



- ▶ *Determinando la forma de una canción*
  - ▶ *Intros, interludios, finales especiales, shout choruses y verses*
  - ▶ *Temas con secciones improvisadas*
  - ▶ *Nada es sagrado*
  - ▶ *Temas con la melodía ejecutada por el bajo*
  - ▶ *Composición de jazz y forma de canción*
- ***“My Little Brown Book” de Billy Strayhorn***
- ***“Beatrice” de Sam Rivers***

**A** medida que comiences a tocar standards y temas de jazz, oirás términos como “ABBA”, “ABAC” y “ABCD”. Estos grupos de letras se refieren a las varias formas de canción. Excepción hecha del blues, que suele ser de 12 compases de extensión, los temas de jazz y los standards suelen constar de frases de ocho compases, a cada una de los cuales se le puede asignar una letra, como “A”, “B”, “C” o “D”. En este capítulo se describen varias formas de canción y se dan ejemplos de los temas que representan cada forma. En el Capítulo 21, “El repertorio”, se encuentra una lista de las grabaciones recomendadas de los temas.

Debes empezar a fijarte en los estilos individuales de composición de los que compusieron los temas del repertorio standard del jazz. Por ejemplo Cole Porter se especializaba en temas de forma larga, como “Begin The Beguine” (de 108 compases), “Love For Sale” (de 64 compases) y “Night And Day” (de 48 compases). Por otra parte, Thelonious Monk sobresalía en componer temas muy breves, como “Bemsha Swing” (de 16 compases) y “Light Blue” (de 8 compases). Wayne Shorter escribe muchos temas con números raros de compases, tales como “Infant Eyes” (de 27 compases), “Miyako” (de 28 compases), “Speak No Evil” (de 50 compases) y “Yes Or No” (de 58 compases). Benny Golson se destaca en escribir temas con *verses*, como “I Remember Clifford” y temas con *shout choruses*, tales como “Whisper Not” y “Along Came Betty”.

## *Determinando la forma de una canción*

**A**l tocar un tema por primera vez, échale un vistazo a la melodía y los acordes para ver si puedes determinar la forma del tema. Fíjate en el **ejemplo 17-1**, un reparto de melodía de “I Hear A Rhapsody”. La barra de repetición del principio y el final de los ocho primeros compases indica que se repite la primera sección (A) y por lo tanto que a los 16 primeros compases de “I Hear A Rhapsody” se les puede asignar las letras AA. Aunque sea distinta la primera casilla de la segunda, las dos secciones se parecen lo suficiente como para asignarles la misma letra. La próxima sección de ocho compases es distinta, tanto melódica como armónicamente, de las primeras dos secciones de ocho compases, por lo que se le asigna la letra B.<sup>1</sup> La última sección de ocho compases es melódicamente igual a los ocho primeros compases, por eso se le asigna la letra A.

Para resumir la forma de “I Hear A Rhapsody”:

- La primera sección de ocho compases del tema se denomina A.
- La segunda sección de ocho compases, con la misma melodía también se denomina A.
- La tercera sección de ocho compases, con melodía distinta, se denomina B.
- La cuarta sección de ocho compases, con la misma melodía que la primera y la segunda sección de ocho compases, se denomina A.

En otras palabras, la forma de “I Hear A Rhapsody” es AABA.

Es imprescindible saberse la forma de los temas:

- Impide a que te pierdas.
- Te ayuda a aprender de memoria. En el caso de “I Hear A Rhapsody”, solamente hay que aprender dos secciones de ocho compases, A y B, en vez de tener que aprenderse 32 compases individuales.

---

<sup>1</sup> También se le denomina el *punteo*. Sin embargo, no todos los temas son provistos de puente, y los puentes pueden tener otras designaciones además de la letra B.

Ejemplo 17-1

*I Hear A Rhapsody*

Letra y música de George Fragos,  
Jack Baker y Richard Gasparre

Chords: C-7, F-7, B $\flat$ 7, E $\flat$  $\Delta$ , D $\flat$ 7#11, C7, C7alt, F $\emptyset$ , B $\flat$ 7, E $\flat$ , D-7, G7, A $\emptyset$ , D7, G-, A $\emptyset$ , D7 $\flat$ 9, G-, C-7, F7, B $\flat$ , F-, D $\emptyset$ , G7, C-7, F-7, B $\flat$ 7, E $\flat$  $\Delta$ , D $\flat$ 7#11, C7, C7alt, F $\emptyset$ , B $\flat$ 7, E $\flat$  $\Delta$ .

©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.  
Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados.  
Copyright internacional asegurado.

**AABA**

Existen cientos de temas de jazz y standards de forma AABA de 32 compases, incluyendo muchos de los mejores temas:

“Daahoud” de Clifford Brown  
 “When Lights Are Low” de Benny Carter  
 “Impressions” de John Coltrane  
 “Nardis” de Miles Davis  
 “Satin Doll” de Duke Ellington  
 “Woody’n You” de Dizzy Gillespie  
 “Killer Joe” de Benny Golson  
 “Body and Soul” de Johnny Green  
 “Maiden Voyage” de Herbie Hancock  
 “There Is No Greater Love” de Isham Jones  
 “Jordu” de Duke Jordan  
 “Take The ‘A’ Train” de Billy Strayhorn  
 “Perdido” de Juan Tizol

“I’ve Got Rhythm” de George Gershwin era originalmente un tema de forma AABA de 34 compases, con cuatro secciones de ocho compases y un *tag* de dos compases al final (8-8-8-10). Hace mucho que ya no se usa el *tag*, y las cabezas basadas en “I’ve Got Rhythm”—tales como el tema “Oleo” de Sonny Rollins y “Anthropology” de Charlie Parker—son de 32 compases de extensión (8-8-8-8).<sup>2</sup>

Thelonious Monk era dueño absoluto de la forma AABA de 32 compases. Sus aportaciones incluyen

“Ask Me Now”  
 “Bye-Ya”  
 “Evidence”  
 “In Walked Bud”  
 “Little Rootie Tootie”  
 “Monk’s Dream”  
 “Monk’s Mood”  
 “Off Minor”  
 “Reflections”  
 “Rhythm-A-Ning”  
 “Ruby My Dear”  
 “Well, You Needn’t”

Los temas de forma AABA no siempre son de 32 compases; en muchos casos son de 64 compases (16-16-16-16). Algunos ejemplos son

“Del Sasser” de Sam Jones  
 “Cherokee” de Ray Noble  
 “Love For Sale” de Cole Porter  
 “Lester Left Town” de Wayne Shorter  
 “Nica’s Dream” de Horace Silver

<sup>2</sup> Ver el Capítulo 20 para una lista más completa de cabezas basadas en “I’ve Got Rhythm”.

Existe una forma extendida de AABA con un *tag* de cuatro compases añadido a la última sección A, resultando en un tema de 36 compases (8-8-8-12). Algunos ejemplos son

"The Nearness Of You" de Hoagy Carmichael  
 "Introspection" de Thelonious Monk  
 "I Remember You" de Victor Schertzinger

También hay una versión de AABA de 56 compases con un puente de la mitad de extensión de las secciones A (16-16-8-16). Algunos ejemplos son

"Up Jumped Spring" y "Crisis" de Freddie Hubbard  
 "Jeannine" de Duke Pearson  
 "In A Capricornian Way" de Woody Shaw  
 "Gregory Is Here" de Horace Silver

Aunque 12-12-8-12 es la forma usual de un *blues con puente*, hay algunos temas de esta forma en los que las secciones A no son blues. Algunos ejemplos son

"The Best Thing For You" de Irving Berlin  
 "Joshua" de Victor Feldman, en el que los cuatro primeros compases del puente están en el ritmo de 3/4  
 "Nica's Tempo" de Gigi Gryce  
 "Wave" de Antonio Carlos Jobim  
 "Conception" de George Shearing

Otros temas de AABA de extensión poco común incluyen

"Straight Street" de John Coltrane (12-12-12-12)  
 La versión de Miles Davis de la canción folklórica sueca  
 "Dear Old Stockholm" (12-12-4-15)  
 "Pannonica" de Thelonious Monk (8-8-8-9)  
 "Trinkle Tinkle" de Thelonious Monk es de 7½, 7½, 8, 7½,  
 aunque los solos son de 8-8-8-8  
 "Little Girl Blue" de Richard Rodgers (12-12-8-4)  
 "Katrina Ballerina" de Woody Shaw (8-8-16-8)  
 "A Nightingale Sang In Berkeley Square" de Manning Sherwin (10-10-8-10)  
 "Speak No Evil" (14-14-8-14) y "Yes Or No" (14-14-16-14) de  
 Wayne Shorter  
 "A Shade of Jade" de Cedar Walton (12-12-16-12)

Los temas de AABA pueden ser más breves que 32 compases. Dos buenos ejemplos son

"Mahjong" de Wayne Shorter (8-8-4-8)  
 "Moonlight In Vermont" de Kart Suessdorff (6-6-8-8)

Y a veces los temas de AABA son brevísimos:

"Naima" de John Coltrane (4-4-8-4)  
 "Bemsha Swing" de Thelonious Monk (4-4-4-4)

**ABAC**

Aunque AABA es la forma de canción más popular, hay otras formas de canción muy comunes, como por ejemplo ABAC. Como sugieren las tres letras distintas, un tema de ABAC consta de tres secciones melódicamente distintas. La letra 'B' de una forma de canción no se refiere automáticamente a una sección de puente, pues los temas de ABAC carecen de puente. Algunos ejemplos de temas de forma ABAC de 32 compases incluyen

"Nature Boy" de Eden Ahbez  
 "You Stepped Out Of A Dream" de Nacio Herb Brown  
 "Someday My Prince Will Come" de Frank Churchill  
 "Dig" y "Four" de Miles Davis  
 "Dearly Beloved" de Jerome Kern  
 "If I Were A Bell" de Frank Loesser  
 "E. S. P." de Wayne Shorter  
 "Strollin'" de Horace Silver  
 "It's You Or No One" de Jule Styne  
 "I Thought About You" de Jimmy Van Heusen  
 "Soul Eyes" de Mal Waldron

No todos los temas de ABAC son de 32 compases. Algunos ejemplos de temas más largos incluyen

"Moment's Notice" de John Coltrane (8-8-8-14)<sup>3</sup>  
 "Desafinado" de Antonio Carlos Jobim (16-16-16-20)  
 "Airegin" de Sonny Rollins (8-12-8-8)  
 "Dance Cadaverous" de Wayne Shorter (16-16-16-16)

**ABCD**

La forma ABCD, en la que las cuatro secciones contienen material melódico básicamente distinto, es otra forma popular. Algunos ejemplos de 32 compases (8-8-8-8) son

"Come Rain Or Come Shine" y "My Shining Hour" de Harold Arlen  
 "Manha De Carnaval" de Luis Bonfá  
 "Bye Bye Blackbird" de Ray Henderson

No todos los temas de forma ABCD son de 32 compases. El tema "Along Came Betty" de Benny Golson tiene 34 compases (8-8-8-10). "Played Twice" de Thelonious Monk es un tema de ABCD de 16 compases (4-4-4-4). Como sugiere el título, siempre se toca dos veces. Otro tema de ABCD de 16 compases es "Beatrice" de Sam Rivers (4-4-4-4). Existe la tentación de calificar el tema como AB (8-8), pero cada sección de cuatro compases es, sin lugar a dudas, una idea melódica de desarrollo independiente, o sea, un ABCD en miniatura. "Beatrice" se analiza en detalle más adelante en este capítulo. Un tema de ABCD de 18 compases poco común es "Punjab" de Joe Henderson (6-4-4-4).

<sup>3</sup> La génesis del título del tema "Moment's Notice" se basa en una ocasión en que Coltrane repartía las partituras del tema, que aún no tenía título, en la sesión de grabación para el disco *Blue Train*. Curtis Fuller se fijó en los cambios y le comentó a Trane —¿Tú quieres que yo toque estos cambios *en el acto* (a *moment's notice*)?

**AABC**

La forma AABC es poco común en la medida en que la sección que sigue al puente dista de la sección A. Los temas de AABC casi nunca son de 32 compases de extensión. Algunos ejemplos incluyen

"Lonnie's Lament" de John Coltrane (4-4-4-4)  
 "Very Early" de Bill Evans (16-16-8-8)  
 "The Song Is You" de Jerome Kern (16-16-16-16)  
 "I Concentrate On You" de Cole Porter (16-16-16-16)  
 "Where Or When" de Richard Rodgers (10-10-8-12)  
 "Alone Together" de Arthur Schwartz (14-14-8-8)  
 "Organ Grinder" de Woody Shaw (8-8-12-8)

Un tema muy largo de forma AABC es "Spring Can Really Hang You Up The Most" de Tommy Wolf. Se suele repetir, resultando en la forma AABCAABC. La sección C se extiende durante la segunda ejecución, por lo tanto la forma final, aunque parece mentira, es de 8-8-8-10-8-8-8-16, un total de 74 compases. Y si no fuera mucho, la canción va precedida de un *verse* de 12 compases. ¡Que no sea éste el primer tema que trates de aprender de memoria!

**AB**

Una forma más breve, por lo general de 16 compases de extensión, es AB. Los temas de menos de 32 compases se suelen tocar dos veces antes de comenzar los solos, resultando en efecto en la forma ABAB. Algunos ejemplos son

"Giant Steps" y "Crescent" de John Coltrane  
 "Lady Bird" de Tadd Dameron  
 "Tune Up" de Miles Davis  
 "Blue Bossa" de Kenny Dorham  
 "Freedom Jazz Dance" de Eddie Harris  
 "No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]" de Joe Henderson  
 "Pent-Up House" y "St. Thomas" de Sonny Rollins  
 "Nefertiti" y "Night Dreamer" de Wayne Shorter  
 "Silver's Serenade" de Horace Silver  
 "Peresina" de McCoy Tyner

Un tema de AB más largo es "Think On Me" de George Cables (8-10). Un tema de AB que no se suele repetir es la linda balada de Kenny Dirham, "La Mesha" (8-12). Un tema de AB extremadamente breve es "Light Blue" de Thelonious Monk (4-4), que se suele tocar cuatro veces.

### ■ **ABC**

Otra forma común, con tres secciones melódicas completamente distintas, es ABC. Algunos ejemplos incluyen

“Resolution” de John Coltrane (8-8-8)  
 “Afro-Centric” (10-10-6) y “Black Narcissus” (8-8-8) de Joe Henderson  
 “Gaslight” de Duke Pearson (8-6-8)  
 “Miyako” de Wayne Shorter (8-8-12)  
 “Nutville” de Horace Silver (8-8-8)  
 “Mercy, Mercy, Mercy” de Joe Zawinul (8-8-4)

### ■ **ABA**

Otra forma común es ABA. Algunos buenos ejemplos son

“Like Sonny” de John Coltrane (8-8-8)  
 “Stablemates” de Benny Golson (14-8-14)  
 “Infant Eyes” de Wayne Shorter (9-9-9)

Un tema de ABA muy poco común es “Brilliant Corners” de Thelonious Monk (8-7-7). El tema se toca dos veces, primero a tiempo lento y luego el doble de rápido. Los solos siguen la misma forma. ¿Te pica la curiosidad? Pues escucha la grabación.

Si te has percatado de la frecuencia con que se mencionan Thelonious Monk y Wayne Shorter, es que ambos dominan a la perfección todas las formas de canción.

### ■ **AAB**

Otra forma poco común es AAB, con el puente al final del tema. Tres buenos ejemplos son

“Once I Loved” (“Amor em Paz”) de Antonio Carlos Jobim (16-20-8)  
 “Night And Day” de Cole Porter (16-16-16)  
 “Song For My Father” de Horace Silver (8-8-8)



### Formas de canción que se dan únicamente en un solo tema

Algunas formas de canción se encuentran únicamente en un solo tema. He aquí algunos ejemplos:

“Windows” de Chick Corea, ABCDE (8-8-8-8-16)  
 “Epistrophy” de Thelonious Monk, ABCB (8-8-8-8)  
 “Rosewood”, el tema extraordinariamente bello de Woody Shaw, de 77 compases, ABCDEABCDF (8-8-8-8-5-8-8-8-8)  
 “Barbara”, el vals de 76 de Horace Silver, ABACDE (16-16-16-8-12-8)  
 “Children Of The Night” de Wayne Shorter, ABCAB (8-12-8-8-12)  
 “Begin The Beguine”, tema casi imposible de categorizar de Cole Porter, de 108 compases, AABCDE (16-16-16-16-16-28).  
 La manera de mostrar la forma aquí es algo arbitraria, ya que las dos secciones A se distinguen un tanto melódicamente y la sección E se podría considerar como repetición de la sección D, con un rabito (*tag*) de 12 compases.  
 “My Ship” de Kurt Weill, AABAC (8-8-8-8-6)

El tema de Herbie Hancock, “Dolphin Dance”, ABCDE (8-8-8-10-4) es poco común en la medida en que la sección E, de cuatro compases, reemplaza los cuatro primeros compases de A en todos los coros tocados después de la cabeza.

El tema “Little Sunflower” de Freddie Hubbard (AABBAA (8-8-8-8-8-8)) es el tema en el que los músicos del jazz principiantes tienen más probabilidad de perderse. Algunos músicos lo tocan en forma de AABBA (8-8-8-8-8), suprimiendo los 8 últimos compases. Cuando este tema se pide, es inevitable que siga la pregunta, —¿y de qué forma? Otro tema que les da guerra a los principiantes es “Milestones” de Miles Davis, AABBA (8-8-8-8-8)

Algunos temas son muy breves, con ideas melódicas que fluyen tan suavemente que no existe ninguna demarcación clara de secciones. En este caso, se denominan sencillamente “A”. Cinco buenos ejemplos son

“Blue In Green”, de 10 compases, de Miles Davis  
 “Serenity”, de 14 compases, de Joe Henderson  
 “Prophet Jennings”, de 11 compases, de Freddie Hubbard  
 “Borderick”, de 8 compases, de Bud Powell  
 “Peace”, de 10 compases, de Horace Silver

La palabra “forma” se puede referir no sólo a las sencillas designaciones por letras de un tema. En las actuaciones del jazz, los metales suelen improvisar primero, mientras la sección de ritmo repite los cambios hasta el infinito. Volviendo al revés este sistema, la versión de Miles Davis de “Nefertiti” de Wayne Shorter presenta la sección de ritmo que improvisa colectivamente mientras los metales repiten la melodía hasta el infinito.

### *Las intros, los interludios, finales especiales, shout choruses y versos*

Los músicos del jazz se valen de manera muy original de las intros, los interludios, finales especiales, *shout choruses* y versos. Estos elementos forman parte integral de muchos temas y casi siempre se tocan como parte del arreglo de un tema. Hay que sabérselos igual que se sabe el tema en sí. Cuando alguien pide “I Remember Clifford” no quieras ser el único músico de la tarima que no se sepa el verso. Por lo general, estas secciones especiales no forman parte de los solos.

*Intro* es abreviatura de introducción, que se compone específicamente para un tema dado. Algunos ejemplos de temas con intros son:

“Equinox” de John Coltrane tiene una intro de 14 compases.  
 “Moment’s Notice” de Coltrane tiene una intro que también sirve como los 22 últimos compases del tema.  
 “Satin Doll” de Duke Ellington tiene una intro de cuatro compases, que se suele repetir.  
 “Joshua” de Victor Feldman tiene una intro de ocho compases.  
 “A Night In Tunisia” de Dizzy Gillespie tiene una intro para la sección de ritmo de cuatro compases, estilo “toquen el vamp hasta que les dé el pie.”  
 “Maiden Voyage” de Herbie Hancock tiene una intro para la sección de ritmo de 16 compases.  
 “No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]” de Joe Henderson tiene una intro de 20 compases.  
 “Punjab” del mismo Joe tiene una intro de ocho compases.  
 El arreglo de Freddie Hubbard de “Pensativa” de Claire Fischer tiene una intro de ocho compases.  
 “Del Sasser” de Sam Jones tiene una intro de ocho compases.  
 “If I Were A Bell” de Frank Loesser tiene una intro de ocho compases puesta por Miles Davis, en la que el piano imita una campana, tocando “¡din-don, din-don!”  
 “Airegin” de Sonny Rollins tiene una intro de ocho compases.  
 “Valse Hot” del mismo Sonny tiene una intro de ocho compases.  
 “The Moontrane” de Woody Shaw tiene una intro de 12 compases.  
 “Witch Hunt” de Wayne Shorter tiene una intro de 13 compases.  
 “Take The ‘A’ Train” de Billy Strayhorn tiene una intro de cuatro compases, que se suele repetir.

El *interludio* es una sección compuesta especialmente que se suele tocar entre las actuaciones de los solistas. Algunos ejemplos incluyen:

“A Night In Tunisia” de Dizzy Gillespie tiene un interludio entre los solos de 16 compases.  
 “Nica’s Dream” de Horace Silver tiene un interludio de 8 compases.

El *final especial*, como indica el nombre, es un final compuesto específicamente para el coro final (*out chorus*). Algunos buenos ejemplos incluyen

“Daahoud” de Clifford Brown tiene un final especial de cuatro compases en el coro final.  
 “Think On Me” de George Cables, tiene un final especial de seis compases.  
 En el coro final de “I Remember You” de Victor Schertzinger, la mayoría de los músicos del jazz repiten los compases 25-26 un tono entero o una 3ª menor más agudo, luego volviendo a la partitura escrita. Asegúrate de poderlo tocar de ambas formas y de repente, porque casi nunca se anuncia cuál de los finales se ha de tocar.  
 “Strollin’” de Horace Silver tiene un final especial de cuatro compases en el último coro que reemplaza los dos compases finales originales.  
 “Nutville” del mismo Horace tiene un final de cuatro compases en el último coro.

Muchos temas tienen combinaciones de intros, interludios y finales. Algunos ejemplos son:

“Groovin’ High” de Dizzy Gillespie tiene una intro de seis compases y un final de ocho compases tocado en medio tiempo.  
 “Round Midnight” de Thelonious Monk tiene una intro de seis compases y un final de ocho compases.  
 “Bouncin’ With Bud” de Bud Powell tiene una intro de ocho compases y un interludio de ocho compases.

En algunos temas la intro, el interludio y el final son iguales. Algunos ejemplos incluyen:

“Seven Steps To Heaven” de Victor Feldman tiene un interludio de ocho compases y un final iguales.  
 “Bebop” de Dizzy Gillespie tiene una intro de diez compases y un final iguales.  
 “All The Things You Are” se suele tocar con una intro de ocho compases y un final iguales, compuestos no por Kern sino por Charlie Parker.  
 “I Mean You” de Thelonious Monk tiene una intro de cuatro compases que se toca como interludio en el medio del último compás del tema y también como final. Esto quiere decir que las cabezas de “entrada” y “salida” tienen 35½ compases de extensión (31½ más 4) pero los *blowing choruses* todavía son de 32 compases. ¿Confundido? Escucha una grabación del tema.  
 “What Is This Thing Called Love” de Cole Porter a veces se toca con una intro de *vamp* y un final iguales.  
 “Nica’s Dream” de Horace Silver tiene una intro de *vamp* de ocho compases y un interludio de ocho compases que sirve también de final.  
 “Peresina” de McCoy Tyner tiene un *vamp* de ocho compases para la sección de ritmo que sirve de intro y de interludio antes del primer solo.  
 “Jitterbug Waltz” de Fats Waller tiene un interludio de 16 compases que a veces sirve de final.

El *shout chorus* es un coro compuesto específicamente para tocarse entre el último solo y la cabeza de salida. Los temas con *shout choruses* incluyen

“Blue Bossa” de Kenny Dirham  
 “Woody’n You” de Dizzy Gillespie  
 “Whisper Not” y “Along Came Betty” de Benny Golson  
 “No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]” de Joe Henderson  
 “Gaslight” de Duke Pearson

El *verse* es una intro especial, que se suele tocar *rubato*, o sea en tiempo libre. Son comunes los versos en la música cantada pero poco comunes en el jazz instrumental. Tres excepciones notables son:

El verso de 28 compases de “Lush Life” de Billy Strayhorn  
 El verso de seis compases de “I Remember Clifford” de Benny Golson  
 El verso de 16 compases de “Stardust” de Hoagy Carmichael.

### *Temas con secciones improvisadas*

Algunos temas tienen secciones improvisadas que especifican solamente los cambios de acorde y sin melodía escrita. He aquí algunos ejemplos:

La versión de Miles Davis de la canción folklórica sueca “Dear Old Stockholm” tiene un puente improvisado de cuatro compases. Los seis últimos compases de “Afro-Centric” de Joe Henderson son improvisados.  
 “Little Melonae” de Jackie McLean tiene un puente improvisado.  
 “Ah-Leu-Cha” de Charlie Parker tiene un solo de batería en el puente. Su “Dewey Square” también tiene un puente improvisado.  
 “Oleo” de Sonny Rollins tiene un puente improvisado.  
 “The Green Street Caper” de Woody Shaw tiene dos secciones improvisadas de ocho y de cuatro compases.  
 En el Blues de Woody, “To Kill A Brick”, solamente los cuatro primeros compases tienen melodía escrita; los ocho últimos compases son improvisados.

### *Nada es sagrado*

A veces un músico del jazz altera bastante el tema de otro músico. Miles Davis reemplazó el puente original de dos temas con el suyo propio, en “Well, You Needn’t” de Thelonious Monk y “When Lights Are Low” de Benny Carter. Stanley Turrentine pasó por alto el puente en su versión del tema AABA de Coltrane, “Impressions”, solo repitiendo la sección A un semitono más agudo como B. El puente de Coltrane es muy bello y la mayoría de los músicos tocan “Impresiones” de la manera de que lo compuso ‘Trane’.<sup>4</sup>

El tema de Thad Jones, “A Child Is Born”, es de 32 compases de extensión. Sin embargo, al tocar los solos en el tema de Thad, los músicos del jazz suelen suprimir los dos últimos compases, convirtiendo la forma del solo en 30 compases. Ocurre lo mismo con el tema de Antonio Carlos Jobim, “Corcovado”, que es de 36 compases, pero los músicos del jazz suelen suprimir los dos últimos compases en los coros de solos.

### *Temas con la melodía ejecutada por el bajo*

En unos pocos temas, la melodía la toca el bajista—a veces solo/a, a veces en unísono con otros instrumentos. Algunos ejemplos son

“Visitation” de Paul Chambers  
 “So What” de Miles Davis  
 La intro de “No Me Escueca [sic]” de Joe Henderson  
 “Bittersweet” de Sam Jones  
 “Dexterity” de Charlie Parker  
 “Tricotism” de Oscar Pettiford

<sup>4</sup> Ver la nota 23 de la página 30 sobre el probable origen de “Impresiones” de Coltrane.

## Composición de jazz y forma de canción

La mayoría de los grandes músicos del jazz han sido también grandes compositores. Las composiciones de Duke, Bud, Monk, Dizzy, Miles, Bud Powell, Horace Silver, Herbie Hancock, John Coltrane, McCoy Tyner, Joe

Henderson, Wayne Shorter, Bobby Hutcherson, Charles Mingus, Mulgrew Miller y más durarán tanto tiempo como sus famosos solos. Solo hay unos pocos maestros del jazz que no se conocen tan bien como compositores; Art Tatum, por ejemplo.

La composición del jazz o de cualquier género, necesita su propio libro. En esta sección se ofrecen algunas ideas que tienen que ver principalmente con la forma de canción.

Al igual que cualquier forma de arte, el jazz es una combinación de lo previsible y lo imprevisto. Después de mil actuaciones nos sigue gustando "Stella By Starlight" porque nos agradan su melodía y los cambios de acordes. Al escuchar "Stella" tocarse por enésima vez, esperamos oír más o menos la misma melodía y los mismos acordes familiares —lo previsible. Pero la melodía de "Stella" se puede frasear de nuevo y los cambios se pueden rearmonizar de un sinnúmero de maneras— lo imprevisto.<sup>5</sup> Este equilibrio entre lo previsible y lo imprevisto es también el sello de la buena composición, sea de temas del jazz, los standards o cualquier tipo de música. Al analizar un tema, fíjate en la manera de que el compositor establece lo previsible y si es un buen tema, en dónde ocurre lo imprevisto.



Wayne Shorter

©Lee Tanner/ The Jazz Image Todos los derechos reservados

<sup>5</sup> A propósito de lo previsible y lo imprevisto, Duke Ellington dijo una vez (no son sus palabras exactas), "El tocar el jazz significa el aprender cuantos nuevos *licks* sea posible." Esto no es tan cínico como suena, pues el tocar *licks* en secuencias distintas, con mucha variedad rítmica, te hará ir muy lejos hacia esa originalidad tan escurridiza que todos buscamos.

**■ “My Little Brown Book” de Billy Strayhorn**

“My Little Brown Book” es uno de los temas más entrañables de Billy Strayhorn; fue inmortalizado por John Coltrane y Duke Ellington.<sup>6</sup> Échale un vistazo al tema para determinar su forma. Los signos de repetición al principio y al final del compás ocho indican de inmediato que el tema comienza como AA. La sección B es de ocho compases de extensión y hay cifrado de *D.S. al coda*. Notarás que la coda es de cuatro compases de extensión, con dos compases más que los compases que reemplaza. Por lo tanto, “My Little Brown Book” es de forma AABA (8-8-8-10). Los temas de AABA, con tres secciones de A, contienen un alto grado de lo previsible dentro de su forma. Sin embargo, al igual que la mayoría de los temas de Billy Strayhorn, “My Little Brown Book” trae unas sorpresas. La variedad armónica de los más temas de AABA se da en la sección B. Billy sigue esta fórmula por la mayor parte, pero saca la sorpresa más gorda en el lugar más inesperado.

“My Little Brown Book” está en B $\flat$  mayor y modula a dos tonalidades mayores adicionales. El melancólico acorde de C $\emptyset$  del cuarto compás de cada sección A coquetea y sugiere un cambio a tonalidad menor que nunca llega. El puente modula hacia D $\flat$ , proporcionando el contraste tonal tan deseado en el puente de un tema AABA. La gran sorpresa llega en la coda, en la cual el tema sube inesperadamente en un semitono hacia una progresión de II-V-I en B mayor. Esta alegre tonalidad dura solamente seis tiempos antes de que regrese el melancólico acorde de C $\emptyset$ , sugiriendo de nuevo una tonalidad menor, pero la canción termina luego con una progresión de II-V-I en B $\flat$  mayor de nuevo.

---

<sup>6</sup> John Coltrane & Duke Ellington, Impulse, 1962.

Ejemplo 17-2

*My Little Brown Book*

Billy Strayhorn

Chord symbols: F7, B $\flat$  $\Delta$ , F7 $\sharp$ 5, B $\flat$ 7, E $\flat$  $\Delta$ , C $\emptyset$ , B $\flat$ , B $\flat$  $\sharp$ 5, C-7, F7, B $\flat$  $\Delta$ , B $\circ$ , C-7, F7, B $\flat$  $\Delta$ , D $\circ$ , E $\flat$ -9, A $\flat$ 7, D $\flat$  $\Delta$ , B $\flat$ -7, E $\flat$ -7, A $\flat$ 7, F-7, E $\circ$ , E $\flat$ -7, A $\flat$ 7, D $\flat$  $\Delta$ , B $\flat$ -7, E $\flat$ -7, A $\flat$ 7, D $\flat$  $\Delta$ , D $\flat$  $\circ$ , C7, F7, D-7, C $\sharp$ -7, F $\sharp$ 7, B $\Delta$ , C $\emptyset$ , F7, B $\flat$  $\Delta$ .

"My Little Brown Book (alias Little Brown Book)" © 1944 (renovado) por Tempo Music, Inc., y Music Sales Corporation (ASCAP).  
 Todos los derechos administrados por Music Sales Corporation. Copyright internacional asegurado. Reimpreso con permiso.

Ejemplo 17-3

*Beatrice*

Sam Rivers

The musical score for "Beatrice" by Sam Rivers is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The measures are numbered 1 through 16. Chord symbols are placed above the measures: 1 (FΔ), 2 (G♭Δ#4), 3 (FΔ), 4 (E♭Δ), 5 (D-7), 6 (E♭Δ), 7 (D-7), 8 (B♭-7 with a '3' indicating a triplet), 9 (A-7), 10 (B♭Δ), 11 (E-7), 12 (A7), 13 (D-7), 14 (G-7), 15 (F-7), and 16 (G♭Δ#4). The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Copyright 1964 Rivbea Music. Utilizado con permiso.

■ **"Beatrice" de Sam Rivers**

Con su equilibrio entre lo previsible y lo imprevisto, el tema de 16 compases "Beatrice" de Sam Rivers es una pequeña obra maestra.

El **ejemplo 17-3** muestra un arreglo sencillo para piano de "Beatrice". La canción fue grabada por Sam en los años 60.<sup>7</sup> Joe Henderson la grabó dos veces<sup>8</sup> y se ha convertido en tema favorito de muchos músicos del jazz.

<sup>7</sup> Sam Rivers, *Fuchsia Swing Song*, Blue Note, 1965.

<sup>8</sup> Joe Henderson, *State Of The Tenor*, Blue Note, 1985 y *An Evening With Joe Henderson*, Red Record, 1987.



“Beatrice” es de solamente 16 compases de extensión pero es un tema sumamente organizado y estructurado. La mayoría de los temas de 16 compases son de forma AB, pero cada sección de cuatro compases de “Beatrice” es una idea melódica de desarrollo independiente, o sea, un ABCD en miniatura. El puente, o sección C, es donde más variedad se encuentra pero la sorpresa más grande llega en la sección D.

En los diez primeros compases, la fundamental de todos los acordes menos uno asciende o desciende en un semitono o un tono entero, estableciendo un efecto agradable de vaivén. El movimiento de la fundamental del compás 7 al 8 pasa de D a B $\flat$  (una 6ª menor más agudo en este arreglo simplificado para piano, pero en la realidad es más probable que el bajista descienda en una 3ª mayor). La sección C (compases 9-12) se caracteriza por saltos repentinos en el movimiento de la fundamental (un tritono entre B $\flat$  $\Delta$  y E-7 y una 5ª entre A7 que se resuelve hacia abajo a D-7). También, el único movimiento de la fundamental de II-V-I (E-7, A7, D-7) del tema ocurre en los compases 11-12. El movimiento de la fundamental por grados regresa en la sección D. Las secciones A y B ofrecen lo previsible del movimiento de la fundamental, con el contraste proporcionado por la sección C. Vuelve lo previsible del movimiento de la fundamental en la sección D (compases 13-16).

Los acordes y las escalas de “Beatrice” tienen muchas notas en común. F y C son notas en común de todos los acordes/las escalas menos A-7, E-7 y A7, todos los cuales se dan en la sección C. Hay que notar también las escalas que incluyan la nota A y que incluyan A $\flat$  (**ejemplo 17-4**). Se muestra la nota A en los compases de E $\flat$  $\Delta$  por ser A $\flat$  la nota “vitanda” de un acorde de E $\flat$  $\Delta$ —no es que no se pueda tocar A $\flat$  en un acorde de E $\flat$  $\Delta$ . Notarás que la sección C es la única en que la nota A va bien con todos los acordes.

**Ejemplo 17-4**

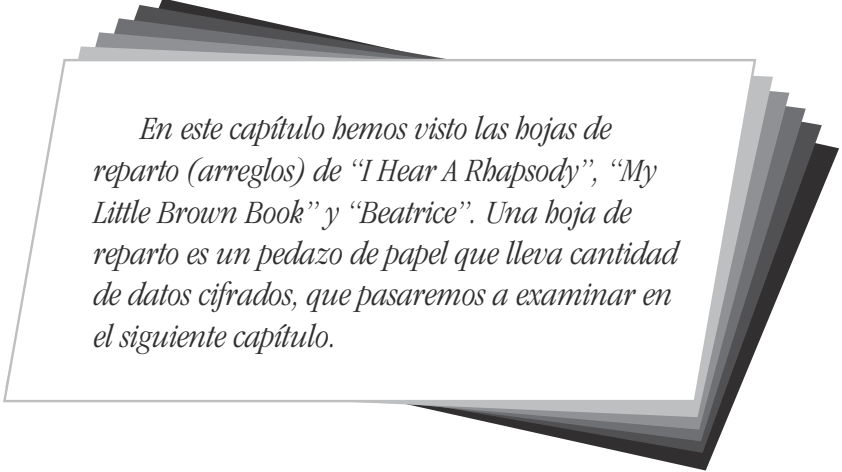
The musical notation for Example 17-4 consists of two staves in 4/4 time. The first staff shows the following chords: F $\Delta$ , G $\flat$  $\Delta$  $\sharp 4$ , F $\Delta$ , E $\flat$  $\Delta$ ( $\sharp 4$ ), D-7, E $\flat$  $\Delta$ ( $\sharp 4$ ), D-7, and B $\flat$ -7. The second staff shows: A-7, B $\flat$  $\Delta$ , E-7, A7, D-7, G-7, G $\flat$  $\Delta$  $\sharp 4$ , F-7, and G $\flat$  $\Delta$  $\sharp 4$ .

Armónicamente, todo revuelve alrededor de F mayor, su relativo menor (D-7) o el subdominante (B $\flat$  $\Delta$ ). Pero el acorde del penúltimo compás<sup>9</sup> es F-7, donde la tonalidad de "Beatrice" cambia abruptamente de F mayor en F menor. *Lo imprevisto*. Al igual que lo que ocurre con "My Little Brown Book", hay mucha variedad en el puente, pero llega la sorpresa hacia el final de la canción.

Otros elementos de organización de "Beatrice" incluyen:

- El único compás que incluye dos acordes es el tercer compás de la sección C.
- La nota más aguda del tema ocurre en el tercer compás de C.
- A $\flat$  es una nota en común de tres acordes seguidos solamente en los tres últimos acordes del tema, lo cual ayuda a fijar la transición de F mayor a F menor.

Te preguntarás si Sam planeó todo esto a sabiendas. Se le podría preguntar, pero seguramente diría que no. Se suele decir que todo esto es cosa de instinto en los grandes músicos, que es cierto hasta cierto punto, pero son la experiencia y la madurez lo que pone a punto los instintos con que nacemos.



*En este capítulo hemos visto las hojas de reparto (arreglos) de "I Hear A Rhapsody", "My Little Brown Book" y "Beatrice". Una hoja de reparto es un pedazo de papel que lleva cantidad de datos cifrados, que pasaremos a examinar en el siguiente capítulo.*

---

<sup>9</sup> Ten presente que el acorde del último compás de un tema suele ser el acorde de vuelta para volver al principio, más que un acorde de tónica.