las siguientes partituras contienen un detallado análisis melódico, nota a nota. La relación de cada una de las notas con en relación a la armonía de ese momento



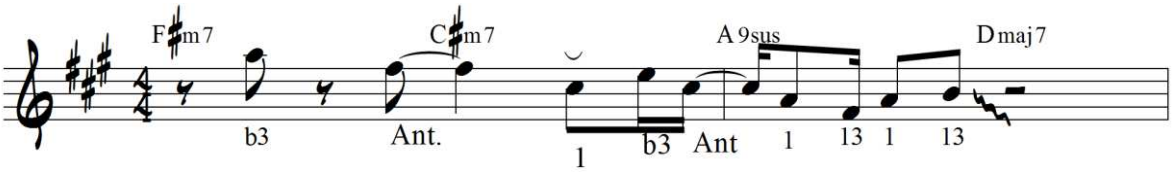

2
ALWAYS THERE
F♯m7
C♯m7
A 9sus
Dmaj7
Esc. Blues
Pent.
Ant.


ALWAYS THERE
3
Dezplazamiento del" "E
F♯m7
C♯m7
A 9sus
D maj 7
Ant.
Esc. Blues
Inv. pent.
Bord
(C#6)


4
ALWAYS THERE
F♯m7
C♯m7
A 9sus
D maj 7
53
b3 b3 d4 b3 b3 b3 d4 b3 b13 b13 b13 b13 1 1 1 1 1 1 5 5 7
F♯m7
C♯m7
A 9sus
D maj 7
55
11 11 1 b3 d4 d4 b3 b7 11 db6 b7 1 11 Ant. 9 9 1 13 5 5 3 9 7 13
F♯m7
C♯m7
A 9sus
D maj 7
57
b3 1 1 d4 5 b3 b3 11 b3 9 13 3 d2 3 3 5 d6 7 3
Escala de Blues de F#m
F♯m7
C♯m7
A 9sus
D maj 7
59
b3 d4 5 1 b3 d4 5 b3 Bn b3 11 1 b3 11 11 b3 3 9 5 b3
61
F♯m7
1

3.3 RELACION ESCALA ACORDE

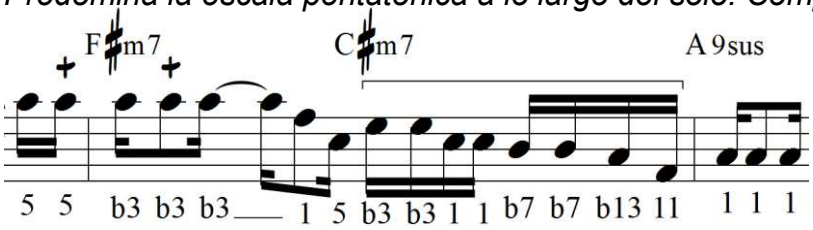
ESCALA PENTATONICA



Este es el material escalístico predominante en el solo de Boney James, y lo plantea ya en su primera frase, ésta es claramente una escala pentatónica de F#m, y a lo largo de sus 60 compases será ésta la escala más recurrente.

Vemos la pentatónica en inversión, y en este Vamp funciona muy bien, ya que esas notas funcionan en común para los demás acordes, formando pues algunas tensiones como tensión 11 sobre el acorde de C#m7, además tensión 13 sobre el acode A9sus.

Predomina la escala pentatónica a lo largo del solo. Compas 27



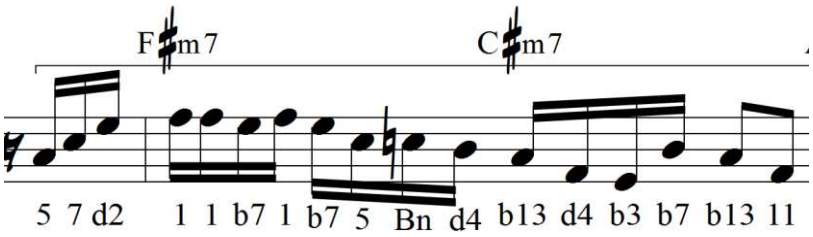
En general el solo de Boney james está construido con la pentatónica de F#m. y la escala blues.

TRATAMIEMTO DE LA DOMINANTE

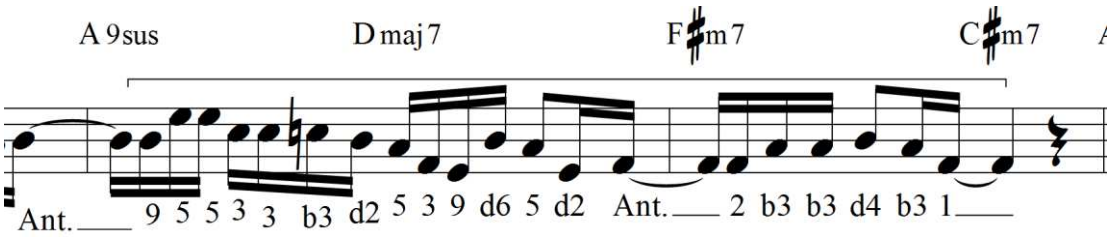
La única dominante el en tema es éste caso un E9sus, pero James nunca hace ningún tipo de acercamiento o aproximación a este acorde, por el contrario muestra un desconocimiento o desinterés de ese acorde tan importante.

ESCALA BLUES

Compas 9.



Compas 14 y 15



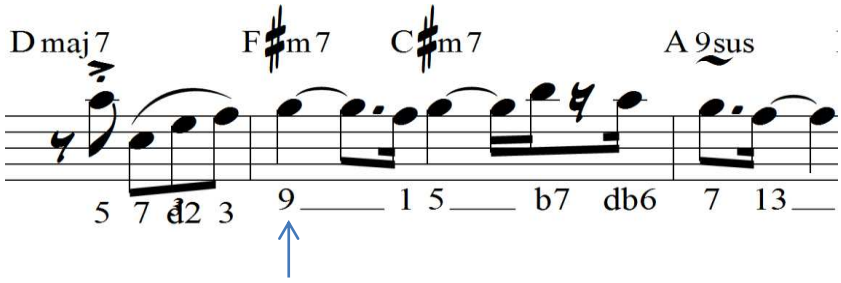
Véase también compas: 4, 5,18, 46 y 60

TENSIONES

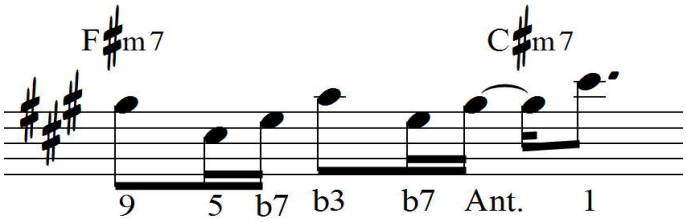
Durante el desarrollo del solo se generan algunas notas que se puedes cifrar como tensiones, pero auditivamente no se sienten como tal, es por eso que solamente pondré los únicos tres casos donde en teoría aparecen tensiones y son respaldadas audiblemente.

SOBRE LA NOVENA

La primera vez que llega a una tensión, en éste caso una novena sobre el acorde tónica. Compas 17

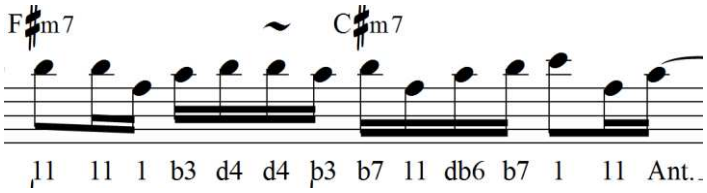


Otro caso lo encontramos en el compas 21, en está ocasión también llega a la novena sobre un acorde de tónica.

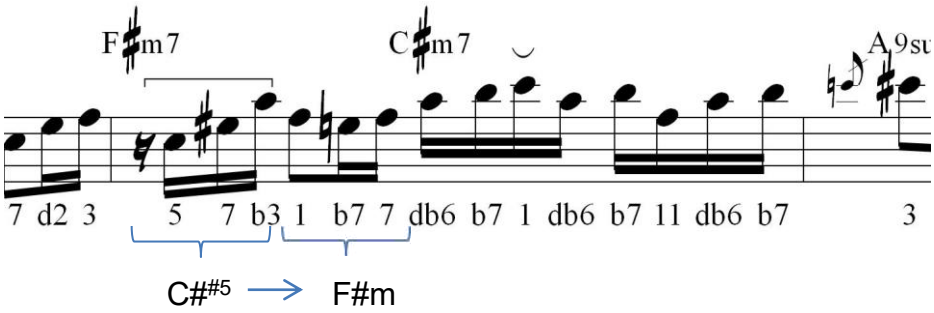


Finalmente usa la tensión 11 sobre un acorde de tónica. Compas 55,

SOBRE LA ONCE



DOMINANTES SECUNDARIAS

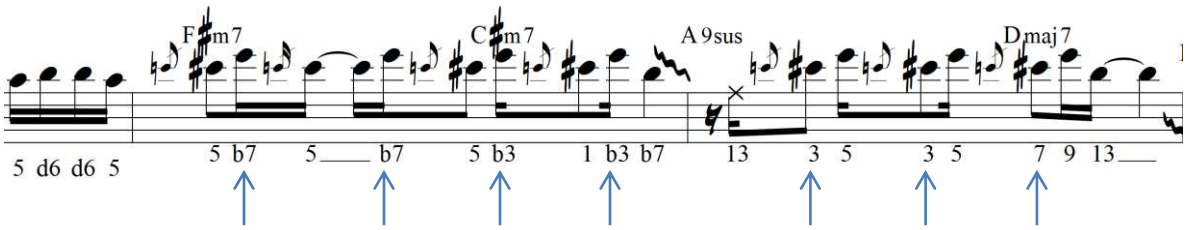


Por la disposición y sonoridad de las notas C#,E#,A se concluye que es una dominante tónica, es decir; $C\#^{\#5}$ que resuelve a F#m. su característica mas importante es que ésta tensión/relajación ocurre en un solo compas, situados en el primer y segundo pulso respectivamente.

SOBRE EL RITMO

DESPLAZAMIENTO

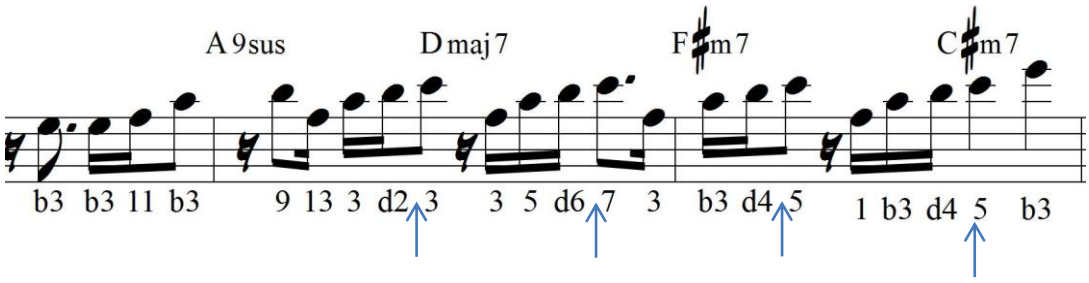
Un elemento rítmico importante es el desplazamiento rítmico melódico, que aparece en el copas 37



Hay dos desplazamientos, el del primer compás consiste en quela nota “E” se está desplazando una semicorchea atrás por cada pulso, empezando en la 3cer semicorchea, luego en la segunda hasta llegar a la primera.

El segundo desplazamiento ocurre en el segundo compas donde ahora es la nota “C#” atraviesa el mismo efecto, empezando en la 3cer semicorchea, luego a la segunda y finalmente se ubica en la primer semicorchea.

Otro ejemplo del desplazamiento



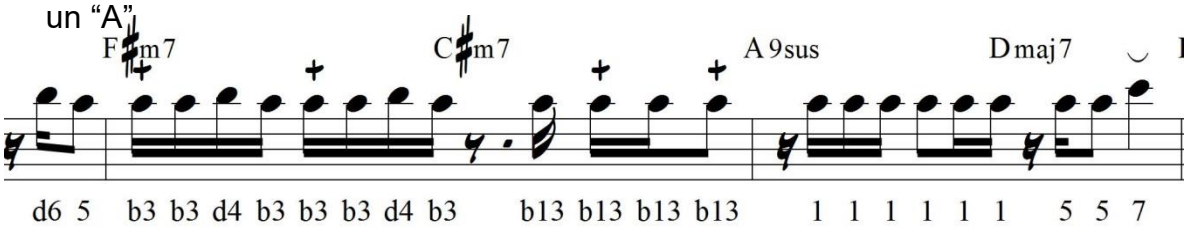
En el primer compas, vemos la nota “C#” en el pulso 2 y 4, luego en el siguiente compas se presenta el “C#” pero desplazado al pulso 1 y 3

PEDAL

Recurso en el que una nota grave, generalmente tónica o la dominante, es mantenida a lo largo de un pasaje que puede incluso tener acordes que no contengan esa nota

Compas 53 y 54

En este grafico podemos ver que la nota que se mantiene a lo largo de la frase es un “A”



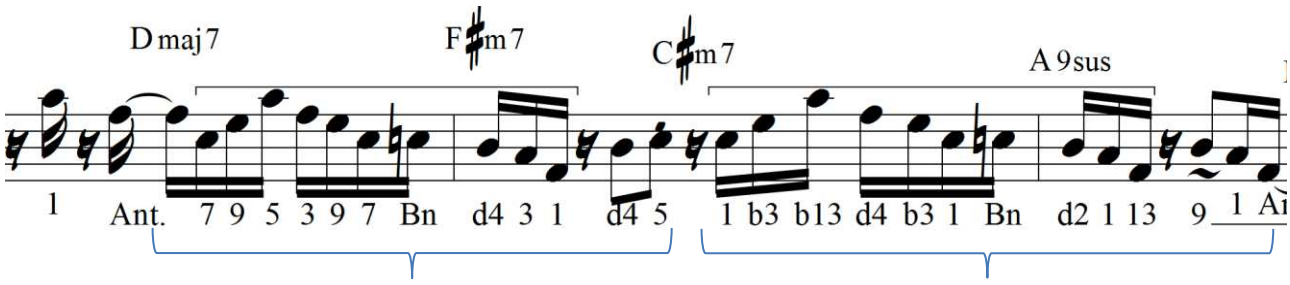
RESPIRACIÓN CIRCULAR O CONTINUA

No se encuentra.

SOBRE LA REPETICIÓN VARIACIÓN

Encuentro varias frases que Boney James repite casi exactamente iguales, éstas con la intención de obtener un desarrollo motívico, e ir progresivamente construyendo un discurso coherente y sólido. Inicialmente plantea una frase, luego la repite casi igual porque al finalizar hace un pequeño cambio lo que la hace sonar diferente a la inicial. Lo anterior le permite tener una gran cantidad de ideas que aunque éstas sean las mismas, con el tratamiento de la repetición y variación logra conectar y desarrollar su improvisación.

Compás 4 y 5

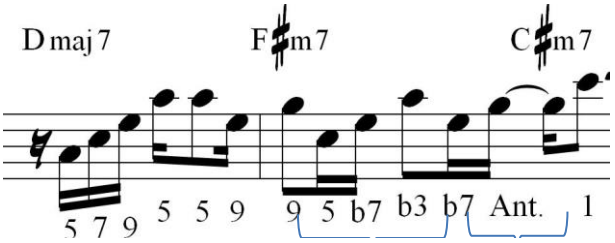


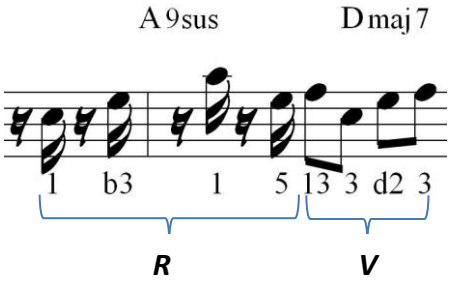
FRASE INICIAL REPETICIÓN Y VARIACIÓN

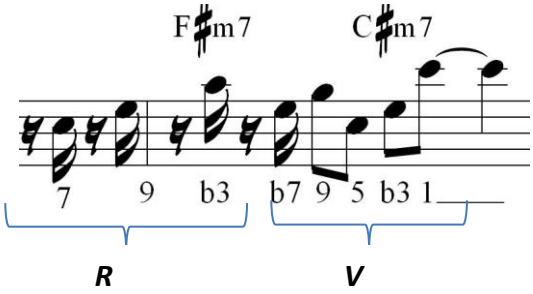
PREPARACION DEL CLIMAX

Además Boney James prepara su momento climático a través de éste elemento de la repetición y la variación, compases 20, 21, 22, y 23.

Son 4 las notas presentes en cada frase, éstas están señaladas en la grafica, al final de esta frase hay una variación.
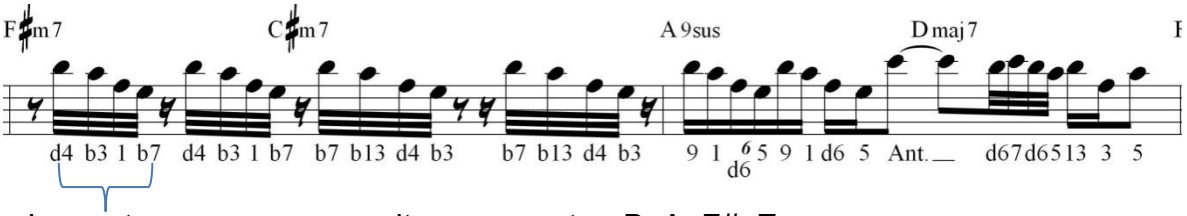






Todas ésta frases que se repiten tienen unas variaciones, y al final preparan el momento del clímax.

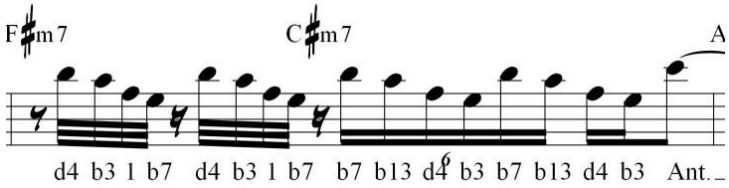
SOBRE EL CLÍMAX

Éste solo claramente tiene dos componentes en su momento climático, son la repetición con figuras más rápidas (compas 33, 34, y 35) y una explosión del registro agudo (compases 39 a 45), notas que para el saxofón tenor pueden resultar difíciles de ejecutar si no se tiene una buena técnica. Compas 33, 34 y 35.

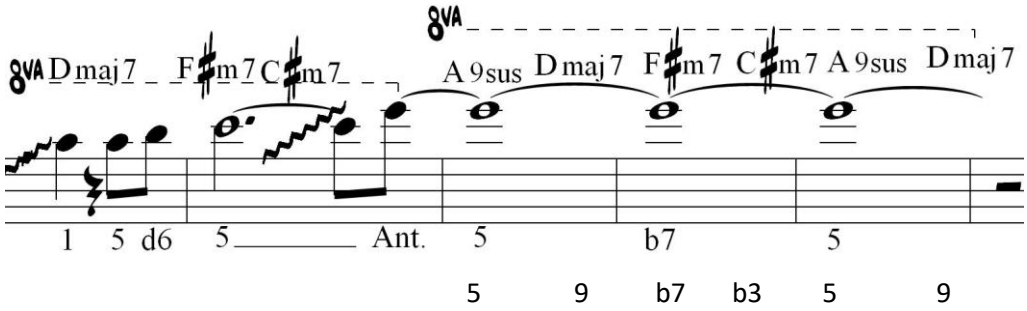
EL RITMO



Las notas que mas se repiten son cuatro: B, A, F#, E.



El REGISTRO
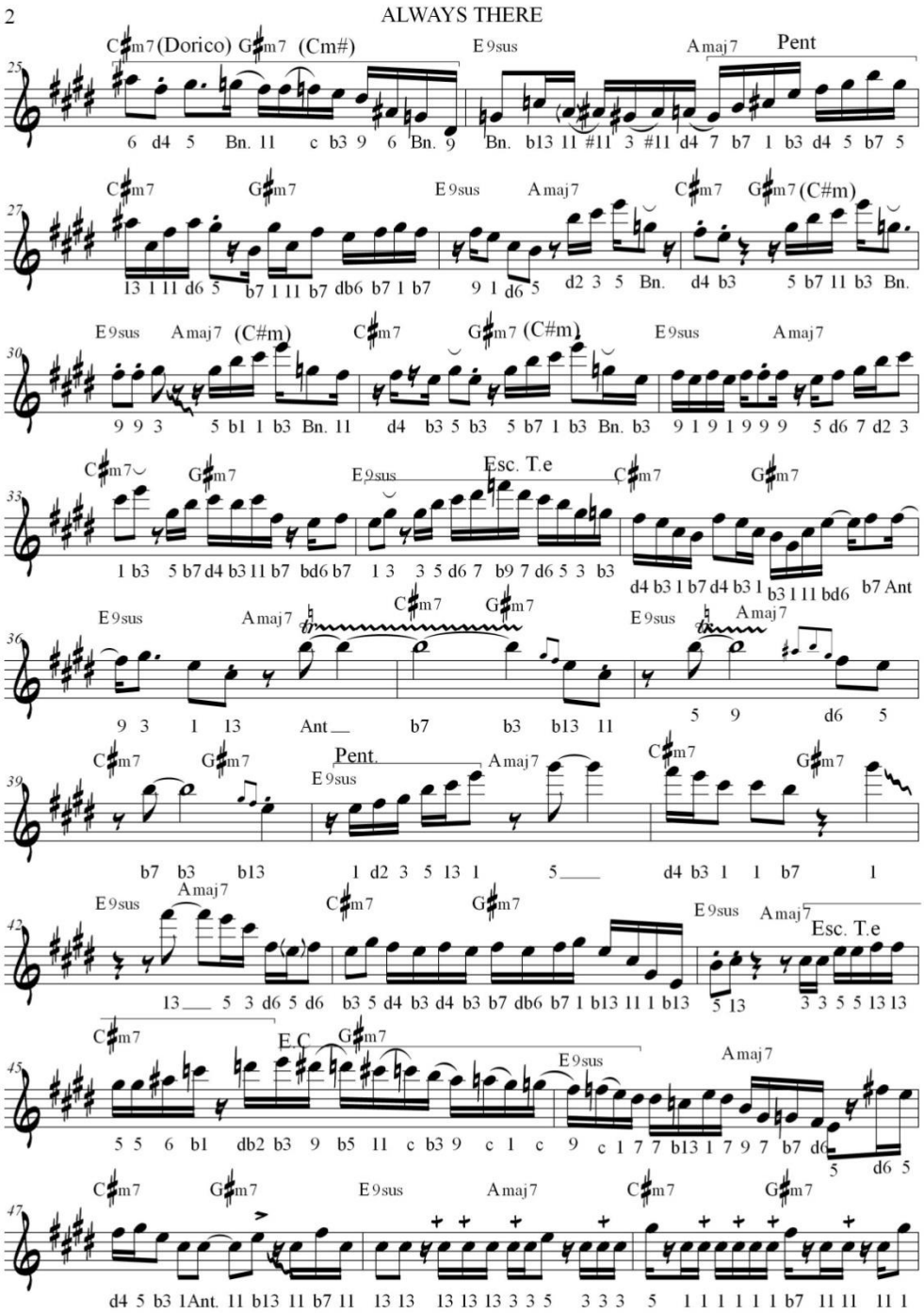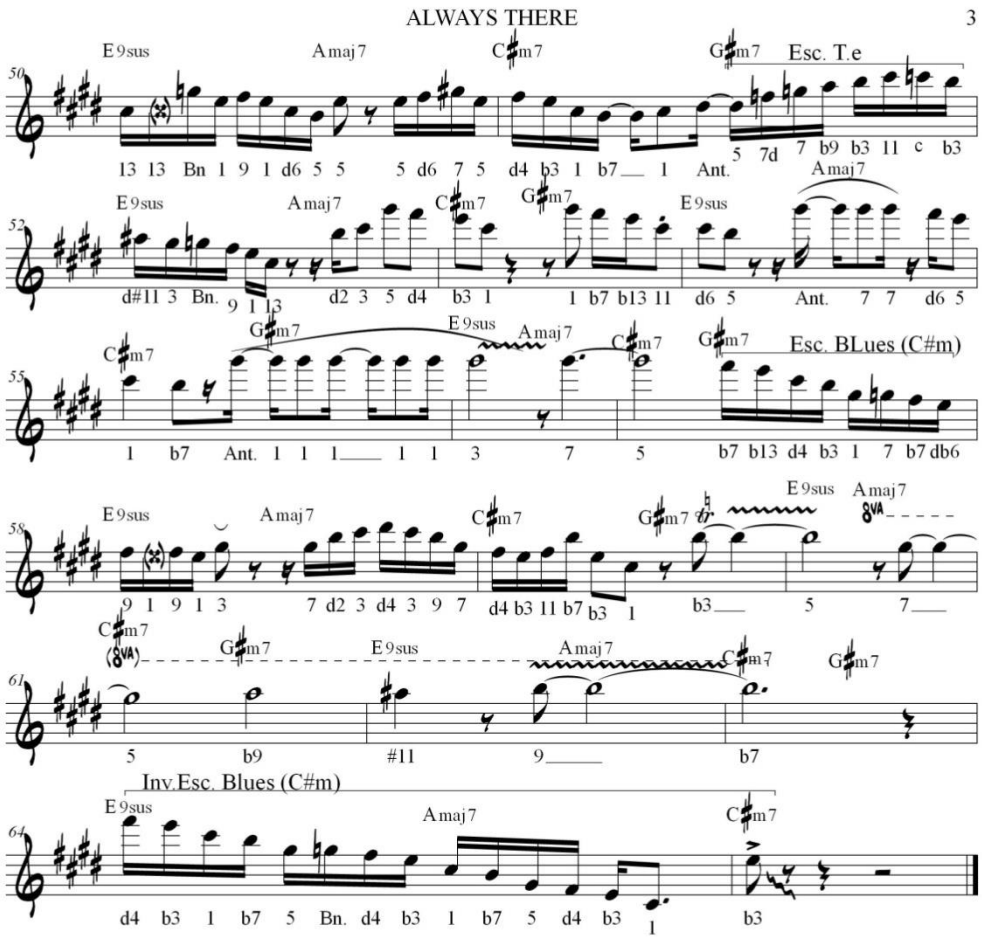


Las notas agudas, en este caso A, B, C#, E son usadas para el punto con mas fuerza en este solo, además la nota E que se mantiene durante tres compases funcionan armónicamente muy bien como se ve en el análisis melódico.

CONCLUSIONES

- Boney James hace su solo con una sola escala , pentatónica menor de la tónica y escala blues,
- No hay mucho énfasis en las tensiones
- Un gran manejo rítmico sobre es el desplazamiento, la repetición y variación para darle unidad y coherencia al solo
- Uso recurrente de la escala blues sobre acordes diferentes
- Usa la repetición y el registro agudo para llegar al clímax
- solo encuentra una dominante secundaria en toda la improvisación.
- Usa armónicos en el saxofón para darle un timbre diferente
- No hay respiración circular
- No hay ninguna intensión por delinear la dominante del vamp, por abordar el solo únicamente con una sola escala(pentatónica) descuidó por completo la única dominante de la armonía
- Entrega su solo con la escala blues

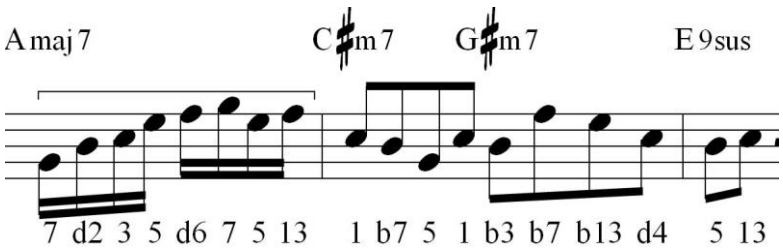
ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE KENNY GARRETT




ALWAYS THERE
3
E9sus
Amaj7
C♯m7
G♯m7
Esc. T.e
50
13 13 Bn 1 9 1 d6 5 5 5 d6 7 5 d4 b3 1 b7 1 Ant. 5 7d 7 b9 b3 11 c b3
E9sus
Amaj7
C♯m7
G♯m7
E9sus
Amaj7
52
d#11 3 Bn. 9 1 13 d2 3 5 d4 b3 1 1 b7 b13 11 d6 5 Ant. 7 7 d6 5
C♯m7
G♯m7
E9sus
Amaj7
C♯m7
G♯m7
Esc. BLues (C#m)
55
1 b7 Ant. 1 1 1 1 1 3 7 5 b7 b13 d4 b3 1 7 b7 db6
E9sus
Amaj7
C♯m7
G♯m7
E9sus
Amaj7
58
9 1 9 1 3 7 d2 3 d4 3 9 7 d4 b3 11 b7 b3 1 b3 5 7
C♯m7
(8VA)
G♯m7
E9sus
Amaj7
C♯m7
G♯m7
61
5 b9 #11 9 b7
Inv.Esc. Blues (C#m)
E9sus
Amaj7
C♯m7
64
d4 b3 1 b7 5 Bn. d4 b3 1 b7 5 d4 b3 1 b3

3.4 RELACIÓN ESCALA ACORDE

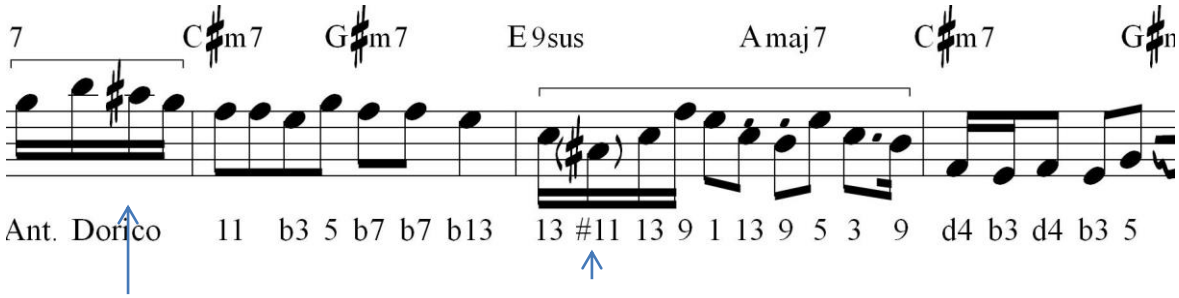
ESCALA PENTATONICA:



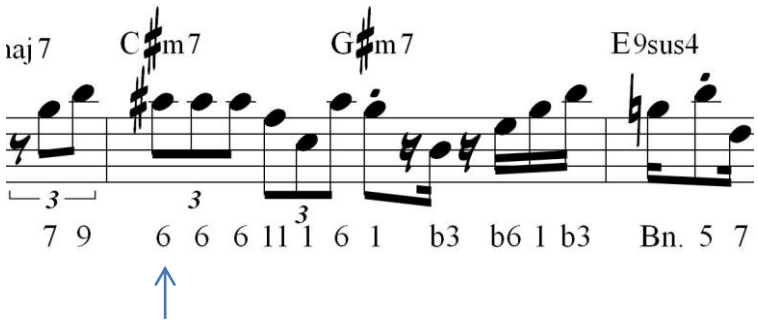
Al igual que el solo de James, Garrett usa la pentatónica de la tónica es decir pentatónica de C#m, de la misma manera que lo hizo James aunque no precisamente en el primer compás, la pentatónica aparece en el compás 6, 7.

Pero lo que empieza a ocurrir inmediatamente después de la presentación de la pentatónica, hace una diferencia radical entre ambos solistas, esto corresponde al cambio de modo en el que ahora Garrett continúa su solo, ***Modo Dórico, C#m Dórico.*** Compas 8

MODO DÓRICO
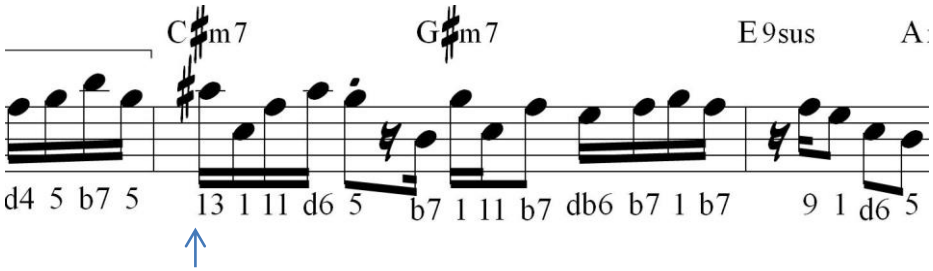


En el siguiente ejemplo afirma su intercambio modal llegando al primer tiempo sobre la nota característica del modo, la sexta mayor. Compas 17



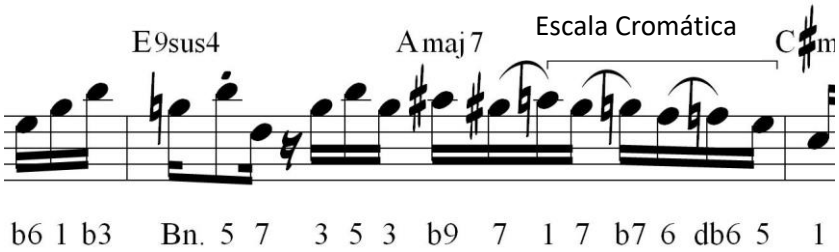
Nota característica del Modo

Otro caso del cambio de Modo, compás 27.
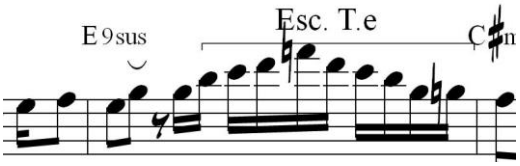


TRATAMIENTO DE LA DOMINANTE

ESCALA CROMATICA:
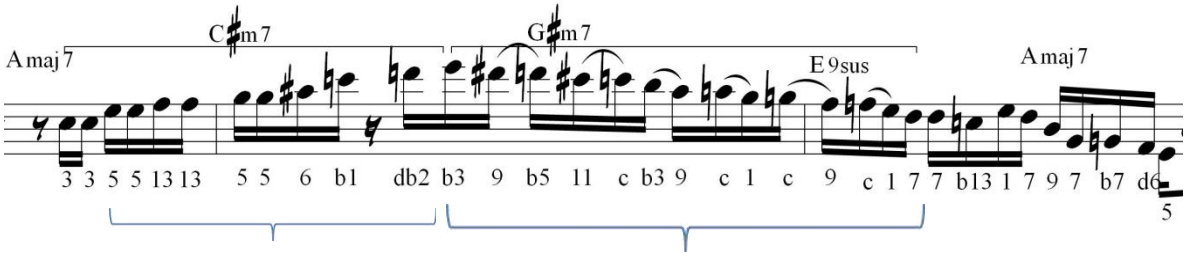


En este caso, compas 18 vemos el primer manejo sobre la dominante, Garrett omite el segundo acorde, es decir el Amaj7 y hace todo el compas con la escala cromática.

TONOS ENTEROS:



Nuevamente omite el segundo acorde como en el ejemplo anterior con el fin de tratar el acorde E9sus durante todo el compas, ésta vez hace la escala de tonos enteros desde G#. Compás 34

COMBINANDO ESCALA CROMÁTICA Y TONOS ENTEROS.
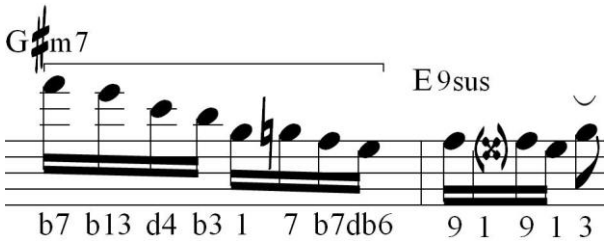


Escala tonos enteros **Escala cromática**

Finalmente hace un tratamiento magistral del E9sus como única dominante del Vamp, pues combina en una sola frase las dos escalas anteriores (tonos enteros y escala cromática).

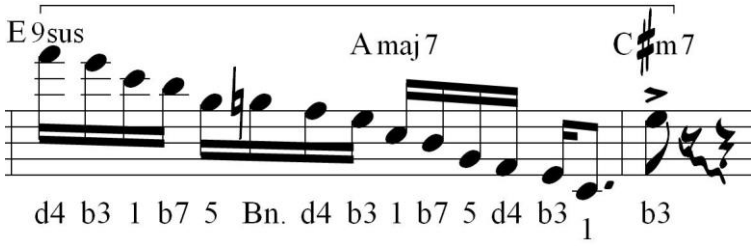
ESCALA BLUES

El manejo de la escala blues dentro del solo de garrett es evidente en dos momentos específicos, ubicados en los compases 57 y 64, ademas es una repeticion , comienzan en los mismos puntos, F# y su movimiento es descendente en los dos casos, esto es tipico en la ejecucuion de una escala blues.

Compás 57



Compás 64

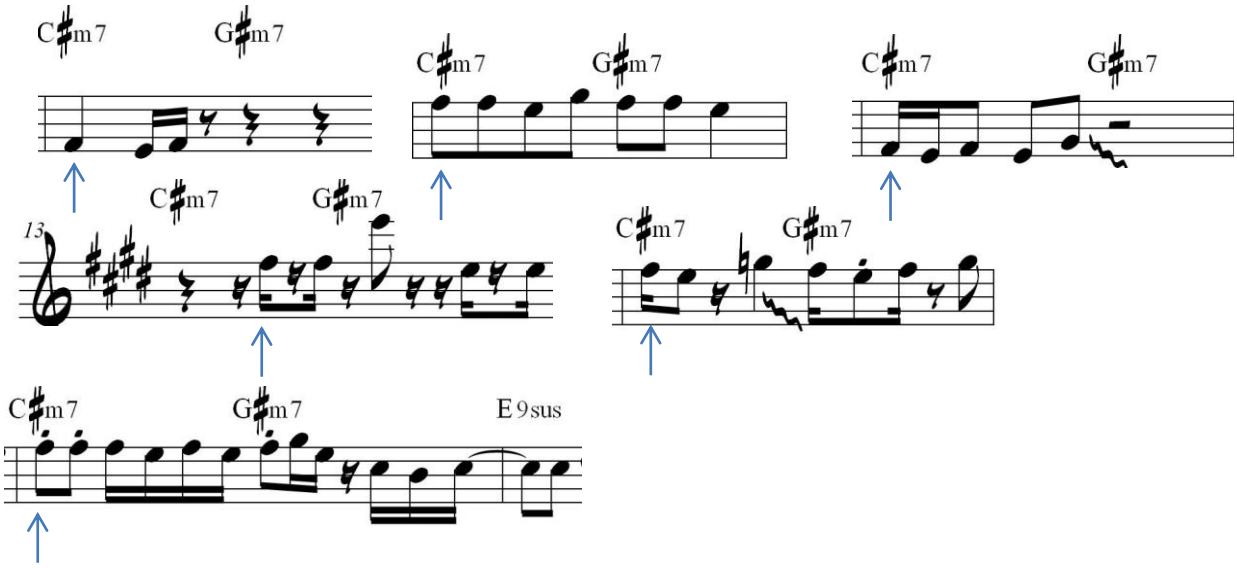


TENSIONES

SOBRE LA ONCE

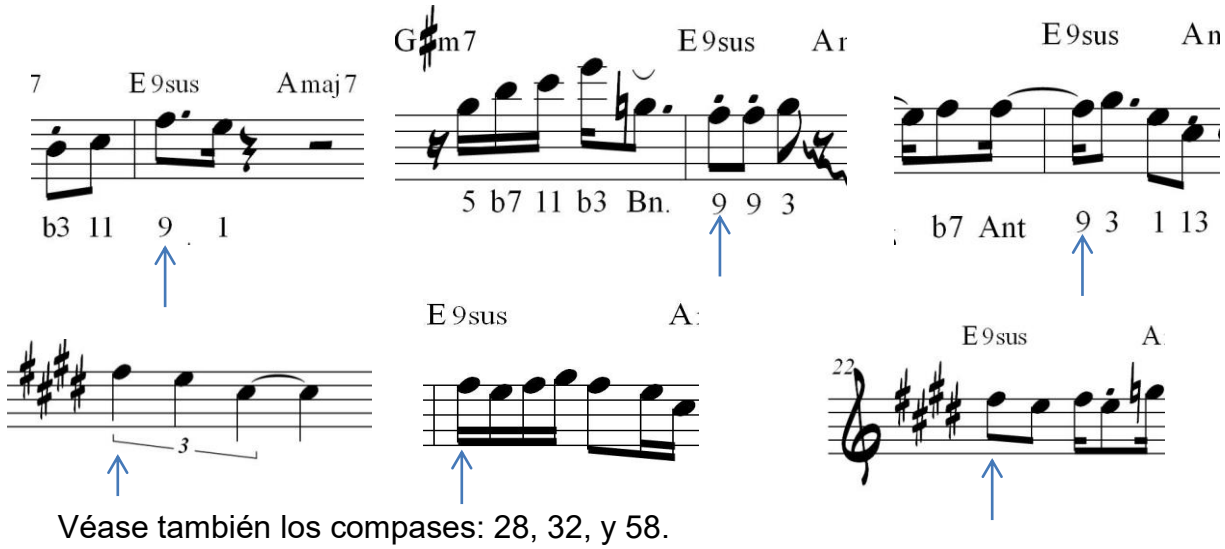
Encuentro en Garrett el uso recurrente de la once sobre el acorde de tónica.

Compas 5, 9, 11, 13,21 y 23



SOBRE LA NOVENA

Dentro de la armonía del vamp, hay un acorde que tiene una tensión, ésta corresponde a la novena. El tercer acorde del vamp, que para la armonía de Garrett corresponde al E9sus, y Kenny Demuestra un alto grado de conciencia e interés sobre la novena en este acorde, son 9 veces las que Garrett llega a este acorde con dicha tensión. Compases 2, 4, 20,22 30, 32.



Véase también los compases: 28, 32, y 58.

DOMINANTES SECUNDARIAS

No se encuentran.

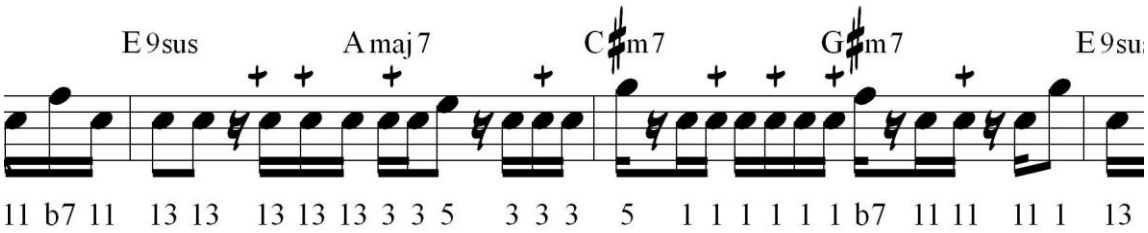
SOBRE EL RITMO

DESPLAZAMIENTO

No se encuentran

PEDAL
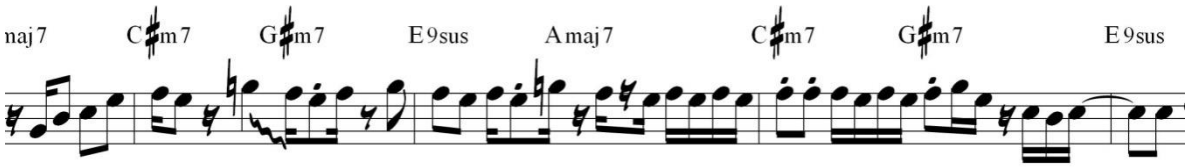
Compases 49 y 49



La nota que se mantiene presente durante toda la armonía es C#. Esta nota funciona muy bien con el resto del Vamp.

GROVE

Compás 20 a 24



Esta frase es muy propia de Kenny Garrett, en esta deja ver la facilidad que el tiene para construir frases con pocas notas, en este caso la pentatónica de C#m, con Blue note en el 5 grado.

RESPIRACIÓN CIRCULAR O CONTINUA

No se encuentra.

SOBRE LA REPETICIÓN Y VARIACIÓN
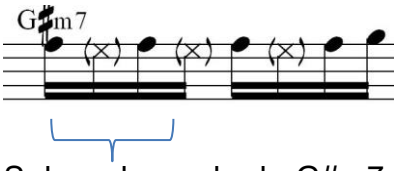
Los siguientes compases muestran una frase que se repite igual en distintas partes del solo, inclusive en distintas partes de la armonía, dejando ver que no siempre debe haber material nuevo. De los cuatro acordes que tiene la armonía, en 3 de estos repite la frase igual.

REPETICIÓN



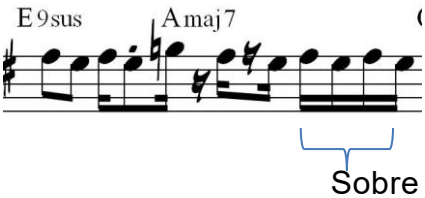
Ésta es la frase que se va a repetir en varias ocasiones, en Puntos diferentes

Compas 3
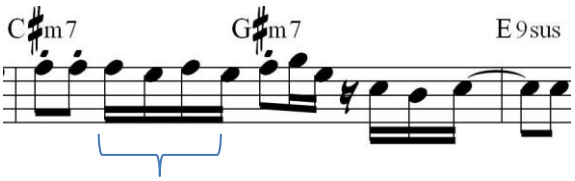


Sobre el acorde de G#m7

Compas 22
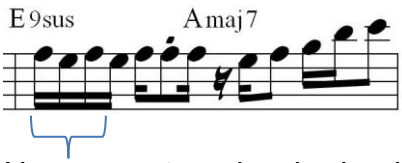


Sobre la dominante E9sus

Compas 23
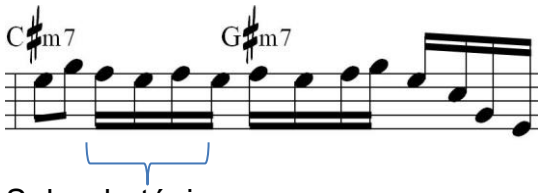


Sobre la Tónica

Compas 32



Nuevamente sobre la dominante

Compas 43

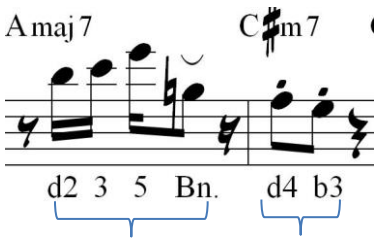


Sobre la tónica
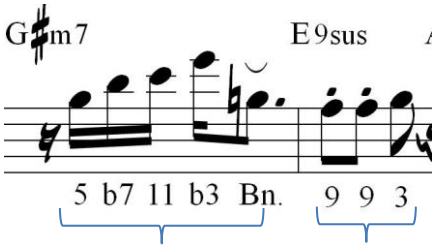
REPETICIÓN Y VARIACIÓN

Compases 28, 29, 30, y 31.

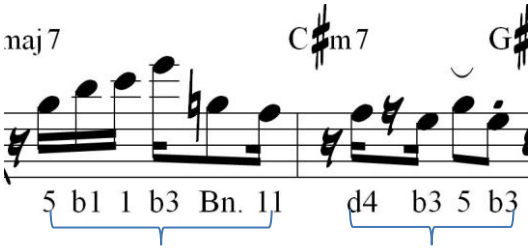
Con una sola frase Garrett logra construir 3 mas, y de esa manera logra conectar su solo y teje un espacio musical que va haciendo que su improvisación tome fuerza hasta llegar al momento climático, la manera que Garrett decidió llegar al clima fue a través de la repetición y variación



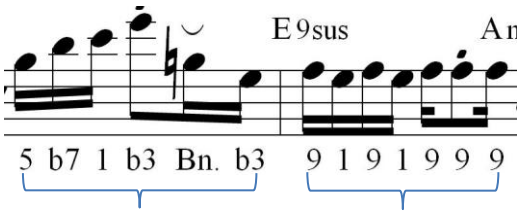
Repetición ***Variación***



R ***V***

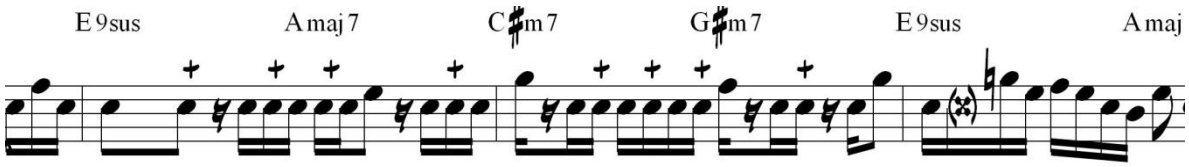


R ***V***



R ***V***

PREPARACION DEL CLIMAX



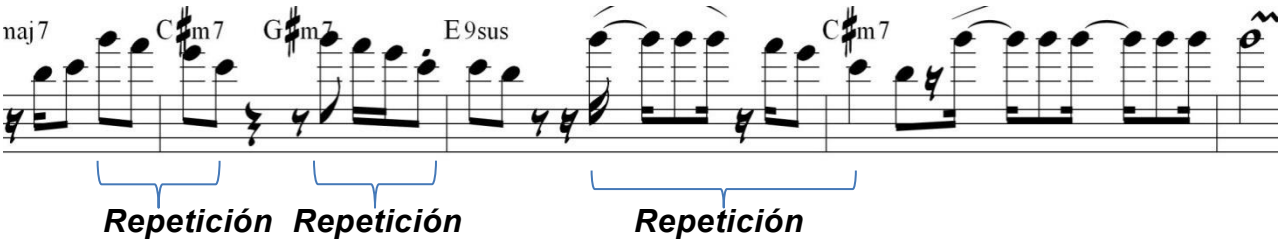
Compas 48 a 50 es un efecto de pedal que usa Garrett para hacer crecer el solo, la nota “Do” como nota pedal y los intervalos de cuarta y quinta que se generan hace de este un patrón o frase rítmico melódica muy usada por Kenny.

SOBRE EL CLÍMAX

Rescato dos momentos muy importantes en el clímax de este solo, similarmente al momento de clímax de Boney James, estos son: *Ritmo y Registro*

Compases 52 a 55

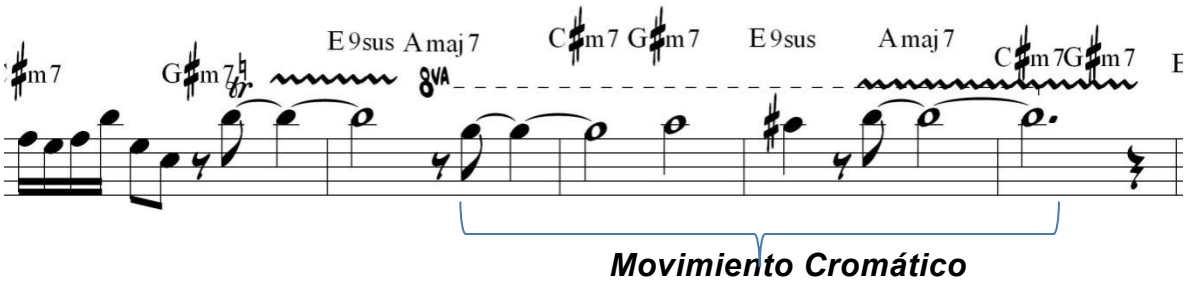
RITMO



Las notas G#, F#, E, C# se repiten cada vez en pulsos diferentes, el recurso de la ***repetición*** en manos de Kenny le permite tener control del solo y además de conseguir una gran fuerza para el clímax.

REGISTRO

Compases 59 a 63
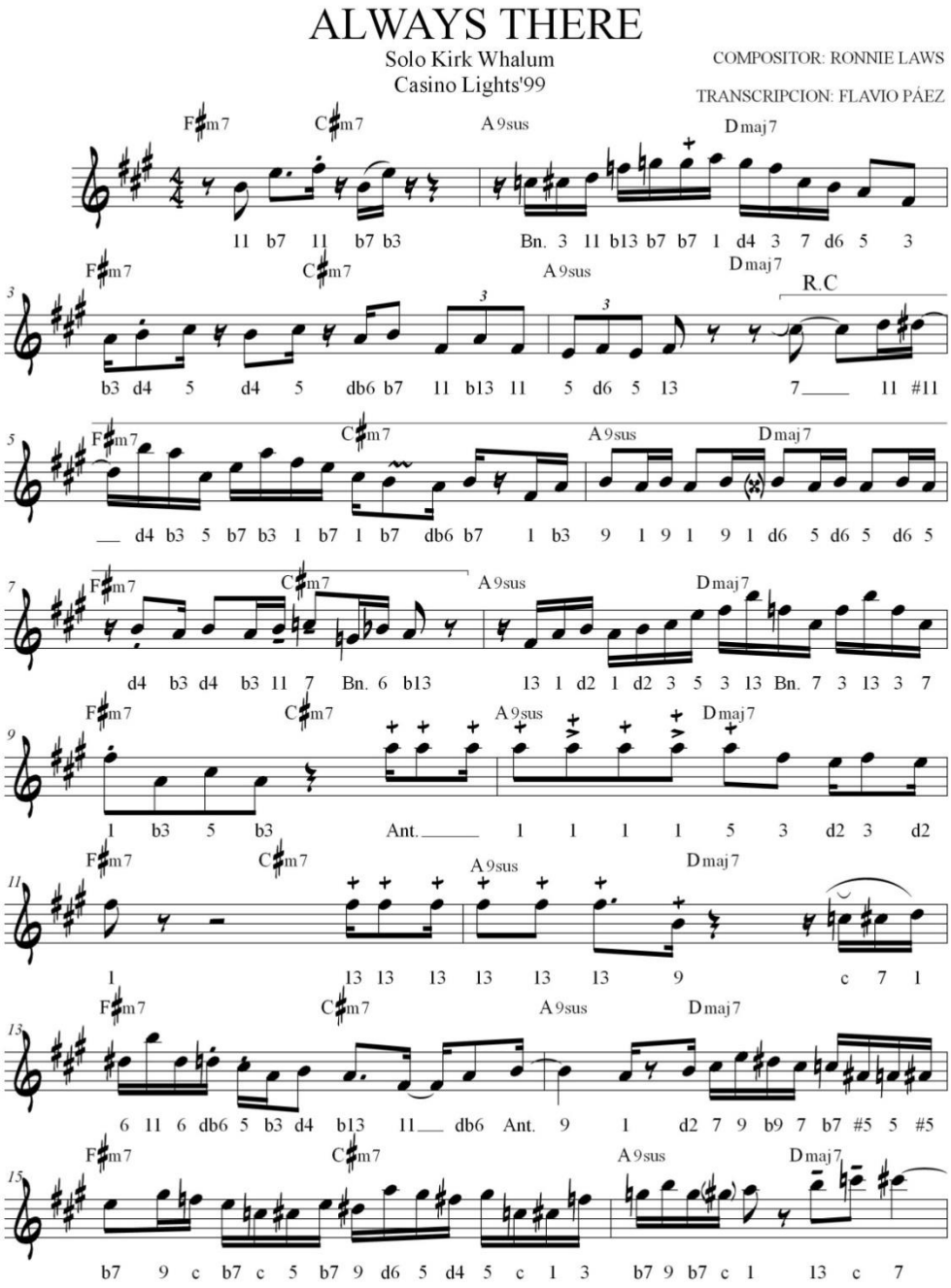


Movimiento Cromático

El clímax es abordado por medio de una explosión en el registro agudo, consiste en un movimiento cromático que va desde un “G” seis hasta un “B” seis
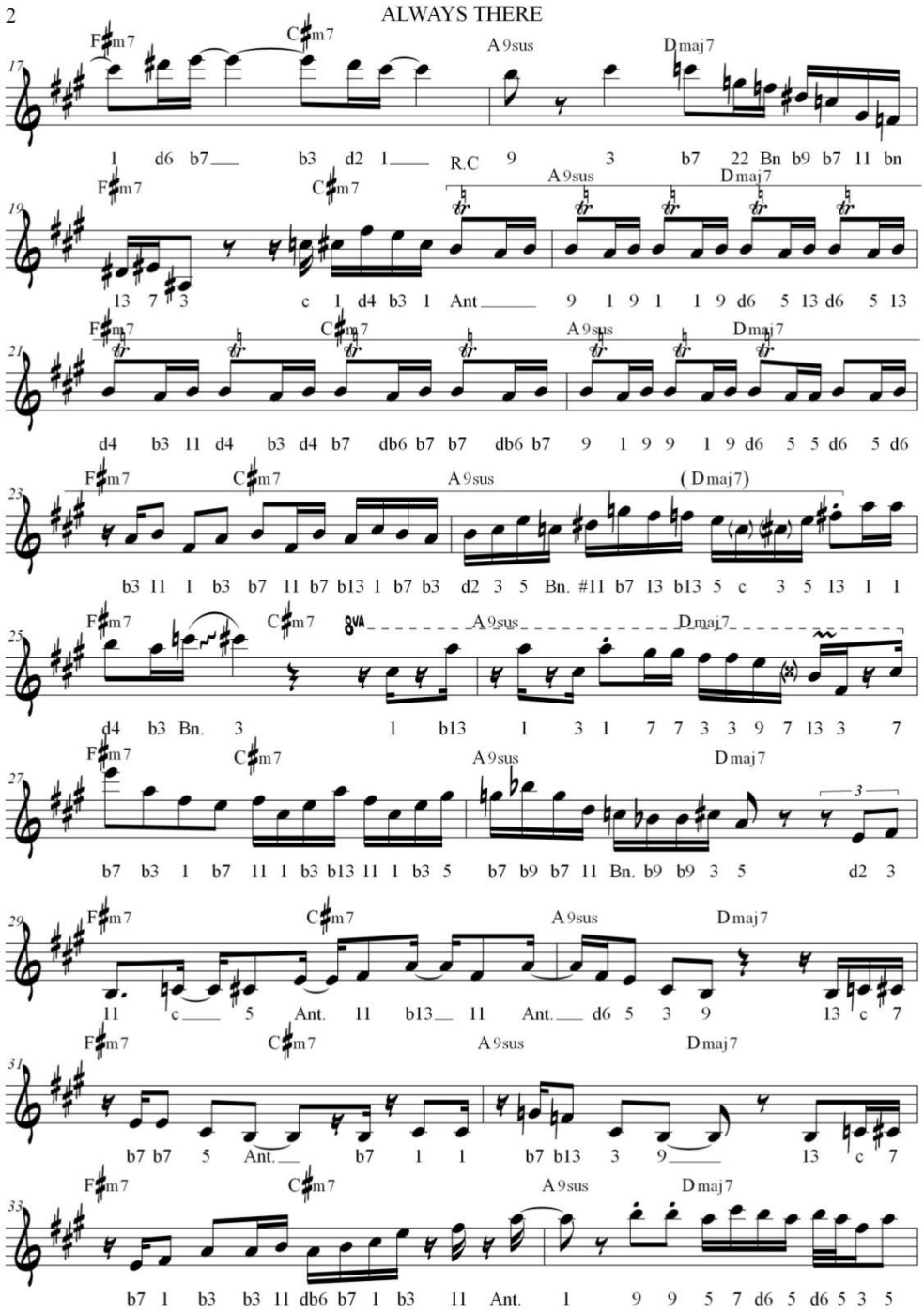
CONCLUSIONES
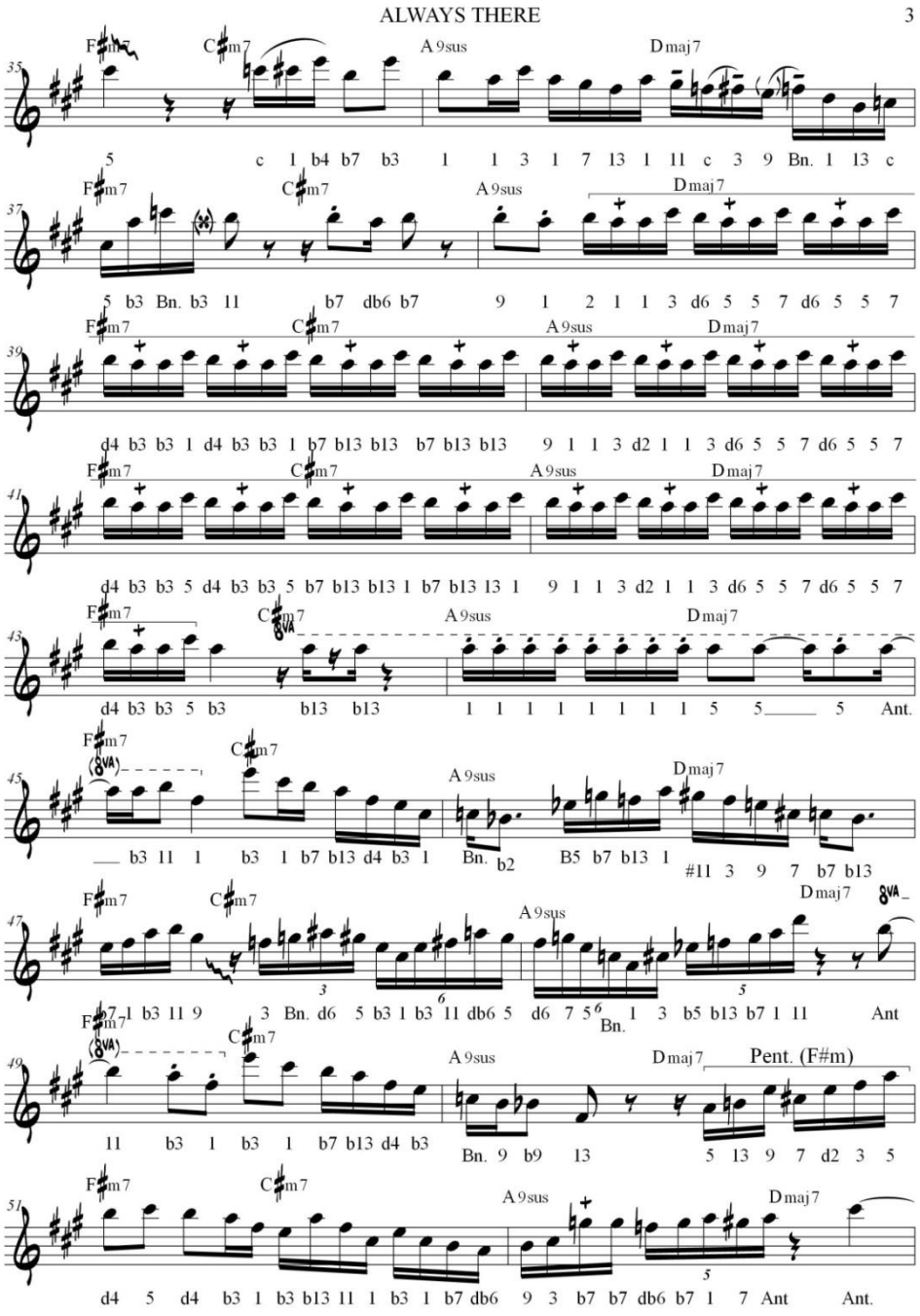
- Mas Conciencia de los cambios armónicos
- Uso recurrente de la escala pentatónica aunque no es el material escalistico predominante
- Mantiene notas en común para toda la armonía inclusive para el clímax
- De pentatónica cambia a modo dórico.
- Uso recurrente de tensión 9 y 11 sobre acorde de tónica
- No hay desplazamiento
- No hay respiración circular
- Usa el elemento de la repetición para generar clímax
- El tratamiento de la dominante es por medio de dos escalas principalmente: Cromática y tonos enteros.
- El clímax lo aborda por medio de la repetición y el registro agudo
- Garrett no usa frecuentemente blue note, solo en algunas partes, para no agotar esta herramienta y no volverla cliché
- No se registran dominantes secundarias
- Uso de armónicos y digitación alterna
- Entrega su solo con la escala blues

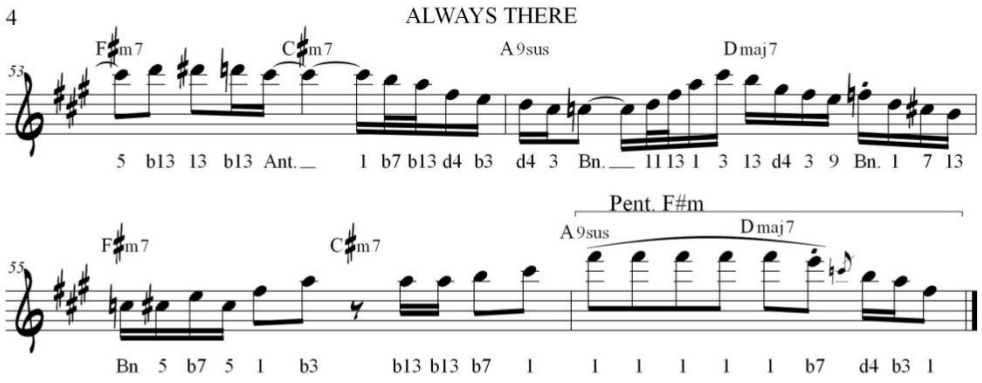
ANÁLISIS MELÓDICO DEL SOLO DE KIRK WHALUM



© 2012


2
ALWAYS THERE
17
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
1 d6 b7 b3 d2 1 R.C 9 3 b7 22 Bn b9 b7 11 bn
19
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
13 7 3 c 1 d4 b3 1 Ant 9 1 9 1 1 9 d6 5 13 d6 5 13
21
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
d4 b3 11 d4 b3 d4 b7 db6 b7 b7 db6 b7 9 1 9 9 1 9 d6 5 5 d6 5 d6
23
F♯m7
C♯m7
A9sus
(Dmaj7)
b3 11 1 b3 b7 11 b7 b13 1 b7 b3 d2 3 5 Bn. #11 b7 13 b13 5 c 3 5 13 1 1
25
F♯m7
C♯m7
8va
A9sus
Dmaj7
d4 b3 Bn. 3 1 b13 1 3 1 7 7 3 3 9 7 13 3 7
27
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
3
b7 b3 1 b7 11 1 b3 b13 11 1 b3 5 b7 b9 b7 11 Bn. b9 b9 3 5 d2 3
29
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
11 c 5 Ant. 11 b13 11 Ant. d6 5 3 9 13 c 7
31
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
b7 b7 5 Ant. b7 1 1 b7 b13 3 9 13 c 7
33
F♯m7
C♯m7
A9sus
Dmaj7
b7 1 b3 b3 11 db6 b7 1 b3 11 Ant. 1 9 9 5 7 d6 5 d6 5 3 5
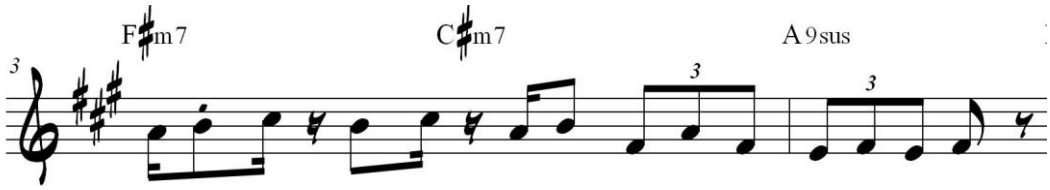

ALWAYS THERE
3
35
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
5 c 1 b4 b7 b3 1 1 3 1 7 13 1 11 c 3 9 Bn. 1 13 c
37
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
5 b3 Bn. b3 11 b7 db6 b7 9 1 2 1 1 3 d6 5 5 7 d6 5 5 7
39
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
d4 b3 b3 1 d4 b3 b3 1 b7 b13 b13 b7 b13 b13 9 1 1 3 d2 1 1 3 d6 5 5 7 d6 5 5 7
41
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
d4 b3 b3 5 d4 b3 b3 5 b7 b13 b13 1 b7 b13 13 1 9 1 1 3 d2 1 1 3 d6 5 5 7 d6 5 5 7
43
F#m7
C#m7
8va
A9sus
Dmaj7
d4 b3 b3 5 b3 b13 b13 1 1 1 1 1 1 1 1 5 5 5 Ant.
45
F#m7
8va
C#m7
A9sus
Dmaj7
b3 11 1 b3 1 b7 b13 d4 b3 1 Bn. b2 B5 b7 b13 1 #11 3 9 7 b7 b13
47
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
8va
F#m7 1 b3 11 9 3 Bn. d6 5 b3 1 b3 11 db6 5 d6 7 5 Bn. 1 3 b5 b13 b7 1 11 Ant
49
F#m7
8va
C#m7
A9sus
Dmaj7
Pent. (F#m)
11 b3 1 b3 1 b7 b13 d4 b3 Bn. 9 b9 13 5 13 9 7 d2 3 5
51
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
d4 5 d4 b3 1 b3 b13 11 1 b3 1 b7 db6 9 3 b7 b7 db6 b7 1 7 Ant Ant.


4
ALWAYS THERE
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
53
5 b13 13 b13 Ant. 1 b7 b13 d4 b3 d4 3 Bn. 11 13 1 3 13 d4 3 9 Bn. 1 7 13
Pent. F#m
F#m7
C#m7
A9sus
Dmaj7
55
Bn 5 b7 5 1 b3 b13 b13 b7 1 1 1 1 1 1 b7 d4 b3 1

RELACIÓN ESCALA ACORDE
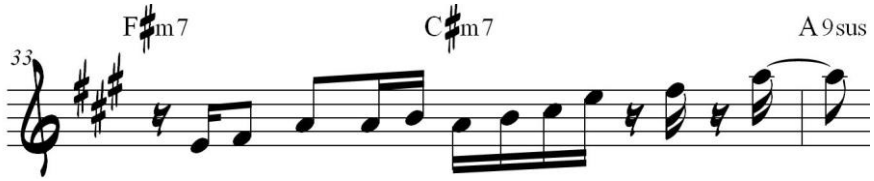
ESCALA PENTATONICA

Compas 3

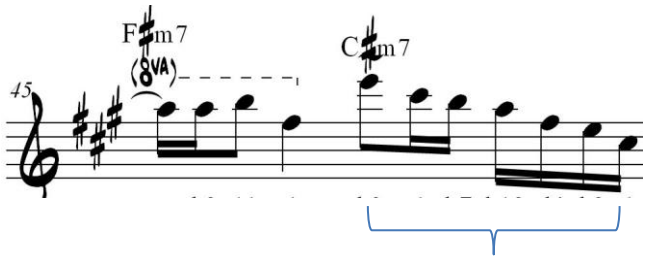


En éste solo también es muy frecuente el uso de la pentatónica de tónica, ya en el tercer compás es evidente el interés de Whalum por esta escala. También compás 5 y 8

Compás 33

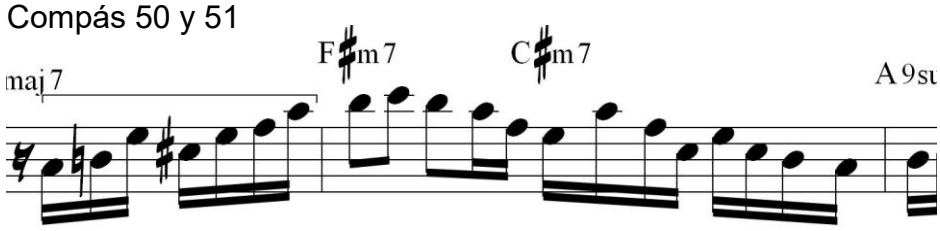


Compás 45



Pentatónica de F#m

Compás 50 y 51



TRATAMIENTO DE LA DOMINANTE

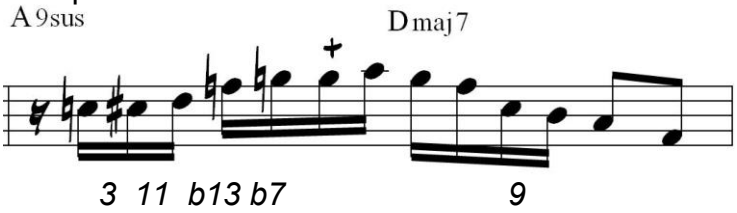
Este punto es el más importante en el solo de Whalum, ya que la sonoridad central del solo es el resultado de los distintos acercamientos que él hace a este acorde: A9 sus como única dominante del Vamp.
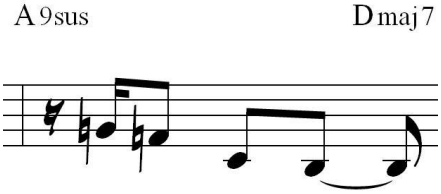
Es muy probable que whalum a diferencia de los demás que pensaron la mayor parte del tiempo en la tónica por el contrario él centra toda su concentración en la dominante, es por eso que muchas veces hace la dominante donde está la tónica, y omite acordes para hacer una frase con muchas tensiones.

MIXOLIDIO9 b13

A B C# D E F G A

Compas 2



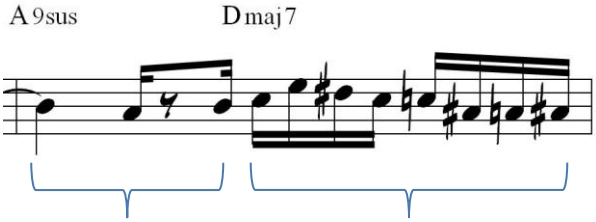


Este segundo ejemplo en particular es muy interesante por las notas que aparecen, tiene las notas claves de esta escala, y definen claramente la sonoridad de *Mixolidio 9 b13,* en el orden que aparecen en la frase musical son: b7,b13,3,9

ESCALA DISMINUIDA – MEDIO TONO, TONO

A Bb B# C# D# E F# G A

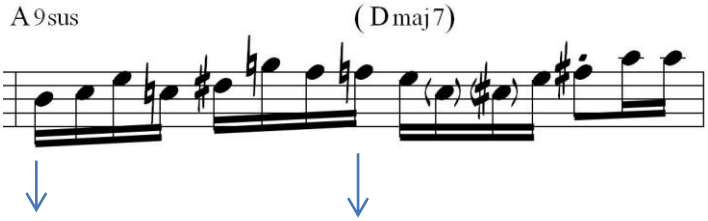
Compás 14



La nota “B” es La novena del acorde

Escala Disminuida
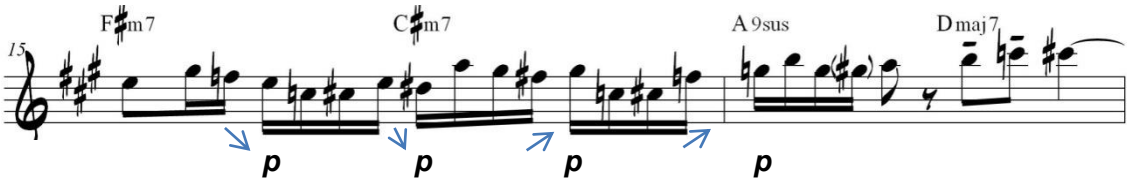
Compás 24



Novena natural Nota de paso
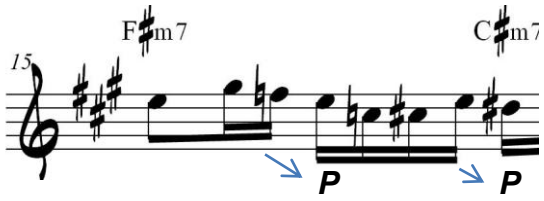
ACERCAMIENTOS CROMATICOS Y DIATÓNICOS

Compás 15 y 16



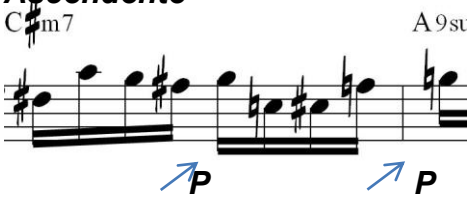
Esta frase están construidas con patrones cromáticos, su función es llegarle a las notas principales (P) de cada acorde por medio de acercamientos o resoluciones descendentes o ascendentes.

Descendente



La nota “F” resuelve hacia abajo por movimiento cromático, la nota de llegada es un “E”, la séptima del acorde de F#m7. Luego tenemos otro patrón descendente desde “E” hasta la novena del siguiente acorde es decir “D#”

Ascendente

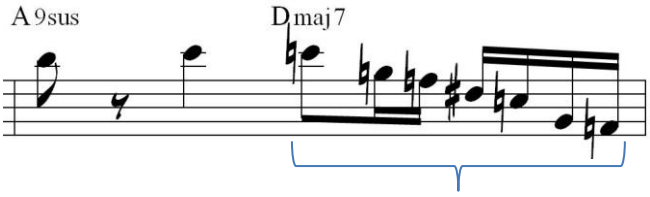


Finalmente están los ascendentes a las notas principales. La primera ocurre del “F#” a “G#” quinto grado del C#m7y finalmente de ·”F” a “G” que es la séptima del acorde de llegada.

ESCALA ALTERADA O DISMINUIDA TONOS ENTEROS

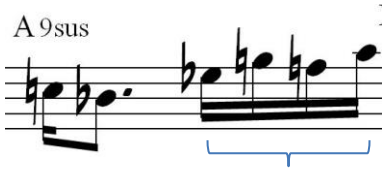
ABb C C# D# F G A

Compças 18



Escala Alterada
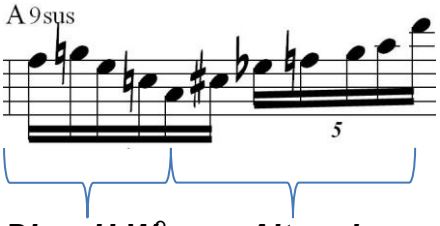
Compás 47



Terceras

Este segundo ejemplo tiene elementos a resaltar, como por ejemplo que empieza en el primer pulso de la dominante usando las dos novenas (#9 y b9), sonoridad clave en la escala alterada, y finalmente la presencia de tonos enteros a través de intervalos de terceras.

Compás 48
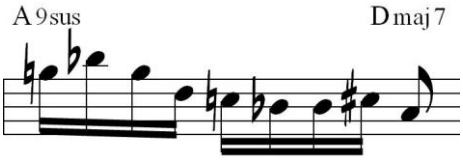


Dism.H-W[9] ***Alterada***

En éste compás podría concluir que se trata de dos escalas: la primera corresponde a la escala disminuida medio tono-tono y la otra es la escala alterada, a acepción de la última nota que debería ser “D” sostenido.

MIXOLIDIO b9 b13

A Bb C# D E F G A

Compás 28

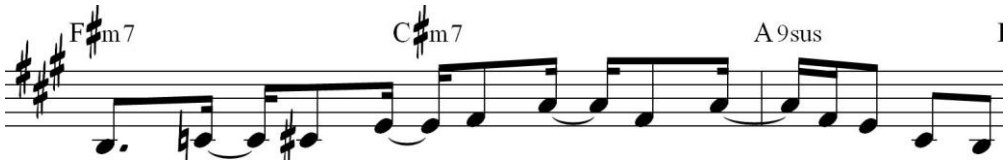


La nota “C” que no corresponde a la escala, puede ser tomada como una nota de paso

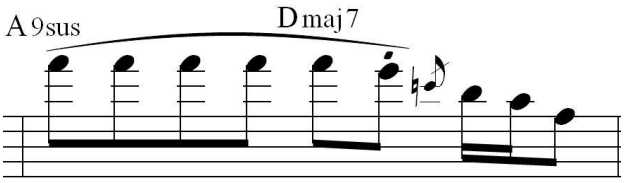
[9]Half=Medio tono
Whole=Tono

ESCALA BLUES

Compás 26



Compás 56



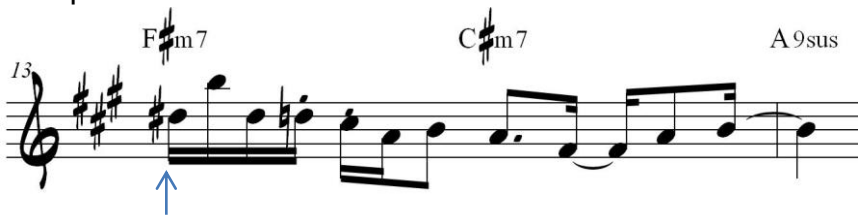
Éste no frecuenta la escala blues, salvo los dos anteriores casos. Los tres solos coinciden en acabar su improvisación con una frase blues sobre la dominante del vamp.

TENSIONES

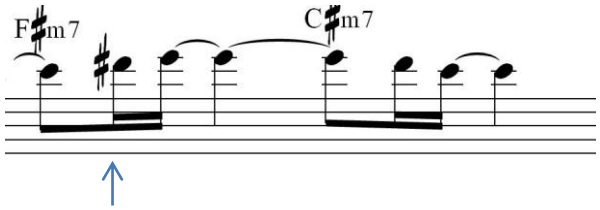
SOBRE LA TRECE

Durante el solo encuentro cuatro claras apariciones de la trece sobre un acorde de tónica, es decir D# sobre F#m7. Esta sonoridad permite al solo de Kirk whalum tener una sonoridad especial sin necesidad de cambiar de modo como si lo hizo Garrett.

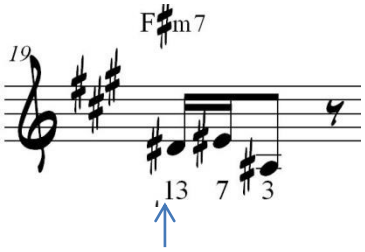
Compás 13



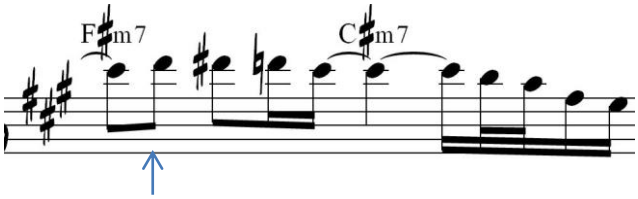
Compás 17



Compás 19
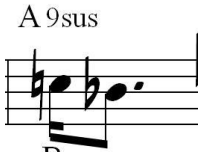


Compás 53



SOBRE LA NOVENA
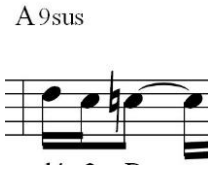
Compas 46

Novena Bemol
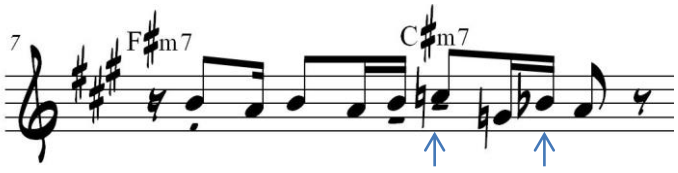


Sobre el primer pulso de la dominante

Novena Sostenida



Nuevamente sobre el primer pulso de la dominante pero la prolonga hasta el siguiente pulso

Las Novenas



#9 b9

En el compás 7 aparecen en un mismo compas las dos novenas y entre estas está la séptima menor de la dominante, de ésta manera anticipa la dominante.

DOMINANTES SECUNDARIAS

No se Encuentra.

SOBRE EL RITMO

DESPLAZAMIENTO

No se encuentra.

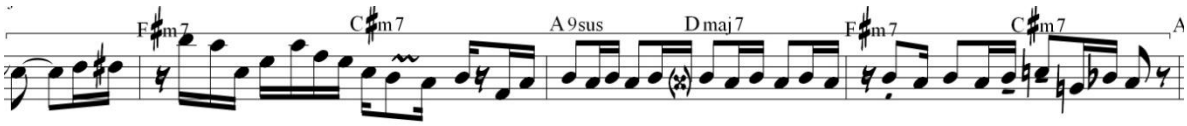
PEDAL

No se encuentra.

RESPIRACIÓN CIRCULAR O CONTINUA

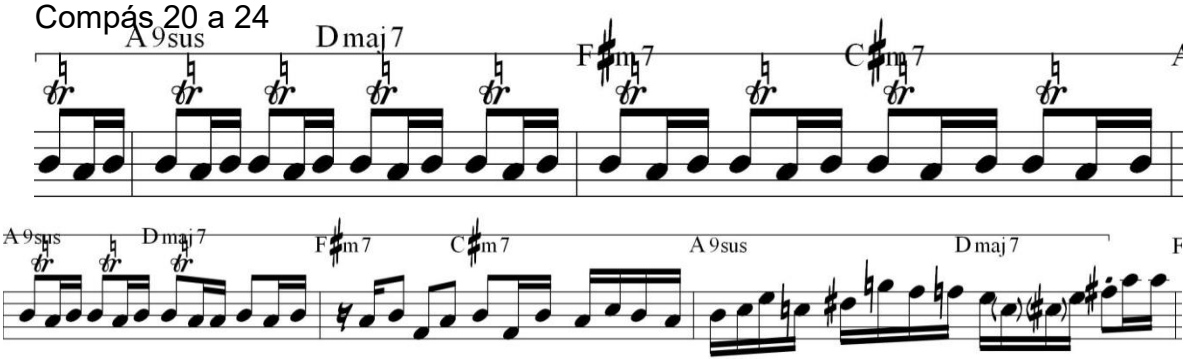
Esta es una técnica radicalmente nueva en la música clásica occidental, todavía poco conocida y difundida que consiste, precisamente, en respirar mientras se toca pero sin interrumpir el flujo de aire; lo cual permite mantener el sonido constante por el tiempo deseado. (Stefano Parrino, 2001)

Compás 4 a 7



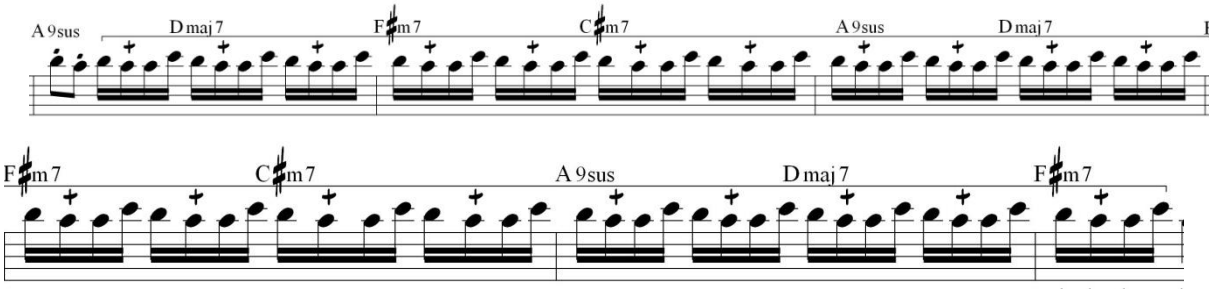
Esta frase requiere de un gran control de ésta técnica, la prolongación, afinación y precisión métrica crean un efecto rítmico muy llamativo además de inesperado, esto debido a la prolongación de la frase.

Compás 20 a 24



Son 5 compases donde de manera ininterrumpida explora el registro medio del saxofón y poco a poco empieza a darle fuerza al solo.

Compás 38 a 43
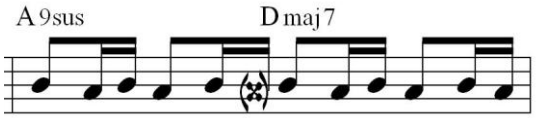


En éste último caso de respiración circular solo cabe anotar que es el registro alto el que predomina, a diferencia del primero que se mueve en un registro medio.

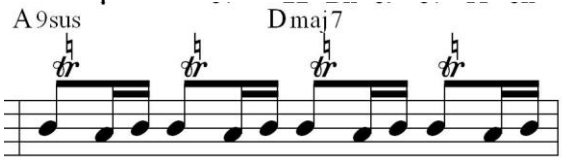
SOBRE LA REPETICIÓN Y VARIACIÓN

A continuación mostraré las frases que Kirk Whalum repite en distintas partes de su solo, aunque no son exactamente iguales, la percepción auditiva los reconoce como iguales, ya que el cambio de una a otra es mínimo

Compás 6



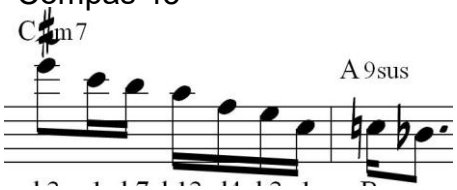
Compás 20
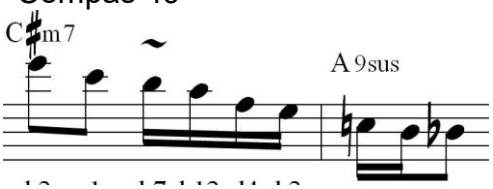


Éstas frases están ubicadas en los

Mismos puntos armónicamente

Compás 45
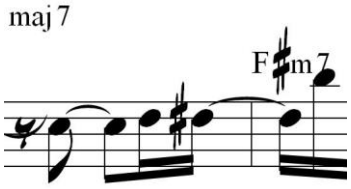


Compás 49
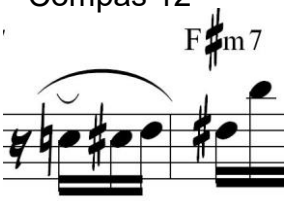


Éstas dos frases tienen como objeto
Enfatizar la novena bemol

Compás 4
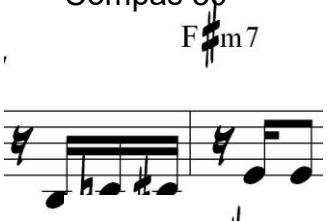


Compás 12
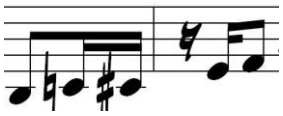


son casi las mismas notas, solo que ubicadas en Pulsos diferentes, y suena muy diferente una de la Otra solo por cambiar de ubicación#-D-D#-B

Compás 30



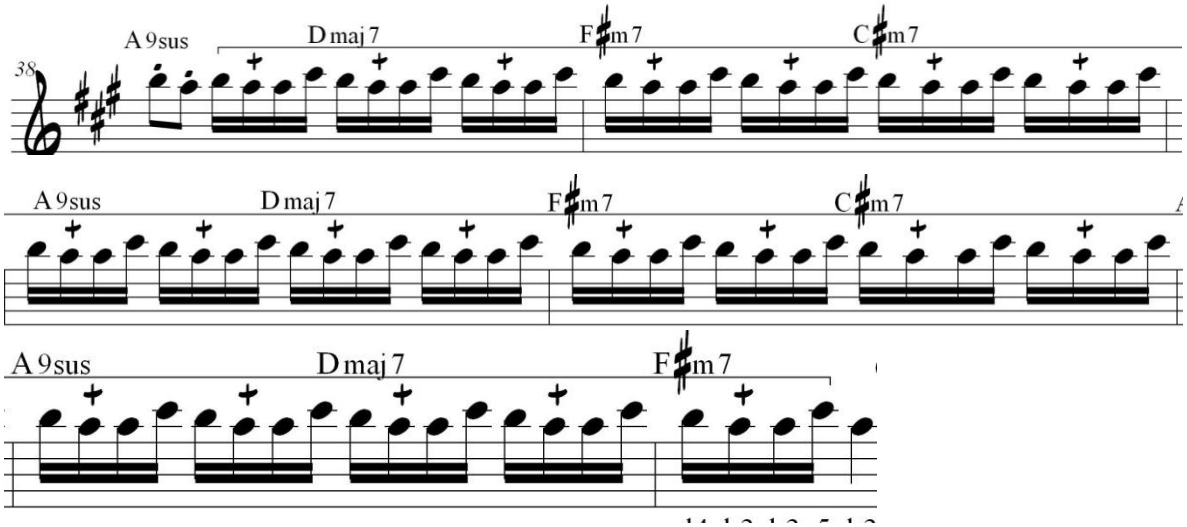
Compás 32



Whalum repite frases cortas con pequeñas

variaciones, solo cuatro notas, B-C- C# -E.

Compás 38 a 43

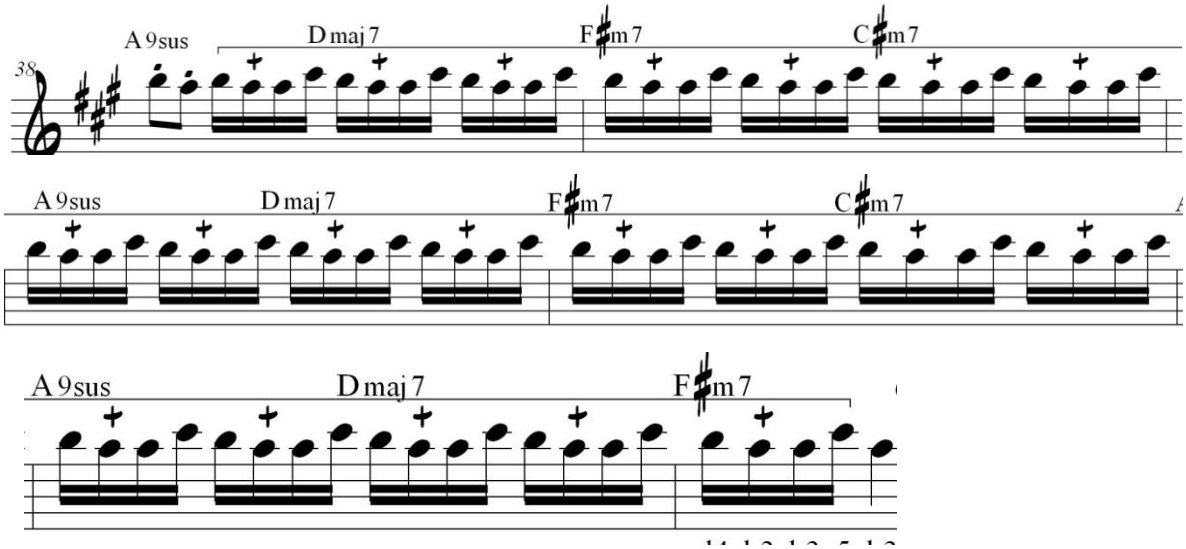


Ésta es la repetición mas larga de los tres solos, son mas de 5 compases con el mismo patrón rítmico- melódico, además de estar con la técnica de respiración circular.

PREPARACIÓN PARA EL CLIMAX

Compás 38 a 43

Whalum también recurre a la repetición rítmico melódica, de esa manera va preparando el punto mas alto de su solo que conocemos como el *clímax del solo*

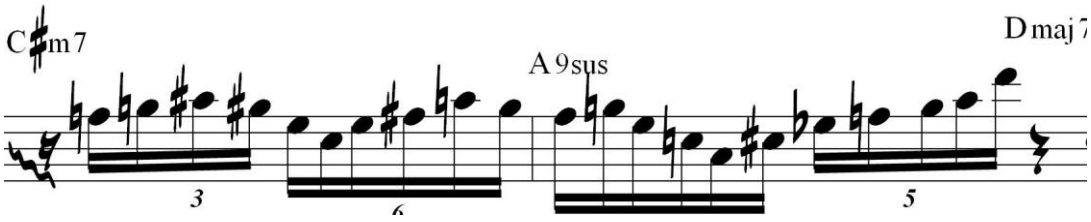


SOBRE EL CLIMAX

Creo que esta parte del solo no tuvo mucho desarrollo, excepto algunos compases que se presentan a continuación. Así como en los solos anteriores se hicieron presentes dos categorías importantes como el ritmo y el registro, aquí también aparecen aunque no en la misma intensidad.

RITMO

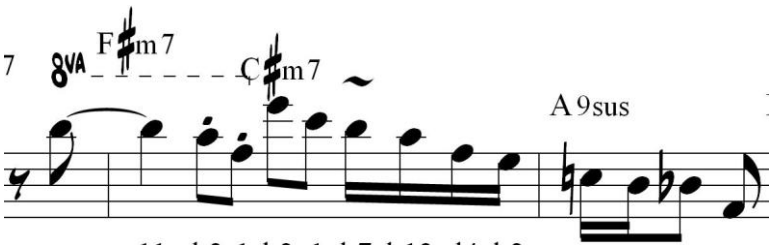
Compás 47



Éstas figuras de quintillos y seisillos no habían estado presentes en ningún solo, es muy importante resaltar la precisión y claridad con que Whalum lo interpreta.

REGISTRO

Compás 49



Finalmente las notas “B” y “A” octava arriba le dan la fuerza suficiente para concluir el clímax del solo.

CONCLUSIONES

- También Whalum usa la pentatónica y escala blues de forma insistente aunque no con la misma intensidad que james
- considero que lo que mas llama la atención en el solo de whalum es el evidente contraste melódico y armónico, ya que es el único que le da gran importancia a la dominante y siempre que puede la dibuja muy bien pareciera que el todo el tiempo tuviera la dominante presente, y esto es definitivamente una de las principales causas de que whalum en este solo suene tan diferente.
- Las escalas que usa para la dominante son Mixolidio 9 b13, Disminuida medio Tono –Tono, Mixolidio 9 b13, escala alterada, además mezcla la disminuida con la alterada, y finalmente patrones cromáticos
- Omite muchos acordes hacer la dominante
- Enfatiza las tensiones 9 y 13 sobre el acorde de tónica
- No se encuentran dominantes secundarias
- El clímax no tuvo mucho desarrollo aunque él mostró gran interés por la repetición sumada a la respiración circular
- Además de usar elementos tímbricos como armónicos es el único que usa la respiración circular para darle mas fuerza a su improvisación
- Entrega su solo con la escala pentatónica

CUARTO CAPITULO METODOLOGÍA DE IVESTIGACIÓN

4.1 DESCRIPTIVA CUALITATIVA

Teniendo en cuenta las condiciones que presenta este trabajo, desarrollará el tipo de investigación descriptiva cualitativa debido que tiene como objeto: analizar, interpretar, sistematizar y concluir el material musical resultante de las transcripciones de sus solos.

Como primera medida **Analizar** desde un punto de vista musical la participación artística de los saxofonistas: Kenny Garrett, Kirk Whalum y Boney James en el tema "Always There", haciendo un análisis detallado de sus ideas y manejo de sus habilidades técnicas como por ejemplo: escalísticas, ataques, articulaciones, Afinación, ritmo entre otras que son vistas claramente en esta pieza musical. Posteriormente **Interpretar** el material resultante de dicho análisis anteriormente manifestado, cabe anotar que cuando se hace el ejercicio de interpretar, el interprete presenta su manera de comprender y traducir lo que está observando, tratando de ser lo mas fiel posible a lo que pudo ser originalmente. Luego **Sistematizar** y ordenar el resultado de dicha interpretación, clasificarla y regularla por medio de categorías musicales, (estas categorías estarán especificadas mas adelante), en este proceso de sistematización se hará necesario comparar y contrastar cada uno de los elementos fenómenos musicales resultantes. Finalmente **Concluir** toda la información estableciendo criterios, parámetros y conclusiones que puedan aportar en gran medida al basto y complejo mundo dela improvisación, proveyendo así una herramienta para que cada músico pueda encontrar su propio Estilo improvisatorio.

El enfoque cualitativo "*por lo común, se utiliza primero para descubrir y refinar preguntas de investigación. A veces, pero no necesariamente, se prueban hipótesis. Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones" (Hernández etal, 2003)*

4.2 CARACTERÍSTICAS COMUNES EN METODOLOGÍA CUALITATIVA

El enfoque cualitativo se usa para describir y refinar preguntas de investigación. Se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y observaciones. Por lo regular, las preguntas e hipótesis surgen como parte del proceso de investigación y éste es flexible, y se mueve entre los eventos y su interpretación, entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en reconstruir la realidad.

- Comprensión del fenómeno desde el interior del mismo
- Cada caso se estudia en profundidad antes de compararlos con los otros
- La realidad está construida por diferentes actores, no es única

- El texto es la base para la reconstrucción y la interpretación
- Técnicas interpretativas que tratan de describir y decodificar un fenómeno de ocurrencia natural
- Más orientados a determinar el significado del fenómeno que su cuantificación
- Defienden la existencia de relaciones abiertas.
- Permite conocer la percepción que los sujetos tienen de su realidad

4.3 ALGUNOS TIPOS DE METODOLOGÍAS CUALITATIVAS

- Investigación interpretativa
- Investigación etnográfica
- Estudio de caso
- Investigación I.P
- Estado de Arte

4.4 PROYECTO CURRICULAR

Teniendo en cuenta las características que sique este proyecto y las condiciones que la universidad ofrece en términos de líneas de investigación, esta investigación se suma a la línea de arte y sociedad de la universidad Distrital, una de las cuatro líneas contenidas para la Facultad de Artes ASAB.

Finalmente este trabajo de investigación se ubica dentro de las cuatro líneas de investigación del proyecto curricular, y ésta es: Análisis para la interpretación musical, debido a que los resultados de este trabajo aporta herramientas necesarias para mis estudios de saxofón jazz el cual estoy cursando actualmente en la facultad de artes Asab.

CONCLUSIONES GENERALES

- Cuando escuché por primera vez los solos de estos saxofonistas me imaginé una construcción llena de complejidades, de trucos extraños, escalas raras, mucha teoría y armonías imposibles que nunca hubiera imaginado, pero cuando empecé el acercamiento a los solos iba notando que nada de esto era cierto. Primero tuve un poco de desaliento al ver que no estaba encontrando eso “extraño” que escuchaba, pero luego me di de cuenta de que de eso se trataba, son las mismas escalas que quizás nos sabemos, o un profesor podría enseñarnos, u obtendríamos en un libro, noté lo que ellos hacían, tenía un grado de coherencia y lógica muy interesante, es decir la misma escala siempre pero la ubicaban en puntos estratégicos, marcando dominantes, repitiendo frases durante todo el solo, y practicando mucho la repetición y variación.
- Sin embargo no intento decir que lo que hacen ellos es fácil o que cualquiera lo puede hacer, no es así, por algo es Kenny Garrett, lo que quiero decir es que no hay nada que no podamos hacer, no hay nada mítico detrás de estos solo o de cualquier, lo cierto es que hay que estudiar el saxofón para desarrollar todo tipo de habilidades en el instrumento, por ejemplo la velocidad, la afinación, la precisión en cada frase que se va a ejecutar, ya que sin estas sería imposible construir un buen solo, por ejemplo cuando realicé las transcripciones quedé sumamente impresionado de la claridad de los tres saxofonistas en términos de afinación y precisión rítmica, esto permitió que el proceso de transcripción fuera mucho mas fácil, hay que decir que he transcrito solos donde hay muchas notas, muchas escalas pero es casi imposible transcribirlas debido a su alto grado de imprecisión en la afinación, hay que estar muy concentrados al momento de hacer un solo y pensar que éste puede ser transcrito, y es allí donde realmente se conoce un gran improvisador.
- En una improvisación es valida cualquier tipo de técnica, o habilidades que se desarrollen, por eso es importante conocer el saxofón, saber qué nos ofrece, conocer sus limites, dominar distintas técnicas, como Kirk Whalum quién fue el único que usó la respiración circular, esto sin duda daba lugar a una atmosfera totalmente nueva, fresca, interesante e inesperada
- La honestidad en el instrumento juega un papel importante. Muchas veces al impresionar caemos a un terreno donde es muy difícil salir, cuando queremos tocar algo en donde no tenemos las habilidades técnicas o

teóricas para hacerlo, muy seguramente tropezaremos en el intento, y esto genera malas experiencias y por eso muchas personas temen improvisar. Por ejemplo Boney James todo el tiempo jugó con la pentatónica, no se si no quería usar otra escala o sencillamente optó por algo que conocía muy bien, sabía que resultaría y con eso hizo un gran solo, con una sola escala podemos construir un buen solo con las herramientas que dominamos, la madurez y el sonido que tengamos.

- La madurez de estos músico en sus improvisaciones es evidente, es el resultado de años de tocar, años de estudio, saber el sitio exacto para tocar una nota o una escala, la manera de oxigenar y dar contraste a un solo, por ejemplo Garrett fue el segundo solista y de manera magistral logra un gran contraste en su solo, tras el sonido pentatónico de James Kenny opta por cambiar de modo demostrando que existen otras sonoridades que funcionan para esta armonía
- Muchas veces se cree que en un solo todo el tiempo hay que generar nuevas frases, siempre algo nuevo, pero el resultado de éste acercamiento permite resaltar que no es así, el capitulo de la repetición y variación es un ejemplo de esto, frases que interpretaban al inicio del solo estaban nuevamente al la mitad o al final de la improvisación, el resultado de esto es una gran unidad en el solo.
- Tener un estilo propio, es el resultado de escuchar a grandes improvisadores, como lo dijo Clark Terry "*Imitar, asimilar, innovar*" *la autobiografía de Clark Terry* (University of California Press) (Nov 8, 2011), el proceso sería copiar al máximo todas las formas de interpretación que nos gusten, luego practicarlas para interiorizarlas al máximo, involucrarlas en nuestro terreno y finalmente el resultado de tantas influencias es un estilo propio, un sonido autentico donde saldrán frases nuevas pero propias, por ejemplo cuando escucho un solo de Kenny Garrett inmediatamente identifico que es Garrett, creo que eso debe pasar con cada músico, debemos tener un sonido diferente al otro y suficientemente reconocible.
- Éste trabajo no pretende generalizar, solamente mostrar algunas técnicas que podrían funcionar en nuestras improvisaciones. Para capturar al máximo el estilo de Kenny Garrett, Kirk whalum y Boney James se necesita transcribir más de un solo de cada uno, pero este trabajo consiste en un acercamiento a cada uno de ellos, por lo tanto estas transcripciones y análisis serán de gran provecho para quienes quiera copiar el estilo de cada uno en particular.

BIBLIOGRAFÍA

Hemsy De Gainza, (2007).*La Improvisación Musical*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

Enric Herrera, (1990).*Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1:* Editorial Antoni Bosch

Jamey Aebersold, (2009).*Charlie Parker Omnibook.* Atlantic music

Jamey Aebersold, (2000).*How To Play and Improvise.* Jamey Aebersold

Joseph Viola, (1986).*Technique of the Saxophone vol 2.*Boston. Berklee Press Publications

The Free Dictionary.http://es.thefreedictionary.com/an%c3%a1lisis

Zona de Jazz.http://www.zonadejazz.com/2013/10/18/entrevista-al-guitarrista-miguel-tarzia-por-matias-a-llopis/(Consultada por última vez el 30 de Enero 2014

Flautistas de Andalucia, (2001).http://www.flautaandalucia.org/ARTICULOS/StefanoParrinoRespCircular.pdf. (Consultada por última vez el 30 de Enero 2014)

DISCOGRAFÍA

Bob James , George Duke , Rick Braun , Boney James , Kirk Whalum(1999).*Casino Light's 99'Live At The Montreux Jazz Festival*. Warner.

Ken Burns, (2001). *History of Jazz.* Pbs.

Victor Wooten, (2012). *Music Is A Lenguage.*TED-Ed.

Kenny Garrett, (2002).*Happy People.*Warner Bros Records.

Boney James, (2009). *Send One Your Love.* Concord Records.

Kirk Whalum, (2010). *Gospel According to Jazz - Chapter 3*. Rendezvous.