

**DOS COMPOSICIONES EN FORMATO DE ENSAMBLE DE JAZZ Y BIG BAND, CON  
BASE EN EL DESARROLLO ESTILÍSTICO DE DEXTER GORDON**

Andrés Felipe Zapata Vargas

Código: 2016275043

C.C: 1018477355

Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes

Departamento de educación musical

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá D.C

2022

**DOS COMPOSICIONES EN FORMATO DE ENSAMBLE DE JAZZ Y BIG BAND, CON  
BASE EN EL DESARROLLO ESTILÍSTICO DE DEXTER GORDON**

**Andrés Felipe Zapata Vargas**

**Trabajo de grado para optar al título de  
Licenciado en Música**

**William Alexis Rojas**

**Asesor**

**Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Educación Musical  
Licenciatura en Música  
Bogotá D.C  
2022**

## **Dedicatoria**

*A mi familia por siempre apoyarme*

## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>10</b>
TEMA .....	10
DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	10
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	11
JUSTIFICACIÓN.....	11
OBJETIVOS .....	13
<i>Objetivo general</i>	13
<i>Objetivos específicos</i>	13
ANTECEDENTES .....	13
<b>CAPÍTULO 1. MARCO REFERENCIAL .....</b>	<b>17</b>
1.1 DEXTER GORDON .....	17
1.1.1 <i>Influencias</i>	27
1.2 HISTORIA DEL JAZZ .....	30
1.2.1 <i>Inicios</i>	30
1.2.2 <i>Blues</i>	32
1.2.3 <i>Ragtime</i>	34
1.2.4 <i>Swing</i>	35
1.2.5 <i>Bebop</i>	36
1.2.6 <i>Hardbop</i>	38
1.3 ENSAMBLES DE JAZZ .....	40
1.3.3 <i>Quinteto de jazz</i>	40
1.3.4 <i>Big band</i>	41
1.4 APROPIACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL .....	48
1.5 ELEMENTOS DEL LENGUAJE DEL JAZZ .....	49
<b>CAPÍTULO 2: MARCO METODOLÓGICO.....</b>	<b>53</b>
2.1 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN .....	53
2.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	53
2.3 RUTA METODOLÓGICA .....	54
<b>CAPÍTULO 3: ANÁLISIS .....</b>	<b>57</b>
3.1 ETAPA 1: SELECCIÓN.....	57
3.2 ETAPA 2: ANÁLISIS ‘ <i>SOY CALIFA</i> ’ .....	58
3.3 ETAPA 3: ANÁLISIS ‘ <i>HANKY PANKY</i> ’ .....	70

3.4	ETAPA 4: ANÁLISIS ' <i>ERNIE'S TUNE</i> ' .....	82
3.5	ETAPA 5: CONCLUSIONES DE LOS ANÁLISIS .....	90
<b>CAPÍTULO 4: RESULTADOS .....</b>		<b>91</b>
4.1	ETAPA 6: COMPENDIO DE <i>LICKS</i> .....	91
4.2	ETAPA 7: COMPOSICIONES.....	93
4.2.1	Balada ' <i>Any's dreams</i> ' .....	93
4.2.2	LATIN-SWING ' <i>PANDEMIC NIGHT</i> ' .....	96
4.3	ETAPA 8: ARREGLOS .....	98
4.3.1	BALADA ' <i>ANY'S DREAMS</i> ' – <i>BIG BAND</i> .....	98
4.3.2	LATIN-SWING ' <i>PANDEMIC NIGHT</i> ' - QUINTETO DE JAZZ .....	102
4.4	HOJA DE RUTA DE MONTAJE.....	106
<b>CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES .....</b>		<b>110</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>112</b>
<b>ANEXOS.....</b>		<b>116</b>
ANEXO 1 .....		116
ANEXO 2 .....		116
ANEXO 3 .....		116
ANEXO 4.....		116

### Lista de figuras

Figura 1.	Dexter Gordon, New York, 1948.....	17
Figura 2.	Lionel Hampton y su orquesta .....	19
Figura 3.	<i>Billy Eckstine Orchestra</i> actuando con algunos saxofonistas, entre ellos Dexter Gordon, en 1944 .....	20
Figura 4.	Dexter Gordon 1964 .....	24
Figura 5.	Dexter Gordon en escena de la película <i>Round midnight</i> , 1986 .....	27
Figura 6.	Ben Webster y Dexter Gordon en Copenhagen .....	29
Figura 7.	<i>Storyville</i> .....	33
Figura 8.	<i>Minton's playhouse</i> , Harlem, 1947.....	37
Figura 9.	Duke Ellington tocando el piano .....	43

Figura 10. Ron Carter, <i>Capital Jazz Festival</i> en Knebworth, Herts, 1982 .....	44
Figura 11. Art Blakey interpretación.....	45
Figura 12. <i>Jazz Life</i> .....	46
Figura 13. Count Basie y su banda.....	47
Figura 14. Sección de trompetas de la Orquesta de Duke Ellington .....	47
Figura 15. Dexter Gordon: ‘ <i>A swingin’ affair</i> ’ .....	58
Figura 16. Obligado ritmo-melódico ‘Soy Califa’ .....	60
Figura 17. Motivo principal de la sección A, con las dos variaciones que aparecen en la sección .....	60
Figura 18. Secuencias de ii-V-I con sustituto tritonal en sección B .....	61
Figura 19. Puente 1 .....	62
Figura 20. Armonía sección A.....	62
Figura 21. Armonía sección B.....	63
Figura 22. Armonía puente .....	63
Figura 23. Motivo principal, salto de 4J .....	64
Figura 24. Puente 2 .....	65
Figura 25. Utilización de extensiones del acorde 1 .....	66
Figura 26. Secuencia rítmica y aproximación cromática .....	66
Figura 27. Utilización de extensiones del acorde 2 .....	67
Figura 28. Cromatismo, secuencia rítmica y escala modal Bb <i>frigio</i> .....	68
Figura 29. Escala modal D <i>dórico</i> .....	68
Figura 30. Escala modal frigia .....	69
Figura 31. Registro sobreagudo del saxofón .....	70
Figura 32. Secuencia tresillo final del coro .....	70
Figura 33. Dexter Gordon: ‘ <i>Clubhouse</i> ’ .....	70
Figura 34. Voces tenor y trompeta.....	72
Figura 35. Sustituto tritonal .....	73
Figura 36. Armonía sección A ‘ <i>Hanky panky</i> ’ .....	73
Figura 37. Armonía sección B ‘ <i>Hanky panky</i> ’ .....	74
Figura 38. Lead voice de tenor .....	75
Figura 39. Voces por octavas .....	75

Figura 40. Intervalo de 6ª entre tenor y trompeta .....	76
Figura 41. Resolución en grados de la superestructura del acorde .....	76
Figura 42. Bordadura .....	77
Figura 43. Secuencia desde la 9ª del G7 .....	78
Figura 44. Secuencia descendente y arpegio.....	78
Figura 45. Resolución a Bb7.....	79
Figura 46. Bordadura de resolución a G7.....	79
Figura 47. Aproximaciones cromáticas.....	80
Figura 48. Salto de tritono.....	80
Figura 49. Registro sobreagudo en tenor .....	81
Figura 50. Frase con importancia rítmica .....	82
Figura 51. Dexter Gordon: ' <i>Dexter calling...</i> ' .....	82
Figura 52. Frase sax solo .....	84
Figura 53. Primera frase sección B.....	84
Figura 54. Cierre de sección.....	85
Figura 55. Obligado para solos.....	85
Figura 56. Armonía sección A de ' <i>Ernie's tune</i> ' .....	86
Figura 57. Armonía sección B ' <i>Ernie's tune</i> ' .....	87
Figura 58. Armonía interludio ' <i>Ernie's tune</i> ' .....	88
Figura 59. Primera frase improvisación saxo tenor .....	89
Figura 60. Variación de la melodía en improvisación .....	90
Figura 61. <i>Lick</i> 1 .....	92
Figura 62. Composición propia ' <i>Any's dreams</i> '.....	94
Figura 63. Composición propia ' <i>Pandemic night</i> '.....	97
Figura 64. <i>Lick</i> 6 sección de trombones .....	98
Figura 65. <i>Shout chorus</i> .....	99
Figura 66. Extensión melodía principal.....	100
Figura 67. Página 1 score <i>Any's dreams</i> .....	101
Figura 68. Melodía principal saxofón y trompeta .....	102
Figura 69. Base batería sección A.....	102
Figura 70. Puente cambio de secciones ' <i>Pandemic night</i> ' .....	103

Figura 71. Respuestas base rítmica .....	104
Figura 72. Página 1 score ' <i>Pandemic night</i> ' .....	105

### Lista de tablas

Tabla 1. Etapas de la ruta metodológica .....	54
Tabla 2. Estructura de análisis de las etapas 2, 3 y 4 .....	55
Tabla 3. Etapa 6.....	55
Tabla 4. Etapa 7.....	56
Tabla 5. Etapa 8.....	56
Tabla 6. Análisis ' <i>Soy Califa</i> '.....	59
Tabla 7. Análisis ' <i>Hanky panky</i> ' .....	72
Tabla 8. Análisis ' <i>Ernie's tune</i> '.....	84
Tabla 9. Ruta de ensayo y montaje .....	106

## Introducción

El presente trabajo pretende visibilizar la importancia de un gran exponente del jazz y del saxofón a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de propiciar una aproximación al desarrollo y la apropiación de este lenguaje como herramienta para su futuro profesional, como licenciados y artistas, a través de la utilización de las diferentes características estilísticas y compositivas de Dexter Gordon, desde el análisis de tres de sus composiciones más relevantes de la década de los sesenta (*Soy Califa*, *Hanky panky* y *Ernie's tune*); lo anterior, con el fin de crear dos composiciones, una para formato de quinteto de jazz y otra para *big band*, aplicando determinadas características, tales como los recursos armónicos y melódicos de las composiciones.

Junto a esto se organizará un compendio de *licks*, producto de estos análisis, los cuales aportarán a los estudiantes de jazz de la universidad, herramientas de imitación y apropiación del lenguaje musical de Dexter; este compendio estará presentado con diferentes *licks* en las doce tonalidades, con sus respectivos audios de referencia y la respectiva explicación de cómo estudiarlos para aplicarlos dentro de su propio lenguaje y discurso musical.

El trabajo se encuentra dividido en dos partes: la primera mostrará el contexto referencial donde se hablará de la vida, obra e influencias que tuvo Dexter Gordon, así como de la historia del jazz, *blues*, *bebop* y *hardbop*, la época en la cual se realizaron las composiciones analizadas y una explicación de los formatos a los cuales se arreglarán las composiciones.

En la segunda sección se muestran los resultados de los análisis, la explicación del compendio de *licks*, y la forma de cómo se realizaron las composiciones finales del trabajo, inicialmente tipo *standard*, los arreglos finales de cada uno de los ensambles y, por último, una hoja de ruta sugerida para el proceso de apropiación y montaje de los arreglos.

## Planteamiento del problema

### Tema

El presente trabajo de investigación, tiene como objetivo la creación de dos composiciones en los formatos de quinteto de jazz y *big band*, basadas en las características formales, compositivas y estilísticas del saxofonista estadounidense Dexter Gordon (1923-1990), estos elementos se delimitarán con base en la transcripción y el análisis de tres de las composiciones de Dexter en la década de los años sesenta (*Soy Califa*, *Hanky panky* y *Ernie's tune*), en las cuales se estudiarán, en detalle, sus particularidades rítmicas, melódicas, armónicas y formales, contextualizadas dentro del estilo y el lenguaje jazzístico del *bebop* y el *hardbop*.

Posteriormente se procederá a imitar, transformar y aplicar el estilo en las composiciones finales, que podrán ser parte del repertorio de los ensambles jazz-rock y *big band* de la universidad, asimismo, resulta ser un aporte al repertorio para estudiantes de la licenciatura que quieran tener un acercamiento al lenguaje analizado a través de las obras realizadas en el presente trabajo, también, se realizará un compendio de algunos de los *licks* extraídos de los análisis, que servirá como apoyo al proceso de apropiación de lenguaje de Dexter Gordon.

### Delimitación del problema

Durante el proceso de formación en la Universidad Pedagógica Nacional, en ocasiones, no se presentan muchos espacios para profundizar en el análisis de repertorio de un modo que sea diferente al estrictamente académico, esto a excepción de la clase de instrumento principal (en el presente caso, saxofón) y de la optativa de *Arreglos de música popular*, pues en el proceso de formación del autor del presente texto, no se evidenciaron otras asignaturas que incentivaran este proceso de análisis de estilos y repertorios, que normalmente en la vida artística, fuera de la universidad, podrían ser abordadas con mayor continuidad, a diferencia del repertorio clásico.

Así mismo sucede con la creación de nuevos repertorios; dentro de los ejercicios de estudio de *standards* e improvisación desde el saxofón se pueden presentar acercamientos a ideas de composición, pero más allá de esto, no se encuentra otra asignatura que brinde las bases de composición aplicables al contexto musical que se está viviendo en el siglo XXI en un contexto como el de este continente fuera de la centralización de la música centro-europea.

Lo anterior, resulta ser una falencia presente en la línea de asignaturas de análisis musical que se ofertan en la universidad, ya que, aunque es de vital importancia conocer los estilos musicales que han precedido a la música actual, (por ejemplo, en la edad media, el barroco, clasicismo, etc.), pues sientan las bases y evolución de las expresiones musicales de los últimos siglos, en la actualidad se quedan un poco fuera del contexto artístico del país al que se enfrentan los egresados de la universidad en su quehacer como licenciados de música.

De tal manera, es necesario ampliar las temáticas de las asignaturas de análisis, para tener acceso de manera más práctica, a las músicas tradicionales y populares del continente, asimismo, resulta fundamental nutrir, en términos de lenguaje musical, el componente de creación musical que ofrecerá más herramientas al momento de enfrentar la vida laboral.

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo realizar un proceso de análisis y apropiación del lenguaje y estilo del saxofonista Dexter Gordon, a través de un ejercicio de composición y arreglo de dos obras originales en formatos de quinteto de jazz y *big band*?

### **Justificación**

El presente proyecto se basa en la necesidad de profundizar en el análisis de la obra de uno de los más grandes e influyentes saxofonistas tenores de jazz en la historia: Dexter Gordon; su sonido característico, el sentido rítmico swing y su lenguaje

de improvisación, han sido elementos esenciales y modelos a seguir en la formación de saxofonistas e instrumentistas de jazz a lo largo de la historia.

De igual manera, aunque no se pretende dar una solución definitiva a la problemática planteada sobre los procesos y la falta de niveles en las asignaturas de análisis en la licenciatura, sí se desea aplicar algunos de los elementos vistos a lo largo de la carrera, y dejar un precedente en el análisis de lenguajes pocos utilizados en la mayoría de instituciones de formación académica tradicional, ya que estos espacios se centran más en el estudio de la música con tradición centro-europea y no tanto en las músicas populares o folclóricas - como el jazz -, realizando un proceso de imitación-asimilación-creación que dé como resultado obras originales basadas en un lenguaje estilístico y musical determinado.

También, con la experiencia de este proceso, se pretende visibilizar herramientas que, junto al análisis musical, permitan seguir procesos de creación aplicables a diferentes estilos musicales de la cotidianidad artística en Colombia y, junto a esto, dejar una línea de recursos para el desarrollo del lenguaje del jazz a los estudiantes de los ensambles de jazz-rock y *big band* de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este acercamiento a la apropiación y el lenguaje de músicos, como Dexter Gordon, permitirá que los estudiantes de la universidad puedan desarrollar un interés por ir más allá del proceso estricto dentro de la misma y con ello se incentiven a buscar diferentes maneras de apropiar la infinidad de lenguajes que hay en la música que les rodea y con la que se desarrollan.

Estos análisis, hojas de rutas, compendios y composiciones, resultantes del presente trabajo, darán una guía para que los estudiantes puedan seguir el proceso de apropiación musical de una manera más organizada y efectiva en su proceso artístico y pedagógico.

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Crear dos composiciones en formato de ensamble de quinteto de jazz y *big band*, a partir del análisis y la generación de un compendio de *licks* con el cual se desarrolle un proceso de apropiación del lenguaje estilístico y compositivo del saxofonista estadounidense Dexter Gordon (1923-1990).

### **Objetivos específicos**

1. Analizar las principales características estilísticas y compositivas de Dexter Gordon en tres de sus composiciones y solos (*Soy Califa*, *Hanky panky* y *Ernie's tune*) realizados en la década de los años sesenta.
2. Desarrollar un compendio de *licks* de Dexter Gordon como material para el desarrollo del lenguaje.
3. Componer dos obras que serán presentadas en vivo, utilizando los recursos analizados en el proceso de investigación y evidenciando el proceso de audición, análisis y composición.
4. Elaborar una hoja de ruta del proceso de apropiación del lenguaje de Dexter Gordon en la creación de las obras.

### **Antecedentes**

En el desarrollo de la presente investigación se encontraron algunos trabajos de grado específicos sobre Dexter Gordon, que abordan aspectos bibliográficos, técnicos y estilísticos de su proceso musical. Así como otros trabajos que plantean diferentes formas de desarrollo, aplicación estilística y compositiva de diferentes autores y géneros musicales tanto clásicos como populares, los cuales resultan ser importantes para el presente trabajo de investigación y son brevemente expuestos, a continuación:

- **Mortensen, T., (2003). *Dexter Gordon: and his style*, Universidad de Aalborg**

En este trabajo se abordan las características compositivas de Dexter Gordon, haciendo una recapitulación inicial entre Dexter y Stan Getz, hablando de tres grandes capítulos, el primero sobre el estilo del saxofón tenor de Dexter, en el cual se investiga sobre los inicios musicales de Dexter, así como su desarrollo técnico desde el saxofón y la importancia del trabajo grupal con la sección rítmica; en el segundo capítulo se abordan los estilos compositivos y se dividen en etapas, finalizando con línea histórica de las composiciones hasta el momento en el que se realiza la publicación del trabajo. Este documento aporta a la presente investigación como un insumo conceptual ya que ayuda a ampliar y entender el contexto estilístico de Dexter.

- **Stemley, C., (1981). *Dexter Gordon and the bebop period, a biographical survey and analytical study of his improvisational style*. Universidad de Pittsburgh**

Este trabajo habla de la improvisación y las influencias que tuvo Dexter Gordon, asimismo enfatiza en la importancia que tuvo este artista en la era del *bebop*; de una manera biográfica habla de sus influencias tempranas, su importancia en el *bebop*, la influencia inicial de Lester Young y posteriormente de Charlie Parker, aportando como un insumo conceptual a la presente investigación sobre las características del periodo y estilo de la era del *bebop*.

- **Villón, M., y Duval, L., (2016). *Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: yaraví, albazo, pasacalle y pasillo*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil**

Este trabajo busca experimentar la rearmonización de la música nacional ecuatoriana utilizando recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman, dándole así, un recurso más contemporáneo a varios géneros musicales del país. Como investigación permite tener un ejemplo a seguir del proceso de apropiación y

fusión de músicas populares latinoamericanas con el desarrollo armónico de dos importantes exponentes de jazz.

- **Pérez, J., (2020). El ‘Joesón’, una mirada desde la creación. Universidad Pedagógica Nacional**

Este trabajo pretende dar una perspectiva del proceso creativo de Joe Arroyo y las composiciones que se conocen comúnmente como ‘Joesón’, haciendo un análisis rítmico, armónico y melódico de algunas de estas composiciones y aplicándolo a una composición final para formato de orquesta de salsa. Este documento fue tomado como un ejemplo a seguir en la estructura de investigación y análisis de un proceso creativo específico.

- **Romero, A., (2016). Voicings en Joe Pass: análisis de las obras ‘Round midnight’ y ‘Have you met miss jones’; aplicación y práctica del estilo de Joe Pass en la adaptación de la obra ‘Satin doll’. Universidad Pedagógica Nacional**

En este trabajo, el autor se propone analizar la técnica de *voicings* y la forma en que Joe Pass abordó y apropió esto en su estilo interpretativo, en dos composiciones, para aplicarlas a una adaptación final de un *standard* de jazz, dando herramientas melódicas y armónicas de su estilo compositivo, elaborando una propuesta de cómo abordar los *voicings* desde la guitarra eléctrica. Como trabajo de investigación fue un ejemplo a seguir en la manera de realizar y estructurar un análisis musical.

- **Blanco, D., (2017). Colombia nueva, *suite* basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia. Universidad Pedagógica Nacional**

Este trabajo habla del proceso creativo como resultado del análisis musical de una composición de Astor Piazzolla llamada ‘las cuatro estaciones porteñas’ y el análisis interpretativo del Trío Nueva Colombia, para desarrollarlos en un proceso compositivo de una *suite* para trío instrumental llamado ‘Colombia nueva’. Esta investigación aportó al presente trabajo como un ejemplo a seguir en la estructura de un análisis musical e interpretativo.

- **Gallego, G., (2017). Aportes técnicos y didácticos del maestro Luis Eduardo Aguilar para el acercamiento al estilo de dos obras para saxofón y piano. Universidad Pedagógica Nacional**

Este trabajo aborda diferentes técnicas de ejecución y lineamientos pedagógicos utilizados por el maestro Luis Eduardo Aguilar en el proceso de los estudiantes de saxofón de la Universidad Pedagógica Nacional, así como el análisis formal, técnico y estilístico de algunas de las obras más utilizadas por el maestro con los estudiantes de saxofón. Como investigación este trabajo aporta como ejemplo a seguir del desarrollo de un análisis musical y pedagógico en un proceso de formación.

- **Gamboa, J., (2020). Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional. Universidad Pedagógica Nacional**

Este trabajo realiza tres arreglos de música colombiana adaptando recursos interpretativos, de improvisación y tímbricos de estilos musicales como el jazz, rock y funk, aplicando el análisis desde la propuesta de enfoque analítico de Jean LaRue al formato habitual del ensamble de jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional. Este documento fue tomado como un ejemplo a seguir en el proceso de arreglos a ensamble de jazz-rock.

- **Montoya, J., y Cuaical, W., (2017). Estilo compositivo del maestro José Absalón Clavijo Hernández para el formato banda sinfónica. Universidad Pedagógica Nacional**

Este trabajo se enfoca en analizar las características musicales y compositivas de tres obras del maestro José Absalón Clavijo, utilizando la propuesta de análisis de Jean LaRue y Victoriano Valencia en el formato de banda sinfónica en un periodo de tiempo de los años cuarenta a la década de los años ochenta. Se tomo este trabajo como ejemplo a seguir en las características de análisis de las obras musicales.

## Capítulo 1. Marco referencial

### 1.1 Dexter Gordon

*“Cuando Dexter tocaba, todos escuchaban. Realmente podría sacarte del escenario si estuvieras allí con él. Long Tall Dexter. Él nunca será olvidado”*

Jimmy Heath

#### Figura 1

*Dexter Gordon, New York, 1948*



*Nota:* Dexter Gordon en Nueva York en el año 1948. Tomado de: Herman Leonard Photography, LLC, (s.f.) <http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/68/Print>

En la Figura 1 se puede ver a Dexter Keith Gordon, quien fue uno de los saxofonistas más influyentes del siglo XX, nació en Los Ángeles, California, el 23 de febrero de 1923; su madre Gwendolyn Baker, era hija del capitán Edward Baker, uno de los soldados afroamericanos más importantes de la Guerra Hispanoamericana, su padre el Dr. Frank Gordon era un prominente médico de Los Ángeles, conocido también por ser uno de los primeros médicos afroamericanos de la región.

El Dr. Gordon tuvo entre sus pacientes a varios músicos importantes, entre ellos Duke Ellington, Lionel Hampton y Marshall Royal, que influenciaron desde pequeño el camino musical de Dexter. Junto a su padre, Dexter asistía desde pequeño a conciertos en vivo y escuchaba a las más conocidas bandas del país, tales como Count Basie, Fletcher Henderson y Duke Ellington.

El clarinete fue su primer instrumento, el cual empezó a estudiar a la edad de trece años bajo la tutoría del clarinetista de Nueva Orleans, John Sturdevant; durante su juventud trabajaba cortando el césped en el vecindario y con lo que ganaba compraba discos de jazz de segunda mano; a los catorce años se cambió al saxofón alto y al siguiente año cambió al saxofón tenor, empezando a tocar con una banda de compañeros del vecindario, en la cual él era el único con un instrumento real, ya que los demás armaban sus instrumentos con tinajas y platos; aunado a esto, empezó a tener clases con el multiinstrumentista Lloyd Reese, junto a Charles Mingus.

Mientras estudiaba en *Jefferson High School*, a los diecisiete años Marshall Royal le ofrece hacer una audición para tocar en la banda de Lionel Hampton (ver Figura 2), luego de realizar la audición e ingresar a la banda, sale de gira por el país hasta llegar a la ciudad de Nueva York, junto a Illinois Jacquet, tocando en el *Grand Terrace Ballroom* de Chicago durante seis meses en el año 1941; en este lugar se realizan las primeras grabaciones en las que participa Dexter; tocó junto a la banda hasta 1943, año en el que regresó a Los Ángeles, además, es necesario mencionar que durante un tiempo tocó en la banda de Fletcher Henderson, junto a músicos como Lee Young (hermano de Lester Young) y Jesse Price, haciendo algunas de sus primeras grabaciones en temas como '*Rosetta*', y '*Sweet Lorraine*' junto a Nat King Cole en el piano.

## Figura 2

### *Lionel Hampton y su orquesta*



*Nota:* Fotografía tomada en 1942 en la que se puede ver a Dexter Gordon junto a Lionel Hampton y su orquesta. Tomado de: “Lionel Hampton and his Orchestra”, Tindle, S. en Pinterest (s.f.). <https://www.pinterest.es/pin/495184921512168496/>

De mayo a noviembre de 1944, junto a la banda de Louis Armstrong, llegó a tocar, durante este tiempo de guerra, en varias de las bases militares estadounidenses, poco antes se había negado a prestar el servicio militar; meses después recibe una llamada para unirse a la banda de Billy Eckstine, la cual acepta (ver Figura 3), explicándole a Louis Armstrong que los jóvenes músicos de esta banda estaban haciendo cosas nuevas, las cuales con el tiempo se empezaron a conocer como *bebop*. Dexter llegó a decir sobre Louis lo siguiente: “él era un embajador nato y realmente un ser humano hermoso y cálido, tal como lo escuchas y lo ves en el escenario y en la película. Ese fue Louis. Siempre fue el mismo, siempre un hombre hermoso” (Gordon, 2018, p. 44).

Llegando a tocar el primer concierto con la banda en el *Teatro Howard* de Washington DC, sin ningún ensayo previo a la función junto a él, en la banda tocaban músicos como Art Blakey, Tommy Potter, John Malachi, Gene Ammons, Leo Parker,

Sonny Stitt, entre otros. La cuerda de saxofones de la banda de Eckstine fue apodada como *'the unholy four'*, la cual estaba conformada por Dexter Gordon, Sonny Stitt, Leo Parker y John Jackson, ya que siempre viajaban en la parte trasera del autobús, fumando y practicando sus partes, lo que permitió que lograran un nivel sin igual de precisión y swing.

Meses después, en el año de 1945, se fue a la ciudad de Nueva York y firmó su primer contrato de grabación con *Savoy Records*, mientras trabajaba en el club *Spotlite* de la *52nd street*, junto a Miles Davis, Charlie Parker, Charles Thompson, Leonard Gaskin y Stan Levey, durante este tiempo compartió vivienda con Miles Davis y Stan Levey. “[...] Siempre supuse que su lugar era un apartamento, pero cuando le pregunté a Levey sobre esos días, se rió estridentemente y me explicó que era una habitación individual [...] y que se turnaban para dormir en la única cama” (Gordon, 2018, p. 67).

Regresando a Los Ángeles al año siguiente, grabando *“The chase”* en esta ciudad para *Dial Records*, Dexter recibe una carta de parte de Herman Lubinsky, dueño de *Savoy* recordándole que aún mantenía un contrato con su compañía. En octubre de 1947 Dexter viaja a Hawái a tocar junto a la banda de Cee Pee Johnson, tocando en el auditorio cívico de Honolulu, volviendo loco al público, ya que era la primera vez que escuchaban en persona a Dexter.

### Figura 3

*Billy Eckstine Orchestra actuando con algunos saxofonistas, entre ellos Dexter Gordon, en 1944*



*Nota:* La figura muestra a la orquesta de Billy Eckstine actuando con algunos saxofonistas, entre ellos Dexter Gordon, en 1944. Tomado de: Harris C. (1996). Billy Eckstine Orchestra actuando con los saxofonistas Gene Ammons, Leo Parker, John Jackson, Bill Frazier y Dexter Gordon, Tommy Potter al bajo, posiblemente Connie Wainwright a la guitarra, posiblemente John Malachi al piano y la batería de Art Blakey a la derecha, en *Hill City Auditorio* (salón de baile Savoy), octubre de 1944. Carnegie, museum of art,

<https://collection.cmoa.org/objects/91e0d5e5-9ee0-41c4-9253-02ec5bd7793e>

Ese mismo año Dexter grabó para *Dial Records* en Hollywood, California, durante esta grabación quería que estuviera su gran amiga de la infancia, Melba Liston, una gran trombonista y arreglista, a la cual incluso le escribió la canción '*Mischievous lady*', que grabaron durante esta sesión; Dexter la llamaba 'mamá', ya que ella siempre se preocupaba cuando fumaban o tomaban vino, juntos empezaron a tocar desde la adolescencia, momento en el que Melba ya escribía y hacía arreglos. Durante este año se grabó un concierto que se llamó '*The hunt*', donde se puede apreciar un duelo de tenores entre Dexter y Wardell Gray, quienes, es necesario recordar, también habían grabado '*The chase*'.

La década de los cincuenta fue una etapa la cual Dexter quiso omitir de su autobiografía puesto que estaba marcada por su adicción a las drogas; a inicios de los años cincuenta se casó con su primera esposa, Josephin A., Notti, con la que tuvo dos hijas, Robin y Deidre; fue enviado de 1953 a 1955 a la prisión estatal de Chino en el estado de California, durante este tiempo en la cárcel, trabajó en la biblioteca y aprendió a leer francés, participó en la película *Unchained*, que se grabó en la cárcel, en una escena aparece tocando el saxo tenor, pero la música realmente la estaba interpretando el saxofonista Georgie Auld, mucho después cuando no podía ir a un concierto, decía "llama a Georgie Auld, suena como yo" (Gordon, 2018, p. 106).

Al salir de prisión grabó con *Bethlehem Records*, el álbum '*Daddy plays the horn*', y '*Dexter blows hot and cool*' para *Dootone Records*, sin embargo, en el año 1957 volvió

a la cárcel con una sentencia de un año de cárcel y tres años de libertad condicional, primero fue trasladado a la prisión estatal de Chino en el estado de California y después a la cárcel de Folsom, recobrando su libertad nuevamente en 1959.

Durante los años sesenta fue su resurgimiento, una época bastante importante y de muchos cambios en la vida y el estilo de Dexter; a inicios de la década participó en una obra llamada '*The connection*' dirigida por Jack Gelber, en el *Living Theatre* de Nueva York, allí compuso una balada llamada '*Ernie's tune*', para uno de los personajes de la obra; ese mismo año grabó, gracias a intervención de Cannonball Aderley, el álbum llamado '*The resurgence of Dexter Gordon*' con el sello Jazzland. Y no es hasta 1961 cuando vuelve a tocar en Nueva York, al poder recuperar su tarjeta de cabaret, que permitía a los músicos tocar en lugares donde se sirviera alcohol, ese año firma con *Blue Note Records*, lo cual permite que grabe en dos años cuatro álbumes: '*Doin' allright*', '*Dexter calling...*', '*Go*' y '*A swingin' affair*'; en este momento se empieza a ver el desarrollo del estilo *bebop* al *hardbop* (para información sobre estos estilos de jazz, leer los apartados correspondientes a las páginas 36 y 38) en las grabaciones de Dexter, y la influencia que ahora tienen John Coltrane y Sonny Rollins en él.

En 1962 se encuentra con el saxofonista Ronnie Scott en *Charlie's Bar* en el centro de Nueva York, Scott era dueño de un club de jazz muy popular en Londres, y le pregunta a Dexter si le gustaría ir a Londres a tocar en el bar, a lo que Dexter acepta, ya que aparte de algunas escapadas a México, no había salido del país. Era un corto viaje que resultó siendo de catorce años.

Dexter llegó a Londres y durante un tiempo estuvo tocando en el *Ronnie Scott's Jazz Club*, en ese tiempo uno de los dueños del *Jazzhus Montmartre* de Copenhague, hizo la invitación para que Dexter pudiera tocar allá, Dinamarca era entonces un gran centro del jazz en Europa, muchos músicos importantes iban a tocar allá, incluso algunos se quedaron a vivir en la capital, pues era un lugar estratégico y con facilidades para poder transportarse por el resto del continente. Dexter llegó el 9 de octubre a Copenhague y realizó su primer concierto en el Montmartre (ver Figura 4). Respecto de este evento Wolsgaard-Iversen y Büchman-Møller (s.f.) exponen lo siguiente:

La semana siguiente, él está allí, el 9 de octubre. Goldberg lo presentó y de repente el hombre largo está en el escenario y pone su sombrero en las bombillas horizontales. Él dice: "Hola", y luego los destellos brotan de él como una cola, un cometa, un fuego, y su tono y energía nos obligan a retroceder, por lo que debemos agarrarnos a la mesa, para no ser arrastrados. El tempo es un Bebop duro y contundente en "*All the things you are*", y ese es el número más largo que he escuchado, más de media hora. Y el mundo de la improvisación en sus últimas consecuencias se abre ante mí, en esta forma compacta y a la vez tan abierta. Lleva un traje oscuro, ajustado, camisa blanca y corbata oscura con nudos, conservador, pero también muy moderno. El trio detrás de él está formado por Atli Bjørn al piano, Marcel Rigot al bajo y William Schiöpf en la batería. Y poco a poco se van acostumbrando a este gran lienzo que está pintando Gordon. Hay colores que casi se pueden saborear, sal y pimienta, curry, mostaza, frutas dulces, canela seca. Si Coltrane viene de las estrellas, es obvio que Gordon viene de la tierra, de la buena tierra.

El agua nunca está tranquila alrededor de Dexter. Siempre hay drama en el camino, algo caótico que él escenifica o que crean las circunstancias. Como si no quisiera la paz y la tranquilidad por las que vino. Lo ves ahora, a veces está lejos y crees que no escucha, que no ve, pero lo percibe todo. Y puede tocar y tocar bien y durante más tiempo que la mayoría de las personas, incluso cuando las rodillas chocan y las manos tiemblan [...], Dexter es como Peter Pan, que vuela libremente y provoca los hábitos en los demás, que consume nuestra paciencia, pero aun así está donde debe estar, con su sincronización fabulosa.

## Figura 4

*Dexter Gordon 1964*



*Nota:* Dexter Gordon tocando en el 'Cafe Au Jazz' en Montmartre, Paris en 1964. Tomado de: Malone, K. (1964). Dexter Gordon: reseña de Montmartre 1964: un genio en el extranjero. The Guardian

<https://www.theguardian.com/music/2020/dec/12/dexter-gordon-montmartre-1964-review>

Justamente en Montmartre se hace gran amigo del escritor, músico, pintor, etc., Torben Ulrich, quien le pide que sea el padrino de su hijo, que años después se convertiría en uno de los fundadores de la banda Metallica: Lars Ulrich. Este viaje de tres meses a Europa se empezó a alargar mientras tenía tantas fechas posibles en el Montmartre, realizando giras por los países escandinavos. En mayo de 1963 viaja a París y graba un álbum para *Blue Note*, '*Our man in paris*', después de esto regresa a Dinamarca, dónde aprendió a comunicarse en el idioma de la región y vivía de una manera muy tranquila, en octubre de ese año John Coltrane, junto a McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvis Jones, viajan a Copenhague a tocar en el concierto de Trivoli, al que Dexter asistió y le regaló una de sus boquillas *Otto link* a Coltrane.

En 1964 viajó nuevamente a París para grabar, '*One flight up*', y ese mismo año regresó a Nueva York a tocar en *Birdland*, estando durante seis meses, visitando a su esposa e hijas, volviendo a Nueva York para grabar '*Clubhouse*', junto a Freddie Hubbard en la trompeta, Barry Harris en el piano, Bob Cranshaw en el bajo y Billy

Higgins en la batería, y grabando el día siguiente 'Gettin` around', con Bobby Hutcherson en el vibráfono.

Regresando de nuevo a Copenhague, un poco aturdido con el asesinato a inicios de ese año, de Malcolm X, al que se refería como 'Detroit Red'; estando en París, Dexter se hospedo en un hotel, y dejó su viejo saxofón *Conn*, y su equipaje, al otro día cuando volvió no recordaba el nombre del hotel, ni su ubicación, por lo cual fue a una tienda de *Selmer*, y compró un *Selmer Mark VI*.

En 1965 Ben Webster llegó a vivir a Copenhague, lo cual permitió a Dexter tener una perspectiva sobre su vida y su forma de tocar, casi al compararse con Ben Webster, siempre que Dexter y Ben tocaban en algún evento, salían al final e interpretaban una canción juntos; una noche en un club de los Países Bajos, deciden tocar 'Body and soul', Ben explica que es imposible agregarle algo más a la versión grabada por Coleman Hawkins en 1939, y suben al escenario; Ben es el primero en hacer un solo y al terminar baja de la tarima, a lo cual Dexter empieza su solo, pero le había dicho al pianista Rob Agerbeek, que tocara la canción al 'estilo Coltrane', lo cual era realizar diferentes acordes con una secuencia cromática del bajo, cuando Ben escuchó esto empezó a gritar y a insultar a Dexter, el trata de calmarlo, pero la situación queda ahí.

Semanas después Ben Webster se niega a hablar con Dexter de lo sucedido hasta un día que entra a Montmartre, se acerca a Dexter y le entrega una caja de cigarrillos. En 1973 Ben Webster muere en Ámsterdam, y deciden vender su saxofón, era un tenor *Selmer Mark VI*, que Dexter decide comprar y lo convierte en su saxofón principal. Es de hecho gracias a Ben que Dexter desarrolla uno de sus rituales más conocidos antes de interpretar una canción, ya que Ben decía que, si no sabían la letra de la canción, no podría cantarla y por lo tanto no podría tocarla en su instrumento, ya que lo que un instrumentista realmente hacía era cantar.

En 1966 Dexter se encontraba en París, junto a su pareja Lotte Nielsen, el 4 de mayo es arrestado por comprar estupefacientes, y es posteriormente liberado en el mes de junio, después de esto Dexter no volvería a grabar con *Blue Note* hasta 1985. Lotte

murió en 1967 a causa de un derrame cerebral a la edad de 28 años, después de esto el padre de Lotte entro al Montmartre amenazando con matar a Dexter.

A principios de 1969 viajó de nuevo a Nueva York a grabar dos nuevos álbumes, ahora con *Prestige Records*: “*The tower of power*” y “*More power!*”. Posteriormente, en la década de los años setenta, Gordon compró una casa en Copenhague junto a su esposa Fenja, con la cual tuvo a Benjamín Dexter Gordon, llamado así en honor a Ben Webster;

En 1976 regresa definitivamente a EEUU, tocando primero en Baltimore, y luego en Storyville en Nueva York, en diciembre de ese año graba ‘*Homecoming: live at the village vanguard*’, en este concierto, entre el público estaban nombres tan influyentes como: Charles Mingus, Horace Silver, Cecil Taylor, Art Blakey, Jimmy Heath y Billy Higgins, entre otros. Después del éxito de esta grabación, volvió con *Prestige* a grabar ‘*Sophisticated giant*’, considerándola una de sus mejores grabaciones.

Entre 1978 y 1980 Dexter fue considerado el ‘musico del año’, por *Down Beat* y entró al salón de la fama de la revista. En 1979 se reencontró en Jamaica con Melba Liston, un reencuentro muy agradable, ya que era considerada una de sus mejores amigas. A principios de 1985 el director Bertrand Tavernier se comunica con Dexter Gordon, para invitarlo a grabar una película, la cual estrenarían con el nombre ‘*Round midnight*’ (ver Figura 5), película en la que interpretaría al protagonista ‘*Dale Turne*’, en referencia a Bud Powell y Lester Young; también actuarían en esta película Herbie Hancock y Billy Higgins; con esta interpretación fue nominado a los Premios de la Academia a Mejor Actor y ganando el Óscar a Mejor Banda Sonora Original.

Por estas épocas Dexter ya vivía en Cuernavaca, México, era un lugar donde podía estar tranquilo, y descansar, en marzo de 1990 fue ingresado al Hospital Thomas Jefferson de Filadelfia, muriendo el 25 de abril del mismo año a causa de una insuficiencia renal. Dexter había dejado muy claro sus instrucciones para el momento en que muriera, por lo tanto, sus cenizas se esparcieron a lo largo del río Hudson.

## Figura 5

Dexter Gordon en escena de la película *Round midnight*, 1986



*Nota:* La figura presenta una escena de la película *Round midnight* en la que actuó Dexter Gordon. Tomado de: “Round Midnight”, MBPA (s.f.).

<https://www.museofranklinrawson.org/cineclub/round-midnight/>

### 1.1.1 Influencias

*“El jazz para mí es una música viva. Es una música que desde sus inicios ha expresado los sentimientos, los sueños y las esperanzas de la gente.”*

Dexter Gordon

Dexter Gordon es conocido por ser el que tradujo el lenguaje del *bebop* al saxofón tenor, pero para llegar a esto tuvo desde pequeño varias influencias muy cercanas, ya que su padre, el Dr. Frank Gordon, tenía entre sus pacientes influyentes nombres del jazz, por lo cual Dexter creció viéndolos en casa y escuchando su música.

Se podría decir que la mayor influencia que tuvo Dexter, fue el saxofonista Lester Young, puesto que años después Dexter diría:

En los años 30, los gatos tocaban armónicamente, básicamente acordes tónicos y acordes de séptima. Lester fue el primero que escuché que tocaba acordes de sexta. Tocaba la sexta y la novena. Lo estiró un poco usando el mismo tono de color utilizados por Debussy y Ravel, esos tonos realmente suaves. Lester estaba haciendo todo eso. (Mortensen, 2003)

Una de las características que más implementaría Dexter, es recitar la letra de los *standards* y temas que iba a tocar, más aún si eran baladas, Dexter aprendió esto de Lester Young, que recalca la importancia de saber la letra de las canciones ya que esto le daba más libertad de poder frasear y enriquecer la melodía desde la interpretación para que tuviera más sentido, “cuando Lester salió, tocaba muy melódico. Todo lo que tocaba se podía cantar. Siempre estaba contando una historia y Bird hacía lo mismo” (Mortensen, 2003).

Otra gran influencia que tuvo Dexter fue su primer maestro, el clarinetista John Sturdevant, en este caso, fue el inicio del desarrollo del particular sonido amplio que tuvo Dexter en el saxofón tenor, Sturdevant tenía un sonido grande y redondo, y causó en Dexter una gran curiosidad, de la manera de cómo lograba obtenerlo, algo que Dexter fue desarrollando desde joven cuando entró a la *big band* de Lionel Hampton.

Marshall Royal e Illinois Jacquet influyeron bastante durante su estancia en esta *big band*, tocaban siempre que fuera posible, incluso algunos números con la big band era de dos tenores que se enfrentaban en algunos coros de improvisación, Dexter después afirmaría que esta había sido su escuela, aprendiendo mucho de Marshall Royal, ya que él era muy exigente al momento de ensayar, algo que solía enojar al joven Dexter, que con el tiempo le agradecería mucho por esto.

## Figura 6

*Ben Webster y Dexter Gordon en Copenhagen*



*Nota:* La imagen muestra a Ben Webster y Dexter Gordon, en Copenhague, Dinamarca. El saxofonista barítono Sahib Shihab sobre el hombro izquierdo de Ben. Tomado de: “El sueño, Ben Webster y Dexter Gordon - parte 2”, Gordon, M., (2016).

<https://www.dextergordon.org/blog/2016/1/11/ben-and-dex-2>

Durante uno de los conciertos de Dexter con la *big band* de Hampton en Nueva York, por el año de 1943, tuvo un encuentro con Lester Young y otra de sus más grandes influencias: Ben Webster, quien se puede apreciar en la Figura 6, al terminar el concierto algunos de los músicos decidieron ir a un club de la ciudad llamado *Minton's*, allí se encontraba Lester Young, Ben Webster, Thelonious Monk, Kenny Clarke y Oscar Pettiford:

Subí de puntillas al estrado y encontré una silla detrás de “los Maestros”. Monk se ríe y murmura: “¿qué haces aquí arriba, muchacho?”. Le di mi sonrisa de gallina y señalé a mis muchachos, sonriendo en la esquina. Afortunadamente, la banda estaba tocando una melodía estándar conocida,

"*Sweet Georgia Brown*". Monk me dio el OK y comencé a jugar. Mis muchachos gritaban y, de alguna manera, sonaba bien.

Después de ocho compases, Ben dice: "¿Quién diablos es este?" Para poder darse la vuelta tenía que usar todo su cuerpo porque su cuello estaba rígido de forma natural y permanente. Allí estaba yo mirando estos ojos saltones de rana. Casi me trago mi boquilla. Por otro lado, después de medio coro, Lester se estira y casualmente, con frialdad, mira hacia atrás y me echa un vistazo. Toqué un par de coros, para no exagerar, y mientras la banda terminaba, hice las maletas y fui un héroe para nuestra pandilla. (Gordon, 2008, p. 43)

Durante el transcurso de su carrera y un poco después de los años cincuenta se logra evidenciar una fuerte influencia de Charlie Parker en el estilo de Dexter Gordon, llegando un poco más alto en la superestructura de acordes hasta la 11<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>, de lo que había llegado Lester a acentuar en sus solos con la 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> de los acordes. La utilización de motivos y patrones melódicos que se repiten en diferentes acordes es un ejemplo de esta influencia de Parker, en una edad más adulta de Dexter Gordon.

## **1.2 Historia del Jazz**

En el presente apartado se hablará de la historia del jazz hasta la época del *hardbop*, momento donde se componen y graban las canciones de Dexter Gordon escogidas para el análisis del presente trabajo de investigación.

### **1.2.1 Inicios**

En 1718 se funda en la colonia francesa de Luisiana en América del Norte la ciudad de Nueva Orleans, este puerto ubicado en la planicie del Delta del Misisipi se convertiría en uno de los más importantes del continente, que a través de la expansión

colonial europea contribuyó al comercio de esclavos y con esto a la mezcla de culturas africanas, europeas y americanas. Con relación a esto Gioia (1997) afirma lo siguiente:

Menos de medio siglo después de la fundación de la ciudad, en 1764, Nueva Orleans fue cedida por Francia a España. En 1800 Napoleón forzó la devolución a Francia, pero esta nueva etapa francesa sólo duró tres años, al cabo de los cuales la ciudad pasó a los Estados Unidos como parte de la compra de Louisiana.

En consecuencia, los colonos franceses y españoles desempeñaron un papel decisivo, si bien los procedentes de Alemania, Italia, Inglaterra, Irlanda y Escocia también contribuyeron sustancialmente a la cultura local. Los habitantes negros de la ciudad no eran menos diversos: muchos habían sido traídos directamente de diversas partes de África, algunos habían nacido en América y otros llegaron a los Estados Unidos tras pasar por el Caribe.  
(p.1795)

Durante este tiempo entre los esclavos que trabajaban en las distintas plantaciones de algodón se desarrollaban cantos que se conocieron como '*work songs*', estos cantos de trabajo cumplían varias funciones y se entenderían también como los antecesores del blues. Los *work songs* se fueron desarrollando a través de la tradición oral, donde los esclavos memorizaban de generación en generación estos cantos para recordar sus tradiciones y antepasados africanos, historias en sus lenguas nativas, así como formas en las cuales poder escapar y cruzar el río Misisipi, este río es muy importante para entender la expansión del jazz, ya que cruza los Estados Unidos de sur a norte y divide el país; la población negra que vivía al sur del Misisipi era casi en su totalidad esclava, mientras que la que vivía al norte era libre, por eso era muy importantes para ellos poder cruzar el río hacia el norte.

Estas canciones de trabajo y de plantación también se conocen como *spirituals*, y componen uno de los estilos antecesores del góspel; los dueños de los esclavos al no entender nada de lo que ellos cantaban los obligaron a cantar himnos y salmos para convertirlos a estilos más europeos, pero esto causo una rica mezcla de estilos que se irían desarrollando con el paso de los años. En varios estados existía una ley que

prohibía que los esclavos tocarán sus instrumentos tradicionales, esto permitió que los *spirituals* llegaran a ser más importantes aún en la cultura afrodescendiente; con el tiempo se les permitió a los esclavos tener el domingo libre y un lugar donde poder realizar sus danzas y músicas tradicionales, este lugar era conocido como *Congo Square*, donde actualmente se encuentra el *Louis Armstrong Park*.

### 1.2.2 Blues

El blues aparece a finales del siglo XIX en las ciudades del sur de los Estados Unidos, siendo la evolución de las *work songs* que se dieron a inicio de siglo; la ley que prohibía a los esclavos tocar sus instrumentos tradicionales era más flexible al momento de tocar instrumentos de cuerda, ya que estos consideraban que se parecían más a instrumentos europeos como el violín, por lo tanto, los esclavos que pudieran tocar una guitarra o un banjo tenían más libertad al momento de tocar estos instrumentos. Como se mencionó previamente el río Misisipi jugó un papel importante en la expansión del jazz, más específicamente del blues en los Estados Unidos; los esclavos que lograban cruzar el río hacia el norte se transportaban a través de las redes ferroviarias contando sus historias en los distintos pueblos a los que llegaban.

Después de la Guerra Civil a finales del siglo XIX, Nueva Orleans empieza a experimentar un resurgimiento en su economía, y aparecen los primeros grupos que se reúnen a tocar en las plazas, incluso en la cultura popular, se cree que unos de los principales lugares de presentación de grupos de jazz, tuvo lugar en un barrio llamado *Storyville* (ver Figura 7), este lugar era popular ya que se encontraban los burdeles de la ciudad, pero algunos expertos del jazz consideran que esto no es muy cierto, incluso uno de los primeros músicos de jazz llamado Pops Foster, comentaba lo siguiente:

Mucho después de marcharme de Nueva Orleans la gente me venía a preguntar sobre *Storyville*, allá bajo. Yo pensaba que sería algún pueblo por el que tocamos y del que yo no me acordaba. Cuando me enteré de que se

referían al barrio de las prostitutas, me quedé asombrado. Nosotros siempre lo llamábamos '*the District*'. (Gioia, 1997)

Con el tiempo empezó a aparecer en la ciudad un gran interés por la música europea, lo cual causó que varios músicos viajaran a Europa a estudiar en los conservatorios y, por lo tanto, llegaran con diferentes ideas y fusiones para la música de Nueva Orleans; esta fusión de música clásica con ritmos sincopados africanos hace que un nuevo estilo musical llamado *ragtime* aparezca en la historia, Scott Joplin se convirtió en el compositor más famoso de este estilo, creando el *ragtime* más famoso de la historia llamado '*Maple leaf rag*'.

A principios de los años veinte, gran parte del movimiento jazzístico de Nueva Orleans se había trasladado a Chicago, lugar que se fue convirtiendo en el centro mundial del jazz, músicos importantes como Jelly Roll Morton, Freddie Keppard, Sidney Bechet y Louis Armstrong, forjaron gran parte de su carrera desde esta ciudad, que permita una mayor conexión con el resto del país.

## Figura 7

### Storyville



Nota: Storyville en Nueva Orleans. Tomado de: "Storyville" Landau, E., (2011).

<https://64parishes.org/entry/storyville-2>

Louis Armstrong y Sidney Bechet representaron dos de los más importantes e influyentes nombres del jazz en las décadas de los años veinte y treinta, Armstrong con su característico sonido en la trompeta, que resaltaba de los demás músicos de las bandas de la época, y Bechet con el impresionante desarrollo técnico del clarinete y el saxofón soprano, que sería una influencia para músicos como Coleman Hawkins.

Armstrong introdujo un nuevo concepto de solista en el jazz, implementando un conjunto más reducido con bajo, batería y piano, apuntando a una improvisación de modo más fluido y libre, su forma de cantar junto al swing que lograba al interpretar algún *standard* dio una característica específica al estilo que implementó Armstrong durante su carrera.

A finales de los años veinte se empieza a desarrollar un nuevo estilo desde Nueva York, con la conformación de las *big bands*, la llegada de los saxofones a los conjuntos impuso una nueva era en la historia del jazz, llegando a desarrollarse lo que fue conocido como la 'era del swing'. Grandes bandas se conformaron como las de Fletcher Henderson, Chick Webb, Duke Ellington, Lionel Hampton, Benny Goodman y Glenn Miller, trayendo nuevos estilos de tocar; este movimiento se expandió a otras ciudades importantes como Kansas, donde se formaron *big bands* como las de Count Basie o Bennie Morten.

El desarrollo del swing trajo consigo distintos nombres importantes en la historia del jazz, tales como, Art Tatum, Benny Carter, Johnny Hodges, Coleman Hawkins, Chu Berry, Fats Waller, Roy Eldridge y Lester Young. También favoreció la proyección de cantantes como Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Ivy Anderson y Peggy Lee, entre otras.

### **1.2.3 Ragtime**

La música de ragtime rivaliza con el blues en importancia como predecesora del jazz, superando incluso la influencia de aquél. No en vano, en los comienzos del jazz de Nueva Orleans, la línea que separaba una actuación de ragtime y una de jazz era tan fina que ambos términos a menudo eran

empleados de forma intercambiable. Hoy, con la ventaja del tiempo transcurrido, podemos establecer nítidas distinciones entre los dos géneros, pero en el contexto de la música afroamericana del Nueva Orleans del cambio de siglo los motivos de estas sutiles demarcaciones estaban lejos de ser claros. (Gioia, 1997)

El ragtime es considerado una de las primeras formas musicales estadounidenses y con gran influencia en el desarrollo de la historia del jazz, este género se popularizó en la década de 1890, con características provenientes de la marcha, el vals y con influencias africanas junto a melodías sincopadas. Aunque se crearon arreglos en distintos formatos musicales, se considera que el ragtime es un género principalmente pianístico, ya que gran parte de las partituras que se publicaron a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se editaban para piano.

Uno de sus compositores más famosos fue Scott Joplin, un músico afrodescendiente del norte de Texas, con una formación musical clásica, la cual explica la influencia de géneros como la marcha o el vals en el ragtime, '*Maple Leaf Rag*' fue su composición más famosa así como un referente de este nuevo género musical, que permitió ir constituyendo una forma musical conocida después como ragtime clásico, una forma estructurada en cuatro temas, en la que cada melodía se extendía por 16 compases por sección, estas secciones se estructuraban en ABBACDD modulando a una tonalidad diferente en la sección C.

#### **1.2.4 Swing**

El swing se desarrolló hacia finales de la década de 1920, teniendo su punto máximo de popularidad entre las décadas de 1930 y 1940, con la *big band* como su conjunto característico, tuvo una importante influencia en el desarrollo del jazz y los géneros que aparecerían en el transcurso del siglo XX, siendo también el primer género del jazz con una amplia expansión fuera de las fronteras estadounidenses, llegando a ser muy importante en Europa.

Durante la 'era del swing' surgieron bandas muy importantes e influyentes en la historia del jazz, como las de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton, Glenn Miller, entre otros.

Directores como Ellington, Henderson, Lunceford, Calloway, Webb y Fitzgerald representan un florecimiento del talento musical de Harlem que no desmerece en absoluto ante los exaltados escritores y artistas plásticos. La obra de estos músicos negros llegó a influir mucho más allá de los confines de Harlem, desempeñando un papel decisivo en la definición de los gustos culturales del país, y ganando adeptos también en el extranjero. Es indudable que el ascenso de las grandes bandas de Harlem a principios y a mediados de los años treinta auguró el cambio que estaba a punto de producirse en las sensibilidades musicales. Durante los últimos años de la década, los estilos de música popular se verían transformados para siempre por la llegada de un estilo de baile lleno de energía y profundamente influido por sus raíces afroamericanas, estilo que sería conocido como "swing" (Gioia, 1997)

El swing se desarrollo a la par en Nueva York, Chicago y Kansas City, dando una gran cantidad de músicos improvisadores y solistas, con nombres como Coleman Hawkins, Johnny Hodges, Art Tatum, Chu Berry, Ella Fitzgerald, Benny Cartes, Lester Young, Ivy Anderson, Billie Holiday, Roy Eldridge, entre otros.

### **1.2.5 Bebop**

Durante la década de los años cuarenta se desata en el mundo la Segunda Guerra Mundial, esto hace que, cuando Estados Unidos entra a la guerra muchos músicos fueron alistados en el ejército y los grandes formatos de *big band* dejaron de ser lucrativos y, por lo tanto, difíciles de mantener, varias de las grandes orquestas desaparecieron, manteniéndose unas pocas como las de Duke Ellington y Count Basie, con esto, llega una nueva generación de jóvenes músicos a la escena del jazz y Nueva York se convierte en el centro del jazz en Estados Unidos, específicamente en el barrio Harlem, donde muchos músicos afroamericanos vivían en la ciudad.

Este contexto local permite que se formen pequeñas agrupaciones que al terminar sus conciertos se reúnen en *jam sessions* que se forman en algunos clubes nocturnos de Harlem, como el *Minton's playhouse* (ver Figura 8), un icónico club ubicado en la primera planta del Cecil Hotel, fundado por el saxofonista Henry Minton en 1938, y el *Clark Monroe's uptown house*, ubicado en el edificio donde estaba el *Barron's club* en el cual tocaba Duke Ellington en la década de los veinte.

Estas *jam sessions* empezaron a formar lo que se conoció como *bebop*, allí nuevas caras de la música se reunían cada noche en una especie de rebeldía contra los formatos más clasistas de las grandes bandas de swing que aún se mantenían en el país, músicos como Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, un joven Miles Davis, Max Roach, Bud Powell, Fats Navarro, J.J. Johnson, Dexter Gordon o Wardell Gray, quiénes empiezan a sentar las nuevas bases del *bebop*.

## Figura 8

*Minton's playhouse, Harlem, 1947*



*Nota:* La imagen muestra a Thelonious Monk, Howard McGhee, Roy Eldridge, y Teddy Hill a las afueras del *Minton's Playhouse*. Tomado de: "Minton's Playhouse. Harlem 1947" Alamy (s.f.).

<https://www.alamy.es/mintons-playhouse-harlem-1947-image229970037.html>

Inicialmente el *bebop* experimenta un rechazo de los músicos de swing más conservadores, que acusaban a esta nueva generación de ser no-jazz, pero los músicos de *bop* estaban experimentando algo diferente a todo lo que se vivió en la era del *swing*, querían volver a tener esos lazos de música afroamericana, fuera del contexto de comercial al que habían llegado las bandas de swing, se mantuvieron algunos conceptos como la forma de 32 compases, conocida como *rhythm changes*, o la forma blues de 12 compases, pero la forma de tocar sí experimenta varios cambios, al centrarse más en el desarrollo armónico de la improvisación, volviéndose más rápidas y complejas y extendiéndose a tocar en las superestructuras de los acordes.

El *bebop* vino tan definido por su contexto social como por los bemoles y sostenidos de sus acordes alterados. Desconocidos incluso dentro del mundo del jazz, los intérpretes de jazz moderno ostentaban la dudosa fama de pertenecer a una subclase dentro de una subclase. Recordemos que fue una revolución musical hecha ante todo por músicos de grupo, no por estrellas. No estamos hablando de Benny Goodman, sino de su guitarrista Charlie Christian. Lo mismo podemos decir respecto a Duke Ellington y su contrabajista Jimmy Blanton, Earl Hines y su saxofonista Charlie Parker, Cab Calloway y su trompetista Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins y su pianista Thelonious Monk o Louis Armstrong y su saxofonista Dexter Gordon. Ajenos a las presiones comerciales que asediaban a los directores de banda de la época, estos practicantes secretos de un arte no publicitado eran libres de llevar este nuevo sonido hasta las últimas consecuencias. A estos músicos menos famosos les entusiasmaba la oportunidad de hacer una demostración de “su” música, y cuanto más difícil mejor. (Gioia, 1997)

### **1.2.6 Hardbop**

El problema a principios de los años cincuenta era: ‘¿a dónde vamos?’, pues el *bebop*, que había comenzado como una promesa de libertad, se había convertido en una especie de camisa de fuerza, una forma de expresión cada vez más codificada.

Muchos de sus mejores practicantes habían muerto, y otros, como Charlie Parker, estaban en declive. El *rhythm and blues* podía ser una fuente de nuevas ideas, pero era demasiado limitado para satisfacer a los músicos de jazz como contexto habitual. Poco a poco, de forma vacilante al principio, y luego con más decisión, los contornos de un nuevo estilo más expresivo emocionalmente y más flexible formalmente, empezaron a surgir en la música de los trompetistas Miles Davis y Clifford Brown, el saxofonista Sonny Rollins, el pianista Horace Silver y el baterista Art Blakey, entre otros (Rosenthal, 1994).

El *hardbop* empezó a estructurarse en la costa este de los Estados Unidos, a mediados de los años cincuenta como una contrapartida del *cool jazz* o *west coast jazz*, con gran influencia en California; a diferencia del *cool* en el que predominaban los músicos blancos, el *hardbop* predominan los músicos afroamericanos, con un fuerte acento político en contra del racismo y la marginación que en ese momento sufrían gran parte de los afroamericanos en Estados Unidos.

Al igual que el *bebop* un mítico club de Nueva York sirvió como centro de este nuevo movimiento, el *Birdland jazz club*, fundado en 1949, albergó nuevos nombres del *hardbop*, como Art Blakey and *The jazz messengers*, John Coltrane, Freddie Hubbard, Cannonball Adderley, Lee Morgan, Johnny Griffin, Clifford Brown, Wes Montgomery, Sonny Clark, Hank Mobley, Sonny Rollins, Stanley Turrentine y Paul Chambers, entre otros.

El *hardbop* fue descrito por Art Blakey como un movimiento de vuelta a los orígenes, por lo que se puede evidenciar una fuerte influencia del blues y el góspel, melódicamente supone una continuación del trabajo realizado en el *bebop*, con estructuras melódicas desde la armonía, agregaciones y extensiones de acordes, las armonías se hacen más complejas y aparecen nuevas estructuras como los *Coltrane changes*.

### 1.3 Ensamblés de jazz

A lo largo de la historia del jazz y dependiendo de su contexto se han formado ensambles o conjuntos de diferentes alineaciones instrumentales y vocales, estos ensambles varían según el estilo de jazz y la cantidad de músicos que los conforman, en su mayoría compuestos por sección rítmica, vientos, y/o cantantes.

Los ensambles más pequeños normalmente tocan en bares y clubes nocturnos, y los que cuentan con más integrantes en grandes auditorios o salas de baile, y pueden variar de entre tres a más músicos. Algunos de los conjuntos más comunes en la historia del jazz son los quintetos y las *big bands*, los cuales se escogieron para la realización de los arreglos que se harán a las composiciones que surgieron como proceso creativo del presente trabajo.

#### 1.3.3 Quinteto de jazz

El quinteto de jazz es una agrupación conformada por cinco instrumentistas, que podrían ser de la misma familia de instrumentos, o una mezcla de diferentes instrumentos de la base rítmica, vientos y/o cantantes. Algunos de los quintetos más influyentes en la historia del jazz han sido los siguientes:

- ***Art Blakey and the jazz messengers***

Un quinteto creado inicialmente por Horace Silver y que fue dirigido por Art Blakey desde la década de los años cincuenta, eventualmente se convertían en sexteto, pero su agrupación base fue de quinteto, la primera alineación estaba conformada por Art Blakey en la batería, Horace Silver en el piano, Kenny Dorham en la trompeta, Hank Mobley en el saxofón y Doug Watkins en el contrabajo. Otra de sus alineaciones más conocidas fue con Lee Morgan en la trompeta, Benny Golson en el saxofón, Bobby Timmons en el piano y Jymie Merritt en el contrabajo.

- ***Clifford Brown & Max Roach Quintet***

Este quinteto creado a inicios de los años cincuenta, fue uno de los más importantes de la década, desafortunadamente finalizó con la muerte de Clifford Brown en un accidente automovilístico, su formación inicial era Sonny Stitt en el saxofón, Clifford Brown en la trompeta, Carl Perkins en el piano, George Morrow en el bajo y Max Roach en la batería, también estarían Harold Land en el saxofón y Richie Powell en el piano.

- ***Miles Davis Quintet***

Fue una escuela para muchos músicos de la segunda mitad del siglo XX, por la cual estuvieron Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones, entre otros.

#### ***1.3.4 Big band***

La *big band* es un formato instrumental que surgió finalizando la Primera Guerra Mundial con una fuerte influencia de las bandas de Nueva Orleans de inicio de siglo. La influencia de estos conjuntos era vista en toda Nueva York, desde teatros, bailes y restaurantes; con la llegada de la era del swing las *big bands* empezaron a formar parte indiscutible de la vida de Nueva York, con un amplio formato instrumental donde se mezclaban la sección rítmica con saxofones, trompetas, trombones y cantantes, fueron adaptando varios de los estilos existentes en el momento a lo largo de Estados Unidos.

Desde los años treinta se empezaron a formar bandas importantes como las de Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Artie Shaw, Louis Armstrong y Lionel Hampton, entre otras, esta gran influencia de las *big bands* tuvo un abrupto cambio durante la Segunda Guerra Mundial, donde la mayoría de los músicos de jazz se alistaron con el ejército; al momento de acabar la guerra muchos de ellos no volvieron y la economía no permitía volver a mantener agrupaciones tan grandes, además, con la

Llegada de mucho jóvenes músicos se formaron ensambles más pequeños, que iban a la par de los estilos que empezaban a nacer a lo largo del país.

Durante una época, el jazz de las *big bands* siempre estuvo al alcance del oído en las ciudades de los Estados Unidos, sin embargo, tras el doloroso declive de la música de swing, solo un puñado de grandes líderes de *big band* de la época de la Segunda Guerra Mundial, de manera destacada Ellington, Basie, Herman, Kenton y James, mantenían aún viva la llama y estos pocos supervivientes tenían que luchar duramente para mantenerse (Gioia, 1997).

- **Instrumentación**

Las *big bands* estaban conformadas por cuatro secciones o cuerdas: rítmica, saxofones, trombones y trompetas; muchas de ellas también contaban con cantantes. Los instrumentos que conforman estas secciones son los siguientes:

#### **A) Sección rítmica**

- **Piano**

Es un instrumento de cuerda percutida, inventado por el italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) en Florencia a inicios del año 1700, como una mejora al clavicordio que limitaba la expresividad de los músicos. Ya en el siglo XX durante el auge del swing, el piano se convirtió en un instrumento importante aportando nuevas técnicas como el *comping*, que serían el preámbulo de los estilos que aparecerían después como el *bebop*, funk y rock. En la Figura 9, se puede apreciar a Duke Ellington tocando el piano en el Fairfield Hall, Croydon, durante una gira británica en 1963

## Figura 9

*Duke Ellington tocando el piano*



*Nota:* Duke Ellington tocando el piano durante una gira en 1963. Tomado de: “*My Ellington*”: una pianista le da a Duke su toque personal” Whitehead, K., (2013).

<https://listen.sdpb.org/2013-06-26/my-ellington-a-pianist-gives-duke-her-personal-touch>

- **Contrabajo**

Es el instrumento de cuerda pulsada más grande y de registro más bajo de una orquesta, descendiente de los instrumentos de cuerda que se crearon en Europa durante el siglo XV, se empezó a utilizar a finales del siglo XIX en conjuntos de jazz de Nueva Orleans y, fue el reemplazo de instrumento como la tuba en los conjuntos que tocaban en bares y clubes nocturnos. En la Figura 10, se puede apreciar una fotografía de Ron Carter tocando contrabajo en el *Capital Jazz Festival* en 1982.

## Figura 10

*Ron Carter, Capital Jazz Festival en Knebworth, Herts, 1982*



*Nota:* Ron Carter tocando contrabajo en el *Capital Jazz Festival* en Knebworth en 1982. Tomado de: O'Connor, B. (1982). Ron Carter, Capital Jazz Festival en Knebworth, Herts, julio de 1982. Alamy. <https://www.alamy.es/imagenes/ron-carter.html>

- **Batería**

La batería es un conjunto de instrumentos de percusión que son interpretados por un mismo instrumentista, que al ser percutidos con unas baquetas generan a un sonido, normalmente constituido por un redoblante, bombo, platillos y *hi-hat*. La batería tomó protagonismo desde la llegada del *dixieland*, tomando ideas de los grupos de marcha; en la Figura 11, se ve una fotografía de una de las interpretaciones de batería por parte de Art Blakey.

## Figura 11

### *Art Blakey interpretación*



*Nota:* La fotografía muestra a Arte Blakey tocando batería. Tomado de: Randolph, P. (1956). *Drummer Art Blakey performs at Cafe Bohemia on January 4, 1956 in New York* <https://www.gettyimages.es/fotos/art-blakey>

### **B) Sección de saxofones**

El saxofón pertenece a la familia de instrumentos de viento-madera, y se ejecuta mediante una caña que puede ser de madera o más recientemente de plástico, patentado en 1846 por el luthier belga Adolphe Sax; inicialmente patentó dos grupos de siete saxofones cada uno, pero con el desarrollo los saxofones en Eb y Bb se convirtieron en los más utilizados. En la década de los años veinte empieza a ser muy popular en el jazz en Estados Unidos, empezó a tomar gran protagonismo desde la orquesta de Fletcher Henderson y Duke Ellington (ver Figura 12), así como un referente del sonido del jazz, con grandes exponentes como Coleman Hawkins, Ben Webster, Charlie Parker, Lester Young y Dexter Gordon, entre otros. Como sección de la *big band* es comúnmente utilizada la línea de dos saxofones altos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono, en la mayoría de *big bands*, algunos de los saxofonistas también interpretaban el clarinete y la flauta.

## Figura 12

*Jazz Life*



*Nota:* Sección de saxofones de la orquesta de Duke Ellington. Tomado de: Claxton, W. (s.f.) *Jazz Life*. Pinterest <https://co.pinterest.com/pin/387098530451589541/>

### **C) Sección de trombones**

El trombón es un instrumento de la familia de metales, con la característica de ser un instrumento no temperado, se utilizó en las bandas de baile de siglo XV y fue evolucionando hasta llegar en el siglo XIX como uno de los instrumentos característicos de las bandas de Nueva Orleans; en la era del swing empezó a verse como un instrumento solista en las improvisaciones del jazz, en *la big band* se utiliza una cuerda de cuatro trombones. En la Figura 13 se puede apreciar la sección de trombones de la banda de Count Basie.

## Figura 13

*Count Basie y su banda*



*Nota:* La imagen muestra a Count Basie con su banda. Tomado de: “Count Basie, 1904-1944, with his band” Alamy, (s.f.)

<https://www.alamy.com/count-basie-1904-1944-with-his-band-image3439440.html>

### **D) Sección de trompetas**

Las trompetas son instrumentos de viento pertenecientes a los metales. Son muy antiguos, puesto que datan de aproximadamente 1.500 a.C., resultan muy importantes en la evolución del jazz desde las bandas de Nueva Orleans; como cuerda en la *big band* se utilizan normalmente cuatro trompetas, a veces se agregan instrumentos de su familia como el bugle. En la Figura 14 se puede apreciar la sección de trompetas de la banda de Duke Ellington.

## Figura 14

*Sección de trompetas de la Orquesta de Duke Ellington*



*Nota:* La fotografía muestra la sección de trompetas de la Orquesta de Duke Ellington, en el año 1943. Tomado de: Parks, G. (1943). New York, New York. Duke Ellington's trumpet section. *Library of Congress* <https://www.loc.gov/item/2017851485/>

#### **1.4 Apropriación del lenguaje musical**

El desarrollo de las comunicaciones en el siglo XX permitió a los músicos degustar y asimilar interpretaciones en todo el mundo, las posibilidades de grabación cambiaron fundamentalmente el carácter de la ejecución musical y el estudio de grabación originó una nueva veneración por la precisión técnica que a su vez se introdujo en la sala de concierto. La industria de la grabación ha influido enormemente en la comercialización de diversos tipos de músicos, tanto en el campo de la música popular como en el de la música clásica (Rick, 2006).

A lo largo de la historia, en las músicas populares, la apropiación de un lenguaje musical y estilístico se ha realizado a través de la tradición oral, fuera del contexto académico europeo donde se necesita de la partitura para seguir fielmente lo que el compositor escribió, los músicos populares normalmente se hacían al lado de los músicos más experimentados para poderlos escuchar y seguir la forma y estilo de interpretar cierto género musical, esto permitía que generación a generación las características principales de una cultura y un estilo musical fueran adaptándose al contexto en el que se desarrollaban.

Como se puede evidenciar en la historia del jazz, estas características fueron llegando a través de las distintas culturas que traían los esclavos a América y como se fueron fusionando con las culturas locales, pasando sus cantos en las plantaciones de algodón y a través del río Misisipi con las personas que lograban cruzarlo para ser libres, estas historias, y las interpretaciones que los músicos iban realizando a las ciudades y pueblos a los que llegaban, fueron desarrollando un lenguaje propio del jazz, que se iba modificando a la par del contexto social y cultural del país, muchos pequeños músicos escuchaban en las ferias locales, en los bailes de swing, o de las grandes orquestas y empezaban a transcribir o imitar esos recursos que utilizaban los mayores en el escenario, con la llegada de las disqueras y la comercialización de la música tendrían más posibilidades de imitar, transformar y aplicar estos recursos en su discurso musical.

Las habilidades interpretativas iban mejorando con la búsqueda de nuevos horizontes musicales, estas exploraciones fueron logrando que nuevos estilos aparecieran en escena, desde el *dixieland*, *ragtime*, *swing*, hasta el *bebop*, *cool jazz* y *hardbop*, entre otros; al día de hoy uno de los recursos a la hora de apropiarse un lenguaje musical específico es la transcripción e interpretación de los músicos más influyentes de un estilo, esto junto a la audición, repetición e imitación ayudan a entender mejor características como la corchea swing del jazz, que inicialmente es algo complejo de adquirir únicamente desde la teoría.

## **1.5 Elementos del lenguaje del jazz**

En este apartado se definirán algunos de los conceptos musicales de los que se hablará durante el marco metodológico y análisis. Estas definiciones son tomadas de los autores Barry, (1984); Latham, (2010); Levine, (1995); y Rawlins y Bahha, (2005), como se expone a continuación:

- *Bebop*: paso posterior de la época del '*swing*'. Empezó en los años cuarenta, terminando en los cincuenta. Fue un paso decisivo para el jazz, en el que se evitó su estancamiento debido a las armonías y líneas melódicas utilizadas. Actualmente casi todo el fraseo utilizado por los solistas proviene del *bebop* (Barry, 1984, p.84).
- *Coda*: término italiano que designa la parte final de una pieza; en el jazz hay ejemplos de *coda* en cadencia, quebrándose la métrica (Barry, 1984, p.87).
- Cromático/cromatismos: es el intervalo que sube un semitono a una nota del mismo nombre, y divide la escala de forma que queden doce semitonos (se llama escala cromática). En los sistemas no temperados hay una diferencia en la altura de las notas afectadas cromáticamente de forma que hay una pequeña diferencia entre un C# y un Db, por este hecho, los músicos que actúan con instrumentos de altura modificable aprecian las misteriosas diferencias entre tonalidades de sostenidos y bemoles (Barry, 1984, p.89).
- Enarmonía: identidad de dos notas de nombre distinto y de misma afinación F# y Gb. Se utiliza para la modulación en tonalidades lejanas (Barry, 1984, p.90).
- *Hardbop*: estilo posterior al *bop* y al *cool* que reúne a ambos, revitalizando al jazz con un refinamiento y un swing efectista de fácil entendimiento; surgió con la desaparición de Charlie Parker sobre 1955 (Barry, 1984, p.91).
- Imitación: en el contrapunto es cuando una frase o fragmento de frase propuesto por una voz es repetido por otra (Barry, 1984, p.91).
- Improvisación: invención de un tema musical operado sobre un esquema armónico en el cual se puede desprender totalmente la melodía original (Barry, 1984, p.91).
- *Lick*: una frase improvisada que ha entrado en el lenguaje cotidiano del jazz, a menudo utilizada de forma descriptiva, como en 'un *lick* de Joe Henderson' (Levine, 1995, p.12).
- Obligado: es un diseño melódico introducido en la melodía principal para completarla (Barry, 1984, p.93).

- Puente o interludio: una sección de una melodía, generalmente tocada entre la melodía y los solos, o entre los solistas (Levine, 1995, p.12).
- *Rhythm changes*: la forma única de AABA conocida como *rhythm changes* toma su nombre de '*I got rhythm*' de Gershwin, publicada en 1930; la melodía se convirtió rápidamente en una de las favoritas de los músicos de jazz y acabó inspirando una gran cantidad de nuevas canciones basadas en secuencias armónicas similares. En esencia, la estructura se caracteriza por un giro mayor común en la sección A, seguido de una serie de segundas dominantes en el puente, este círculo de quintas comienza en la III de la tonalidad, dando la vuelta hasta la V, que prepara la vuelta a la I (Rawlins y Bahha, 2005, p.128).
- Secuencias: una frase, o motivo, que se repite en un tono diferente; la frase repetida no tiene por qué tener exactamente la misma estructura de intervalos, pero generalmente tiene la misma forma que el motivo original (Levine, 1995, p.13).
- *Standard*: una melodía popular entre los músicos de jazz, generalmente, pero no siempre, compuesta por un compositor que no es de jazz (Georges Gershwin, Cole Porter, etc.). Muchas canciones de Duke Ellington y Billy Strayhorn también se consideran estándares (Levine, 1995, p.13).
- Sustituto tritonal: también conocido como sustitución de quinta bemol (abreviado ~5 sub), se utiliza mucho en la rearmónización, en este, un acorde de dominante es sustituido o seguido por otro cuya raíz está a un tritono de distancia. El sustituto tritonal es una de las cadencias básicas del jazz, tanto como estructura de dos acordes, como una variación de la cadencia ii- V-I, que entonces se convierte en ii-bII-I. El intercambio es posible porque V7 y bII7 comparten el mismo tritono: la 3ª de uno es la b7ª del otro, (estas notas son también los grados 7º y 4º inestables de la tonalidad principal) (Rawlins y Bahha, 2005, p.100).
- Swing: inflexión fundamental de la interpretación del jazz que imprime al género su expresividad emocional y rítmica; difiere sustancialmente de la inflexión de la música que se interpreta 'sobre el pulso' normal [...]. Los

criterios interpretativos del swing son casi imposibles de definir, pero implican toda una combinación de recursos como la ejecución desigual de figuras de nota cortas, conceptos tímbricos, rubato, ataque y otros medios que imprimen a la música su impulso rítmico característico (Latham, 2010, p. 1476).

- *Turnaround*: es un conjunto de acordes que se produce al final de una sección, en su forma más simple, contiene cuatro acordes de séptima: I-VI-ii-V (esto también se conoce como la progresión '*I got rhythm*', o simplemente '*rhythm changes*'). Estos acordes trabajan juntos para volver al primer compás, conduciendo al primer acorde de la sección. Un *turnaround* proporciona un impulso armónico desde el final de un estribillo hasta el comienzo del siguiente (Rawlins y Bahha, 2005, p.48).
- Variaciones: las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite, pero con algunas modificaciones a cada reexposición. Las variaciones pueden ser continuas, como en los movimientos en '*ostinato*', o con modificaciones discretas, como en las '*variaciones estróficas*'; no hay un número fijo de variaciones sobre un tema. Como género, las variaciones estróficas jamás han gozado de gran prestigio, en parte porque su forma paratáctica (encadenamiento de secciones separables) da la impresión de una simple secuencia de piezas breves unidas entre sí, sin coherencia formal. No obstante, muchos compositores han reunido variaciones individuales para crear patrones retóricos y formas musicales mayores. En manos de compositores notables el trabajo con variaciones sobre un tema ha creado obras dinámicas y convincentes, pero la mayoría de las variaciones compuestas para el consumo popular suele ser artísticamente trivial, por lo tanto, la forma variaciones sobre un tema tiene la peculiaridad de ser adaptable tanto a las expresiones más vacuas como a las más profundas de la música instrumental occidental (Latham, 2010, p. 1554).

## **Capítulo 2: Marco metodológico**

### **2.1 Enfoque de investigación**

Según lo expuesto por los autores López y San Cristóbal (2014) los métodos cualitativos tienen un énfasis particular puesto que:

Mientras que los métodos cuantitativos pretenden medir parámetros en los fenómenos a investigar, los métodos cualitativos [...] Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada (p. 108).

Se toma por referencia esta explicación para plantear un modelo de investigación cualitativa, ya que este trabajo se encargará del análisis y adaptación del desarrollo estilístico y compositivo, con el fin de implementarlo en las composiciones finales.

### **2.2 Tipo de investigación**

Asimismo, según López y San Cristóbal (2014), exponen que la investigación artística tiene ciertas características específicas debido a lo siguiente:

Mientras que en la investigación musical académica los libros y artículos en revistas arbitradas son considerados la base de autoridad para la difusión de conocimiento y el fundamento para nuevas investigaciones, en la investigación artística el uso de registros de audio y video es muy común y

posee el mismo rango de autoridad y validez. El colectivo que realiza el uso más sistemático en el estudio de grabaciones es el de los jazzistas (p.92).

Este trabajo enmarcado en la línea de investigación-creación, se basa en la investigación de documentos multimedia y el análisis musical, con el fin de categorizar y extraer elementos del lenguaje del saxofonista Dexter Gordon, a través de análisis de repertorio, compendio de *licks* y aplicación en las composiciones y arreglos.

### 2.3 Ruta metodológica

Para el presente trabajo de investigación se diseñó una estructura de análisis que se divide en las siguientes etapas (ver Tabla 1):

**Tabla 1**

*Etapas de la ruta metodológica*

<b>Etapa 1</b>	Selección de época, composiciones y grabaciones de Dexter Gordon que se analizarán como recurso para este trabajo.
<b>Etapa 2</b>	Análisis de 'Soy Califa'.
<b>Etapa 3</b>	Análisis de 'Hanky panky'.
<b>Etapa 4</b>	Análisis de 'Ernie's tune'.
<b>Etapa 5</b>	Conclusiones de los análisis.
<b>Etapa 6</b>	Realización de compendio de <i>licks</i> .
<b>Etapa 7</b>	Composiciones.
<b>Etapa 8</b>	Arreglos.
<b>Etapa 9</b>	Hoja de ruta de montaje.

*Nota:* La tabla muestra la ruta metodológica del presente trabajo de investigación.

Fuente: Elaboración propia

Para la realización de las etapas 2, 3, y 4 se diseñó la estructura de análisis que se evidencia en la Tabla 2:

**Tabla 2**

*Estructura de análisis de las etapas 2, 3 y 4*

<b>Descripción general</b>	Se nombrarán datos principales como el nombre, fecha, lugar de grabación y músicos que participaron en la grabación.
<b>Forma</b>	Se explicarán las secciones de la canción, la estructura de la grabación y los motivos de cada sección.
<b>Aspectos armónicos</b>	Se mostrará el cifrado armónico y las características principales de este.
<b>Aspectos melódicos</b>	Se explicarán las características principales de la melodía.
<b>Coros de improvisación</b>	Se realizará un análisis melódico de los coros de improvisación del saxofón tenor.

*Nota:* La tabla muestra la estructura de análisis de las etapas 2, 3 y 4 ejecutadas en el presente trabajo de investigación. Fuente: Elaboración propia

En la etapa 6 (ver Tabla 3) se realizará un compendio de *licks* que fueron escogidos de la transcripción y análisis realizado en el transcurso del trabajo, este compendio estará conformado de la siguiente manera:

**Tabla 3**

*Etapas 6*

<b>Introducción</b>	Explicación del estudio de los <i>licks</i> .
<b>Licks 1 y 2 (ii-V7-I)</b>	<i>Licks</i> en tonalidad mayor, con su <i>link</i> para descargar audios de estudio.

---

<b>Licks 3 y 4 (ii-V7-i)</b>	<i>Licks</i> en tonalidad menor, con su <i>link</i> para descargar audios de estudio.
<b>Licks 5 y 6 (dominantes)</b>	<i>Licks</i> en región de dominante, con su <i>link</i> para descargar audios de estudio.
<b>Licks 7 y 8 (modal)</b>	<i>Licks</i> modales, con su <i>link</i> para descargar audios de estudio.

---

*Nota:* La tabla expone detalles de los pasos a seguir en la etapa seis de la ruta metodológica. Fuente: Elaboración propia

En la etapa 7 se mostrará la estructura de las composiciones expuesta en la Tabla 4:

#### **Tabla 4**

##### *Etapa 7*

---

<b>Balada ‘Any’s dreams’</b>	- Partitura - Explicación de la composición
<b>Latín-swing ‘Pandemic night’</b>	- Partitura - Explicación de la composición

---

*Nota:* La tabla expone detalles de los pasos a seguir en la etapa siete de la ruta metodológica. Fuente: Elaboración propia

En la etapa 8 se describirán los arreglos de la siguiente manera (ver Tabla 5):

#### **Tabla 5**

##### *Etapa 8*

---

<b>Balada ‘Any’s dreams’</b>	- Muestra del <i>score</i> - Explicación del arreglo
------------------------------	---

---

---

<b><i>Latín-swing ‘Pandemic night’</i></b>	- Muestra del <i>score</i>
	- Explicación del arreglo

---

*Nota:* La tabla expone detalles de los pasos a seguir en la octava etapa de la ruta metodológica. Fuente: Elaboración propia

## Capítulo 3: Análisis

### 3.1 Etapa 1: selección

Debido a la amplia colección de grabaciones que realizó Dexter Gordon a lo largo de su carrera, se decidió limitar la época, por lo tanto, se escogerían las composiciones a la década de los sesenta, como se ha expuesto esta década marca el resurgimiento de Dexter en la escena del jazz, así que de las grabaciones que realizó se escogieron los siguientes álbumes: ‘*A swingin’ affair*’ de agosto de 1962, ‘*Clubhouse*’ de mayo de 1965 y ‘*Dexter calling...*’ de mayo de 1961. Dentro de estos álbumes se escogieron las siguientes composiciones con la idea de tener contraste entre ellas, así que el resultado fue un latin-swing, una marcha de blues y una balada.

### 3.2 Etapa 2: análisis 'Soy Califa'

#### Figura 15

*Dexter Gordon: 'A swingin' affair'*



*Nota:* La figura muestra la portada del álbum *A swingin' affair* de Dexter Gordon.

Tomado de: "Dexter Gordon – A Swingin' Affair". Discogs (2022).

<https://www.discogs.com/es/master/248021-Dexter-Gordon-A-Swingin-Affair/image/SW1hZ2U6NjMyOTE5OQ==>

#### **Descripción general**

**Nombre:** Soy Califa

**Álbum:** *A swingin' affair*

**Lugar de grabación:** *Van Gelder Studio, New Jersey*

**Fecha:** 29 de agosto de 1962

**Músicos:** Saxofón: Dexter Gordon

Piano: Sonny Clark

Bajo: Butch Warren

Batería: Billy Higgins

**Forma:** AABA

**Compositor:** Dexter Gordon

‘Soy Califa’ es una canción de Dexter que se incluye en el álbum ‘*A swingin’ affair*’ (ver Figura 15), y anuncia el título (*I’m the Caliph*) a ritmo de samba, llevado por el efervescente Sr. Higgins. Con una estructura AABA con interludio, la pieza emplea el ritmo a 4/4 en el puente. Dexter trabaja sobre el ritmo latino, preguntando si alguna vez hemos visto un sueño caminando. La nítida salida de Clark demuestra lo cómodo que esta con el sentimiento latino, y luego, Higgins se desenvuelve demostrando, entre otras cosas, el poder de la repetición. Un paseo enérgico. (Cuscuna y Lundvall, 1996).

En la Tabla 6 se exponen brevemente los elementos que se identificaron en la canción ‘*Soy Califa*’ de Dexter Gordon

**Tabla 6**

*Análisis ‘Soy Califa’*

Intro-percusión – 8 compases	Obligado – 4 compases	Sección AA – 16 compases (Bb)	Sección B – 8 compases (C – Bb)
Sección A – 8 compases (Bb)	Puente – 10 compases (Eb)	Improvisación saxofón AABA – X4	Improvisación piano AABA – X2
Improvisación batería AAB	Puente A	Tema AABA	<i>Coda</i> – 9 compases

*Nota:* La tabla expone detalles del análisis de la canción ‘*Soy Califa*’ de Dexter Gordon.

Fuente: Elaboración propia

El tema empieza con un punto característico en los conciertos de Dexter, y es recitar el nombre y la letra donde sea el caso, de las canciones que va a interpretar,

seguido por los primeros ocho compases de batería a ritmo de latin, y un obligado ritmo-melódico de cuatros compases como se expone en la Figura 16:

### Figura 16

*Obligado ritmo-melódico 'Soy Califa'*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Las partes A del tema se caracterizan por ser un motivo ritmo-melódico que se repite con dos ligeras variaciones toda esta sección en torno a Bbsus, como se puede apreciar en la Figura 17:

### Figura 17

*Motivo principal de la sección A, con las dos variaciones que aparecen en la sección*

Motivo:



Primera variación



Segunda variación



Nota: Fuente: Elaboración propia.

La sección B, está compuesta por ocho compases, utilizando dos secuencias de iim7-sustituto tritonal-I, tal como se evidencia en la Figura 18:

**Figura 18**

*Secuencias de ii-V-I con sustituto tritonal en sección B*



Nota: Fuente: Elaboración propia.

De vuelta a la sección A, esta vez solo por ocho compases, se termina la forma con un puente de diez compases (ver Figura 19), protagonizado por el saxofón y el piano y un pequeño obligado al final con la batería para dar inicio a las improvisaciones.

## Figura 19

### Puente 1

The musical score for 'Puente 1' is written in 4/4 time and consists of three staves. The top staff shows a melody with notes and rests, with chord symbols  $Bb7$ ,  $Eb$ , and  $F-7$  above it. A blue box labeled 'Puente' encompasses the first two measures of the melody. The middle staff continues the melody, with a blue box labeled 'Puente' covering the first two measures and a yellow box labeled 'Obligado' covering the last two measures. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, with a yellow box labeled 'Obligado' covering the first two measures.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

### Aspectos armónicos

En la Figura 20 se puede ver que a diferencia de lo que se podría asociar como una forma *rhythm changes* de 32 compases, la sección A está totalmente armonizada con el acorde de tónica, en este caso  $Bb$ .

## Figura 20

### Armonía sección A

The harmonic notation for section A is shown as a grid of chords. The first measure is labeled 'A' and contains the chord  $Bb7$ . The remaining measures contain a double slash (/) symbol, indicating that the  $Bb7$  chord is sustained throughout the section. The notation is enclosed in a large bracket on the right side.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

La sección B está estructurada en dos secuencias de iim7-V7-I, pero se realiza la sustitución tritonal en el V7, creando una especie de *line cliché* en el movimiento armónico, así se evidencia en la Figura 21:

**Figura 21**

*Armonía sección B*

<sup>2</sup> D <sub>m7</sub>	D <sup>b</sup> <sub>7</sub>	C	∕
C <sub>m7</sub>	B <sub>7</sub>	B <sup>b</sup>	F <sub>m7</sub> B <sup>b</sup> <sub>7</sub>

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En el puente 1 (ver Figura 22) se agrega el acorde de subdominante, en este caso el Eb y el Vm7 del Bb, para finalizar, el puente 2 tiene la misma armonía de la sección A.

**Figura 22**

*Armonía puente*

<b>Puente 1</b>			
B <sup>b</sup> <sub>7</sub>	∕	E <sup>b</sup> <sub>7</sub>	F <sub>m7</sub>
∕	∕	E <sup>b</sup>	∕
∕	∕	∥	

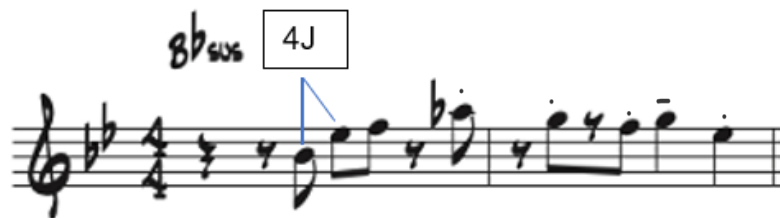
Nota: Fuente: Elaboración propia.

### Aspectos melódicos

Este tema empieza con un solo que realizan todos en los últimos cuatro compases de la introducción, después aparece un motivo ritmo-melódico que se repite en toda la sección A, con unas ligeras variaciones finalizando las frases; este motivo contiene un salto de intervalo de 4ª justa entre el Bb y el Eb dando el carácter de acorde sus4 (ver Figura 23), y termina con notas del acorde como son la 5ª y el 7ªb. En el siguiente compás las notas G, F, G, Eb, marcan muy bien la síncopa del ritmo, los siguientes motivos se repiten con la variación de no hacer dos negras al final, a cambio de una blanca, todo este ritmo acorde con la base latin que está realizando la batería, el bajo y el piano.

### Figura 23

*Motivo principal, salto de 4J*



Nota: Fuente: Elaboración propia.

Melódicamente la sección B es más sencilla, marcando mucho más el ritmo de la frase que se repite en cada secuencia de iim7-V7-I de esta sección, acompañando esta sección con una base de swing. Se puede evidenciar en el puente (ver Figura 24) que es una extensión melódica del solo del inicio.

## Figura 24

### Puente 2

The musical notation for Puente 2 consists of three staves in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff contains four measures with chords 8b7, Eb, and F-7. The second staff contains four measures with chord Eb. The third staff contains three measures with a whole note rest in the final measure.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

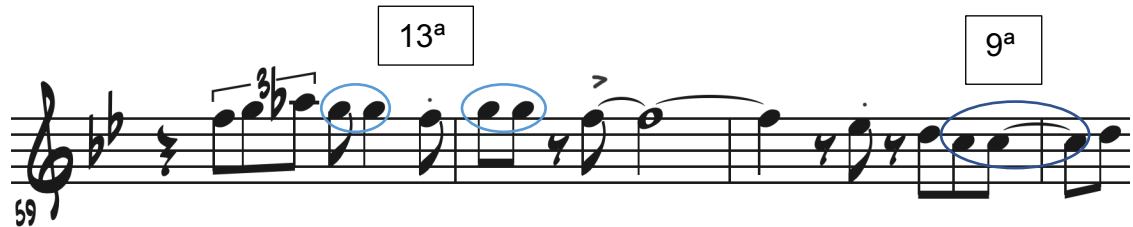
## Coros de improvisación

- **Primer coro del solo**

La base rítmica sigue el mismo proceso de acompañamiento durante todo el tema: latín en la parte A y swing en la parte B, los primeros dieciséis compases de la improvisación, que como se ha hablado en la forma están en Bbsus, juegan bastante con el ritmo, dando mucha relevancia a empezar las frases en contratiempo o en tiempos débiles del compás, para darle más intención a esa sección latín del tema, melódicamente hace bastante énfasis en las notas principales del acorde, utilizando algunas notas de paso, como la 13<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>. En la Figura 25 se aprecia la utilización de extensiones del acorde:

## Figura 25

*Utilización de extensiones del acorde 1*



A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, and Bb4 are circled in blue and labeled '13ª' in a box above them. The notes G4, A4, Bb4, and C5 are circled in blue and labeled '9ª' in a box above them. The number '59' is written below the first measure.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

La sección B se mantiene muy dentro de la armonía y de las notas del acorde, con movimientos muy melódicos, casi que secuenciales, como se muestra en el compás 73 y 78, donde realiza una secuencia rítmica, utilizando como variación en el compás 73 una aproximación cromática al G (ver Figura 26).

## Figura 26

*Secuencia rítmica y aproximación cromática*



Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The first staff shows measures 75 and 76. Measure 75 contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5. Measure 76 contains a sequence of notes: Bb4, A4, G4, F4. The second staff shows measures 77 and 78. Measure 77 contains a sequence of notes: F4, E4, D4, C4. Measure 78 contains a sequence of notes: Bb4, A4, G4, F4. The notes G4, A4, Bb4, and C5 in measure 75 are circled in blue. The notes Bb4, A4, G4, and F4 in measure 78 are circled in blue. The text 'Aprox. cromática' is written in a box below the circled notes in measure 78. Chord symbols 'F-7', 'Bb7', and 'Bb1' are written below the staves. The number '75' is written below the first measure of the first staff, and '78' is written below the first measure of the second staff.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Volviendo a la última A de este coro, realiza líneas melódicas tríadicas y por grados conjuntos, enfatizando en la 11ª y 13ª del acorde y resolviendo la sección en la 9ª. En la Figura 27 se aprecia la utilización de extensiones del acorde:

### Figura 27

*Utilización de extensiones del acorde 2*

The figure consists of two musical staves in G major. The first staff, starting at measure 79, shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes B4 and C5 are circled in blue. Above the staff, a box labeled 'Bb sus' is positioned above the first measure, and boxes labeled '11ª' and '13ª' are positioned above the notes B4 and C5 respectively. The second staff, starting at measure 84, shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes B4 and C5 are circled in blue. A box labeled 'Resolución a la 9ª' is positioned above the final measure of this staff.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

- **Segundo coro del solo**

Durante el segundo coro emplea un movimiento melódico más amplio al del primer coro, dando una importancia a la 7b en toda la sección A, utilizando un cromatismo en la primera frase y movimientos, en su mayoría, tríadicos; en el compás 90 y 91 realiza una frase que repite en secuencia rítmica en los próximos dos compases con una variación al inicio, en los siguientes compases realiza una secuencia de Bb frigio, terminando la sección A con frases dentro del acorde, así se puede evidenciar en la Figura 28:

## Figura 28

*Cromatismo, secuencia rítmica y escala modal Bb frigio*

The musical score for Figure 28 consists of four staves of music in the key of B-flat major (two flats). The first staff, starting at measure 88, features a chromatic line (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat) circled in blue, with a label 'cromatismo' above it. The second staff, starting at measure 90, shows a rhythmic sequence of eighth and sixteenth notes, with a label 'Secuencia rítmica' to its right. The third staff, starting at measure 92, continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth staff, starting at measure 94, shows the B-flat Phrygian mode scale (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat) with a label 'Bb frigio' to its right. A '7b' label is also present above the first staff.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En la sección B mantiene frases por grados conjuntos y tríadicos, haciendo un D dórico al inicio de la sección, tal como se observa en la Figura 29:

## Figura 29

*Escala modal D dórico*

The musical score for Figure 29 shows the D Dorian mode scale (D, E, F, G, A, B, C, D) in the key of B-flat major. The scale is written on a single staff starting at measure 103. Above the scale, the chord symbols 'D-7' and 'Db7' are indicated.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Para finalizar este coro vuelve a marcar bastante el ritmo con frases casi secuenciales tríadicas.

- **Tercer coro del solo**

En este coro sigue utilizando secuencias melódicas más amplias, además va subiendo más el registro, una frase completamente en Bb, agregando en el compás 12 y 13, una escala en Bb frigio (ver Figura 30); mantiene en todas las secciones la característica de empezar las frases en tiempos débiles, contratiempos, o anacrusa, y movimientos tríadicos, todos los movimientos melódicos muy dentro del acorde.

### **Figura 30**

*Escala modal frigia*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

- **Cuarto coro del solo**

Este cuarto coro se caracteriza por el movimiento melódico en el registro sobreagudo del saxofón (ver Figura 31), utilizando aproximaciones cromáticas a notas importantes del acorde, asimismo, se caracteriza por finalizar el solo con una secuencia de tresillos de negra descendentes (ver Figura 32), para entregar el solo al piano.

### Figura 31

*Registro sobreagudo del saxofón*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### Figura 32

*Secuencia tresillo final del coro*

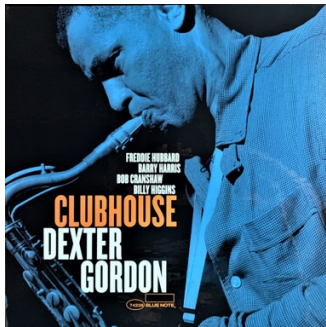


*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

## 3.3 Etapa 3: análisis 'Hanky panky'

### Figura 33

*Dexter Gordon: 'Clubhouse'*



*Nota:* La figura expone la portada del álbum ‘*Clubhouse*’ de Dexter Gordon. Tomado de: Discogs, (2022, abril). <https://www.discogs.com/es/release/13818570-Dexter-Gordon-Clubhouse/image/SW1hZ2U6NDM2MzYyMTM=>

### **Descripción general**

**Nombre:** *Hanky panky*

**Álbum:** *Clubhouse*

**Lugar de Grabación:** Van Gelder Studio, New Jersey

**Fecha:** 27 de mayo de 1965

**Músicos:** Saxofón tenor: Dexter Gordon

Trompeta: Freddie Hubbard

Piano: Barry Harris

Bajo: Bob Cranshaw

Batería: Billy Higgins

**Forma:** AABA

**Compositor:** Dexter Gordon

*Hanky panky*, de Dexter, es un tema que pertenece al álbum ‘*Clubhouse*’ (ver Figura 33), es una marcha de blues que va de menor a mayor y viceversa. El solo de tenor se abre con una cita del tema y se vuelve bastante intenso; Dexter incluso gruñe, algo poco habitual. Hubbard, con fuertes *chops*, varía sus frases muy bien, y Harris muestra su toque limpio y nítido, bien respaldado por un bajo y una batería elásticos (Cuscuna y Lundvall, 1996).

En la Tabla 7 se exponen brevemente los elementos que se identificaron en la canción 'Hanky panky' de Dexter Gordon

**Tabla 7**

*Análisis 'Hanky panky'*

Tema AABA (Bbm)	Improvisación Saxofón	Improvisación Trompeta
Sección A (Bbm)	AABA X2	AABA X2
Sección B (Eb – F)		
Improvisación Piano AABA X2	Tema AABA	

*Nota:* La tabla expone detalles del análisis de la canción 'Hanky panky' de Dexter Gordon. Fuente: Elaboración propia

El tema empieza con una anacrusa en corchea realizando una aproximación cromática al quinto grado del acorde de Bbm7, seguido de una frase de *call and response*, que empieza con un unísono entre el saxofón tenor y la trompeta, y responde abriendo las voces, tocando el tenor la voz superior y la trompeta, la voz inferior, como se puede apreciar en la Figura 34:

**Figura 34**

*Voces tenor y trompeta*

Aprox. cromática

Voces Tenor y Trompeta

$Bb-7$   $Bb-7/Ab$   $G^bMA7$   $Bb-7/F$   $E^b7$   $Bb-7/D^b$   $C-7^b5$   $B13$





trompeta la voz inferior, como se vio anteriormente en la (Figura 34), con intervalos en las voces de 6ª mayor entre el Db y Bb, resolviendo a un Eb y Ab respectivamente, luego un unísono en el Bb, y vuelven a abrir la voz entre un Db y G, que resuelve a un F y Eb; siguiendo este motivo el *lead voice* del saxofón tenor realiza una frase descendente desde el Bb al F (ver Figura 38), después de esto repite la melodía del inicio, y realizan el cierre de la melodía a distancia de 8ª, como se expone en la Figura 39:

### Figura 38

*Lead voice de tenor*

Handwritten chord symbols above the staff:  $G^b MA7$ ,  $B^b-/F$ ,  $E^b7$ ,  $B^b-/D^b$ ,  $C-7b5$ ,  $B^b13$ .

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### Figura 39

*Voces por octavas*

Melodía de cierre por octavas

Handwritten chord symbols above the staff:  $G^b MA7$ ,  $B^b-7/F$ ,  $C7$ ,  $F7$ ,  $B^b-7$ .

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En la sección B se mantiene la misma idea de *call and response*, realizando la frase siempre con la misma rítmica de corchea y tresillo de corcheas, y respondiendo en voces abiertas a intervalos de 6ª mayor, al final de la sección el intervalo pasa de 6ª mayor, a 7ª menor, y resuelve en una 5ª justa (ver Figura 40).

### Figura 40

*Intervalo de 6ª entre tenor y trompeta*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

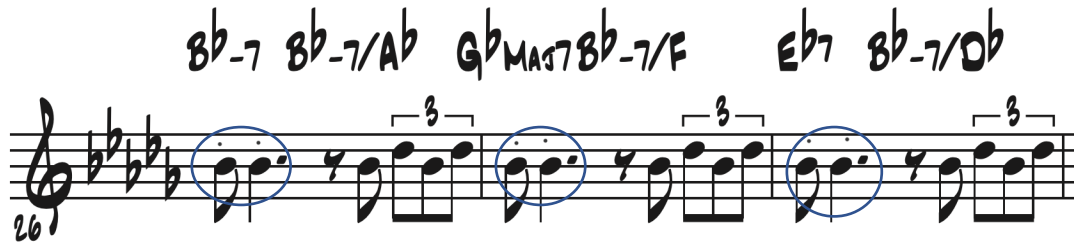
### Coros de improvisación

- **Primer coro de solo**

En el primero coro la sección A empieza en anacrusa con un motivo que repite los primeros tres compases, resolviendo a notas del acorde como en el caso de Bbm7 que resuelve a la tónica, luego se repite el motivo y resuelve a la tercera de Gbmaj7, y a la quinta de Eb7. (ver Figura 41).

### Figura 41

*Resolución en grados del acorde*

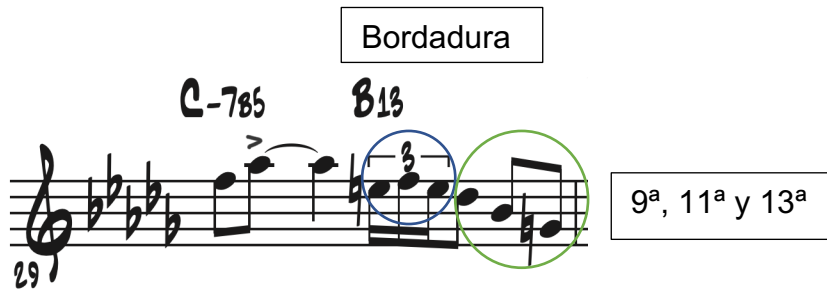


Nota: Fuente: Elaboración propia.

Ya en el cuarto compás de la forma tocando la 11ª y 13ª del acorde disminuido de C-7b5 y realizando una bordadura cromática al F y descendiendo con las notas de la superestructura de F7 (ver Figura 42), en este caso la 9ª, 11ª y 13ª, como dominante del Bbm7, aunque en este caso el acompañamiento armónico realiza el sustituto tritonal.

### Figura 42

*Bordadura*



Nota: Fuente: Elaboración propia.

Los siguientes cuatro compases de esta sección hace un movimiento melódico utilizando la tónica, 3ª y 7ª del acorde de Bbm7, para luego pasara a la 11ª y 7ª en el acorde de Bbm7/Ab, realizando un salto de 5ª justa hasta el F, para terminar esta sección realiza una secuencia de semicorcheas empezando en el tiempo débil del compás desde la 13ª del acorde de C7, a la 13ª del acorde de F7, repitiendo la

secuencia de semicorcheas-corchea en el F7 desde la 3ª del acorde, en el siguiente compás para finalizar la sección A realiza una frase por grados conjuntos con un par de cromatismos que resuelve en el primer compás de la segunda A de la forma, como se puede ver en las Figuras 43 y 44:

### Figura 43

Secuencia desde la 13ª del C7 y F7



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### Figura 44

*Frase por grados conjuntos con cromatismo*



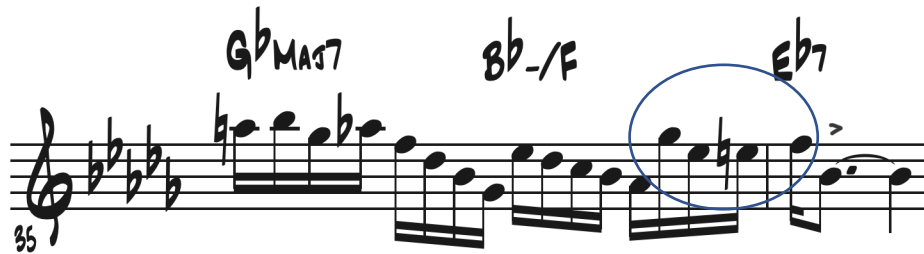
*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Esta segunda A se caracteriza por seguir con las secuencias de semicorcheas, y la utilización de aproximaciones cromáticas, como en el caso de la resolución del

acorde de Bbm/F al Eb7, usando el Gb-Eb-E para llegar al F-Bb en el acorde de Eb7 (ver Figura 45), característica similar en el G-Ebecar para el F-Bb en el acorde de Bbm7, en el Bbm7/F utiliza una secuencia de bordadura diatónica descendente primero con el F-Eb-F (ver Figura 46), Db-C-Db para resolver en el Bb-F del C7, terminando la sección con una estructura de semicorcheas.

### Figura 45

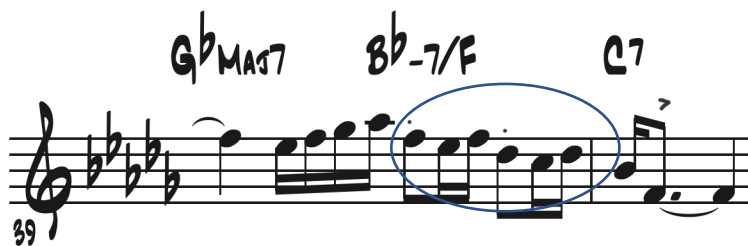
*Resolución a Eb7*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### Figura 46

*Bordadura de resolución a C7*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Ya en la sección B, usa una estructura ascendente de semicorcheas que desciende en aproximaciones cromáticas hasta llegar al 11° del Eb7 (ver Figura 47), en una frase con notas de la escala de Eb7, caso que se repite en los siguientes dos acordes.

### Figura 47

*Aproximaciones cromáticas*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En los siguientes acordes usa otra secuencia melódica ascendente entre corchea-semicorchea y salto de 5ª justa a una semicorchea (G-G-D) (ver Figura 48), secuencia que se repite desde el Ab, llegando de nuevo al D, siguiendo de una escala ascendente desde la 7ª a la 9ª y salto de acorde hasta la 13ª, secuencias muy parecidas en los siguientes acordes con un par de aproximaciones cromáticas.

### Figura 48

*Salto de 5ª justa y escala ascendente*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Llegando a la última A del coro, donde descansa un poco el fraseo con escalas por grados, conjuntos en negras y corcheas y saltos tríadicos, en su mayoría, dentro de las notas del acorde.

- **Segundo coro de solo**

En el segundo coro es un poco más tranquilo melódicamente al primer coro, con la característica que utiliza frases llegando al G sobreagudo del tenor tal como se puede ver en la Figura 49, y en el compás 72 utiliza la técnica *growl* como efecto de la frase.

### Figura 49

*Registro sobreagudo en tenor*

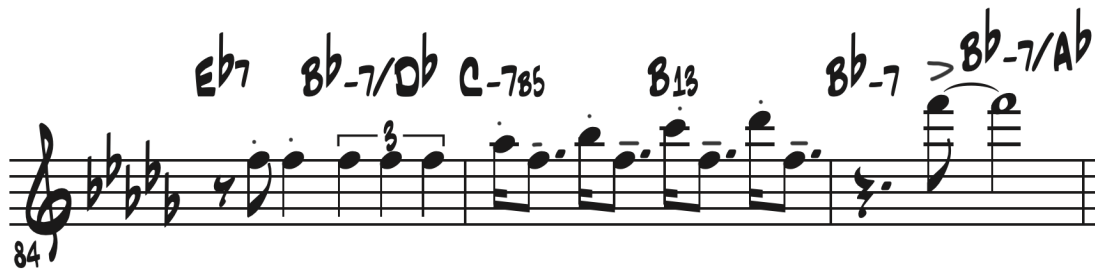


*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En la parte B utiliza un motivo ritmo-melódico, que varía en la segunda parte de la B, para finalizar, vuelve a hacer una frase que va construyendo desde la novena del acorde de Eb7, pasando a ser la quinta del acorde de Bbm7/Db, y que va subiendo con nota pedal en el F como un motivo con más importancia rítmica y resuelve en el primer compás del siguiente coro (ver Figura 50).

**Figura 50**

*Frase con importancia rítmica*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### 3.4 Etapa 4: análisis 'Ernie's tune'

**Figura 51**

*Dexter Gordon: 'Dexter calling...'*



*Nota:* La imagen muestra la portada del álbum *Dexter calling...*, de Dexter Gordon.

Tomado de: Discogs, (2022). Dexter Gordon – ‘Dexter calling...’

<https://www.discogs.com/es/master/168321-Dexter-Gordon-Dexter-Calling--/image/SW1hZ2U6NjMyOTE1NA==>

### **Descripción general**

**Nombre:** *Ernie’s tune*

**Álbum:** *Dexter calling...*

**Lugar de Grabación:** Van Gelder Studio, New Jersey

**Fecha:** 9 de mayo de 1961

**Músicos:** Saxofón tenor: Dexter Gordon

Piano: Kenny Drew

Bajo: Paul Chambers

Batería: Philly Joe Jones

**Forma:** AABA

**Compositor:** Dexter Gordon

*Ernie's tune* es una joya compuesta por Dexter para ‘*The connection*’; una balada muy bonita interpretada con esa especial ternura viril que era únicamente suya, como es lógico, él mantiene el protagonismo en todo momento (Cuscuna y Lundvall, 1996).

Cuatro de las canciones de este álbum, incluyendo ‘*Ernie’s tune*’ fueron escritas en Los Ángeles para la obra ‘*The connection*’ de Jack Gelber en 1960. En la Tabla 8 se exponen brevemente los elementos que se identificaron en la canción ‘*Ernie’s tune*’ de Dexter Gordon

## Tabla 8

### Análisis 'Ernie's tune'

Tema AABA (Db)	Interludio A- Improvisación A (Ab)	Improvisación Saxofón BA (Db)	Interludio – Final (Ab)
----------------	--	----------------------------------	----------------------------

*Nota:* La tabla expone detalles del análisis de la canción 'Ernie's tune' de Dexter Gordon. Fuente: Elaboración propia

El tema empieza con una introducción de cuatro compases de saxofón solista, entrando la base rítmica en el compás 5, así se puede apreciar en la Figura 52.

## Figura 52

### Frase sax solo



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

La sección B esta en región de subdominante (ver Figura 53).

## Figura 53

### Primera frase sección B



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Para la reexposición del tema realiza la misma secuencia armónica del principio, conectando con un Db-Bbm7 a un interludio (ver Figura 54):

### Figura 54

*Cierre de sección*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En el interludio se realiza un obligado en los primeros cuatro compases y empieza el solo de saxofón tenor (ver Figura 55).

### Figura 55

*Obligado para solos*



Nota: Fuente: Elaboración propia.

### Aspectos armónicos

Teniendo en cuenta la forma de *rhythm changes* del tema, la armonía en la sección A realiza un movimiento característico, utilizando algunas variaciones a la secuencia armónica normal de los *rhythm changes*, empezando con un I-Vi, un IV disminuido como paso a un II-V7 al B, un Vm del Db como paso a una secuencia de Fdis-Bb7, que sube medio tono en el siguiente compás F#m7-B7, llegando a un ii-V7-I al Db, y un sustituto tritonal para empezar de nuevo la secuencia en la segunda A, esta es la misma y en el último compás de la secuencia hace un Bb-7 de paso y un ii-sustituto tritonal para resolver en el IV en la sección B. Lo anterior se puede apreciar en la Figura 56:

**Figura 56**

Armonía sección A de 'Ernie's tune'

$$\begin{array}{l}
 \mathbf{A} \\
 \left[ \begin{array}{l}
 D_{\Delta 7}^b \quad B_{-7}^b \quad | \quad G_{\emptyset} \quad C_{7b9} \quad G_7^b \quad | \quad B_{\Delta 7} \quad A_{-7}^b \quad | \\
 F_{\emptyset} \quad B_{7b9}^b \quad | \quad G_{-7}^b \quad B_7 \quad | \quad E_{-11}^b \quad A_{13}^b \quad | \\
 D_{\Delta 7}^b \quad | \quad \overbrace{A_{-9} \quad D_7}^{1.} \quad \overbrace{B_{-7}^b \quad A_{-7}^b \quad G_{7b5}}^{2.} \quad |
 \end{array} \right.
 \end{array}$$

Nota: Fuente: Elaboración propia.

Esta sección B se mueve en su mayoría en región de subdominante, normalmente en esta forma se haría una secuencia de dominantes, arrancando desde el III7, sin embargo, acá realiza la secuencia desde la IVMaj7, secuencia que sigue con un C7 y un Fdis que resuelve al Bb7 y un G7 como sustituto tritonal del Gb, después una secuencia de ii-V7, entre Gdis-C7, Fm7-Bb7 que termina con un ii-V7 al E, pero resuelve al D7 como sustituto tritonal del Db, así se expone en la Figura 57

### Figura 57

*Armonía sección B 'Ernie's tune'*

$$\begin{array}{c}
 \textcircled{B} \\
 \parallel \\
 \text{G}^{\flat}_{\Delta} \quad | \text{G}_{\emptyset} \text{C}_{7\flat 9} | \text{F}_{\emptyset} \quad | \text{B}^{\flat}_{7\flat 9} \text{G}_{7\flat 5} | \\
 \text{G}^{\flat}_{\Delta} \quad | \text{G}_{\emptyset} \text{C}_{7\flat 9} | \text{F}_{m7} \text{B}^{\flat}_7 | \text{G}^{\flat}_{m7} \text{B}_{7\sharp 9} \\
 \text{D}_{7\sharp 9} \parallel
 \end{array}$$

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En este punto, se retorna a la A, que es la misma secuencia del principio y al final conecta con un Db7-Bbm7 al interludio (ver Figura 58); este interludio con una característica bastante rítmica se mueve entre Eb7 y Ab7, dura ocho compases que hacen a la vez de parte A en la improvisación del saxofón que empieza a la mitad del interludio.

## Figura 58

Armonía interludio 'Ernie's tune'

**Interludio**

<b>E<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>E<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	
<b>E<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>E<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7b9</sub></b>	

Nota: Fuente: Elaboración propia.

Se repite la forma B y A, y finaliza con una *coda* que son los primeros cuatro compases del interludio y resuelven al Db.

### Aspectos melódicos

Al ser una balada la melodía es bastante rubateada, en los primeros cuatro compases la melodía va marcando la armonía ya que va solo, empieza con un salto de 4ª entre Bb y Eb, que repite por grados conjuntos en el último tiempo del compás, llegando al C7 donde utiliza solo notas del acorde 1ª y 5ª y al final un 7º grado, sigue con una secuencia melódica muy cantable y una especie de aproximación para resolver en el tercer grado del acorde, en este caso F#m7 donde entra con la base rítmica, empleando notas del acorde, con algunas agregaciones como en el Eb, que agrega la 11ª, al igual que en el Db en el séptimo compás donde toca la novena, básicamente la segunda A del tema es una variación rítmica en la melodía que utilizó en la primera A.

En la sección B la melodía empieza con la séptima mayor del acorde de Gbmaj7, la cual va después por grado conjunto hasta la fundamental del C7 que aparece en el siguiente acorde, y que por grado conjunto descendente, refuerza las notas importantes del acorde, tocando el Ab como una anticipación del siguiente acorde que es Fdis, y acá aprovechando a tocar con fuerza la misma intención del inicio con la séptima de

este acorde, en la segunda parte de esta sección se mantiene un esquema melódico, igual que en la primera parte, pero varía la rítmica, resolviendo a la reexposición del tema, donde funciona de la misma manera, variaciones rítmicas sobre el mismo esquema melódico del principio.

En el interludio, realizan un unísono rítmico, donde el saxofón toca todas las novenas bemoles de los acordes, creando esta tensión que marca el puente hacia el solo.

### Coro de improvisación

La improvisación del saxofón empieza en los últimos 4 compases del interludio (ver Figura 59), sobre la base haciendo el ritmo del inicio de esta sección, en melodías principalmente formadas por grados conjuntos, y una secuencia melódica en el séptimo y octavo compás del interludio.

**Figura 59**

*Primera frase improvisación saxo tenor*

The image shows two staves of musical notation for a tenor saxophone improvisation. The first staff begins at measure 37 and the second at measure 39. The key signature is three flats (B-flat major). The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. Chord symbols  $E\flat 7(b9)$  and  $A\flat 7(b9)$  are written above the staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and triplet markings.

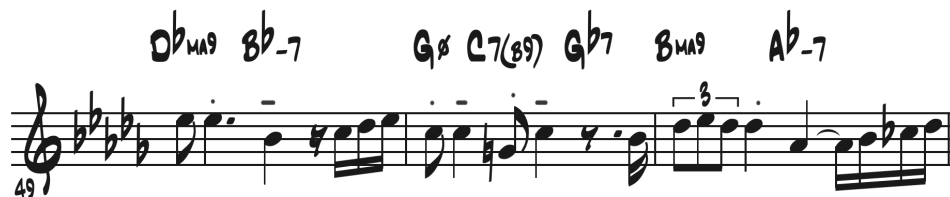
*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

La sección B del solo empieza utilizando notas de la superestructura del acorde de Gb, también usando en varios lugares del solo el recurso de los quintillos, seisillos, tresillos y frases siempre muy dentro de la armonía, incluso usando casi que las notas básicas del acorde, al llegar a la sección A, repite el esquema de la melodía principal del tema con algunas variaciones rítmicas (ver Figura 60).

En la segunda parte entrega el solo con frases por grados conjuntos, y citando una secuencia que utiliza al inicio del solo, para llegar a la *coda*, con la misma melodía de los primeros compases del interludio, y resolviendo al acorde de Db al final.

**Figura 60**

*Variación de la melodía en improvisación*



*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

### 3.5 Etapa 5: conclusiones de los análisis

De este análisis se pueden concluir que la fuerte influencia que tuvieron Lester Young, en su desarrollo melódico y, Charlie Parker en el desarrollo técnico aplicado al saxofón tenor, esto junto a la influencia de otros saxofonistas, permitió que Dexter formara su característico sonido; también, se evidencia un recurso muy común en sus composiciones y es la utilización de la forma *rhythm changes*, aplicando la estructura, realizando variaciones armónicas y usando constantemente el sustituto tritonal. La utilización de interludios o puentes en sus composiciones da dinamismo y crea distintas esferas en el desarrollo del tema.

El uso de variaciones de la melodía principal, durante las improvisaciones, da una impresión de continuidad entre el discurso de la improvisación y el tema principal, junto a estas variaciones melódicas se suman variaciones rítmicas y la implementación de los acentos en tiempos débiles o contratiempos del compás, agregando también el uso de la superestructura de los acordes (9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup>) en las melodías de improvisación.

Otro aspecto estilístico de este análisis es la utilización de secuencias, bordaduras y aproximaciones cromáticas, tanto en las melodías principales de las composiciones, como en el desarrollo de la improvisación de Dexter, así como la utilización de las tensiones lo más abiertas posibles entre las voces del saxofón y trompeta respecto de la base rítmica.

## Capítulo 4: Resultados

Entre los resultados de este trabajo se evidencia un compendio de *licks*, como parte del estudio y apropiación del lenguaje, que permitirá a los estudiantes que deseen acercarse a la improvisación poderlos estudiar, imitar, y desarrollar en sus procesos musicales dentro y fuera de la licenciatura. Así como dos composiciones, la primera una balada para *big band* llamada '*Any's dreams*' y la segunda un *latín-swing* para quinteto llamado '*Pandemic night*'.

### 4.1 Etapa 6: compendio de *licks*

El compendio está enfocado como una herramienta para el proceso de desarrollo y apropiación de lenguaje para los estudiantes que quieran seguir afianzando su estilo de improvisación, y aquellos que quieran empezar. Para el desarrollo de este compendio se tomaron ocho *licks* que utilizó Dexter en las improvisaciones de las tres composiciones que se analizaron (*Soy Califa*, *Hanky panky* y *Ernie's tune*), dos de

estos en secuencias de 2-5-1 mayor (lick 1 y 2), otros dos en 2-5-1 menor (lick 3 y 4), dos en dominante (lick 5 y 6, utilizando secuencias con el recurso de la escala simétrica disminuida de la dominante) y dos modales (lick 7 y 8). Se presenta una partitura con el *lick* original, y después en los once tonos faltantes, siguiendo una secuencia de tonalidades por cuartas, recurso muy utilizado en el estudio de progresiones del jazz, como en el *lick 1* expuesto en la Figura 61, asimismo, es necesario mencionar que el compendio de *licks* se encuentra consignado en el Anexo 3.

**Figura 61**

*Lick 1*

**LICK 1**

The musical score for Lick 1 consists of five staves, each representing a different key signature. The original lick is in C-7. The transpositions are as follows:

- Staff 1: C-7
- Staff 2: F-7
- Staff 3: B $\flat$ -7
- Staff 4: E $\flat$ -7
- Staff 5: G $\sharp$ -7
- Staff 6: B7
- Staff 7: D7
- Staff 8: F $\sharp$ 7
- Staff 9: A7
- Staff 10: C7
- Staff 11: E7
- Staff 12: G7

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Cada partitura tendrá cuatro respectivos audios donde encontrarán uno con la armonía en la base rítmica, y el *lick* de referencia con el saxofón, los otros tres audios tendrán las armonías transportadas para poder tocarlos con instrumentos en C, Bb y Eb. Este estudio del *lick* en los doce tonos permiten que el instrumentista pueda aprendérselo y aplicarlo en cualquier tonalidad, para poder luego imitar, transformar y aplicar a su propio lenguaje. Las partituras completas con los respectivos *links* de los audios estarán en la sección de anexos de este documento.

## 4.2 Etapa 7: composiciones

De los resultados de los análisis y el posterior compendio de *licks* que se utilizaron en el compendio, se realizó el proceso de composición de dos obras pensadas inicialmente como *standards* y que luego serán arregladas a los formatos de quinteto de jazz y *big band*.

### 4.2.1 Balada '*Any's dreams*'

En esta primera composición se realizó un proceso de exploración armónica, partiendo de las variaciones realizadas en las composiciones de *Hanky panky* y *Ernie's tune*, que da como resultado una serie de secuencias armónicas descendentes que se presentan en la sección A, esta secuencia que empieza con el EbMaj7-Db7#11-Cm7, tendría que llegar con la secuencia a un Bb7, pero se realiza un salto para poder agregar el V grado menor del séptimo de la tonalidad, por lo que el Bb7 se cambia por un Abm7 que da paso a una nueva secuencia en el siguiente compás desde el Db7, que sigue con una secuencia por medios tonos descendentes B7#11, Bbm7 y A7#11, y llega a un ii-V7-I en GbMaj7, después un V7-I al EbMaj7 en el séptimo compás, conectando con un ii-V7 de Eb para volver al inicio de la sección; la sección B son secuencias de ii-sustituto tritonal-I, y acordes de conexión a la siguiente secuencia.

El proceso de exploración y creación de la melodía se realizó después que toda la progresión armónica estuviera lista, se procede a crear un *backing track* y a partir del estudio armónico se empieza a improvisar, creando pequeñas frases que se conectan con cada una de las secciones de la composición, utilizando recursos como tratar de no resolver siempre a la tónica, de llegar a diferentes notas de la estructura del acorde, empezar frases en tiempos débiles del compás y la idea de crear una línea melódica que pueda ser cantada. En la Figura 62, se expone la partitura de la composición propia de *'Any's dreams'*

### **Figura 62**

*Composición propia 'Any's dreams'*

# Anys Dreams

Andrés Zapata

♩ = 60 A

**E<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b7</sup>#11 C-7 A<sup>b</sup>-7 D<sup>b7</sup> B7#11 B<sup>b</sup>-7A7#11**

**A<sup>b</sup>-7 D<sup>b7</sup>#11 G<sup>b</sup>MAJ7 B<sup>b</sup>7B9 E<sup>b</sup>MAJ7 F-7B5 B<sup>b</sup>7B9**

**E<sup>b</sup>MAJ7 B<sup>b</sup>-7B5 E<sup>b</sup>7B13 B A-7B5 A<sup>b</sup>7**

**G-7 E<sup>b</sup>-6 A<sup>b</sup>-7 G7#11 G<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b7</sup>#11**

**G-7 G<sup>b</sup>7#11 F7 C-7 G-7B5 C7B9**

**F-7B5 B<sup>b</sup>7B9 A E<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b7</sup>#11 C-7 A<sup>b</sup>-7**

**D<sup>b7</sup> B7#11 B<sup>b</sup>-7 A7#11 A<sup>b</sup>-7 D<sup>b7</sup>#11**

**G<sup>b</sup>MAJ7 B<sup>b</sup>7B9 G-7 C-7 F-7B5 B<sup>b</sup>7B9**

©AZAVAG95

Nota: Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2.2 Latin-swing '*Pandemic night*'

Esta segunda composición se pensó para el formato de quinteto de jazz, con base en la composición de '*Soy Califa*', se eligen los ritmos de latin para la sección A y swing para la sección B y se trabaja armónicamente en una tonalidad menor, la sección A se mueve en tónica y subdominante, y un *turnaround* al final de la sección para poder conectar de nuevo al inicio, la sección B, se piensa en dos secuencias la primera de ii-V7-I a Gm7 y se repite pero con el sustituto tritonal, y la segunda secuencia de VI-III-ii-V7, y VI-III-ii-sustituto tritonal para volver a la sección A.

Melódicamente se crean estructuras secuenciales dentro de la armonía, que tocan el saxofón tenor y la trompeta, y que en ciertos puntos se abrirán en voces, dejando espacios para darle protagonismo a la base rítmica creando una sensación de *call and response* entre la base y la melodía, en la sección B, que está acompañada de swing se realizan frases igualmente secuenciales dentro de la armonía. En la Figura 63, se expone la partitura de la composición propia de '*Pandemic night*'

Figura 63. Composición propia 'Pandemic night'

*Pandemic Night*

Andres Zapata

♩ = 140      (A)

D-6

G-9

D-7      B-7b5      E-7      A7b9      D-6      E7

A-7      Ab7#11      G-7      A-7      D7b9

G-7      Bb7#11      F7      E-7b5      A7

Bb7#11      F7      E-7b5      Eb7#11      D-6 (A)

G-9      D-7      B-7b5      E-7      A7b9

©AZAPA95

Nota: Fuente: Elaboración propia.

### 4.3 Etapa 8: arreglos

En la presente etapa se expone el resultado del desarrollo de la investigación y análisis del presente trabajo, puesto que se exponen los diferentes arreglos y composiciones que son fruto del trabajo del autor del presente texto.

#### 4.3.1 Balada 'Any's dreams' – big band

En esta composición se utilizó como recurso extraído de los análisis realizados anteriormente a Dexter Gordon, el *lick* seis del compendio, que Dexter utiliza al iniciar el solo de *Ernie's tune*; este *lick* se ubicó en la sección de trombones, como puente entre la melodía principal al inicio de la improvisación de saxofones, tal como se puede apreciar en la Figura 64:

Figura 64

Lick 6 sección de trombones

The image displays musical notation for two trombone parts, labeled 'TROMBONE 3' and 'TROMBONE 4'. Both staves are in bass clef and share a key signature of two flats (Bb and Eb). The notation features a melodic line with eighth and quarter notes, slurs, and triplet markings. Below the staves, chord symbols are provided: Eb7b9, Ab7b9, and EbMaj7.

Nota: Fuente: Elaboración propia

En la sección del *shout chorus* (ver Figura 65) se emplea la melodía de la sección B abierta a voces de tipo *drop 2*, entre las secciones de saxofones, trompetas y base rítmica, con respuesta de la sección de trombones.

**Figura 65**

*Shout chorus*

The image displays a musical score for a "SHOUT CHORUS". The score is arranged in a grand staff with eight staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are labeled: ALTO SAX 1, ALTO SAX 2, TENOR SAX 1, TENOR SAX 2, BARITONE SAX, TRUMPET IN B♭ 1, TRUMPET IN B♭ 2, TRUMPET IN B♭ 3, and TRUMPET IN B♭ 4. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (♩) and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments play in a coordinated fashion throughout the piece.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia

En la introducción del piano se cita de manera extendida un fragmento de la melodía principal de la sección A (ver Figura 66), como conector entre la introducción y el inicio de la sección.

## Figura 66

*Extensión melodía principal*

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is for the Piano, featuring a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody begins with a dotted quarter note followed by eighth notes, then continues with a series of eighth notes. A handwritten annotation 'Eb MA7' is positioned above the first measure. The lower staff is for Trombone 1, using a bass clef and the same key signature. It contains a series of notes, including a half note and a quarter note, with a slur over a group of notes. The piano part includes a fermata over a chord in the bass line.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

En la Figura 67, se consigna la primera página del *score* de la composición 'Any's dreams', además, resulta necesario mencionar que el *score* completo se presentará en el Anexo 1:

# Figura 67

Página 1 score Any's dreams

*Any's Dreams*  
Ballad  
Andrés Felipe Zapata Vargas

Score

♩ = 60

INTRO

The score is for the piece "Any's Dreams" by Andrés Felipe Zapata Vargas, a ballad in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a piano introduction. The piano part consists of a right-hand melodic line and a left-hand harmonic accompaniment. The right-hand line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note A4. The left-hand line consists of a bass line with a half note G2, a half note B1, and a whole note G2. The score includes staves for Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1, 2, 3, & 4, Trombone 1, 2, 3, & 4, Acoustic Bass, and Drum Set. The piano part includes a melodic line with a fermata over the final note and a harmonic accompaniment with a fermata over the final chord. The score is marked with a tempo of 60 and a key signature of two flats (Bb and Eb).

©AZAVAS

Nota: Fuente: Elaboración propia.

### 4.3.2 Latin-swing 'Pandemic night' - quinteto de jazz

En esta composición se crea la sonoridad característica de los años sesenta, de composiciones como Soy Califa o *Hanky panky*, de Dexter Gordon, así como de otros compositores como Horace Silver. Como recurso de los análisis se crea la frase de la melodía principal en la sección A, con base en la melodía principal de Soy Califa, abriendo las voces de la trompeta y el saxofón (ver Figura 68), al unísono en el principio y a intervalo de sexta al final de la frase.

**Figura 68**

*Melodía principal saxofón y trompeta*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'TENOR SAX' and the bottom staff is labeled 'TRUMPET IN Bb'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The Tenor Sax part starts with a circled 'A' and 'LATIN' above the first measure. The Trumpet part starts with a circled 'A' and 'D-6' below the first measure. Both parts play a melodic phrase: a quarter rest, followed by eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4), and ending with a quarter note (B4). The phrase is repeated in the second measure. Brackets connect the notes of both instruments across the two measures, indicating they play in unison at the beginning and at an interval of a sixth at the end.

*Nota:* Fuente: Elaboración propia.

Para la base de la batería en la sección A se utiliza un latín con influencias de bossa nova, y del acompañamiento rítmico de Soy Califa, esta base se escribe en clave 2-3, tal como se puede apreciar en la siguiente figura:

**Figura 69**

*Base batería sección A*

DRUM SET

9

CLAVE 2-3

Nota: Fuente: Elaboración propia.

Aunado a lo anterior, se estructura un puente que es utilizado al momento de cambio de secciones (ver Figura 70), entre la introducción y la sección A, también al paso de la melodía a la sección de solos y como corte final.

### Figura 70

*Puente cambio de secciones Pandemic Night*

PUENTE

TENOR SAX

TRUMPET IN B $\flat$

ELECTRIC BASS

PIANO

DRUM SET

5

Nota: Fuente: Elaboración propia.

También se utiliza como recurso respuestas de la base rítmica (ver Figura 71) entre los silencios que quedan de la melodía principal entre la trompeta y el saxofón.

### Figura 71

*Respuestas base rítmica*

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Drum Set. The Electric Bass part is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. It features a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The Piano part consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. It shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Drum Set part is written on a single staff with a drum set icon and shows a sequence of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The number 58 is written below the Drum Set staff.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

En la Figura 72, se consigna la primera página del *score* de la composición '*Pandemic night*', además, resulta necesario mencionar que el *score* completo se presentará en el Anexo 2:

# Figura 72

Página 1 score 'Pandemic night'

*Score* **Pandemic Night** *Latin Swing* *Andrés Felipe Zapata Vargas*

The musical score is arranged for five instruments: Tenor Sax, Trumpet in Bb, Electric Bass, Piano, and Drum Set. It begins with an **INTRO** section. The **PUENTE** section follows, marked with a **LATIN** key signature change and a circled **A**. The Puente section includes the following chord markings: G-9, D-7, B-7b5, E-7, A7b9, and D-6. The score is marked with **©ALVAVS** and **CLAVE 2-3**.

Nota: Fuente: Elaboración propia.

#### 4.4 Hoja de ruta de montaje

Dentro del contexto de formación de la *Nogal Jazz Big Band* y de los ensambles de jazz-rock de la universidad, donde cada cierta cantidad de semestres llega una nueva generación de músicos y se empieza el proceso de apropiación del lenguaje y ensamble en grupo, lo que se pretende con las composiciones y arreglos resultantes de este trabajo es acercar el lenguaje del jazz y de Dexter Gordon a estos nuevos estudiantes sin que salga de sus posibilidades técnicas, así como dar otra herramienta de desarrollo de lenguaje a los estudiantes más avanzados.

La idea de apropiación del lenguaje no es simplemente la lectura de partitura de cierto estilo o género musical, sino, la inmersión en un proceso que contempla tanto la audición, como el canto, la lectura, y la ejecución instrumental; de la misma manera que se aprende un idioma nuevo, un lenguaje musical aborda todas estas características, por ello se sugiere la ruta de ensayo y montaje expuesto en la Tabla 9:

**Tabla 9**

*Ruta de ensayo y montaje*

---

	<p>Se recomienda en esta primera parte seleccionar repertorio del estilo, o artista que se va a trabajar, realizar una audición activa del mismo y con esto lograr diferenciar características de fraseo, sonido, afinación, estilo, acompañamiento.</p> <p>Para el caso de este trabajo, se recomienda la siguiente lista de canciones:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Ernie's tune</i></li></ul>
<b>Audición</b>	<p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=wM2ZvBu4efY&amp;ab_channel=DexterGordon-Topic">https://www.youtube.com/watch?v=wM2ZvBu4efY&amp;ab_channel=DexterGordon-Topic</a></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Soy Califa</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=C-o8EeITzYM&amp;ab_channel=corubi">https://www.youtube.com/watch?v=C-o8EeITzYM&amp;ab_channel=corubi</a></li></ul>

---

- 
- *Lady bird*  
[https://www.youtube.com/watch?v=r0vhqDCy9eQ&ab\\_channel=JulioCort%C3%A1zar](https://www.youtube.com/watch?v=r0vhqDCy9eQ&ab_channel=JulioCort%C3%A1zar)
  - *Hanky panky*  
[https://www.youtube.com/watch?v=DFCWnsYPkKw&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=DFCWnsYPkKw&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *I guess I'll hang my tears out to dry*  
[https://www.youtube.com/watch?v=AkofGzKRFj4&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=8&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=AkofGzKRFj4&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=8&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *Don't explain*  
[https://www.youtube.com/watch?v=H8p6kqfzjt8&ab\\_channel=DonQuixote](https://www.youtube.com/watch?v=H8p6kqfzjt8&ab_channel=DonQuixote)
  - *Darn that dream*  
[https://www.youtube.com/watch?v=IDpyO2JUerQ&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=IDpyO2JUerQ&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *Willow weep for me*  
[https://www.youtube.com/watch?v=wkpdnH75m\\_E&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=7&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=wkpdnH75m_E&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=7&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *Body and soul*  
[https://www.youtube.com/watch?v=dzLGqF5Osjs&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=9&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=dzLGqF5Osjs&list=PLMm9m6dhCpc677cm1lb16ZjwwuWiX2VXL&index=9&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *Cheese cake*  
[https://www.youtube.com/watch?v=a9HP9p3GXg8&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=a9HP9p3GXg8&ab_channel=DexterGordon-Topic)
  - *Daddy plays the horn*  
[https://www.youtube.com/watch?v=paV3pz0Mw-A&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=paV3pz0Mw-A&ab_channel=DexterGordon-Topic)
-

- 
- *Chromatic aberration*  
[https://www.youtube.com/watch?v=ExSGMQvAeJ0&ab\\_channel=Okmusix](https://www.youtube.com/watch?v=ExSGMQvAeJ0&ab_channel=Okmusix)
  - *Second balcony jump*  
[https://www.youtube.com/watch?v=3brLNLRBoPM&ab\\_channel=JazzTuna](https://www.youtube.com/watch?v=3brLNLRBoPM&ab_channel=JazzTuna)
  - *Round midnight*  
[https://www.youtube.com/watch?v=0Q8ZV6Ppw-c&ab\\_channel=Tzazilas](https://www.youtube.com/watch?v=0Q8ZV6Ppw-c&ab_channel=Tzazilas)
  - *Society red* [https://www.youtube.com/watch?v=Vb1EJK-TH5o&ab\\_channel=Okmusix](https://www.youtube.com/watch?v=Vb1EJK-TH5o&ab_channel=Okmusix)
  - *Misty*  
[https://www.youtube.com/watch?v=8fsScp3HTS8&ab\\_channel=SaraG](https://www.youtube.com/watch?v=8fsScp3HTS8&ab_channel=SaraG)
  - *A night in Tunisia*  
[https://www.youtube.com/watch?v=1jccsHMOdZo&ab\\_channel=DexterGordon-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=1jccsHMOdZo&ab_channel=DexterGordon-Topic)

## **Análisis**

Después de realizar el proceso de audición activa se recomienda un análisis inicial con el grupo, que cada uno diga que características diferenció, o si memorizó algún *lick* (cantando sin necesidad de solfearlo aún), que forma de acompañamiento escuchó, como se desarrollaron las melodías y los solos.

## **Canto**

Al concluir este análisis inicial, se procede a utilizar una de las herramientas más importantes de todos los músicos y es el canto, con ello, los estudiantes después de escuchar un par de repeticiones del tema, son capaces de cantar la melodía y algunas frases de los solos, con esto, desde el canto poder analizarlas y tocarlas en su instrumento.

Con esto se puede crear un compendio de *licks* y complementar el que se muestra en este trabajo, escoger uno

---

---

**Compendio de  
*licks***

de los *licks* escuchados, cantarlo y tocarlo en los doce tonos, junto al referente auditivo y ya después con el acompañamiento de la base rítmica del conjunto, en esta parte se puede tomar como referencia el compendio trabajado en este proyecto.

**Experimentación**

Al llegar al punto de experimentación, lo ideal es tomar estas características del lenguaje que se han trabajado en los puntos anteriores y aplicarlos a una armonía básica de blues, o de *rhythm changes*, y que los estudiantes realicen una vuelta de solo cada uno aplicando este lenguaje visto.

**Montaje de  
arreglos**

Una vez seguido todo este proceso, se puede llegar finalmente al ensamble y la lectura de los arreglos realizados, con esto, los estudiantes pueden tocar las melodías e improvisar dentro del contexto y el estilo musical de cada arreglo.

---

*Nota:* La tabla expone cual fue la ruta de ensayo y montaje propuesta en la presente investigación. Fuente: Elaboración propia.

## Capítulo 5: Conclusiones

A modo de conclusión, es necesario mencionar que en el desarrollo de la presente investigación se logró evidenciar el proceso de apropiación de un lenguaje musical desde el análisis, transcripción y adaptación de un gran referente en el mundo del jazz, como es el caso de Dexter Gordon, además, dicho proceso resulta ser una herramienta para el proceso de formación de los estudiantes de la universidad, así como de aquellos músicos que quieran desarrollar su lenguaje y discurso musical, puesto que esta ruta investigativa se puede aplicar a cualquier género que interese al estudiante.

Con la intención de dar cumplimiento a los objetivos propuestos en la investigación se puede afirmar que desde el análisis histórico, auditivo y teórico, es posible extraer información suficiente sobre el estilo de un intérprete y un género musical, así como de las características musicales y sociales que han ido construyendo su proceso estilístico; lo anterior, junto a la capacidad de la música de poder acoplarse a su entorno y a las necesidades culturales y sociales, son elementos que permiten la emergencia de nuevas maneras de reinterpretar y adaptar estos estilos a los contextos que se encuentran en la actualidad, asimismo, sientan las bases de recuperar y mantener vivas las tradiciones culturales de una sociedad, llevando consigo la memoria de lo que estos estilos como el swing, *work song*, blues, *bebop* y *hardbop*, tratados en el presente trabajo de investigación, significaron para el desarrollo de la comunidad.

Aunado a lo anterior, es posible evidenciar la importancia de cómo el hecho de aprender un lenguaje musical aproxima a los individuos a la manera de aprender cualquier idioma, escuchando frases, repitiéndolas, apropiándolas y luego modificándolas a la situación en la que se encuentre el intérprete, esto a través de compendios de *licks* que pueden ir agregando a su repertorio. Las maneras en la que se estudian y oyen los referentes y luego se extraen sus características aplicables a los diferentes instrumentos y tonalidades posibles, enriquecen el repertorio y, por tanto, el lenguaje del intérprete.

Todo esto permite que se desarrollen otras herramientas útiles para los músicos, y en este caso para los estudiantes de la licenciatura, como material y herramienta pedagógica en sus procesos de formación personales y grupales, entre estas herramientas se encuentra la composición; al poder apropiarse un lenguaje y unas estructuras estilísticas de diferentes géneros musicales, es posible componer y arreglar a los formatos que se necesite y que, en el caso de los futuros licenciados, enriquezcan los procesos pedagógicos a los que se enfrentarán en su vida profesional, aplicándolos a las características que tengan en sus lugares de trabajo.

Lo que se ha mencionado a modo de conclusión fue conseguido gracias a la estructuración e implementación de métodos de análisis que sirvieron de una manera clara y específica en el proceso de extraer estas características estilísticas de composición y lenguaje de Dexter Gordon, así como de la elaboración de un proceso continuo desde la selección de material a analizar, pasando por la estructura de estos análisis, y la consiguiente elaboración de un compendio de *licks*, que sirve como herramienta de un modelo de estudio y apropiación; dicha herramienta permitió las composiciones y consiguientes arreglos a los formatos de quinteto de jazz y *big band*, y junto con esto, la elaboración de una hoja de ruta para la apropiación y montaje de estos arreglos, que sirven como base a futuros procesos de enseñanza.

Finalmente, es necesario mencionar y resaltar el enriquecimiento académico que tuvo lugar en el desarrollo del presente trabajo para el autor del mismo, ya que se desarrollaron más conocimientos desde una visión histórica de Dexter Gordon, así como de elementos tales como el contexto en el que dicho artista vivió, la historia del jazz; asimismo, tiene gran importancia el proceso de entender y adaptar herramientas de análisis, composición y arreglos que serán útiles e indispensables a lo largo del proceso profesional como licenciado en música, descubriendo de esta manera, posibilidades estructuradas que serán más eficaces al momento de seguir desarrollando el propio lenguaje musical.

## Bibliografía

Alamy. (2022, marzo). Minton's Playhouse. Harlem 1947.

<https://www.alamy.es/mintons-playhouse-harlem-1947-image229970037.html>

Alamy. (2022, abril) Count Basie, 1904- 1944, with his band.

<https://www.alamy.com/count-basie-1904-1944-with-his-band-image3439440.html>

Barry, G. (1984). *Manual Práctico de Jazz*. Miltre.

Baker, D. (1988). *David Baker's arranging and composing for the small ensemble: jazz, R & B, jazz rock*. Alfred Music.

Blanco, D. (2017). Colombia nueva, suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7835>

Claxton, W. (s.f.) *Jazz Life* [Fotografía]. Pinterest

<https://co.pinterest.com/pin/387098530451589541/>

Cuaical, W., & Montoya, J. (2017). Estilo compositivo del maestro José Absalón Clavijo Hernández para el formato banda sinfónica [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1635>

Cuscuna, M., & Lundvall, B. (1996). *Dexter Gordon: The complete blue note sixties sessions. On a personal note, reflections on a jazz legend*. Blue Note Records.

Discogs (2022, abril). Dexter Gordon – A Swingin' Affair.

<https://www.discogs.com/es/master/248021-Dexter-Gordon-A-Swingin-Affair/image/SW1hZ2U6NjMyOTE5OQ==>

Discogs (2022, abril). Dexter Gordon – Clubhouse.

<https://www.discogs.com/es/release/13818570-Dexter-Gordon-Clubhouse/image/SW1hZ2U6NDM2MzYyMTM=>

Discogs (2022, abril). Dexter Gordon – Dexter calling...

<https://www.discogs.com/es/master/168321-Dexter-Gordon-Dexter-Calling--/image/SW1hZ2U6NjMyOTE1NA==>

- Gallego, G. (2017). Aportes técnicos y didácticos del maestro Luis Eduardo Aguilar para el acercamiento al estilo de dos obras para saxofón y piano [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1608>
- Gamboa, J. (2020). Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble jazz-rock de la universidad pedagógica nacional [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12841>
- Gioia, T. (1997). *Historia del Jazz*. Oxford University Press, Inc.
- Gordon, M. (2016). *The dream, Ben Webster and Dexter Gordon - part 2*. <https://www.dextergordon.org/blog/2016/1/11/ben-and-dex-2>
- Gordon, M. (2018). *Sophisticated giant: the life and legacy of Dexter Gordon*. University of California Press.
- Harris, C. (1996). Billy Eckstine Orchestra actuando con los saxofonistas Gene Ammons, Leo Parker, John Jackson, Bill Frazier y Dexter Gordon, Tommy Potter al bajo, posiblemente Connie Wainwright a la guitarra, posiblemente John Malachi al piano y la batería de Art Blakey a la derecha, en Hill City Auditorio (Salón de baile Savoy), octubre de 1944 [Fotografía]. Carnegie, museum of art <https://collection.cmoa.org/objects/91e0d5e5-9ee0-41c4-9253-02ec5bd7793e>
- Henry, R. (1981). *The jazz ensemble: a guide to technique*. Olympic Marketing Corp.
- Herman Leonard Photography, LLC, (s.f.) Dexter Gordon, New York, 1948. <http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/68/Print>
- Landau, E., (2011). Storyville. <https://64parishes.org/entry/storyville-2>
- Latham, A. (2010). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Sher Music.
- Lindsay, G. (2004). *Jazz arranging techniques from quartet to big band*. Staff Art Publishing.

- López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Esmuc, ICM.
- Malone, K. (1964). Dexter Gordon 1964 [Fotografía]. The Guardian <https://www.theguardian.com/music/2020/dec/12/dexter-gordon-montmartre-1964-review>
- Marsalis, W., & Ward, G. (2012). *Jazz: Cómo la música puede cambiar tu vida* (1ª edición). Ediciones Paidós.
- Mortensen, T. (2003). *Dexter Gordon: and his style* [Tesis Pregrado, Aalborg Universitet]. <https://bit.ly/3xAxvR2>
- Museo Provincial de Bellas Artes, (MPBA). (2022, abril) Round Midnight. <https://www.museofranklinrawson.org/cineclub/round-midnight/>
- O'Connor, B. (1982). Ron Carter, Capital Jazz Festival en Knebworth, Herts, julio de 1982 [Fotografía]. Alamy. <https://www.alamy.es/imagenes/ron-carter.html>
- Parks, G. (1943). New York, New York. Duke Ellington's trumpet section [Fotografía]. Library of congress. <https://www.loc.gov/item/2017851485/>
- Pease, T., & Pullig, K. (2001). *Modern jazz voicings: arranging for small and medium ensembles*. Berklee Press.
- Pérez, J. (2020). El «Joesón», una mirada desde la creación [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12299>
- Pullig, K., & Lowell, D. (2003). *Arranging for large jazz ensemble*. Berklee Press; Pap/Com.
- Randolph, P. (1956). Drummer Art Blakey performs at Cafe Bohemia on January 4, 1956 in New York [Fotografía]. Gettyimages. <https://www.gettyimages.es/fotos/art-blakey>
- Rawlins, R. & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology, the encyclopedia of jazz theory fo all musicians*. Hal Leonard.
- Rick, J. (2006). *La Interpretación musical*. Alianza Editorial.

- Romero, A. (2016). *Voicings en Joe Pass: análisis de las obras «round midnight» y «have you met miss jones»*; aplicación y práctica del estilo de Joe Pass en la adaptación de la obra «Satin doll» [Tesis Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1541>
- Rosenthal, D. (1994). *Hard Bop: jazz and black music, 1955-1965*. OUP USA.
- Stemley, C. (1981). Dexter Gordon and the bebop period, a biographical survey and analytical study of his improvisational style [Tesis Pregrado, University of Pittsburgh]. <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/37073>
- Tindle, S., (s.f.). Lionel Hampton and his Orchestra, en Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/495184921512168496/>
- Villón, M., & Duval, L. (2016). Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: yaraví, albazo, pasacalle y pasillo [Tesis Pregrado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/7001>
- Whitehead, K., (2013). 'My Ellington': a pianist gives Duke her personal touch. <https://listen.sdpb.org/2013-06-26/my-ellington-a-pianist-gives-duke-her-personal-touch>
- Wolsgaard-Iversen, H., & Büchmann-Møller, F. (s. f.). *Montmartre: Jazzhuset i St. Regnegade 19, Kbhvn K, 1959-1976*. Syddansk Universitetsforlag.
- Wright, R. (s. f.). *Inside the score*. Kendor Music Inc.

## Anexos

### Anexo 1

'Any's dreams' balada *big band*.

<https://bit.ly/36xo2ii>

### Anexo 2

'Pandemic night' - latin-swing quinteto de jazz

<https://bit.ly/3KbPLmx>

### Anexo 3

Compendio de *licks*

<https://bit.ly/394IM2W>

### Anexo 4.

Transcripciones Dexter

<https://bit.ly/3xGQs4k>