



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA:

CARRERA DE MÚSICA

TÍTULO:

APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE ORQUESTACIÓN Y
COMPOSICIÓN UTILIZADAS POR WAYNE SHORTER EN LA DÉCADA DE 1960

AUTORES:

LEÓN ALCÍVAR SEBASTIÁN
RUIZ DAKER DANIEL

TUTOR:

LIC. ALVARADO ECHEVERRIA FERNANDO

Guayaquil, Ecuador

2015



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CERTIFICACIÓN:

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por León Alcívar Sebastián y Ruiz Daker Daniel, como requerimiento parcial para la obtención del Título de Licenciado en Música.

TUTOR

Lic. Fernando Alvarado Echeverría

REVISOR

Lic. Vargas Prias Gustavo Daniel

DIRECTOR DE LA CARRERA

Lic. Vargas Prias Gustavo Daniel

Guayaquil, a los veinticuatro días del mes de septiembre del año 2015



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

Nosotros, Sebastián León Alcívar y Daniel Ruiz Daker

DECLARAMOS QUE:

El Trabajo de Titulación APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE ORQUESTACIÓN Y COMPOSICIÓN UTILIZADAS POR WAYNE SHORTER EN LA DÉCADA DE 1960 previo a la obtención del Título de Licenciado en Música, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría. En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación, de tipo concierto de grado referido.

Guayaquil, a los veinticuatro días del mes de septiembre del año 2015

LOS AUTORES

León Alcívar Sebastián

Ruiz Daker Daniel



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

Nosotros, Sebastián León Alcívar y Daniel Ruiz Daker

Autorizamos a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la publicación en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: Aplicación e innovación de las técnicas de orquestación y composición utilizadas por Wayne Shorter en la década de 1960, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los veinticuatro días del mes de septiembre del año 2015

LOS AUTORES:

Sebastián León Alcívar

Daniel Ruiz Daker

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

Lic. Fernando Alvarado Echeverría

PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

Lic. Gustavo Daniel Vargas Prias

PROFESOR DELEGADO



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CALIFICACIÓN

Lic. Fernando Alvarado Echeverría

PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

INDICE

Abstract	II
Contexto de la investigación.....	1
Fundamentación del problema científico	1
Antecedentes	1
Justificación.....	2
Planteamiento del problema.....	3
Objetivo general	3
Objetivos específicos	4
Tipo de investigación.....	4
CAPÍTULO I.....	5
MARCO TEÓRICO.....	5
Perfil de egreso.....	5
Fundamentos filosóficos	7
Fundamentos psicológicos.....	8
Fundamentos músico analíticos.....	9
Fundamentos Teórico - Musicales	10
CAPÍTULO II.....	33
Composición y rearmonización	33
Introducción	33
Composiciones.....	33
<i>Arya</i> :	33
Valse raro:.....	34
<i>Shazam</i> :.....	35
<i>Donkey Mommy</i> :	36
Rearmonizaciones:.....	37
<i>All of me</i> :	37
Alma en los Labios:.....	38
CAPÍTULO III.....	39
Orquestación.....	39
<i>Arya</i> :	39
Valse raro:.....	39
<i>All of me</i> :	39
<i>Shazam</i> :.....	39
<i>Donkey Mommy</i> :	40
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFIA.....	42
ANEXOS	43

Abstract

El proceso de composición musical requiere del reconocimiento de referencias en los parámetros armónicos y melódicos a utilizar, ya sea que esta información esté explícita o implícita en la metodología de composición. El propósito de la investigación es ofrecer un método de composición y orquestación musical basado en los recursos compositivos, orquestales y ejecutorios de Wayne Shorter en sus composiciones y orquestaciones de la década de 1960 que exponga toda la información obtenida de manera sistemática y eficiente, de tal manera que las composiciones y orquestaciones obtenidas sean una innovación y aplicación de los recursos extraídos de Wayne Shorter.

La investigación se dividió en tres etapas: La recolección de datos, la composición, rearmonización y la orquestación. La etapa de recolección de datos, se enfocó en obtener y codificar la información requerida para la investigación. Para ello, se utilizó el método Schenkeriano en el análisis de los recursos compositivos y orquestales. En las etapas de composición y re armonización, y orquestación se aplicaron los recursos obtenidos en la etapa anterior para la composición de temas propios y la re armonización del standard de jazz "*All of Me*" y el tema "Alma en los Labios", autóctono de nuestro país, y en la orquestación de estos temas.

La metodología utilizada en la investigación facilitó el proceso de composición, rearmonización y orquestación de los temas debido a la eficiencia de los recursos recolectados y codificados ya que las mismas cumplen el objetivo de aplicación e innovación de los recursos obtenidos de Wayne Shorter.

Palabras clave:

Recursos compositivos de Wayne Shorter, recursos orquestales de Wayne Shorter, recursos ejecutorios de Wayne Shorter, aplicación, innovación, re armonización.

Contexto de la investigación

La música, como toda expresión artística, es influenciada por corrientes sociológicas que definen ciertas características peculiares de esa época. Es gracias a estas características que podemos encontrar diferentes estilos que reflejan y exponen a la sociedad en el transcurso de su evolución. Las diferentes características de los estilos se vuelven entonces motivo de estudio (empírica o académicamente) que sirvan de base hacia la creación de una nueva corriente artística.

En el contexto académico donde se desenvuelve esta investigación, existen varias corrientes musicales las cuales pueden servir de referencia para llevar a cabo este tipo de proceso investigativo. Básicamente todo estilo contemporáneo que tenga valor académico es apto para análisis y aplicación. Esta investigación se basa en la innovación de los recursos obtenidos mediante los estudios de determinados estilos musicales.

Los resultados de esta investigación van aportar un método claro de cómo innovar los recursos obtenidos del objeto a investigar en composiciones musicales propias, en la rearmonización de temas musicales y en la orquestación de temas musicales.

Fundamentación del problema científico

Antecedentes

Wayne Shorter es uno de los mayores precursores y exponentes del jazz, su vida musical abarca más de 50 años. La música propuesta por Shorter siempre ha sido influenciada por libros de todo tipo, películas y música. Su insaciable hambre de historias y formas de ver la vida han sido el eje de todo lo que ha hecho en su producción artística; sus composiciones siempre tendrán un contexto mayor del que podamos imaginar gracias a ello.

Al finalizar la década de los 50, Shorter pertenecía a uno de los grupos más icónicos del jazz, "*Art Blakey and the Jazz Messengers*", la contribución musical que él tuvo en este grupo se volvió única, asimismo sus experiencias en el grupo fueron indispensables para su vida musical. En los años 60 abandonó el grupo para

dedicarse más a sus composiciones y definir lo que ahora podemos fácilmente identificar como el estilo de Wayne Shorter.

Durante la década de los 60, Wayne se unió a Miles Davis para hacer un quinteto el cual después se lo reconocerá como el segundo mejor quinteto de Miles Davis. Shorter rápidamente se acopló a este grupo que tanto ansiaba la integración del mismo; en ella compuso grandes hitos del jazz. Canciones como *E.S.P*, *Nefertiti*, *Footprints*, *Dolores*, entre otras contribuciones al quinteto de Miles Davis, sin embargo, él prácticamente componía diariamente y la gran parte de sus composiciones fueron dirigidas a proyectos propios los cuales grabó en su mayoría con la disquera Blue Note. La década de los 60 es, sin duda, la que mayor registro tiene de las composiciones de Wayne Shorter.

Esta investigación se basará como argumento conceptual al artículo desarrollado por Steven Strunk donde analiza los recursos armónicos utilizados por Wayne Shorter en sus composiciones. Este análisis se basa en los recursos que Strunk observó en forma de patrones armónicos, relacionándolos en un contexto situacional de los mismos temas. Steven Strunk. (2005). *Notes on Harmony on Wayne Shorter's compositions*, 1964-67. En *Journal of Music Theory* (301-332). New Haven, Connecticut: Duke University Press.

En esta investigación se utilizará el método Schenkeriano de análisis musical, desarrollado por Heinrich Schenker (1868-1935), es uno de los métodos más conocidos y utilizados mundialmente por instituciones académicas musicales. La guía desarrollada por el Dr. Tom Parkhurst en torno a éste método de análisis es utilizada por universidades como: Arizona State University, Bradley University, Oberlin Conservatory of Music, Oxford University, Wellington College, entre otras. Tom Parkhurst. (2001). *ScherGUIDE*. 2001, de *schenkerGUIDE* Sitio web: <http://www.schenkerguide.com/index.php>

Justificación

En contexto pragmático, un método eficiente para la innovación y aplicación de recursos compositivos, orquestales y ejecutorios es fundamental para investigaciones posteriores que busquen objetivos similares a ésta investigación.

La información obtenida en el transcurso de la investigación es aplicable para cualquier tipo proyecto que esté relacionado con el análisis, innovación y aplicación de recursos musicales.

A nivel local, la Universidad Católica de Guayaquil, a partir de sus niveles superiores, incorpora como método de estudio la sonoridad de Wayne Shorter, y composición en tiempo real a través de la improvisación, teniendo como eje central el sonido característico del antes mencionado músico. Esto deja planteado un medio en el cual se pueden aplicar las técnicas de composición y orquestación para futuras generaciones.

“*Jazz means, I dare you*” son palabras comúnmente usadas por Wayne Shorter al describir su punto de vista sobre el jazz. Esta frase puede reflejar todo lo que ha logrado Wayne musicalmente hablando, su gran repertorio compositivo es un sustento de ello, el cual, no sólo es grande en cantidad, la calidad de sus composiciones y orquestaciones son exquisitas. Motivo por el cual los recursos que él implementó en sus composiciones son objetos por demás aptos para investigar.

Planteamiento del problema

La innovación y aplicación de recursos musicales utilizados por compositores es el método que usualmente se utiliza empírica o académicamente para la composición, orquestación y/o ejecución de temas musicales.

¿Cómo innovar y aplicar los recursos compositivos, orquestales y ejecutorios utilizados por Wayne Shorter en la composición y orquestación de temas propios, rearmonización y orquestación de un tema autóctono y un standard de jazz?

Objeto de estudio	Recursos compositivos, orquestales e interpretativos de Wayne Shorter.
Campo de acción	Teoría musical
Tema de investigación	Inclusión de recursos compositivos, orquestales y ejecutorios utilizados por Wayne Shorter en composiciones propias, un standard de jazz y un tema autóctono.

Objetivo general

Aplicar e innovar recursos compositivos, orquestales y ejecutorios utilizados por Wayne Shorter en la composición y orquestación de cuatro composiciones

inéditas, la rearmonización y orquestación de un estándar de jazz “*All of me*” y un tema autóctono “Alma en los Labios” de nuestro país.

Objetivos específicos

* Establecer las obras significativas de Wayne Shorter desde lo compositivo, orquestal y conceptual.

* Transcribir, analizar y codificar los recursos compositivos, orquestales y ejecutorios utilizados por Wayne Shorter.

* Componer y orquestar cuatro temas inéditos, rearmonizar y orquestar el estándar de jazz “*All of me*” y el tema autóctono “Alma en los labios” basándose en los recursos compositivos y orquestales utilizados por Wayne Shorter.

Tipo de investigación

- Exploratoria
- Descriptiva
- Experimental

El estudio tendrá una primera fase exploratoria donde se van a investigar los recursos musicales a utilizar. En la fase descriptiva establecerá la base conceptual de los recursos investigados dirigidos a obtener y comprender los resultados precisos y concluyentes.

El proceso experimental se empleará en la innovación y aplicación de los recursos musicales en la composición y orquestación de cuatro temas propios, en la rearmonización de un standard de jazz y un tema autóctono de nuestro país.

Una vez concluida la fase experimental, se describirán los recursos utilizados en las composiciones, rearmonizaciones y orquestaciones y se expondrán los resultados obtenidos estableciendo su aporte científico por medio de un concierto donde finalmente se aplicarán los recursos ejecutorios antes definidos.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Perfil de egreso

El presente trabajo de investigación propone un método sistemático de inclusión de recursos compositivos y orquestales tanto en el momento de composición, como en el de orquestación. Es importante remarcar el compromiso que tiene esta investigación con el perfil de un *Licenciado en Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la UCSG*:

El Licenciado en Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la UCSG es un artista que incide en la construcción de una sociedad nacional e internacional eficiente, justa y solidaria, a través del ejercicio profesional de la música en los campos de la ejecución instrumental; de la investigación específica en su área; de la gestión, gerencia y emprendimiento de proyectos musicales pertinentes.

El licenciado en Música:

Interacciona permanentemente con los sectores sociales y consolida el desarrollo en las artes y en la cultura universal.

Lee e interpreta estándares musicales como solista o instrumentista de ensamble entendiendo la estructura, forma, progresiones armónicas y melódicas.

Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.

Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.

Desarrolla metodologías innovadoras en el campo de la enseñanza musical a partir de su práctica pedagógica e investigación histórica y formativa

Genera requerimientos acústicos de audio según la locación y naturaleza de eventos musicales.

Identifica los roles de: músicos, managers, productores, sonidistas y audiovisuales, que intervienen en la promoción y comercialización en el mercado nacional e internacional.

Diseña estrategias de expansión y mejoras en el mercado global para todos aquellos proyectos creativos musicales.

Domina el idioma inglés como segunda lengua para el ejercicio de su profesión.

De acuerdo a la misión y visión de la universidad:

Misión: Generar, promover, difundir y preservar la ciencia, tecnología, arte y cultura, formando personas competentes y profesionales socialmente responsables para el desarrollo sustentable del país, inspirados en la fe cristiana de la Iglesia Católica.

Visión: Ser una Universidad católica, emprendedora y líder en Latinoamérica que incida en la construcción de una sociedad nacional e internacional eficiente, justa y sustentable.

De la facultad de artes y humanidades:

Misión: Formar integralmente personas y profesionales competentes que articulen saberes humanísticos, artísticos y tecnológicos para el desarrollo sustentable del país.

Visión: Ser una Facultad de formación humanística, artística y tecnología que incida en la construcción de una sociedad eficiente, justa y solidaria.

De la carrera:

Misión: Formar profesionales en Música con altas competencias en disciplinas teóricas de la música, con sólidas bases cristianas, capaces de responder a las necesidades y expectativas laborales del país relacionadas con el arte, docencia y formación artística, la investigación y ejercicio de la profesión.

Visión: Ser un centro de formación superior de músicos de excelencia con proyección local e internacional, comprometidos con el desarrollo, académico, artístico, tecnológico, cultural, social y productivo; mediante la innovación y el desarrollo de proyectos musicales sostenidos y sustentable.

Fundamentos filosóficos

Uno de los mayores exponentes del pragmatismo, John Dewey, declaró que:

“La filosofía se recupera a sí misma cuando deja de ser un artificio para perder el tiempo con problemas de filósofos, y se convierte en un método, cultivado por los filósofos, para encararse con los problemas de los hombres.” Eduardo Mattio, E.M. (2009). *Richard Rorty: La construcción pragmatista del sujeto y de la comunidad moral*. Buenos Aires: Del Signo.

El enfoque del trabajo de investigación se orienta en corrientes filosóficas tales como el pragmatismo y existencialismo los cuales son fundamentales para una visión precisa y concreta en un proyecto de investigación.

“Para los pragmatistas, la verdad y la bondad deben ser medidas de acuerdo con el éxito que tengan en la práctica”. Norma Delia Duran Amavizca. (2012). *El Cuerpo Un Espacio Pedagógico*. Bloomington, Indiana: Palibrio.

El enfoque pragmático nos permite delimitar de forma práctica los recursos musicales que utilizaremos.

Charles Sanders Peirce sobre ¿Cómo hacer claras nuestras ideas?

"Considerad qué efectos, que puedan tener una importancia práctica, tiene el objeto de nuestra concepción. Nuestra concepción de estos efectos constituye toda nuestra concepción del objeto". Profesorenlinea.cl. (2015). Pragmatismo. 2015, de Profesor en línea Sitio web: <http://www.profesorenlinea.cl/universalhistoria/PensamientoHbreEvoluc/Pragmatismo.htm>

John Dewey dijo: "La verdadera revolución filosófica no sería la kantiana sino la pragmatista, cuando nos enseña que el conocimiento no debe

pretender conocer la realidad, sino utilizarla." Profesorenlinea.cl. (2015). Pragmatismo. 2015, de Profesor en línea Sitio web: <http://www.profesorenlinea.cl/universalhistoria/PensamientoHbreEvoluc/Pragmatismo.htm>

Del existencialismo podemos recoger características cuyas funciones abarcan el discernimiento del objetivo y las relaciones de éste con las cualidades que lo rodean. Si definimos a los recursos musicales como sujeto, el enfoque existencialista permitiría delimitar y descifrar sus relaciones con otros sujetos, con el universo que en este caso sería la teoría musical y consigo mismo.

"El hombre del que hablan los existencialistas es un hombre que está forjando su ser al hilo de sus decisiones libres, que se proyecta incesantemente hacia el futuro. Lo importante es, para un genuino pensamiento existencialista, iluminar las posibilidades radicales de un hombre, para que la elección sea auténtica". Ricardo Marín Ibáñez. (1970). La pedagogía existencial de Karl Jaspers. Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història, ISSN 0210-9980, N°. 20, págs. 19-44.

Fundamentos psicológicos

Psicología humanista

".....me propondré ampliar y comentar la aseveración antes mentada: educación, en Psicología Humanista, consistiría en facilitar en el individuo el desarrollo de sus propias potencialidades o, parafraseando a Carl Rogers, crear un ambiente propicio para que el educando "pueda ser lo que es". JAUME SEBASTIAN CAPO. (1986). PSICOLOGÍA HUMANISTA Y EDUCACIÓN. Palma de Mallorca: U.N.E.D.

"Se podría decir que existen una serie de ideas básicas que definen la psicología humanista. Entre las más importantes está el valor que se le otorga al individuo como tal: a la libertad personal, el libre albedrío, a su capacidad creativa y

a la espontaneidad. Al contrario de lo que ocurre con otras corrientes psicológicas, la psicología humanista presta una especial atención a la experiencia consciente. En general, su principal punto de mira se centra en todo aquello relacionado con la naturaleza humana.” Joan Lozoya. (2013). Psicología humanista de Maslow: definición, concepto y teoría. 2013, de Suite101 Sitio web: <http://suite101.net/article/psicologia-humanista-y-piramide-de-maslow-definicion-y-concepto-a66181#.VaoiOujVikp>

Maslow ha declarado explícitamente que su actitud ante el problema parte contra todo. Él apunta a un enfoque "organicista" o "holístico" del mundo en lugar de uno "mecánico" o 'atomista'. En asociación, él también apoya una 'visión dinámica' del mundo en lugar de una 'estática'. K.B. Madsen. (1 jun. 1988). A History of Psychology in Metascientific Perspective. North-Holand: Elsevier.

Fundamentos músico analíticos

Método schenkeriano

Schenker es probablemente más conocido por su sugerencia de que las obras musicales en última instancia, pueden entenderse como elaboraciones de un modelo básico que él llamó el *Ursatz*. Esta estructura de dos voces puede parecer excesivamente reduccionista, pero que constituye base para un enfoque analítico que hace hincapié en la sencillez esencial de la música tonal, mostrando cómo las piezas son básicamente elaboraciones contrapunto de un acorde de tónica.

El punto no es que podemos reducir una pieza de música a la *Ursatz*, pero que podemos explorar las complejidades de la pieza por verlos en relación a este modelo simple. El énfasis, por tanto, no está en las reducciones del analista, pero las elaboraciones del compositor. Al igual que muchos otros modelos analíticos (por ejemplo sonata forma), *Ursatz* de Schenker ofrece un modelo simplificado de la estructura musical que podemos utilizar para examinar lo que los compositores realmente escriben. (Tom Pankhurst. (2001). SchenkerGUIDE. 1908, de SchenkerGUIDE Sitio web: <http://www.schenkerguide.com/whatisschenkeriananalysis.php>)

Fundamentos Teórico - Musicales

Fundamentos compositivos

Wayne Shorter es uno de los compositores de jazz que más ha innovado en el género. En su época de auge compositivo deshizo las reglas armónicas que en ese momento marcaban tendencia con el género *bebop* y definió lo que podríamos llamar como música modal o no funcional.

Hay muchas maneras de analizar y comprender armónicamente temas musicales, y cuando hablamos de música no funcional, las probabilidades se expanden al tratar de entender cómo el compositor llegó de un acorde a otro. Para el análisis armónico de los temas de Wayne Shorter la investigación se fundamentó en un artículo escrito por Steven Strunk y publicado por “*Journal of music theory*” donde analiza composiciones de Shorter de manera eficiente extrayendo recursos armónicos que utilizó en situaciones específicas y analizándolos relativamente con armonía funcional y entre ellos mismos.

Estos son algunos de los recursos compositivos de Wayne Shorter en composiciones de los años 1964 a 1967 que señaló Steve Strunk en su análisis:

Usos inusuales de estructuras de acordes:

Una de las técnicas que Shorter utiliza reiteradamente es el uso de una estructura “errónea” sobre la raíz correcta. Por ejemplo: En la introducción del tema *Black Nile* en el compás 4 está *Fmin7* (implicando que consecuentemente siga con algún acorde dominante) que progresa a *Bbmaj7*. Este movimiento usualmente acogería estructuras como *Fmin7 Bb7* o *F7 Bbmaj7*.

a. “*Black Nile*,” Introduction

1	2	3	4	
Cm7	Gbmaj7	Ebm7	Fm7	Bbmaj7

Figura 1. Steven Strunk. (2005). Notes on Harmony on Wayne Shorter's compositions, 1964-67. ilustración. En *Journal of Music Theory*(301-332). New Haven, Connecticut: Duke University Press.

Uno de los acordes insignia de Shorter es el *maj7 +5*, por ejemplo, en el tema “*Prince of Darkness*” en el compás 9, en el cual la melodía denota *D* y su armonía *Gbmaj7*, “*Iris*” en los compases 7-8 también es un tema sujeto a este acorde.



Figura 2. Hal Leonard. (1988). Prince of Darkness. En Real Book vol 1 fifth edition(354).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

Movimiento de la raíz y vamp

El uso del movimiento no funcional entre dos acordes es una característica que Shorter utiliza a menudo en sus temas. “*Deluge*”, que está en la tonalidad Eb, empieza con Ebmin7 y Emaj7, este movimiento característico del modo frigio que dura los primeros 7 compases puede ser tomado como un vamp. En “*Speak no Evil*” encontramos el mismo movimiento esta vez en la tonalidad de C, aparte de esta característica, en los compases del 11 al 14 del mismo tema encontramos los acordes A7b5 y Bbm7. A7b5 actúa como un acorde vecino de Bbm7 que, a su vez, es utilizado para ir a Cm7. “*Iris*” cuando es interpretada en F, termina en el acorde Cm7 prolongado por la aplicación de un sustituto tritonal de G7 como sufijo: Cmin7 Db7 Cmin7 Db7, el último Db7 es elaborado por un acorde vecino, Amaj7/Db, el cual las voces superiores son los tonos vecinos.

Vamps de este tipo también puede involucrar movimiento de 3ras en la raíz como en “*Armageddon*”, en Bb, compases del 9 al 12 de la introducción y 1 al 4 de coro presentan cuatro repeticiones de vamp en una prolongación de la tónica Bbmin7 Gb7 Bbmin7. El Gb7 es un ejemplo de un acorde adorno que tiene algunas conexiones de *voice-leading* con la raíz.

Transformaciones semitoniales

En “*Juju*”, el acorde Bmin7 (compás 19), puede ser entendido como una transformación semitonal de B7 +5. En “*Yes and No*” el acorde de apertura surge como D7sus4, una apoyatura de deslizamiento de acorde semitonal a Dmaj7, que sirve como su resolución. En “*E.S.P*” al final de los primeros 16 compases, una transformación semitonal enlaza tres acordes: G7 Gmin7 Gbmaj7. En la segunda variación, la progresión Db7 C7 Db7 y Gb7 Fmaj7 son relacionados semitonalmente. En dos casos, un acorde vecino es derivado por transformación semitonal del acorde que adorna. “*Iris*”, compases 13 al 16, tiene Db7 Amaj7(9)/Db Db7, el cual el movimiento es F-E-F y Ab-A-Ab. También “*Witch Hunt*”, compases 21 al 23, tiene Abmin7 Amaj7/Ab Abmin7, el cual el movimiento vecinal es Ab-A-Ab y Eb-E-Eb. La

mayoría de progresiones no funcionales de Shorter son gobernadas por *voice leading*, se muevan o no por semitono.

Prefijos y sufijos vecinos

Una de las características importantes en los recursos armónicos de Shorter que lo diferencia de la mayoría de las composiciones contemporáneas es la frecuente elaboración de acordes prefijos y sufijos vecinos. En algunos casos, una progresión básica de dos acordes es elaborada por un acorde vecino superior o inferior cromático.

Compases del 5 al 8 de “Fee-Fi-Fo-Fum” presentan la siguiente progresión:

Bb:	E♭7	D7	Gm7	A♭maj7	C7	F7	B♭7
→	V/VI	VI	N	V/V	V	I	

Figura 3. Steven Strunk. (2005). Notes on Harmony on Wayne Shorter's compositions, 1964-67. ilustración. En *Journal of Music Theory*(301-332). New Haven, Connecticut: Duke University Press.

Aquí, A♭maj7 es un sufijo vecino en modo frigio que se comunica no funcionalmente con el siguiente acorde, en este caso C7. En compases 5 al 11 de “El Gaucho” presentan un movimiento de la tónica menor al quinto grado menor con un sufijo inferior vecino siguiendo a la tónica: Fmin7 Ebmaj7 Cmin7. Esta progresión es más desarrollada con otro sufijo superior a la tónica en modo frigio ubicado antes de Ebmaj7: Fmin7 Gbmaj7 Fmin7 Gbmaj7 Ebmaj7 Cmin7. Los últimos tres acordes no solo constituyen una progresión no funcional sino que también se aproximan al quinto grado interválicamente igual (tres semitonos). Este tipo de progresión no ocurre en composiciones de *bebop*, y por lo tanto representa una innovación.

En los compases del 2 al 4 de “Fee-Fi-Fo-Fum”, encontramos un movimiento ascendente: I-III-V el cual se elabora más por medio del uso de un sufijo superior de la tónica en modo frigio: Gm7 A♭maj7 Bmaj7 D7, de nuevo, el dominante es aproximado interválicamente igual (tres semitonos). En “Wild Flower”, el dominante es aproximado por un bVI y seguido por un acorde vecino inferior cromático: B♭maj7 A♭min7 A7.

Acordes de adorno y divisores

Una de las características en las composiciones de Shorter son los acordes de adorno. Estos acordes generalmente tienen estructuras similares con raíces distintas creando progresiones usualmente no funcionales involucrando una relación cromática interválica de terceras entre dos acordes. “*Armageddon*” empieza con: Bbmin7 Gb7 Bbmin7. Aunque las raíces salten, la estructura de los dos acordes están semitonalmente relacionadas. “*Witch Hunt*” es un blues menor en C en el cual la progresión inicial es reemplazada por Cmin7 Eb7 Cmin7 donde el acorde adorno Eb7 también está estructuralmente relacionado con la tónica.

Otra peculiaridad de Shorter es la división de un salto interválico de quinta por un acorde cromático. En “*Armageddon*” en los compases 3 al 5, la progresión de Bbmin7 a Eb7 es dividida por un acorde cromático: Bbmin7 Gb7 Eb7. Otro caso es en “*Fee-Fi-Fo-Fum*”: Gmin7 Abmaj7 Bmaj7 D7, donde, en contexto de Gmin, Bmaj7 cumple la función de un acorde divisor entre la tónica y el dominante. Este divisor usualmente está relacionado interválicamente en 3ras con la tónica.

Análisis de casos

Miyako:

297.
- WAYNE SHORTER

MIYAKO

Handwritten musical score for "Miyako" by Wayne Shorter. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines. The chords are labeled with handwritten notations such as B7, F#-, F-11, E-7, A7(13), Dmaj7, B-7, A-7, G, F#7, B7min7, B-7, A#-9, D#7(13), G#-7 b5, C#7(b9), F#-7 b5, B7(b9), E-9, D-7, C#-7, F#7(b9), C-7, F7(b9), C#-7, and F#7(b9). The score includes a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The piece concludes with the handwritten text "WAYNE SHORTER - 'SCHIZOPHRENIA'".

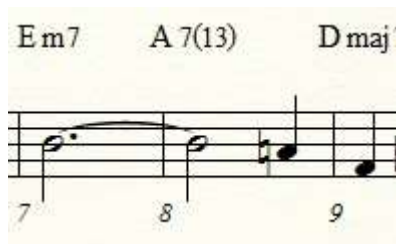
Figura 4. Hal Leonard. (1988). Miyako. En Real Book vol 1 fifth edition(297).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

Miyako es uno de los temas en que se puede observar la innovación de Shorter no sólo en sus recursos armónicos, también en su desarrollo melódico. Dos motivos pentatónicos, uno de apertura(x), y otro de cierre (Y):

1.x



y



estos motivos se repiten más adelante con un desarrollo diferente:

2.x



y



Otro motivo en compás 5:

3.a

F#m Fm11 Em7 A7(13)

6 7 8

este motivo de mayor duración es transpuesto más adelante:

b(x)

Bmaj7 Bm7 A#m D#7(13)

14 15 16

b(y)

G#dim C#7(+9) F#dim B7(+9)

18 19 20

c(x)

Em7 Dm7 C#m7 F#7(+5)

22 23 24

c(y)

Cm7 F7(+9) C#m7 F#7(+9)

26 27 28

La innovación de Shorter también se observa en la forma, aparte de que todos los motivos están armonizados de diferente manera, es un tema de 28 compases sin divisiones seccionales lo que vuelve a “Miyako” particular, pero, representativo en su lenguaje compositivo.

Night Dreamer.

321.

(MED. SLOW)
WALTZ

NIGHT DREAMER - WALTZ SHORTER

INTRO (RUBATO)

(IN TIME)

WALTZ SHORTER - "NIGHT DREAMER"

Figura 5. Hal Leonard. (1988). Night Dreamer. En Real Book vol 1 fifth edition(321).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

“Night Dreamer” es un tema de 16 compases AA’BA en donde cada sección dura cuatro compases. La inicialmente estática armonía y melodía son balanceadas por un desarrollo motivico dinámico. La melodía del tema asciende y desciende a la nota B:



Figura 6. Hal Leonard. (1988). night Dreamer. En Real Book vol 1 fifth edition(321).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

Este movimiento se ve alterado por la armonía en el que transcurre. En la sección “B”, el motivo que cubre los compases 9-10 es transpuesto un tritono abajo en los compases 11-12:

a



Figura 7. Hal Leonard. (1988). night Dreamer. En Real Book vol 1 fifth edition(321).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

b



Figura 8. Hal Leonard. (1988). night Dreamer. En Real Book vol 1 fifth edition(321).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

El movimiento armónico oscila básicamente entre la tónica y el acorde dominante siendo Ebmaj7 un sufijo superior en modo frigio de la tónica que es precedido por su dominante relativo. El acorde Ebmin7 del compás 7 puede ser analizado como un acorde sufijo de D7 que posteriormente se desarrolla en un IIm7

V7. La discontinuidad no funcional en la progresión de Ab7 E7sus+ sugiere que E7sus+ es un acorde adorno de la tónica. El acorde del compás 11 funciona como puente para regresar a la tónica.

Steven Strunk. (2005). *Notes on Harmony on Wayne Shorter's compositions, 1964-67. Journal of Music Theory*(301-332). New Haven, Connecticut: Duke University Press.

Fundamentos orquestales:

Wayne Shorter escribía todo lo que los músicos tenían que hacer, ésta es una de las cualidades que las personas con las que trabajó admiraban. Los recursos orquestales que utilizó en los siguientes casos son utilizados como referencia para su innovación y aplicación en las orquestaciones:

Miyako:

297.
- WAYNE SHORTER

MIYAKO

Chord annotations: B⁷, G[#]dim(a), F[#]-, F-11, E-7, A⁷(13), Dmaj⁷, B-7, A-7, G, F[#]7, Bmin⁷, B-7, A[#]-9, D[#]7(13), G[#]-7 b5, C[#]7(b9), F[#]-7 b5, B⁷(b9), E-9, D-7, C[#]-7, F[#]7(b9), C-7, F⁷(b9), C[#]-7, F[#]7(b9).

WAYNE SHORTER - "SCHIZOPHRENIA"

Figura 4. Hal Leonard. (1988). Miyako. En Real Book vol 1 fifth edition(297).ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

Del compás 17 al 28 se puede observar como se ha transcrito las voces que utiliza Shorter en la grabación “Miyako” del disco “Schizophrenia” (1967). En contexto con la armonía, en los compases 17-20 las voces utilizan mayoritariamente notas del acorde con movimientos tonales y semitonaes sugiriendo el curso de alteraciones cromáticas vecinas a notas del siguiente acorde. En la orquestación de los compases 21 al 24 utiliza intervalos más grandes, las primeras voces cumplen con intervalos de terceras menores en donde las voces superiores se mueven paralelamente de forma ascendente y la voz inferior se mantiene, en el siguiente compás las voces extremas se mueven ascendentemente mientras que la intermedia se mantiene y así se van abriendo las voces para denotar la transición de un acorde *four way close omit 4* a un *spread voicing*. En los compases 25 al 28 utiliza el mismo registro de las voces en todos los acordes manteniendo la voz superior a lo largo del sistema y moviendo las voces inferiores con intervalos cromáticos de un semitono de acuerdo a la notas de los acordes y sus tensiones vecinas. Estos movimientos generan una sonoridad característica que fue aprovechada por Shorter para lograr el efecto deseado.

Schizophrenia:

304 SCHIZOPHRENIA WAYNE SHORTER

(12 BARS DRUMS - ♩ = 240)

(C7 DbΔ7b5)

C9 A7 C7 Eb13

Bb13 Gb E DΔ+ DbΔ9

(BLOWING: LAST 8) WAYNE: "SCHIZOPHRENIA"

Figura 9.Schizophrenia. En The Real Book Missed - Jazz LTD(304).ilustración

En el tema “*schizophrenia*” encontrado en el álbum “*Schizophrenia*”(1964) de Wayne Shorter, en la introducción, se puede observar cómo él armoniza las voces en un *three part soli*, donde los movimientos de las voces son en su mayoría tonales y semitonales. En el coro del tema, Wayne transpone un mismo motivo en diferentes secciones, este tipo de movimiento se lo puede analizar como canon. En los últimos compases del coro vuelve a la forma *3 part soli* como respuesta al movimiento que le precede con movimientos de voces cortos que denotan la armonía que transcurren.

En la introducción, las dinámicas son tenues hasta que llega al *fill* de batería de 12 compases, cuya dinámica va en crescendo, el cual sirve de transición para las siguientes secciones que son más intensas, pero igualmente estáticas dinámicamente hablando.

En “*Witch Hunt*” encontrado en el álbum “*Speak No Evil*”(1964) de Wayne Shorter, la introducción contiene el movimiento de dos voces que se mueven en octavas a lo largo del primer motivo y finalizando el motivo con un movimiento sobre las notas del acorde con alteraciones cromáticas. Éste motivo se repite con unas pocas alteraciones dos veces más y procede a dos motivos en respuesta a esta secuencia armonizados de la misma manera.

Lo que vuelve característico a este tema es el desarrollo dinámico que utiliza Shorter. Al ser un tema armónica y melódicamente estático, su peculiaridad reside en las diferentes dinámicas que expone Shorter en los motivos, el primer y el segundo motivo que se encuentra en la melodía del tema (compases 1-2, 5-6) son orquestados en *mezzo forte*, el tercer motivo (compases 9-10) va en crescendo teniendo una acentuación en la última nota del motivo que todos los instrumentos resaltan, el siguiente motivo (13-14) vuelve a la dinámica *mezzo forte*. En motivo del compás 16 va en crescendo a *forte* y se mantiene hasta la finalización del siguiente motivo (compás 20) en donde finaliza con un decrescendo y teniendo como dinámica para los últimos motivos (compases 24-28) *mezzo forte* otra vez. Estas dinámicas en la orquestación son características de Wayne Shorter. Podríamos deducir que la sonoridad de Shorter no sólo reside en los recursos armónicos y melódicos de los temas, también la manera de orquestar de él son propias de su estilo de composición y da la sensación de que todo está conectado en orden para lograr el sonido que lo singulariza.

Fundamentos ejecutorios

Una característica por la que Wayne Shorter es reconocido, es por su lenguaje al improvisar. Su desarrollo motivico, el uso constante de escalas pentatónicas y arpegios son cualidades distintivas de los solos de Shorter.

Para el análisis motivico de los solos a continuación, se utilizarán marcadores con diferentes colores representando el tipo de motivo. Cada color representará:

Rojo: Motivo que se desarrolla en base a escala pentatónica.

Amarillo: Motivo con énfasis en el desarrollo rítmico.

Azul: Motivo con desarrollo cromático.

Verde: Motivo que se desarrolla en base a arpegios.

Morado: Motivo que se desarrolla en base a una escala Bebop.

Café: Motivo desarrollado a base de una escala mayor.

Rosado: Motivo que se desarrolla en base a una escala menor

Fee Fi Fo Fum

Solo de Wayne Shorter en el tema "Fee-Fi-Fo-Fum" del disco "Speak No Evil"

FEE FI FO FUM

Wayne Shorter

The image displays a musical score for a saxophone solo in the key of B-flat major. The score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. Above the notes, various chords are indicated, such as E7, D7, Gm7, Abm7, Bmaj7, D7, Dm7, G7, Eb7, D7, Gm7, Abmaj, Gb7, F7, Bb7, Eb7, Bb7, Eb7, D7, Gm7, Abm7, Bmaj7, D7, Dm7, G7, Eb7, D7, C7, Bmaj7, Eb7, D7, Gm7, Abm7, Bmaj7, D7, Dm7, G7, and Bmaj7. The score includes measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 27. Some measures are highlighted with colored boxes: a yellow box around measures 1-4, a red box around measures 4-5, a blue box around measures 5-8, a yellow box around measures 9-10, a yellow box around measures 13-14, a yellow box around measures 14-15, a yellow box around measures 17-18, a red box around measures 21-22, a yellow box around measures 25-26, and a yellow box around measures 27-30.

2 FEE FI FO FUM

29 Eb7 D7 Gm7 Abmaj7

31 Gb7 F7 Bb7

33 Eb7 Bb7

37 Eb7

39 Bb7 Eb7 Am7 D7

41 Eb7 D7 Gm7 Abm7 Bmaj7 D7 Dm7 G7

45 Eb7 D7 G7 Bmaj7

49

El recurso más utilizado por Shorter en este solo es el desarrollo motivico en base a arpeggios diatonicos a la armonia en donde se aplican. Una de los recursos que destaca en el lenguaje caracteristico de Shorter es la aplicacion de escalas pentatonicas en otra tonalidad que el de la armonia en donde se ubica. En el

compás 21 y 22 podemos analizar la fuente de esa frase como la escala pentatónica mayor de F, que es aplicada sobre Eb7 D7 C7. También se puede apreciar cómo Shorter construyó este solo en función al contexto de las frases las cuales pueden cumplir dos funciones principales, una de apertura y otro de cierre. Por ejemplo:

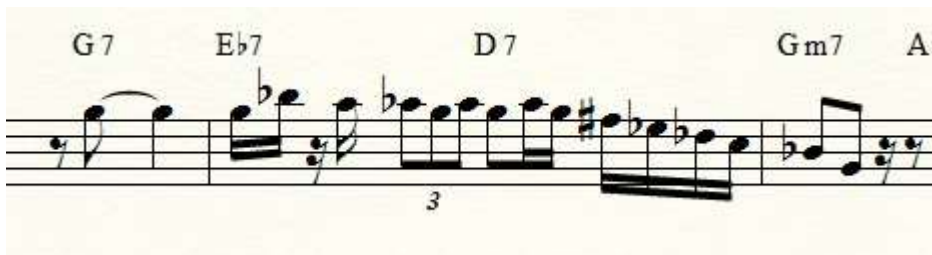
1x:



1y



2x



2y



Witch Hunt

Score

WITCH HUNT

Wayne Shorter

The musical score for "Witch Hunt" by Wayne Shorter is presented in a single staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The score consists of 30 measures, with various musical phrases highlighted in colored boxes and chord annotations provided above the staff.

- Measures 1-2:** A red box highlights the first two measures. The chord **Cm7** is written above the first measure.
- Measures 3-4:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 5-6:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 7-8:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 9-10:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 11-12:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 13-14:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 15-16:** A red box highlights the first two measures of this line.
- Measures 17-18:** A blue box highlights the first two measures. The chord **Gb7** is written above the first measure.
- Measures 19-20:** A yellow box highlights the first two measures. The chords **F7** and **E7** are written above the first and second measures, respectively.
- Measures 21-22:** A yellow box highlights the first two measures. The chord **E7** is written above the first measure.
- Measures 23-24:** A purple box highlights the first two measures. The chord **E7** is written above the first measure.
- Measures 25-26:** A yellow box highlights the first two measures. The chord **E7** is written above the first measure.
- Measures 27-28:** A yellow box highlights the first two measures. The chord **E7** is written above the first measure.
- Measures 29-30:** A yellow box highlights the first two measures. The chord **E7** is written above the first measure.

2

Witch Hunt

The musical score for 'Witch Hunt' is presented in a single system with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 33, 37, 41, 44, 49, 53, 57, and 61 indicated at the beginning of their respective lines. The score is annotated with various musical symbols and color-coded boxes:

- Measure 33:** Annotated with **E7**. A red box highlights the first measure.
- Measure 37:** Annotated with **Cm7**. A red box highlights the second measure, which contains a triplet of eighth notes.
- Measure 41:** Annotated with **G7**, **F7**, **E7**, and **E7**. A red box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes.
- Measure 44:** Annotated with **Abm9** and **G7**. A pink box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes.
- Measure 49:** Annotated with **Cm7**. A yellow box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes.
- Measure 53:** A yellow box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes.
- Measure 57:** Annotated with **E7**. A red box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes. A blue box highlights the final measure of the line.
- Measure 61:** Annotated with **Cm7**. A blue box highlights the first measure, which contains a triplet of eighth notes. A red box highlights the second measure, which contains a triplet of eighth notes.

63 Witch Hunt 3

Gb7 F7

E7 Eb7

69 Abm9 G7

73 Cm7

En este solo, el recurso más utilizado para el desarrollo motivico es la escala pentatónica, en este caso, la escala de Eb mayor, que se aplica en casi todos los Cm7 del tema. Este solo, a diferencia del anterior, utiliza más recursos para el desarrollo de los motivos.

CAPÍTULO II

Composición y rearmonización

Introducción

En el siguiente capítulo se expondrán y se analizarán las composiciones y rearmonizaciones hechas en torno a la innovación y aplicación de los recursos compositivos utilizados por Wayne Shorter.

Composiciones

Arya:

BALLAD **ARYA** SEBASTIAN LEON

1 C AUG 2 B MIN⁷ 3 E⁷ 4 5 E^b AUG 6 A MIN⁷⁽¹⁵⁾ 7 A⁷⁽¹¹⁾ 8 9 D^b AUG 10 B^b MIN (MAJ⁷) 11 G^b MIN⁷⁽¹⁵⁾ 12 13 B MIN⁷ 14 E MIN⁷ 15 F MAJ⁷ 16 G^b MIN⁷ 17 D MAJ⁷ 18 19 E MAJ⁷ 20 A MIN 21 G MAJ⁷ 22 B^b MIN⁷⁽¹⁵⁾ 23 24 A^b MAJ⁷⁽¹⁵⁾ 25 D^b 7 26 E⁷ 27 E^b 7 28 G MIN (MAJ⁷) 29 C MIN⁷ 30 E^b 7

Análisis

Arya es un tema en compás de $\frac{3}{4}$ y armónicamente hablando, se puede dividir en tres secciones, la primera sección está en la tonalidad de A y abarca desde el compás 1 al 8, la siguiente sección dura del compás 9 al 16 y está en la tonalidad de Bb, la última sección es desde el compás 17 al 28 y está en E.

Valse raro:

WALTZ **SEBASTIAN LEON**

VALSE RARO

The musical score for 'Valse Raro' is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The score is divided into three sections: measures 1-8 in A major, measures 9-16 in Bb major, and measures 17-28 in E major. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and various chord symbols such as G7, A♭MAJ7, C7, D♭MAJ7, FMIN7, B♭MIN7, and GMIN(MA7). Measure numbers 1 through 28 are indicated below the staff.

Análisis:

Valse Raro es un tema de 28 compases en una métrica de $\frac{3}{4}$ que está basado en la forma base de blues. Su armonía es adecuada a las cadencias de la forma blues con algunas alteraciones como adornos usualmente en modo frigio para crear movimiento armónico. Es un tema motivico que se centra en el énfasis de los mismos.

Shazam:

The musical score for 'Shazam' is written in 4/4 time and C major. It consists of two systems of staves, each with a melody line and a corresponding chord line. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 24. The melody is characterized by eighth-note patterns and chromaticism, typical of bebop. The chord progressions are complex, featuring many 7th chords and tritone substitutions.

Chord Progression 1 (Measures 1-10):
 1: Dm7 G7 Dm7 A7 Em7 A7 Em7 A7
 5: Dm7 G7 Dm7 G7
 7: Cmaj7 Em7(b5) A7(b9)C Dm7 D#maj7 E7

Chord Progression 2 (Measures 11-24):
 11: Gm7 C7 Gm7 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7
 15: Am7 D7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Em7 Amaj7
 19: Dm7 G7 Dm7 A7 Em7 A7 Em7 A7
 23: Dm7 G7 Dm7 G7 C Dm7 D#maj7 E7

Análisis:

Shazam es un tema en un lenguaje bebop en una métrica de 4/4 en la tonalidad de C. Este tema es motivico y armónicamente, tenemos cadencias que resuelven a la raíz, pero no a la cualidad esperada que era algo muy característico de Wayne.

Donkey Mommy:

Daniel Ruiz

Dm7 Em7(b5) A7 Dm7 Em7(b5) A7

mf

A Dm7 Am7 D7 Gm7 Cmaj7

Bm7 E7 Gm7 C7 F7

B Em7(b5) A7 Dmaj7 Em7(b5) A7

15 Dm7 1 Dm7 2

C Fmaj7 Am7 Emaj7 Fmaj7

21 Bb7 A7 Dm7 Ebmaj7 G7 C7 Fmaj7

The musical score is written in 4/4 time and consists of three sections: A, B, and C. Section A (measures 1-11) starts with a dynamic marking of *mf* and includes chords Dm7, Am7, D7, Gm7, and Cmaj7. Section B (measures 12-19) includes chords Em7(b5), A7, Dmaj7, Em7(b5), and A7. Section C (measures 20-27) includes chords Fmaj7, Am7, Emaj7, Fmaj7, Bb7, A7, Dm7, Ebmaj7, G7, C7, and Fmaj7. The score includes a repeat sign at measure 15 and first/second endings.

Análisis:

Donkey Mommy es un tema en 4/4 que se centra un poco mas en la parte armónica. La parte A y B se encuentran en Dm, y la parte C se encuentra en F. Su forma es irregular, contando la A con 11 compases, la B con 8 compases, y la C con 8 compases (forma de 27 compases).

Rearmonizaciones:

All of me:

BALLAD **ALL OF ME** SIMMONS AND MARKS
SEBASTIAN LEON

Chords: E_{m7} , F_{maj7} , C_{aug} , B^b_{maj7} , G^b_7 , B^b_{m7} , A_7 , B_{m7} , C_{maj7} , E^b_{maj7} , D_{m7} , G_7 , E_{m7} , F_{maj7} , C_{aug} , C_{m7} , F_7 , B^b_{maj7} , G^b_7 , B^b_{m7} , A_7 , G_7 , G^b_7 , B_{m7} , $C_{m(maj7)}$, E_7 , A_7 , D_{m7} , G_7 .

Análisis:

“All of me” es un tema en la métrica de 4/4, en formato A B y cuyas secciones tienen cada una 16 compases. Aunque la melodía se mantuvo intacta en esta reharmonización, la armonía se cambió en torno a los recursos armónicos obtenidos en la investigación, esta re armonización se basó en una posible interpretación de la armonía sujeta a la melodía original. La tonalidad original en “C” se mantuvo así mismo.

Alma en los Labios:

The musical score for "Alma en los Labios" is presented in a single system with ten staves. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The re-harmonization is indicated by chords placed above the staff. The chords used are: Dm7, F7, Bbmaj7, A7, Dm7, F7, Bbmaj7, A7, Dm7, F7, Bbmaj7, A7, B7, B7, C7, C7, Dm7, F7, Bbmaj7, A7, Dm7, F7, Bbmaj7, A7, Bbmaj7, A7, A7, Bbmaj7, Dm7, Ebmaj7, C7, B7, Gb7, Fmaj7, Ebdim, Gm7, Abmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Fm7, Gbmaj7, A7, C7, Eb7, Fmaj7, F7, Bbmaj7, A7, Dm7, F7, Bbmaj7, A7.

Análisis:

Alma en los labios es un tema en la métrica de 3/4, en formato A A B A y cuyas secciones tienen cada una 16 compases. Aunque la melodía se mantuvo intacta en esta re armonización, la armonía se cambió en torno a los recursos armónicos obtenidos en la investigación, esta re armonización se basó en una posible interpretación de la armonía sujeta a la melodía original. La tonalidad original en "F" se mantuvo así mismo.

CAPÍTULO III

Orquestación

Arya:

Arya tiene un formato de 4 vientos: Dos saxofones altos y dos tenores. Guitarra, bajo y batería. El arreglo está organizado en: Melodía, solo de saxofón alto, solo de guitarra y solo de batería para luego volver a la melodía final. El arreglo está basado en la orquestación del tema “*Miyako*” de Wayne Shorter encontrada en el álbum “*Schizophrenia*” (1967). El tiempo sugerido en el arreglo es de 75 Bpm el valor de la figura musical “negra”. El arreglo está bajo el nombre de anexo 2.

Valse raro:

Valse raro tiene un formato de 5 vientos: Una trompeta en Bb, dos saxofones altos y dos tenores. Guitarra, bajo y batería. El arreglo hace énfasis en los motivos melódicos del tema y desarrolla nuevos motivos en torno a la misma armonía. Este arreglo ha sido influenciado por algunos temas, como la versión del tema “Oleo” interpretada por “*GRP all stars Big Band*” en el álbum “*Live in Japan*” (1993), “*Chaos*” de Wayne Shorter encontrado en el álbum “*The All Seeing Eye*” (1965), entre otros. La forma del arreglo incluye una introducción, la melodía, dos vueltas de *background* solos, un interludio, un *shout chorus* y la melodía final. El arreglo está bajo el nombre de Anexo 1.

All of me:

All of me está en un formato de cuarteto: Un saxofón alto, guitarra, bajo y batería. Este arreglo contiene una introducción, la melodía y un *ending*. El criterio que se utilizó en este arreglo giró en torno al obtenido en las interpretaciones de los temas en este formato de Wayne Shorter.

Shazam:

Shazam está en formato trio: Guitarra, bajo y batería. El criterio de este tema está influenciado en el sonido de *Schizophrenia* y *Witch Hunt*. El tiempo sugerido es de 210 bpm la figura musical negra.

Donkey Mommy:

Donkey Mommy está en formato trio: Guitarra, bajo y batería. Este tema hace énfasis en la parte armónica, trayendo a la mente los sonidos de *Fee Fi Fo Fum* o *Black Nile*. El tiempo sugerido es de 100bpm la figura musical negra.

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos en esta investigación, al ser de carácter cualitativos y experimentales, están sujetos a la interpretación del lector. El método utilizado para lograr la innovación y aplicación de los recursos musicales utilizados por Wayne Shorter mostró ser una herramienta factible para llegar al cumplimiento de los objetivos. Obteniendo en el transcurso información reciclable para futuras investigaciones de este carácter y para conocimiento profesional del músico. Al tener claro cuáles eran los recursos a utilizar en las composiciones, re armonizaciones y orquestaciones, la creación de estos resultó menos compleja.

BIBLIOGRAFIA

- Duran Amavizca, N. (2012). *El Cuerpo Un Espacio Pedagógico*. Bloomington, Indiana: Palibrio.
- Lozoya, J. (2013). *Psicología humanista de Maslow: definición, concepto y teoría*. de Suite101 Sitio web: <http://suite101.net/article/psicologia-humanista-y-piramide-de-maslow-definicion-y-concepto-a66181#.VaoiOujVikp>
- Madsen, KB. (1 jun. 1988). *A History of Psychology in Metascientific Perspective*. North-Holand: Elsevier.
- Marín Ibáñez, R. (1970). *La pedagogía existencial de Karl Jaspers*. Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història, ISSN 0210-9980, N.º. 20, págs. 19-44.
- Mattio, E.M. (2009). *Richard Rorty: La construcción pragmatista del sujeto y de la comunidad moral*. Buenos Aires: Del Signo.
- Parkhurst, T. (2001). *ScherGUIDE* de schenkerGUIDE, recuperado Sitio web: <http://www.schenkerguide.com/index.php>
- Profesor en línea.cl. (2015). *Pragmatismo*, de Profesor en línea Sitio web: <http://www.profesorenlinea.cl/universalhistoria/PensamientoHbreEvoluc/Pragmatismo.htm>
- SEBASTIÁN CAPÓ, J. (1986). *PSICOLOGÍA HUMANISTA Y EDUCACIÓN*. Palma de Mallorca: U.N.E.D.
- Strunk, E. (2005). *Notes on Harmony on Wayne Shorter's compositions, 1964-67*. Journal of Music Theory (301-332). New Haven, Connecticut: Duke University Press.

ANEXOS