

Universidad Nacional de las Artes
Facultad de Artes Musicales y Sonoras
Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Saxofón
Tesina de Grado

De voces y ecos

Resonancias entre lo escrito y lo improvisado en el jazz

Tesista: **Cecilia Ciaffone**

Director: Prof. Mag. Fernando Lerman

Buenos Aires, abril de 2026

EL GRILLO

*Música porque sí, música vana
como la vana música del grillo;
mi corazón eglógico y sencillo
se ha despertado grillo esta mañana.*

*¿Es este cielo azul de porcelana?
¿Es una copa de oro el espinillo?
¿O es que en mi nueva condición de grillo
veo todo a lo grillo esta mañana?*

*¡Que bien suena la flauta de la rana!...
Pero no es son de flauta: en un platillo
de vibrante cristal de a dos desgrana*

*gotas de agua sonora. ¿Qué sencillo
es a quién tiene corazón de grillo
interpretar la vida esta mañana!*

Conrado Nalé Roxlo

Índice

Agradecimientos	4
Programa	5
Introducción	6
Justificación	7
Objetivos	8
Marco Teórico	8
Estado del Arte	11
Desarrollo	12
<i>Sonata for alto saxophone and piano</i> de Phil Woods.....	12
Marco teórico.....	12
Sobre la Sonata de Phil Woods.....	14
Ejercicios para improvisar recopilados por J. A. Long.....	14
Análisis formal de la <i>Sonata</i>	16
Comentarios.....	21
<i>A flower is a lovesome thing</i> arr. Ben Wendel.....	22
<i>I Loves You Porgy</i> de Melissa Aldana.....	24
Intérpretes femeninas y la resignificación de la obra.....	24
Análisis formal. La cadenza y el <i>lead sheet</i>	26
Análisis técnico de la cadenza.....	28
Notas sobre la transcripción.....	30
Transcripción como traducción intersemiótica.....	31
<i>Choro Dançado</i> de María Schneider.....	32
Aclaraciones sobre el arreglo.....	34
Análisis del tema.....	35
Conclusión	40
Anexo	43
Bibliografía	51

Agradecimientos

Me tomaré este espacio de la tesina para agradecer a la educación pública que me ha dado los recursos intelectuales y humanos indispensables para su escritura.

Quiero agradecer a mis profesores de la Institución, Fernando Lerman y Fabio Goy, que me ayudaron incansablemente en mis primeros y últimos años separados por la pandemia, aún así alimentaron la curiosidad por el estudio de este instrumento hasta brindarme la oportunidad de compartir con ellos tocando obras desafiantes. A Aníbal Gluzmann y Claudia Kuttentplan, quienes acentuaron mi gusto por nuestra música argentina, a Haydée Schwartz y Bernardo Monk, de ensamble. También a mis profesores fuera de la Institución, porque para mí la decisión de entrar a una carrera de formación clásica fue un largo camino de charlas y pedidos de recomendación: gracias Juan Cruz, gracias Leo, Rama y Sofi por la pasión por el jazz.

A Margarita López Soler, que me dio un sinfín de herramientas teóricas que hasta el día de hoy uso, aunque también me enseñó mucho sobre humanidad y respeto, y me dio la oportunidad (el privilegio) de aprenderlas de cerca. Agradezco también a los compañeros que compartieron conmigo pasillos, mates, cafés en el patio. A Jorge y Lucho, sin quienes no hubiera podido atravesar los primeros años de estudio. A mis compañeros de los ensambles y de Música de Cámara, de los cuales aprendí muchísimo a relacionarme en ámbitos extra-universitarios y me llevo muchos hermosos vínculos.

Gracias a mis amigas por siempre colorear mis días y ser mi sostén en todos los desafíos de la vida. A mis compañeros de la secundaria por seguir siendo la mejor compañía de estudio y de risas, combatiendo todo pronóstico. A mi primera banda de jazz fusión, Pseudo. A quienes me acompañan en el concierto por ser también lugar seguro de creatividad y rigor.

A mi familia, los cuatro grandes personajes que rodearon mi formación y que me aceptaron desde chica con mi vocación, que me ayudan en cada encuentro a volver al comienzo de todo y volver a empezar con más ánimo. A mis abuelas, fuerzas de la naturaleza, a mis abuelos que ya no están pero siempre estarán adentro, por los libros viejos de hojas pentagramadas y la herencia rica de viejos cassettes y vinilos. A Giovanni, mi compañero del amor y música...

Gracias a mi país por darme la libertad para elegir y estudiar lo que es mi vocación... *Yo quiero vivir en vos!* A la Universidad y gracias a los docentes, no docentes, alumnos y exalumnos que la mantienen contra todo intento de privatización. Que viva la educación pública, me llevo hermosos aprendizajes de tus pasillos y caminos...

Programa del concierto de Graduación

PHIL WOODS

Sonata for alto saxophone and piano (ed.1997)

Piano Fumi Hsu

BEN WENDEL arr. original basado en la canción de Billy Strayhorn

A flower is a lovesome thing (2009) para saxo soprano, alto, tenor y dúo de fagotes.

Fagotes Tomás Bravo y Federico Bravo, **Saxofones** Fernando Lerman y Florencia Brizuela.

MELISSA ALDANA

Cadenza para saxo tenor *I loves you, Porgy* de la ópera *Porgy and Bess* de Gershwin.

MARÍA SCHNEIDER

Choro Dançado arr. basado en la versión del álbum *Concert in the Garden*. (2004)

Voz Silvana Soulé, **Clarinete** Shantala Ferreyra,

WAYNE SHORTER

Blues à la carte del disco con el mismo nombre (1959)

Piano Ornella Contreras, **Contrabajo** Maia Korosek, **Batería** Emilia Gerez

Buenos Aires, mayo de 2026
Universidad Nacional de las Artes

Introducción

El jazz y la música “clásica”¹ han sido históricamente diferenciados debido a su origen y modo de transmisión, dentro de contextos de producción distantes entre sí. Mientras que el jazz fue transmitido por su tradición oral e improvisatoria, la música clásica fue enmarcada en ámbitos académicos específicos y por tradición escrita. El siguiente escrito tiene como objetivo poner en tensión el sentido de oralidad que diferencia ambos géneros pensando qué rol y desafíos se encuentran con el intérprete de música clásica cuando se enfrenta a la partitura como soporte de la obra.

El saxofón en Argentina constituye un punto de convergencia de diferentes estilos, como resultado de la costumbre de la hibridación de música de distintas tradiciones. Acerca de esto, se indaga en el concepto de *jazz fusión* y *jazz argentino* y en cómo se insertan dentro del marco de la enseñanza universitaria y la investigación.

De este modo, se trata de un trabajo de recopilación y reflexión sobre las técnicas posibles para utilizar en la improvisación y también, habitando una pequeña parte de este vasto mundo, de qué modo se pueden componer obras usando estas técnicas. En otras palabras, cómo la técnica nutre a la obra y, a su vez, cómo la obra las resignifica. También se exponen los principales momentos en las biografías de cada compositor, destacando sus trayectorias e influencias y exponiendo los rasgos compositivos, que también se reflejan en sus modos espontáneos de improvisar.

Por otro lado, se realizaron dos transcripciones de obras ricas en contenido teórico y armónico. La primera se basó en una versión para saxo solo de un número de una ópera hecho por Melissa Aldana, saxofonista chilena, quien actualmente reside en la cuna del jazz, Estados Unidos. La segunda es un arreglo de un choro escrito por María Schneider, arreglista y directora de big band de jazz estadounidense. Con un enfoque de género, la idea es aportar al repertorio universitario estas dos transcripciones, continuando con el legado de nuestras compañeras feministas en la difusión de obras de compositoras mujeres y visibilizando la importancia de la personalidad interpretativa de cada una.

El escrito va acompañado de un concierto con obras contemporáneas interpretadas en diversos formatos. Como se puede ver, se han elegido orgánicos diversos entre sí y cuyas versiones de referencia tienen distintos grados de cercanía con sus fuentes originales. Así es el ejemplo de la *Sonata de Phil Woods* cuya edición de 1974 se encuentra cerca de la original.

¹ Términos utilizados en el saxofón. Existe el término “música clásica” empleado para “toda la música, sea cual fuere su origen, que resiste el paso de la historia; es decir, que sigue siendo valorizada y elegida como material de concierto a través de los años.” (Lerman, 2007). Aquí se usa “clásica” como aquella inserta dentro de la práctica académica, conservando su sonoridad y equipamiento que la diferencian del mundo del jazz.

Distinto es el caso de *I loves you Porgy*, cuya versión original es la de la ópera de Gershwin y el estreno en manos de músicos de jazz resulta difícil de rastrear.

Justificación

La importancia de investigar obras de diversos formatos, junto a la comparación con versiones originales y los rasgos compositivos de los autores y arregladores, radica en el carácter de soporte teórico y pedagógico que brinda a la comunidad, constituyéndose como fundamento del proceso de transcripción. La temática elegida en esta tesina es de valor porque presenta distintos enfoques analíticos a obras que fueron difundidas mediante grabaciones, las cuales necesitan de análisis morfológico y armónico para entender cómo abordarlas.

Es una problemática actual que las investigaciones realizadas sobre las obras *crossover* son limitadas, por lo que estudiantes de conservatorios o universidades recurren a grabaciones y formatos de versión original en grabaciones. En términos de Rubén López Cano, “Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad” (2012). En este encuentro con la grabación, se trata de una traducción del material improvisado a recursos escritos, por lo que este trabajo busca facilitar información útil para quien quiera abrir su espectro de lenguaje jazzístico y técnico.

Al abordar a Phil Woods (1931-2015) se realiza un análisis de los recursos utilizados para la creación de una obra *crossover* y su aporte para la composición de nuevas obras como han sido la *Sonata para saxofón soprano y piano* de Bill Dobbins o la *Jazz Sonata* de Ramon Ricker. En términos de García Canclini, “así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos” (2001). De este modo, se busca evidenciar la combinación de estilos, reflejada en los recursos compositivos y en el desarrollo motivico que mantienen la continuidad y variación a lo largo de los movimientos.

La obra de Ben Wendel (1976) aporta un arreglo de *A Flower is a Lovesome Thing*, mientras que la obra de María Schneider (1960), desarrollada más a fondo, presenta rasgos marcados de su propio estilo e influencias. *Choro Dançado* consiste en un arreglo con variaciones armónicas y rítmicas complejas y muy interesantes de estudiar. Esta compositora estadounidense de música para big band contribuye con una mirada sobre un género de música brasileña como el choro para su posterior aplicación a la composición de obras nuevas.

Por último, la *cadenza* de Melissa Aldana (1988) brinda un material musical rico en técnica para estudiantes y para intérpretes que quieran añadirla a su paleta de formatos de presentación, siendo una obra compuesta por una saxofonista chilena e improvisada en el momento de su ejecución. También tiene mucho valor conceptual por el vínculo que tiene con la oralidad en el jazz el hecho de que la partitura del *standard* haya sido la única información necesaria para ejecutar una obra de esta dimensión.

Objetivos

Objetivos generales:

- Destacar obras del repertorio contemporáneo del jazz y realizar una investigación sobre los recursos técnicos usados por los compositores.
- Analizar los procesos de resignificación que encuentra el intérprete de saxofón en obras con versiones diversas y secciones de improvisación.

Objetivos específicos:

- Generar un soporte teórico que sirva de fundamento para la interpretación de obras *crossover* de jazz y música clásica a partir del análisis de las herramientas estilísticas para la improvisación.
- Aportar análisis morfológicos detallados de distinto tipo (paramétrico, de línea melódica, de funciones formales) de las obras seleccionadas.
- Aportar repertorio y transcripciones originales para su uso con fines educativos en formatos de cámara (2) y solista (1).
- Comparar los estilos de composición e improvisación de músicos de la escena actual del jazz, analizando sus influencias y trayectorias.
- Comparar versiones con sus originales si los hay y los formatos diversos que pueden presentar.
- Explorar la tensión entre técnica y creatividad en secciones con cifrado armónico.

Marco Teórico

Lo que primero saltó a la vista en la puesta en marcha de esta tesina fue el concepto de hibridación de culturas. En primer lugar, el proceso de selección de obras fue largo, ya que se partió de una obra del género *crossover*, siguiendo por arreglos de standards que en cierto momento convivieron con repertorios académicos y se concluyó con una forma típica del jazz

en la tradición oral: el blues. En segundo lugar, la selección de compositoras y compositores de renombre dentro de la contemporaneidad del estilo. Por último, el reconocimiento de que las obras seleccionadas estaban lejos de la tradición argentina de la música popular, siendo esta la que engloba el tango, el folklore y el jazz. Es así como surgió la necesidad de definir un marco teórico para englobar estos aspectos bajo una misma lupa.

Muchos son los autores que han investigado acerca de la hibridación de culturas y su fusión. Julio Ruesga Bono realiza un profundo abordaje del tema en su libro *In'n Out: In-fusiones de jazz* (2005), en el cual habla de las diversas transformaciones que sucedieron y cómo repercutieron a lo que cada país entiende por el jazz y cómo estos rasgos se insertaron en distintos tipos de música académica y popular. También contribuye mucho a la investigación el enfoque brindado por la autora e investigadora en músicas afrodiaspóricas Berenice Corti en su libro *Jazz Argentino. La música «negra» del país «blanco»* (2015), con entrevistas a músicos de jazz y donde analiza la evolución dentro el contexto nacional y los períodos que fue atravesando: la difusión del género en los escenarios, en las calles y en las escuelas en el período de inmigración, la dictadura militar y la censura de artistas y de las músicas de protesta, la crisis del 2001, entre otras. Son distintos los modos de pararnos frente a una música que no es originaria de nuestro país, siendo que se puede tocar imitando en detalle, ser consciente de la diferencia y fusionarse o tocar desde esa ajenez. El estudio aporta las perspectivas desde un discurso nacional acerca del concepto de *jazz*: “el jazz fusión consistía en dotar de una sonoridad jazzística a algunas piezas de repertorio popular argentino, especialmente las denominadas folklóricas” (Corti, 2005, p. 38). En el ámbito académico, también ocurrió esta fusión con el folklore inevitablemente, como es el caso de las compositoras investigadas en el proyecto “Música Argentina para Saxofón: Compositoras”.

Por otro lado, la perspectiva de otros músicos como Enrique Villegas se contrapone a la de Corti porque plantea que “para tocar jazz había que imitar a los negros, inevitablemente estadounidenses”(Corti, 2005, p. 39). Acá nace la pregunta: ¿qué lugar ocupa la hibridación de culturas cuando se trata de una obra no nacional con recursos que son mezcla de estilos? La hibridación no se trata de una apropiación, sino de la permeabilidad que tienen los lenguajes cuando uno traspasa las fronteras (geográficas o estilísticas) del otro. Esto sucedió también con la Sonata de Phil Woods, al intentar enmarcarse en un contexto académico; con la cadenza de Melissa Aldana, en un proceso doble (de la ópera al standard de jazz y del standard a la interpretación; con el *choro* de Schneider.

El concepto de *versión* y su expansión es desarrollado por autores como Rubén López Cano en el escrito *Lo original es la versión* (2012). Hace una distinción entre la música

popular y la académica y explica que en el jazz siempre ocurre un fenómeno llamado “dispersión de originales”, donde la relación que existe entre las distintas versiones puede estar dada por la simultaneidad, el paralelismo, la intermitencia, la secuencia (cadena) o la falta de identificación de una de ellas. Introduce el concepto de “versión de referencia” para designar la versión que precede y es comparada con otra. Esto sucede con los arreglos presentados en esta tesina y son mayormente cadenas.

Lo escrito en la música popular es también un tópico abordado por el profesor Fernando Lerman en su Tesis de Maestría *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004* (2007). Allí explica la idea de que la música académica fuera relacionada directamente con la escrita y la popular con aquella de tradición oral: él define “lo escrito no refleja con precisión los sonidos requeridos o esperados en el imaginario musical” dentro de un standard de jazz (Lerman, 2007). También resulta destacable la observación del musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán en su Diccionario de Música y Músicos citada en el mismo trabajo: “Hay música popular de gran valor y escrita con los más genuinos recursos además de poseer profundo sentido expresivo (de la misma manera, sucede a veces lo contrario con la denominada música erudita)” (Roldán citado por Lerman, 2007).

Por otro lado, la transcripción entra aquí como recurso fundamental para la incorporación de lenguaje de jazz, englobando expresividad, fraseo y líneas melódicas utilizadas frecuentemente. Tampoco quedan afuera los recursos propios del instrumento como son la articulación, juegos de timbres y dinámicas que no responden a una misma interpretación que si estuviera escrita. “Es también un recurso de aprendizaje frecuentado por músicos incipientes que al imitar el sonido de grabaciones consagradas, comprenden aspectos detallados de la producción musical. (...) Con la versión se facilita también el *crossover* o el paso de un tema que se escucha en una audiencia o escena musical específica, a otra.” (López Cano, 2012). Esto sucedió principalmente en la cadenza de Melissa Aldana, donde se plasmó la personalidad interpretativa de la saxofonista.

Se han mencionado anteriormente proyectos de visibilización de compositoras mujeres y entre ellos se puede destacar el trabajo realizado por Natalia Lioni en su tesis “Este viento fuerte que sopla”, donde profundiza sobre los contextos sociales que enmarcan las carreras de las músicas particularmente saxofonistas en Argentina. También hay recopilaciones de standards de jazz escrito por mujeres que resulta para mí un motor fundamental en la investigación del instrumento: *Mujeres de Iberoamérica en el Jazz*, libro que salió a la venta en 2026 pero que comenzó con la fundación de la agrupación por parte de

la saxofonista uruguaya Patricia López y *New Standards 101 Lead Sheets by Women Composers* de Terry Lyne Carrington escrito en 2022, del cual se extrajo la *lead sheet* de *Choro Dançado* para este trabajo.

Estado del arte

En la escritura de este trabajo han salido a la luz muchos trabajos que fueron complementarios a este análisis.

La investigación realizada por Jeremy A. Long sobre la sonata de Phil Woods (2008) incorporando ejercicios técnicos para intérpretes del saxofón clásico es rica en contenido teórico y práctico.

Por otro lado, Angélica Arteaga Arriagada estudió a Melissa Aldana y la guitarrista Camila Meza dentro del contexto social de Chile y el papel de las mujeres en el jazz. Es interesante el contenido porque abarca teoría sobre la música, el contexto y profundiza en las problemáticas de género atravesadas por las artistas, con material biográfico, y sus logros dentro de la sociedad, siendo referencia para muchas músicas.

Sobre la compositora, arreglista y directora María Schneider se han encontrado más estudios. En primer lugar, ella encarna la idea de la fusión en tanto que en las formas se asemeja a las clásicas pero sigue siendo una directora de big band. Sobre este campo ha habido estudios recientes, como lo es el de Ben Geyer en *Maria Schneider's Forms: Norms and Deviations in a Contemporary Jazz Corpus*, donde hace un análisis comparativo de las formas usadas por la compositora. Sobre Schneider, el autor se propone demostrar una continuidad en las funciones formales y en la particularidad del estilo de la compositora, al introducir lo que él llama las SRT (Solo Recapitulation trajectory) y también pone en tensión qué rol ocupa el solo dentro de cada obra. Aquí un cuadro extraído del estudio de Ben Geyer.

Sonata →	Exposition	Development		Recapitulation
Schneider →	Exposition	Solo		Recapitulation
Big band →	Head	Solo	Ensemble Feature	Head

Figure 2. Schneider's forms as sonata-big-band hybrids.

En segundo lugar, del análisis de Choro Dançado surgió la idea fue incorporar un método analítico aprendido en Morfología II, el análisis schenkeriano. Sobre esto, diversos autores han aplicado el método a música fuera del repertorio clásico. Es así como Henry Martin presentó en 2011 el primer artículo “Schenker and the Tonal Jazz Repertory” que defiende el argumento de modificar las reglas clásicas de la línea fundamental (Urlinien) cuando se intenta analizar la melodía en el jazz. Esta corriente fue seguida por David Heyer, de quien se recopiló la información para analizar las líneas melódicas de Schenker. Martin sentó las bases y Heyer las sistematizó en una práctica que aún es poco común. Puede ser un disparador rico para el análisis de obras que fusionan estilos.

Por último, sobre su trayectoria y su concepción de la semiótica en la Música es interesante la contribución hecha por Jonathan Heim, quien ha realizado entrevistas a Schneider y recopiló la información sobre su imaginario conceptual a la hora de hacer música, es decir, cómo piensa y entiende la música desde una manera semiótica. Más específicamente en *Choro Dançado* fue útil el análisis hecho por Laura Montero Mendez en 2020 *María Schneider y Choro Dançado*.

Desarrollo

Sonata for alto saxophone and piano de Phil Woods

Marco teórico

El jazz no es un lenguaje musical cerrado, sino que está en constante transformación gracias a los cruces de culturas y las intersecciones entre distintas músicas. Al respecto de este tema, es destacable el aporte hecho por el investigador Julián Ruesga Bono sobre las influencias y la llegada del jazz hacia distintos países del mundo como lo fueron Argentina, Cuba, Estados Unidos, otros países de Latinoamérica y Europa. El autor destaca los conceptos de *transculturación* e *hibridación* en el jazz, siendo este estilo “el más glorioso de los híbridos” (Ted Gioia, como se citó en Ruesga Bono, 2011, p. 9).

El primer término es definido por la musicología como “las músicas surgidas en determinado ámbito cultural, de su difusión y enraizamiento en otros ámbitos distintos, y sus lógicas modificaciones tanto de carácter morfológico como semánticas y funcionales” (Josep Martí, 2004, como se citó en Ruesga Bono, 2011, p. 14). Esto nos sitúa a los intérpretes del saxofón en Argentina, bajo la pregunta: ¿cómo llegó una obra de una cultura y un estilo tan diferentes al repertorio académico de saxofón clásico en la Universidad?

Es indudable que entre ambos estilos se han influenciado, ya sea enriqueciendo el lenguaje improvisatorio del jazz a partir de los “colores instrumentales (por ejemplo orquestales) y cierto sentido armónico más allá del blues expandido, hacia algunos aspectos del Romanticismo y el Impresionismo” (Daniel Varela, 2011, p. 112), como en la evidente influencia del jazz en la música clásica. Sobre este último caso, el saxofonista Andrew Cook, en una charla realizada en 2025 durante su visita a Argentina —donde dirigió al Ensamble de Saxofones El Grupetto junto al Ensamble de Saxofones del Conservatorio de Morón—, contribuyó a este interrogante con dos ejemplos de obras de repertorio con influencias del jazz: *La création du monde* (Darius Milhaud, 1922) y *Music for 18 Musicians* (Steve Reich, 1976).

Ahora bien, el caso de la *Sonata para saxo alto y piano* de Phil Woods es extraordinario. El mismo compositor niega ser un músico clásico, contando que tuvo que estudiar clarinete clásico porque no había carrera de saxo en jazz en Nueva York en su momento. Para él, la industria musical exige que los músicos de ambos estilos nos definamos por uno, como “full-time jazz musicians” porque reconoce que el músico de jazz debe ser serlo porque no tiene otra opción, y que debe ser divertido, porque el jazz es la música de las calles (Woods, masterclass año 2012). Sin embargo, en su composición *Sonata para saxofón alto y piano* se puede vislumbrar la influencia que tuvieron en él las formas clásicas y las herramientas de desarrollo motivico.

Como fue investigado por Daniel Varela, hay muchos puntos en los cuales la improvisación le da valor a la espontaneidad y a la interacción con el grupo, gracias a que el/la músico/a “está inmerso en los estímulos que recibe del exterior y los suyos propios (...)” (Varela, 2011, p. 115): 1) imitación, 2) integración de un material, 3) la duda y 4) hacer lo opuesto. Todas estas variantes juegan un importante papel en lo que a la interpretación concierne, siendo que ninguna versión puede ser igual a la anterior.

Sin embargo, en la Sonata de Phil Woods se puede ver cómo, dentro de una estructura ya determinada y un material escrito, el intérprete tiene parte en la actividad creativa. Ya sea a través del cifrado armónico que se analizará más adelante, como con articulaciones específicas o el carácter indicado en cada número de la obra, hay un foco puesto en la libertad interpretativa de cada saxofonista, lo cual puede ser un terreno muy fértil dentro de un contexto académico.

Sobre la Sonata de Phil Woods

La Sonata, escrita en homenaje al saxofonista Victor Morosco, está compuesta por cuatro movimientos: I. Fast, II. Slowly, III. Medium Fast y IV. Freely. Cada uno de ellos tiene una impronta particular e incentiva a los intérpretes de saxofón clásico a tener momentos de improvisación.

Hay diversas versiones de la obra entre las que se encuentran la interpretada por Victor Morosco (titulada *Four Moods for Alto Saxophone, Piano, and Bass*, edición de 1962) sin improvisación y con parte de contrabajo y la edición de 1974, con improvisación para piano y saxo en el primer movimiento. Esta última es la versión que se interpretará en el concierto de graduación.

Sin embargo, en el análisis de las instancias añadidas a la última edición de 1997 de Advanced Music, resulta muy esclarecedor citar el trabajo exhaustivo hecho por Jeremy A. Long en su tesis de doctorado de la Universidad de Cincinnati. En el mismo, el autor expresa que “la performance de este trabajo y de otros géneros, tanto como las sonatas escritas por Bill Dobbins y Ramon Ricker, estimularán el creciente interés en cruzar los límites entre el jazz y la música clásica, lo cual es extremadamente importante para cualquier saxofonista que quiera desarrollar enteramente su potencial musical”² (Long, 2008, p. 56). La toma de decisiones armónicas, la composición de un solo siguiendo ejercicios y siendo capaz de justificar elecciones de las notas es un ejercicio de una riqueza incomparable, porque se desarrollará la técnica, el desarrollo motivico, el seguimiento de líneas melódicas subyacentes y las licencias que es posible tomar en los momentos de improvisación.

En el siguiente apartado se mencionan algunos ejercicios muy útiles extraídos de este trabajo, producto de la recopilación de ejercicios de Jerry Coker, Mark Levine, David Baker y Jamey Aebersold.

Ejercicios para improvisar recopilados por Long

- 1) *Fermata practice*: recomendado por Jerry Coker, el famoso educador y saxofonista, y también usado en la cátedra de Lerman. Consta de un ejercicio para practicar la escala sobre un acorde sin tiempo, con un pedal que lo extienda y sobre el que se pueda tocar las notas. Se recomienda comenzar por las notas del acorde y luego ir probando las sonoridades de las tensiones o de las “non-chord notes” (Long, 2008)
- 2) *Continuous scale exercises*: luego de elegir qué escala usar en cada acorde (ver nota 1, acerca de las “non-chord notes”), la idea es recorrer toda la escala por grado conjunto, siempre empezando desde la fundamental del acorde, en corcheas o semicorcheas y

² Las citas en inglés son traducciones hechas por quien escribe el presente trabajo.

continuar desde donde se dejó la escala, para conectar las escalas y dejar de pensar en la fundamental como primera opción.

Una variante para este ejercicio es conectar las tétradas enlazadas (1357-8642-3572-3164 etc...) funcionales a cada acorde que va pasando. Es el ejercicio anterior pero no recorriendo la escala por grado conjunto, sino ya haciendo un tratamiento por arpeggios de 3 notas o de 4.

- 3) *Desarrollo motivico*: al ser una obra para saxo con piano, es posible entender el contexto armónico sobre el que nos encontramos a cada momento. El ejercicio de David Baker usado en *A Creative Approach to Practicing Jazz* consiste en extraer motivos interesantes que resaltan la armonía con las notas del acorde y transponer o secuenciar a acordes del mismo tipo, realizando las modificaciones necesarias para que las notas sean las del acorde.

Con este ejercicio la idea es darle unidad y continuidad a la obra en los pasajes improvisatorios. Como dice el saxofonista a quien fue dedicada, “se sugiere utilizar material temático, rítmico y armónico que se encuentra en el movimiento” (Morosco, 1997). En el último movimiento sugiere tocar la frase de sol menor blues dos octavas más arriba (en el registro *altissimo* para continuar con el carácter y la intención de la Sonata).

- 4) *Guide-tone line*: un ejercicio para crear una línea melódica que se mueva lo menos posible sobre las notas de la armonía (similar a lo que sería la conducción de voces en Armonía pero con una sola nota). La idea es partir de una nota y mantenerla, descender un semitono, descender un tono o ascender un semitono (en orden de prioridad). Así, se puede generar una estructura subyacente que guarda relación a mayores distancias entre los acordes.
- 5) Uso de pentatónicas (Jamey Aebersold): en acordes de séptima de dominante, se pueden usar las escalas pentatónicas partiendo de la nota un tono más abajo de la fundamental.
- 6) Pares de tríadas (Weiskopf): en los acordes con séptima de dominante, usar las tríadas mayores partiendo de la fundamental y de la nota un tono más abajo. Se las puede enlazar o practicar en sus inversiones.
- 7) Escalas bebop: usadas por lo general descendentes para acomodar las 7 notas de la escala en los pulsos fuertes del compás 4/4. Se trata de un cromatismo entre la quinta y la cuarta nota de la escala.
- 8) Aproximaciones cromáticas o *enclosures* (David Baker): “son creadas cuando dos notas preceden a una nota del acorde, una a medio tono por arriba y otra medio tono por debajo” (Baker, 1985).

- 9) *7th Chords Sequences* (Mark Levine): uso de los acordes diatónicos de cierta tonalidad para generar estabilidad.

El autor finaliza cada apartado con ejemplos de los ejercicios y cada movimiento con un solo escrito para tocar sobre el acompañamiento del piano. Con todos estos recursos es posible construir solos y considero que la contribución de Jeremy A. Long con su trabajo de recopilación serán imprescindibles para unificar caminos entre la música clásica y el jazz en esta obra crossover.

Análisis formal de la *Sonata*

I Mov. - Fast

- La estructura formal del primer movimiento sería la siguiente:

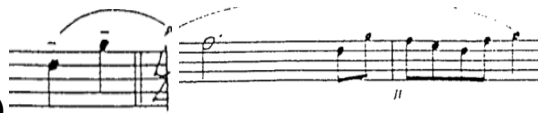
INTRO			EXPOSICIÓN					
i	ii		A1	A2	T	Liq A1	Coda	
1	5	9	10	19	29	33	36	42
pno	saxo		saxo		pno	saxo	pno+saxo	unis.
re menor								
motivo i1	motivo i2	i3	motivo a		trino sax	i3	motivo c1	motivo c2
6/8			4/4		4/4	6/4	4/4+3/4	

DESARROLLO							CODA DE MOV.			
Elaboración (desarrollo motivico)			Impro saxo	Coda	Impro piano	Coda recortada				
49	65	81	97 (c/rep)	113	126 (c/rep)	146	150	159	162	164
saxo	saxo: material nuevo pno: contrapunto imitativo (enroque)		acompañamiento libre del piano con contrapunto y armonía	re-enunciación	contrapunto opcional del saxo	re-enunciación	saxo+pno			
Secuencia armónica I			ídem I	re	ídem I	re menor	re menor			

x3		menor						
motivos + elab. cada 4 compases	libre	motivos c1 y c2	libre	motivo c1	saxo i2' pno. c2	saxo c2 pno. liq A1	pno i1'	pno c2
4/4 x 12c. 3/4 x 4c.	ídem	ídem coda	ídem	ídem c1	4/4			

Tabla 1. Estructura formal del II Mov. de la Sonata de Phil Woods.

● Motivos del primer movimiento:

i1) 	- <i>piano</i>, legato, timbre piano - re menor - motivo acéfalo resolutivo, melodía por 4tas - ritmo uniforme pulsado semicorcheas - crecimiento por cambio de octavas y resolución de 4tas en re menor a 4tas en sol menor
i2) 	- <i>mp</i>, legato, timbre saxo - re menor - motivo tético resolutivo ascendente, cuartas diatónicas - ritmo no uniforme, negras y corcheas - crecimiento por 4tas ascendentes
i3) 	- timbre piano, unísono - re menor - motivo acéfalo resolutivo, cuartas ascendentes - ritmo uniforme pulsado en corcheas - crecimiento por contorno melódico
a) 	- <i>mf</i>, legato, timbre saxo - re menor - motivo anacrúsico resolutivo, cuartas y escala - ritmo no uniforme - crecimiento por ritmo contrastante y acelerando hacia el final
c1) saxo	- <i>forte</i>, acentuado, timbre saxo - re menor

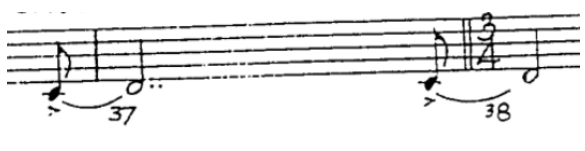
	- motivo anacrúsico resolutivo - ritmo no uniforme - crecimiento por el acento agógico y tónico del re
c2) piano A TEMPO - FASTER 	- <i>forte cresc y dim</i>, acentuado, timbre piano - re menor (fa menor real) - motivo acéfalo, notas de pentatónica menor de re, contorno en arco con clímax en el medio - ritmo no uniforme con síncopas - crecimiento por acentos que coinciden con los agógicos y dinámicos

Tabla 2. Análisis paramétrico de los motivos presentados en el I Mov. de la Sonata de Phil Woods.

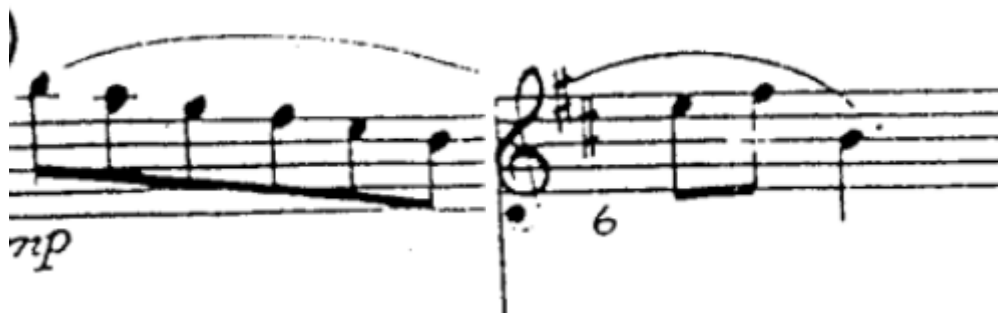
Como conclusión de la *Tabla 2*, los motivos presentan similitudes en torno a la armonía de re menor, con uso de la escala pentatónica y de motivos cuartales, así como en los comienzos anacrúsicos o acéfalos y resolutivos, y en los contornos ascendentes cuyo crecimiento está dado por la altura de las notas.

II Mov.- Slowly

INTRO	EXPOSICIÓN				DESARROLLO				CADENZA		REEXPO	CODA	
	A1		A2	A3	Intro	A1		T	C1 escrita	C2 impro	A1	Coda	T (segue)
1	5	11	17	24	35	43	47		55	62	63	73	75
piano	saxo				pno.	pno y sax	unísono		saxo		saxo	saxo	
si menor			fa# menor		si menor				E- dórico D7-A7	Sib mayor Do Mayor Si Mayor	si menor	si menor	
m1	pno m1 sax a	pno m2	pno m3		m1	m1' y a	m1		recursos bebop + acordes suspendidos	acordes suspendidos + impro	piano m1 y m2 saxo a		
3/4									accel.	ad lib.	3/4		5/4

Tabla 3. Estructura formal del II Mov. de la Sonata de Phil Woods.

- Motivo generador del movimiento



Ejemplo 1. Motivo “a” tocado por el saxo.

- Motivos de acompañamiento del piano

mano izquierda



ambas manos



Ejemplo 2. Motivos m1, m2 y m3 tocados por el piano en el movimiento II.

Resulta importante destacar los motivos desarrollados por el piano, ya que este instrumento es el encargado de darle continuidad a los dos movimientos analizados mediante el uso del motivo *m1*. En el primer movimiento aparece bajo la denominación “i3”, en momentos de transición donde pasa prácticamente desapercibido. Sin embargo, en el segundo movimiento, el salto de cuarta acéfalo que lo caracteriza se presenta de manera constante a lo largo de casi toda la pieza y, al articularse en unísono con el saxofón, se convierte en el recurso que impulsa la obra hacia la *cadenza*.

- Acordes suspendidos en la *cadenza* y escalas usadas:

La *cadenza* en la obra, como se observa en la *Tabla 3*, está dividida en dos partes (C1 y C2). La primera consiste en una melodía escrita para el saxo, acompañada por acordes suspendidos en el piano: E-, D7 y A7 (en Mib, tonalidad del alto). Sobre estos acordes el saxo

toca las siguientes escalas: mi menor dórico, mib dominante disminuída (“ST-T”) que antecede a re dominante alterada (mib menor melódica), la mixolidio y re mayor bebop.

La segunda parte de la cadenza constituye una sección libre. En la versión de 1997, el propio Phil Woods indica “pensar Free Jazz a la Eric Dolphy. Déjese llevar” (“...think Free Jazz à la Eric Dolphy. Let yourself go crazy!”). Si se observa la parte de piano y, a partir del trabajo de Long, hay una base armónica sobre la cual desarrollar la improvisación: Bbsus7, Bsus7 y Csus7. Sobre estos acordes, como se mencionó en en apartado 1.3. pueden aplicarse los ejercicios 5), 6) y 7).

III Mov. - Medium Fast

La *Tabla 4* organiza la forma de la obra.

Intro	A					B							A'		Coda				
	A1	Puente	RT	A2	T	Exposición B			Elaboración B (desarrollo motívico)			RT		A1	Puente		liq <i>il</i>		
1	4	13	21	25	29	32	34	37	42	49	55	59		66		82	84	85	
pno	sax pno	sax pno	sax	sax pno	sax pno	sax <i>m2</i> pno <i>aumentación duracional de m1</i>			saxo pno acomp. de ritmo uniforme			p	s			piano			
E menor (I)		xxxxx ³		B7 (V)	E-7 (I)	C#7 (V/ II)		F#-7 (II)			xxxxxxxxxxxxx			B7 (V)		E- menor (I)			
<i>il</i>	<i>m1</i> <i>il</i>	<i>m2</i>		<i>m1</i> <i>il</i>	<i>m1</i>	<i>m3</i>										<i>il</i> aum	<i>il</i>	<i>il</i> + <i>m4</i>	
5/4			3/4		6/8	9 4	14 4	19 4	4/4				5/4		3 4		5/4		

Tabla 4. Estructura formal del III Mov. de la Sonata de Phil Woods.

Como se puede ver, el tercer movimiento es más complejo tanto en la armonía utilizada como en los cambios métricos. Algunas versiones presentan una sección de improvisación antes del 6/8 de la transición, con repeticiones sobre la armonía precedente.

³ Las secciones de modulación y variación armónica están rellenas con la letra x.

IV Mov. - Freely

El último movimiento presenta una forma ternaria parecida al tercero y, en algunas versiones, hay una reexposición de A antes de la coda, de manera opcional. A pesar de la indicación de carácter, el ritmo del movimiento es preciso y acentuado y se articula en torno a dos temas: un primero en $\frac{7}{8}$ (*m1*) y uno más lírico (*m3*), en ritmo ternario (6 y 9/8), lo cual lo vincula al primer movimiento. En este movimiento, el piano y el saxo presentan una mayor integración.

Del mismo modo, resulta particularmente interesante la manipulación motivica: Woods realiza aumentaciones tanto duracionales como de alturas (modificando estructuras internas como saltos de 4ta por tríadas o pentacordios). Los materiales son liquidados mediante particiones y elisiones, y desarrollados a través de prefijos, apéndices y transposiciones (López Soler, 2024).

Intro	Exposición A				Exposición B					Cad.	Coda
	A		Puente	Liq	B1	Elab	intro B2	B2	coda		
1	12	23	33	45	56	68	92	97	119	121	122
pno + saxo				pno	sax y pno complem entarios	piano y saxo				saxo	pno
Sol menor			xxxx	Sol menor	Si menor				xxxx	Sol menor	
saxo m1 pno m2	p y s m1	saxo: m1 y m2 piano: m1 y nuevo	saxo m2 melódico	pno m4 +m1 saxo imita tivo	m3 (cuartas)	m3 (tríadas mayores)	m4' (semi- corcheas)	m3' (penta- cordios)	m4	m1	pno m1
$\frac{7}{8}$ y 4/4	7/8			$\frac{7}{8}$ y 6/8	9/8 y 6/8		6/8 y 2/4		6/8	-	7/8

Tabla 5. Estructura formal del IV Mov. de la Sonata de Phil Woods.

Comentarios

El análisis formal de la obra demuestra el alto grado de manipulación motivica en el estilo compositivo de Phil Woods y establece una base sólida para que futuros intérpretes puedan explorar estos recursos.

El piano se posiciona como instrumento conector de toda la obra. Todos los movimientos presentan introducción en manos de él e introduce la mayoría de los

motivos nuevos, además de anticipar las secciones expositivas en momentos de transición o en pasajes menos relevantes (véase *il* en el movimiento III, *m1* y *m2* en el movimiento II e *il* en el movimiento I).

En otro orden de cosas, Phil Woods hace un uso libre pero muy diferenciado en las métricas a lo largo de la obra: los compases irregulares aparecen como los más acentuados y enfatizados gracias a las claves rítmicas, y los de subdivisión ternaria presentan mayor flexibilidad rítmica. A su vez, esta flexibilidad coincide con el tratamiento de la melodía, dando pie a secciones elaborativas y de manipulación motivica.

Por último, las *cadenza* en los movimientos II y IV constituyen un punto clave en el diálogo entre estilos que propone la obra, ya que en ellas conviven materiales escritos (indicados mediante *accelerando* en el segundo movimiento y *freely* en el cuarto) permitiendo explorar la libertad interpretativa. En estos pasajes funcionan las técnicas extendidas del saxofón clásico, tales como los armónicos, el *growl* tipo “Ted Smith” y los multifónicos, recursos que no necesariamente forman parte de la formación tradicional dentro del jazz. A su vez, en las secciones señaladas como “improvise, bluesy” se habilita la improvisación con uso del lenguaje del blues. En este sentido, las *cadenza* pueden entenderse como espacios relevantes de convergencia estilística, donde se acentúa el estilo híbrido de la obra.

***A flower is a lovesome thing* arr. Ben Wendel**

La versión del standard de jazz fue compuesta por Ben Wendel, compositor, arreglador y saxofonista tenor contemporáneo. Se trata de un músico que comenzó su formación con el fagot, en orquestas de música clásica. Luego, más adelante en su vida, se mudó a Los Ángeles y se dedicó a componer. En el estudio hecho por Luke Christopher Minness con el título *Ben Wendel : the manipulation of sound and 'shapes' in the construction of an improvised solo* (2013), describe biográficamente al compositor, quien fue a la misma universidad que María Schneider en su máster, y era nacido de una madre cantante de ópera. También es interesante el artículo porque describe sus recursos de improvisación.

Ben Wendel tiene muchas obras que guardan vínculo con su formación clásica. En primer lugar, tiene un disco con el mismo nombre y concepto que *The Seasons* (op. 37a) de Tchaikovsky, para piano solo, donde cada pieza representa un mes del año. Varía en el orgánico de las obras que lo componen, para lograr una sonoridad de jazz: batería, contrabajo,

piano, guitarra y saxo. Por otro lado, también cabe destacar su contribución de 2021 al estudio de la técnica del instrumento con el libro *Path to Altissimo*, donde presenta ejercicios a realizar, culminando en versiones de piezas de Bach y solos de jazz compuestos por él.

En cuanto a la composición y al arreglo, en una entrevista hecha por el Grupo Santander en 2026, Ben Wendel cuenta de qué se trata su proceso compositivo. Cuenta que para él es indispensable tener a mano una colección de recursos del lenguaje del jazz que ha encontrado en transcripciones. Entonces, cuando está componiendo completamente basado en su inspiración, siguiendo su mente y se choca con una barrera que lo bloquea, puede ir volviendo a esos recursos recolectados en su selección.

Para Ben Wendel, a diferencia de otros compositores como la más adelante analizada María Schneider, el proceso de composición consiste e implica contar con una mochila de recursos. “Si me gusta una obra musical, la transcribo, la analizo y sustraigo las técnicas. Y las cosas que uso pueden ser cualquier cosa: puede ser un momento particular en una composición, una progresión de acordes, puede ser el modo en el que el compositor construye una forma, podría ser algo como una línea melódica que se convierte en la línea del bajo” (Wendel, 2026). Además, brinda gran valor a la relación entre la descripción de las ideas y la puesta en práctica de las mismas: sostiene que cuanto más detallada sea esta primera, más relacionada está con la versión de referencia. En este sentido, ejemplifica con la canción más conocida del pianista de jazz Ahmad Jamal, *Poinciana*: la batería toca a un tempo, el bajo hace una línea melódica que parte de la fundamental a la mitad de ese tempo, y la melodía del piano flota con una armonía distinta por encima de la fundamental del bajo y a la mitad del tempo. Wendel dice: “Tomo esas ideas, la descripción de la canción, y luego compongo pensando en esa descripción. No hago lo mismo que Ahmad Jamal escribió, simplemente intento y escribo algo que sea esa descripción” (Wendel, 2026).

De manera más precisa, en el arreglo de *A flower is a lovesome thing* se evidencia esta búsqueda de sonoridad diferenciada de las líneas melódicas, para un formato poco convencional como lo es el trío de saxos y dúo de fagot. El fagot 2 toma el lugar del contrabajo en el ejemplo anterior, realizando una célula rítmica que es la que sostiene la obra. Además, entre los acordes C9 y C9#11 realiza un pedal de do y varía según las notas del acorde.



Figura 3. Motivo del ostinato en el fagot dos.

Los cambios de métrica en la obra son funcionales a las divisiones formales por semifrases en A (a1 en 3/4 y a2 en 2/4), y en B en 4/4. La introducción da pie a a1 y está en $\frac{3}{4}$. Por otro lado, el saxo soprano es quien realiza la melodía, mientras que el alto y el tenor con entradas sucesivas junto al fagot 1 en B realizan acompañamientos diversos. Estos tres alternan el acompañamiento homofónico en semicorcheas y corcheas, en entradas próximas a modo de campanadas, a veces divididos según timbre entre altos y fagot, y en acompañamiento complementario.

Por último, la improvisación está a cargo del saxo soprano pero en esta versión se adaptó para el tenor. Es el momento en el que los fagotes se unifican por primera vez y luego todo vuelve a su lugar original. Los tresillos contribuyen a delimitar la repetición de los períodos (segunda vuelta del *standard*).

***I Loves You Porgy* de Melissa Aldana.**

Intérpretes femeninas y la resignificación de la obra

Esta obra, grabada en vivo en el auditorio de la Universidad de Texas en 2018, es una versión adaptada o “canción paralela” (López Cano, 2013) para saxofón solo tomada del dúo que cantan los personajes principales en la ópera de George Gershwin *Porgy and Bess*. Esta última fue estrenada en el año 1935.

Al rastrear el origen y la circulación de esta obra, se encontraron tres puntos importantes de origen y difusión. Esto es lo que López Cano describe como cadena de versiones y, dicho en sus términos, la versión de base es fácil de rastrear, mas no la “versión de referencia” ya que la de Melissa Aldana es una versión novedosa por su estilo y el perfil de la saxofonista. En términos del autor, la versión está relacionada por ser una transformación de la ópera original, adaptada al estilo de Melissa Aldana.

En primer lugar, la de Gershwin se basó en la novela llamada *Porgy* de DuBose Heyward, que contaba la vida de los suburbios de un barrio en Carolina del Sur, EEUU. Este escrito derivó en una obra de teatro y sobre ella tomó referencia Gershwin para escribir la

ópera. La versión considerada definitiva fue la de 1935, basada en materiales originales del compositor.

En segundo lugar, como explica Mark Tucker en su investigación en 2002, en su estreno la obra ha generado controversia por ser un intento de representar la vida de la sociedad en épocas de discriminación racial. El compositor y pianista Duke Ellington la rechazó porque era un estereotipo proveniente de alguien ajeno a la opresión, a la vez que otros la definían como el mejor símbolo de la negación de la vida creativa negra, la exclusión, la explotación y aceptación del paternalismo blanco (Tucker, 2002 p. 1). Esta visión del pianista está enmarcada fuera de lo planteado en esta tesina, puesto que nos interesa interpretar la combinación que se produce al entrar y salir de una cultura a través de la hibridación propuesta por Canclini.

En tercer lugar, en 1958, cuando ocurría el fervor de la opinión pública sobre la obra, el trompetista Miles Davis junto al arreglador que se mencionará más adelante, Gil Evans, sacan a la luz el disco basado en la ópera. Este disco es muy importante para la historia del jazz por la complejidad de los arreglos para cuerdas y vientos que acompañan la sonoridad de la trompeta.

Por último, si hablamos de versiones donde las mujeres se enfrentaron al amenazante contexto histórico, Marian Anderson fue la primera cantante negra en cantarla en el Metropolitan Ópera y posteriormente, la música fue popularizada en su representación por la cantante negra Nina Simone, así como también Billie Holiday. La versión de Nina Simone es un caso de estudio relevante. En investigaciones previas, Mark Tucker hace un análisis del *pathos* generado por Miles Davis y su trompeta, llegando a la conclusión de que invoca esta dualidad entre música “americana” y música “afroamericana” y la dualidad misma de la estética del trompetista (en su sensibilidad y su inteligencia soberbia), con tintes de esperanza por la integración racial y el aura de tristeza general de la música (Tucker, 2002, p.18). De la misma mano, en la biografía hecha por Nadine Cohodas en el libro *Princess Noire: The Tumultuous Reign of Nina Simone*, la misma cantante explica que “*Porgy* fue tan exitoso porque estoy cantando sobre mí misma, y pienso que la audiencia se da cuenta de esto también. Esta canción es de verdad, y estoy cantando sobre mi esposo” (Cohodas, 2010, p. 103). Fue así como Nina Simone popularizó la obra a su manera y esta es la más conocida en el ámbito del jazz.

Por otro lado, la cadenza clásica ha sido transformada por los músicos de jazz para tomar melodías y ejecutarlas demostrando virtuosismo. Aquella constituyó momento clímax de la forma en los conciertos solistas de los siglos XVIII y XIX. En estos, el o la intérprete

ejecutaba pasajes técnicamente difíciles, acrecentando la tensión gestada en la lucha musical con la orquesta desde el comienzo. En esta línea, el jazz ha rescatado este formado en reiteradas ocasiones, dando relevancia al momento de la ejecución y siempre tomando como música escrita de referencia el *lead sheet* del standard de jazz, dando libertad al músico para improvisar sobre la armonía.

Para Rubén López Cano, “las diferentes interpretaciones de la misma música son todas manifestaciones de la misma obra. Cada interpretación se constituye en un objeto sonoro con propiedades físicas y estéticas diferentes a otros que brotan de otras interpretaciones” (2012). En la interpretación de Melissa Aldana, no se mantiene la idea estética de la canción de Gershwin, es decir, no encarna a simple vista la historia y el aura de las versiones anteriores, las cuales enfatizan lo dramático, sino que se independiza del pathos generado en las versiones anteriores a la vez que modifica la melodía de maneras muy diversas, confluyendo en una performance virtuosística de una melodía simple. Si la versión instrumental sensibiliza a la audiencia, se debe al sonido y la profundidad de la construcción melódica con patrones de jazz y secciones armónicas mayores y menores. Siguiendo la línea de López Cano, Mark Tucker resalta que “La ambigüedad resulta de la performance instrumental de un texto vocal; el trabajo de quitar las palabras marca una distancia entre la *recomposición* jazzística y el escenario y la trama originales de la ópera” (Tucker, 2002). Esto quiere decir que la transformación de la versión original implica un proceso de recomposición donde el medio utilizado (la trompeta) es interpretado de otro modo por la audiencia.

En resumen, lo expuesto anteriormente demuestra la amplia variedad de versiones hechas y por hacer, lo cual imposibilita reconocer la versión de la que provienen y cómo estas variaciones provocan distintas impresiones en el público.

Análisis formal. La cadenza y el *lead sheet*.

Esta cadenza presenta una forma rondó con 3 temas diferentes, dos de los cuales son tomados del standard y uno hecho por Melissa Aldana. La forma sería: A-B-C-A-desarrollo-A. Tiene introducción y coda, y las secciones A presentan variaciones, pero respetan los motivos originarios de la obra de Gershwin:



Figura 1. Motivo creador de A, un arpeggio ascendente de Sol Mayor con novena.

El motivo *a2*, es decir, *a1* transportado a mi menor, aparece por su parte en los compases 12, 13 y presenta muchas variaciones en la primera A, también en c.42 dando pie al desarrollo, y en la coda, ya liquidado, dándole un cierre. No es menor que en esta cadencia predomina el acorde de mi menor, ya desde la introducción.



En la sección B, el motivo b es contrastante en su movimiento por grado conjunto pero coincide en su acefalía, su curva y en que armónicamente es parte de la tonalidad. También, en la canción de Gershwin, se construye la sección secuenciando el motivo *b* hacia re menor y liquidándolo en un motivo tético y acéfalo con repetición.

En el ejemplo 4, se expone la frase melódica que se distingue de la versión de Gershwin. Esta es declamatoria en su articulación y en su volumen, con respecto al resto de la obra. Con aparición en los compases 31 (como transición hacia C), en c.35 y en c.51, el motivo toma elementos de *b* en su grado conjunto, mantiene lo acéfalo, es más rápida e incorpora el cromatismo de la escala bop de Sol Mayor, con saltos de octava que nos hacen agudizar el oído y prestar atención a lo que sigue, que será el desarrollo y la parte clímax de la obra.

27

Análisis técnico de la cadenza.

La cadenza en cuestión presenta dificultades técnicas perceptibles a primera escucha. Contiene, en sus compases iniciales, saltos de registro y despliegues de acordes que varían de altura cromáticamente. De este modo se configuran tres líneas melódicas paralelas que se mueven a distancia de segunda mayor o menor, lo que en la práctica implica un alto grado de complejidad. En su mayoría, estas estructuras de tres notas por saltos cumplen una función de introducción, ya que van pasando por la armonía y generando una sensación simultánea de repetición y progresión a través de secuencias cromáticas de acordes menores en segunda inversión con la posición en fundamental. Estos movimientos no son constantes, por lo que por momentos se forman acordes sus4 o disminuídos, dándole más riqueza y funcionalidad a estas líneas simultáneas. Este recurso aparece reiteradamente en la cadenza, como signo de puntuación de las frases melódicas: hace un uso del desarrollo motivico para cerrar una idea.



Fragmento 1. Movimiento paralelo cromático de acordes menores al comienzo de la cadenza de Melissa Aldana.

Para Melissa Aldana, el aprender la armonía en los standards de jazz puede englobar el estudio del sonido, del ritmo y de las ideas, los tres pilares fundamentales para construir la personalidad interpretativa. Es así como en una entrevista hecha en YouTube, ella describe que en su rutina de estudio como intérprete incluye un trabajo de aprendizaje del *voiceleading* para aplicarlo a los *long-tones* y a la técnica (Aldana M., 2025). Se puede ver de este modo cómo usa una conducción de voces con los acordes en orden 5-3-1 y recorre la armonía de la canción de Gershwin con acordes de paso y estructurales.

Siguiendo con esta línea, este motivo secuenciado representa un soporte morfológico para la pieza ya que ayuda a delimitar secciones más pequeñas y gracias a su elaboración da pie a la ejecución de frases bebop interesantes armónicamente (ej. c.4 y c.5). En estas frases rápidas se evidencia un trabajo detallado de construcción de frases: encontramos apoyaturas, aproximaciones melódicas, arpeggios, acordes enlazados a distancia de semitono y giros melódicos Valt-I. Apelando a la teoría de la Gestalt, se escucha primero el motivo desarrollado recordando la introducción y se continúa elaborando.



Fragmento 2. Aproximaciones cromáticas y lenguaje bop con elección de escalas alteradas.

Otro aspecto importante que refuerza la elección para este estudio es el uso de patrones. Realizando un análisis profundo de los pasajes más rápidos de la obra, se puede encontrar que la elección de una determinada escala se evidencia permaneciendo en esta sonoridad con secuencias repetidas de tétradas enlazadas, un ejercicio muy propio del estudio de la técnica del instrumento. Estas son útiles para estudiar los acordes diatónicos y llevarlos a altas velocidades⁴.

Como explica Long, “El ejercicio de acordes de séptima diatónicos usa acordes derivados de escalas para forzar al improvisador a elegir la nota más cercana a cada cambio de acorde, rompiendo cualquier hábito de enfatizar las mismas notas de los acordes o tocar siempre las mismas frases en determinado acorde, como pretende hacer el ejercicio *Continuous Scale Exercise*” (Long, 2008).



Fragmento 3. Patrón de tétradas enlazadas sobre do menor melódica.

Como se observa en el Fragmento 3, el patrón es constante sobre si alterado y se va liquidando en un acorde de Fa con séptima hacia el final. Algo similar sucede en el compás 40, donde la escala de fa # menor melódica le atribuye una función clara de lidio dominante al B7. En esta cadenza parece ser que cuando un dominante va a desembocar en un acorde menor, la elección más frecuente es la del frigio dominante (o acorde con b9 y b13) y cuando

⁴ Si hablamos de tomar decisiones interpretativas en el jazz, no podemos dejar de lado la importancia de la sonoridad que le podemos dar a cada acorde, siendo que este nos determina cuatro notas a usar y debemos definir las “non-chord notes” o tensiones. Es notorio en esta obra cómo Melissa Aldana elige sonoridades alteradas, lidias dominantes, frigias dominantes, dominantes disminuidas y mixolidias de la escala menor armónica para determinados acordes con 7ma de dominante.

va hacia un mayor se usa la sonoridad alterada. Es interesante pensar, al horario de componer una cadenza como esta, las libertades que se pueden tomar... funcionará, en lo personal y espero que para más personas, como disparador compositivo.

Como tercer punto y ejercicio técnico, vale la pena recalcar cómo el motivo inicial lírico de la melodía de Gershwin (un acorde mayor con séptima y novena) se convierte en el momento de mayor clímax de la obra: cuando la técnica es superadora y salimos del encuadre modal de una escala determinada. En el compás 46 aparece un desarrollo del motivo en acordes menores con séptima y novena con movimiento paralelo por semitono a una velocidad muy compleja de alcanzar, lo cual representa un desafío interpretativo que en mi opinión puede sembrar raíces para la interpretación de cualquier obra.

En definitiva, este análisis demuestra que los recursos compositivos usados por Melissa Aldana son el claro producto de su rutina como intérprete, lo cual implica un antes y un después para los instrumentistas que deseen tocarla, además de sentar bases para novedosas composiciones.

Notas sobre la transcripción

La transcripción significó un proceso de mucha atención para poder interpretar de qué modo Melissa quiere contar una historia. En una entrevista hecha al papá de la saxofonista, él explica “ella está usando las herramientas que tiene, pero no es función de mostrar un virtuosismo, esto no tiene que ver con tocar rápido, ni de mostrar una técnica excelsa. Ahora si uno tiene una técnica excelsa y puede contar una historia, bueno la puede contar con palabras más complicadas que otras, todo depende del lenguaje que uno tenga, con el acervo lingüístico y como lo use, pero no tiene que ver con el virtuosismo, yo creo que ahí no, nada que ver.” (pag 98-108).

El trabajo de transcripción musical consistió en intentar ser lo más minuciosa y fiel a la grabación posible a la hora de traducir los matices, las articulaciones y el fraseo en la hoja. Sobre esto, 3 puntos importantes: 1) al ser una saxofonista más dedicada al jazz y la música popular, los crescendos y decrescendos son funcionales a las alturas de las notas (cuanto más agudo más *forte* y las notas graves acentuadas y declamatorias); 2) los rallentando están escritos en los cambios de ritmo, las cesuras, con calderones o silencios; 3) las frases rápidas son ligadas, a excepción de algunos acentos propios del jazz como las apoyaturas melódicas o las aproximaciones y las más lentas son melódicas con la articulación especificada.

Transcripción como traducción intersemiótica

En esta sección resulta relevante reflexionar sobre la transcripción de la improvisación como una forma de traducción intersemiótica, donde el material sonoro es reformulado dentro del sistema de signos de notación musical occidental.

Son reconocibles tres momentos en el proceso interpretativo: la grabación sonora e interpretación de Melissa Aldana, la recepción y escritura a la partitura y la recepción de la partitura para su futura ejecución. En cada paso hubo decisiones interpretativas inevitables, desde la primera escucha, con la formación musical de quien transcribe, hacia la traducción desde un idioma estilístico distinto que considera tempo, las articulaciones y las dinámicas que no necesariamente aparecen en los *standard*.

De este modo, acerca de la notación musical, las necesidades del material escrito en el jazz son distintas a las de la música académica. Las tres instancias descritas anteriormente están vinculadas por la partitura y el uso del material escrito. En términos de Genette, la partitura es el *hipertexto* construido a partir del *hipotexto* sonoro, y sus detalles son necesarios según quién interprete. Así, el trompetista de jazz Juan Cruz De Urquiza, afirmó en una entrevista que “por lo general, el músico de jazz improvisa la cadenza final con el cifrado de los acordes. Quizás tiene ideas previas en su mente pero muy rara vez escribe una partitura completa para ejecutarla. Probablemente en esta cadenza, Melissa Aldana haya tenido la armonía de la canción y los motivos muy claros” (entrevista el 12/3/2026). Por lo tanto, el material escrito puede ser distinto en la primera instancia de interpretación, pero no en la última, donde se busca intencionadamente reproducir en la partitura lo escuchado en la grabación.

En su trabajo de investigación *La transcripción al piano de la partitura orquestal* Trimeliti explica: “La *simpatía* otorgaría a la transcripción el poder de *asimilar* similitudes de sus originales, hasta la posibilidad de apoderarse de identidades y hacerlas desaparecer fundiéndolas, transformando sus individualidades y extrañándolas (...) La transcripción se orientaría hacia la *recomposición* del hipotexto construyéndole una identidad nueva, *reconfigurando* su forma, *reestructurando* su entramado textural e inclusive *redefiniendo* su material.” (2016). Resulta interesante pensar las diferencias que pueden surgir entre la cadenza basada en el *hipertexto* entendido como la partitura y aquella reproducida apelando a la memoria, al cifrado escrito y a la melodía original de Gershwin, claramente entendida morfológicamente. Se estarán creando identidades nuevas constantemente.

Por otro lado, en la transcripción y en su futura interpretación, también puede haber variantes. El fraseo, el tratamiento del tiempo, la intensidad de los acentos o la flexibilidad

rítmica propia del lenguaje del jazz son elementos que difícilmente pueden ser capturados de manera absoluta por la notación tradicional. En este sentido, la partitura funciona más como una guía interpretativa que como una reproducción exacta del evento sonoro original. De este modo, se abren infinitas posibilidades interpretativas: cada intérprete sonará según su propia experiencia estilística, su comprensión del lenguaje del jazz y su relación con la obra original. Así, el proceso de traducción intersemiótica no concluye en la escritura, sino que continúa transformándose en cada nueva interpretación, donde el hipertexto se traduce en sonido y se resignifica en cada ejecución.

Choro Dançado de María Schneider

Esta obra se trata de una pieza de repertorio contemporáneo de jazz compuesto por la compositora estadounidense María Schneider. La compositora, también arregladora y directora de la banda María Schneider Jazz Orchestra, fue ganadora de un premio Grammy por “Mejor álbum de grupo de gran formato”, siendo este difundido únicamente a través de plataformas online.

Como se puede observar, la autora dedicó su trabajo a visibilizar la problemática de los derechos de autor en la música y la transformación de los vínculos con la audiencia, más lejanos producto de la publicidad hecha por las empresas y corporaciones de Internet, al ser manejadas por personas de negocios y análisis de datos. Según ella, este circuito del mercado dificulta la comunicación entre artistas y oyentes y reduce las ganancias al equipo de trabajo creativo encargado de la difusión. Frente a esto, ella busca la transparencia en los músicos con propias composiciones y que la industria musical sea la gente con la que trabajamos. (Library of Congress, 2016). Por esta razón, la partitura tocada en el concierto no es la difundida por la autora, sino que consiste en el aporte de un arreglo hecho por quien escribe.

En cuanto a su formación, María Schneider estudió piano clásico y estilo *stride* en sus inicios junto a Evelyn Butler. Como explica Heim (2022), a medida que quería expandir su horizonte de las big bands de jazz que escuchaba en su casa de infancia, se sintió dividida en dos: el departamento de composición de la Universidad de Minnesota le daba importancia al atonalismo mientras su interés estaba en la expresividad tonal. Conoció a Bill Evans y terminó sus estudios aprendiendo su música. Luego, pasó por la Universidad de Miami y realizó un máster en Eastman School of Music. Finalmente, siguió sus estudios con arreglistas de la talla de Rayburn Wright, Gil Evans (mencionado anteriormente por su colaboración de 1958 con Miles Davis) y Bob Brookmeyer.

Sobre Bob Brookmeyer, el músico sostenía que “la forma musical es el enemigo de la creatividad compositiva” (Rivello, 2019). En consecuencia, puede comprenderse que el método compositivo de él sea a través de la manipulación motívica. La lección más valiosa que le dio fue la de cuestionar las decisiones compositivas, especialmente cuando responden a convenciones predeterminadas. Sin embargo, discrepaban en el sentido de la música: María Schneider siempre le dio mucha relevancia a la transmisión de sentimientos e imágenes en su memoria, mientras que él tenía una impronta más intelectual y matemática de la música.

Por otro lado, Gil Evans fue el maestro que la impulsó a trabajar como copista y arregladora junto a él para Sting en el Umbria Jazz Festival. Tras la muerte de Evans, la autora le dedicó su obra *Evanescence*, con tintes que aludían a su estilo compositivo, del cual ella rescata la “linealidad de cada voz (melódica e interna).”, rasgo aprendido trabajando con él: “(...) A través del acto de transcribir instrumento por instrumento, ella descubrió la continuidad -o linealidad- de cada voz” (Heim, 2022 p.13). En este proceso de aprendizaje mezclado con trabajo, María Schneider encarnó el símbolo que importa en este trabajo: la conexión entre la música improvisada y la escrita.

Su impronta compositiva es una mezcla de experiencias y aprendizajes: así como tomó de Brookmeyer el desapego a las formas convencionales, de Evans, la expresividad que le permitía una orquestación determinada y el uso de los *voicings*. Sobre esto, en sus propias palabras, habla de la sonoridad de cada uno: del segundo dice que la sonoridad era más abierta, mezclada con la música clásica, y del primero cuenta que tenía pasión por las formas largas, también derivado del clásico. En su identidad compositiva, María Schneider dice: “la forma del papel fue diseñada para la clase de cosas más típicas - canciones de 32 compases. Por eso es que me gusta trabajar en un gran papel de partitura con muchos pequeños pentagramas - sin compases - que no estén ocupados.” (Geyer, 2019).

Acerca de su obra, el trabajo realizado por Jonathan Heim titulado “*Cerulean Skies*” by Maria Schneider: *A Formal and Semiotic Analysis* recopiló las características de su estilo compositivo. Maria Schneider piensa la composición como un medio para mutar experiencias subjetivas, donde la escritura funciona como punto de partida, en múltiples resignificaciones. Como señala Heim, su intención es utilizar la capacidad comunicativa de la música para expresar recuerdos y emociones íntimas que luego serán contextualizados por intérpretes y oyentes de acuerdo con su propia subjetividad. De este modo, la interpretación, tanto del músico como del oyente, completa el sentido de la pieza, reforzando así el vínculo dinámico entre cada parte.

Para ella, conducir su banda también se trata de que sea un viaje emocional. Explica cómo entiende su rol frente a la banda: “Me veo como una especie de punto de foco para mantenerlos concentrados en dónde está la música, para que no se limiten a tocar su parte entrando en modo automático porque no perciben bien las imágenes. Porque yo soy esa imagen y les hago saber: ¿esto se siente bien?” (Schneider en la entrevista del canal Library of Congress, 2016).

Por último, la directora se presenta a la audiencia como una artista integral, puesto que relaciona las artes: la poesía como imagen y el ritmo de las palabras para crear melodías. Toma como referencia a Kandinsky con la pintura. En esta búsqueda personal por representar imágenes sensoriales de su juventud, se inspira también en paisajes traídos a la mente por poetas. Entre ellos, se puede mencionar a Ted Kooser y sus “Winter Morning Walks, a hundred postcards to Jim Harrison” de 9 poemas acerca de la naturaleza, imágenes con las que la compositora conecta desde su infancia en Minnesota.

Cabe añadir que, más allá de su figura personal, Maria Schneider se vio influenciada por ver a la pianista y directora de big band Toshiko Akiyoshi, quien ganó el premio National Endowments for the Arts en 2007. También trabaja junto a la trompetista Ingrid Jensen, la única miembro femenina de su banda y ha colaborado con Karolina Strassmayer, la primera saxofonista en unirse a la WDR Big Band, liderada por el compositor y saxofonista Bob Mintzer. La problemática de género que atraviesan o atravesaron estas músicas no está expuesta por las músicas en ninguna entrevista, pero este párrafo sirve como disparador para seguir investigando en estas mujeres y su obra.

Aclaraciones sobre el arreglo

Esta sección estará destinada a analizar la obra y a exponer las problemáticas encontradas por quien escribe a la hora de querer usar una obra cuya única partitura es limitada por la ideología de la autora mencionada anteriormente: la intención de transparencia en la difusión entre músicos. A raíz de esto, transcribí la grabación arreglada de esta partitura, para comprender y exponer nuevos modos de complejizar un *standard* de jazz. Lo hice en función de los instrumentos disponibles: voz, clarinete, saxo, piano, contrabajo y batería.

¿Qué pasa cuando la difusión de una obra está en distintos formatos? En términos del profesor Fernando Lerman, “Dado que los soportes físicos de lo musical han sido muchos y variados (discos de todos los materiales y tamaños, cintas y archivos digitales de las más diversas calidades), cabe aclarar que una partitura es sólo el plano en papel de una obra musical y que la grabación de audio es un registro de una de las indeterminadas posibilidades

que ese plano ofrece.” (Lerman, 2015). Se entiende entonces que la grabación está en el mismo nivel que la partitura difundida en este caso.

El “tema” de la obra (a gran escala, incluyendo A-B-C-D-Coda) se encuentra en el New Standards Book, de fácil acceso. En esta versión se manipula cada sección, sumando detalles contrapuntísticos en función de la orquestación. La versión de la canción que se encuentra en el álbum Concert in the Garden (2004), disponible en Spotify.

Fue así como, contando con ayuda de mis colegas y amigas y pensando en ellas como intérpretes que admiro, traté de adaptar la obra, basándome en los registros usados en esta versión, a una determinada instrumentación.

Análisis del tema

El tema consta a primera vista de cuatro secciones que modulan entre sí, con una coda final. El ritmo de la base, la armonía modulante y también la melodía mayormente por grado conjunto remiten al choro brasileiro.

Analizando más en detalle cada parámetro, se llega a la conclusión de que se trata de dos temas independientes, que difieren en el contorno melódico y en la armonía, y que cada tema tiene un análogo que consiste en una variación de la primera exposición. Así, de una primera forma A-B-C-D-Coda, podríamos decir que es A-B-B'-A'-Coda.

Es muy común en el choro tradicional que los temas tengan sus variaciones. Por ejemplo, en Tico-Tico No Fubá, en la versión interpretada por la Orquesta Juvenil da Bahía, el tema A (menor) se contrapone a un tema B (mayor), seguido de un puente y luego reiteración de A. Podríamos decir que la forma es A-B-C-A'. Entonces, tiene sentido que María Schneider haya tomado una forma variada de la tradicional, dándole entidad de C al D y diferenciando cada tema con una nueva tonalidad pero teniendo dos motivos temáticos claramente contrapuestos.

En la tesis de Licenciatura de Laura Montero (2020), donde realiza un estudio de la obra, expone en su definición de compositor que no es pertinente a este estudio pero sirve para justificar que María Schneider se independice de la definición de Choro, en su forma y en su armonía, puesto que un compositor debe “acudir al llamado de la inspiración cuando esta se presente”. La define como un AABB de 28 compases.

No obstante, esta interpretación es discutible en tanto que la forma y la armonía sí guardan relación, quizás no estricta, con la forma de choro en lo que a la delimitación formal y los criterios analíticos concierne.

Veamos más en detalle:

A

G/B A $\flat$ dim7/C Cmi(add2) A $\flat$ ma13 Fmi6 B $\flat$ 7(b9)/E $\flat$ E $\flat$ ma7

5 Dmi7b5 G7(b9) Fmi/C Cmi(add2)/B $\flat$ Ami7b5 D7(b9) D7/G G7

Fragmento 4. Tema A de Choro Dançado.

y su análoga:

D

Ami7b5 D7alt A $\flat$ dim/G Gmi(add2) Cmi7 F7 F13(b9)/B $\flat$ E $\flat$ ma7(#11)

25 Ami7b5 D7(b9) Cmi/G Gmi(add2)/F Emi7b5 A13(b9) D7sus4 (Last X only, after solos, go to Coda)
D.C. al Coda

Fragmento 5. Tema D de Choro Dançado.

En primer lugar, la melodía se traspuso en otra tonalidad, una quinta mayor arriba de Do menor a Sol menor. Si tenemos esto en consideración, la secuencia armónica es muy similar, con adición de II-V secundarios (compases 1 y 3 de cada uno) y un aumento de detalle en ciertos acordes (por ejemplo en el compás 4 por segunda con el #11).

El ritmo es el mismo, con ciertas licencias en lugares menos ricos rítmicamente, que coinciden con los comienzos de cada semifrase: en los primeros dos compases, reemplaza dos negras en tiempo fuerte por una anticipación que viene del compás anterior y notas largas más tendidas, el tresillo de negras novedoso se mantiene, lo mismo con las semicorcheas de los compases del medio y las blancas y tiempos fuertes del final (compases 4 y 8).

De la mano con las ligeras variaciones rítmicas, es notorio que el contorno rítmico permanece igual. Para esto, tomando de referencia el trabajo hecho por David Heyer *Applying Schenkerian theory to mainstream jazz* (2012), fue muy útil hacer un análisis de Schenker, que se verá más adelante.

El tratamiento de los temas B y C es distinto y en ciertos puntos similar. Esto último se evidencia en que los cambios rítmicos también implican anticipaciones y duración más larga de las notas. Sin embargo, es distinto de lo que sucede con A y D porque ambos tienen la misma tonalidad, Fa menor, y una duración de seis compases.

Como conclusión del análisis podemos decir de la forma que está dada principalmente por los cambios de tonalidad, mas esto no define notoriamente si la compositora quiso entregarse a la forma tradicional del choro o si su intención fue tomar más licencias. Una interpretación podría ser que en la repetición de A encontramos un tema A, en B y C (más similares entre sí) encontramos un B, y en D aparece un C por el cambio de tonalidad, por lo que A' existe por la repetición voluntaria. La otra interpretación sería que cada sección se mantiene igual y A y D, por ser similares en la melodía, se llamen A y A', respetando más la forma tradicional.

En definitiva, esta incerteza deja abierta la puerta a análisis diversos y dice mucho sobre su influencia y formación para formar su estilo compositivo marcado.

Análisis estructural

Se procede a realizar un análisis de schenker para mostrar los elementos de continuidad y variedad entre las secciones. En el Anexo están adjuntas la partitura y la conducción de voces.

Línea melódica de A y de D. La primera está en do menor y la última, una quinta arriba, es decir, sol menor, pero la línea es la misma, por la armonía y la melodía casi iguales. Como se puede ver en la Figura 2, esta línea presenta la nota cercana de primer orden y una prolongación del primer grado, mediante la escala descendente y con salto de séptima para continuarla y llegar a la segunda, que no resuelve, formando una semicadencia.



Figura 2. Línea fundamental de la melodía de las secciones A y D en Choro Dançado, en do menor.

La melodía de B y de C son estructuralmente muy similares y están las dos en la misma tonalidad, fa menor.

Reescritura

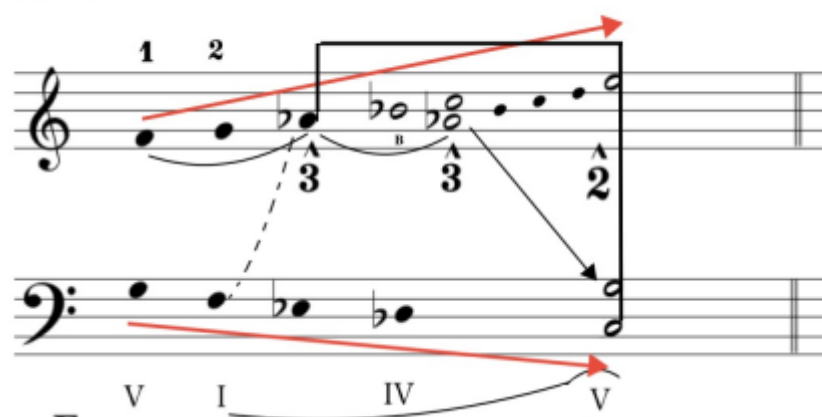


Figura 3. Reescritura de la melodía de las secciones B y C en Choro Dançado, en Fa menor.

En la Figura 3 se observa un movimiento de apertura de las voces, un ascenso inicial desde la fundamental y prolongación de la tercera por bordadura superior. Para la construcción de la línea fundamental se pasó la melodía directriz al bajo, la cual también finaliza en una semicadencia. También, para poder llegar a una segunda en el V, se hizo un intercambio de voces al final. Se diferencia de la primera melodía en que hay dos líneas que se abren y en que las estructuras de embellecimiento son escalas.

Hasta aquí, lo analizado demuestra que a gran escala la armonía de la obra es una progresión compuesta de I-IV-V.

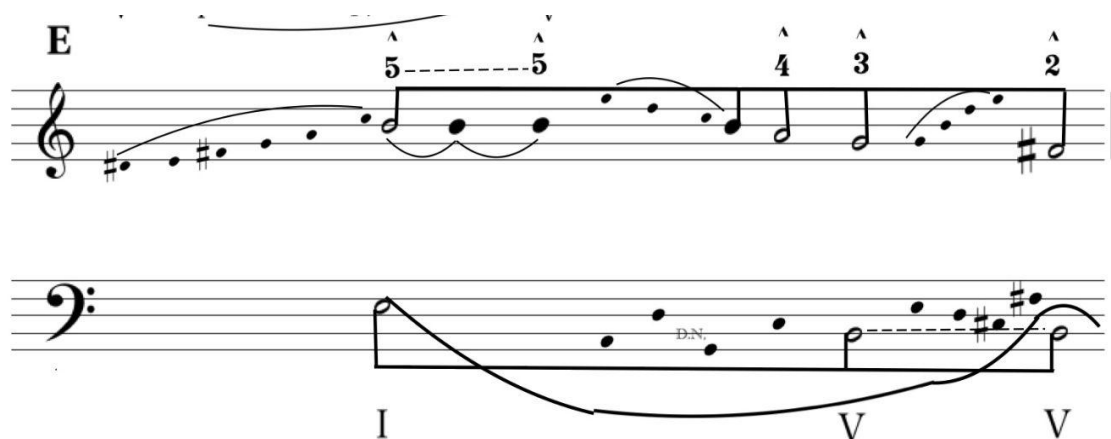


Figura 4. Reescritura de la melodía de la Coda en Choro Dançado, en mi menor.

Por último, la Figura 4 expone que la coda, en mi menor, junta los rasgos de ambos análisis hechos anteriormente: se trata de una semicadencia al V grado, con estructuras de embellecimiento como lo son bordaduras dobles (DN), notas de paso, arpeggios y escalas incompletas que parten y van hacia la fundamental de la tonalidad. La prolongación del comienzo de la directriz se da por ascenso inicial.

Estos rasgos saltan a la vista al escuchar la obra por primera vez y luego, al hacer el análisis, es claro que se está haciendo uso de la teoría analítica de Schenker, con sus licencias y reglas estrictas.

Arreglo para voz, clarinete, saxo tenor y trío

En la versión de referencia para este arreglo se encuentran muchas novedades. Al ser un orgánico mayor, presenta motivos que acompañan en contrapunto, cambios armónicos con sus respectivas transiciones, liquidaciones y momentos de clímax.

Sobre la forma, Ben Geyer en su trabajo *Maria Schneider's Forms: Norms and Deviations in a Contemporary Jazz Corpus* (2019) expone que un rasgo compositivo importante, es el uso de lo que él define como las SRT (Solo Recapitulation trajectory). Para el autor, ella se distingue del prototipo de arreglador en que estos últimos usan límites marcados entre la sección de improvisación y la salida del ensamble completo (o tutti), mientras que ella oscurece este límite de la trayectoria o del movimiento general mientras el solo está en marcha, creando una sensación de proceso continuo. Es por eso que aparecen múltiples motivos a lo largo de y mientras el solo se está desarrollando, agregándole tensión y llevándolo hacia un clímax para regresar a la recapitulación de la orquesta.

Por otra parte, si la hoja de los temas tenía variaciones y modulaciones, el arreglo para ensamble también. Alterna estrictamente los momentos de tutti (T) con contrapunto y momentos de tutti al unísono y en la primera sección de solos no se repite ninguna armonía: comienza en D, F, Ab y B conectando cada sección con una modulación por progresión de cuartas dominantes mixolidias con partiendo de la fundamental homónima frigia dominante. Además de la armonía, diferencia cada una de las subsecciones de solo del siguiente modo: S1 con backgrounds similares a los de la T1; S2 con notas largas desparramadas en el conjunto; S3 con cambios rítmicos, incorporando a los 4/4 compases en 2/4; y por último S3, solista con base rítmica. La segunda sección de solo, en la recapitulación, tiene una tonalidad de F# menor y llama la atención que el bajo usa un pedal de F, por lo que se puede deducir que el acorde usado es F7 alterado (séptimo grado de la escala menor melódica de F#).

En cuanto a los temas, agrega un tema nuevo en Sol Mayor que contrasta con lo presentado en la Exposición (ver *Figura 2*). En el contorno que presenta no guarda relación con los temas anteriores, y por agogia parece darle más relevancia a las notas mi y sol, con una línea ondulatoria introduciendo lo que serán los contrapuntos y tuttis de la orquesta.



Figura . Tema E en el arreglo para Big Band de Choro Dançado.

Además, en cuanto a los tempi, antes del tema E novedoso, hay un decaimiento del tempo, en términos de Geyer, debilitando la SRT 2 del compás 165, y volviendo en la B, sección tomada por el piano, dándole carácter híbrido entre funciones de solo y expositivas (Geyer, 2019).

El siguiente gráfico sirve a fines de mostrar la delimitación formal (a grandes rasgos, por Geyer), las secciones internas y las modulaciones y la elección de orquestación en el arreglo hecho por quien escribe (T siendo Tutti, V: voz, S.T: saxo tenor y Cl: clarinete), siempre acompañada por la base rítmica de trío piano (P), bajo, batería.

Exposición (C-)											Solo								Recapitulación (F#-)							
1	9	17	23	29	37	45	51	57	65	75	89	105	121	141	165	190	210	234	258	274	300	306	312	321	323	
A	A2	B	C	D	A3	B2	C2	D2	Coda	T	S1	S2	S3	S4	T2	E	T	B'	S	A	B	C	D'	LiqA	Cad	
C-	C-	F-	F-	G-	G-	C-	F-	G-	E-	E-	D-	F-	Ab-	B-	F#-	G maj	G maj	G maj	F#-	A-	B-	B-	F#-	F#-	F#-	
I	I	IV	IV	V	V	I	IV	V	rel. del V	rel. del V					ii de E-	rel. mayor	rel. mayor		I	III	IV	IV	I	I	I	
V	V S.T.	T	V Cl	T	S.T.	T	S.T	S.T.	V Cl	S.T	S.T.	S.T.	S.T	S.T.	V+ Cl	Cl+ S.T.	T	T	S.T	T	T	T	T	T	T	
		unis		U		U											C.P	C.P.		C.P	U	CP.	U	CP.	U	

Tabla 6. Análisis del arreglo de Choro Dançado con secciones mayores, número de compases, subsecciones, tonalidades, grados armónicos, orquestación y tipos de tutti.

El trabajo de transcripción consistió en identificar cada línea melódica independientemente y adjudicarla a la voz cuando así correspondía (es la más similar a la grabación), al clarinete reemplazando los registros más agudos y al saxo tenor en los más graves.

Conclusión

A lo largo de esta tesina se ha intentado poner en tensión las tradiciones de música clásica y jazz no solamente en sus modos de transmisión y de interpretación, sino también de análisis. Es así como se han podido rescatar técnicas formales, de estudio de armonías

populares, de orquestación y de desarrollo motivico que han sido innovadoras en las trayectorias de los y las compositoras abordadas en el trabajo. En este sentido, se ha demostrado que el intérprete clásico tiene un abanico de recursos para usar al enfrentarse a la partitura como principal información sobre una música, sumado a la existencia de grabaciones. La improvisación implica, en gran medida, la toma de decisiones interpretativas en el momento presente, y el estudio de estos elementos en las obras analizadas ha significado una apertura de posibilidades.

Por otra parte, se ha demostrado que resulta fundamental tener la versatilidad de tocar los estilos que son producto de hibridaciones culturales, para la consolidación de la personalidad interpretativa de cada estudiante que pase por la Institución. Por ello, se espera que ayude la interpretación y que sea motor para nuevas composiciones, así como también que aporte desde el lado teórico a las investigaciones actuales (por ejemplo, en el análisis schenkeriano y en los recursos de improvisación).

El aporte de las obras de María Schneider y de Melissa Aldana, junto a sus recursos compositivos y de arreglos, busca establecer bases con sus características, producto de la influencia de un estilo sobre otro. Se trata de obras que desarrollan numerosas técnicas de arreglos y de desarrollo formal en versiones que en su original “de referencia” suelen ser más simples y breves. Estos métodos ayudan a integrar nuevas maneras de construcción de un discurso musical. Es evidente que las obras no fueron creadas para llegar a abordarse en un marco institucional, pero gracias al trabajo minucioso de los arregladores es que se ha desarrollado la música para llegar a lugares como este, espacios de convergencia de estudios hechos hasta el día de hoy.

Siendo conscientes del peso que tiene el jazz en nuestro país, sea con la denominación de *jazz fusión*, *jazz argentino* o repertorio jazzístico a secas, se abren nuestras oportunidades de expresión, que no se limitan únicamente al rico contenido de la música académica, sino que incorporan nuevos lenguajes. Al fin y al cabo, esto es lo que permite más posibilidades de encuentro con el otro.

A pesar de haber incorporado no solo una perspectiva feminista sino también de hibridación cultural, como profundización o sumatoria a esta investigación quedaría ahondar en los recursos compositivos del jazz de nuestro país. Hay una infinidad de músicos y músicas creando nuevas sonoridades hoy y queda como disparador para futuras investigaciones.

A modo de conclusión, se espera que con este trabajo que contribuya a clarificar diversas cuestiones de interpretación del estilo y resulte de utilidad para quienes quieran

adentrarse en el estilo, sin descuidar la técnica y el análisis musical que amplía horizontes en los y las músicas profesionales.

“Choro Dancado”

Maria Schneider

Choro Feel (Even 8ths) ♩ = 140

A G/B A^bdim7/C Cmi(add2) A^bma13 Fmi6 B^b7(b9)/E^b E^bma7

5 Dmi7^b5 G7(b9) Fmi/C Cmi(add2)/B^b Ami7^b5 D7(b9) D7/G G7

B Gmi7^b5 C7(b9) Fmi(ma7) Fmi(add2) D^b/E^b E^b13 E^b13(b9)/A^b D^bma7

C 13 Dmi7^b5 G7sus4 Cadd9 C7sus4 C7 Fmi(ma7) Fmi(add2)

17 D^b/E^b E^b13 E^b13(b9)/A^b D^bma7 Dmi7^b5 G7(b9) Cadd2

D Ami7^b5 D7alt A^bdim/G Gmi(add2) Cmi7 F7 F13(b9)/B^b E^bma7(♯11)

25 Ami7^b5 D7(b9) Cmi/G Gmi(add2)/F Emi7^b5 A13(b9) D7sus4

(Last X only, after solos, go to Coda)
D.C. al Coda

Φ Ami7 B7 Emi^b6 Emi(add2) Ami7 D7 D7/G Cma7

33 B7(b9) Ami/E Emi(add2)/D C[♯]mi7^b5 F[♯]7 B[♯]4 B

molto rit.

Choro Dancado schenker

A y D

Chord symbols: G/B, A^bdim7/C, Cmin(add2), A^bma13, Fmi6₃, B^b7(b9)/E^b, E^bma7, Dmi7^b5, G7(b9), Fmi/C, Cmi(add2)/B^b, Ami7^b5, D7^b9, D7/G, G7.

Roman numerals: Do menor V, VI, I, VI+6, IV, VII, III, II, V, IV, I, ii/V, V/V, V/V, V7, VI, I, VI=IV, IV=ii, VII=V, III=I (Mib), II, V, IV, I, ii/V, V/V, V/V, V7, Do menor V, VI, I, VI=IV, IV=ii, VII=V, III=I (Mib).

Measure numbers: 5, 9, 13, 17.

Other markings: **n1**, **P**, **N**, **P**, **3**, **2**, **1**, **6**, **5**, **4**, **3**, **2**, **1**, **3**, **2**, **1**.

2

21

II V IV I ii/V V/V V/V V7

By C

25

Gm7b5 C7(b9) Fmi(ma7) Fmi(add2) Db/Eb Eb13 Eb13(b9)/Ab Dma7 Dmi7b5 G7sus4 Cadd9

(IV) Fa menor II V I VI V/III III VI II/V V/V V

Coda

31

Am7 B7 Emib6 Emi(add2) Ami7 D7 3 D7/G Cma7

(III†) Mi menor IV V I IV=II/III V/III V/III VI

35

B7(b9) Ami/E Emi(add2)/D C#mi7b5 F#7 Bsus4

III IV I II/V V/V V

I loves you, Porgy

arr. Melissa Aldana

George e Ira Gershwin
transcripción Cecilia Ciaffone

INTRO

The musical score is written for piano and consists of 12 measures. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The introduction is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The score includes various chords and musical notations:

- Measure 1: Gmaj7, triplet of eighth notes.
- Measure 2: triplet of eighth notes.
- Measure 3: triplet of eighth notes.
- Measure 4: triplet of eighth notes.
- Measure 5: D7, triplet of eighth notes.
- Measure 6: A (section marker), Gmaj7, triplet of eighth notes.
- Measure 7: E-7, triplet of eighth notes.
- Measure 8: C#-7b5, triplet of eighth notes.
- Measure 9: D7alt, triplet of eighth notes.
- Measure 10: Gmaj7, triplet of eighth notes.
- Measure 11: Gmaj7, triplet of eighth notes.
- Measure 12: A-7, triplet of eighth notes, ending with a forte (*f*) dynamic.

The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

27 B7alt *pp*

28

29 Bbmaj7 F#7 3 3 3 3 3 3 *ff*

31 B-7 Gmaj7 B7 E-7 3 *mf*

33 *dim.* F#7 B-7 A-7 D7alt *f*

34 D7alt 3 Gmaj7 D7 3 *ff*

35 [C] Gmaj7 B7b9b13 E-7 3 *f*

37 E-7

38 E-7 E7b9 A-7 D7alt Gmaj7 3 *rall...*

39 [A] Gmaj7 3 *mf*

40 F#-7b5 B7#11 E-7

4

41 Gmaj7

42 E-7 B7

43

dim......

DESARROLLO

44 Gmaj9

45

46

47

48

49

50

f

p

pp

cresc......

51 5

ff 3

52 **A**

53

mf 6 7 3 *f*

CODA

54

mf 3 *gliss.*

55

mp *p* *rall...*

56

p *rall...*

57

pp

Bibliografía:

MOROSCO, Victor. "Notes Interpretation and Performance." *Notes to Sonata for Alto Saxophone and Piano*, rev. ed. Germany: Advance Music, 1997.

BAKER, David. (1985) *How to Play Bebop (Vol. 1)*. Alfred Publishing Co., Inc.

HEYER, David. (2012). *Applying Schenkerian theory to mainstream jazz*. *Music Theory Online*, 18(3). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.heyser.php>

LONG, Jeremy A. (2008). *Sonata for Alto Saxophone and Piano by Phil Woods: An Improvisation-Specific Performer's Guidance*. University of Cincinnati https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ucin1218819411&disposition=inline

TRIMELITI, Alberto Sebastián (2016) *La transcripción al piano de la partitura orquestal*. Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1283/1/trascripcion-piano-partitura-orquestal.pdf>

ARTEAGA ARRIAGADA, A. S (2023) *Mujeres Chilenas en el Jazz Dos estudios de caso: Melissa Aldana y Camila Meza*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano <https://bibliotecadigital.academia.cl/server/api/core/bitstreams/9ebf240d-eae3-4d82-83d6-c711362a7bf5/content>

International Jazz Day. (2025, abril 30). *El poder de las transcripciones* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=psFNlF2g9U&t=578s>

TUCKER, Mark. (2002). *Porgy and Miles*. Columbia University <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/4818/2167>

COHODAS, Nadine. (2010). *Princess noire: The tumultuous reign of Nina Simone*. University of North Carolina Press.

LÓPEZ CANO, Rubén. (2012). Lo original es la versión. *ArtCultura*, 14(24), 81–98.

RUESGA BONO, Julián. et al (2005). *In'n Out: In-fusiones de jazz*. Arte-facto Colectivo, Cultura, Contemporánea.

LÓPEZ SOLER, M. (2024). *Morfología II – Manipulaciones motivicas* [Material de cátedra]. Universidad Nacional de las Artes

Library of Congress. (2016, diciembre 16). *María Schneider on the Creative Process*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1QHLTq9cTLM>

ROLDÁN, W. A. (1996). *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: Librería Editorial El Ateneo. Pag 268.

RIVELLO, David. (2019) *Bob Brookmeyer in Conversation* (New York: ArtistShare).

- HEIM, Jonathan. (2022) *"Cerulean Skies" by Maria Schneider: A Formal and Semiotic Analysis*. CUNY Academic Works.
- GEYER, Ben. (2019) *Maria Schneider's Forms: Norms and Deviations in a Contemporary Jazz Corpus*. Journal of Music Theory 63:1
https://music.arts.uci.edu/abauer/3.1/notes/Geyer_On_Maria_Schneider.pdf
- LERMAN, Fernando. (2015, diciembre). El arreglador y otras figuras meta-autorales en la música. *Revista 4'33"*, 7(2), 15.
- LERMAN, Fernando (2007, octubre). *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Universidad de Cuyo.
- MONTERO MENDEZ, Laura Isabel (2020) *María Schneider y Choro Dançado*. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Ciaffone, C. (2026). *Cadenza basada en I Loves You Porgy de Melissa Aldana* [Transcripción musical no publicada]. Universidad Nacional de las Artes.
- Grupo Santander (2026). *Master Class - Ben Wendel Quartet*. [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=2Oe_pc0Ygn0
- MINNESS, L. C. (2013). *Ben Wendel : the manipulation of sound and 'shapes' in the construction of an improvised solo*. Edith Cowan University.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/118