



ESCUELA DE MÚSICA



SATÁN-JAZZ: ADAPTACIÓN DE SEIS ESTÁNDARES DE JAZZ A UN
FORMATO DE METAL FUSION PRESENTADOS EN UN CONCIERTO
FINAL



AUTOR

Marcos Gaitán Torres Hinojosa

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

SATÁN-JAZZ: ADAPTACIÓN DE SEIS ESTÁNDARES DE JAZZ A UN
FORMATO DE *METAL FUSION* PRESENTADOS EN UN CONCIERTO FINAL

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

PROFESOR GUÍA

Roberto Morales

AUTOR

Marcos Gaitán Torres Hinojosa

AÑO

2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, *Satán-jazz*: adaptación de seis estándares de *jazz* a un formato de *metal fusion* presentados en un concierto final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Marcos Gaitán Torres Hinojosa, en el semestre 2018-1, 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”.

Roberto Morales
C.I:1715922116

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, *Satán-jazz*: adaptación de seis estándares de *jazz* a un formato de *metal fusion* presentados en un concierto final, del estudiante Marcos Gaitán Torres Hinojosa, en el semestre 2018-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones que regulan los Trabajos de Titulación”.

Fidel Vargas
C.I: 1712170222

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Marcos Gaitán Torres Hinojosa

C.I:1720254265

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos y colegas de la universidad que me brindaron su apoyo incondicional a lo largo de mi carrera: Diego Lee, Mafer Tapia, Diego González, José Pozo, por sólo citar algunos. A Sergio Reggiani por su calidad de profesor y amigo. A Camila Pulido, Andrea Olmedo por su soporte magnífico. A Roberto Morales por sus acertadas revisiones. A Jay Byron, por facilitar el acceso a la universidad y siempre brindarme ánimos. A la universidad por su apoyo a través de la beca asignada. A Cristian Escobar, Pablo Negrete. A cada uno de los músicos parte del recital final. Muchas gracias a todos.

DEDICATORIA

A mi madre Isabel, mi padre Carlos, mis hermanas Cristina y Marcela, mis hermanos Juan Diego y Roberto.

RESUMEN

En el *jazz* existen una serie de composiciones que forman un “repertorio clásico” conocido con el nombre de *standards*. Por otra parte, el *heavy metal* aparece como una bifurcación paralela al rock de los setenta y ochenta, de estilo más duro o potente, a partir de cual surgen varios subgéneros que fusionados conforman el *metal fusion*.

El objetivo de esta investigación es adaptar seis estándares de *jazz a metal fusion* y presentarlos en un concierto final. Para esto, se realiza una investigación bibliográfica histórico musical de los principales subgéneros del *jazz* y metal. Luego se describen las principales características armónicas, melódicas y rítmicas inter-relacionables de los diferentes subgéneros del metal seleccionados. Posteriormente, se realiza una selección y adaptación de seis estándares de *jazz a metal fusion* con base en los subgéneros de metal. Finalmente, se interpretan las seis piezas en un concierto.

Una vez realizada la adaptación de los estándares de *jazz*: *All the things you are*, *Autumn leaves*, *Fly me to the moon*, *All of me*, *Someday my prince will come* y *Naima*, a un formato de *fusion metal*, con base en los subgéneros: *trash*, *doom*, *death*, *black*, *power metal*; metal industrial, neoclásico, progresivo y gótico y; presentados en un concierto final, se cumple en un cien por ciento el objetivo de la presente investigación.

En la etapa de adaptación, el mantener casi en su totalidad la melodía, realizar cambios menores en el *tempo*, así como hacer uso de desplazamientos o modulaciones rítmicas con criterio, facilita al público el reconocimiento de los estándares de *jazz*, conduciéndole a centrarse en la riqueza musical lograda al adaptar estos estándares al género *metal fusion*.

Este proyecto contribuye a difundir piezas originales del *jazz* en otro contexto musical reinventándolo; así como también, a ampliar el horizonte de posibilidades interpretativas del *metal fusion*.

ABSTRACT

In jazz there are a series of compositions that form a "classical repertoire" known as "standards". On the other hand, heavy metal appears as a bifurcation parallel to the rock of the seventies and eighties, with a harder or more powerful style, from which several subgenres emerge which, when combined, make up the metal fusion genre.

The objective of this research is to adapt six jazz standards to metal fusion and present them in a final concert. For this, a historical musical bibliographical investigation of the main subgenres of jazz and metal is carried out. Then the main harmonic, melodic and inter-related rhythmic characteristics of different subgenres of the selected metal are described. Subsequently, a selection and adaptation of six jazz to metal fusion standards are made based on the considered metal subgenres. Finally, the six pieces are performed in a final concert.

Once the adaptation of the jazz standards: *All the things you are*, *Autumn leaves*, *Fly me to the moon*, *All of me*, *Someday my prince will eat and Naima*, to a format of metal fusion, based on subgenres: power, trash, doom, death and black metal; industrial metal, neoclassical, progressive and gothic and; presented in a final concert, the objectives of the present investigation are fulfilled in one hundred percent.

In the stage of adaptation, keeping the melody almost in its entirety, making minor changes in the tempo as well as making use of moderate rhythmic movements or modulations, makes it easier for the audience to recognize jazz standards, leading them to focus on the musical richness achieved by adapting these standards to the metal fusion genre.

This project contributes to spread original pieces of jazz in another musical context reinventing it; as well as to expand the horizon of interpretative possibilities of the metal fusion.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1.....	2
Marco teórico conceptual <i>jazz</i> y metal.....	2
1.1 Jazz: definición e historia.....	2
1.2 Jazz: características musicales.....	3
1.2.1 Ritmo.....	3
1.3 Jazz: subgéneros y exponentes representativos	6
1.4 Metal: concepto y origen	7
1.5 Metal: características musicales	10
1.6 Metal: subgéneros y exponentes representativos.....	11
1.6.1 Led Zeppelin.....	11
1.6.2 Black Sabbath	11
1.6.3 Deep Purple (1972)	14
1.6.4 Judas Priest (1978)	14
1.6.5 La nueva ola del <i>heavy metal</i> británico (1982)	14
1.6.6 Crisis de Identidad: <i>hair or thrash</i> (1986)	15
1.6.7 El regreso a lo extremo (1990)	16
1.6.8 Movimiento grunge (1992).....	16
1.6.9 Resurrección revolución y renacimiento (2000).....	16
Capítulo 2.....	17
Características musicales del metal	17
2.1 Instrumentación y características del heavy metal	17
2.2 Análisis musical del <i>heavy metal</i>.....	18
2.2.1 Melodía.....	19
2.2.2 Armonía.....	19
2.2.3 Ritmo	20

2.3 Subgéneros del metal a analizar	20
2.4 Características musicales de los subgéneros del metal	21
2.5 Interrelación musical de los subgéneros del metal	22
Capítulo 3.	25
Selección y adaptación de los estándares de <i>jazz</i>	25
3.1 Criterios de selección	25
3.2 Estándares seleccionados.....	26
3.3 Criterios de adaptación.....	27
3.4 Subgéneros del metal seleccionados para los estándares.	28
3.5 Adaptación de los estándares.....	29
3.5.1 <i>All the things you are</i>	29
3.5.2 <i>Autumn leaves</i>	38
3.5.3 <i>Fly me to the moon</i>	45
3.5.4 <i>All of me</i>	51
3.5.5 <i>Someday my prince will come</i>	57
3.5.6 <i>Naima</i>	64
Conclusiones y Recomendaciones	74
Referencias	77
Anexos	80

Índice de tablas

Tabla 1 Álbumes principales de Black Sabbath	13
Tabla 2 Matriz de interrelación de características armónicas, melódicas y rítmicas para varios subgéneros del metal	24
Tabla 3 Estándares de jazz seleccionados	26
Tabla 4 Selección de subgéneros del metal aplicados a los seis estándares ..	28
Tabla 5 Rearmonizaciones <i>All the things you are</i>	29
Tabla 6 Cambios melodía <i>All the things you are</i>	30
Tabla 7 Re armonizaciones <i>Autum Leaves</i>	38
Tabla 8 Uso del “colchón armónico”	40
Tabla 9 Re armonizaciones <i>Fly me to the moon</i>	46
Tabla 10 Cambios melodía <i>Fly me to the moon</i>	47
Tabla 11 Re armonizaciones <i>All of me</i>	52
Tabla 12 Cambios en la melodía <i>All of me</i>	52
Tabla 13 Rearmonizaciones <i>Someday my prince will come</i>	58
Tabla 14 Cambios melodía <i>Someday my prince will come</i>	59
Tabla 15 Re armonizaciones <i>Naima</i>	65

Índice de figuras

Figura 1 Características musicales de subgéneros del metal seleccionados...	24
Figura 2 Desplazamiento célula rítmica de tres <i>beats</i>	31
Figura 3 Corte en los compases dos y cuatro	32
Figura 4 Nota pedal en el bajo compás 18	32
Figura 5 Rearmonización de acordes en triada simple compás 23	33
Figura 6 Corte en el compás 24-25	33
Figura 7 Cambio sección A-B en el compás 32-33	34
Figura 8 Rearmonización de acordes compás 34	34
Figura 9 Uso de terceras de acorde compás 39.....	35
Figura 10 Cromatismo descendente compás 41	35
Figura 11 Cortes cambio de sección al interludio.....	36
Figura 12 Desplazamiento de acentos	36
Figura 13 Aplicación de segundas menores descendentes compás 87-88.....	37
Figura 14 Motivo empleado en la adaptación.....	39
Figura 15 Escala armónica descendente	41
Figura 16 Acordes rearmonizados (compás 14 y 15).....	41
Figura 17 Corte al final de la sección A.....	42
Figura 18 Motivo pedal acoplado y rearmonización Bb/D en el compás 23	43
Figura 19 Aplicación de semicorcheas y rearmonización.....	44
Figura 20 Aplicación de tresillos de negra, compás dos	48
Figura 21 Corte para el cambio de sección A-B.....	48
Figura 22 Figuración rítmica compás 28	49
Figura 23 Corte cambio de sección B – A	49
Figura 24 Corte sección B – Puente.....	49
Figura 25 Corte Puente – Sección A, compás 65.....	50
Figura 26 Corte Puente – Sección B - <i>Outro</i> , compás 83.	50
Figura 27 Célula Rítmica – <i>Outro</i>	51
Figura 28 Tritono compás 1. Célula rítmica de corcheas y semicorcheas	53
Figura 29 Uso de célula rítmica de corcheas y semicorcheas.....	54
Figura 30 Figuras en semicorcheas y arpeggio	54
Figura 31 Motivo melódico, sección puente	55

Figura 32 Motivo melódico modificado, sección puente	56
Figura 33 Célula rítmica <i>Outro</i>	57
Figura 34 Melodía del <i>voicing</i> del piano	60
Figura 35 <i>Kicks</i> sección A	61
Figura 36 Rítmica tresillo de semicorchea.....	62
Figura 37 Uso del tritono Do Fa#	62
Figura 38 Uso de los tritonos Do Fa#, Fa Si natural y Sol Reb	63
Figura 39 Rítmica Interludio II	64
Figura 40 Célula rítmica de semicorcheas y negras, <i>Intro</i>	66
Figura 41 Ejecución rítmica de la caja, <i>Intro</i>	66
Figura 42 Acordes armonía, sección A	67
Figura 43 Rítmica de corcheas y semicorcheas, tritono, sección puente.....	68
Figura 44 Figuración rítmica, tritono, sección puente.....	69
Figura 45 Motivo melódico con escala de re armónica descendente, sección puente	69
Figura 46 Repetición parte B.....	71
Figura 47 Retorno sección A con modificaciones.....	72
Figura 48 Desarrollo compás 45 - 48	73
Figura 49 Cambio de timbres compás 55-56 (Puente modificado).....	73

Introducción

El *jazz* aparece como una música de minorías en el sur de Estados Unidos, en la segunda mitad del siglo XIX (Llinás, 1983). Por otro lado, el *rock'n'roll* emerge a fines de la década de los cuarenta a partir del *rhythm-and-blues* (Tirro, 2007).

Esto dos géneros marcan un antes y después en la forma de hacer música, trayendo consigo una melodía, armonía y ritmo altamente expresivos, virtuosos, personales, atrevidos, e innovadores.

Es así como se genera la oportunidad de generar “un encuentro” entre estas dos categorías musicales, el *jazz* y el *rock'n'roll*; este último, bajo una forma más evolucionada como lo es el *heavy metal*, expresado a través de diversos subgéneros de alto nivel creativo como lo son el neoclásico, progresivo, industrial, *nu*, *black*, *death*, *doom* y *gótico*.

Esta concurrencia se la realiza a través de la adaptación de seis *standards* o repertorios clásicos de *jazz* al género *metal fusion*, para posteriormente presentarlos en un concierto final.

Capítulo 1.

Marco teórico conceptual *jazz* y metal

Este capítulo tiene por objeto presentar los aspectos históricos y conceptuales más relevantes de los géneros musicales a tratar. La idea de crear un marco conceptual de análisis y comprender las raíces de los géneros en cuestión, es mantener la mayor fidelidad y coherencia posible a la hora de trabajar en el tránsito entre el *jazz* y el heavy metal.

Establecer una conexión conceptual e histórica es importante, sobre todo si se toma en cuenta la influencia que le *jazz* ha tenido en gran parte de la música popular del siglo XX. De acuerdo con Llinás (1983, p.54), la música moderna es una conjunción del *jazz* con las técnicas de reproducción modernas, lo que dio origen a ritmos relacionados como el *rhythm and blues* y el *rock and roll*. En las décadas posteriores, de este último surgirán nuevos géneros entre los que estará el metal.

1.1 Jazz: definición e historia

El término *jazz* refiere literalmente a “hacer el amor” (Llinás, 1983, p.55). Debido a su propia naturaleza de música popular, no existe una definición taxativa del género, puesto que el afán de dividir la música y clasificarla es bastante posterior a su apareamiento en Estados Unidos a finales del siglo XIX. Sin embargo, se pueden enumerar ciertas características definitorias de este tipo de música, en lo que refiere a su ritmo, armonía, estructura performática, etc.

El prototipo y estructura de este género musical se ha desarrollado a través de los denominados *standards*, es decir, una serie de composiciones clásicas en el repertorio, que aparecen sucesivamente a partir de la década de los treinta

(Berliner, 1994, p.21) y que ya habían sido prefiguradas en las obras de *rag* como las del famoso Scott Joplin (Llinás, 1983, p.54).

En lo que respecta la historia del *jazz*, es frecuente asociar su existencia al folklor musical afroamericano, sobre todo en lo que respecta a los ritmos sincopados y al uso de modos, que se vio enriquecido con la tímbrica de los instrumentos occidentales, que acompañaron a los antiguos *gospel* y al desarrollo armónico (Llinás, 1983, p.55). El *jazz* aparece como una música de minorías en el sur de Estados Unidos, sobre todo después de la Guerra de Secesión americana en la segunda mitad del siglo XIX. También, como música alejada de las salas de concierto, alcanza su plena significación en fiestas y reuniones sociales, en las que la música, a diferencia del concierto, no es mero “objeto de contemplación”, sino que acompaña toda una serie de actividades relacionadas al goce: beber, bailar, conversar.

El aparecimiento del *jazz* significa la emergencia de nuevas formas de hacer música, una nueva forma de organización en la relación compositor-intérprete-obra; nuevas tímbricas – como el uso de un tipo determinado de instrumentos de viento metales (trompeta, saxofón) o clarinetes, con la *Introducción* posterior de otro tipo de instrumentos como el piano o la guitarra.

1.2 Jazz: características musicales

Especialmente dentro de los *standards*, en su repertorio de se pueden identificar varias características del género, como las siguientes:

1.2.1 Ritmo

En cuanto al ritmo, el *jazz* se tiende a acentuar en el tiempo dos y cuatro, lo cual le ha dado un perfil rítmico muy particular y esto le diferencia de otros géneros (Roher, S., López, X., s.f., Características, párr. 1- 2). La división de corcheas iguales favorece a la primera corchea, haciendo que la segunda sea un punto de

apoyo creando así el llamado “*swing*” el cual no está escrito en la partitura. Acordes diferentes a las triadas hacen que el *jazz* sea reconocible (Roher, S., López, X., s.f., Ritmo, párr. 4-6). Estas fórmulas rítmicas son las que le dan el carácter particular a la música de *jazz*, sin la forma de acentuar el conteo de corcheas, este género perdería, sin duda, su carácter.

Si bien el ritmo le da la característica y lo que se ha definido como *feeling* (Berliner, 1994) al momento de tocar este género, su desarrollo musical más importante y alrededor del cual se han creado una serie de formas y estructuras musicales complejas, es la armonía. La armonía de *jazz* se caracteriza por el uso de disonancias complejas estructuradas de tal manera que se han creado formas de armonización al estilo de las reglas de la armonía clásica europea (Bascuñán, 2013, p.55), aunque con mucha mayor amplitud, debido al extendido uso modal en el desarrollo melódico y el soporte armónico.

La estructura básica presente es la siguiente: Por familias de acordes: diatónicos, dominantes secundarios, dominantes por extensión, dominantes sustitutos, intercambio modal y disminuidos (Fedele, s.f., párr. 3). En la misma línea, Bascuñán sostiene:

“La estructura fundamental es la tétrada, y el acorde básico se compone de cuatro voces: tónica, tercera, quinta y séptima. El desarrollo armónico diatónico, se deriva del estudio de la escala mayor y sus modos, Jonio, Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio y Locrio. También las escalas menores y sus modalidades, menor melódica y menor armónica. Por su parte la armonía modal plantea un sistema a partir de los modos que se forman en la escala mayor. Cada escala tiene una nota característica, cadencias y una serie de acordes diatónicos. El *Cool Jazz*, por ejemplo, utiliza mucho la modalidad: el tema *So what*, se construye a partir del modo Dorio, (Dm Dorio), y es un ejemplo excelente del uso de este recurso. Conjunto a esta técnica se utilizan pedales y ostinatos a la hora de trabajar la armonía modal. También son características las modulaciones a tonos más

cercanos o lejanos, utilizando diferentes técnicas para esto, usando usualmente el acorde dominante como pivote para acercarse a la nueva tónica. Las rearmonizaciones también son usuales, por lo que los acordes son intercambiados por otros que cumplan la misma función armónica, o también se puede llevar más lejos el concepto.” (Bascuñán, 2013, p. 57).

Como se puede ver, la estructura en I, III, V, VII grados es una forma básica. Del mismo modo, el uso más simple I, VI, II, V, I grados. Estos estilos marcan, sin duda, la forma en la que se crea la estructura en una relación vertical en la que la armonía sostiene a la melodía y va creando elementos formales sobre los cuales improvisar a través del uso de modos, intensificados con disonancias y otro tipo de elementos, que en el conjunto le dan el carácter y color a esta música.

En lo que respecta a la melodía, la principal característica del *jazz* es la presentación de los temas en pocos compases, alrededor de 16, para después, pasar a improvisar sobre la estructura armónica presentada. La particularidad del *jazz* y su ruptura con la música académica europea se basa, precisamente, en que la mayor parte de la música interpretada no está escrita. Como dice Llinás (1983, p. 55): “En el *jazz*, la escritura no cuenta para nada: es un arte puramente auditivo. Por otra parte, las nociones de <<compositor>>, <<intérprete>> e incluso <<obra musical>> le son totalmente ajenas”. Sin sostener confiadamente la última aseveración de ser “totalmente ajenas”, sí se puede decir que, en el caso del *jazz*, en tanto el desarrollo melódico se improvisa bajo el uso de modos, la relación de compositor, intérprete y obra se modifica sustancialmente en el propio carácter performático.

Si bien se presenta una estructura armónica y la sujeción rítmica, en la posibilidad de desarrollo melódico en base a la improvisación es en donde la música del *jazz* cobra toda su libertad y sus nuevas formas de exposición. Esto es notorio cuando se musicaliza en este género obras de otros repertorios.

1.3 Jazz: subgéneros y exponentes representativos

Tomando en cuenta las características de forma y enlaces, según la información provista en el artículo “Diez standards de *jazz* que hay que saber” (Fedele, s.f., párr. 3), se agrupan o clasifican varios subgéneros en función de las características musicales de los estándares de *jazz*:

- Por forma: *rhythm changes*, *blues*, 16 compases, AABA y variaciones de AABA
- Por estilo: *Dixieland*, *swing*, *bebop*, *cool*, *hardbop*, bossa nova, fusión.
- Por II-V-I: mayor y menor.
- Por colores: mayor, dominante y menor.
- Por ritmo: *swing*, *latin*, bossa nova.
- Por tono: C, F, Bb y D.
- Por familias de acordes: diatónicos, dominantes secundarios, dominantes por extensión, dominantes sustitutos, intercambio modal y disminuidos.

Según la información presentada en la página web extroversia (Los grandes intérpretes del *jazz*, 2013, párr. 3-7) se enlistan a continuación los principales representantes del *jazz* interpretando diversos *standards* de *jazz*:

- Louis Armstrong (Nueva Orleans, 1900 - Nueva York, 1971): Trompetista, cantante y director. Es uno de los creadores de este tipo de música.
- John Coltrane (Hamlet, 1927 – Nueva York, 1967): Saxofonista. Figura del *bebop*, género derivado del *jazz*, junto al pianista Thelonious Monk y al trompetista Dizzy Gillespie.
- Miles Davis (Alton, 1926 - Santa Mónica, 1991): Trompetista y compositor. Fue uno de los máximos exponentes del *cool jazz*, Género “más sobrio” que el *be-bop*.
- Billie Holiday (Filadelfia, 1915- Nueva York, 1959): Cantante. Una de las cantantes más prestigiosas del *jazz*.

- Charlie Parker (Kansas City, 1920- Nueva York, 1955): Saxofonista y compositor. Revolucionó el mundo del *jazz* en los años cuarenta al implantar un estilo conocido como *bebop*, caracterizado por *tempos* muy rápidos y experimentación armónica.

Por otra parte, Rojas (2015, párr. 6-9), sostiene que los siguientes, también son grandes representantes del *jazz*.

- Duke Ellington (Washington D.C., 1899-Nueva York, 1974): Pianista, compositor y arreglista. Fue influenciado por el género *ragtime* del cual derivó el *jazz*.

- Thelonious Monk (Rock Mouny, 1920 - Weehawken, 1982): Pianista y compositor de *jazz* estadounidense. Considerado muy influyente en el *jazz* después de la segunda guerra mundial.

- Count Basie (Red Bank, 1904 - Hollywood, 1984): director de orquesta y pianista de *jazz* estadounidense. Su orquesta fue una de las más representativas de la época del *swing*.

- Dizzy Gillespie (John Birks, Cheraw, 1917 - Nueva York, 1993). Trompetista de *jazz* estadounidense. Junto a Charlie Parker, asentó las bases para la revolución *bebop*. Su virtuosismo instrumental y su estilo exuberante lo caracterizaron. Introdujo en el *jazz* los ritmos afrocubanos.

1.4 Metal: concepto y origen

Se debe tomar en cuenta que el *jazz* es el fundamento de mucha de la música surgida en la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial. La introducción de elementos sonoros eléctricos y el uso de armonías y disonancias propias del *jazz*, aunadas al folclor, hace que surja un nuevo tipo de música entre las décadas de los cuarenta y cincuenta, conocido como *rock and roll*. Los movimientos culturales y estudiantiles de las décadas de los cincuenta y sesenta terminan por posicionar a este tipo de música, que vincula al *folk*, *pop* y *country* (Linás, 1983, p.58), que irá incorporando, cada vez más, sonoridades eléctricas y ritmos agresivos, en la

que la percusión juega un papel fundamental. Si bien, no *Introduce* síncopas ni nuevas fórmulas rítmicas, propias del *jazz*, el carácter percusivo y fuerte del sonido del rock de las décadas de los 60 y posteriores, irá marcando el espectro estético de este género.

Para entender los orígenes del rock and roll que dan paso al *heavy metal* y su conexión con el *jazz* es necesario remontarse a su antecesor común: el *blues*. A continuación, se presenta una síntesis de la investigación llevada a cabo por Tirro (2007) respecto a este tema.

Según el autor citado, el *blues* cuenta con una historia independiente en gran medida del *jazz*, no obstante, tuvo un papel crucial en la creación y desarrollo de este género. “El formato musical, la escala y los rasgos interpretativos del *blues* forman parte del *jazz* y son decisivos para la comprensión de dicho género”. Y es justamente un tipo de *blues*, el *blues* urbano el que da origen al rock’n’ roll: allí radican las similitudes entre estos dos géneros.

Recordando la historia, el *blues* se clasifica en *blues* rural, *blues* clásico, *blues* urbano y *blues* instrumental. Se da por hecho que el *blues* rural, folk *blues* o *blues* sureño precedió al *jazz* y aportó decididamente con este último género. Pueden citarse algunos exponentes importantes como “Papa” Charlie Jackson, Blind Lemon Jefferson, Huddie Ledbetter, Robert Johnson.

Sin embargo, no es sino un nuevo estilo de *blues*, el *blues* urbano, que aparece a finales de los años treinta el que da origen al *rock and roll*. Es un género que se caracterizó por la *Introducción* de los riffs de acompañamiento típico de las *big bands*, con arreglos que resaltaron al saxofón como elemento solista y de acompañamiento, por la ausencia de la armónica y por la mayor libertad en los fraseos vocales. Sus primeros exponentes de peso fueron “Hot Lips” Page, Jimmy Rushing y Joe Turner. “Sent for you yesterday” and “Here you come today”

(1938), son un ejemplo de la fuerza vocal interpretativa para “electrificar a la banda y sumir al oyente en un arrebató rítmico que pocas orquestas estaban en disposición ni tan sólo de copiar” (Tirro, 2007).

Keil, citado por Tirro (2007) explica que, después de la segunda guerra mundial. Memphis se convirtió en el centro del *blues*. Lo mismo sucedió en Chicago, ciudad de donde proviene la música de B.B. King, Bobby Bland y Jr. Walker. Siguiendo el modelo de Memphis, Otis Rush. Earl Hooke y otros se convirtieron fueron pioneros para la “fase industrial” del género del *blues* urbano, un estilo dominado por la amplificación eléctrica con la inclusión de dos o tres guitarras, batería y, posiblemente, un saxo tenor.

El *rhythm-and-blues* de los años cuarenta sirvió de transición al rock’n’ roll que emergió a fines de esa década. El saxofonista Louis Jordan (1908-1975) forma su propia agrupación en Nueva York. La banda de Jordan se basaba en el *blues* e incluye *riffs* de metales como acompañamiento, si bien su ritmo se centraba en el patrón de compás de corcheas del boogie-woogie, que está en el origen del rock’n’ roll. En 1946 Jordan graba Choo Choo Ch’Boogiew (NW 261 I/6), disco que se vende masivamente (un millón de copias) y ejerce una enorme influencia.

Big Mama Thornton, en 1951 se une a la Rhythm and *Blues* Caravan de Johnny Otis y graba Hound Dog (NW 261, II/4) en 1951, considerada como una canción crucial en la emergencia del *rock’n’ roll* como estilo dominante. En 1955 esta canción alcanza el número uno de las listas de *rhythm-and-blues*, y su *cover* grabado por Elvis Presley en 1956 es el arrasa comercialmente y catapulta al *rock’n’ roll* a las alturas.

A finales de los sesenta, a partir de bandas británicas como The Rolling Stones, The Yarbids y The WHO, basadas en el género del *blues* evolucionó un estilo de rock más duro ejecutado por bandas como Cream, Blind Faith, Traffic y Faces.

Esta corriente continuó a través de los setenta y a inicios de los ochenta; sin embargo, paralelamente se da una bifurcación conocida como *heavy metal*, un género más duro o “exagerado” que el rock duro, interpretado por grupos como Deep Purple, Led Zeppelin y Black Sabbath, considerados como representantes por excelencia del *heavy metal* británico (Lipscomb, S., Stuessy, J., 2005, p. 359).

A continuación, se describen algunas de las características musicales de este nuevo género, a partir del cual se derivan diferentes subgéneros del *metal* que serán utilizados en este proyecto en la adaptación de los estándares de *jazz*.

1.5 Metal: características musicales

El *heavy metal* como estilo musical tiene características propias como en otros géneros (Lipscomb, S. y Stuessy, J., 2005, p. 358). Según la *New World Encyclopedia (heavy metal, 2014, párr. 2)*, el *heavy metal* se caracteriza por un sonido dominado por la guitarra y el tambor, ritmos fuertes y estilos clásicos, tipo *blues* o estilos sinfónicos, sin embargo, los subgéneros de metales pesados presentan sus propias variaciones estilísticas que a menudo omiten o alteran muchas de estas características. Hay por tanto una gran variedad de sonidos y estilos dentro del género de *heavy metal*.

Se debe recalcar, que, a diferencia del *jazz*, este género no posee armonías propias, así como estructuras armónicas sostenidas por la secuencia de enlaces, utilizando, en la mayoría de los casos, armonía con acordes clásicos, aunque transformados en la tímbrica propia de los *riffs* y de los instrumentos usados. Esta característica es muy importante a la hora de analizar ambos géneros.

1.6 Metal: subgéneros y exponentes representativos

1.6.1 Led Zeppelin

Esta banda es considerada como una de las principales del *heavy metal* británico de los setenta. Se forma a partir de la finalización de la banda The Yard Birds en 1968, con la salida de su guitarrista Jimmy Page, quien recluta a Robert Plant (voz principal y harmónica), John Bonham (batería) y John Paul Jones (bajo y teclados). Su primer álbum "Led Zeppelin" (1969) sale a la luz bajo la productora Atlantic Records. En el mismo año se publica "Led Zeppelin II", donde con una versión más corta del tema el tema "Whole Lotta Love" logra establecerse firmemente en el mercado británico y estadounidense (Lipscomb, S. y Stuessy, J., 2005, p.360, 361).

Temas de este álbum como "The Lemon Song ", un *blues* de doce compases muestra el curso del antiguo R&B a través de las bandas británicas basadas en el *blues* hasta los principios del *heavy metal* (Lipscomb, S. y Stuessy, J., 2005, p. 360).

1.6.2 Black Sabbath

Adentrándose más profundamente en el sonido del *heavy metal* británico aparece Black Sabbath (Lipscomb, S.y Stuessy, J., 2005, p. 361). Según la *Enciclopaediam Metalum* (Morrigan, 2002, párr.1, Additional Notes) es esta banda la que se considera generalmente como la primera tanto en el género del *heavy* como en el del *doom metal*.

Se presenta a continuación una breve reseña de su trayectoria según la *Enciclopaediam Metalum*, The Metal Archives, Black Sabbath (Morrigan, 2002, párr. 1-5).

País de origen: Reino Unido

Ubicación: Birmingham, England

Estado: Activo

Formado en: 1969

Género: *Heavy y Doom Metal*

Temas líricos: Condenación, Drogas, Vida, Muerte, Religión

Etiqueta actual: Vértigo

Años de actividad: 1968 (como Polka Tulk), 1968-1969 (como Earth), 1969-2006, 2011-presente.

Integrantes Actuales:

Geezer Butler: bajo (1969-1979, 1980-1984, 1987, 1991-1994, 1997-2006, 2011-presente).

Tony Iommi: guitarras (1969-2006, 2011-presente).

Ozzy Osbourne: voz (1969-1977, 1978-1979, 1997-2006, 2011-presente).

La banda originalmente empezó como un grupo de rock duro influenciado por el *blues*, pero a medida que progresaban agregaron más elementos populares europeos a su sonido, logrando un sonido diferente a otros grupos de su tiempo dando origen al *heavy metal* y *doom metal*. Sus letras trataban temas más oscuros que la mayoría de las bandas de *rock* convencional.

El nombre del género "*doom*" provino de su lanzamiento "Paranoid", con la canción llamada "*Hand of Doom*". Se considera que *stoner metal* es otro subgénero descendiente directo de esta banda.

El 13 de mayo de 2006, Black Sabbath fue incluido en el Salón de la Fama del Rock and Roll, convirtiéndose en la primera banda de *heavy metal* en recibir ese honor. Entre su discografía pueden citarse los siguientes álbumes principales:

Tabla 1 Álbumes principales de Black Sabbath

(Tomado de Morrigan, 2002, párr.1).

Álbum	Año de Publicación
<i>Black sabbath</i>	1970
<i>Paranoid</i>	1970
<i>Master of reality</i>	1971
<i>Black sabbath Vol 4</i>	1972
<i>Sabbath bloody sabbath</i>	1973
<i>Sabotage</i>	1975
<i>Technical ecstasy</i>	1976
<i>Never say die!</i>	1978
<i>Heaven and hell</i>	1980
<i>Mob rules</i>	1981
<i>Born again</i>	1983
<i>Seventh star</i>	1986
<i>The eternal idol</i>	1987
<i>Headless cross</i>	1989
<i>Tyr</i>	1990
<i>Dehumanizer</i>	1992
<i>Cross purposes</i>	1994
<i>Forbidden</i>	1995
13	2013

De acuerdo a la información de la página web *Heavy metal 101 A brief history of metal* (Pearlin, 2014), posterior a Black Sabbath, las siguientes bandas consolidaron el género *heavy metal*:

1.6.3 Deep Purple (1972)

Deep Purple incluye una colección de músicos profesionales, se enriquece el metal con la guitarra de Ritchie Blackmore y las voces elevadas de Ian Gillan. Las canciones son más complejas con virtuosismo musical. “Deep Purple ayudó a establecer y definir el *heavy metal* como género al mismo tiempo desafiando sus límites y convenciones” (Pearlin, 2014, párr. 3).

1.6.4 Judas Priest (1978)

Judas Priest combina la intensidad de Black Sabbath y la complejidad de Deep Purple. Con las guitarras gemelas (*twin guitars*) de Glenn Tipton y K.K. Downing, así como la capacidad vocal de Rob Halford, el *metal* alcanza un nuevo nivel. Judas Priest *Introduce* una era de *heavy metal* altamente rítmica y melódica.

1.6.5 La nueva ola del *heavy metal* británico (1982)

En la década del ochenta nace la segunda generación de *heavy metal*, en Inglaterra. Esta colección de bandas ganó el apodo de la "Nueva ola de *heavy metal* británico (NWOBHM)" en base a las “olas” de popularidad alcanzadas.

Así las bandas Iron Maiden, Motörhead, Saxon y Diamond Head desarrollaron un nuevo estilo de *heavy metal*, bajo la inspiración de las bandas fundadoras. Sin embargo, en estos casos se elimina definitivamente la influencia del *blues* y se incorpora elementos del *punk* británico de finales de la década de los setenta, dando como resultado un sonido más rápido y rimbombante.

“En la lírica, las bandas NWOBHM se aventuraron en un nuevo territorio. Las canciones exploraron los reinos de la fantasía y la mitología (*Rime of the Ancient Mariner*), pero también mantuvieron la ira social de sus

predecesores. Basándose en esta exploración creativa, las bandas de NWOBHM, especialmente Iron Maiden, se embarcaron en la creación de elaboradas demostraciones teatrales que complementaban temáticamente su música (*Powerslave*).” (Pearlin, 2014, párr. 5).

Con este aporte, a mediados de la década de 1980, el *heavy metal* se expande en Europa continental, América del Norte y América del Sur.

1.6.6 Crisis de Identidad: *hair or thrash* (1986)

El *heavy metal* experimenta diversas interpretaciones especialmente en la costa oeste de Norteamérica, en ciudades como Los Ángeles, San Francisco Bay Area y Seattle / Vancouver.

“En Los Ángeles, muchas bandas desarrollaron un enfoque aerodinámico con un sonido neutro y simplificado y un enfoque en el teatro y el espectáculo. Bandas como Poison (I Want Action), Mötley Crüe (Live Wire) y RATT (Round and Round) dirigieron el movimiento afectuosamente (o ridículamente, dependiendo de su perspectiva) conocido como "*Hair Metal*". Para las *Hair Bands*, el espectáculo fue el producto. El *metal* es la encarnación más comercialmente exitosa, *hair metal* vendido a través de estructuras de canción simple con contenido lírico con un enfoque aparentemente singular en coches rápidos, fiesta y buena vida” (Pearlin, 2014, párr. 6).

En contraparte, Metallica y otras bandas, bajo la inspiración de las bandas de *metal* originales y el movimiento NWOBHM crean un nuevo subgénero del *metal*: el *thrash metal*.

Bandas representativas de este género son Metallica, Exodus, Testament, Megadeth, Slayer, Seattle Metal Church y Annihilator, las cuales presentan un *metal* musicalmente más rítmico que melódico, con riffs complejos a alta

velocidad iniciados por James Hetfield de Metallica, Dave Mustaine de Megadeth y el tándem de Slayer de Kerry King y Jeff Hanneman.

En este estilo se expresa descontento a través de letras socialmente conscientes y políticamente críticas.

1.6.7 El regreso a lo extremo (1990)

Pantera presenta un híbrido *thrash-hardcore*. Surge el *extreme metal*: “guitarras severamente desafinadas, voces guturales, ritmos inimaginablemente rápidos y contenido lírico radicalmente tabú” (Pearlin, 2014, párr. 6). Entre los representantes de este último subgénero pueden citarse las bandas Black y Death.

1.6.8 Movimiento grunge (1992)

En esta etapa se destacan grupos como Nirvana, Soundgarden y Alice in Chains. En 1992, Rob Halford abandonó abruptamente Judas Priest, en 1993 Bruce Dickinson abandona Iron Maiden, es una etapa oscura para el *heavy metal*.

1.6.9 Resurrección revolución y renacimiento (2000)

En esta etapa las bandas de *metal* disfrutaban de mayor libertad para buscar otras direcciones sin la presión de los grandes contratos récord. Bajo esta atmósfera aparecen interpretaciones originales y vanguardistas: *Sinfónica* (representante, la banda Kamelot), *Folk* (Amorphis), *Melodic Death* (At the Gates), *Progressive Death* (Opeth), *Technical Dead* (Meshuggah).

Los países nórdicos del norte de Europa fueron el epicentro de esta oleada creativa, así se tiene en Suecia: In Flames, Opeth, Therion; en Finlandia: Nightwish, Children of Bodom; en Noruega: Dimmu Borgir, empujando los límites conceptuales del metal a nuevos extremos.

Se considera que el éxito alcanzado con estos nuevos movimientos impulsó para las nuevas apariciones de Iron Maiden, Judas Priest e incluso Black Sabbath.

Capítulo 2.

Características musicales del metal

2.1 Instrumentación y características del heavy metal

Los instrumentos característicos de este género musical son: batería, preferiblemente con doble bombo, bajo, una guitarra rítmica, una guitarra solista o *lead guitar*, y un cantante que también puede tocar alguno de los instrumentos y, eventualmente, un teclado (Todo sobre el metal, s.f., Instrumentación párr. 1).

El heavy metal se caracteriza por poseer ritmos potentes, crudos y mayoritariamente agresivos, logrados mediante la utilización de guitarras altamente distorsionadas, baterías con doble pedales y sonido potente, y bajos eléctricos pronunciados, todo esto agregado a una atmósfera contundente y oscura y técnicos solos de guitarra (Velazquez, s.f., Características párr. 1).

En cuanto al sonido característico del *heavy metal* el artículo de la revista *EcuRed* (Velazquez, s.f., Características párr. 1-2) explica que se recurre a la amplificación de las guitarras, así como el uso de efectos innovadores o el procesamiento electrónico, a fin de lograr un sonido potente. “Los solos de guitarra virtuosos, el uso de *power chords* y, principalmente, los riffs basados en progresiones de escala son una de las partes más importantes en la música *heavy metal*” (Velazquez, s.f., Instrumentos párr. 2).

El *heavy metal* se caracteriza por poseer complejos y figurativos *riffs* de guitarra, logrados mediante la utilización de alta distorsión de guitarras y de bajos

ocasionalmente. Los solos de guitarra constituyen una parte esencial, los cuales se ejecutan con gran velocidad, virtuosismo y tecnicidad logrando una melodía contundente y con afines altos y distorsionados (Velazquez, s.f., Características párr. 2).

Según el artículo Análisis musical del Rock & Roll (Características del Rock & Roll, s.f., párr. 1) pueden citarse adicionalmente las siguientes características:

Hot-Intonation o entonación “sucia” (*dirty-tones*), cargada de emoción, utilizada en el canto y la interpretación instrumental haciendo uso de apoyaturas, vibratos, trémolos, portamentos, pausas y ruido. Esta característica se toma del *jazz*.

Off-Beat: todas las desviaciones del pulso regular (*beat*); esto comprende desde la síncopa, que puede estar escrita hasta los más sutiles *rallentando* y *accelerandi*. El *Off-beat*, aporta el drive (“intensidad”) y el swing (“impulso”) característicos”.

Polifonía: los instrumentos melódicos varían, adornan y juegan con la melodía, improvisando en función de la tesitura, estilo y temperamento de la voz del cantante, con lo que se produce heterofonía y polifonía aparente.

Tempo irregular.

2.2 Análisis musical del *heavy metal*

Tanto Walser (1993) como los autores del artículo *Análisis musical del Rock & Roll*, coinciden en que la estructura del *rock* en sus orígenes se caracteriza por la utilización de tónica, subdominante, y dominante:

La estructura del *rock* está formada por estrofas y estribillos sin orden preestablecido. Suele comenzar con una *Introducción* más estrofa, *Introducción* más estribillo, aunque no es lo normal. No hay un patrón fijo; podemos encontrarnos con una estrofa más estribillo, dos estrofas más

estribillo...La estructura más usual: *INTRODUCCIÓN*, ESTROFA, ESTROFA, ESTRIBILLO, PUENTE (Suele ser un punteo, que varía los esquemas armónicos para llegar de unos a otros), ESTROFA, ESTROFA, ESTRIBILLO, ESTRIBILLO (Estructuras Musicales del Rock & Roll, s.f., párr. 7).

2.2.1 Melodía

Se apoya en la voz humana, particularmente en su expresividad e impide la ruptura entre el tono directo de las palabras y el carácter espontáneo (Estructuras Musicales del Rock & Roll, s.f., Melodía, párr. 1-2). La melodía es la que sorprende al oído más directamente (Walser, 1993, p.35).

2.2.2 Armonía

La armonía y la melodía constituyen el espacio musical donde el ritmo organiza el tiempo y son juntos el pilar fundamental de la música (Zamacois, 1986, p.4). En este sentido, resulta importante recalcar que la música se ha concebido sobre esta relación, en la que la armonía clásica, anclada en la consonancia se ha convertido en el pilar fundamental de la música. El rock tiene este fundamento.

Algunas características adicionales de la armonía son (Estructuras Musicales del Rock & Roll, s.f., Armonía, párr. 1-4):

- El rock cuenta con pocos acordes disonantes aportando una gran firmeza y limpieza a la obra como consecuencia de la influencia del *rythm and blues* y del *jazz*.
- Los instrumentos no cambian y la música se sostiene preeminentemente por el ritmo antes que por la melodía y armonía.
- Las progresiones van de menos a más con respecto a la armonía y la dinámica; el ritmo es binario dirigido a un público joven.

2.2.3 Ritmo

Algunas características son (Estructuras Musicales del Rock & Roll, s.f., Ritmo, párr. 1-3):

- El rock se caracteriza por un ritmo binario.
- El carácter de metrónomo es muy notorio, especialmente en el *hard-rock*.
- Un ritmo muy sustentado o sólido “libera” a diferentes instrumentos percutivos.
- El ritmo no sólo procede de instrumentos específicos. Todos en su conjunto aportan a la “violencia” del género.

2.3 Subgéneros del metal a analizar

Para el desarrollo de este proyecto se han considerado los siguientes subgéneros del metal: *doom metal*, metal industrial, *nu metal*, metal neoclásico, *black metal*, metal progresivo, *death metal* y metal gótico.

Esta selección se ha efectuado tomando en cuenta los siguientes parámetros:

- Instrumentación base: guitarras, bajo, batería, teclado y voz.
- Uso de riffs como generadores de rítmica, impulso, potencia y caracterización en ciertas partes de las canciones. Este recurso es muy común en los subgéneros del metal.
- Uso de tonalidades oscuras, tristes, solemnes, potentes
- Influencia permanente de características musicales neoclásicas especialmente en los enlaces armónicos en las partes de las melodías.
- Procurar que los subgéneros seleccionados a medida de lo posible (esto tomando en cuenta que se trata de lograr metal fusion) admitan mantener la melodía limpia y marcada de los estándares de *jazz* o en su defecto con variaciones mínimas que permitan el reconocimiento de la obra.

2.4 Características musicales de los subgéneros del metal

En base a la escucha de audios musicales de artistas representativos del *heavy metal* mencionados en el Capítulo 1 y diversos exponentes de subgéneros, así como de acuerdo con la clasificación de Bowar (2017, Genres, párr.3), se presenta la siguiente información que lista algunas de las principales características armónicas, melódicas y rítmicas para los subgéneros del metal seleccionados:

Doom metal. - Uso de acordes menores, disminuidos con disonancias de segundas menores. Uso de tritono. Melodía Sencilla con un tema principal. Influencia del neoclásico. Utilización de *tempos* lentos (hasta negra 90).

Metal industrial. – Uso de acordes menores, disminuidos. Armonía sencilla monótona con uso limitado de acordes. Uso de tritono. Melodía sencilla, pobre. Remarcadamente binario, con utilización recurrente subdivisiones binarias de negras, corcheas y de hasta semicorcheas. Uso de *tempos* medios a rápidos.

Nu metal. – Uso de acordes menores, utilización frecuente del tritono, uso amplio de disonancias. Melodía Sencilla con un tema principal. Poca utilización de compases compuestos. Uso de *tempos* medios a rápidos. Altamente rítmico, pero en menor medida que el metal industrial.

Metal neoclásico. - Uso de enlaces armónicos de los periodos barroco, clásico y romántico. Uso de tritono. Melodía muy elaborada respetando estrictamente la armonía tonal. Utilización de compases binarios y ternarios con sus respectivas subdivisiones. Uso de *tempos* lentos, medios o rápidos.

Black metal. – Uso de acordes menores, armonía sencilla con predominancia de enlaces armónicos menores sucesivos. Influencia del neoclásico. Uso del tritono.

Melodía sencilla con variado apego a la armonía tonal. Influencia del neoclásico. En su mayoría binaria pudiendo ser de tipo ternario. Se utilizan figuraciones rítmicas como semicorcheas y fusas. Uso de *tempos* lentos, medios o rápidos.

Metal progresivo. - Armonía compleja, tomando como base la armonía tonal y modal. Utilización amplia de modos en la melodía sin restar espacio al tema principal. Influencia del neoclásico en sus enlaces. Recurrencia alta a compases compuestos, amalgamas, desplazamientos y modulaciones rítmicas. Uso de tritono. Uso preponderante de *tempos* medios y altamente rítmico.

Death metal. – Uso de acordes menores, disminuidos, aumentados. Uso recurrente del tritono, acordes menores y disonancias. Melodía basada principalmente en un tema principal, sencillo. Altamente rítmico, eminentemente binario, con menor uso de subdivisiones ternarias. Utilización mayoritaria de compases de 4/4 y 2/4. Uso de *tempos* medios a rápidos.

Metal gótico. - Armonía tonal completamente influenciada por el neoclásico.

Melodía compleja estrictamente apegada a su armonía tonal. Uso de tritono. Eminentemente binario, con menor uso de subdivisiones ternarias. Utilización mayoritaria de compases de 4/4. Uso de *tempos* lentos.

2.5 Interrelación musical de los subgéneros del metal

Las principales características armónicas, melódicas y rítmicas detalladas en el subcapítulo anterior se pueden resumir de la siguiente forma:

- Uso mayoritario de acordes menores disminuidos o aumentados, con o sin disonancias, uso de tritono.
- Uso de enlaces armónicos de los periodos barroco, clásico o romántico.

- Armonía sencilla o compleja.
- Melodía sencilla, con un tema principal o melodía compleja.
- Uso de tempos lentos, medios a rápidos.
- Altamente rítmico.

La matriz de interrelación de estas características entre los subgéneros de metal seleccionados para realizar la adaptación de estándares de *jazz* se muestra en la Tabla 2.

Los porcentajes globales de utilización de cada una de estas características en los subgéneros del metal seleccionados se indica en la Figura 1.

La Figura 1 muestra que más de la mitad de los subgéneros del metal seleccionados (porcentajes mayores al 50%) hacen uso mayoritario de acordes menores disminuidos o aumentados con o sin disonancias, tritono, uso de enlaces armónicos de los periodos barroco, clásico o romántico, utilizan melodías sencillas, pero armonías complejas, utilizan *tempos* medios a rápidos y son altamente rítmicos.

Por otra parte, el uso de *tempos* lentos, melodías complejas y armonías sencillas son características de menos del 50% de los subgéneros del metal escogidos.

Estas características serán tomadas en cuenta para la selección y adaptación de los estándares de *jazz*.

Tabla 2 Matriz de interrelación de características armónicas, melódicas y rítmicas para varios subgéneros del metal

No.	Subgénero del Metal	Características Armónicas					Características Melódicas		Características Rítmicas		
		Uso mayoritario de acordes menores disminuidos o aumentados, con o sin disonancias	Uso de tritono	Uso de enlaces armónicos de los periodos barroco, clásico o romántico	Complejidad armónica Armonía sencilla	Complejidad armónica Armonía Compleja	Complejidad melódica Melodía sencilla, con un tema principal	Complejidad melódica Melodía Compleja	Manejo de tempos		
								Uso de tempos lentos	Uso de tempos medios a rápidos	Altamente rítmico	
1	Doom metal	1	1	1	1			1			
2	Metal industrial	1		1	1				1	1	
3	Nu metal	1	1			1			1	1	
4	Metal neoclásico	1	1	1		1	1	1	1	1	
5	Black metal	1	1	1	1			1	1	1	
7	Metal progresivo	1	1	1		1			1	1	
8	Death metal	1	1			1			1	1	
9	Metal gótico	1	1	1		1	1	1			
% TOTAL		89%	78%	67%	33%	56%	56%	33%	44%	67%	67%

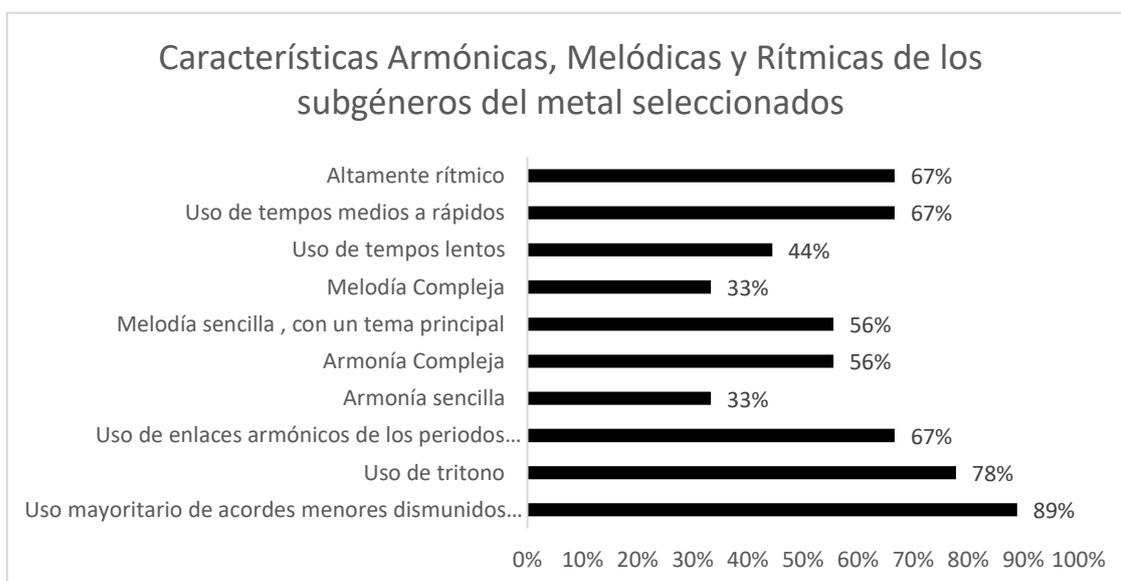


Figura 1 Características musicales de subgéneros del metal seleccionados.

Capítulo 3.

Selección y adaptación de los estándares de *jazz*

3.1 Criterios de selección

Si se entiende a la fusión como una mezcla de varios géneros bajo el criterio del autor, se ha establecido la selección de los estándares de *jazz* para adaptarlos a *metal fusión* según los siguientes criterios:

- Obras que faciliten la aplicación de acordes menores, pesados u oscuros en consonancia a los subgéneros del metal seleccionados sin perder la melodía original.
- Los enlaces armónicos preferentemente deben corresponder a los de la música académica del periodo barroco, clásico o romántico y cuya melodía se apegue mayormente a la armonía tonal y en menor medida a la modal. Esto permite sostener una atmósfera monumental, de perfección.
- Las obras en su mayoría deben mantener un *tempo* medio puesto que la mayoría de los subgéneros escogidos corresponden a este *tempo*.
- Se prefiere melodías con tintes dulces o melancólicos a fin de lograr contrastes significativos al aplicar los diferentes subgéneros del metal.
- Las obras deben ser en su mayoría conocidas por la mayor cantidad de público aficionado al *jazz*, pues esto permitirá una mejor apreciación de los arreglos efectuados a partir de la identificación rápida de la melodía característica del estándar.

3.2 Estándares seleccionados

En base los criterios de selección detallados en el apartado anterior se listan en la Tabla 3 los estándares de *jazz* a ser adaptados al género *metal fusion*.

Tabla 3 Estándares de *jazz* seleccionados

#	Estándar	Autores, Año
1	<i>All the things you are</i>	Música: Jerome David Kern Letra: Oscar Hammerstein Año: 1939
2	<i>Autumn Leaves</i>	Música: Joseph Kosma Letra original (francés): Jacques Prévert Letra (inglés): Johnny Mercer Año 1945
3	<i>Fly me to the moon</i>	Letra y Música: Bart Howard Año 1954
4	<i>All of me</i>	Música: Gerald Marks Letra: Sermur Simons Año 1931
5	<i>Someday my prince will come</i>	Música: Frank Churchill Letra: Frank Morey Año 1937
6	<i>Naima</i>	Música: John Coltrane Año 1959

La información histórica de los estándares es tomada de Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017, *All the things you are*, párr.1; *Autumn leaves E minor*, párr.1; *Fly me to the moon*, párr.1; *All of me*, párr.1; *Someday my prince will come*, párr.1) y JazzStandars.com (2017, *Naima* (1959) Origin and Chart Information, párr.2).

Los *Lead Sheets* y enlaces de los audios para cada uno de los estándares pueden ser consultados en el ANEXO 1.

3.3 Criterios de adaptación

Al analizar las características de los diferentes subgéneros del metal (Capítulo 2.4) así como al escuchar los audios de los estándares, para la etapa de adaptación se consideraron los siguientes criterios:

- Mantenimiento casi en su totalidad de la melodía del estándar excepto en casos puntuales donde la rearmonización exija la alteración de la melodía.
- Uso de armonía tonal y en menor medida de la modal en el acompañamiento de la melodía.
- Complementar la atmósfera triste, melancólica de los estándares con una de tinte oscuro y bizarro a fin de lograr contrastes significativos a través de la aplicación de acordes menores, disminuidos, aumentados u otros que confieran un sonido pesado, oscuro o bizarro.
- Eliminación en su mayoría de la corchea swing en todos los estándares siendo que se considera no compatible con el género del metal (estos utilizan generalmente la corchea recta).
- Aplicación de cambios moderados en el tempo del estándar acorde a los subgéneros del metal.
- En la mayoría de los estándares se procurará utilizar compases y subdivisión binaria, característicos de la mayoría de las composiciones del metal. En menor medida se utilizará compases y subdivisión ternaria.
- Uso de compases compuestos siempre y cuando no se altere significativamente la melodía del estándar.
- Empleo de desplazamientos rítmicos, amalgamas y modulaciones rítmicas siempre bajo el criterio de mantener una estructura sólida.

- Se procurará que se cubran diferentes subgéneros del metal en el total de las adaptaciones.

3.4 Subgéneros del metal seleccionados para los estándares

En función de lo anterior, se escogen los subgéneros de metal seleccionados para cada uno de los estándares de *jazz* (Tabla 4), enunciados en orden de prioridad del subgénero dominante para la adaptación.

Tabla 4 Selección de subgéneros del metal aplicados a los seis estándares

#	Estándar	Versión referencial interpretada por:	Principales subgéneros del metal seleccionado para la adaptación
1	All the things you are	Ella Fitzgerald, Charlie Parker (<i>Intro</i>).	<i>Trash metal, doom metal, metal industrial, nu metal</i>
2	Autumn Leaves	Nat King Cole	Metal neoclásico, <i>power metal</i>
3	Fly me to the moon	Frank Sinatra	<i>Doom metal, metal neoclásico, black metal</i>
4	All of me	Hellen O'Connell	<i>Nu metal, metal progresivo, metal industrial</i>
5	Someday my prince will come	Andrea Motis & Joan Chamorro group	Metal neoclásico, <i>death metal, metal progresivo, metal gótico</i>
6	Naima	John Coltrane	Metal progresivo, <i>death metal</i>

Los enlaces de los audios de los estándares de referencia se encuentran disponibles en el Capítulo Referencias, enlaces de audio.

3.5 Adaptación de los estándares

En este Capítulo se describen los arreglos efectuados sobre los estándares: *All the things you are*, *Autumn leaves*, *Fly me to the moon*, *All of me*, *Someday my prince will come* y *Naima*.

El proceso de adaptación consiste en el cambio de formato de una banda de *jazz* a un formato de banda de metal, con diferentes variantes en función de los subgéneros del metal empleados.

Las partituras y los audios de los estándares adaptados se encuentran disponibles en el capítulo ANEXOS.

3.5.1 *All the things you are*

Tonalidad elegida: Si bemol menor

Armonía

Se realizan las siguientes rearmonizaciones:

Tabla 5 Rearmonizaciones *All the things you are*

Lead Sheet del estándar original anexo			Estándar Adaptado		
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Rearmonizado a:	Compás del estándar adaptado	
-	1	Bbm7	Bbm	18	
	2	Ebm7	Gb	19	
	3	Ab7	Ab	20	
	4	Dbmaj7	Fm	21	
	5	Gbmaj7	Gb	22	
	6	C7	C	23	
	7	Fmaj7	Fm Gbm	24	
	9	Fm7	Fm	26	
	10	Bbm7	Db	27	
	11	Eb7	Eb	28	
	12	Abmaj7	Cm	29	
	13	Dbmaj7	Db	30	
	14	G7	G	31	

15	Cmaj7	C Db	32
16	Cmaj7	Cm	33
17	Dm7	Dm	34
18	G7	E	35
19, 20	Cmaj7	Am	36, 37
21	Bm7	Bdim	38
22	E7	E	39
23	Amaj7	A	40
24	F+7	A	41
25	Bbm7	Bbm	42
26	Ebm7	Gb	43
27	Ab7	Ab	44
28	Dbmaj7	Db	45
29	Gbmaj7	Gb	46
30	Gbm7	Eaug	47
31	Fm7	Ab/Eb	48
32	E°	Bd/D	49
33	Ebm7	Ebm	50
34	Ab7	Fm7	51
35	Dbmaj7	Bbm	52
36	C7, F7	Bbm	53

Melodía

Se realiza los siguientes cambios:

Tabla 6 Cambios melodía *All the things you are*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>			<i>Estándar Adaptado</i>	
Sección del Estándar	Compás	Nota	Cambiada a:	Compás del estándar adaptado
-	14	sol natural, la natural, sol sostenido	si natural	31
	18	la bemol, la natural	mi natural. sol#	35
	20	sol natural, do natural	mi natural, la natural	37
	22	mi bemol, mi natural	mi natural, sol#	39

27	la bemol, la bemol	fa, la bemol (sin repetición de notas)	48
33	si bemol	sol bemol	50
33	re bemol, sol bemol	si bemol, re bemol	50
34	si bemol	la bemol	51

Ritmo y características particulares de la adaptación

3.5.1.1 Intro

Para la *Introducción*, se utiliza el mismo tema melódico de la versión de Dizzy Gillespie, interpretada por Charlie Parker en una versión de sexteto. Se emplean los mismos grados que en la versión estándar, pero rearmonizándolos totalmente a los acordes menores re bemol menor y do menor. Se desarrolla una célula rítmica de tres *beats*, es decir de 3/4 que se desplaza sobre 4/4, por ejemplo, en el compás 10, tiempo 1-2 y compás 11, tiempo 3-4 (Figura 2).

Figura 2 Desplazamiento célula rítmica de tres *beats*

A esta versión, se añaden cortes de una corchea ligada a una blanca en la sección rítmica en los compases dos, cuatro, seis, ocho y nueve (ej. Figura 3).

Intro

Vocals

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Figura 3 Corte en los compases dos y cuatro

3.5.1.2 Sección A

En la sección “A” (compás 18) se utilizaron notas pedal en el bajo (Figura 4), pues la armonía se ejecuta en la guitarra. Adicionalmente, se rearmonizaron algunos acordes en triada simple y se usa como bajo la tercera del acorde (mayor o menor según corresponda). Así por ejemplo en el compás 23 se rearmoniza el acorde base a do mayor con el bajo de mi natural (Figura 5).

3

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

18

Arpeggio

B_bm G_b A_b F_m

Figura 4 Nota pedal en el bajo compás 18

Musical score for Figure 5, measures 22-25. The score is arranged in four staves: Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part (E. Gtr.) is labeled "Power Chords" and consists of four measures with chords G⁵, C, F^m, and G^{5m}. The bass line (E. B.) starts on a natural D note in measure 22. The drum part (D. S.) shows a simple rhythmic pattern.

Figura 5 Rearmonización de acordes en triada simple compás 23
(do mayor con el bajo de mi natural)

En la sección "A" (compás 18), se añaden cortes sincopados de corcheas iniciando en grupos de dos corcheas y finalizando con negras en la sección rítmica en los compases 24-25, 32-33 (ver Figura 6).

Musical score for Figure 6, measures 22-25. The score is arranged in four staves: Vox, E. Gtr., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part (E. Gtr.) is labeled "Power Chords" and consists of four measures with chords G⁵, C, F^m, and G^{5m}. A circle highlights the syncopated cut in the guitar part in measures 24-25. The bass line (E. B.) starts on a natural D note in measure 22. The drum part (D. S.) shows a simple rhythmic pattern.

Figura 6 Corte en el compás 24-25

El cambio de sección se realiza a través de un corte sincopado ejecutado por toda la sección rítmica en el compás 32-33 (Figura 7).

Figure 7 shows a musical score for a section change from A to B at measures 32-33. The score includes parts for Voice (Vox), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The guitar part features "Power Chords" with chords D^b, G, C, D^b, and C^m. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 7 Cambio sección A-B en el compás 32-33

3.5.1.3 Sección B

En la sección "B" (compás 34), se enfatiza la rearmonización de la mayoría de los acordes, utilizando relativos menores. Así por ejemplo en el compás 34 se rearmoniza fa mayor a re menor y en el compás 36 do mayor se rearmoniza a la menor (Figura 8).

Figure 8 shows a musical score for section B starting at measure 34. The score includes parts for Voice (Vox), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The guitar part shows chords D^m, E, and A^m. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 8 Rearmonización de acordes compás 34

En los primeros nueve compases, el bajo dobla a la guitarra, pero luego se utilizan en el bajo las terceras del acorde ejecutado, por ejemplo, en el compás 39 se utiliza sol# que es la tercera mayor de mi mayor (Figura 9).

Figura 9 Uso de terceras de acorde compás 39

Para volver a la sección “A”, se realiza un cromatismo descendente. El *riff* que se desarrolla en la guitarra se interpreta con corcheas, pues esta fórmula rítmica es característica del *trash metal* (Figura 10).

Figura 10 Cromatismo descendente compás 41

En lo que respecta a la melodía, en ninguna de las dos secciones A-B hay cambios significativos en la melodía del estándar.

En cuanto a la rítmica, hay una subdivisión en corcheas en el bajo y la guitarra, con lo que se quiere lograr un efecto de “fuerza”, propio del *trash metal*. Esto puede apreciarse por ejemplo en los compases 34-41 (referencia Figura 8, compases 34-36).

El cambio de sección se realiza a través de un corte ejecutado por toda la sección rítmica en el compás 41.

3.5.1.4 Sección C

Inicia en el compás 42. En los compases 52-53 se realizan cortes con toda la sección rítmica al unísono para dar paso al interludio.

The musical score for Figure 11 shows four staves: Vocals (Vox.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (D. S.). The key signature has two flats. The guitar part is marked with 'Power Chords' and includes chords Ebm, Fm7, and Bbm. The bass and drums play a unison rhythm. The vocal line has notes in measures 52 and 53.

Figura 11 Cortes cambio de sección al interludio

3.5.1.5 Interludio

Inicia en el compás 54, extendiéndose hasta el compás 62. Es una parte que se ha adicionado al estándar, completamente nueva. Aquí se aprecia la influencia del *trash* y del *nu metal* debido a su rítmica unísona de toda la sección rítmica, finalizando con cortes sincopados de corcheas. Los acentos se desplazan después de un silencio de corchea, como se aprecia por ejemplo en el compás 61.

The musical score for Figure 12 shows three staves: Vocals (Vox.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Electric Bass (E. B.). The key signature has two flats. The guitar and bass parts play a unison rhythm with power chords Bbm and Em. The vocal line has notes in measures 58 and 59.

Figura 12 Desplazamiento de acentos

A partir del compás 63 se repiten nuevamente las secciones A (con el silencio de la batería en los compases 63-67), B y C.

En la repetición de la parte C (compás 87), hasta el compás 96 la melodía se mantiene con la diferencia de que se aplica segundas menores descendentes para cada nota de la melodía (Figura 13). Así también, el bajo y la guitarra ejecutan corcheas mientras la melodía se sigue desarrollando hasta el fin de la sección en el compás 96. Esto último proporciona a la rítmica la fuerza característica del *trash metal*.

The image shows a musical score for measures 85-88. It consists of four staves: Lead (top), Pno. (middle), E.B. (bottom), and D.S. (bottom). The Lead staff shows a melodic line with descending intervals. The Pno. staff shows a piano accompaniment with chords and a rhythmic pattern. The E.B. staff shows a bass line with a rhythmic pattern. The D.S. staff shows a drum set pattern. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The measures are numbered 85, 86, 87, and 88. The Pno. staff has chord symbols A, Bm, and Gb. The E.B. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The D.S. staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 13 Aplicación de segundas menores descendentes compás 87-88

3.5.1.6 Outro

Inicia en el compás 97. Se desarrolla como una sección similar a la *Intro* en la cual la guitarra, el bajo y la batería ejecutan desplazamientos rítmicos de dos corcheas más un silencio de corchea.

En adición el teclado apoya armónicamente con los acordes re bemol menor y do menor. Esta mezcla y sucesión de acordes menores son muy característicos del *black metal* aportando una atmósfera muy oscura a esta parte.

3.5.2 Autumn leaves

La tonalidad elegida: si bemol menor

Armonía

Se realizan las siguientes re armonizaciones:

Tabla 7 Re armonizaciones *Autum Leaves*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>			<i>Estándar Adaptado</i>		
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Rearmonizado a:	Compás estándar adaptado	del
-	2	Ebm7	Ebm	12	
	3	Ab7	Ab/C	12	
	4	Dbmaj7	Db	13	
	5	Gbmaj7	Gb/Bb	13	
	6	Cm7	B/D#	13	
	7	F7	F/A	14	
	8	Bbm	Bb/D	15	
	13, 14	Cm7b5, F7b9	F	20	
	15, 16	Bbm	Gb/F	21	
	17	Ebm7	Ebm/Gb	22	
	18	Ab7	Ab	22	
	19	Dbmaj7	Db	22	
	20	Dbmaj7	Bb/D	23	
	21	Cm7b5	Ebm, Ebm/Db	24	
	22	F7b9	ADim/C	24	
	23	Bbm7, A7	Bbm/Db, Bbm/C	25	
	24	Abm7, G7	Gb/Bb	25	
	25	Gbmaj7	B, B/A#	26	
	26	F7b9	F/A	26	

Melodía

No se realizaron cambios respecto a la melodía del estándar original anexo.

Ritmo y características particulares de la adaptación

3.5.2.1 Intro

En la *Intro* se creó un motivo que lo ejecuta el bajo. Este motivo se lo maneja como motivo rítmico (Figura 14), el cual se utiliza en las siguientes partes de la canción para la sección rítmica:

- *Intro*: Compases uno al cinco; siete al nueve
- Parte B: Compases 20-22
- Solo y *Outro*: Compases 36-38



Figura 14 Motivo empleado en la adaptación

También este motivo se lo utiliza como “motivo pedal”, puesto que sobre esta base se colocan diversos acordes, así se tienen acordes en los siguientes compases:

- *Intro*: Compases siete al nueve
- Parte B: Compases 20, 21
- Solo y *Outro*: Compases 36, 37 y 38

Por tanto, se trata de un motivo rítmico melódico, que corresponde al riff principal de la guitarra que se desarrolla en la *Intro*, Parte B, Solo y *Outro*, correspondiente a los compases uno al cinco, siete al nueve, 20-22, 36-38.

El riff de la guitarra podría catalogarse como característico del metal progresivo debido principalmente a su movimiento cromático y su desplazamiento rítmico, tal como se aprecia en la Figura 14.

La melodía del estándar prácticamente no sufrió cambios significativos.

Se hace además uso de un “colchón armónico” con el teclado, el cual se desplaza en tres diferentes acordes. Este fue inspirado en el *Outro* de la canción “Perpetual”, del guitarrista Yngwie Malmsteen, de su álbum *Fire and Ice* (1992, Elektra Records). En la Tabla 8 se indican las partes, compases y acordes donde aparece esta armonía.

Tabla 8 Uso del “colchón armónico”

Parte	Compás	Acordes
<i>Intro</i>	3,7	F
	4,8	G ^b /F
	5,9	E ^b min/F
Parte B	20	F
	21	G ^b /F
Solo y <i>Outro</i>	36	F
	37	G ^b /F
	38	E ^b min/F

Para toda la banda excepto la voz se utiliza una escala armónica descendente con una rítmica específica basada en semicorcheas a *tempo* los *beats* uno y cuatro y, subdivisiones de semicorchea sincopadas (*kadimi*) en el *beat* dos y (*takami*) en el *beat* tres, como se puede observar en la Figura 15 (marcada con un círculo), con un acento importante en la última semicorchea de la escala.

The image shows a musical score for guitar (E.Gtr.) and bass (E.B.). The guitar part is in the treble clef and the bass part is in the bass clef. Both parts are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The guitar part features a descending harmonic scale, which is circled in black. The bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Figura 15 Escala armónica descendente

3.5.2.2 Sección A

En la sección A la batería se subdivide a *half time* y se realizan rearmonizaciones de algunos acordes como por ejemplo en el compás 14 y 15 (marcados con círculo).

The image shows a musical score for Section A. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The lyrics are: "LEAVES DRIFT BY THE WINDOW THE AU-TUMN LEAVES OF RED AND GOLD I SEE YOUR". The chords are: E^bMIN, A^b/C, D^b, G^b/B^b, B/D[#], F/A, B^bMIN, B^b/D. The chords B/D[#] and B^b/D are circled in black. The score is marked with a box 'A' and a '5' at the end.

Figura 16 Acordes rearmonizados (compás 14 y 15)

Es importante mencionar que en algunos acordes se utiliza como bajo la tercera del acorde para anticipar al siguiente acorde haciendo uso en este caso de la escala menor melódica, como se puede apreciar en la Figura 16, acordes A^b/C, G^b/B^b, F/A, B^b/D.

Al final de la sección existe un corte para toda la banda a excepción de la voz (Figura 17):

6

AUTUMN LEAVES

$E^{\flat} \text{MIN}$ A^{\flat}/C D^{\flat} G^{\flat}/B^{\flat} B/D^{\sharp} F/A $B^{\flat} \text{MIN}$

16 LIPS THE SU - MMER KISSED THE SUN - BURNED HANDS I USED TO HOLD SIN - CE

E.G.TR. $E^{\flat 5}$ $A^{\flat 5}$ $D^{\flat 5}$ $G^{\flat 5}$ B^5 A

E.B. $E^{\flat} \text{MIN}$ A^{\flat}/C D^{\flat} G^{\flat}/B^{\flat} B/D^{\sharp} F/A

D. S. Fill

LEAD $E^{\flat} \text{MIN}$ A^{\flat} D^{\flat} G^{\flat} B F

The image shows a musical score for the piece 'Autumn Leaves'. It includes a vocal line at the top with lyrics and a melodic line. Below are staves for E.G. TR., E.B., D.S., and LEAD. Chord symbols are written above and below the staves. A rectangular box highlights a section of the score, labeled 'A' in the caption, which covers measures 20 through 23. In the E.G. TR. staff, the chords $E^{\flat 5}$, $A^{\flat 5}$, $D^{\flat 5}$, $G^{\flat 5}$, B^5 , and A are indicated above the staff. In the E.B. staff, the chords $E^{\flat} \text{MIN}$, A^{\flat}/C , D^{\flat} , G^{\flat}/B^{\flat} , B/D^{\sharp} , and F/A are indicated below the staff. The D.S. staff shows a 'Fill' in measure 23. The LEAD staff shows chords $E^{\flat} \text{MIN}$, A^{\flat} , D^{\flat} , G^{\flat} , B , and F below the staff.

Figura 17 Corte al final de la sección A

3.5.2.3 Sección B

La batería en esta sección ya no se encuentra en *half time*. En la sección rítmica se utiliza el motivo rítmico melódico del bajo anteriormente mencionado (Figura 14). Se utiliza este motivo como motivo pedal y luego se acopla a los acordes $E^{\flat} \text{min}/G^{\flat}$, A^{\flat} (marcado en el rectángulo). Posteriormente se incluye una rearmonización (B^{\flat}/D) en el compás 23, como se observa en la Figura 18.

8 AUTUMN LEAVES

E^b_{MIN}/G^b A^b D^b B^b/D

HEAR OLD WIN - TER'S SONG BUT I

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

E^b_{MIN} A^b D^b B^b

The image shows a musical score for the song 'Autumn Leaves'. It includes a vocal line with lyrics 'HEAR OLD WIN - TER'S SONG BUT I' and a guitar line with a box highlighting a specific section. The guitar line features a pedal point and a reharmonization of the Bb/D chord in measure 23. The bass line and lead line also show chord changes and a descending melodic line. The score is written in E-flat major with a key signature of two flats.

Figura 18 Motivo pedal acoplado y rearmozización Bb/D en el compás 23

Se utiliza una aproximación cromática (D^b cambia a B^b/D y resuelve a E^b_{min}) rearmozizando hasta el inicio del canto gutural característico del *death metal*, en el compás 23, tiempo cuatro (Figura 18).

Al inicio del canto gutural en el compás 24, se subdivide en semicorcheas toda la sección rítmica, que consiste en grupos de cuatro semicorcheas empezando en el *downbeat*. Esta herramienta aporta fuerza a la sección.

Asimismo, se realiza una rearmozización de toda esta sección desde el compás 24 hasta el compás 26 (Figura 19), con la utilización de un acorde particular: un Si mayor (marcado con círculo). En adición, en esta parte se hace uso de la tercera de los acordes B^b_{min}/D^b , G^b/B^b , F/A . El movimiento melódico del bajo es descendente, basándose en la rearmozización desde el compás 24 hasta el compás 26.

AUTUMN LEAVES 9

1 E^b_{MIN} E^b_{MIN}/D^b A_{DIM}/C B^b_{MIN}/D^b B^b_{MIN}/C G^b/B^b

MISS YOU MOST OF ALL MY DARLING WHEN

G.T.R.

E.B.

D. S.

LEAD

10 B B/A^{\sharp} F/A B^b_{MIN}

AU - TUMN LEAVES START TO FALL

E.G.T.R.

E.B.

D. S.

LEAD

B F

Figura 19 Aplicación de semicorcheas y rearmonización

Al final de esta sección hay un corte que hace toda la sección rítmica en el compás 27 de cuatro semicorcheas que empiezan en el *downbeat* y luego en el contratiempo del tiempo dos.

3.5.2.4 Solo

Se utiliza la *Intro* tal cual, exceptuando los primeros compases donde se desarrollaba sólo el bajo. En esta sección se ejecuta el solo de la primera guitarra.

3.5.2.5 Outro

El *Outro* es prácticamente igual a la *Intro* sin tomar en cuenta los compases iniciales donde el bajo está solo en la *Intro*. Se *Introduce* un pequeño solo de la guitarra.

3.5.3 *Fly me to the moon*

Tonalidad elegida: La menor

Se utiliza todo el estándar excepto los seis últimos compases del *Lead sheet* original anexo (compás 33-38).

Armonía

Se realizan las siguientes re armonizaciones:

Tabla 9 Re armonizaciones *Fly me to the moon*

Lead Sheet del estándar original anexo			Estándar Adaptado		
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Rearmonizado a:	Compás del estándar adaptado	del
A	2	Dm7	Dm/A	21	
	3	G7	G/B	22	
	4	Cmaj7	C	23	
	5	Fmaj7	F	24	
	7	E7	E/G#	26	
	8	Am7	Am	27	
	9	Dm7	Dm	28	
	10	G7	G/B	29	
	11	Cmaj7	C	30	
	12	Em7A7	F	31	
	13	Dm7	Bm7(b5)	32	
	14	G7	E/G#	33	
	15	Cmaj7	Am	34	
	B	17	Am7	Am	36
18		Dm7	Dm/A	37	
19		G7	G/B	38	
20		Cmaj7	C	39	
21		Fmaj7	F	40	
23		E7	E/G#	42	
24		Am7A7	Am	43	
25		Dm7	Dm	44	
26		G7	G/B	45	
27		Em7	C	46	
28		A7	F	47	
29		Dm7	Bm7(b5)	48	
30		G7	E/G#	49	
31		C6	Am	50	

Melodía

En cuanto a la melodía, esta, en su mayoría no se altera sino se aplican variaciones tales como las siguientes:

- Compás 27: do# del cuarto tiempo pasa a do natural
- Compás 33: sol natural pasa a sol#
- En los compases 47 – 50 las notas sol#, la, do, do, do, re, do son reemplazadas por si, do fa, fa, sol#, si, la, respectivamente.

Todos estos cambios se mantienen a lo largo de todo el arreglo. Se listan estas variaciones relacionadas con los compases del *Lead sheet* del estándar en la Tabla 10.

Tabla 10 Cambios melodía *Fly me to the moon*

Lead Sheet del estándar original anexo			Estándar Adaptado				
Sección del Estándar	Compás	Nota	Cambiada a:	Compás estándar adaptado	del		
A	8	do#	do natural	27			
	14	sol natural	sol#	33			
B	24	do#	do natural	43			
	28	sol#	si	47			
	29	la	do	48			
	29	do	fa	48			
			do	fa	48		
	30	do	sol#	49			
	30	re	si	49			
	31	do	la	50			

Ritmo y características particulares de la adaptación

El *tempo* utilizado en esta adaptación es lento (“negra” 78), característica básica del *doom metal*.

3.5.3.1 Intro

Esta sección es totalmente nueva. Utiliza un motivo melódico que se repite varias veces y se ajusta conforme a los acordes que posee la *Intro*. Los acordes básicos son Am, Bm7(b5), E/G#. La particularidad rítmica de este motivo es que se ejecuta en tresillos de negra como se observa en la figura, en el compás dos.

The image shows two staves of musical notation for Lead Guitar 1 and Lead Guitar 2. Both staves are in treble clef and 4/4 time. The rhythm consists of eighth notes with triplet markings. Above the staves, the chord 'Am' is indicated above each measure. The first measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, and then another triplet of eighth notes in the second measure. This pattern repeats in the third and fourth measures.

Figura 20 Aplicación de tresillos de negra, compás dos

Este motivo rítmico está armonizado en terceras mayores y menores con la guitarra rítmica. Existe un corte para dar paso a la sección A (compás 17).

3.5.3.2 Sección A

Inicial en el compás 20. Se utilizan los mismos acordes de la versión de Frank Sinatra (enlace del audio disponible en referencias bibliográficas) pero con una nota pedal en algunos acordes como por ejemplo Dm/A, en el compás 21. En adición se utiliza la tercera mayor o menor del acorde, por ejemplo, E/G#, en el compás 26.

En el paso de sección existe un corte unísono en toda la sección rítmica, como se aprecia en la figura, en el compás 27.

The image shows two staves of musical notation: E.B. (Electric Bass) and D.S. (Drum Set). The E.B. staff is in bass clef and 4/4 time. The chords are F, Bm7(9), E/G#, and Am. The rhythm consists of eighth notes with triplet markings. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. A circled area highlights the transition point between the third and fourth measures, where there is a unison cut in the entire rhythm section.

Figura 21 Corte para el cambio de sección A-B

3.5.3.3 Sección B

La sección B inicia en el compás 28. La primera guitarra y la guitarra rítmica se ajustan a una figuración rítmica que se repite desde el compás 28 hasta el compás 34 con mínimas variaciones rítmicas.

Figura 22 Figuración rítmica compás 28

Se rearmonizan los siguientes acordes: en el compás 31, se reemplaza Em7 -A7 con F; en el compás 32 Dm7 pasa a Bm7(b5); en el compás 33 G7 se reemplaza con E/G# y por último en el compás 34 Cmaj7 pasa a convertirse en Am.

Existe cortes unísonos de la sección rítmica en el compás 35 para volver a la sección A.

Figura 23 Corte cambio de sección B – A

Una vez concluida la sección A (compás 43), empieza nuevamente la sección B (compás 44) pero en el compás 50 se genera una sección de corte para dar paso al puente.

Figura 24 Corte sección B – Puente

3.5.3.4 Puente

Inicia en el compás 52. El motivo melódico armonizado en terceras (mayores o menores, según corresponda) ejecutado por las dos guitarras, se asemeja al de una marcha fúnebre. En el compás 60 el bajo continúa su ejecución, pero en subdivisión de corcheas en vez de redondas y blancas.

Se aplica un corte al unísono de toda la sección rítmica iniciando en el compás 65 para dar paso nuevamente a la sección A, similar al corte de cambio de sección de la *Intro*.

Figura 25 Corte Puente – Sección A, compás 65

Se repite de nuevo la sección A (compás 68) y B (compás 76) para dar paso al *Outro* en el compás 84, mediante los cortes en el compás 83.

Figura 26 Corte Puente – Sección B - *Outro*, compás 83.

3.5.3.5 Outro

Inicia en el compás 84. Todos los acordes utilizados en esta sección tienen la particularidad de que están conformados por una sucesión de acordes menores, característicos del *black metal*, lo cual le confiere una atmósfera densa y oscura.

La sección rítmica se basa en una célula rítmica, que hace uso de corcheas combinadas con galopa invertida en *beat* tres de los compases 84, 86 y 87, que se visualiza en la Figura 27.



Figura 27 Célula Rítmica – *Outro*

3.5.4 *All of me*

Tonalidad elegida: La menor

La melodía de este arreglo es ejecutada por el teclado, quien reemplaza a la voz. El teclado se subdivide en acordes y arpeggios realizados por la mano izquierda del tecladista; en la mano derecha se ejecuta la melodía.

Se eliminan los dos últimos compases de la sección B del *Lead sheet* original anexo.

Armonía

Se realizan las siguientes rearmonizaciones:

Tabla 11 Re armonizaciones *All of me*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>				<i>Estándar Adaptado</i>			
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Rearmonizado a:	Compás estándar adaptado	del		
A	1	Cmaj7	Am	7			
	3	E7	E/G#	9			
	5	A7	A/G	10			
	7	Dm	Dm/F y Dm	13 y 14,	respectivamente		
	8	E7	Bm7(b5) y E/G#	15 y 16,	respectivamente		
	11	Am	Dm/A y Am	17,18,	respectivamente		
	13	D7	B7/A y B7	19, 20,	respectivamente		
	15	Dm7	Am/E	21			
	16	G7	E7/D	22			
	B	17	Cmaj7	Am	23		
		19	E7	E/G#	24		
		21	A7	A7/G	27		
		23	Dm	Dm/F y Dm	28 y 29,	respectivamente	
		25	F	Bdim	31		
		26	Fm	E7/G#	32		
27		Cmaj7 Em7	Em/G	33			
28		A7	F#m7(b5)	34			
29		Dm7	Dm/F y Dm	35			
30		G7	Bm7(b5)	36			

Melodía

Se realiza los siguientes cambios:

Tabla 12 Cambios en la melodía *All of me*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>				<i>Estándar Adaptado</i>		
Sección del Estándar	Compás	Nota	Cambiada a:	Compás estándar adaptado	del	
A	1	sol	la	7		
	16	si	la bemol	22		
B	17	sol	la	23		
	30	mi, mi	la, si	36		

Ritmo y características particulares de la adaptación

3.5.4.1 Intro

Se utiliza un tema rítmico melódico ejecutado por el bajo y la guitarra con las siguientes notas: La natural, Si bemol y Mi natural. La particularidad es el uso del tritono ascendente de Mi natural, como se observa en la figura. El uso de este recurso es característico del *nu metal*.

El compás de 7/4 está compuesto por una célula de tres beats que consiste en dos corcheas, más cuatro semicorcheas, más un silencio de semicorcheas con una semicorchea y una corchea (3+3+1). Esta célula se repite a lo largo de la sección.

The image shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Piano, and Electric Bass. The time signature is 7/4. The Electric Guitar part is in the treble clef and the Electric Bass part is in the bass clef. Both parts feature a rhythmic cell of eighth and sixteenth notes. A tritone interval (E natural to D flat) is circled in the first measure of both parts. The Piano part is mostly silent, with some chords in the later measures.

Figura 28 Tritono compás 1. Célula rítmica de corcheas y semicorcheas

Otro detalle es la métrica que a partir del segundo compás se desarrolla en 7/4.

Esta sección finaliza en el V grado de la tonalidad (compás seis) para poder resolver al I grado, en el primer compás de la sección A.

3.5.4.2 Sección A

Inicia en el compás siete, bajo una métrica de 4/4. Existe una célula rítmica de corcheas y semicorcheas que inicia en el compás siete y se repite en cada compás a lo largo de toda la sección (ej. Figura 29). Esta célula se constituye un

recurso rítmico armónico puesto que toda la banda desarrolla esta rítmica y armónicamente, la guitarra, el bajo y el teclado al unísono ejecutan los diferentes acordes. Estas características pertenecen al *nu metal* y al metal industrial.

Esta herramienta se ejecuta por toda la banda excepto el teclado que realiza la melodía.

The image shows a musical score for three instruments: E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The score is in 4/4 time and consists of three measures. A box highlights the second and third measures. In the first measure, the E.Gtr. and E.B. play eighth notes, while the Pno. has a whole note chord. In the second and third measures, all three instruments play eighth notes in a rhythmic pattern. The E.Gtr. and E.B. play eighth notes, while the Pno. plays eighth notes in a pattern that includes chords.

Figura 29 Uso de célula rítmica de corcheas y semicorcheas

3.5.4.3 Sección B

Desde el compás 31 hasta el compás 35, toda la banda excepto la melodía del teclado realiza figuraciones en cuatro grupos de cuatro semicorcheas cada uno. En adición el teclado ejecuta arpeggios. Esto se aprecia en la siguiente figura.

The image shows a musical score for three instruments: E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The score is in 4/4 time and consists of three measures, starting at measure 31. In the first measure, the E.Gtr. and E.B. play eighth notes, while the Pno. has a whole note chord. In the second and third measures, all three instruments play eighth notes in a rhythmic pattern. The E.Gtr. and E.B. play eighth notes, while the Pno. plays eighth notes in a pattern that includes chords.

Figura 30 Figuraciones en semicorcheas y arpeggio

La rítmica ejecutada por la guitarra y el bajo, así como los arpeggios realizados pertenecen al subgénero *power metal*.

3.5.4.4 Puente

Inicia en el compás 37 con dos compases de 7/4, ejecutados al igual que en la *Intro*. Luego cambia la métrica a 7/8 y se desarrolla un mismo motivo melódico en cada compás a modo de escala, que se aprecia en la Figura 31, y que se va repitiendo a lo largo de esta sección.

Este motivo se ejecuta al unísono con el teclado, la guitarra y el bajo. Se ejecuta en cuatro compases (39-42).

The image shows a musical score for four instruments: Lead, E. Gtr., Pno., and E. B. The score is written in 7/4 time, which changes to 7/8 time. The motif is a melodic line that repeats every measure. The Lead and E. Gtr. parts are in treble clef, while the Pno. and E. B. parts are in bass clef. The Pno. part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The E. B. part is written in a single bass clef. The motif is a melodic line that repeats every measure.

Figura 31 Motivo melódico, sección puente

El cambio de métrica, así como el motivo utilizado es característico del metal progresivo.

A partir del compás 43 se repite el motivo melódico, pero apoyado armónicamente en acordes de triada simple del teclado y sus respectivas raíces en el bajo.

Figura 32 Motivo melódico modificado, sección puente

Esta sección finaliza con un compás de silencio en 4/4 (compás 47), para dar paso nuevamente a las secciones A y B.

En esta repetición de la sección B, la melodía es ejecutada por la mano derecha del teclado una octava arriba respecto a la del estándar original.

3.5.4.5 *Outro*

Inicia en el compás 78. Es igual que la *Intro* con la diferencia que a partir del compás 81 la métrica cambia de 7/4 a 4/4.

Al final del *Outro* la sección rítmica ejecuta una célula rítmica a modo de corte como se indica en la figura. Este corte corresponde a un grupo de cuatro semicorcheas ligadas a una negra.

The image shows a musical score for an 'Outro' section. It consists of four staves: Lead, E. Gtr., Pno., and E. B. The Lead staff is mostly empty. The E. Gtr. staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Pno. staff has a simple harmonic accompaniment. The E. B. staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. A large oval is drawn around the final measure of the E. Gtr. and E. B. staves, highlighting a specific rhythmic cell.

Figura 33 Célula rítmica *Outro*

3.5.5 *Someday my prince will come*

Tonalidad elegida: Do menor

Armonía

Se realizan las siguientes rearmonizaciones:

Tabla 13 Rearmonizaciones *Someday my prince will come*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>			<i>Estándar Adaptado</i>		
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Rearmonizado a:	Compás estándar adaptado	del
-	1	Cmaj7	Cm	11	
	2	E7+5	Cmb6	11	
	3	Fmaj7	Cm(maj7)	12	
	4	A+7	Cm(maj7)	12	
	5	Dm7	Dm	13	
	6	A+7	Bb/D	13	
	7	D7	Bdim/D	14	
	8	G7	Bdim/D	14	
	9	Em7	Cm/Eb	15	
	10	D#°	Fm9	15	
	11	Dm7	Cm/G	16	
	12	G7	Ddim	16	
	13	Em7	Cm/Eb	17	
	14	Eb°	F dim	17	
	15	Dm7	Cm/G	18	
	16	G7	G	18	
	17	Gm7	Cm/Eb	23	
	18	C7	Fm6	23	
	19	Fb	Cm/G	24	
	20	F°	Abm	24	
	21	C/G	Cm/G	25	

Melodía

Se realiza los siguientes cambios:

Tabla 14 Cambios melodía *Someday my prince will come*

Lead Sheet del estándar original anexo			Estándar Adaptado			
Sección Estándar	del	Compás	Nota	Cambiada a:	Compás estándar adaptado	del
-		8, repetición	⁸ mi natural	mi bemol	14, 22	
		12	mi natural	mi bemol	16	
		17	fa#	Se elimina la nota	23	
		19	re	mi bemol	24	
		19	do#	Se elimina la nota	24	
		20	la	si natural	24	

Ritmo y características particulares de la adaptación

3.5.5.1 Intro

Esta sección nueva se crea como parte de la adaptación del estándar. Se soporta en *kicks* no sincopados ejecutados por toda la banda excepto la voz en el *beat* uno y/o cuatro.

La disposición de acordes se establece en base a una melodía ejecutada en el *voicing* del piano, por parte de la nota más aguda. Esta melodía se extiende desde el primer compás hasta el compás ocho, concluyendo con un do en el compás nueve.



Figura 34 Melodía del *voicing* del piano

Un acorde particular presente en esta progresión que aporta un color oscuro a la frase es Abm. Aun cuando no es diatónico concuerda con la nota Do bemol por ser esta nota parte del acorde mencionado.

En esta progresión se excluye en ciertos casos el uso de la raíz del acorde como bajo y en vez de ello se utiliza una de las notas contenidas en el acorde. Un ejemplo es el acorde en el compás uno, Cm/G.

Otra particularidad en esta sección es el uso en su totalidad de acordes menores o disminuidos, característicos del metal gótico, *death metal* y del metal neoclásico.

3.5.5.2 Sección A

Inicia en el compás 11 con la ejecución única del piano y voz hasta el compás 14, a partir de cual intervienen *kicks* casi en su totalidad en los *beats* uno y cuatro (ej. Figura 35) de cada compás. Esto se extiende hasta el compás 18.

The image shows a musical score for five instruments: E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, Pno., E. B., and D. S. The score is divided into measures, with a large circle highlighting the section from measure 19 to measure 26. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Figura 35 *Kicks* sección A

3.5.5.3 Sección B

Inicia en el compás 19 extendiéndose hasta el compás 26. Es muy similar a la sección A excepto a partir del compás 23 donde cambia su armonía y melodía. Los *kicks* utilizados en esta sección son prácticamente los mismos de la sección A.

3.5.5.4 Sección C

Inicia en el compás 27. Es una sección completamente nueva añadida al estándar. Un aporte destacado es la rítmica que la conforma.

La figuración base empleada para toda la sección rítmica es un tresillo de semicorchea en grupos de cuatro, seguido de un silencio de semicorchea. Esta sección del *riff* es un poli ritmo de tres sobre cuatro, pero al llevar el pulso en corcheas se genera un desplazamiento rítmico que contrasta con el compás utilizado de 6/8 (ej. Figura 36). Se extiende desde el compás 27 hasta el compás 42 que es donde termina la sección. En el compás 30, en el *beat* tres termina el ciclo de desplazamiento, para dar paso a una escala compuesta por tres tresillos de semicorcheas sucesivas. El ciclo se repite hasta completar esta sección.

El uso de desplazamientos es característico del metal progresivo.

The image shows a musical score for the song "Someday my prince will come". It includes staves for Soprano (S), Electric Guitar 1 (E. Gtr. 1), Electric Guitar 2 (E. Gtr. 2), Piano (Pao.), and Electric Bass (E. B.). A circled section highlights a rhythmic triplet of eighth notes in the guitar and bass parts, which is characteristic of progressive metal.

Figura 36 Rítmica tresillo de semicorchea

En cuanto a la armonía, en toda la sección se utiliza como nota base y pedal C5 (*power chord*) tomando como base la rítmica descrita.

Mientras la guitarra uno realiza el ciclo rítmico en la nota pedal C5, la guitarra dos hace uso del tritono al unísono DoFa# (Figura 37) manteniendo la misma figuración rítmica de la primera guitarra. Esta herramienta es característica del *death metal*.

The image shows a musical score for the song "Someday my prince will come", focusing on the guitar parts. It includes staves for Electric Guitar 1 (E. Gtr. 1) and Electric Guitar 2 (E. Gtr. 2). A circled section highlights the use of a tritone (Do Fa#) in the guitar parts, which is characteristic of death metal.

Figura 37 Uso del tritono Do Fa#

Así también se hace uso de otros tritonos, como por ejemplo en la frase melódica desde el compás 35 hasta el compás 38, los tritonos do fa#, fa si natural y sol reb son utilizados.

The image shows a musical score for two electric guitars, labeled 'E.Gtr. 1' and 'E.Gtr. 2'. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first two staves show a melodic phrase starting at measure 34. The phrase is circled in red, highlighting the use of tritones: Do Fa#, Fa Si natural, and Sol Reb. The notation includes triplets and various rhythmic values.

Figura 38 Uso de los tritonos Do Fa#, Fa Si natural y Sol Reb

La frase melódica (compases 35 -38) se desarrolla con igual rítmica que la primera guitarra. Desde el compás 39 se utiliza una tercera mayor o menor (según corresponda) a la misma frase melódica hasta el compás 42, beat tres.

3.5.5.5 Interludio I

Inicia en el compás 43. Esta es una sección nueva, añadida al estándar.

Rítmicamente esta sección utiliza blancas, lo que le da más espacio y una apariencia de larga duración.

Armónicamente se utilizan los siguientes *power chords* no diatónicos: Db5, E5. En el compás 44 sobre el *power chord* Db5 se sobrepone C5 generando un choque armónico de una segunda menor, aportando características bizarras y de misterio, características del metal gótico y del *death metal*.

En el compás 46 se subdivide a la guitarra rítmica, bajo y batería en seis grupos de tresillos de semicorcheas.

Esta sección finaliza en el compás 52. Antecede a la repetición de las secciones A, B, C.

3.5.5.6 Interludio II

Es una sección creada. Inicia en compás 85 y termina en el 92. Se diferencia del interludio I en la rítmica, siendo que en los compases 85 y 86 se retoma la figuración rítmica de la sección C y en adición, en los compases 87 y 88 se subdivide de blanca con punto a seis grupos de tresillos de semicorcheas (Figura 39).

The image shows a musical score for two electric guitars (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) for measures 85 to 92. Measures 85 and 86 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 87 and 88 are circled and show a complex rhythmic pattern of six groups of eighth-note triplets, each starting with a dotted quarter note.

Figura 39 Rítmica Interludio II

3.5.5.7 Outro

Inicia en el compás 93 Esta sección es idéntica a la *Intro*.

3.5.6 Naima

Tonalidad elegida: La particularidad de esta adaptación es que fue realizada sin tonalidad. Para efectos de escritura se eligió la tonalidad de re menor.

Se utiliza todo el estándar excepto los cuatro últimos compases del *Lead sheet* original anexo (21-24).

Armonía

Se realizaron las siguientes re armonizaciones:

Tabla 15 Re armonizaciones *Naima*

<i>Lead Sheet del estándar original anexo</i>			Estándar Adaptado		
Sección del Estándar	Compás	Acorde	Re armonizado a:	Compás estándar adaptado	del
-	1	Bbm7	Am (maj7)	5	
	2	Ebm7	F#m	6	
	3	B7(b5) A7(b5)	Bm6/D	7	
	4	Abmaj7	G#m(maj7)	8	

Melodía

Se mantuvo la melodía del estándar original.

Ritmo y características particulares de la adaptación

3.5.6.1 Intro

Esta sección nueva se crea como parte de la adaptación del estándar.

La métrica es 4/4. En el *down beat* uno toda la banda realiza un *kick over time*. Al final de este compás, dos semicorcheas preceden a una negra, que se ubica en el tiempo uno del siguiente compás. En el segundo compás existen silencios de negras, corcheas y semicorcheas excepto en las últimas tres semicorcheas, finalizando en el primer beat del siguiente compás con una negra.

La estructura de dos semicorcheas más una negra- tres semicorcheas más una negra se repiten a lo largo de la sección. Esto se ejecuta por la batería, el bajo, la guitarra rítmica y la primera guitarra al unísono (Figura 40).

La batería ejecuta la misma célula rítmica descrita, en adición la caja, ejecuta adicionalmente semicorcheas como notas fantasmas (Figura 41).

Esta herramienta rítmica (célula rítmica más notas fantasma de la caja) en su conjunto se utiliza como base en las secciones A y B. Fue inspirada en la canción “Breed Apart” del Álbum *Roots* de *Sepultura* (Holmes, N., 2012). El sonido característico que se genera es característico del *death metal*.

The image shows a musical score for the 'Intro' section. It features three staves: 'Lead Gtr 1', 'Rhythmic Gtr 2', and 'Piano'. The 'Lead Gtr 1' and 'Rhythmic Gtr 2' staves are in treble clef and contain a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Two specific eighth-note pairs are circled in black. The 'Piano' part is in bass clef and consists of a single D5 chord. The time signature is 4/4.

Figura 40 Célula rítmica de semicorcheas y negras, *Intro*

The image shows a musical score for the 'Intro' section. It features two staves: 'Electric Bass' and 'Drum Set'. The 'Electric Bass' staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The 'Drum Set' staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A large oval encircles both staves, indicating the overall rhythmic structure.

Figura 41 Ejecución rítmica de la caja, *Intro*

Armónicamente toda esta sección se desarrolla en D5. No hay melodía.

Esta sección finaliza en el cuarto compás.

3.5.6.2 Sección A

Inicia en el compás cinco extendiéndose hasta el compás 12. Se aplicó la herramienta rítmica descrita en la sección *Intro*.

Melódicamente no se realizó ninguna modificación respecto a la melodía original del estándar. La melodía es ejecutada por la primera guitarra.

Armónicamente se hizo uso de los colores de los diferentes acordes que fueron utilizándose. Esto fue muy efectivo puesto que la melodía además contiene notas que poseen los acordes. Los acordes empleados fueron: Am (maj7), F#m, Bm6/D, G#m(maj7) (Figura 42). Los acordes de color se ejecutan por el teclado.

Figura 42 Acordes armonía, sección A

3.5.6.3 Puente

Inicia en el compás 13. Es una sección nueva añadida al estándar.

Toda esta sección se basa en la siguiente rítmica: dos corcheas - silencio de semicorchea - una corchea y una semicorchea - silencio de corchea - una corchea - una corchea con punto - una semicorchea y así sucesivamente, generándose un desplazamiento rítmico al usar esta figuración (Figura 43, bajo). Este desplazamiento consiste en una célula de cinco semicorcheas distribuidas 2+3. Es decir 5/16 sobre 4/4. Los acentos dentro de dicho grupo dan como resultado la

parte del bajo; la guitarra está tocando los grupos completos con los respectivos acentos.

The image shows a musical score for a bridge section. It consists of five staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) play a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the piano (Pno.) and double bass (D.S.) parts are mostly silent. A circled section highlights the bass line (E.B.) which plays a similar rhythmic pattern. The score is marked with '13' at the beginning of the section and 'D(b5)' above the guitar parts.

Figura 43 Rítmica de corcheas y semicorcheas, tritono, sección puente.

Las guitarras entonces usan la misma figuración, pero subdividida en cuatro grupos de cuatro semicorcheas. Dentro de este set, las notas que no poseen acentos funcionan como notas fantasma. Al emplearse estos acentos y las notas fantasma se genera el desplazamiento rítmico descrito.

Los acentos son ejecutados por toda la banda excepto por el teclado.

En el compás 19 toda la banda ejecuta al unísono y con acentos la siguiente figuración rítmica: corchea – corchea con punto – semicorchea – silencio de semicorchea – corchea con punto - dos corcheas – silencio de semicorchea - corchea – semicorchea (Figura 44). Dentro de la métrica de 4/4, esta figuración genera una sensación de desplazamiento, propio del metal progresivo.

The image shows a musical score for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The score is divided into two measures, 19 and 20. In measure 19, the guitars and bass play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the piano plays a similar pattern in the right hand and a bass line in the left hand. In measure 20, the guitars and bass play a more complex rhythmic pattern, and the piano plays a similar pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 44 Figuración rítmica, tritono, sección puente

En el compás 16 se utiliza un motivo melódico basado en una escala armónica de re descendente (Figura 45) ejecutado por toda la banda excepto el teclado.

The image shows a musical score for four instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., and E.B. The score is divided into two measures, 15 and 16. In measure 15, the guitars and bass play a melodic motif based on a descending harmonic scale of D. The piano part is silent. In measure 16, the guitars and bass play a more complex melodic motif, and the piano plays a similar pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 45 Motivo melódico con escala de re armónica descendente, sección puente

En la armonía se utiliza el tritono re natural - sol# (Figura 43, ej. compás 13 guitarras). En el compás 20 se hace uso nuevamente del tritono: si - fa natural, sol# - re, fa – si natural (Figura 44), recurso utilizado en el *death metal*, aportando una atmósfera bizarra.

La sucesión de notas en semicorcheas y la amplitud de estos intervalos, en el compás 20, es característica del metal progresivo.

3.5.6.4 Sección B

Inicia en el compás 25. La melodía es exactamente igual a la del estándar original. En cuanto a la armonía los acordes son también iguales a los del estándar original.

En todos los acordes se mantiene como nota pedal si bemol. Esta sección se repite consecutivamente dos veces.

La armonía se sustenta por el piano, el cual ejecuta los acordes y sus tensiones en figuras de redondas. Esto aporta espacio y aire a la sección.

La primera guitarra ejecuta la melodía. La segunda guitarra brinda soporte rítmico ejecutando cuatro grupos de cuatro semicorcheas cada uno, apoyando con esta subdivisión al bajo como nota pedal.

Respecto a la rítmica, se hace uso de la célula rítmica más notas fantasma de la caja descrita en la sección de la *Intro*, pero en este caso es ejecutada únicamente por el bajo y la batería.

A partir del compás 33 hasta el compás 40 se repite la sección B (ej. Figura 46, compás 33-34), pero la melodía ejecutada por la primera guitarra se la realiza una octava arriba respecto a la melodía inicial. En cuanto a la armonía no hay cambios en el teclado, el cual la sustenta. La segunda guitarra, el bajo y la batería mantienen la subdivisión de cuatro grupos de cuatro semicorcheas. El bajo y la segunda guitarra mantienen la nota pedal si bemol.

Figura 46 Repetición parte B

El último compás de la repetición de la sección B, se caracteriza porque en la rítmica se utiliza un *fill* de cuatro grupos de ocho fusas cada uno y la segunda guitarra realiza la misma subdivisión de la batería, pero únicamente en la nota pedal si bemol para apoyar rítmicamente al *fill* de la batería y aportar más potencia al final de esta sección.

3.5.6.5 Sección A'

Se retorna a la sección A (compás 41), añadida al estándar original, con los siguientes cambios: se aplican silencios a la segunda guitarra en cuatro compases (41-44). Simultáneamente en estos compases se ejecutan redondas en el bajo y el *ride* de la batería ejecuta cuatro grupos de cuatro semicorcheas, cada uno (Figura 47). Esta sección precede las siguientes secciones cuya potencia se irá incrementando. La dinámica de la sección es *piano*.

Naima Bm6/D

9

The musical score for 'Naima' is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The score is divided into four measures, each with a chord symbol above it: Am(maj7), F#m, Bm6/D, and G#m(maj7). The first measure (measure 41) shows the E.Gtr. 1 staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. The E.Gtr. 2 staff is empty. The Pno. staff shows a chordal accompaniment with a bass line. The E.B. staff shows a bass line with a whole note. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure (measure 42) shows the E.Gtr. 1 staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. The E.Gtr. 2 staff is empty. The Pno. staff shows a chordal accompaniment with a bass line. The E.B. staff shows a bass line with a whole note. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The third measure (measure 43) shows the E.Gtr. 1 staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. The E.Gtr. 2 staff is empty. The Pno. staff shows a chordal accompaniment with a bass line. The E.B. staff shows a bass line with a whole note. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth measure (measure 44) shows the E.Gtr. 1 staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. The E.Gtr. 2 staff is empty. The Pno. staff shows a chordal accompaniment with a bass line. The E.B. staff shows a bass line with a whole note. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 47 Retorno sección A con modificaciones

A partir del compás 45 hasta el 48 la melodía ejecutada por la primera guitarra se desarrolla una octava más arriba. En cuanto a la armonía no hay cambios del teclado respecto a la sección A y se mantienen los mismos acordes incluyendo la segunda guitarra y bajo. En relación con la rítmica, la segunda guitarra, el bajo y la batería ejecutan cuatro grupos de cuatro semicorcheas (Figura 48). Para ello la batería hace uso de bombo y *toms*.

Figure 48 is a musical score for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The score covers measures 45 to 48. E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 both play a melodic line starting at measure 45, with a chord change from Am(maj7) to F#m at measure 48. Pno. provides harmonic support with chords. E.B. and D.S. play a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

Figura 48 Desarrollo compás 45 - 48

Una vez terminada esta parte se repite la sección Puente, añadida al estándar original, con la diferencia de que los timbres de los *toms*, platillos, bombo y caja, cambian en la última figuración rítmica de esta sección. Se hace uso de esto aprovechando los desplazamientos que se generan en los compases 19 – 20 (Puente inicial) y 55-56 (Puente modificado) (Figura 49): con esta variación de los timbres la sensación de los desplazamientos se incrementa.

Figure 49 is a musical score for E.B. and D.S. covering measures 55 and 56. E.B. plays a melodic line with accents (>) and dynamic markings (^). D.S. plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings (^). The key signature has one flat (Bb).

Figura 49 Cambio de timbres compás 55-56 (Puente modificado)

3.5.6.6 *Outro*

Inicia en el compás 57. Es igual a la sección Puente, excepto por las siguientes modificaciones:

El bajo y la segunda guitarra adoptan la subdivisión de cuatro grupos de cuatro semicorcheas hasta el final de la sección.

Los acentos originales del Puente ahora se realizan únicamente por la primera guitarra. La rítmica de la batería lleva una subdivisión de semicorcheas.

En la última nota de esta sección en el compás 65, la primera y segunda guitarras, el teclado y el bajo cambian de re a si natural.

La dinámica de esta sección es *fortísimo*.

Conclusiones y Recomendaciones

Una vez realizada la adaptación de los estándares de *jazz*: *All the things you are*, *Autumn leaves*, *Fly me to the moon*, *All of me*, *Someday my prince will come* y *Naima*, al género de *metal fusion* y presentados en un concierto final, se han cumplido en un cien por ciento los objetivos de la presente investigación.

La basta riqueza musical del género del *jazz* hace posible emplearlo como un excelente insumo creativo para lograr adaptaciones bajo un género aparentemente muy disímil como lo es el metal. Esa aparente diferencia de géneros musicales es sólo un supuesto, siendo que tanto el *jazz* como el metal tienen sus raíces en un ancestro común: el *blues*.

Si bien es cierto el género del metal no ha introducido síncopas ni nuevas fórmulas rítmicas, propias del *jazz*, a lo largo de su evolución se ha ido

enriqueciendo, alcanzado en la actualidad una elevada complejidad y virtuosismo, lo que lo hace perfectamente compatible con el *jazz*, al momento de crear *fusion metal*, que fue la propuesta de este proyecto.

En la etapa de adaptación al mantener casi en su totalidad la melodía de los estándares utilizando armonía tonal y en menor medida la modal para su acompañamiento, así como la realización de cambios menores en el *tempo* del estándar, fue posible el mantenimiento de la estructura de los estándares de *jazz* de tal forma que puedan ser fácilmente reconocibles y apreciados por el público conocedor de este género. Así también el hacer uso de compases compuestos que no alteraron significativamente la melodía del estándar y utilizar recursos como el uso de desplazamientos rítmicos y modulaciones métricas en forma moderada, fue un criterio acertado para facilitar el reconocimiento de los estándares de *jazz* empleados y permitir al público centrarse en la riqueza musical lograda al adaptar estos estándares al género *metal fusion*.

Algunas de las características comunes de los subgéneros del metal seleccionados como el uso mayoritario de acordes menores disminuidos o aumentados con o sin disonancias, tritono, uso de enlaces armónicos de los periodos barroco, clásico o romántico, melodías sencillas, pero armonías complejas, *tempos* medios a rápidos y altamente rítmicos permitieron lograr una alta compatibilidad con los estándares de *jazz* realizando la riqueza musical de este género.

Al realizar adaptaciones de estándares de jazz melancólicos, románticos, tristes, a tonalidades menores como si bemol (*All the things you are, Autumn leaves*), la menor (*Fly me to the moon, All of me*); do menor (*Someday my prince will come*), se confiere un sonido pesado, oscuro o bizarro, característico de diversos subgéneros del metal. No obstante, se puede conseguir el mismo efecto sin el uso de tonalidades (por ejemplo, el caso de *Naima*).

Herramientas armónicas como las rearmonizaciones a acordes menores, uso de segundas menores descendentes, empleo de triada simple, cromatismos, utilización de los colores de los diferentes acordes, son muy efectivos para lograr la atmósfera triste u oscura, característica de varios subgéneros de metal.

El empleo de células rítmicas de semicorcheas, fusas o semifusas, uso de notas pedal ejecutadas al unísono por toda la banda, cortes sincopados de corcheas, generación de notas fantasma y desplazamientos rítmicos, aportan a las obras la fuerza, complejidad y riqueza musical características del *metal*.

Finalmente, debido al alcance y características del proyecto, este contribuye efectivamente a difundir piezas originales del *jazz* a otro contexto musical, reinventándolo y ampliando su audiencia hacia otro tipo de público como el metalero, por ejemplo; así como también, se amplía el horizonte de posibilidades interpretativas del *metal fusion*.

Siendo que el enfoque de la investigación es *performance*, es decir la interpretación impecable, enriquecida musicalmente de una obra, se recomienda una revisión del alcance del contenido del proyecto de titulación, haciendo énfasis en la calidad de los arreglos y ejecución de la obra antes que en el sustento histórico teórico de los insumos musicales empleados. De esta forma pueden encausarse todos los esfuerzos para lograr la excelencia de la obra creativa. De igual forma, la descripción del arreglo o creación artística plasmada en un documento escrito como lo es en este caso podría ser optativa, siendo que el producto final habla por sí mismo al ser escuchado. Esto es importante puesto que las creaciones artísticas difieren respecto a las de las ciencias tradicionales, por tanto, su evaluación también debería ser diferente.

Referencias

- Análisis Musical del Rock & Roll (s.f.) Características del Rock & Roll.
Recuperado de http://www.azheavymetal.com/especiales/analisis_rock_n_roll0.php
- Análisis Musical del Rock & Roll (s.f.) Estructuras Musicales del Rock & Roll.
Recuperado de http://www.azheavymetal.com/especiales/analisis_rock_n_roll1.php
- Antonnio200 (2008) *Charlie Parker -All the things you are*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=UTORd2Y_X6U
- Berliner, Paul (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago. ISB: 9780226043814
- Bigbandrenaissance (2012) *Helen O'Connell / All of me (1939) / w/ The Jimmy Dorsey Orchestra*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hly_UByP_JQ
- Bowar, Chad (2017). *History and Styles of Heavy Metal Exploring the subgenres*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/what-is-heavy-metal-1756179>
- Christe, Ian (2004) *Sound of the Beast* [version electronica] HarperCollins e-books.
- Cristin mce (2011) *Ella Fitzgerald-All The Things You Are (with lyrics)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OPapxr8GvGA>
- Elyan (2009) *The Autumn leaves by Nat King Cole*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZEMCeymW1Ow>
- Encyclopaedia Britannica, I. (2011). *Britannica Enciclopedia Moderna, Encyclopaedia Britannica, Incorporated*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/popular-music>
- Extroversia (2013). Los grandes intérpretes del jazz. Recuperado de http://extroversia.universia.net.co/musica-y-cultura/2013/jazz/los_grandes_interpretes_del_jazz/actualidad/16457/101/107.html

- Fedele, D. (s.f.). 10 Standards de jazz que hay que saber. Recuperado de <http://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/10-standards-de-jazz-que-hay-que-saber/>
- Fly me to the moon (s.f.). Recuperado de <http://www.kungallv.se/siteassets/dokument/skola-barnomsorg/dokument/gymnasieskola/estetiska-programmet/ansokan/sang/fly-me-to-the-moon.pdf>
- George-Warren, H., & Romanowski, P. (2001). *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll*. (3th ed.) London: Simon & Schuster.
- Holmes, N. (2012). *Sepultura - Breed Apart*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5EHLV1v1TVg>
- Jasabet2(2013) *Andrea Motis & Joan Chamorro Grup –“Someday My Prince Will Come”*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HSCaGOvbPL4>
- JazzBreakTv (2012) *John Coltrane – Naima (Album: Giant Steps) 1959*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QTMqes6HDqU>
- JazzStandars.com (2017) *Naima (1959) Origin and Chart Information*. Recuperado de <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/naima.htm>
- Jean-Luc-Barbier (s.f.) *Les standards du Jazz - Free scores. The Real Book Fifth Edition*. Recuperado de <https://www.swiss-jazz.ch/partitions-real-book.htm#Volume1> Recovered
- Lipscomb, Scott D., Stuessy, Joe (2005) *ROCK AND ROLL Its History and Stylistic Development* (Fifth Edition). Editorial: Pearson Prentice Hall. ISBN:0-13-193098-2.
- Llinás, Julián (1983). *La música a través de la historia*. Barcelona: Salvat.
- Morrigan (2002). The Metal Archives. Black Sabbath. Encyclopaedia Metallum Recuperado de http://www.metal-archives.com/bands/Black_Sabbath/99
- Morrigan (2002). The Metal Archives. Discography. Encyclopaedia Metallum Recuperado de http://www.metal-archives.com/bands/Black_Sabbath/99
- New World Encyclopedia (2014). Heavy metal. Recuperado de http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Heavy_metal

- Pareles, J. (3 de julio de 1988). Heavy metal, Weighty Words. *The New York Times*.p. 1-6.
- Pearlin, J. (2014). A Brief history of metal. Heavy metal 101. Recuperado de <https://metal.mit.edu/brief-history-metal>
- Roher Sobrino, Sonia y López Rodríguez, Xoán (s.f.) El jazz. Recuperado de http://www.sondames.org/?page_id=18
- Rojas, K. (2015). Arte y Música. Recuperado de <http://arte-musica7.blogspot.com/2015/11/grandes-representantes-del-jazz.html>
- Halermann444 (2012) *Frank Sinatra – “Fly Me To The Moon” with Lyrics*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5hxibHJOE5E>
- Tirro, F. (2007) *Historia del jazz clásico*. España: Ediciones Robinbook.
- Todo sobre el metal (s.f.). Instrumentación. Recuperado de <http://roble.pntic.mec.es/amug0021/ismaeljoaquin/web/heavyinfor.html#5>
- Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017) *Learn Jazz Standards All the things you are*. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/all-the-things-you-are/>
- Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017) *Learn Jazz Standards Autumn Leaves E minor*. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/autumn-leaves-e-minor/>
- Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017) *Learn Jazz Standards Fly me to the moon*. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/fly-me-to-the-moon/>
- Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017) *Learn Jazz Standards All of me*. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/all-of-me/>
- Vaartstra, B., Kellerer, J. (2017) *Learn Jazz Standards Someday my prince will come*. Recuperado de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/someday-my-prince-will-come/>
- Velazquez, M. (Ed.). (s.f.) Heavy Metal. *EcuRed*. Recuperado de https://www.ecured.cu/Heavy_metal
- Walser, Robert (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. England: Wesley University Press.
- Zamacois, Joaquín (2002). *Tratado de la armonía I*. Madrid: Idea.

Anexos

ANEXO 1 Lead sheets de los estándares seleccionados

All the things you are

18. **ALL THE THINGS YOU ARE** - HANMERSTON/KERN

The lead sheet consists of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7
- Staff 2: Dbmaj7, G7, Cmaj7, :.
- Staff 3: C-7, F-7, Bb7, Ebmaj7
- Staff 4: Abmaj7, D7, Gmaj7, :.
- Staff 5: A-7, D7, Gmaj7, :.
- Staff 6: F#-7, B7, Emaj7, C+7
- Staff 7: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7
- Staff 8: Dbmaj7, Db-7, C-7, Bb7
- Staff 9: Bb-7, Eb7, Abmaj7, (G7 C7)
- Staff 10: FINE

Handwritten note at the bottom: "SOME CALLS - 'SOME NIGHTS HAWK'"

Tomada de Jean-Luc-Barbier, s.f., Volume 1 en C

All of me

16.

ALL OF ME - SIMONS & MURKS

A

Cmaj7 E7
A7 D-
E7 A-
D7 D-7 G7

B

Cmaj7 E7
A7 D-
F F- Cmaj7 E-7 A7
D-7 G7 CG (E♭ D-7 G7)

FINE

Tomada de Jean-Luc-Barbier, s.f., Volume 1 en C

Autum Leaves

36.

(IMP. Jazz) **AUTUMN LEAVES** - JIMMY HERRER

A-7 D7 Gmaj7
Cmaj7 F#-7 b5 1. B7 E-
2. B7 E-
F#-7 b5 B7 b9 E-
A-7 D7 Gmaj7
F#-7 b5 B7 b7 E-7 E7 D-7 D7
Cmaj7 B7 b9 E-
FINE
BILL EVANS - "PORTRAIT IN JAZZ"

Tomada de Jean-Luc-Barbier, s.f., Volume 1 en C

Fly me to the moon

Fly Me to the Moon

Bart Howard

106

Med. Swing

A

A_{MI}^T D_{MI}^T G^T $(C^{\#MI} F^{\#})$
 $CMA^T C^T$

Fly me to the moon and let me play a-mong the stars.

FMA^T $B_{MI}^{7(b5)}$ E^T $A_{MI}^T A^T$

Let me see what spring is like on Ju-pi-ter and Mars. In

$(D_{F\#})$ D_{MI}^T G^T CMA^T EMi^T A^T

oth - er words: hold my hand, In

D_{MI}^T G^T CMA^T $B_{MI}^{7(b5)}$ E^T

oth - er words: dar - ling kiss me.

B

A_{MI}^T D_{MI}^T G^T $(C^{\#MI} F^{\#})$
 $CMA^T C^T$

Fill my heart with song and let me sing for - ev - er more.

FMA^T $B_{MI}^{7(b5)}$ E^T $A_{MI}^T A^T$

You are all I long for, all I wor - ship and a - dore. In

$(D_{F\#})$ D_{MI}^T G^T $\oplus EMi^T$ A^T

oth - er words: please be true, In

D_{MI}^T G^T C^6 $(B_{MI}^{7(b5)})$ E^T

oth - er words: I love you.

$\oplus EMi^T$ A^T D_{MI}^T G^T C^6

true, In oth - er words: I love you.

Originally in 3/4.

Tomada de Fly me to the moon, s.f.

Someday my prince will come

(MED. JAZZ) 388.
WALTZ

SOMEDAY MY PRINCE WILL COME - CHURCHILL

The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of a melody line and a chord line. The melody is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Chord progression (from left to right):
Bb major, D7+5, Eb major, G+7, C-7, G+7, C-7, F7, D-7, C#7, C-7, F7, D-7, Db7, C-7, F7, F-7, Bb7, Eb, Eb7, Bb/F, C-7/F, F7, Bb, and a final chord.

Miles Davis - "Somewhere, N. D. . ."

Tomada de Jean-Luc-Barbier, s.f., Volume 1 en C

Naima

(BALLAD) **NAIMA** - JOHN COLTRANE 3/15.

Tomada de Jean-Luc-Barbier, s.f., Volume 1 en C.

Anexo 2 Partituras de los estándares adaptados

All the things you are

"All the things you are"

Arreglo

Marcos Torres Hinojosa

Intro

The musical score for the introduction is written in 4/4 time and the key of B-flat major (three flats). It features four staves: Vocals, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The Vocals staff contains five whole rests. The Electric Guitar staff begins with a quarter rest, followed by a melodic line starting on G4, with a Dbm chord above the first measure and a Cm chord above the third measure. The Electric Bass staff starts with a quarter rest, then plays a bass line with eighth notes. The Drum Set staff shows a simple pattern with quarter notes on the snare and bass drum.

Vocals

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

6

Vox.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

10

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

14

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

A
18

Vox.

E.Gtr. *Arpeggio*
Bbm Gb Ab Fm

E.B.

D. S.

22

Vox.

E.Gtr. *Power Chords*
Gb C Fm Gbm

E.B.

D. S.

26

Vox.

E.Gtr.

Arpeggio

F m D♭ E♭ C m

E.B.

F m D♭ E♭ C m

D. S.

30

Vox.

E.Gtr.

D♭ G C D♭ C m

Power Chords

E.B.

D♭ G C D♭

D. S.

B
34

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

38

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

6

C

42

Vox.

Arpeggio

Bbm Gb Ab Db

E.Gtr.

Bbm Gb Ab Db

E.B.

42

D. S.

46

Vox.

46

Gb Eaug Ab/Eb Bb/D

E.Gtr.

Gb Eaug Ab/Eb Bb/D

E.B.

46

D. S.

50

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Power Chords

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. The vocal line (Vox.) has a few notes in the first two measures. The electric guitar (E.Gtr.) and electric bass (E.B.) parts play power chords: Ebm, Fm7, and Ebm. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part has a similar pattern. The double bass (D.S.) part has a drum pattern with a triplet in the third measure.

Interludio

54

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 54 through 57, labeled as an Interludio. The vocal line (Vox.) is silent. The electric guitar (E.Gtr.) and electric bass (E.B.) parts feature chords: Bbm and Em. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part has a similar pattern. The double bass (D.S.) part has a drum pattern with asterisks in the first two measures.

58

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

62

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

A

Arpeggio

Bbm

Gb

Ab

66

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

66

66

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

70

70

70

Arpeggio

D. ♭ G. ♭ C F m G. ♭ m

D. ♭ G. ♭ C F m G. ♭ m

F m F m D. ♭ E. ♭

F m D. ♭ E. ♭

74

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

78

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

B

82

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

86

Vox.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C

12

90

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

D \flat G \flat E aug A \flat

94

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Outro

B \flat E \flat m F m D \flat m

98

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Cm Dbm

Cm Dbm

102

Vox.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Cm

Cm

All of me

Score

All of me metal

Marcos Torres Hinojosa

Intro

The musical score is presented in a system with four staves. The top staff is labeled 'Synth Lead' and contains a whole rest. The second staff is 'Electric Guitar', featuring a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The third staff is 'Piano', with a treble clef staff containing eighth-note chords and a bass clef staff with a whole rest. The bottom staff is 'Electric Bass', with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures by a bar line. The first measure is in 4/4 time, and the second is in 7/4 time. The key signature has one flat (Bb).

Lead

This section of the score continues the instrumental parts. The 'Lead' staff has a whole rest. The 'E.Gtr.' staff continues the melodic line from the previous section. The 'Pno.' staff continues the chordal accompaniment. The 'E.B.' staff continues the bass line. This section also consists of two measures, with the first in 4/4 and the second in 7/4 time.

6

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

A Am

9

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

E/G# A/G

13 Dm/F Dm Bm7(b5) E/G#

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

17 Dm/A Am B7/A B7

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

21 Am/E E7/D

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

B
23 Am E/G#

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

27 A7/G Dm/F Dm

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

31 Bdim E7/G#

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

33 Em/G F#m7(b5)

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

35 Dm/F Dm Bm7(b5)

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Puente

37

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 37 and 38. The Lead part is a single line with a whole rest in both measures. The E.Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The Pno. part consists of a bass line with eighth notes and rests. The E.B. part has a complex bass line with many sixteenth notes and eighth notes.

39

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 39, 40, and 41. The Lead part has a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The E.Gtr. part has a similar melodic line. The Pno. part has a bass line with eighth notes and sixteenth notes. The E.B. part has a complex bass line with many sixteenth notes and eighth notes.

42

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Am

Fm

45

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Ddim

Bdim

A

48 Am E/G#

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

52 A7/G Dm/F D

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

56 Bm7(b5) E/G# Dm/A Am

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

60 B7/A B7 Am/E E7/D

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

B ^{8^{va}}
64 Am E/G#

Lead
E.Gtr.
Pno.
E.B.

^{8^{va}}
68 A7/G Dm/F Dm

Lead
E.Gtr.
Pno.
E.B.

72 *Point* E7/G# Em/G

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

75 ^(8^{va}) F#m7(b5) Dm/F Dm Bm7(b5)

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Outro
78

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

80

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

82

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

85

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

The musical score consists of four staves: Lead, E.Gtr., Pno., and E.B. The Lead staff is mostly silent with rests. The E.Gtr. staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Pno. staff has a simple accompaniment with eighth notes and rests. The E.B. staff provides a bass line with eighth-note patterns and slurs. A dynamic marking of *ss* is present at the beginning of each staff.

Lead

E.Gtr.

Pno.

E.B.

Autum Leaves

METAL

AUTUMN LEAVES

MARCOS TORRES HINOJOSA

$\text{♩} = 80$

VOICE

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

SYNTH LEAD

Fill

F G^b/F

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

G^b

2

E^bMIN/F

AUTUMN LEAVES

Musical score for measures 2-3. The score includes staves for E.GTR., E.B., D.S., and LEAD. The key signature is E-flat major (three flats). Measure 2 features a guitar solo in the E.GTR. and LEAD staves, with a bass line in the E.B. staff. The D.S. staff shows a drum solo with a '5' above it. Measure 3 continues the guitar solo and bass line, with a 'Fill' instruction above the D.S. staff. Chord symbols E^bMIN and F are indicated below the LEAD staff.

Musical score for measures 4-5. The score includes staves for E.GTR., E.B., D.S., and LEAD. The key signature is E-flat major (three flats). Measure 4 features a guitar solo in the E.GTR. and LEAD staves, with a bass line in the E.B. staff. The D.S. staff shows a drum solo with a '7' above it. Measure 5 continues the guitar solo and bass line, with a 'G^b' chord symbol below the D.S. staff. Chord symbols F and G^b/F are indicated below the LEAD staff.

E^bMIN/F

AUTUMN LEAVES

9

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

Fill

E^bMIN A^b/C D^b G^b/B^b B/D[#] F/A B^bMIN B^b/D

12

E^b5 A^b5 D^b5 G^b5 B⁵ A B^b5 D

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

E^b5 A^b5 D^b5 G^b5 B⁵ A B^b5 D

12

E^bMIN A^b/C D^b G^b/B^b B/D[#] F/A B^bMIN B^b/D

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

12 E^bMIN A^b D^b G^b B F B^bMIN B^b

4

E^bMIN A^b/C D^b G^b/B^b ^{AUTUMN LEAVES} B/D[#] F/A B^bMIN

Musical staff with notes and chords: E^b5 A^b5-3 D^b5 G^b5 B⁵ A

E.GTR. 16 E^bMIN A^b/C D^b G^b/B^b B/D[#] F/A

E.B. 16

Fill

D. S. 16 E^bMIN A^b D^b G^b B F

LEAD 16 F G^b/F

Musical staff with notes: 20

E.GTR. 20

E.B. 20

D. S. 20 G^b

LEAD 20

E^bMIN/G^b

A^b

AUTUMN LEAVES

D^b

B^b/D

5

22

E.GTR.

E.B.

D. S.

22

E^bMIN A^b D^b B^b

LEAD

E^bMIN E^bMIN/D^b ADIM/C B^bMIN/D^b B^bMIN/C G^b/B^b

24

E.GTR.

E.B.

D. S.

24

E^bMIN A^b B^bMIN G^b

LEAD

24

AUTUMN LEAVES

B **B/A#** **F/A** **B^bMIN** **B^bMIN/C** **B^bMIN/D^b** **B^b/D**

B **B/A#** **F/A** **B^bMIN** **B^bMIN/C** **B^bMIN/D^b** **B^b/D**

B **F** **B^bMIN** **B^b**

E^bMIN **E^bMIN/D^b** **ADIM/C** **B^bMIN/D^b** **B^bMIN/C** **G^b/B^b**

E^bMIN **E^bMIN/D^b** **ADIM/C** **B^bMIN/D^b** **B^bMIN/C** **G^b/B^b**

E^bMIN **ADIM** **B^bMIN** **G^b**

8

AUTUMN LEAVES

B B/A# F/A B^bMIN

34

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

VAMP

F G^b/F

36

E.GTR.

E.B.

D. S.

LEAD

E^b MIN / F

AUTUMN LEAVES

The musical score is arranged in five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The second staff is labeled 'E.GTR.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is labeled 'E.B.' and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is labeled 'D. S.' and contains a drum part with a double bar line at the start, followed by a series of slashes indicating a fill. The fifth staff is labeled 'LEAD' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature 'E^b MIN / F' is indicated at the top left. The page number '9' is in the top right. The title 'AUTUMN LEAVES' is centered at the top. The word 'Fill' is written above the drum staff. The number '36' appears at the beginning of each staff.

Fly me to the moon

Score

Fly me to the moon

Marcos Torres Hinojosa

Intro
Am Am Am Am

Vocals

Guitarra Rítmica

Lead Guitar 1

Lead Guitar 2

Guitarra Comping

Electric Bass

Drum Set

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Bm7(b5) Bm7(b5) E/G# E/G#

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Vocals, Guitarra Rítmica, Lead Guitar 1, Lead Guitar 2, Guitarra Comping, Electric Bass, and Drum Set. The second system includes Vox., Gtr. Rit., L. Gtr. 1, L. Gtr. 2, Gtr. Comp., E.B., and D. S. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations including chords, triplets, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

2

Fly me to the moon

This musical score is for the song "Fly me to the moon" and is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 13, and the second system covers measures 14 to 17. The instruments included are Voice (Vox), Rhythm Guitar (Gtr. Rit.), Lead Guitar 1 (L. Gtr. 1), Lead Guitar 2 (L. Gtr. 2), Guitar Comp. (Gtr. Comp.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.).

System 1 (Measures 10-13): The key signature is A minor (Am). The vocal line is silent. The guitar parts feature a steady eighth-note accompaniment with triplets. The bass line provides a walking bass pattern. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated at the start of each measure.

System 2 (Measures 14-17): The key signature changes to E major (E/G#). The vocal line remains silent. The guitar parts continue with similar accompaniment patterns. The bass line features a melodic line with a long note in measure 15. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated at the start of each measure.

Fly me to the moon

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal line (Vox.) begins at measure 18 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment (Gtr. Rit., L. Gtr. 1, L. Gtr. 2, Gtr. Comp., E.B., D. S.) features a steady rhythm of quarter notes. Chords are indicated above the guitar staves: Am for measures 18-20, Dm/A for measure 21, Bm7(b5) for measure 22, and C for measure 23. The D.S. (Drum Solo) part includes a fill in measure 20, indicated by diagonal slashes. The score concludes at measure 23.

4

Fly me to the moon

24 F Bm7(b5) E/G# Am

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

B

28 Dm G/B C F

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Fly me to the moon

32 Bm7(b5) E/G# Am

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

A

36 Am Dm/A G/B C

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Fly me to the moon

48 Bm7(k5) E/G# Am Am

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Puente

52 Dm E/G# Am Am/C

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Fly me to the moon

56 Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

Vox.

Gtr. Rit. 56 Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

L. Gtr. 1 (8^{va}) Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

L. Gtr. 2 (8^{va}) Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

Gtr. Comp. Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

E.B. Bm7 (65) E/G# Am G/B Am/C

D. S. 56 Fill

60 Dm G/B C F

Vox.

Gtr. Rit. 60 Dm G/B C F

L. Gtr. 1 (8^{va}) Dm G/B C F

L. Gtr. 2 (8^{va}) Dm G/B C F

Gtr. Comp. Dm G/B C F

E.B. Dm G/B C F

D. S. 60

Fly me to the moon

This musical score is for the song "Fly me to the moon" and is page 9 of the document. It features a multi-instrumental arrangement with the following parts:

- Vox. (Vocal):** The vocal line is mostly silent in this section, with rests in all four measures.
- Gtr. Rit. (Guitar Rhythm):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a half note in the third and fourth measures.
- L. Gtr. 1 (Left Guitar 1):** Plays a melodic line with eighth notes in the first two measures, then a half note in the third and fourth measures.
- L. Gtr. 2 (Left Guitar 2):** Plays a similar melodic line to L. Gtr. 1.
- Gtr. Comp. (Guitar Comp.):** Silent throughout this section.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a bass line with eighth notes in the first two measures, then a half note in the third and fourth measures.
- D. S. (Drum Set):** Plays a steady eighth-note pattern in the first two measures, then a half note in the third and fourth measures.

The score is divided into two systems. The first system (measures 64-67) has a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The second system (measures 68-71) has a key signature of no sharps or flats (C major) and a 4/4 time signature. Chord changes are indicated above the staves: Bm7(5) and F/A in the first system, and Am, Dm/A, G/B, and C in the second system. The vocal line in the second system begins with the lyrics "Fly me to the moon" (though the lyrics themselves are not explicitly written in the image).

10

Fly me to the moon

Musical score for measures 72-75. Chords: F, Bm7(b5), E/G#, Am.

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

76

Musical score for measures 76-79. Chords: Dm, G/B, C, F.

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Fly me to the moon

80 Bm7(b5) E/G# Am Bbm G#m

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Detailed description: This section of the score covers measures 80 to 83. It features a vocal line with a melodic phrase. The guitar parts include a Rhythm guitar (Gtr. Rit.) with a steady eighth-note accompaniment, and two Lead guitars (L. Gtr. 1 and L. Gtr. 2) with sustained chords. A Comped guitar (Gtr. Comp.) and an Electric Bass (E.B.) provide harmonic support. A Drum Set (D. S.) part shows a simple drum pattern. Chord changes are indicated above the staves: Bm7(b5) at measure 80, E/G# at measure 81, Am at measure 82, and Bbm and G#m at measure 83.

84 Am Cm G#m Am Fm

Outro

Vox.

Gtr. Rit.

L. Gtr. 1

L. Gtr. 2

Gtr. Comp.

E.B.

D. S.

Detailed description: This section covers measures 84 to 87. The vocal line is silent. The guitar parts continue with their accompaniment. The Rhythm guitar (Gtr. Rit.) maintains the eighth-note pattern. The Lead guitars (L. Gtr. 1 and L. Gtr. 2) play sustained chords. The Comped guitar (Gtr. Comp.) and Electric Bass (E.B.) provide harmonic support. The Drum Set (D. S.) part continues with the drum pattern. Chord changes are indicated above the staves: Am at measure 84, Cm at measure 85, G#m at measure 86, Am at measure 87, and Fm at measure 88.

12

Fly me to the moon

This musical score is for the song "Fly me to the moon" and is divided into two systems, each containing seven staves. The instruments and parts are: Vox (Vocal), Gtr. Rit. (Rhythm Guitar), L. Gtr. 1 (Lead Guitar 1), L. Gtr. 2 (Lead Guitar 2), Gtr. Comp. (Guitar Comp), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is A minor, and the time signature is 4/4. The score includes chord diagrams for Am, Cm, G#m, and Fm. The first system covers measures 12-15, and the second system covers measures 16-19. The vocal line consists of whole notes with lyrics. The guitar parts include a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line features a steady eighth-note pattern. The drum set part is a simple pattern of eighth notes.

System 1 (Measures 12-15):

- Vox:** Fly me to the moon
- Chords:** Am, Cm, G#m, Am, Fm
- Gtr. Rit.:** Rhythmic eighth-note pattern
- L. Gtr. 1:** Rhythmic eighth-note pattern
- L. Gtr. 2:** Chordal accompaniment
- Gtr. Comp.:** Rhythmic eighth-note pattern
- E.B.:** Bass line with eighth notes
- D. S.:** Drum set pattern

System 2 (Measures 16-19):

- Vox:** Fly me to the moon
- Chords:** Am, Cm, G#m, Am, Fm
- Gtr. Rit.:** Rhythmic eighth-note pattern
- L. Gtr. 1:** Rhythmic eighth-note pattern
- L. Gtr. 2:** Chordal accompaniment
- Gtr. Comp.:** Rhythmic eighth-note pattern
- E.B.:** Bass line with eighth notes
- D. S.:** Drum set pattern

Fly me to the moon

96 Am Cm G#m Am Fm

Vox.

96 Am Cm G#m Am Fm

Gtr. Rit.

Am Cm G#m Am Fm

L. Gtr. 1

Am Cm G#m Am Fm

L. Gtr. 2

Am Cm G#m Am Fm

Gtr. Comp.

Am Cm G#m Am Fm

E.B.

96 Fill

D. S.

100 Fm Fm Fm

Vox.

100 Fm Fm Fm

Gtr. Rit.

Fm Fm Fm

L. Gtr. 1

Fm Fm Fm

L. Gtr. 2

Fm Fm Fm

Gtr. Comp.

Fm Fm Fm

E.B.

100

D. S.

Someday my prince will come

Score

Someday my prince will come

Marcos Torres Hinojosa

The score is for the song "Someday my prince will come" by Marcos Torres Hinojosa. It is written in 6/8 time and the key of C minor. The score includes parts for Soprano, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The first system shows the instrumental introduction with guitar riffs and piano accompaniment. The second system begins the vocal entry with the lyrics "Some-day my prince will come".

Chords for the first system: C m/G, A b m, C m/G, F d i m, C m/E b, D d i m.

Chords for the second system: C m, B d i m, A b m, F m 6, C m, C m, C m b 6, C m (m a j 7).

Lyrics: Some-day my prince will come

2

Someday my prince will come

13

S Dm B♭/D Bdim/D Cm/G Ddim Cm Eb Fdim

Some-day I'll - find my love And how trilling that moment will be _____ When the prince of my dreams comes to

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

18

S Cm/G G Cm Cm♭6 Cm(maj7) Dm B♭/D Bdim/D Cm/Eb Fm⁶

me He'll whisper I love you _____ and steal a kiss or two Though he's far a-way I'll

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

Someday my prince will come

24 Cm/G Abm Cm/G

S
find my love some - day

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

28

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

Someday my prince will come

The musical score is arranged for voice and guitar. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 30 to 31, and the second system covers measures 32 to 33. The vocal line (S) is mostly silent in these measures. The guitar parts (E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, E.B., and D.S.) feature complex rhythmic patterns with many triplets. The piano part (Pno.) is silent throughout. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 30-31):

- S:** Vocal line, mostly silent.
- E. Gtr. 1:** Treble clef, contains triplets of eighth notes and sixteenth notes.
- E. Gtr. 2:** Treble clef, contains triplets of eighth notes.
- Pno.:** Grand staff, silent.
- E.B.:** Bass clef, contains triplets of eighth notes.
- D.S.:** Bass clef, contains triplets of eighth notes.

System 2 (Measures 32-33):

- S:** Vocal line, mostly silent.
- E. Gtr. 1:** Treble clef, contains triplets of eighth notes.
- E. Gtr. 2:** Treble clef, contains triplets of eighth notes.
- Pno.:** Grand staff, silent.
- E.B.:** Bass clef, contains triplets of eighth notes.
- D.S.:** Bass clef, contains triplets of eighth notes.

Someday my prince will come

The musical score is arranged for voice (S), two electric guitars (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2), piano (Pno.), electric bass (E.B.), and double bass (D.S.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 34 and 36 respectively. The vocal line (S) is mostly silent, with a few notes in the second system. The guitar parts (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2) feature intricate patterns with frequent triplets and sixteenth-note runs. The electric bass (E.B.) and double bass (D.S.) parts provide a steady, rhythmic accompaniment, also utilizing triplets. The piano part (Pno.) is silent throughout the score.

Someday my prince will come

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

The image displays a musical score for the song "Someday my prince will come". It is arranged for voice and guitar. The score is divided into two systems, each starting at measure 38 and 40 respectively. The vocal line (S) is mostly silent, with only a few notes visible. The guitar accompaniment consists of two electric guitar parts (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2), a piano part (Pno.), an electric bass part (E.B.), and a double bass part (D. S.). The guitar parts feature complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The piano part is mostly silent. The electric bass part plays a steady eighth-note pattern. The double bass part plays a similar eighth-note pattern. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs.

Someday my prince will come

C5/D5

C5

7

The musical score is arranged for a vocal line (S) and instrumental accompaniment. The instrumental parts include two electric guitars (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2), piano (Pho.), double bass (E.B.), and double bass (D.S.). The score is divided into two systems, starting at measure 42 and 46 respectively. The key signature is C major with one flat (Bb). The vocal line is mostly silent, with a few notes in the first system. The guitar parts feature intricate triplets and arpeggiated patterns. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The double bass part has a rhythmic pattern with triplets. The D.S. part includes chord diagrams for E5, D5, C5/D5, C5, and E5.

8

Someday my prince will come

57 G5 Cm Cm6 Cm7/D Dm Bb/D Bdim/D

S
Some-day I'll find my love... some-one to call my own And I

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

57 Cm/Eb Fm6 Cm/G Ddim Cm/Eb Fdim Cm/G G Cm Cm6 Cm(maj7)

S
know at the moment we meet... Or my heart will start skipping the beats Some-day we'll say and do...

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

Someday my prince will come

63 Dm Bb/D B dim/D C#m/Bb F#m/C D dim Cm/G G

S
— Things we've been lon - ging to Though she's far a - way I'll find my love some - day —

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

63 C5

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

10

Someday my prince will come

71

S

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

73

S

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

Someday my prince will come

This musical score is for the song "Someday my prince will come" on page 11, covering measures 75 to 77. The score is arranged for a vocal soloist (S), two electric guitars (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2), piano (Pno.), electric bass (E.B.), and double bass (D.S.).

The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The vocal line (S) is mostly silent in these measures. The electric guitar parts (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2) feature intricate triplets and sixteenth-note patterns. The electric bass (E.B.) and double bass (D.S.) parts provide a steady rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth-note figures.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 75 and 76, and the second system covers measures 77 and 78. Each system includes staves for the vocal soloist, two electric guitars, piano, electric bass, and double bass.

Someday my prince will come

The musical score is arranged in a system with five staves. The vocal line (S) is mostly silent, with rests. The instrumental parts are as follows:

- E. Gtr. 1:** Features a melodic line with frequent triplets and some sixteenth-note runs.
- E. Gtr. 2:** Provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Pno.:** The piano part is mostly silent, with rests in both the treble and bass clefs.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a steady eighth-note bass line with occasional triplets.
- D.S. (Double Bass):** Plays a melodic line with triplets and some sixteenth-note patterns.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 79 to 80, and the second system covers measures 81 to 82. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

Someday my prince will come

S

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D.S.

S

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D.S.

83

85

D#5/3

C5/D#6

C5

88

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

91

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

C5 E5 Cm/G Abm

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Someday my prince will come' in the key of E5. It is arranged for guitar (E. Gtr. 1 and 2), piano (Pno.), and double bass (E.B.). The score is divided into two systems, starting at measure 88 and 91. The guitar parts feature complex rhythmic patterns with many triplets. The piano part is mostly silent, with some chords appearing in the second system. The double bass part provides a steady accompaniment with triplets and some syncopated rhythms. Chord changes are indicated below the D.S. staff: C5, E5, Cm/G, and Abm.

Someday my prince will come

95 C m/G F dim Cm Bdim Dm Fm6 C5

S

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Pno.

E. B.

D. S.

Naima

Score

Naima

John Coltrane

Marcos Torres

The score is written in 4/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) features a D5 chord. The second system (measures 5-8) features the following chords: Am(maj7), F#m, Bm6/D, and G#m(maj7). The instruments are: Lead Gtr 1, Rhythmic Gtr 2, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The piano part is mostly silent in the first system. The electric bass and drum set parts provide a steady accompaniment.

2 Am(maj7) F#m Naima B m6/D G#m(maj7)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

9

13 D(b5)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

13

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Naima'. It is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 2 through 9. E.Gtr. 1 has a melodic line with a slur over the first two measures. E.Gtr. 2 and Pno. provide harmonic accompaniment. E.B. has a bass line with some triplets. D. S. plays a steady eighth-note pattern. The second system covers measures 13 through 16. E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 play a complex, syncopated rhythmic pattern with many accents. E.B. and D. S. continue with their respective parts. Chord changes are indicated above the staves: Am(maj7), F#m, B m6/D, and G#m(maj7) in the first system; and D(b5) in the second system.

Naima

The musical score for "Naima" on page 3 consists of two systems of staves. The first system covers measures 15 to 16, and the second system covers measures 17 to 18. The instruments are arranged as follows:

- E.Gtr. 1:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 15-16 feature a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. Measure 17 continues this pattern with some melodic movement.
- E.Gtr. 2:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 15-16 feature a steady, rhythmic accompaniment of chords. Measure 17 continues this accompaniment.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one flat. The piano part is mostly silent, indicated by rests in both staves.
- E.B.:** Bass clef, key signature of one flat. Measures 15-16 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 17 features a more melodic line with some grace notes.
- D.S.:** Drum set notation. Measures 15-16 feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 17 features a similar pattern with some accents.

Naima

4
19

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

21

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

The image shows a musical score for the piece 'Naima'. It consists of five staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D. S. The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. In the first system, measures 19 and 20 show active musical notation for all instruments. The E.Gtr. 1 and 2 parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines. The E.B. part has a steady eighth-note bass line. The D. S. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system, starting at measure 21, shows a change in the E.Gtr. 1 and 2 parts, which now play sustained notes. The Pno. part is mostly silent. The E.B. part has a sustained note. The D. S. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Naima 5

The musical score is arranged in a system of five staves. The top staff is E.Gtr. 1, the second is E.Gtr. 2, the third is Pno. (piano), the fourth is E.B. (electric bass), and the fifth is D.S. (double bass). The score is divided into two systems, each starting at measure 25. The first system covers measures 25-26, and the second system covers measures 27-28. Chord changes are indicated above the staves: B maj 7/B♭ and B♭13(♭9). The piano part features block chords in the right hand and bass lines in the left hand. The electric bass and double bass parts have specific rhythmic patterns, with the double bass playing a consistent eighth-note accompaniment.

6
29

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

Naima

Dmaj7(#5)/Bb

Bmaj7/Bb

29

31

Abmaj7/Bb

Eb7(b9)sus/Bb

31

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Naima'. It consists of five staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D. S. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 6 and ends at measure 29. The second system starts at measure 31. Chord changes are indicated above the staves: Dmaj7(#5)/Bb and Bmaj7/Bb in the first system, and Abmaj7/Bb and Eb7(b9)sus/Bb in the second system. The E.Gtr. 1 staff has melodic lines with slurs. The E.Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Pno. staff shows chord voicings. The E.B. staff has a bass line with some rests. The D. S. staff has a consistent eighth-note accompaniment.

7

Naima

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 33-34) features E.Gtr. 1 with a melodic line and a slur over measures 33 and 34. E.Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment. Pno. provides harmonic support with chords. E.B. and D.S. play a steady bass line. The second system (measures 35-36) continues the piece with similar instrumentation and a change in the E.Gtr. 1 melodic line. Chord changes from B maj 7/Bb to Bb13(b9) are indicated above the staves.

33 B maj 7/Bb Naima Bb13(b9)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

35 B maj 7/Bb Bb13(b9)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

8 D maj7(#5)/B♭ Naima B maj7/B♭

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

37 D maj7(#5)/B♭ B maj7/B♭

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

39 A♭maj7/B♭ E♭7(b9)sus/B♭

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

Naima

The musical score for 'Naima' on page 9 consists of several staves. The top system (measures 41-44) includes E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., and E.B. staves. Chord annotations above the staves are: Am(maj7), F#m, Bm6/D, and G#m(maj7). The E.Gtr. 1 staff has a melodic line with a slur over measures 41-42. The E.Gtr. 2 staff is mostly silent. The Pno. staff shows chordal accompaniment. The E.B. staff has a simple bass line. The bottom system (measures 45-48) includes E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. staves. Chord annotations are Am(maj7) and F#m. The E.Gtr. 1 staff has a melodic line. The E.Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment. The Pno. staff shows chordal accompaniment. The E.B. staff has a rhythmic accompaniment. The D.S. staff has a rhythmic accompaniment.

10 Bm6/D Naima G#m(maj7)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

47 Bm6/D G#m(maj7)

47 Bm6/D G#m(maj7)

47 Bm6/D G#m(maj7)

47 D(b5)

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

49 D(b5)

49 D(b5)

49 D(b5)

49 D(b5)

Naima

The image shows a musical score for the piece "Naima" on page 11, covering measures 51 to 53. The score is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. Measures 51 and 52 feature a complex rhythmic pattern in the electric guitars, with E.Gtr. 1 and 2 playing a series of chords and single notes. The piano part is mostly silent, with some rests. The electric bass (E.B.) and double bass (D.S.) parts provide a steady rhythmic accompaniment. Measure 53 continues the guitar patterns, with some melodic lines appearing in the E.Gtr. 1 and 2 parts. The score is written in a standard musical notation style with various articulations and dynamics markings.

Naima

12
55

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

55

E.B.

55

D. S.

57

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

57

E.B.

57

D. S.

The musical score for 'Naima' is presented in two systems. The first system covers measures 12 to 55. It features two electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) in the upper register, a piano (Pno.) with a complex chordal and melodic accompaniment, an electric bass (E.B.) with a steady eighth-note groove, and a double bass (D.S.) with a walking bass line. The second system covers measures 57 to the end of the page. In this section, the piano part is silent, while the electric guitars, electric bass, and double bass continue their respective parts. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic markings like accents and slurs.

Naima

This musical score is for the piece "Naima" on page 13, covering measures 59 to 61. The score is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D.S. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 59 and 60, and the second system covers measures 61 and 62. The E.Gtr. 1 part features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, often with accents. The E.Gtr. 2 part provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern. The Pno. part is mostly silent, indicated by rests. The E.B. part plays a consistent eighth-note bass line. The D.S. part features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, often with accents, mirroring the E.Gtr. 1 part. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

14
63

Naima

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Pno.

E.B.

D. S.

The image shows a musical score for the piece 'Naima'. It consists of five staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Pno., E.B., and D. S. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 14, with a rehearsal mark '63' above the first measure of each staff. The E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 parts feature a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The Pno. part has a similar rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The E.B. part plays a steady eighth-note bass line. The D. S. part plays a steady eighth-note bass line with 'x' marks above the notes, indicating muted strings. The piece concludes with a double bar line at the end of the system.

Anexo 3 Enlaces de los audios de los estándares adaptados

	Orden del repertorio	Duración del tema
1.	<i>All of me</i>	4:11
2.	<i>Autumn leaves</i>	3:43
3.	<i>All the things you are</i>	5:08
4.	<i>Fly me to the moon</i>	5:12
5.	<i>Naima</i>	2:52
6.	<i>Someday my prince will come</i>	4:15

Enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1RSvxLokv5Vzm11x524czU3P2cf4-PbAj?usp=sharing>

Anexo 4 Fotografías y videos del concierto

Instrumentación	
Nombre y Apellido del Músico	Instrumento
Marcos Torres	Batería
Diego Guerra	Primera Guitarra
Wilmer Raura	Guitarra Rítmica
José Pozo	Bajo
Tatiana Gorritti	Voz, Pandereta
Juan Diego Torres	Teclados



Enlaces de los videos del concierto:

Naima:

<https://www.youtube.com/watch?v=1EaMzRGNDQ0&feature=youtu.be>

All the things you are:

<https://www.youtube.com/watch?v=JMEsru45yyE&feature=youtu.be>

