



uola

ESCUELA DE MÚSICA

SO WHAT: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL ÁLBUM
KIND OF BLUE DE MILES DAVIS APLICADO A UN
RECITAL FINAL

AUTOR

SEBASTIÁN ALEJANDRO YÁNEZ PAÉZ

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

SO WHAT: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL ÁLBUM *KIND OF BLUE* DE MILES
DAVIS APLICADO A UN RECITAL FINAL

Trabajo de Titulación en conformidad con los requisitos establecidos para optar por
el título de Licenciado en Música

Profesor guía

Marcos Merino

Autor

Sebastián Yáñez

Año

2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los trabajos de titulación.”

Marcos Merino Cárdenas

C.C.: 175634263-8

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

Raimon Rovira Tibau

C.C.:170655870-5

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citados las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Sebastián Alejandro Yánez Páez

C.C.: 172343811-3

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia, por su
incondicional apoyo.

DEDICATORIA

A Carolina Anda, mi
pareja y mejor amiga.

Resumen

El año de 1959 es considerado, dentro del *jazz*, como un periodo de cambio y renovación artística fundamental, y la publicación del álbum *Kind of Blue* es la piedra angular sobre la que se basa este cambio. Por esta razón, el proyecto explicado a continuación buscará estudiar a profundidad las características musicales interpretativas usadas hace 57 años durante la grabación de dicha producción.

Como primer paso se establecerá el marco teórico musical e histórico en el cual tuvo lugar la composición de todos los temas que conforman el álbum. Luego, se hará uso de la transcripción analítica; medio a través del cual se espera profundizar en las características sonoras del objeto de estudio. Esto quiere decir que cada pieza será notada en papel y analizada interpretativamente en sus aspectos melódicos, armónicos y rítmicos. Para esto se utilizará el método de análisis armónico propuesto por Paul Hindemith en su obra *El arte de la composición musical*. Los elementos de mayor importancia se aislarán y, finalmente, se incorporarán de vuelta a los temas originales reinterpretados en un concierto.

El producto de esta investigación será la determinación específica de los recursos interpretativos que caracterizan la “frescura” de *Kind of Blue*, así como su organización coherente y exposición. Estos recursos, al sistematizarse y volverse accesibles, podrán ser entendidos con mayor facilidad y rapidez, lo que es, en conclusión, el objetivo final de este proyecto de la línea de investigación para *performance*.

Abstract

The year of 1959 is considered inside the jazz genre as a period of fundamental change and innovation, and the release of the record Kind of Blue is the milestone upon which this change rests. Because of this fact, the project explained below will aim to shed light on the specifics of the musical performance used 57 years ago in the making of said production.

The first step will be the laying out of the musical and historical background where the composition of all the tracks in the album took place. Then, an in-depth analytic transcription of the entirety of the tracks will look for details in the melodic, harmonic and rhythmic performances. The method of harmonic analysis proposed by Paul Hindemith in his work "The Craft of Musical Composition" is to be used to accomplish this. The aspects that stand out shall be isolated and put back in the compositions reinterpreted during a concert.

The result of this investigation is the explanation of the means by which Kind of Blue attains its characteristic "coolness", as is their coherent organization and exposition. This musical language, through its sistematization and it becoming available, will be easier and more rapid to learn; and it is this, finally, the end goal of the present project in the line of investigation for musical performance.

Índice

Introducción.....	1
Objetivos	2
Objetivo principal.....	2
Objetivos específicos	2
Capítulo I.....	3
1.1 Contexto histórico y social.....	3
1.2 Contexto interpretativo	5
1.3 Contexto teórico-musical.....	7
1.4 Teoría del análisis	8
Capítulo II.....	12
2.1 <i>Voicings</i> cuartales	12
2.2 <i>Voicings</i> en <i>clusters</i>	16
2.3 Paralelismo armónicos	17
2.4 Repetición de motivos	19
2.5 Aspectos rítmicos	23
2.6 Aspectos compositivos	26
Capítulo III	30
3.1 Arreglos	30
3.1.1 <i>So What</i>	30
3.1.2 <i>Flamenco Sketches</i>	32
3.1.3 <i>Freddie Freeloader</i>	34
3.1.4 <i>Blue in Green</i>	36
3.1.5 <i>All Blues</i>	38
Capítulo V	40

5.1 Conclusiones	40
5.2 Recomendaciones.....	41
Referencias	42
Anexos	45

Índice de figuras

Figura 1: <i>Confirmation</i> , por Charlie Parker, un estándar del <i>bebop</i>	3
Figura 2: Progresión armónica de <i>The Sorcerer</i>	10
Figura 3: Los primeros cuatro compases de la música incidental para la obra de teatro de Joséphin Péladan, <i>Les files des étoiles</i> , por Erik Satie.....	12
Figura 4: <i>La cathédrale engloutie</i> , de Claude Debussy.....	13
Figura 5: <i>Voicings “So What”</i> , por el pianista Bill Evans, en el tema del mismo nombre	14
Figura 6: <i>Peresina</i> , por McCoy Tyner en su disco <i>Expansions</i> (min. 1:21).....	14
Figura 7: <i>Blue in Green</i> (min 0:00).....	15
Figura 8: <i>Blue in Green</i> , interludio por Bill Evans (min. 2:11).....	15
Figura 9: Solo de Bill Evans sobre <i>So What</i> (min. 7:00).....	16
Figura 10: Ídem (min. 7:31).....	17
Figura 11: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> , por Debussy (comp. 28).....	18
Figura 12: Solo de Bill Evans sobre <i>All Blues</i> (min. 9:04)	18
Figura 13: Solo sobre <i>Flamenco Sketches</i> por Bill Evans (min. 7:33).....	19
Figura 14: Introducción a <i>So What</i> (min. 0:21).....	19
Figura 15: Solo de Davis sobre <i>So What</i> (mins. 1 -1:30, 2 -1:42, 3 -1:48, 4 -1:55, 5 -2:44, 6 -2:51)	20
Figura 16: Solo de Coltrane sobre <i>So What</i> (mins. 1 -3:21, 2 -3:25, 3 -3:35, 4 -3:39, 5 -4:01, 6 -4:05, 7 -4:08)	21
Figura 17: Solo de Coltrane sobre <i>Freddie Freeloader</i> (mins. 1 -4:23, 2 -4:26, 3 -4:29, 4 -4:57, 5 -4:59, 6 -5:08, 7 -5:12)	22
Figura 18: <i>Comping</i> de Wynton Kelly detrás del solo de trompeta en el tema <i>Freddie Freeloader</i> (min. 2:10).....	23
Figura 19: <i>Comping</i> de Bill Evans detrás del solo de Miles en el tema <i>All Blues</i> (min. 1:45).....	24
Figura 20: Introducción al tema <i>You're My Everything</i> por Red Garland	25
Figura 21: Introducción de Bill Evans al tema <i>Blue in Green</i>	26

Figura 22: <i>Nardis</i> , interpretado por Bill Evans.....	27
Figura 23: <i>Blue in Green</i> , por Bill Evans en su álbum en trío <i>Portrait in Jazz</i>	28
Figura 24: Introducción a <i>So What</i>	31
Figura 25: Línea de vientos en el tema <i>So What</i> durante el solo de piano.	31
Figura 26: Primeros ocho compases del tema <i>Flamenco Sketches</i>	32
Figura 27: Puede apreciarse las líneas escritas para la sección rítmica en el tema <i>Flamenco Sketches</i>	33
Figura 28: Introducción para el tema <i>Freddie Freeloader</i> , basado en los cambios del <i>turnaround</i>	34
Figura 29: <i>Head</i> de <i>Freddie Freeloader</i> , donde se notan las líneas de piano transcritas	35
Figura 30: Últimos compases y final escrito para <i>Freddie Freeloader</i>	36
Figura 31: Para este tema tan pianístico se decidió escribir la melodía completa para este instrumento	37
Figura 32: Final para piano solo de <i>Blue in Green</i> , fuertemente inspirado en la interpretación grabada en el <i>Kind of Blue</i>	38
Figura 33: Introducción paulatina de los instrumentos en el tema <i>All Blues</i>	39

Índice de tablas

Tabla 1: Clasificación de acordes	9
Tabla 2: Lista de temas del álbum E.S.P.	29

Introducción

Desde su publicación en el año de 1959 el álbum *Kind of Blue* se ha ganado un lugar de especial reconocimiento, no solo dentro del *jazz*, su género; sino también de gran parte de la música producida desde entonces. Su influencia no deja de sentirse con los años, lo que se refleja en su constante posición como el álbum más vendido en la historia del *jazz* (Light, 2010, párr.1). Más aun, este álbum es considerado el fin de una era de intensiva exploración artística, la del *bebop*, y el inicio de otra de igual energía, marcando un hito en el desarrollo del *jazz* (Nisenson, 2000, p. 2).

Esta influencia quizá se debe a la simplicidad intrínseca del álbum, o a su carácter balanceado, sin excesos (Wilson, 2001, párr. 17). Tal vez sea su frescura o la diferencia que presenta con respecto al *jazz* producido hasta ese momento. Lo cierto es que su importancia ha despertado el interés creativo de numerosos músicos, quienes han buscado plasmar en su arte el sonido característico del *Kind of Blue*. Actos musicales tan cercanos al *jazz* como el de Chick Corea, o tan distantes como Pink Floyd, quienes mencionan a *Kind of Blue* como influencia directa en su propia obra maestra *The Dark Side of The Moon* (Mabbett, 1995, pp. 178-179). Tanto la opinión crítica musical como su aceptación por parte de otros artistas son muestra clara de la relevancia que ha tenido desde su grabación *Kind of Blue*.

El siguiente trabajo de investigación encuentra su justificación en este natural interés en los recursos que se presentan en el álbum *Kind of Blue*, y busca dilucidar los aspectos más representativos que caracterizan su sonido.

Como fuente de referencia principal se ha tomado, naturalmente, el propio *Kind of Blue*, y se ha transcrito y analizado a profundidad cada uno de los cinco temas en él contenidos. A partir de este análisis se han aislado los recursos fundamentales que representan el nuevo sonido propuesto por este álbum. Se ha consultado también el material grabado posteriormente por Miles Davis y Bill Evans, las mentes principales detrás de *Kind of Blue*, para la elaboración de los arreglos que se interpretarán en el recital final.

Objetivos

Objetivo principal: Definir los recursos interpretativos utilizados en la grabación del disco *Kind of Blue* (1959) y aplicarlos en una presentación final.

Objetivos específicos:

- **Primer objetivo específico:** Establecer el contexto teórico musical en el que se desarrolló la grabación de álbum mediante el estudio del libro *Concepto lúdico de organización tonal* (1953) de George Russell, inspiración directa para Miles Davis.
- **Segundo objetivo específico:** Determinar el uso práctico de los recursos de interpretación mediante la transcripción y análisis de cada uno de los temas del disco.
- **Tercer objetivo específico:** Interpretar la síntesis de todas las técnicas estudiadas en un recital final que consista de las cinco piezas del álbum.

Capítulo I

En el siguiente capítulo se pretende establecer un marco teórico sólido para el subsecuente desarrollo del análisis interpretativo. Se presentará el fondo histórico sobre el que se grabó el disco que es objeto de estudio de este proyecto, un método de análisis musical y reseñas sobre los músicos que participaron en esta histórica grabación.

1.1 Contexto histórico y social

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial en 1945, el ambiente social en los Estados Unidos estaba cargado de fuerte discriminación y segregación racial. Esto, naturalmente, provocó resentimiento en los músicos negros que, junto a la necesidad de un cambio musical, indujo en el *jazz* el desarrollo del *bebop* (Santillana Educación, 2006, p. 134), que buscaba alejarse de la escena del espectáculo y el entretenimiento. Desde 1940, encabezados por el saxofonista Charlie Parker, el trompetista Dizzy Gillespie y el pianista Thelonious Monk, los músicos de *jazz* interpretan en grupos pequeños (cuartetos o quintetos) versiones de canciones populares de gran invención y destreza técnica (Hennessey, 1994, p. 149).



Figura 1: *Confirmation*, por Charlie Parker, un estándar del *bebop*.

Es en este período que un joven Miles Davis emprende su carrera musical fuertemente influenciado por el lenguaje de Gillespie y Parker en la ciudad de Nueva York (Davis, 1989, p. 52). Thelonious Monk y su uso del silencio en sus improvisaciones deja una gran marca en el estilo de Davis, siendo esta una característica que perduraría a través de toda su multifacética carrera. Sin embargo, desde 1947 el sonido de Davis empieza a evolucionar, se aleja del lenguaje *bebop*, y adopta paulatinamente un carácter más introspectivo, contenido y melódico (Carr, 1998, pp. 44-45).

En 1950 surge un nuevo estilo más relajado y elegante denominado *cool*, con arreglos musicales inspirados en los compositores impresionistas europeos, como Claude Debussy y Maurice Ravel. Miles Davis, junto a los arreglistas Gil Evans y Claude Thornhill (Kahn, 2011, pp. 40-57), sentaron las características del sonido *cool* incorporando conceptos armónicos modales en sus composiciones y grabaciones durante toda la década.

La primera agrupación liderada por Davis que alcanzó un estatus canónico consistía en los músicos John Coltrane en el saxofón tenor, Red Garland en el piano, Paul Chambers en el contrabajo y Philly Joe Jones en la batería. Conocido como su “primer gran quinteto” y fundado en 1955, este grupo sentó las bases del sonido *hardbop* con sus grabaciones para la firma discográfica *Prestige* (Gioia, 2011, pp. 230-243). El contraste entre los solos virtuosos y llenos de energía de Coltrane, y aquellos minimalistas y melódicos de Davis, apoyados firmemente por una sección rítmica de primera, definen el sonido que se permearía a las sesiones del álbum *Kind of Blue* en 1959.

Para el año 1958 Miles Davis se había consolidado como una figura vanguardista en la escena del *jazz* en los Estados Unidos (Belden, 2000, p. 393) y era aclamado por la crítica por el éxito de los álbumes *The Birth of The Cool* (1957), *Miles Ahead* (1957) y *Milestones* (1958). Tocaba por entonces junto a John Coltrane, a Julian “Cannonball” Adderley en el alto, a Jimmy Cobb en la batería, Paul Chambers y a Bill Evans en el piano; y buscaba desprenderse del estilo *hardbop* de los discos antes nombrados. Influenciado por el *Concepto lúdico de organización tonal* (Fordham, 2009, párr. 9), publicado en 1953 por George Russell, Davis desarrolla la idea de un álbum basado por completo en la teoría modal.

Se puede considerar al álbum *Kind of Blue* como la síntesis entre dos corrientes musicales paralelas: la primera, de origen académico y formal, aportada por Bill Evans; y la segunda de origen popular, pero no menos refinada, aportada por Miles Davis. Juntas, estas corrientes buscaban mayor libertad creativa (Kahn A. , 2001, párr. 8) y se influenciaban mutuamente, hallando un lenguaje austero pero lleno de color y expresión.

1.2 Contexto interpretativo

Los músicos que participaron en la grabación del álbum *Kind of Blue* son:

Miles Davis: a mediados de la década de los cincuenta su forma de tocar la trompeta adquiere las características fundamentales que definirían su música por el resto de su carrera (Giner, Sarda, & Vázquez, 2006, p. 112). Entre estas se cuentan la “economía” en recursos, prefiriendo siempre tocar menos; enfoque en la melodía y en la articulación expresiva de la misma.

Debido a sus estudios en *Juilliard*, Davis busca incorporar elementos propios de la música clásica dentro del *jazz* (Carr, 1998, pp. 18), tanto en la parte compositiva y arreglística como en el aspecto improvisativo. Así, *Kind of Blue* representa la culminación de una etapa en su búsqueda artística, y un punto de transición entre su “primer gran quinteto” y el segundo, formado en la década de los sesentas.

A partir de 1960 la carrera musical de Davis se ve marcada por la innovación. Junto a su “segundo gran quinteto” desarrollan un estilo agresivo y libre, interpretando versiones de canciones populares casi irreconocibles. Luego, en 1970, Davis experimenta con la fusión musical entre géneros como su *jazz* nativo, el funk y el rock; todo esto junto al uso de los recientemente inventados instrumentos electrónicos.

John Coltrane: su sonido está caracterizado por la energía, la creatividad y solos de larga duración. Influyó en el *jazz*, al contrario de Davis, a través de su uso prodigioso de recursos como escalas, arpeggios, sustituciones armónicas y extensiones de acordes.

En sus inicios, su vida se vio marcada por las adicciones a diversas sustancias que afectan negativamente su carrera musical (Porter, 2000, p. 116). Sin embargo, cuando es reclutado en la banda de Miles Davis por segunda vez para la grabación del *Kind of Blue*, Coltrane se había rehabilitado y encontraba nuevas ideas y conceptos musicales.

Desde 1960 empieza una exploración de la música modal con fuerte influencia oriental, así como sus estudios en el saxofón soprano. Este periodo está definido por una intensa búsqueda de iluminación espiritual (The John Coltrane Foundation, 2008 párr. 4), lo que se refleja en álbumes como *A Love Supreme* (1964).

Bill Evans: su instrucción musical clásica definió una escuela de pianistas entre los que se cuentan Brad Mehldau, Keith Jarrett, Herbie Hancock y Chick Corea (Giner, Sarda, & Vázquez, 2006, p. 135). Sus ideas con respecto a la teoría musical

modal jugaron un papel decisivo en la concepción del álbum que es objeto de este proyecto.

El lenguaje musical de Evans destaca por su calidad lírica y gran influencia de la música académica europea de finales del siglo XIX (Shadwick, 2002, p. 49). Su educación formal de conservatorio tuvo peso en su técnica y entonación, haciendo su estilo fácilmente reconocible por su precisión y claridad. A pesar de su inmensa creatividad, Bill Evans nunca acogió los estilos más “moderno” del *jazz* como el *fusión* o el *free*. Durante su tiempo en el grupo de Davis, Evans tuvo que hacer frente a la incomodidad generada por su condición de blanco en una banda de negros, y a las bromas que esto generaba (Kahn, 2011, p. 122)

Julian “Cannonball” Adderley: su estilo en el saxofón alto se adhiere al *bop* y al *hard bop*, y obtiene su mayor influencia de Charlie Parker. Entre las características más importantes de su sonido son su excelente entonación, fraseo y articulación, así como su creatividad melódica (Giner, Sarda, & Vázquez, 2006, p. 21).

Las contribuciones melódicas en extremo líricas de Adderley en el álbum *Kind of Blue* son su mayor legado, mezclándose a la perfección con el ambiente del disco y de su estilo *cool*.

Paul Chambers: a los veinte años se une como contrabajista a la banda de Miles Davis, en la cual se gana una impecable reputación como acompañante. Además, estudia saxofón barítono y tuba, lo que probablemente le ayuda a desarrollar su tono redondo, tanto al ejecutar con los dedos o con arco.

En la década de los sesentas, junto a artistas como Sonny Rollins, John Coltrane Donald Byrd y Freddie Hubbard, Chambers produce varias grabaciones de estándares populares del *jazz* (Yanow, 2016, párr. 1).

Jimmy Cobb: es el único miembro sobreviviente de la banda que grabó el álbum *Kind of Blue* (The Official Jimmy Cobb Website, 2009, párr. 4). Cobb fue contratado por Miles Davis en 1957 como reemplazo del baterista Philly Joe Jones, que había sido despedido por sus problemas de adicción, y su estadía con el grupo dura hasta 1963.

Según referencias por parte de Cobb, el sonido general de la banda en dicho periodo se caracterizaba por la energía contenida y austeridad empleadas por Davis y Evans (Kahn, 2011, p. 120). Sin embargo, la necesidad de una base rítmica fuerte

y un acompañamiento más cercano al solista produjeron molestias en Cobb y Adderley.

Wynton Kelly: para 1958, cediendo a la presión generada por las constantes giras, el pianista Bill Evans renuncia a la banda de Miles Davis y es reemplazado primero por Red Garland, y luego por Wynton Kelly, jamaicano nacido el 2 de diciembre de 1931. Si bien su contribución en el álbum *Kind of Blue* se limita al tema *Freddie Freeloader*, Kelly fue escogido por Davis debido a sus habilidades para interpretar el *blues*, que es la forma de la que hace uso el tema arriba mencionado.

Después de su tiempo con Davis, Wynton Kelly graba constantemente con grupos pequeños durante los sesentas. Entre estas grabaciones producidas destaca el disco en vivo *Smokin' at The Half Note*, junto a Wes Montgomery (Giner, Sarda, & Vázquez, 2006, p. 220).

La conexión y comunicación entre todos los músicos nombrados anteriormente, así como su genio individual, definen el sonido del álbum *Kind of Blue*. Cada uno de ellos aportó un aspecto fundamental a la interpretación del material musical ingeniado por Davis y Evans; y en apenas dos sesiones de grabación (2 de marzo y 22 de abril), sentaron las bases para un cambio radical en la historia del *jazz*.

Como puede escucharse en los másters originales que se conservan, las formas musicales de cada tema son definidos en el estudio, y, entre bromas, los intérpretes se acoplan al nuevo sonido inconscientemente. Cada músico se esfuerza en tocar lo justo, ni más ni menos, buscando antes una coherencia grupal que un protagonismo individual (Kahn, 2011, p. 193).

Según Bill Evans y el mismo Miles Davis, durante las sesiones de grabación para el álbum se hizo mucho énfasis en capturar la espontaneidad del grupo y de cada individuo (Davis, 1989, p. 249). No tuvieron lugar ensayos y a los músicos se les presentó solamente borradores de las estructuras que se iban a tocar. Si bien esto podía representar un riesgo, Davis se sentía seguro de la capacidad y calidad de su banda; y esta tendencia a la espontaneidad alcanzó su punto de mayor libertad durante el periodo que comprende la actividad de su “segundo gran quinteto”.

1.3 Contexto teórico-musical

El libro *Concepto lúdico de organización tonal* (obra del pianista, compositor y arreglista George Russell publicada en 1953) fue mencionado por el mismo Davis

como la inspiración teórica detrás de las composiciones que conforman el *Kind of Blue* (Kahn, 2011, pp. 35-40). En dicho libro George Russell expone las ideas que había desarrollado con respecto al camino que la armonía, por lo menos dentro del *jazz*, habría de tomar en el futuro.

El concepto principal de Russell es que la escala lidia (formada partiendo del cuarto grado de una escala mayor) es mucho más estable ante el oído de numerosos grupos étnicos humanos (Russell, 2001, p. 10). A partir de esta idea procede a establecer grupos armónicos y sus correspondientes escalas.

Este nuevo enfoque hacia los acordes y su función dentro de una obra tonal es el que allana el camino para el surgimiento de composiciones basadas en secuencias de escalas. Así, la influencia de este texto es innegable y su importancia dentro de esta investigación es fundamental.

1.4 Teoría del análisis

En el año de 1937, el compositor y teórico musical alemán Paul Hindemith publica el *Arte de la composición musical*, libro que sería la cúspide de su estudio armónico y melódico aplicado a la composición. En este texto Hindemith expone su idea de que toda la música exhibe un patrón de tensión y resolución a través del cual todo movimiento armónico y melódico, por complejo que parezca, obtiene significado (Hindemith, 1937, pp. 115-118).

En su obra, Hindemith divide los acordes en dos grandes grupos principales: aquellos que no poseen tritonos y aquellos que sí. A estos grupos llama "A" y "B" respectivamente. Luego subdivide cada uno de estos dos grupos en tres subgrupos de la siguiente manera:

Tabla 1. Clasificación de acordes

A. Sin tritono	B. Con tritono
I. Triadas puras 1. En posición raíz 2. En inversión	IV. Tritono con tensiones a. 7mas menores b1. 7mas men. y 2das may. b2. Anteriores en inversión b3. Anteriores con más de un tritono
II. Tensiones (7mas, 2das) 1. En posición raíz 2. En inversión	V. 2das menores y tensiones alteradas 1. En posición raíz 2. En inversión
III. Indeterminados (triadas aumentadas, acordes cuartales)	VI. Indeterminados (triada disminuida, disminuidos con séptima)

Según esta tabla, la tensión armónica aumenta progresivamente avanzando desde el grupo I al grupo VI. Para Hindemith, esta variación de tensión constituye un pilar fundamental en la composición musical, y debe tenerse muy en cuenta al momento de estructurar una obra. A este aspecto el autor denomina “fluctuación armónica” (Hindemith, 1937, p. 121).

The Sorcerer

Herbie Hancock

A

D^b6 Dmaj7/C# Em9 Ephryg

5 D^b Dmaj7 A13(#11) D7alt

B

A^bm9 Gm9 A^b7(#11) Dm11

13 C m11 Gm(maj7)/A A7sus A^bdim(maj7)

Figura 2: Progresión armónica de *The Sorcerer*.

Un ejemplo práctico de la aplicación de el método arriba descrito es el análisis de la progresion armónica del tema de *jazz* del pianista Herbie Hancock *The Sorcerer*, del álbum *Speak Like a Child*, del año 1968.

La fluctuación armónica de la progresión del tema arriba presentado es la siguiente:

Sección A: II1, II2, II1, V1, I1, II1, IVb3, V1.

Sección B: II1, II1, IVb3, II1, II1, II2, III, VI.

Así, se puede apreciar que, en la sección A, cada cuatro compases existe un “pico” en la tensión armónica. Estos “picos” están marcados por acordes del subgrupo IV. Por otro lado, en la sección B, los últimos dos compases conforman el momento de mayor tensión de toda la progresión. Estos compases contienen acordes de los subgrupos III y VI, los más tensos en todo el sistema de Hindemith.

La manera general y global con la que Hindemith trata esta “fluctuación armónica”, así como su aplicabilidad a un diversos géneros musicales, convierte este análisis en idóneo para la explicación de los fenómenos aurales que aparecen en el *jazz*. Por otro lado, el estudio que hace sobre el aspecto melódico se ciñe al concepto funcional clásico, y aporta poco al entendimiento del material de investigación.

Así, el enfoque investigativo de este proyecto, que es de carácter cualitativo, hará uso de este análisis en su forma armónica, y se adaptará su parte melódica al *jazz*. Considerando que el solista casi siempre busca representar los acordes o armonía de cada tema en su solo, cada frase musical se tomará como la “imagen” de una armonía dada.

Capítulo II

En este capítulo se presentará el análisis de recursos interpretativos realizado a partir de las transcripciones de cada uno de los temas que componen el disco *Kind of Blue*. Estas transcripciones consisten en extractos seleccionados por su relevancia musical, que en muchas ocasiones, se ven comparadas con fragmentos de otras obras con la intención de demostrar cierta influencia entre estilos y géneros musicales.

2.1 Voicings cuartales

Como se ha hecho referencia anteriormente, Bill Evans y Miles Davis habían cursado estudios musicales académicos en su juventud (Pettinger, 1998, p. 14). Este hecho sentó en ambos un interés por las posibilidades generadas al juntar las prácticas musicales clásicas con las modernas pertenecientes al *jazz*. Particularmente, Evans atrajo la atención del líder del grupo a las innovaciones armónicas desarrolladas por los músicos del impresionismo durante finales del siglo XIX.

A continuación, se presentan ejemplos del uso de *voicings*, compuestos por intervalos de cuartas en lugar de terceras, dentro de la música correspondiente al impresionismo.

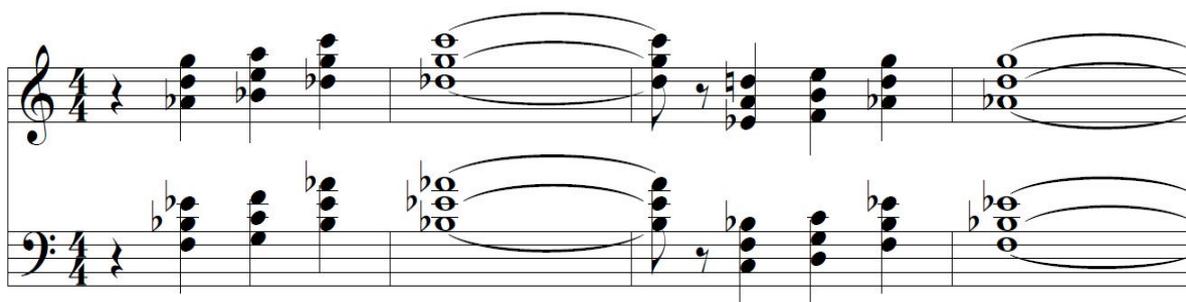


Figura 3: Los primeros cuatro compases de la música incidental para la obra de teatro de Joséphin Péladan, *Les files des étoiles*, por Erik Satie.

En el extracto anterior, del compositor francés Erik Satie, la organización de los intervalos por cuartas perfectas y un tritono pretende evocar un sentimiento equivalente al de un llamado o una anunciación.

Es difícil clasificar estos *voicings* dentro de las funciones tonales tradicionales. Es más productivo considerarlos como “colores armónicos” escogidos únicamente

por la impresión sonora que generan en los oyentes, conforme al vanguardismo que se permeaba en la música europea de principios del siglo XX (Forte, 2000, pp. 4-5).

Estos acordes pertenecen a la categoría “VI” según Hindemith, es decir la más tensa de todas. Al moverse todos los *voicings* de forma paralela y ser igual de ambiguos al oído, la resolución debe generarse en el movimiento del bajo. El primer motivo ascendente, de dos compases de duración, se repite después un cuarta abajo; posteriormente, estos cuatro compases se repiten iguales. Si se considera que el primer motivo refuerza algún tipo de Si bemol, el siguiente refuerza algún tipo de Fa, dando lugar a una relación I-V.

The image shows a musical score for 'La cathédrale engloutie' by Claude Debussy. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 4/4 time. The treble staff features a series of chords, each marked with an '8va-1' symbol above it, indicating an octave shift. The bass staff shows a melodic line that moves from a higher register in the first measure to a lower register in the second and third measures, and then returns to a higher register in the fourth measure. The overall texture is dense and atmospheric, characteristic of Debussy's style.

Figura 4: *La cathédrale engloutie*, de Claude Debussy.

Arriba se presenta un uso similar de *voicings* cuartales, esta vez por Claude Debussy, que buscan transmitir la calma de las olas del mar (Bruhn, 1997, p. 41). El mismo compositor ofrece una idea de lo que quiere expresar con estas armonías poco comunes: “*Profondément calme, dans une brume doucement sonore*” (“profundamente calmo, dentro de una neblina suavemente sonora”), escribe en la partitura original.

Al igual que el fragmento de *Le fils des étoiles*, estos acordes solo pretenden insinuar la sonoridad de una escala, y el sentido de esta frase proviene del movimiento del bajo. En los compases segundo y cuarto se aclara la raíz del *voicing* anterior mediante la relación más fuerte, la de V-I. Así, el bajo se desplaza por grado conjunto desde Sol, a Fa y por último a Mi, una línea fuertemente melódica según Hindemith, y que delinea el modo de Mi frigio.

A continuación, el uso de *voicings* cuartales en los fragmentos escogidos de tres temas contenidos en el álbum *Kind of Blue*.

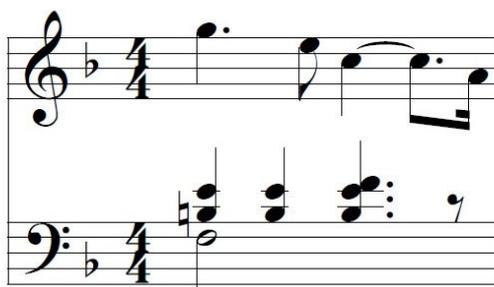


Figura 7: *Blue in Green* (min 0:00).

Figura 8: *Blue in Green*, interludio por Bill Evans (min. 2:11).

Como conclusión, el uso de *voicings* basados en cuartas se aprecia claramente en los arreglos de ciertos temas contenidos en el álbum *Kind of Blue*, y su origen se puede hallar en los estudios en música académica que poseían Miles Davis y Bill Evans. Por otro lado, tanto en los temas de *jazz* dentro de este álbum como en los fragmentos de piezas impresionistas se puede encontrar un recurso compositivo necesario para el éxito de la música modal: el uso de armonías estáticas y de motivos claramente discernibles.

2.2 *Voicings* en *clusters*

Los *voicings* en *clusters* consisten en notas que suenan a una distancia de una segunda o menos (Halls, 2014, párr. 1). Usualmente, se busca evitar este tipo de *voicings*, ya que su sonoridad es un poco chocante dentro de la música popular. Sin embargo, es esta misma sonoridad la que se presta perfectamente para representar las atmósferas y los ambientes en los que se basa el *jazz* modal.

Es interesante notar el uso de este *voicing* poco habitual en el solo de piano sobre el tema *So What*, por Bill Evans.

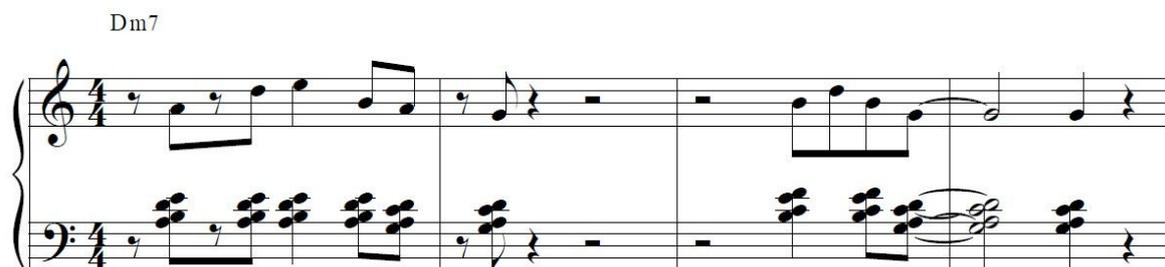


Figura 9: Solo de Bill Evans sobre *So What* (min. 7:00).

En el ejemplo de arriba, los *cluster voicings* se utilizan en la mano izquierda como *comping* en bloque junto con la improvisación de la mano derecha.

Para entender el funcionamiento de estos *voicings* se necesita analizar los intervalos que los constituyen. Los primeros *voicings* se construyen desde La, y contienen una 5ta, 3ra y 2da. Estos intervalos ubican al acorde dentro de la categoría II2 del método Hindemith. En el segundo compás, este *voicing* mueve su bajo de manera paralela a Sol, una distancia de un tono. Este intervalo es fuertemente melódico, lo que refuerza la improvisación y genera una sensación de resolución.

En el compás tres, los dos primeros *voicings* se construyen desde Si, colocando un tritono entre las voces exteriores, lo que genera gran tensión. Debido al tritono este *voicing* pertenece a la categoría IVb1 de la clasificación Hindemith, es decir, de tensión moderada. En el *upbeat* del cuarto tiempo del tercer compás desaparece el tritono y la tensión disminuye pasando a un acorde de la categoría II2.

Abajo, otro ejemplo más drástico del uso de estos *cluster voicings*.



Figura 10: Ídem (min. 7:31).

En este fragmento se puede notar que la línea principal se mueve dentro del *voicing*, y que la frase adquiere un carácter rítmico. Así, estos *voicings* pueden entenderse fuera de un marco tonal, y como simples representaciones del modo (Eb dórico) en que se tocan y su sonoridad general.

2.3 Paralelismos armónicos

Un recurso utilizado muy frecuentemente en la interpretación, tanto en los solos como en el acompañamiento de piano, es el paralelismo. Esto se refiere al movimiento de los *voicings* manteniendo la distancia entre las voces constante (Cope, 2011, p. 5-6). Al igual que la utilización de *voicings* cuartales, este recurso ya aparece en la música académica de principios del siglo XX, y, de manera semejante al *jazz* modal, busca generar una atmósfera basada en una escala.

A continuación, se presenta un extracto orquestal que demuestra el paralelismo en la música de Debussy.

Como puede observarse, la disposición de las notas se mantiene constante y, curiosamente, las violas suenan por encima de los violines, lo que le da al pasaje una sonoridad muy particular.

1. Violas
2., 3. Violines

1., 2. Violonchelos
3. Contrabajos

Figura 11: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, por Debussy (comp. 28).

Abajo, por otro lado, se muestran extractos de los solos de Bill Evans sobre los temas *All Blues* y *Flamenco Sketches*, así como la introducción para *So What*, que evidencian el uso de *voicings* paralelos. Cabe recalcar que los intervallos se adaptan a la escala, es decir, que no se mantiene un paralelismo perfecto, sino escalar.

G7

C7

Figura 12: Solo de Bill Evans sobre *All Blues* (min. 9:04).

Figura 13: Solo sobre *Flamenco Sketches* por Bill Evans (min. 7:33).

Dm7

1

2

3

4

5

6

Dm7

Figura 15: Solo de Davis sobre *So What* (mins. 1 -1:30, 2 -1:42, 3 -1:48, 4 -1:55, 5 -2:44, 6 -2:51).

Según la categorización de Hindemith, son estos intervallos los que le añaden color a la armonía, y, por otro lado, son las que la dan el carácter modal a este tema. Así, es lógico que Davis desee enfatizar estas notas en los tiempos fuertes de cada compás impar.

A continuación, fragmentos de la improvisación de John Coltrane sobre el mismo tema y sobre *Freddie Freeloader*.

Dm7

Figura 16: Solo de Coltrane sobre *So What* (mins. 1 -3:21, 2 -3:25, 3 -3:35, 4 -3:39, 5 -4:01, 6 -4:05, 7 -4:08).

En los ejemplos presentados arriba se puede notar un desarrollo rítmico del motivo ascendente de tres notas. Este aparece primero en corcheas, luego en semicorcheas y tresillo de semicorcheas, y finalmente, en tresillo de corcheas. De igual forma, las notas objetivo de estas tres notas son con frecuencia tensiones.

Es digno de atención el hecho de que esta repetición de motivos por parte de Davis y Coltrane ocurre exclusivamente sobre las secciones “A” del tema, en Dm7. En ambos solos la sección “B”, sobre Ebm7, se presta a la libertad melódica y rítmica.

En la imagen inferior se puede ver que John Coltrane repite un motivo ascendente en corcheas siete veces sobre una forma de *blues*. Es importante notar que toca la figura siempre sobre el acorde “tónico” de Bb7, estableciendo este acorde como el centro armónico de la forma, y desarrolla el motivo en los compases siguientes.

Figura 17: Solo de Coltrane sobre *Freddie Freeloader* (mins. 1 -4:23, 2 -4:26, 3 -4:29, 4 -4:57, 5 -4:59, 6 -5:08, 7 -5:12).

El ser humano percibe la repetición y el paralelismo de motivos como gestos intención y significado (Klug, 2015, pp. 8-9). De esta forma se puede entender al uso de un motivo simple como factor unificador en un solo sobre una composición donde la armonía no genera en el oyente un gran estímulo, o, por otro lado, es ambigua y carece de cadencias claras.

2.5 Aspectos rítmicos

Como se ha notado antes, el segundo tema del disco *Kind of Blue* es un *blues* interpretado en el piano por Wynton Kelly en lugar de Bill Evans. De hecho, es Evans quien había sido reemplazado en el sexteto por Kelly, pero fue llamado por Davis una última vez por la calidad de su sonido (Palmer, 2005, párr. 6). Sin embargo, debido al excelente sentido del *groove* que tenía Kelly para el *blues*, así como su *comping* amarrado con la sección rítmica, es él quien graba el tema más fuertemente influenciado por este género.

A continuación, se presenta primero un extracto del *comping* de Wynton Kelly detrás del solo de Miles Davis en el tema *Freddie Freeloader*.

The image shows a musical score for piano comping in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a B^b7 chord. The second system is marked with E^b7 and B^b7 chords. The third system is marked with F7, E^b7, and A^b7 chords. The comping consists of short, syncopated rhythmic figures and chords, typical of the blues style.

Figura 18: *Comping* de Wynton Kelly detrás del solo de trompeta en el tema *Freddie Freeloader* (min. 2:10).

Como se puede apreciar, el acompañamiento de piano consiste en figuras rítmicas cortas y sincopadas. Esto genera una respuesta en el solista así como en la sección rítmica, quienes necesariamente deben aportar ideas complementarias. Esta capacidad de Kelly para interpretar el blues, así como para acompañar (Levine, 1989, p. 223), es la razón por la que Davis decidió reemplazar a Evans en el piano en el tema *Freddie Freeloader*.

Arriba, el primer coro de *comping* detrás del solo de trompeta en *All Blues*, esta vez por Bill Evans. En este extracto se puede notar la clara diferencia entre los estilos de Evans y Kelly. El *comping* de Bill es menos rítmico, y hace uso de figuras mas largas. Además, como en el resto de temas del disco que interpreta, se observa su predilección por el color armónico, utilizando el movimiento paralelo modal o escalar que se ha notado antes.

The musical score for Bill Evans' comping in *All Blues* is presented in three systems. The first system is marked G7 and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked C7 and G7. The third system is marked D7alt, Eb7alt, D7alt, and G7. The score illustrates Evans' characteristic style of long, sustained chords and melodic lines.

Figura 19: *Comping* de Bill Evans detrás del solo de Miles en el tema *All Blues* (min. 1:45).

Esta característica de Bill Evans fue criticada en su momento por algunas personas que afirmaban que su estilo no tenía suficiente *swing*, e incluso que no podía tocar el blues convincentemente (Piazza, 1995, pp. 171-181). Sin embargo, se puede deducir que estos rasgos fueron la misma razón por la que Miles Davis llamó a Evans para la grabación del *Kind of Blue*.

B \flat 6 Dm7 G7 Cm7 F7(b9)

Dm7 G7 Cm7 8^{va} B \flat maj7

Figura 20: Introducción al tema *You're My Everything* por Red Garland.

Para comparar el estilo de Evans con un pianista que trabajó con Miles Davis por mucho tiempo, arriba se presenta la transcripción de la introducción a la balada *You Are My Everything*, del disco *Relaxin' with The Miles Davis Quintet*, interpretada por Red Garland. En este extracto se puede observar el uso característico de Garland de los *block chords*, que consisten en tocar acordes con las dos manos al mismo tiempo y de forma rítmica.

G7 B \flat maj7 A7alt Dm7 E7alt Am11 Dm7 Gm7

Figura 21: Introducción de Bill Evans al tema *Blue in Green*.

Por otro lado, abajo, en la introducción al tema *Blue In Green*, se aprecia el estilo contenido y austero de Evans. El énfasis que hace en las “notas de color”, es

decir, las tensiones de los acordes, le dan el carácter modal y ambiental a esta balada. El ritmo pasa a un segundo plano y el enfoque se sienta en la melodía y el liricismo.

Sin duda, la manera de tocar el piano de Bill Evans tuvo una fuerte influencia en el ambiente dentro del estudio durante las sesiones de grabación para el *Kind of Blue*, así como en la concepción inicial del álbum. En conclusión, los conceptos y sonoridades de ciertas piezas en el disco *Kind of Blue* requerían un intérprete hábil en la expresión armónica y melódica, y fue este el motivo por el cual aparecen dos pianistas con estilos diferentes y cuyas contribuciones hacia la sección rítmica diferían considerablemente.

2.6 Aspectos compositivos

Si bien no es el objetivo de este estudio dilucidar las técnicas compositivas utilizadas para la grabación del álbum *Kind of Blue*, se ha juzgado necesario el mencionar la inescapable influencia que tuvieron los intérpretes, en particular Evans, sobre Miles Davis, el líder del grupo, en el aspecto compositivo.

En una entrevista en 1970, Bill Evans menciona como el tema *Nardis* fue compuesto por Davis para la sesión de grabación del álbum *Portrait of Cannonball*, de Cannonball Adderley, y hace especial énfasis en el “muy modal” del tema (Evans, 1970). Esta pieza puede considerarse un precursor de los temas contenidos en el *Kind of Blue*, ya que fue compuesta en 1958, apenas un año antes de la grabación de este álbum.

Si bien a Davis no le agradó mucho la interpretación del su tema en el álbum de Cannonball, posteriormente afirmó que Bill Evans era el único que lo interpretaba como él lo había pensado, y, en realidad, *Nardis* solo figuraba en el repertorio de Evans (Pettinger, 1998, p. 79). En 1958 Evans ya formaba parte del grupo de Miles, y es probable que su influencia ya se hubiera hecho patente en las composiciones de Davis de aquel tiempo.

The image shows a musical score for the piece 'Nardis' by Bill Evans. The score is written in 4/4 time and G major. It consists of two systems of staves. The first system has five measures with chords: Em7, Fmaj7, Emaj7, B7, and Cmaj7. The second system starts at measure 5 and has four measures with chords: Am7, Fmaj7, Ephyg, and Em(maj7). The music features complex voicings, triplets, and a melodic line in the right hand.

Figura 22: *Nardis*, interpretado por Bill Evans.

Ha existido por mucho tiempo un debate sobre la autoría del tema *Blue in Green*, con ciertos autores afirmando que el tema es de Bill Evans, a pesar de que en los créditos del *Kind of Blue* consta como propiedad intelectual de Davis.

En una entrevista para la *National Public Radio*, cuando es interrogado sobre la autoría de *Blue in Green*, Evans remarca que el escribió la música, pero Davis cobraba las regalías, sin embargo, no quiere hacer gran revuelo (Evans, *Bill Evans on Piano Jazz*, 1979). Por otro lado, en la publicación *Letter from Evans*, Earl Zindars menciona como “[Bill Evans] la escribió en mi cuaderno donde vivía en el este de Harlem, en un quinto piso, y se quedó despierto hasta las tres de la mañana tocando estos seis compases una y otra vez” (Zindars, 1993, p. 20).

Lo cierto es que Evans tuvo un papel protagónico y muy influyente en la creación del concepto del *Kind of Blue*, así como en la composición de algunos temas. El estilo particularmente lírico y con mucho color armónico de Evans sin duda dejó una huella en Davis, quien decidió plasmar ese sonido en un álbum compuesto únicamente por composiciones inéditas.

The image displays a piano accompaniment for the jazz standard "Blue in Green" by Bill Evans. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). It is divided into three systems of music. The first system (measures 1-4) includes chords Gm7, A7alt, Dm7, Cm7, and F7. The second system (measures 5-8) includes Bbmaj7, A7alt, Dm7, and E7alt. The third system (measures 9-12) includes Am7 and Dm7. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (e.g., '5' and '3') and articulation marks (e.g., slurs and accents).

Figura 23: *Blue in Green*, por Bill Evans en su álbum en trío *Portrait in Jazz*.

En los años posteriores a la grabación del *Kind of Blue*, Miles Davis continuó empujando los límites creativos del *jazz*. Durante la década de los sesentas fundó, junto a Tony Williams, Ron Carter, Herbie Hancock y Wayne Shorter, su “Segundo gran quinteto” (Cook, 2005, pp. 144-150). Dentro de esta legendaria agrupación cada miembro aportaba de manera equitativa en el aspecto compositivo, y las interpretaciones pasaron a ser conversaciones en conjunto antes que simples solos aislados.

Este nuevo enfoque se refleja claramente en el primer álbum del quinteto, grabado en 1965, llamado *E.S.P.* Aclamado por la crítica, este disco incluye temas inéditos de cada uno de los intérpretes, de manera semejante al *Kind of Blue*.

A continuación se presenta una tabla con el nombre de los temas del álbum *E.S.P.* y sus respectivos autores.

Tabla 2. Lista de temas del álbum E.S.P.

No. de pista	Nombre	Autor
1	<i>E.S.P.</i>	Wayne Shorter
2	<i>Eighty-One</i>	Ron Carter/Miles Davis
3	<i>Little One</i>	Herbie Hancock
4	<i>R.J.</i>	Ron Carter
5	<i>Agitation</i>	Miles Davis
6	<i>Iris</i>	Wayne Shorter
7	<i>Mood</i>	Ron Carter/Miles Davis

En conclusión, por lo expuesto arriba, se puede deducir que el disco *Kind of Blue* marca un punto de inflexión en la carrera de Miles Davis en particular, a partir del cual la composición adquiere un papel protagónico. Este cambio se da a causa de la influencia que ejercen los músicos con los que trabajaba Davis en su concepción artística. Así, las características interpretativas de cada músico no solo se expresan a través del típico solo, sino también en sus composiciones.

Capítulo III

En este capítulo se expondrá el proceso de realización de los arreglos necesarios para el recital final. El orden escogido para los temas durante el recital es el siguiente:

1. *So What*
2. *Flamenco Sketches*
3. *Freddie Freeloader*
4. *Blue in Green*
5. *All Blues*

Este orden se ha escogido con el objetivo de interpretar los temas más representativos del álbum en los puntos cruciales del recital, es decir, al inicio (*So What*), en el medio (*Freddie Freeloader*) y al final (*All Blues*). Entre estos tres temas se colocaron las dos baladas (*Flamenco Sketches*, *Blue in Green*), logrando así un orden coherente que alterna entre temas relativamente rápidos con otros lentos. Así, el orden en que se presentan los arreglos sigue aquel expuesto arriba.

Adicionalmente, se hará un análisis de la armonía de los temas *So What* y *Flamenco Sketches*, con el objetivo de profundizar más en la intención compositiva de estos temas tan peculiares armónicamente.

3.1 Arreglos

3.1.1 *So What*

Este es seguramente el tema más reconocido de todo el álbum, y probablemente el que se interpreta con mayor frecuencia. Por esta razón se ha decidido mantener el arreglo original de la grabación, adaptando las líneas a los instrumentos escogidos para el recital, que son: guitarra, saxo tenor/soprano, piano, contrabajo y batería.

La introducción compuesta por Gil Evans, e interpretada en el piano y el contrabajo por Bill Evans y Paul Chambers, se ha transcrito con precisión y se presenta a continuación.

The image shows the musical score for the introduction of 'So What'. It consists of two systems. The first system has two staves: Piano (top) and String Bass (bottom). The Piano part starts with a 4/4 time signature and features a series of chords in the right hand and a walking bass line in the left hand. The String Bass part follows a similar pattern. The second system also has two staves: Piano (top) and String Bass (bottom). The Piano part continues with chords and rests, while the String Bass part continues with a walking bass line. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Figura 24: Introducción a *So What*.

Esta famosa introducción define el ambiente que todo el disco va a tener, y en su relativa simplicidad, señala los recursos que emplearán todos los temas que lo componen.

Se ha transcrito igual la línea de vientos que se ejecuta después de la melodía y los solos de saxo y guitarra. Esta línea le da un carácter especial al solo de piano, que recuerda el recurso de *call & response* que es frecuente en el *blues* más tradicional.

The image shows the musical score for the wind line during the piano solo of 'So What'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Dm7' and the bottom staff is labeled 'Em7'. Both staves start at measure 37. The top staff has a melody with a '1, 2, 3.' first ending and a '4.' second ending. The bottom staff has a similar melody with a '1, 2, 3.' first ending and a '4.' second ending. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Figura 25: Línea de vientos en el tema *So What* durante el solo de piano.

La armonía de este tema no podría ser más simple: 16 compases de Dm7, 8 de Ebm7, seguidos de 8 de Dm7. Esta organización de compases de cómo resultado una forma AABA de 32 compases muy simplificada. Según la clasificación

Sobre el acorde “flamenco” del tema (D7(b9)) se escribió una melodía sobre una línea de bajo sincopada que se resuelve en el acorde final de la forma Gm7. Así, el *head* es melodía e improvisación al mismo tiempo.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Double Bass (D. S.). The score is in 3/4 time and consists of 19 measures. The piano part starts with a melody on a D7(b9) chord, marked *p* and *cresc.*, and ends on a Gm7 chord, marked *f* and *dim.*. The bass and double bass parts provide a rhythmic accompaniment, also marked *p* and *cresc.*, and end on a Gm7 chord, marked *f* and *dim.*. The score concludes with a double bar line and the word "Fine".

Figura 27: Puede apreciarse las líneas escritas para la sección rítmica en el tema *Flamenco Sketches*.

Los solos se tocan sobre los cambios, pero la duración de cada acorde no está determinada. Como en la grabación original, cada solista puede escoger entre 4, 8 o hasta 16 compases de duración para cada acorde.

Para terminar el tema se toca el arreglo omitiendo las secciones de improvisación, quedando solamente la melodía transcrita de Miles Davis. Como puede verse en la imagen superior, el tema se termina en el acorde de Gm7, en el lugar indicado por la expresión “fine”. Esta configuración de los *heads* se escogió con la intención de conservar el carácter improvisatorio del tema, pero al mismo tiempo darle un inicio y un final claro al tema.

Como guía para la improvisación sobre este tema es útil analizar la fluctuación armónica de los cambios, que son: Cmaj7, Ab7sus, Bbmaj7, D7b9 y Gm7.

La fluctuación armónica resultante: II1, III, II1, V1, II1.

Así, puede apreciarse que, entre el Cmaj7 y el Bbmaj7, el Ab7sus funciona como un punto de tensión moderada, ya que pertenece al subgrupo III del sistema Hindemith. Por otro lado, el acorde del subgrupo V1, el de mayor tensión y el único con tritono, precede al acorde final, dándole un claro sentido de cadencia al tema.

3.1.3 Freddie Freeloader

Este tema, al ser un blues de doce compases de lo más básico, de igual forma, no requiere un arreglo complejo. Se escogió, como introducción, un motivo rítmico y acordes basados en el mismo tema.

The musical score is arranged in five staves, all in 4/4 time and B-flat major. The Electric Guitar and Tenor Sax parts are mostly rests, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staves. The Piano part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with chords F 7(9) and E^b7(♯11) in the first two measures, and F 7(9), E^b7(♯11), and A^b7(♯11) in the third measure. The String Bass part mirrors the piano's rhythmic pattern. The Drum Set part includes a bass drum pattern with quarter notes and eighth notes, and a snare drum pattern with quarter notes and eighth notes, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Figura 28: Introducción para el tema *Freddie Freeloader*, basado en los cambios del *turnaround*.

Los acordes provienen del *turnaround* de *blues* del tema, lo que crea unidad y coherencia dentro de todo el arreglo. La batería toca *fills* en los espacios marcados con *slashes*, y en el último compás toca un *setup* para empezar la melodía del tema. El motivo rítmico de negra con punto y corchea ligada a una blanca se transporta a la melodía, siendo este el resultado del *head*.

The musical score for the head of 'Freddie Freeloader' is presented in five staves. The top staff is for Electric Guitar (E. Gtr.), the second for Tenor Saxophone (T. Sax.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Bass (Bs.), and the fifth for Drums (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 7/4. The piano part (Pno.) is the most complex, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including naturals and flats. Chord symbols B^b7, C7, F7, and E^b7 are placed above the piano staff. The guitar and saxophone parts are mostly rests with some chordal accompaniment. The bass and drums parts are indicated by slash marks, suggesting a steady groove.

Figura 29: *Head* de *Freddie Freeloader*, donde se notan las líneas de piano transcritas.

Como puede notarse, los *fills* de piano en el *head* se obtienen de la interpretación de Wynton Kelly, que son infaltables en este tema. Estos aportan una contramelodía valiosa al motivo repetitivo y simple del tema original, que en álbum consiste en dos blancas en lugar de la negra con punto y corchea.

Después de los solos, que se realizan sobre los acordes del *head*, se regresa a la melodía y esta es tocada dos veces, al igual en el *head-in*. Para concluir el tema se toca el siguiente final, basado en el recurso tradicional en el blues del “*tag ending*”, seguido de un final en el acorde más representativo, el único que se sale del esquema armónico tradicional del *blues*, es decir, el Ab7(#11) del *turnaround*.

The image displays a musical score for the final measures of the jazz standard "Freddie Freeloader". The score is arranged for a quintet: Electric Guitar (E. Gtr.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Double Bass (D. S.).

The first system covers measures 19 to 24. The E. Gtr. part features a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The T. Sax. part has a similar melodic line. The Pno. and Bs. parts provide harmonic support with chords F7, Eb7, and Ab7. The D. S. part is marked with a rhythmic pattern of diagonal lines.

The second system covers measures 25 to 28. The E. Gtr. part has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The T. Sax. part has a similar melodic line. The Pno. and Bs. parts provide harmonic support with chords Ab7(#11) and Bb7(#11). The D. S. part is marked with a rhythmic pattern of diagonal lines.

Figura 30: Últimos compases y final escrito para *Freddie Freeloader*.

3.1.4 *Blue in Green*

Probablemente el tema más bello y delicado del álbum, *Blue in Green* es notorio por su armonía tonal funcional y su melodía minimalista. Para este arreglo se escogió el ensamble de trío de piano, y se ha buscado plasmar tanto en el *head-in* como en el *head-out* las características esenciales de la interpretación de Bill Evans en el disco.

El primer *head* captura el ambiente austero de la introducción al tema, y saca inspiración de varias grabaciones realizadas en trío por Evans.

Blue in Green
Kind of Blue

Miles Davis
Sebastián Yáñez

♩ = 56

A

Gm7 A7alt Dm7 Cm7 F7 B^bmaj7 A7alt Dm7 E7alt

Piano

String Bass

Drum Set

(Brushes)

Figura 31: Para este tema tan pianístico se decidió escribir la melodía completa para este instrumento.

Este *head* es repetido dos veces, y la segunda presenta mayor densidad melódica y armónica. El solo de piano empieza con el mismo *tempo* inicial, 56 bpm, y se toca sobre dos *heads*, puede considerarse una melodía adornada y expandida. Luego, el tempo se cambia a *double time* y se desarrolla aun más el solo. Este cambio está inspirado en la aceleración de *tempo* que ocurre a partir del minuto 1:42 de la grabación en el *Kind of Blue*, los cuales generan, junto con el *intro* y *outro* en piano, una estructura circular coherente (Aitken, 2005, p. 3).

Una vez concluido el solo se regresa a la melodía, en el *tempo* original, que se toca una sola vez. Como final se ha reescrito una melodía en piano solo basada en el *outro* de Evans, y que pretende demostrar el fuerte carácter pianístico de este tema.

Solo piano, rubato

The image shows a musical score for a piano solo of 'Blue in Green'. It consists of three staves: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Double Bass (D. S.). The Piano staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music starts at measure 31 with a common time signature. The bass line is mostly rests. The double bass line is also mostly rests. The piano part features a series of chords and melodic lines. The chords are: Gm7, A7alt, Dm7, Cm7, F7, Bbmaj7, A7alt, Dm7, E7alt, Am7, Dm7, Gm7, A7alt, Dm7, and Dm(maj7). The melody in the piano part is a series of eighth and quarter notes, with some rests. The overall mood is 'Solo piano, rubato'.

Figura 32: Final para piano solo de *Blue in Green*, fuertemente inspirado en la interpretación grabada en el *Kind of Blue*.

3.1.5 All Blues

Debido al hecho de que este es el tema final del recital, se ha juzgado apropiado darle un carácter más energético al arreglo, pero manteniendo el lenguaje aprendido durante los solos. Con este fin se ha tomado inspiración de interpretaciones grabadas en directo por el “Segundo gran quinteto” de Miles Davis en los álbumes *Miles Davis at Newport* y *My Funny Valentine*. La influencia de estas grabaciones se puede apreciar en el arreglo del *head-in*, así como en el nuevo *tempo*, más rápido, de 190 bpm.

En el solo de piano, sin embargo, se expondrá la textura modal de este tema a través del uso de *block chords* y paralelismos que caracterizan el solo de Bill Evans en la grabación original. Además, se resaltarán la variación en la dinámica que emplea Davis en su solo, es decir, los cambios en la fuerza con la que se tocan ciertos pasajes.

Abajo se presenta el *vamp* inicial de *All Blues*, ahora muy famoso, y la introducción paulatina de los instrumentos rítmicos.

The musical score for the introduction of 'All Blues' is written in 4/4 time with a tempo of 190. It features five staves: Soprano Saxophone, Electric Guitar, Piano, String Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#). The score begins with a double bar line and a repeat sign. The Soprano Saxophone and Electric Guitar parts are mostly silent, with a G7 chord indicated above the guitar staff. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The String Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Drum Set part uses brushes, indicated by the '(Brushes)' label above the staff.

Figura 33: Introducción paulatina de los instrumentos en el tema *All Blues*.

Para terminar el tema se regresa a la melodía que, como es habitual en el *blues*, se toca dos veces y la canción termina súbitamente después del *vamp* presentado arriba.

Con la exposición de estos cinco arreglos se busca demostrar no solo el lenguaje puramente musical, sino también la filosofía detrás de la composición e interpretación de cada uno de los temas que componen el *Kind of Blue*. Esta filosofía puede condensarse en la expresión “economía de recursos” (Hancock, 2008). En contraste con las complicadas melodías y armonías desarrolladas dentro del *bebop*, en esta grabación dichos aspectos se reducen a un esqueleto, con un fuerte énfasis en las notas de color de los acordes y en la herencia que obtiene del *blues*. Ejemplos de esto son los *heads* de los temas *Blue in Green*, *All Blues* y *So What*.

Capítulo V

A continuación, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado con la culminación de este trabajo investigativo, así como algunas recomendaciones para posteriores investigaciones sobre el mismo *Kind of Blue*, u otras obras relacionadas con el estilo de esta producción.

5.1 Conclusiones

Al inicio de esta investigación se planteó como objetivo el encontrar los elementos interpretativos más importantes que caracterizan el sonido de *Kind of Blue*, así como su aplicación en una reinterpretación del álbum. Con la elaboración del último arreglo puede afirmarse que este objetivo se ha cumplido, habiéndose explorado no solo los aspectos armónicos, melódicos y rítmicos que se buscaban desde un inicio, sino también el impacto que tuvieron los intérpretes, en particular Bill Evans, sobre la composición de los temas que componen el *Kind of Blue*.

Después de la publicación de *Kind of Blue*, la mayoría de los recursos detallados en este trabajo pasaron a formar parte del sonido característico de los grupos liderados por Miles Davis durante la década de los sesentas. Esto es prueba clara de la relevancia de dichos recursos. Por otro lado, durante esa década, el papel de los músicos que trabajaban con Davis empieza a volverse protagónico, lo que demuestra la importancia que adquiere el sonido individual para el autor intelectual de *Kind of Blue*.

Otro aspecto que se ha tocado, si bien no en la profundidad deseada, es la influencia cultural a partir de la cual surge el concepto de *Kind of Blue*. Sin duda, es una fusión entre las tradiciones musicales afroamericanas, que se habían cultivado desde la introducción de la esclavitud en Estados Unidos; y las tradiciones musicales europeas, representadas en este álbum por Bill Evans.

La influencia que ha ejercido *Kind of Blue* a lo largo del desarrollo y evolución del *jazz* es innegable, y este trabajo ha buscado añadir su parte al cuerpo de investigación y análisis que se viene realizando desde su publicación.

5.2 Recomendaciones

- Se propone a los trabajos investigativos venideros la profundización en los orígenes culturales e intelectuales de *Kind of Blue*. Este aspecto, como en todo el arte, ayudará a una mejor apreciación del mérito de este álbum.
- A los músicos se les increpa a adquirir el lenguaje interpretativo característico que sea de su agrado, ya que no solo se logra esto, sino también se expande el conocimiento cultural e histórico sobre el tema de investigación, que es necesario en todo artista.
- Se recomienda aplicar los recursos adquiridos inmediatamente y en la mayor diversidad de escenarios posibles. Solo así se logra interiorizar el conocimiento, lo que permite transformarlo a gusto para que sirva al ideal estético individual de cada músico.
- Además de transcribir lo que se toca, se debe intentar descubrir para qué se toca, ya que la intención detrás de cada decisión musical es tanto o más importante como la información técnica que la compone.

Referencias

- Aitken, P. (2005). Unity and Form in Miles Davis' "Blue In Green". *McMaster Music Analysis Colloquium* , 4, 3.
- Barret, S. (2006). Kind of Blue and the economy of modal jazz. *Popular Music* , 186.
- Belden, R. (2000). Miles Davis. *The New Oxford Companion to Jazz* , 193.
- Bruhn, S. (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Carr, I. (1998). *Miles Davis. The Definitive Biography*. Filadelfia: Da Capo Press.
- Cook, R. (2005). *It's About That Time: Miles Davis On and Off Record*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cope, D. (2011). *New Directions in Music*. Prospect Heights: Waveland press, Inc.
- Davis, M. (1989). *The Autobiography*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Evans, B. (1970). Entrevista personal.
- Evans, B. (27 de mayo de 1979). Bill Evans on Piano Jazz. (M. McPartland, Entrevistador)
- Fordham, J. (28 de julio de 2009). George Russell obituary. *The Guardian* .
- Forte, A. (2000). Harmonic Relations: American Popular Harmonies (1925-1950) and Their European Kin. *Contemporary Music Review* .
- Giner, J., Sarda, J., & Vázquez, E. (2006). *Guía universal del jazz moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press.
- Halls, G. (2014). *Cluster Voicings: Tonal Jazz Context*. Obtenido de Free Jazz: <http://www.freejazz.ca/theory-harmony-analysis/clustervoicings-glenhalls-freejazzca.pdf>
- Hancock, H. (2008). Miles Davis Kind of Blue: Celebrating a Masterpiece.
- Hennessey, T. (1994). From Jazz to Swing: Black Jazz Musicians and Their Music, 1917-1935. Wayne State University Press.
- Hindemith, P. (1937). *El arte de la composición musical*. Nueva York: Associated Music Publishers, Inc.
- Kahn, A. (9 de enero de 2001). *Jazz Times*. Recuperado el 21 de marzo de 2017, de Miles Davis and Bill Evans: Miles and Bill in Black & White: <https://jazztimes.com>

- Kahn, A. (2011). *Miles Davis y Kind of Blue: la creación de una obra maestra*. Barcelona: Alba Editorial.
- Klug, G. (2015). Parallelism and Musical Meaning. *Search: Journal for New music and Culture* , 9.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Light, A. (27 de enero de 2010). *Time*. Recuperado el 5 de noviembre de 2017, de <http://entertainment.time.com/2006/11/02/the-all-time-100-albums/>
- Mabbett, A. (1995). *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd*. Londres: Omnibus Press.
- Nisenson, E. (2000). *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*. Nueva York: St.Martin's Press.
- Palmer, R. (2005). *Album Liner Notes*. Obtenido de http://aln3.albumlinernotes.com/Kind_of_Blue.html
- Pettinger, P. (1998). *Bill Evans: How My Heart Sings*. New Haven: Yale University Press.
- Piazza, T. (1995). *The Guide to Classic Recorded Jazz*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Porter, L. (2000). *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: University of Michigan Press.
- Russell, G. (2001). *Concepto lúdico de organización tonal*. Brookline: Concept Publishing Company.
- Santillana Educación, S. L. (2006). *Enciclopedia del estudiante tomo 18: música*. Buenos Aires: Ediciones Santillana S. A.
- Shadwick, K. (2002). *Bill Evans - Everything Happens to Me: A musical biography*. Londres: Backbeat Books.
- The John Coltrane Foundation. (2008). *John Coltrane: the Official Website*. Recuperado el 17 de octubre de 2016, de <http://www.johncoltrane.com>
- The Official Jimmy Cobb Website. (2009). *The Official Jimmy Cobb Website*. Recuperado el 2016 de octubre de 17, de <http://www.jimmycobb.com>
- Ward, G., & Burns, K. (2000). *Jazz: a history of America's music*. Nueva York: Random House, Inc.
- Wilson, N. (1 de agosto de 2001). *NPR*. Recuperado el 5 de noviembre de 2017, de <https://www.npr.org/2011/01/04/10862796/miles-davis-kind-of-blue>

Yanow, S. (2016). *Allmusic*. Recuperado el 15 de octubre de 2016, de <http://www.allmusic.com>

Zindars, E. (1993). Letter from Evans. (W. Hinkle, Entrevistador)

Anexos

Anexo 1

So What Kind of Blue

Score

Miles Davis
Sebastian Yañez

Electric Guitar

Tenor Sax.

Piano

String Bass

Drum Set

The image displays a musical score for the jazz standard "So What" by Miles Davis. The score is arranged for five instruments: Electric Guitar (E. Gtr.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Double Bass (D. S.).

- E. Gtr.:** The staff shows a series of rests, indicating that the electric guitar is silent throughout this section.
- T. Sax.:** The staff shows a series of rests, indicating that the tenor saxophone is silent throughout this section.
- Pno.:** The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a series of chords in the right hand, including a D7(b9) chord (F#, G, A, Bb, C) and a D9 chord (F#, G, A, B, C, E). The left hand provides a simple bass line with notes like F, Bb, and C.
- Bs.:** The bass part begins with a series of rests, followed by a melodic line starting on a D note, moving through Bb, A, G, F, E, D, and C.
- D. S.:** The double bass part shows a series of rests, indicating it is silent throughout this section.

So What

A Dm7

Gtr.

(Guitar & sax enter on 2x)

Sx. Em7

Pno. Dm7

Bs. Dm7

D. S. I3

Detailed description: This is a musical score for the jazz standard 'So What'. It features five staves: Guitar (Gtr.), Saxophone (Sx.), Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Double Bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system includes a section labeled 'A' with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The guitar part starts with a Dm7 chord and has two endings. The saxophone part enters on the second ending. The piano part has a Dm7 chord and two endings. The bass part has a Dm7 chord and two endings. The double bass part has a Dm7 chord and two endings. The second system continues the piece with similar chordal and melodic structures for each instrument.

So What

4

B $E^b m7$

Gtr.

$F m7$

Sx.

$E^b m7$

Pno.

$E^b m7$

Bs.

$E^b m7$

D. S.

22

So What

5

C

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a measure number '29' at the top left of the staff. The first system includes a key signature box with a 'C' and a 'Dm7' chord symbol above the staff. The second system includes an 'Em7' chord symbol above the staff. The third system includes a 'Dm7' chord symbol above the staff. The fourth system includes a 'Dm7' chord symbol above the staff. The fifth system includes a 'Dm7' chord symbol above the staff. The Gtr. staff shows a series of chords. The Sax. staff shows a melodic line with a key signature change to one sharp (F#) in the second system. The Pho. staff is split into two staves, with the upper staff showing chords and the lower staff showing a bass line. The Bs. staff shows a melodic line with a key signature change to one sharp (F#) in the second system. The D.S. staff shows a series of chords.

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a measure number '37' at the beginning. The first system is for the guitar (Gtr.) in treble clef, with a Dm7 chord indicated above the staff. The second system is for the saxophone (Sx.) in treble clef, with an Em7 chord indicated above the staff. The third system is for the piano (pno.) in grand staff (treble and bass clefs), with a Dm7 chord indicated above the treble staff. The fourth system is for the bass (Bs.) in bass clef, with a Dm7 chord indicated above the staff. The fifth system is for the drums (D. S.) in a single staff, with '(Fill)' written above the staff. Each system contains musical notation for the first four measures of the piece, with first, second, and third endings indicated by brackets and measure numbers 1, 2, 3 and 4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slanted lines, and the bass and drum parts also feature rhythmic patterns with slanted lines.

So What

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a measure number '43' at the beginning. The first system is for E. Gtr. (Electric Guitar) with a treble clef and an E^bm7 chord. The second system is for T. Sax. (Tenor Saxophone) with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and an Fm7 chord. The third system is for Pno. (Piano) with a grand staff (treble and bass clefs) and an E^bm7 chord. The fourth system is for Bs. (Bass) with a bass clef and an E^bm7 chord. The fifth system is for D. S. (Drum Set) with a drum clef. Each system contains two measures of music. The first measure of each system is followed by a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The first ending in all systems leads to the second ending. The second ending in the E. Gtr., T. Sax., and Bs. systems contains a melodic phrase. The second ending in the Pno. system contains a rhythmic pattern of diagonal slashes. The second ending in the D. S. system contains a rhythmic pattern of diagonal slashes.

So What

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a measure number '48' at the beginning. The first system is for E. Gtr. (Electric Guitar) with a Dm7 chord. The second system is for T. Sax. (Tenor Saxophone) with an Em7 chord. The third system is for Pno. (Piano), with a Dm7 chord and a brace grouping the treble and bass staves. The fourth system is for Bs. (Bass) with a Dm7 chord. The fifth system is for D. S. (Drum Set). The notation includes chords, rests, and melodic lines. A 'To head' instruction is placed above the final measure of the E. Gtr. staff.

Anexo 2

Flamenco Sketches

Kind of Blue

Miles Davis
Sebastián Yáñez

Score

$\text{♩} = 70$

Cmaj7

Cmaj7

Piano
Musical notation for piano part, starting with a *p* dynamic. Chord: Cmaj7.

String Bass
Musical notation for string bass part, starting with a *p* dynamic. Chord: Cmaj7. Includes the instruction "(Brushes, play time)".

Drum Set
Musical notation for drum set part, starting with a *p* dynamic.

A^b7sus

A^b7sus

Pno.
Musical notation for piano part, starting with a *mp* dynamic. Chord: A^b7sus.

Bs.
Musical notation for bass part, starting with a *mp* dynamic. Chord: A^b7sus.

D. S.
Musical notation for drum set part, starting with a *mp* dynamic.

Flamenco Sketches

2

Pno. B^b maj7 mf B^b maj7

Bs. B^b maj7 mf

D. S. mf

Pno. $D7(b9)$ p $cresc.$ $Gm7$ f $dim.$ **Fine**

Bs. $D7(b9)$ p $cresc.$ $Gm7$ f $dim.$ **Fine**

D. S. p $cresc.$ f $dim.$ **Fine**

Freddie Freeloader

Kind of Blue

Miles Davis
Sebastián Yáñez

Score

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with a first and second ending.

- Electric Guitar:** The first system contains two measures of whole notes. The first ending is a whole note, and the second ending is a whole note.
- Tenor Sax:** The first system contains two measures of whole notes. The first ending is a whole note, and the second ending is a whole note.
- Piano:** The first system contains two measures of whole notes. The first ending is a whole note, and the second ending is a whole note. Chord symbols $F7(9)$ and $E\flat7(\#11)$ are written above the notes.
- String Bass:** The first system contains two measures of whole notes. The first ending is a whole note, and the second ending is a whole note. Chord symbols $F7(9)$ and $E\flat7(\#11)$ are written above the notes.
- Drum Set:** The first system contains two measures of whole notes. The first ending is a whole note, and the second ending is a whole note.

Freddie Freeloader

2

The musical score for Freddie Freeloader is presented in five staves, each with a 7-measure rest at the beginning. The E. Gtr. staff (top) features a melodic line with a B \flat 7 chord above the first measure and an F7 chord above the second measure. The T. Sax. staff has a melodic line with an F7 chord above the first measure. The Pno. staff has a melodic line with a B \flat 7 chord above the first measure. The Bs. staff has a rhythmic pattern of slanted lines with a B \flat 7 chord above the first measure. The D. S. staff has a rhythmic pattern of slanted lines with a B \flat 7 chord above the first measure.

Freddie Freeloader

The musical score is arranged vertically with five staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar), the second for T. Sax. (Tenor Saxophone), the third for Pno. (Piano), the fourth for Bs. (Bass), and the fifth for D. S. (Drum Set). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The E. Gtr. staff contains chords and melodic lines with slurs. The T. Sax. staff contains a melodic line with slurs. The Pno. staff contains a rhythmic pattern of slanted lines. The Bs. staff contains a rhythmic pattern of slanted lines. The D. S. staff contains a rhythmic pattern of slanted lines. Chord markings are placed above the staves: Bb7, F7, Eb7, Ab7 for E. Gtr.; C7, G7, F7, Bb7 for T. Sax.; Bb7, F7, Eb7, Ab7 for Pno.; Bb7, F7, Eb7, Ab7 for Bs.; and Bb7, F7, Eb7, Ab7 for D. S. The score begins with a first ending bracket (13) over the first measure of each staff.

Freddie Freeloader

4

The musical score for Freddie Freeloader, measures 19-22, is arranged as follows:

- E. Gtr. (Electric Guitar):** Measures 19-22. Chords: F7, Eb7, Ab7, F7, Eb7.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Measures 19-22. Chords: G7, F7, G7, F7.
- Pno. (Piano):** Measures 19-22. Chords: F7, Eb7, Ab7, F7, Eb7.
- Bs. (Bass):** Measures 19-22. Chords: F7, Eb7, Ab7, F7, Eb7.
- D. S. (Drum Set):** Measures 19-22. Chords: F7, Eb7, Ab7, F7, Eb7.

Measures 19 and 21 contain melodic lines for E. Gtr. and T. Sax. with accents and slurs. The Pno., Bs., and D. S. parts consist of rhythmic patterns (diagonal lines) corresponding to the chords.

Freddie Freeloader

25 E. Gtr. A \flat 7(#11)

25 T. Sax. B \flat 7(#11)

25 Pno. A \flat 7(#11)

25 Bs. A \flat 7(#11)

25 D. S.

Detailed description: This page of a musical score for 'Freddie Freeloader' contains five staves. The top staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) in treble clef, starting at measure 25 with a whole note chord A \flat 7(#11). The second staff is for Tenor Saxophone (T. Sax.) in treble clef, also starting at measure 25 with a whole note chord B \flat 7(#11). The third staff is for Piano (Pno.) in treble clef, starting at measure 25 with a whole note chord A \flat 7(#11). The fourth staff is for Bass (Bs.) in bass clef, starting at measure 25 with a whole note chord A \flat 7(#11). The fifth staff is for Double Bass (D. S.) in bass clef, starting at measure 25 with a whole note chord A \flat 7(#11). Each staff has a measure rest in the first measure of the system.

Blue in Green

Kind of Blue

Score

$\text{♩} = 56$

Miles Davis
Sebastián Yáñez

A

Piano

String Bass

Drum Set

B

To Coda

Pno.

Bs.

D. S.

Anexo 5

All Blues Kind of Blue

Score

Miles Davis
Sebastián Yáñez

♩ = 190

Soprano Sax.

Electric Guitar

Piano

String Bass

Drum Set

G7

G7

(Brushes)

A

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a measure number '6' at the beginning. The first system is for S. Sax. (Soprano Saxophone) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. Above the staff, the chord 'A7' is marked. The second system is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, with a melodic line and a 'G7' chord marking. The third system is for Pno. (Piano) in grand staff (treble and bass clefs), showing a rhythmic accompaniment with chords and a 'G7' chord marking. The fourth system is for Bs. (Bass) in bass clef, with a melodic line and a 'G7' chord marking. The fifth system is for D. S. (Drum Set) in bass clef, indicated by a double bar line and diagonal hatching. The score concludes with a repeat sign.

All Blues

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left and a double bar line on the right. The first system includes S. Sax. (Soprano Saxophone) and E. Gtr. (Electric Guitar). The second system includes Phn. (Piano) and Bs. (Bass). The third system includes D. S. (Drum Set). Chord markings (D7, C7, G7) are placed above the corresponding staves. The S. Sax. staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The E. Gtr. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Phn. staff shows a sequence of chords and a melodic line. The Bs. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

B

The musical score is arranged vertically with five staves. The first staff is for S. Sax. (Soprano Saxophone) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a whole note chord marked with a box 'B'. The second staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, starting with a dynamic marking of *19* and playing a series of eighth notes. The third staff is for Pno. (Piano) in treble clef, starting with a dynamic marking of *19* and playing a series of eighth notes. The fourth staff is for Bs. (Bass) in bass clef, starting with a dynamic marking of *19* and playing a series of eighth notes. The fifth staff is for D. S. (Drum Set) in bass clef, starting with a dynamic marking of *19* and playing a series of eighth notes. The word 'Pno.' is written below the third and fourth staves, which are bracketed together. The word 'Bs.' is written below the fourth staff. The word 'D. S.' is written below the fifth staff. The word 'G7' appears above the second and third staves. The word 'Bs.' appears above the fourth staff. The word 'D. S.' appears above the fifth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

S. Sax.

E. Gtr.

Pno.

Bs.

D. S.

G7

G7

G7

Bs.

D. S.

