

Concierto para Oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello como propuesta metodológica para el acercamiento a la improvisación con el oboe en el jazz tonal.

Flor Mariana Castro Rojas

Código: 2016275012

Abelardo Jaimes

Asesor metodológico

Rogelio Alberto García

Asesor específico

**Trabajo de grado como requisito para la obtención del título de Licenciado en
Música**

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2022

Tabla de contenido

ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.	4
Delimitación del tema.	4
Problema.	4
Pregunta de Investigación.	9
Estado de la Cuestión.	10
Justificación.	13
Objetivos.	14
Objetivo General.	14
Objetivos Específicos.	14
MARCO TEÓRICO.	15
¿Qué es el oboe? Breve recorrido por su historia y evolución.	15
El jazz: conociendo su origen y su evolución.	17
La Improvisación.	21
La improvisación como elemento característico del jazz.	24
Acercamiento a los elementos característicos del jazz tonal.	27
La forma	27
La armonía.	29
El ritmo.	30
Aprendizaje significativo	31
El oboe en el jazz	34
El periodo Barroco en su contexto artístico.	36
La música en el periodo Barroco.	37
El concierto barroco.	39
Sobre Alessandro Marcello.	40
MARCO METODOLÓGICO.	41
Enfoque investigativo.	41
Elementos de indagación.	42
Ruta metodológica.	43

Desarrollo metodológico.	44
Primera etapa: Indagación.	44
Segunda etapa: Análisis.	49
Concierto para oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello.	49
All of me	71
All the things you are.	73
Hot house.	76
Tercera etapa: Creación.	78
Solo All of me.	78
Solo All the things you are.	84
Solo Hot house.	90
Guía didáctica. De Marcello al jazz.	93
Cuarta etapa: Validación.	95
Conclusiones generales	98
Referencias	100
Anexos.	102

ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.

Delimitación del tema.

Este trabajo se elaboró bajo la perspectiva de la investigación acción educativa, planteando el desarrollo de una guía didáctica que consta de 14 ejercicios enfocados al acercamiento del intérprete del oboe a la improvisación en el jazz, a partir de la utilización de material melódico extractado del análisis musical del Concierto para oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello que se concretó en la composición de tres solos de estudio, uno por cada *standard* de jazz seleccionado.

Problema.

El oboe, siendo un instrumento antiguo, cuya participación se evidencia principalmente en orquestas sinfónicas de ámbito académico, es un instrumento poco habitual en agrupaciones de música popular, incluyendo, dentro de estas, al jazz. La enseñanza del oboe en Colombia se maneja principalmente bajo las características educativas de los conservatorios europeos, cuyo objetivo principal a la hora de enseñar el instrumento es el de formar un ejecutante capaz de interpretar de manera óptima, tanto el repertorio propio del instrumento, como los pasajes representativos del repertorio orquestal sinfónico.

Todo lo que esté fuera de este ámbito académico, el estudiante lo deberá abordar de manera independiente, como debería abordar el jazz si el oboísta está interesado en estudiarlo. Fuera del entorno educativo musical formal (universidad y conservatorio), en Colombia y específicamente en Bogotá, se encuentran diferentes escuelas de música enfocadas a la formación de niños y adolescentes. No en todas se ofrece la enseñanza del oboe, pero, programas musicales como el de la Fundación Nacional Batuta, el programa 40 x 40 de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, o el Centro de Formación Artística de la Obra Salesiana del Niño Jesús, trabajan la iniciación al oboe para que, con el tiempo, los estudiantes puedan participar en las agrupaciones que estos programas ofrecen, es decir: banda, orquesta sinfónica, y en algunas ocasiones, música de cámara

Esta casi que exclusividad del instrumento hacia lo sinfónico y académico, genera una separación entre el oboísta y el resto de los géneros musicales, y en el caso específico de lo que tratará este trabajo, una separación entre el oboísta y el jazz.

Actualmente, gracias a la internet, es muy fácil encontrar contenido musical de todo tipo, y cuando se hace una búsqueda simple sobre el “oboe en el jazz” se pueden encontrar algunos nombres como el del reconocido oboísta Jean-Luc Fillon, quien, es uno de los principales expositores del oboe en el jazz del siglo XXI. También, se puede encontrar el nombre del jazzista y multiinstrumentista Yusef Lateef (1920-2013), quien, aunque su instrumento principal no es el oboe, si lo usó en muchas ocasiones para sus interpretaciones de jazz clásico.

El tener acceso a esta información, y conocer que algunos oboístas han tomado la decisión de salirse del molde y arriesgarse a sumergirse en un campo distinto al que se han formado toda su vida, puede generar algo de influencia en los oboístas en formación, e incluso en oboístas ya

profesionales que siempre han estado en el medio sinfónico. Algunos oboístas podrían animarse a seguir este camino y arriesgarse a hacer algo nuevo, como es el caso de quien lleva a cabo este trabajo de grado.

Al momento de tomar la determinación de tocar jazz, el oboísta se ve enfrentado a varios obstáculos. Aunque en algunas universidades y conservatorios, existen materias enfocadas a la enseñanza y práctica del jazz. La gran mayoría de las veces, estas clases son de carácter electivo e incluso, son clases ofertadas para instrumentos específicos en los que normalmente no se incluye al oboe.

En las universidades también existen ensambles específicos de jazz. En el caso de la Universidad Pedagógica Nacional, existe el ensamble *Big Band* y los ensambles de jazz rock, pero desafortunadamente, los oboístas no tienen acceso a este tipo de ensambles, pues su participación principal se encuentra en los ensambles de orquesta o banda sinfónica, y, desde el momento en el que se ingresa a estudiar en la universidad, se le informa al oboísta que, al momento de inscribirse en un ensamble, este debe ser uno de los dos mencionados anteriormente. La razón por la que esto sucede se debe principalmente a que en el formato original de la *Jazz Big Band* no se encuentra incluido el oboe

Lo anterior, genera una desconexión y desinformación sobre la parte teórica y práctica del jazz, el oboísta no tiene más opción que buscar por sí mismo las herramientas y la forma de aprender todo lo que el jazz implica. Otra gran barrera que genera esta desconexión es la poca práctica del ejercicio de la improvisación, ejercicio primordial para la interpretación en el jazz.

El repertorio sinfónico se constituye de obras completas escritas en partituras, ya sea repertorio propio del oboe, o repertorio de orquesta, banda sinfónica y música de cámara. Al momento de presentarse ante el público, todo ya ha sido estudiado de forma minuciosa, e incluso en muchas ocasiones ya ha sido memorizado. El trabajo del oboísta es reproducir lo que alguien antes pensó, escribió y publicó.

Al momento de decidir tocar jazz, el oboísta se encuentra con el desconocimiento sobre la improvisación y puede perder el interés de continuar con el ejercicio, ya que, no es algo a lo que el oboísta ha tenido un acercamiento estructurado, pues la improvisación no es algo que se enseñe comúnmente en una clase de oboe.

Al hacerse la revisión del syllabus de los dos últimos niveles de formación teórico-auditiva de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, se evidencia que la improvisación si se encuentra dentro de los contenidos a trabajar. Sin embargo, al cursar estas materias, esa no fue la experiencia de la oboísta autora de este documento de grado, experiencia que coincide con la de oboístas de otras universidades (información sustentada en el apartado de indagación de este mismo documento por medio de las encuestas realizadas a oboístas estudiantes y profesionales). Como todo lo que no está relacionado con el ámbito sinfónico, esto también debe ser abordado de manera independiente por el oboísta interesado.

Hay cientos de estudios que abordan el tema de la improvisación, estudios que no están dirigidos a un instrumento en específico, algunos que abordan solo la parte teórica del ejercicio y algunos que también incluyen la parte práctica, ofreciendo herramientas como audios de pistas para improvisar sobre ellas. También, hay estudios dirigidos a instrumentos como el clarinete, el

saxofón, la trompeta, el piano y, en general a instrumentos que hacen parte del formato estándar del jazz.

Pero no se encuentra mucho material sobre improvisación dirigido específicamente al oboe. Esto puede ser también una razón por la que un oboísta no se sienta motivado al estudio de la improvisación, pues no es tan fácil adaptar la información creada para otros en algo hacia sí mismo. También es importante mencionar que, el oboe al ser un instrumento cuya tesitura es limitada, solo cuenta con 2 octavas y media, y muchos de los compositores se abstienen de escribir para él.

El “Concierto Para oboe en re menor D935” (1715) de Alessandro Marcello, es una de las piezas más representativas del repertorio para oboe, su dificultad de ejecución se encuentra en el nivel intermedio. Además, es también una obra que nutre el repertorio solista de la trompeta, pues este instrumento también lo ha adoptado para su interpretación. Para el ejercicio de la improvisación dentro de lo que implica el jazz tonal, un recurso muy importante es el conocimiento e interiorización previo de frases musicales, también llamadas en el lenguaje propio del jazz como *licks*. Tener presente estos *licks*, y saber cómo y cuándo utilizarlos al momento de improvisar, facilitan el logro de un desempeño óptimo en la interpretación de la improvisación.

El concierto para oboe mencionado anteriormente, dentro de su estructura rítmico-melódica posee gran cantidad de frases que se pueden adaptar fácilmente a la armonía del jazz tonal, convirtiéndolos así en *licks* de improvisación, y como el oboísta, ya tiene un conocimiento previo de este concierto, estos *licks* serán más fáciles de asimilar e interiorizar, generando así un acercamiento más amable a la improvisación.

La idea de este proyecto de grado nace de la experiencia personal de su autora, que, en su interés por participar en su rol como oboísta en agrupaciones distintas a las ya mencionadas, decide, junto con dos guitarristas también estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, conformar el grupo de *Gypsy jazz* o jazz gitano *Mamuch group*, y es aquí, cuando descubre en sí misma las dificultades planteadas al decidir acercarse a la interpretación del jazz con su instrumento.

Este trabajo propone una estrategia didáctica para facilitar el acercamiento del oboe al jazz, tanto de la propia autora de este documento, como de los futuros estudiantes que ella pueda orientar y los tantos otros oboístas que puedan interesarse por interpretar el instrumento en este género musical.

Pregunta de Investigación.

¿Cómo generar un acercamiento del intérprete del oboe a la improvisación jazzística tonal, a partir del material construido desde el análisis del Concierto Para Oboe en re menor D935” de Alessandro Marcello?

Estado de la Cuestión.

Dentro de la investigación realizada hasta el momento, se han encontrado: una tesis doctoral que involucra el oboe y la improvisación, y un ensayo doctoral que habla del oboe en la historia del jazz. Estos dos antecedentes, son un punto de partida y contextualización de lo que ha sido el trabajo del oboe en el jazz.

Cotolí, María (2017). *Haciendo/creando el aprendizaje del oboe: Aplicación experimental de la improvisación y la creación en la clase de Música de Cámara y de Conjunto en el conservatorio. Acciones Estratégicas (2014-2017).* (Valencia, España). Tesis doctoral de la Universidad Politécnica de Valencia.

En esta tesis doctoral, la autora aborda la improvisación como una estrategia para el aprendizaje del oboe, pues encuentra desmotivación, bajo rendimiento en el estudio y abandono del instrumento por parte de los estudiantes que no encuentran grata la enseñanza tradicional del oboe. Para el desarrollo de su propuesta, la autora solicitó a sus estudiantes que crearan su propio repertorio, en el que pudieran trabajar los aspectos técnicos propios de la materia.

Los resultados de la propuesta son alentadores, pues los estudiantes con los que se trabajó logran relacionar el oboe como un instrumento con el que pueden expresar sus ideas musicales y no solo como un instrumento con el que se debería tocar solo lo que ya está escrito. Este documento aporta a este trabajo de grado, una visión concreta de los beneficios que trae la improvisación en el oboísta, así como la creación en mentes más abiertas al momento de tocar y la creatividad e independencia del ejecutante.

Everett, Kimberly. (2016). A HISTORY AND DISCOGRAPHY OF THE OBOE IN JAZZ. Miami, U.S.A. Ensayo doctoral de la Universidad de Miami.

La autora de este ensayo relata la historia del oboe en el jazz, haciendo una lista discográfica de todos los productos de jazz en los que el oboe ha participado. Por medio de este documento, la autora busca primero responder a la pregunta del por qué los oboístas no tocan jazz, y a partir de esto, genera una lista discográfica donde el oboe ha hecho participación como forma de persuasión para los oboístas actuales, demostrando que el oboe es un instrumento muy versátil capaz de hacer parte de cualquier género musical.

Este documento aporta a esta investigación la base histórica y punto de partida con respecto al tema y relación del oboe en el jazz. Al mismo tiempo, el documento contiene referencias sonoras de participaciones, algunas muy conocidas, y otras un poco menos obvias que servirán también como referencias interpretativas y compositivas para la elaboración del material didáctico planteado para este proyecto.

Reversiones [CD, Album]. (2007). Bogotá: Guana Records.

Es un producto discográfico perteneciente al Ensamble Sinsonte, quienes en este CD plasman una nueva forma de acercarse a los sonidos tradicionales de los llanos colombo-venezolanos, mezclándolos con tintes urbanos y modernos. Este ensamble se conformó por Juan Miguel Sossa en la bandola llanera, Juan Carlos Contreras en la bandola y el cuatro, Daniel Sossa en el bajo eléctrico, Felipe Aljure en el cajón y las maracas y Pablo A. Moreno en el oboe.

Este CD cuenta con doce canciones de música llanera mezclada con un poco de jazz y géneros caribeños, entre otros, en el que el oboe cuenta con gran protagonismo, llevando, en gran

parte, las melodías principales y, además, llevando a cabo intervenciones de improvisación. Este producto es un valioso antecedente para este trabajo de grado, pues demuestra que existen oboístas colombianos que quieren explorar más allá de lo clásico, por lo que se pueden lograr maravillosos resultados. También, se hace uso de la improvisación que es el eje central de este trabajo de grado.

Finalmente, se expone el artículo de la revista Notas de Paso del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia España, cuyo artículo titulado APROXIMACIÓN AL USO DEL FAGOT EN EL JAZZ. Esta propuesta práctica *Aeterna*, quinteto de jazz con fagot, de la fagotista española Cristina Delgado Silla (2020), expone la idea del análisis e interpretación musical de la pieza “*Aeterna*” del compositor Toni Belenguer, donde dicho instrumento es solista, y a partir de esto, se investiga sobre las técnicas interpretativas y sonoras dentro de una formación jazzística.

La autora decide inclinarse por esta idea, desde un interés propio de acercarse a este género musical, por medio de la investigación de lo que ha sido la historia del fagot dentro del jazz, y su propia práctica interpretativa de la pieza musical, creando así, experiencia propia dentro de este género. Este trabajo en todo aspecto coincide con la intención investigativa que se plantea en este documento.

Por ser el fagot un instrumento con características similares a las del oboe: ambos son instrumentos de doble lengüeta y ambos actúan activamente en la música sinfónica. Se puede tomar referencia de la investigación realizada sobre las técnicas interpretativas de este instrumento dentro del jazz, y también, se pueden tomar referencias de la técnica compositiva utilizada en la

pieza creada para el fagot y relacionarla con la creación de los ejercicios que se planean componer en este trabajo de investigación.

Justificación.

Bajo el concepto del aprendizaje significativo de Ausubel (1983), se expresa que en un proceso educativo es importante reiterar de manera comprensiva la información que se recibe. Una vez que estos contenidos se encuentran lo suficientemente asentados y apropiados, entra en escena un segundo término; cambiar el contexto de su aplicación, experimentando en diferentes escenarios, situaciones y circunstancias. De tal manera que, a partir de esta visión, la presente investigación contribuye a la enseñanza de la improvisación en el oboe.

A través de una indagación realizada, se consolidó la idea de este trabajo de grado, en tanto es posible documentar la evidencia de la comprensión pedagógica en el tema específico de la inclusión del oboe con el sentido improvisativo del jazz. Con esta propuesta, se genera un acercamiento del oboe a esta música por medio del ejercicio de la improvisación, ofreciendo a los oboístas interesados en experimentar fuera de los reducidos escenarios habituales del instrumento, una iniciación guiada con información teórica y técnica, de fácil entendimiento en un nivel de ejecución intermedio, y con material de repertorio ya conocido como lo es el “Concierto para oboe en re menor D935” de Alessandro Marcello. Este concierto, es uno de los más representativos del periodo barroco y es ineludible en la formación de cualquier oboísta. Al utilizar o adaptar

información sonora, muscular y motriz en otros contextos, muestra al estudiante diferentes aplicaciones prácticas de un mismo contenido.

Lograr que más oboístas se motiven a utilizar sus habilidades musicales en géneros como el jazz, hará que el instrumento tome más relevancia no sólo en la música académica como la tiene ahora, sino también en músicas populares, lo que permitirá que el instrumento llegue a más público, e invite a más personas a querer ser ejecutantes de este valioso instrumento. Los oboístas que desean seguir avanzando en su aprendizaje, tendrán un panorama más amplio de lo que pueden llegar a hacer con el instrumento, y también podrán tener más opciones de trabajo y participación en el entorno musical.

Objetivos.

Objetivo General.

Desarrollar una propuesta metodológica para el acercamiento a la improvisación con el oboe en el jazz tonal, por medio de ejercicios creados a partir de material ritmo-melódico proveniente del Concierto para oboe en re menor D935 (1715) de Alessandro Marcello.

Objetivos Específicos.

- Comprender los elementos improvisativos propios del lenguaje jazzístico tonal.
- Establecer las relaciones prácticas del “concierto para Oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello (1715) dentro de las dinámicas de improvisación en el jazz.
- Documentar el proceso creativo de los solos de estudio y la guía didáctica resultante.

MARCO TEÓRICO.

¿Qué es el oboe? Breve recorrido por su historia y evolución.

El oboe es un instrumento musical de la familia de viento madera, en los que se encuentran también instrumentos como el clarinete, el fagot, la flauta o el saxofón. Esta familia de viento madera a su vez maneja dos categorías: instrumentos de caña o lengüeta, e instrumentos de boquilla. En esta última categoría podemos ubicar los diferentes tipos de flauta. Dentro de la categoría de instrumentos de caña o lengüeta encontramos otra división: los instrumentos de caña simple o caña doble. Los instrumentos que se ejecutan por medio de caña simple son los clarinetes y los saxofones, y dentro los instrumentos de caña doble encontramos al oboe y el fagot.

El oboe se encuentra dentro de la categoría de instrumento de viento de doble caña o lengüeta, ya que, se requiere de una caña de madera que, al contacto con los labios del ejecutante y el aire genera la vibración necesaria para la producción del sonido. Esta caña consta de dos láminas de madera superpuestas que se amarran a un tubo de metal y la vibración de estos elementos llega al oboe produciendo así su sonido particular.

Cuellar (1991), en su ensayo sobre la historia del oboe, comenta que se encuentran registros de instrumentos musicales de doble lengüeta en pinturas y literatura de países como China, India, Japón y Egipto, estos registros datan aproximadamente de 2.800 años A.C. Estos instrumentos llegan a Europa gracias a la ruta de la seda y llegan a ocupar un papel muy importante en la historia musical de este continente.

En la antigua Grecia se encuentra el *aulós*, un instrumento compuesto por un tubo doble de madera y dos lengüetas, este es considerado el primer antepasado directo del oboe. Aunque como se mencionó anteriormente, la creación de este instrumento se sitúa en el continente asiático, pero Jopping (1981), comenta que los griegos representan su creación en la mitología, y esta se la atribuyen a la diosa Atenea. Este instrumento fue bastante importante para la sociedad griega y perduró hasta la edad media, llegando también a países como Francia, Irlanda, Alemania e Inglaterra.

Además, Cuellar (1991), comenta que, durante este periodo de la edad media, el *aulós* evolucionó en el *cálamo*, un instrumento de características similares, pero con la particularidad de que el tubo de madera no era doble y tenía un orificio en la parte superior donde se colocaba la

lengüeta, este era interpretado en mayor parte por los juglares. El término *calamus* significa caña. El *cálamo* se encuentra en diferentes tamaños para lograr la variedad de registros y es en la época barroca cuando al instrumento de este tipo de registro más agudo se le comienza a llamar *hautbois*, o en español, OBOE, que significa madera alta.

El oboe barroco consta de 6 orificios para su digitación y dos llaves para las notas más bajas. A partir de este momento y en el transcurso de los diferentes periodos, el oboe comienza a tener las modificaciones que poco a poco lo van transformando en el instrumento que hoy en día conocemos.

El jazz: conociendo su origen y su evolución.

“Para mí, el jazz es un medio de expresión que permite al solista comunicarse de manera especial con el oyente. No es un camino de un solo sentido. La mente y los oídos del oyente son tan importantes como la música que toca el ejecutante” (Aebersold, 1967, p. 3)

El *jazz* es un estilo musical que surge a finales del siglo XIX en Nueva Orleans (Estados Unidos). Se caracteriza principalmente por moverse musicalmente sobre una base armónica y

rítmica en la que el ejecutante improvisa sus melodías. El término “jazz”, comenzó a utilizarse para describir este estilo de música desde el año de 1915, pues, aunque no es claro el origen de este término, si es sabido que antes se usaba para describir otras cosas y situaciones. En 1912 este término se utilizó en el ámbito deportivo del *baseball* estadounidense haciendo referencia a movimientos imprecisos de la pelota. También se cree que esta palabra tiene un origen africano que se refiere al acto sexual. Berendt (1994).

Este estilo musical proviene de los esclavos africanos que trabajaban en las plantaciones del sur de Estados Unidos. Estos esclavos se reunían y bailaban al ritmo de tambores e instrumentos de cuerda provenientes de África y usaban también cantos y llamados para comunicarse al momento del trabajo. Poco a poco estos ritmos y simples melodías se fueron combinando con la música europea.

De esta combinación de música africana con música europea surge a mediados del siglo XIX el *Blues*, que sería una de las bases primordiales para el desarrollo del jazz. Este estilo musical se caracteriza por la interpretación de un hombre cantando y acompañándose a sí mismo con un instrumento de cuerda. Valerio (2003). Gran parte de estas interpretaciones eran improvisadas. Sus letras hablaban principalmente del sufrimiento del hombre negro, lo que generaba constantemente un sentimiento de tristeza.

A finales del siglo XIX nace el *Ragtime* que significa “tiempo roto”. Este estilo musical se desarrolla en Misuri, Estados Unidos, y es un estilo pianístico que combina ritmos africanos con ritmos de música europea. Este estilo es escrito, es decir que para su ejecución se empleaba el uso

de partituras y no había espacio para la improvisación. En su ejecución, el pianista llevaba el acompañamiento rítmico con su mano izquierda y con su mano derecha tocaba la melodía. También es considerado un factor fundamental para el nacimiento del *jazz*. Uno de los mayores representantes del *ragtime* fue Scott Joplin. Berendt (1994).

En la última década del siglo XIX surge el estilo “Nueva Orleans” al que años más tarde se le hará referencia con el término *jazz*. En este estilo se usan instrumentos como la trompeta, el clarinete, la guitarra, el trombón y el contrabajo, y en la parte rítmica percutida se usaban el bombo y los platillos. Estos instrumentos fueron apropiados por las personas de color, pues eran los instrumentos utilizados en las bandas militares de la guerra civil estadounidense que a su finalización fueron regalados a las comunidades negras. Berendt (1994). Su interpretación consistía en tocar un tema melódico principal, generalmente canciones afroamericanas y ragtimes, y luego estos temas principales se tocaban con variaciones. Dentro de los músicos más representativos de este estilo musical se encuentran el trompetista Buddy Bolden y tiempo más tarde el pianista Jelly Roll Morton.

A partir de este momento se comienza a desarrollar lo que hoy en día llamamos jazz. Es a inicios del siglo XX cuando este estilo musical se comienza a reconocer a nivel nacional en Estados Unidos y comienza a modificarse poco a poco, influenciando en la aparición de estilos como el *Dixieland* que nace a partir del interés de los hombres blancos y criollos de Misisipi por la música negra que se populariza en ese momento, este estilo maneja más recursos técnicos y se incluyen instrumentos como el piano y el saxofón. Esto a su vez genera influencia sobre la música de la ciudad de Nueva Orleans. Berendt (1994).

Luego, en la década de los años 30 nace la era del swing, otro estilo del *jazz* que se forma en Nueva York como resultado de la masiva migración de músicos desde Chicago. Esta era se caracterizó por la formación de las *Big Bands* y el desarrollo de nuevos recursos técnicos, la utilización de partituras y la relevancia de los “solistas”. Este estilo trascendió y con el tiempo llegó a Europa, influenciando la aparición de nuevos estilos como el *jazz Manouche*, impulsado por el francés Django Reinhardt. Sabatella (2000)

Así, el *jazz* ha seguido evolucionando hasta el día de hoy, pasando por estilos como el *Bebop* (1940-1950), que fue impulsado por los músicos Dizzy Gillespie, Milt Hinton, Charlie Parker, Thelonious Monk y Kenny Clarke, este estilo era más veloz y le daba mucho más protagonismo al virtuosismo del músico. También surge el *hard bop* que a su vez abre el camino del *Cool jazz* (1950-1960), que se caracteriza por ser un estilo más calmado y popular entre los músicos blancos de la Costa Oeste estadounidense. Dentro de estos géneros se encuentran grandes representantes como Miles Davis, Paul Desmond, Bill Evans, Dave Brubeck y Chet Baker. Berendt (1994).

Después de esto viene la era *Post Bop* (1960) donde surge el *free jazz*, crece el *jazz* europeo y surge la fusión. Estos estilos comenzaron a manejar diferentes sonoridades y características como el alejamiento de la tonalidad clásica. Hasta el día de hoy el *jazz* se sigue estudiando y tocando y hace parte ya de programas musicales de educación superior como universidades y conservatorios, donde cada vez surgen más estilos y nuevas armonías.

La Improvisación.

Principalmente se conoce el término de improvisación como el acto que ocurre sin haber sido planeado, estudiado, o pensado con anterioridad. Esta acción es repentina pero solo es posible cuando hay un dominio estructural del instrumento y del género. En tanto:

El concepto vulgar y familiar de improvisación, dentro del lenguaje hablado, implica muy a menudo una visión negativa o, al menos, despectiva, de aquello que “se hace improvisadamente”. Cualquier solución improvisada siempre tiene algo de peligrosa, incluso de desesperada; el improvisador, en esa acepción, es el que sabe salir airoso de una situación imprevista y difícil. (Molina. E, 2008, Pág. 3)

De hecho, en el diccionario enciclopédico de la música, se define el término de improvisación como la composición e interpretación sin preparación. Este es el tipo más libre de actividad creativa. Quien demuestra un buen desarrollo de esta destreza se puede considerar un artista de buen oficio musical. Entonces, al hablar de improvisación, se debe tener en cuenta la diferencia con la composición. Si bien el compositor también deja surgir sus ideas musicales, este generalmente se toma su tiempo para organizarlas, mejorarlas y escribirlas.

Por otro lado, la interpretación creada a partir de la improvisación desaparece al momento de interpretarse. Mientras que la composición está destinada a perdurar en el tiempo y a ser interpretada de la misma manera en otros momentos. Actualmente con la facilidad que se tiene para acceder a grabaciones de improvisaciones de diferentes artistas, estas se pueden transcribir y

dejar registradas en papel, pero, aunque esto suceda, siempre tendrán la esencia de la improvisación.

Alcalá (2007) expresa que, compositores como Bach y Haendel escribían los preludios de sus suites, en forma de una sucesión de acordes en los que el intérprete debía elaborar la línea melódica a su gusto. Esta actividad se puede comparar con la forma en la que se ejecutan las improvisaciones en géneros musicales más recientes como el jazz, e incluso en tipos de música colombiana como el porro.

Complementando lo anterior, en la época del barroco, se recurría a la improvisación cuando era trabajo del intérprete añadir las dinámicas, los ornamentos o el resto de las herramientas interpretativas a una pieza escrita, pues el compositor original no especificaba estas ideas. También, era común en los conciertos solistas del clasicismo, dejar espacios para las cadenzas, donde el solista podía expresarse libremente. Aunque con el tiempo, esto último se fue reemplazando por cadenzas escritas, lo que ha hecho que este ejercicio de improvisación ya no sea tan visible en este tipo de música.

La improvisación es un ejercicio primordial en la educación musical, pues permite al músico imitar, reproducir e interpretar. Pero por otra parte también permite explorar y crear. Además, Taylor (2000) expresa que con la improvisación se logra también desarrollar valores humanos como el liderazgo, el compañerismo y la autocrítica,

Hemsey (1983) explica que, en el ejercicio de la improvisación se pueden trabajar los elementos propios musicales como el ritmo, la melodía y la armonía, como cuando se desea crear un tema melódico en el que se puede variar el tiempo, la intensidad del sonido o el color de este,

y también cuando se desea explorar algún tipo de progresión armónica. Pero también se puede trabajar con elementos extra musicales, como, por ejemplo, las emociones, sonidos de la naturaleza y la vida diaria.

Se podría decir que, cualquier persona puede tomar un instrumento y crear una improvisación sonora, sobre todo si este instrumento es de fácil ejecución inicial como un piano, una guitarra o su propia voz, pero hay que tener en cuenta que la improvisación es una forma de expresión musical y la música es también un lenguaje. Aunque se pueden tener algunas conversaciones simples y de fácil entendimiento conociendo algunas palabras de un idioma, es necesario conocer la mayor cantidad de recursos que este idioma ofrezca para llegar a tener una conversación más fluida y seria. Hemsy apoya esta idea al decir que *“Improvisar en la música es lo más próximo al hablar en el lenguaje normal”* (Hemsy, 1983 p,7).

La comparación anterior pretende resaltar la importancia de tener en cuenta que, para crear improvisaciones con discursos musicales más claros, se debe tener un conocimiento sobre el lenguaje que se utilizará para esto. Es decir, que si la improvisación que se realizará está dentro de un género musical específico como podría ser el jazz, es necesario conocer bajo qué “reglas” se rige este tipo de música, como: conocer su armonía, la forma en la que están elaborados los temas y saber qué recursos melódicos se utilizan y cuándo usarlos.

Teniendo en cuenta la explicación anterior se toma la idea de Molina (2008), quien dice que la improvisación musical no se debe considerar como un simple acto impredecible, pues es necesario conocer desde antes los criterios teóricos musicales básicos, como la forma de la pieza,

la tonalidad (si estamos en música tonal), el género musical y este como se conforma, y la intencionalidad que se le quiere dar a la interpretación.

La idea anterior es reforzada por Mehegan (s.f), al decir que la improvisación no es un rito misterioso realizado arbitrariamente sin conocimiento ni disciplina, sino que es una aplicación concisa de conceptos musicales lógicos y comprensibles que logran resultados asombrosos al combinarse con la creatividad y la imaginación.

La improvisación como elemento característico del jazz.

Como se mencionó en el apartado anterior, la improvisación es un elemento musical que se ha venido desarrollando a través de la historia, y aunque en la música llamada comúnmente “clásica” este ejercicio se ha dejado un poco de lado, se sabe que la improvisación es un eje imprescindible en géneros musicales como el jazz, la salsa, la música oriental, la música árabe e incluso música colombiana. Berendt (1994) menciona que, en la época de la música del periodo barroco, la gente iba a ver como Haendel y Bach hacían sus prodigiosas improvisaciones, así como en el siglo XX las personas iban a ver las elaboradas improvisaciones ejecutadas por Duke Ellington, Louis Armstrong y todos aquellos importantes representantes del jazz tradicional.

En el jazz tonal, las improvisaciones se desarrollan bajo unas estructuras armónicas, es decir una armonía dada, utilizando el material sonoro de una melodía ya escrita por medio de adornos o variaciones, o también, creando un material completamente nuevo a partir de la armonía ya establecida.

Nettl y Russel (1998), explican que un intérprete de jazz debe generar y enriquecer unas bases estructurales de conocimientos para poder desarrollar su habilidad de improvisación, esto es lo que diferencia a un improvisador experto con uno principiante. Estas bases de conocimientos están integradas tanto por la información teórica que compone al estilo, como la información auditiva y emocional que se va recopilando a medida que se van escuchando los distintos referentes.

Mathews (2012), expresa que, para improvisar, es necesario conocer el modelo discursivo del estilo en el que se desea interactuar. Algunos conceptos que él incluye dentro de este modelo discursivo son la estructura formal, los contenidos melódicos, armónicos, rítmicos, y el papel de cada instrumento en el estilo. Dentro de este género musical es importante establecer un sello personal, tanto en los desarrollos melódicos de las improvisaciones y en general en las interpretaciones de los temas, como en el sonido del instrumento. Berendt (1994) recalca lo importante que es para un músico generar su propio sonido guiándose a partir de criterios tanto técnicos, como expresivos y emocionales.

Para lograr una buena improvisación en el jazz, el ejecutante debe ser capaz de oír una idea en su cabeza e inmediatamente interpretarla en su instrumento. Sus bases de conocimientos, tanto teóricos como instrumentales, pueden ayudar en gran medida a que este proceso sea realizado de manera aceptable. Pero el factor más importante para que este proceso se complete de la mejor forma, es la creatividad.

Sabatella (2000) indica que, la creatividad es algo que se puede trabajar también a partir del desarrollo de un proceso. Una de las formas en que el proceso creativo se puede dar es imitando,

asimilando e innovando. Para lograr una buena improvisación, es importante escuchar a otros músicos, ya que de ahí se pueden adquirir ideas que con el tiempo se pueden desarrollar y modificar según la necesidad de la interpretación, pero la creatividad se va a ver reflejada en la forma en la que cada uno encuentre su inspiración.

Taylor (2000), define también la creatividad, como el arte de organizar cosas o ideas de una manera útil o inusual, y explica el desarrollo creativo como un proceso en el que se puede realzar o mejorar un objeto o una situación, resolver un problema o hacer objetos nuevos a partir de los materiales disponibles. Para este proceso creativo Taylor (2000), presenta una serie de pasos a seguir, estos consisten en planificar la creación, identificar los materiales con los que se cuenta, determinar cómo usarlos y, por último, resolver las dudas y problemas que pudieron surgir en los pasos anteriores. Todo el proceso creativo se desarrolla de forma muy rápida en el momento de la improvisación

Adicional a lo anterior, Aebersold (1992) describe el canto como una herramienta primordial para el desarrollo de la creatividad a la hora de improvisar, pues considera que la voz es capaz de exteriorizar los pensamientos musicales de forma natural, por lo que recomienda primero explorar con la voz las ideas musicales que podrían ser potenciales motivos para usar en una improvisación antes de proyectarlas con otro instrumento.

Con relación a este trabajo de grado, se buscó precisamente abordar uno de los pasos del proceso creativo en el que con estudio y dedicación se logre crear un objeto nuevo, en este caso un discurso musical improvisado, con los recursos disponibles, que para esta situación son los

materiales ritmo melódicos aportados por el Concierto para oboe en re menor de Alessandro Marcello.

Acercamiento a los elementos característicos del jazz tonal.

Como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, para poder improvisar en el jazz, es necesario conocer los elementos musicales característicos de este género, como, por ejemplo, la forma en la que se compone gran parte de su repertorio, su armonía más básica y el ritmo característico del jazz: el *swing*.

La forma

En el capítulo 2.2. donde se habla de la historia del jazz, se menciona que el jazz es una mezcla de la música africana con la música occidental. Esto se evidencia cuando se entra a analizar su forma, su armonía y su instrumentación, pues estos son los que se han utilizado y se siguen utilizando en la música de occidente, pero sus ritmos y fraseos se relacionan directamente con los sonidos musicales africanos.

Berendt (1994) indica que, la forma compositiva más común en el repertorio del jazz tradicional es la forma *Lied de 32 compases*, que se puede ver representado también como forma “AABA”, esta consta de tres secciones melódicamente distintas cada una de 8 compases. En la

primera se expone el tema principal que luego se repetirá, después vendrá un segundo tema generalmente contrastante y por último la repetición de la primera sección. Algunos temas también pueden contener una introducción en la que se establece la tonalidad de la pieza y una coda que dirige al final.

También existen temas con formas “ABAC”, “ABCD”, “AABC”, “ABC”, “AB”, “ABA”, “AAB”. Cada sección se caracteriza por ser melódicamente distinta a las anteriores. A esta parte melódica compuesta de la pieza se le llama *Head* o encabezamiento. Adicionalmente a lo anterior, cada pieza de jazz, después de exponer toda la idea general, posee la parte de la improvisación en la que el instrumentista realiza su interpretación sobre la base rítmica y armónica, a esta parte de la pieza se le conoce como “coro”. La armonía de la parte del “coro” es la misma que se presenta en todo el tema y cada instrumentista puede repetir esta base armónica las veces que quiera realizando entonces varios “coros”.

Al analizarse la forma en la que está compuesto la gran mayoría del repertorio del jazz tonal, Sabatella (2000) hace la relación con la forma sonata clásica, en la que se encuentran: una introducción opcional donde se establece la tonalidad de la pieza, la exposición donde se presenta la idea principal de la obra, lo que sería el encabezamiento, la sección del desarrollo donde se amplía esta idea principal que hace referencia a los coros, donde se desarrolla la improvisación, la reexposición donde se hace un nuevo planteamiento del tema principal, y una coda donde se sugiere la finalización de la pieza.

Es importante entender la forma de cada pieza antes de tocar, pues esto ayudará a aprenderla de memoria, y además al momento de improvisar será más fácil guiarse por las diferentes secciones.

La armonía.

Berendt (1994) expresa que, la armonía en el jazz, desde sus inicios hasta los años sesenta, no contenía elementos diferentes a los utilizados en la música de baile y entretenimiento europea. Sus acordes están contruidos sobre subdominante, dominante y tónica. De hecho, lo novedoso de este género musical, se encuentra en el ritmo y la formación de su sonido. En su inicio, se utilizaban acordes de triadas en sus estados más elementales como acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados, también acordes en sus diferentes inversiones.

Con el tiempo, los artistas de jazz fueron adornando los acordes, utilizando notas adicionales como la sexta, séptima, novena y hasta la undécima, que agregaban un color sonoro particular a las interpretaciones. Además, poco a poco se fue haciendo una armonía más elaborada. Como lo explica Berendt (1994), quien comenta que con la entrada del *bebop* y el *cool jazz*, se comenzó a utilizar re-armonizaciones para las piezas musicales tradicionales, intercalando la armonía fundamental de una pieza con acordes de transición, llegando a los acordes con alteraciones, pero siempre buscando los centros tonales. A pesar de lo anterior, la nueva armonía

que se fue desarrollando en el jazz tradicional no era distinta ni novedosa, pues estos elementos se encontraban también en la música europea.

Con la llegada del jazz moderno en los años sesenta, se fueron agregando elementos armónicos que ya no se encontraban comúnmente en la música convencional, y poco a poco se fue generando un estilo de jazz más alejado de la tonalidad. Las piezas musicales que se escogieron para la elaboración de los solos de improvisación para este trabajo de grado están dentro de la armonía tradicional, es decir, se maneja dentro de centros tonales compuestos principalmente por cadencias de subdominante, dominante, tónica, específicamente los grados ii7-V-I.

El ritmo.

En el jazz tradicional, se cuenta con una sección encargada de sostener la base rítmica de las interpretaciones. Esta sección se integra por la guitarra, el piano, la batería y el contrabajo. Esta responsabilidad se sostiene durante toda la pieza mientras los instrumentos no intervengan en momentos solistas propios. El elemento rítmico es tal vez el más relevante de este género musical, pues sus raíces africanas son las que marcan la diferencia con la música occidental.

En el *ragtime* se utilizaban estructuras rítmicas comunes de la música occidental, es decir, se utilizaba el compás de 4/4 con los acentos en los pulsos fuertes 1 y 3, pero con el tiempo, los acentos se movieron a los pulsos 2 y 4. Este cambio de acentos se comenzó a utilizar en el jazz de la década de los años 20 (Berendt, 1994). Es con este cambio rítmico que surge lo más característico del jazz, el *swing* de corchea.

Aebersold (1992), explica teóricamente el swing de corchea como una forma de dividir dos corcheas con el mismo valor, o como se le llama en el jazz “corcheas directas” en tresillos de corchea con las dos primeras ligadas, en otras palabras, la primera nota del juego de corcheas se debe tocar un poco más larga que la segunda nota. Cada vez que aparezcan corcheas se deben tocar de esa forma.

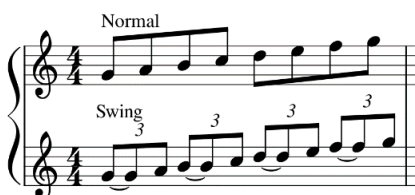


Figura 1. Comparación corchea swing con corchea directa.

Aprendizaje significativo

El aprendizaje significativo es una teoría que expone en 1983 el especialista en psicología de la educación David Ausubel. Esta teoría explica un proceso cognitivo en el que el estudiante relaciona nuevas ideas expresadas de manera simbólica, con aquellas ideas que ya se encuentran dentro de sus estructuras cognoscitivas, es decir, con aquello que el estudiante ya sabe. Generando así, nuevos significados.

Díaz y Hernández (2002) explican que, las estructuras cognoscitivas están integradas por esquemas de conocimientos que son generalizaciones que los individuos hacen a partir de objetos, hechos y conceptos. Estos se organizan jerárquicamente, por lo que, la información menos relevante, es integrada por aquella información más representativa. Estas estructuras también dependen de la madurez intelectual de los individuos.

Este proceso de aprendizaje pertenece al modelo pedagógico constructivista, en el que se habla de la construcción del conocimiento teniendo en cuenta la importancia de los procesos intelectuales y psicológicos del estudiante. Con esto, se promueven los procesos de crecimiento personal del estudiante con su entorno. En esta teoría, el aprendizaje no solo se obtiene por medio de la asimilación literal de la información, sino que se transforma y estructura, además de relacionarse e interactuar con los esquemas de conocimientos previos y las características personales del estudiante.

Para Ausubel (1983), este modelo de aprendizaje se plantea desde una postura cognitiva en la que el significado es una experiencia consciente articulada y diferenciada de manera clara, que surge cuando se relacionan signos, símbolos y conceptos con las estructuras cognoscitivas de los implicados. Para esta teoría es muy importante el aprendizaje por descubrimiento, aunque también considera que no todo el aprendizaje debe darse por este medio, pues es importante que el conocimiento se genere también desde el aprendizaje verbal, ya que, este permite el dominio de los contenidos temáticos que se imparten en las escuelas.

Ausubel considera que el aprendizaje es sistemático y organizado, pues es un modelo que no se reduce sólo a asociaciones memorísticas. Este modelo de aprendizaje se separa de lo que plantea el modelo memorístico en el que los conocimientos no se relacionan entre sí, y se llegan a aprender solo de manera superficial. En este proceso, el estudiante debe manifestar una actitud predispuesta a este aprendizaje, es decir, que él mismo debe relacionar el nuevo aprendizaje con sus conocimientos previos, y debe tener una actitud abierta a este proceso. Si el estudiante pretende memorizar arbitraria y literalmente el nuevo contenido, este carecerá de significado.

Ausubel (1983) explica que, para lograr que el aprendizaje sea significativo, en principio, puede no ser fácil para el estudiante. Esto se debe a que el estudiante en el pasado no encontró aprobación por parte de los maestros en las respuestas que podrían ser significativas, pero que no eran literales con el tema. Esto a su vez, genera una ansiedad crónica en la que el estudiante encuentra mayor seguridad al memorizar las respuestas, aparentando una impresión falsa de comprensión. También explica que, así como el estudiante debe tener una predisposición al proceso del aprendizaje, es importante que los contenidos a enseñar sean orientados de manera no arbitraria, y así, puedan ser sustanciales para el aprendizaje del estudiante.

Acorde con lo anterior (*relación no arbitraria y sustancial*), son dos tipos de relación de los contenidos con respecto a los conocimientos previos de los estudiantes. Cuando se habla de *relación no arbitraria*, se refiere a que la nueva información se relaciona con los conocimientos más relevantes de la estructura cognoscitiva. Estos conocimientos previos sirven como anclaje para que las nuevas ideas y conceptos puedan entenderse de forma más completa.

La *relación sustancial* se refiere a que, lo que se incorpora en la estructura cognoscitiva es la idea general del nuevo conocimiento, no las palabras exactas con las que este se puede definir, es decir, este nuevo conocimiento podría explicarse por medio de sinónimos sin que su significado cambie, esta relación sustancial no es exacta ni textual.

Con relación a este trabajo, el aprendizaje significativo es una parte primordial del acercamiento que tendrán los oboístas al jazz, pues en el ejercicio de la improvisación, se relacionarán los conocimientos adquiridos en el pasado al momento de tocar el concierto para oboe, con el nuevo contexto en el que estos mismos conocimientos se emplearán, generando así

un proceso de relación *no arbitraria*, pues los conocimientos previos servirán de anclaje para las nuevas ideas que se pretenden adquirir con respecto al ejercicio de improvisación.

El oboe en el jazz

Como se ha mencionado en el transcurso del presente trabajo de grado, el oboe no ha sido un instrumento protagonista en el jazz, sin embargo, este instrumento sí ha tenido su papel en este género musical. Se pueden encontrar algunas piezas en las que el oboe ha participado como instrumento principal y también en algunas producciones y arreglos en las que se han utilizado orquestas sinfónicas como medio acompañante.

Everett (2016), quien será la fuente principal de este capítulo, en su ensayo doctoral de la universidad de Miami sobre la historia del oboe en el jazz, comenta que, el oboe ha tenido una buena participación en la historia de este género musical, pues jazzistas como Dizzy Gillespie, John Coltrane, Charlie Parker o Charles Mingus, han utilizado el oboe en algunas de sus grabaciones. Sin embargo, en los inicios del siglo XX, los compositores de jazz escribían pensando principalmente en el instrumental que tenían a mano, y el oboe no era un instrumento al que se tuviera un fácil acceso.

En las décadas de 1920 y 1930, se hace habitual el uso de multi-instrumentistas en las orquestas de jazz. Algunos de ellos se especializaban en instrumentos de viento madera, por lo que, tocaban el oboe en algunas de las piezas. Uno de estos multi-instrumentistas fue Harold McLean, quien tocaba en la banda de Paul Whiteman. En esta banda, también tocaron el oboe

Charles Strickfaden, Don Redman, Eddie Sharpe, Murray Cohen y Ross Gorman. Otra orquesta que también hizo partícipe al oboe en algunas ocasiones fue la de Jack Hylton, y quien interpretó este instrumento fue el multi-instrumentista E.O. “Poggy” Pogson (Everett, 2016).

El oboe también tuvo un papel en la década de los 50s, especialmente en la rama del *cool* jazz, pues esta vertiente se caracterizaba por ser suave y tranquila, y algunas veces empleaba elementos de la música clásica, lo que hacía que el oboe se incluyera con regularidad. El oboe se puede escuchar en el álbum de Bob Cooper *Shifting Winds* de 1955. Aunque Bob Cooper también era multi-instrumentista, fue de los primeros oboístas reconocidos en el jazz, pues fue quien grabó, tal vez, el primer disco con un oboe como solista, en el disco llamado *Lighthouse all stars, vol.4* de 1956 (Everett, 2016).

En las décadas siguientes, con la expansión sonora del jazz, artistas como Sun Ra y Cecil Taylor, utilizaron el oboe de nuevas formas con instrumentistas como Marshall Allen y Makanda Ken McIntyre. También resalta el multi-instrumentista Yusef Lateef, quien fue reconocido por hacer uso de instrumentos orientales, pero, siempre dándole importancia al oboe en gran parte de sus interpretaciones. En 1970 se hace reconocido el oboísta Paul McCandless con su grupo Oregon. Ya en el siglo XXI, se encuentran oboístas como Charles Pillow, Willem Lujit, Jean Luc Fillon, Yoram Lachish y Emmanuelle Somer (Everett, 2016).

En el ámbito musical colombiano se encuentran el Ensamble Sinsonte (descrito en la pag.11 de este documento) y el maestro Juan Benavides quien ha logrado un gran trabajo con este instrumento en el jazz. Con todo lo anterior, se observa que, aunque el oboe no ha sido un instrumento tan importante en el jazz como lo han sido la trompeta, el saxofón o el clarinete, no

se puede negar que sí se ha dado su lugar y no es ni ajeno, ni tan novedoso como se ha venido creyendo.

El periodo Barroco en su contexto artístico.

Este periodo transcurre desde el Año 1600 hasta el 1750, se sitúa entre los periodos del Renacimiento y el Clasicismo. En el arte se caracteriza por ser excesivamente recargado y adornado, buscando siempre llenar el mayor espacio posible. Uno de los escenarios que mejor caracteriza este estilo artístico es el Palacio de Versalles, donde se fusionan la pintura, la escultura y la arquitectura de este tipo. Kamien (1976) explica también que, este estilo fue moldeado en gran parte por las necesidades de las iglesias, pues utilizaron las cualidades del arte para hacer que el culto fuera más atractivo.

En la pintura de este periodo, se pueden encontrar artistas representativos como Caravaggio, Diego Velázquez, Rubens, Rembrandt o Murillo, y arquitectos importantes como Bernini, Borromini o Luis Le Vau. Este estilo artístico se fundamenta a partir de la razón y el sentimiento, a diferencia del estilo del renacimiento que perseguía reflejar principalmente la belleza. Con la razón intentan buscar la lógica y el lado irrefutable de todo, pues fue una época marcada por los grandes avances científicos aportados por Galileo Galilei o Isaac Newton. Pero también buscan reflejar el sentimiento del ser humano. Estos dos conceptos se verán reflejados claramente en la música (Vargas, 2015).

La música en el periodo Barroco.

Este periodo está dividido en tres fases: temprana (1600-1640), media (1640-1680) y tardía (1680-1750). Los hechos musicales de mayor importancia que determinan toda esta etapa barroca fueron la composición de la primera ópera “Orfeo” de Claudio Monteverdi (1607) y la muerte de Johann Sebastian Bach (1750). La búsqueda de la razón se ve reflejada en la necesidad de codificar y establecer los parámetros musicales, buscando ordenar y racionalizar la música.

Es por eso, por lo que se instauran los conceptos de tonalidad y ritmo como se conocen hoy en día, creando tratados de armonía donde se constituyen normas estrictas sobre la formación de los acordes y el ordenamiento del ritmo en los compases. Pero también, se busca expresar los sentimientos del ser humano de la forma más exacta posible, lo que lleva a la creación de nuevas técnicas musicales, ya que las complejidades del contrapunto del renacimiento no facilitaban la expresión emocional (Vargas, 2015).

La etapa temprana fue en la que más se esforzaron por expresar emociones extremas, componiendo música que acompañaría textos dramáticos y excesivamente emocionales que se llevarían el protagonismo de las composiciones. En esta primera etapa se hace el cambio de las texturas polifónicas del renacimiento a texturas homofónicas, aunque las técnicas polifónicas tendrán protagonismo nuevamente en la etapa tardía. Además, en esta primera etapa predomina la música vocal, dando así, nacimiento a la ópera.

Kamien (1976) expone que, los primeros compositores barrocos sentían que las palabras de los textos se podían proyectar con mejor claridad utilizando una sola melodía principal con un

acompañamiento instrumental, a lo que se le denominaba *monodia*. También se hizo uso del *bajo continuo*, que consistía en una línea de notas graves tocadas sin interrupción que acompañaban la melodía principal.

En la etapa media, se hace común la música instrumental con la creación de muchas piezas para instrumentos solistas. Además, poco a poco se va dejando atrás la música modal, dando paso a la tonalidad. En la etapa tardía, es en la que se establece completamente la tonalidad, y la música instrumental predomina sobre la música vocal. También se retoma la polifonía con compositores como Johann Sebastian Bach. En esta etapa, surgen unos de los compositores más reconocidos del periodo Barroco, como Vivaldi, Scarlatti, Bach, Haendel o Telemann (Kamien, 1976).

Durante el periodo Barroco se genera una evolución de la orquesta, esta podía variar de 10 a 30 participantes, principalmente de cuerdas frotadas, aunque el uso de instrumentos de viento también podía variar dependiendo las piezas. Algunas piezas podrían requerir dos oboes, mientras que otra podría necesitar solo una flauta. Esta combinación de instrumentos les dio a los compositores la facilidad de conseguir colores y efectos sonoros variados, además de poder reorganizar sus obras con diferente instrumental (Kamien, 1976).

En este periodo surgen diferentes géneros vocales principalmente religiosos como el oratorio, la cantata y la pasión. Y como se menciona anteriormente, también surge la ópera, que es considerada música profana, esta a su vez, cuenta con diferentes categorías como la ópera bufa y la ópera seria. La ópera se compone por su obertura, los recitativos, las arias, los coros y los interludios (Kamien, 1976).

Vargas (2015) expresa que, por el lado instrumental también surgen composiciones para instrumentos solistas en los que los intérpretes podían mostrar su técnica y virtuosismo. También se perfecciona la orquesta de cámara que será la música preferida por la nobleza y se hacen numerosas composiciones para orquestas. Es acá donde nacen las principales formas instrumentales que serán un hito importante en la evolución de la música. Estas formas barrocas son: la suite, la sonata y el concierto.

El concierto barroco.

En el diccionario enciclopédico de la música, Latham (2009), se habla de los inicios del concierto barroco puramente instrumental a partir de 1680. A principios del periodo barroco tardío, cuando compositores italianos comenzaron a explotar los contrastes técnicos entre solo y *tutti* en sonatas interpretadas por orquestas de cuerdas. Los compositores tuvieron como influencia las sonatas para trompeta de Cazzatti y Torelli, donde se reemplazó el estilo contrapuntístico de la sonata solista por un estilo donde resaltaba mayormente el papel melódico de la trompeta.

Esta última técnica se fue expandiendo poco a poco por las diferentes composiciones de cada instrumento, también se fue apropiando la característica del concierto de tres movimientos: El primero rápido, el segundo lento, y el tercero nuevamente rápido. En esta época se desarrollan dos tipos de conciertos: El concierto grosso y el concierto a solo.

Kamien (1976) explica que, el concierto grosso es una composición para un pequeño grupo de solistas que va de dos a cuatro instrumentos, estos interactúan con una orquesta de ocho a veinte

integrantes principalmente de la familia de las cuerdas llamada “*tutti*”, durante esta interacción entre solistas y *tutti* se pueden notar los contrastes de color entre el acompañamiento de la orquesta y las líneas melódicas de los solistas. En este tipo de conciertos resaltan los conciertos de Brandeburgo de J.S. Bach. Por otro lado, el concierto a solo es compuesto para un único instrumento solista que interactúa con el resto de la orquesta con características similares al concierto grosso.

Sobre Alessandro Marcello.

Alessandro Marcello fue un compositor y destacado violinista italiano del periodo barroco quien nació en Venecia en el año de 1684. Se dedicó también a la pintura, la filosofía y las matemáticas. Era perteneciente a la nobleza, estudió derecho y fue parte del alto consejo de la ciudad de Venecia donde también falleció en el año de 1750 (Latham, 2008).

Se destacó no solo por sus composiciones musicales, sino también por sus trabajos en diferentes puestos judiciales y la publicación de ocho libros de coplas en 1719. En este mismo año, fue jefe de la Accademia degli Animosi. Se piensa que, al ser un noble, su carrera musical era solo por placer. Sus obras compositivas son más bien escasas, reduciéndose a algo más de una docena de cantatas de cámara, sonatas para violín y conciertos. Estas composiciones se publicaron bajo su nombre como miembro de la Academia Arcadia: "Eterio Stinfalico" (Selfridge-Field, 1990).

Fue considerado un compositor de alto nivel, sus obras demostraban un gran conocimiento musical y por su alta posición social sus cantatas iban dirigidas a los mejores cantantes de la época

como Farinelli y Faustina Bordoni. De todas sus obras, la más conocida es el adagio del concierto para oboe en re menor, el cual fue transcrito por J.S Bach como concierto para clavecín (Selfridge-Field, 1990).

MARCO METODOLÓGICO.

Enfoque investigativo.

Este trabajo se enmarca bajo el enfoque de la investigación cualitativa. Según Baptista, Fernández y Hernández Sampieri (2000), en su libro *Metodología de la investigación*, definen el enfoque cualitativo como un método de recolección de datos no numéricos que descubren o afinan preguntas de investigación en el proceso de interpretación.

Para Taylor y Bogdan (1987), la investigación cualitativa produce datos descriptivos mediante la conducta observable de las personas. Este tipo de investigación es inductiva, es decir, a partir de esta investigación se desarrollan conceptos teniendo en cuenta los datos recolectados. El rol de los investigadores debe ser humanista, pues el investigador es consciente que está indagando sobre aspectos sociales en los que las diferentes personas se desarrollan, y al no relacionarlas con solo ecuaciones estadísticas se llega a conocerlas en lo personal dando así más espacio para la formulación de preguntas y sus respectivas respuestas.

Este trabajo se enmarca en este enfoque investigativo, pues busca analizar y comprender una problemática común dentro del entorno de los oboístas por medio de la observación y la conversación, teniendo como finalidad generar una herramienta que facilite la habilidad de improvisar al momento de decidir adentrarse en el *jazz*, y, ofreciendo también, una visión más amplia de lo que los oboístas pueden hacer dentro del entorno musical. Partiendo particularmente de la investigación acción educativa unida a un componente de investigación creación.

Vargas y Rosa (2008) hablan del objetivo de la investigación acción, la cual consiste en mejorar la práctica educativa y pedagógica buscando funcionabilidad. Una de sus principales características es que el investigador plantea un problema relacionado con su quehacer y busca generar nuevo conocimiento a partir de la solución de dicho problema.

Este proyecto se encuentra bajo este tipo de investigación, pues su autora plantea proponer una estrategia didáctica para el acercamiento del oboe al *jazz*, partiendo de su propia experiencia y deseo de aprender todo lo que el jazz implica, esto, para poder interpretarlo de forma destacable. Y, a partir de su experiencia y comparándola con la de otros oboístas, busca generar nuevo material didáctico para sus futuros estudiantes y todo aquel oboísta que también desee adentrarse al mundo de este maravilloso y complejo género musical.

Elementos de indagación.

Los elementos de indagación que se utilizarán para la realización de este proyecto son de naturaleza cualitativa, por lo que serán usadas encuestas, análisis de repertorio del oboe y del jazz, y análisis de material didáctico y pedagógico sobre la improvisación.

Ruta metodológica.

Primera etapa: indagación

Donde se aborda conocer más a fondo la situación del problema planteado con respecto a las experiencias de diferentes oboístas profesionales y en formación. Para eso se realizaron encuestas a oboístas estudiantes de otras universidades y a oboístas profesionales, con la intención de establecer similitudes y diferencias entre contextos de la enseñanza del oboe actuales y contextos y escenarios de generaciones anteriores con respecto a la participación de este instrumento en entornos jazzísticos.

Segunda etapa: Análisis.

Se establecen las características interpretativas del “Concierto para Oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello (1715), y se articulan con las dinámicas propias de improvisación en el jazz de donde surgen los solos de estudio y los ejercicios que estructuraron la guía didáctica.

Se realizó el análisis musical del Concierto para Oboe en re menor de Alessandro Marcello con el objetivo de elegir y clasificar los motivos rítmico-melódicos de la obra, convirtiéndolos en “licks”, para su posterior utilización en los estudios de improvisación que harán parte del material didáctico propuesto.

Tercera etapa: Elaboración la guía didáctica.

Se elabora el material didáctico creado a partir de la investigación teórica sobre el jazz y la improvisación, junto con la selección de los elementos rítmicomelódicos aportados por el concierto para oboe. Para esta tercera etapa, se utilizaron los motivos rítmicomelódicos del Concierto en re menor de Alessandro Marcello que se seleccionaron a partir de su análisis, con el objeto de componer los solos de estudio para los *standards* de jazz. También se elaboró el diseño de la guía didáctica donde se encuentran los solos mencionados anteriormente, los ejercicios que se desprenden de estos e información teórica básica para el acercamiento del oboe al jazz.

Cuarta etapa: Validación de la propuesta.

En esta etapa, el producto final del documento se envió a dos expertos del medio jazzístico, quienes evaluaron la pertinencia de la propuesta y la continuidad y diseño tanto de la propuesta en general, como de cada ejercicio planteado.

Desarrollo metodológico.

Primera etapa: Indagación.

Encuestas:

En esta primera etapa de indagación, se realizó una encuesta a oboístas universitarios y profesionales que hicieron parte de la Academia Nacional de Oboe, la cual se realizó en la semana del 10 al 16 de octubre del año 2021 de forma virtual, como también, se realiza la encuesta a oboístas profesionales y universitarios fuera de esta academia.

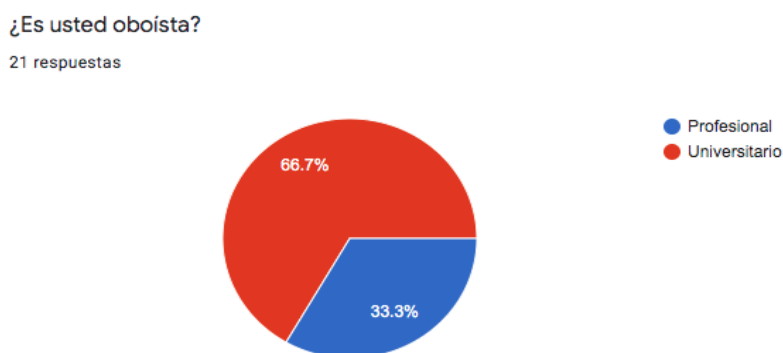


Figura 1. Torta sobre cantidad de oboístas estudiantes y profesionales.

Dentro de los participantes en la encuesta se encuentran oboístas de países como Venezuela, Estados Unidos, México, Costa Rica, Argentina y Colombia, contando con 12 oboístas colombianos, cuatro venezolanos, dos costarricenses, un argentino, un estadounidense y un mexicano.

La participación en la encuesta se ve reflejada en un 66.7% de respuestas de oboístas universitarios y un 33.3% de oboístas profesionales.

En la pregunta que iba dirigida específicamente a los oboístas profesionales sobre en qué universidad obtuvieron su título, se encontró que participaron oboístas egresados de las instituciones venezolanas: Conservatorio Simón Bolívar, UNEARTE (Universidad de las artes) y

la Universidad de Los Andes. De instituciones colombianas participaron oboístas de la Universidad Pedagógica Nacional, La Universidad de Cundinamarca, la Universidad Sergio Arboleda y la Universidad INCCA.

A los oboístas estudiantes se les preguntó en qué institución estaban estudiando actualmente y se encontró que participaron estudiantes de las instituciones colombianas Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Sergio Arboleda, la Universidad Nacional y la UNIBAC. También participaron estudiantes del Instituto Universitario Patagónico de las Artes de Argentina, Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica, The University of Southern Mississippi en Estados Unidos y la Universidad Veracruzana en México. Se encontró también que los semestres cursados por los oboístas van desde primero a décimo.

En general el resultado arrojado por los oboístas profesionales y estudiantes es que ambos tienen experiencia en la ejecución del instrumento entre 4 a 40 años.

Con respecto a las preguntas directamente relacionadas con el oboe en el jazz, se encuentra que un 90.5% de los oboístas se ha interesado por interpretar este género musical. Este interés lo propician aspectos como:

- La simple curiosidad.
- El haberse acercado al jazz por medio de otro instrumento como por ejemplo el saxofón.
- Porque piensan que el género les ayudará a desarrollar más habilidades interpretativas y técnicas en el instrumento.
- Porque consideran que el oboe no ocupa un papel que resalte en este género y quisieran hacer un aporte para que este escenario cambie.

- Por el interés de tocar un repertorio diferente al académico.

Por medio de las respuestas a la pregunta sobre el acercamiento al jazz en su lugar de estudios, se muestra que un 61.9% de los encuestados no ha cursado ninguna materia que se relacione con este género. Con esto se puede concluir que gran parte de los encuestados que se han interesado por interpretar el instrumento en este tipo de música, han aprendido lo relacionado a esta por medios propios, es decir, por medio de investigaciones y prácticas autónomas o por acercamientos en escenarios ajenos a los universitarios.

Durante su paso por la universidad, ¿cursó o ha cursado alguna materia relacionada con el jazz?

21 respuestas

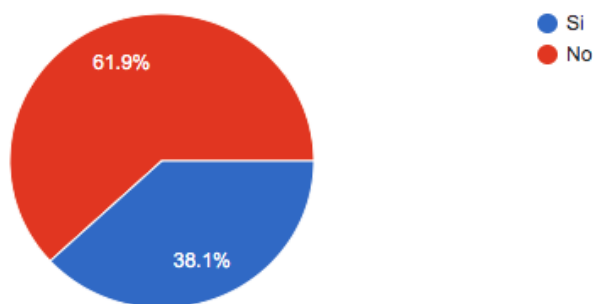


Figura 2. Torta con cantidad de oboístas que cursaron materias de jazz en su lugar de estudios.

El 38.1% de los oboístas restantes que manifiestan haber cursado materias relacionadas con el jazz, indican también que el 62.5% de estas asignaturas son de tipo electivo y solo un 37.5%, es decir, solo tres de estos espacios académicos hacen parte del pensum obligatorio de su carrera. Lo anterior indica que este acercamiento al jazz se genera en su gran mayoría por el interés propio de cursar estas electivas. Dentro de las materias cursadas por estos oboístas se encuentran:

Sistemas de rearmonización aplicada al jazz, improvisación y armonía moderna, historia del jazz, gimnasia mental para músicos y dinámica del discurso improvisado.

Esta era una materia.

8 respuestas

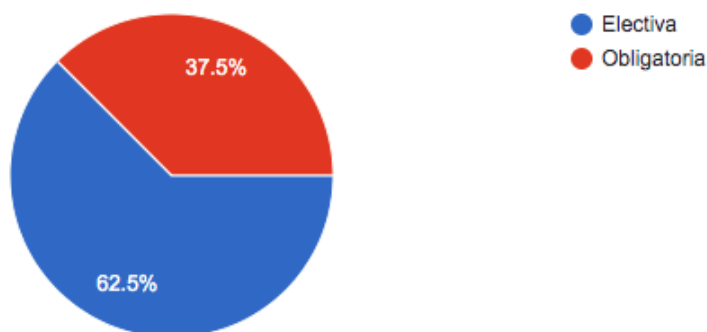


Figura 3. Torta con cantidad de materias sobre el jazz electivas y obligatorias.

Se indica también que, del total de los encuestados, el 50% de ellos ha participado en ensambles de jazz dentro de su universidad, como jazz rock, *big band*, fusión, llanero jazz y ensambles de música contemporánea. También expresan que el 76.2% del total de los encuestados no ha hecho parte de ensambles de jazz en espacios ajenos a la universidad.

Con respecto al tema de la improvisación, el 61% de los encuestados dice haber practicado el ejercicio de la improvisación en el jazz. Para esto usaron estrategias como estudiar la armonía del tema y construir patrones rítmico-melódicos, transcribir solos de artistas representativos,

memorizar fragmentos melódicos y transportarlos a diferentes tonalidades, escuchar e imitar los fraseos de jazzistas importantes, y, como ítem muy importante, ponerle mucha emoción y sentimiento al ejercicio.

Con toda la información otorgada por los encuestados, se puede concluir que, gran parte de ellos sí están interesados en tocar este género musical y que la mayoría de ellos ha hecho su acercamiento en escenarios ajenos a los universitarios o, una minoría por medio de materias electivas. Esta información puede confirmar uno de los puntos del planteamiento del problema de este trabajo, en el que se menciona que el acercamiento del oboe al jazz y todo lo referente a su teoría y práctica, se debe buscar en gran parte de manera autónoma, pues dentro de algunas universidades aún no se contempla el jazz dentro de la formación profesional del oboísta.

La anterior encuesta proporciona una idea más concreta donde se concluye que cada vez son más los oboístas que se interesan por tocar este género musical. Este resultado da un gran valor al producto de este trabajo de grado, ya que suministra herramientas importantes en la búsqueda y el acercamiento autónomo de los oboístas al jazz.

Segunda etapa: Análisis.

Concierto para oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello.

El Concierto para oboe en re menor D935 es un concierto solista del periodo barroco compuesto para oboe, cuerdas y continuo por Alessandro Marcello. Este concierto se conoció

gracias a la transcripción para clavecín que hizo J.S Bach entre 1713 y 1714 (BWV 974). Fue publicado como concierto para oboe por Jeanne Roger en Ámsterdam en 1717.

Este concierto ha sido atribuido a diferentes compositores y por mucho tiempo no se encontró información concreta de su origen. Como lo explica Scarnati (1996), quien cuenta que Bach lo atribuyó a Vivaldi en su compilación de transcripciones para clavecín. Cuando se encontró el manuscrito de esa transcripción de Bach, se encontró escrito el nombre Marcello, por lo que se presumió entonces que podía pertenecer al hermano menor de Alessandro, Benedetto Marcello, quien fue un compositor más reconocido y que a diferencia de su hermano, si usaba su apellido para publicar sus composiciones.

Fue solo hasta 1967 que se confirmó quien era el compositor original a partir de las investigaciones que surgieron en 1950, cuando Frank Walker encontró el compendio de conciertos de Jeanne Roger. Además, se encontró una versión del concierto en do menor, pero al contener algunos errores en comparación con el de re menor, se comprobó que era una transcripción.

El concierto está compuesto en tres movimientos:

1- Andante e *spicatto*

2- Adagio

3- Presto

Para el análisis de este concierto se utilizó la reducción de piano de R. Hervig, editada por H. Voxman.

Para facilitar la manipulación de las imágenes anexadas a este documento, se realizó la transcripción de la partitura completa al programa de edición de partituras *muse score*.

Primer movimiento- Andante e spicatto.

Este primer movimiento está compuesto en forma de ritornello, la cual fue una forma muy utilizada en los conciertos de la época. Kamien (1976) explica que, la forma *ritornello* consiste en la alternancia entre secciones *tutti* y partes solistas, donde la orquesta inicia con la exposición de un tema en la tonalidad principal del concierto llamado *ritornello* o *refrán*, que se expone varias veces en diferentes tonalidades a través del movimiento. Cada vez que el refrán termina sus exposiciones, entra como respuesta la parte del *solí*. En la sección del solo destacan las ideas melódicas y virtuosas de los instrumentos protagonistas, además de ser generalmente la sección en la que se modula para reexponer el refrán en una tonalidad diferente. Esta forma musical se empleaba en las arias de la ópera barroca y en el primer y tercer movimiento de los conciertos solistas.

La forma *ritornello* se puede resumir de la siguiente manera:

1. a. *Tutti*. Refrán (R) en tonalidad principal
 - b. Solo (S) modulante.
2. a. *Tutti*. Fragmento de refrán, o refrán completo en otra tonalidad.
 - b. Solo.
3. a. *Tutti* en tonalidad original.

La cantidad de veces en las que se expone el refrán puede variar de concierto en concierto.

En los primeros tres compases de este primer movimiento se presenta el tema del *ritornello* en un *tutti* a unísono (R1). Es un ritornello breve en la tonalidad de re menor.

The musical score shows four measures in 3/4 time, D minor. The first three measures are the *ritornello* (R1), and the fourth is the first solo (S1). The first two measures are marked 'Antecedente' and the next two 'Consecuente'. The harmonic analysis below the staff is as follows:

i i V_{6/4} i VI V₆ iv₆ V i

Figura 4. Compases 1-4 Mov1. Concierto Marcello

En el cuarto compás se expone el primer solo del oboe (S1), este se compone de una sola frase en tonalidad de re menor con una armonía básica de V-I. Inmediatamente en el compás No. 5 el *tutti* responde con un fragmento del *ritornello* inicial manteniendo todavía la tonalidad principal.

Figure 5 shows the first eight measures of the first movement of the Concerto for Violin by Giuseppe Tartini. The score is in 3/4 time and D minor. It features a piano accompaniment and a solo violin line. The first solo (S1) begins in measure 1. The piano accompaniment includes chord symbols: *i*, *V6*, *V*, *R2 Dm*, *S2 Dm*, *i*, *IV*, *V6*, *iv6*, and *V*.

Figura 5. Compases 1-8 Mov1 concierto Marcello

En el compás No. 7, se da inicio al segundo solo (S2) con la misma frase con la que se expuso el primero, pero esta vez, el solo se sigue desarrollando con una idea distinta, dividiéndose en dos partes, pues el acompañamiento interviene brevemente en el compás 12 con un motivo expuesto anteriormente en el solo, pero, sin ser parte del *ritornello* principal, además, en el compás 14 se le da la entrada a la segunda parte del S2.

Figure 6 shows measures 5-11 of the first movement of the Concerto for Violin by Giuseppe Tartini. The score is in 3/4 time and D minor. It features a piano accompaniment and a solo violin line. The second solo (S2) begins in measure 5. The piano accompaniment includes chord symbols: *S2 Dm*, *Secuencia por segundas descendi*, *V6*, *V*, *i*, *iv6*, *Cadencia*, *VII*, *iv6*, *V*, *i6*, *IV*, *V6/4*, *is*, *VII6*, *i*, *V/iv*, *iv*, *V*, *i*, *iv*, *V*.

Figura 6. Compases 5-11 Mov1 Concierto Marcello

Figura 7. Compases 12-15 Mov1 Concierto Marcello

En la segunda parte del S2 (S2a), se encuentran dos ideas musicales, la primera compuesta por una secuencia de segundas descendentes, y la segunda por una secuencia de segundas ascendentes, en donde en el compás 18 del movimiento se hace una breve modulación al séptimo grado. Ya en el último pulso del compás No. 20 se encuentra la modulación a la relativa mayor de la tonalidad: Fa mayor, para que en el compás 21 aparezca el ritornello en esta tonalidad. Esta vez el ritornello se expone completo dándole paso al tercer solo también en Fa mayor.

Figura 8. Compases 12-17 Mov1 Concierto Marcello

Breve modulación a C

Modulación

VI V/VII VII V6/VII VII V/VII VII V i V6 i V6 i VI ii V6 ii V/III

R3 Fa mayor S3 Fa mayor

III V/III

F: I V I I V6 I IV V6 IV V6 I

Figura 9. Compases 18-24 Mov1 Concierto Marcello

En el compás No. 24, inicia el tercer solo en la tonalidad de Fa mayor, en él, se encuentra una secuencia por segundas ascendentes compuesta por intervalos arpegiados y con modulaciones pasajeras al quinto y sexto grado.

S3 Fa mayor

Secuencia por segundas ascendentes Do mayor

Re menor I V6 V I IV I6 I IV V6/V V V6/V V6V V6/vi

vi V6/vi vi ii V6 I

Figura 10. Compases 24-30 Mov1 Concierto Marcello

En el compás 30, comienza la modulación hacia la mayor, para que en el último pulso del compás 32 aparezca el *ritornello* No.4 desde su segunda frase ahora en esta nueva tonalidad. Esta vez, el *ritornello* presenta unos pequeños cambios en las inversiones de los acordes, pero aun manteniendo las relaciones interválicas de la melodía principal. Ya en el compás 34, se da entrada al cuarto solo también en la tonalidad de La mayor.

The musical score shows measures 30 to 34. Measure 30 is marked 'Modulación'. Measure 32 is marked 'Cadenza' and 'R4 La mayor'. Measure 34 is marked 'S4 La mayor'. The score includes a violin line and a piano accompaniment with figured bass notation at the bottom.

Figured bass notation at the bottom of the piano part:

A: I iv V i iv V6/4 iv6 V I

Figura 11. Compases 30-34 Mov1 Concerto Marcello

En el cuarto solo se encuentra una secuencia por segundas descendentes que va hasta el compás 39 y una progresión armónica por cuartas que culmina en el compás 42.

34 **S4 La mayor** Secuencia por segundas descendentes

36 A A D

38 G C F

41 F Bb Em A D

G C F Bb Gm

Figura 12. Compases 34-43 Mov1 Concierto Marcello

En el compás 44, se hace la modulación para llegar nuevamente a re menor, y en este mismo compás entra el ritornello No. 5. En el último tiempo del compás 46 inicia el quinto solo con una secuencia por segundas ascendentes iniciando en Gm pasando por Am y regresando a re menor en el compás 49. Este solo también se divide en dos partes, pues el *tutti* hace una breve intervención respondiéndole a la melodía.

44 R5 Re menor S5 con modulación a G modulación a Am

48 Tutti

Chord Roman Numerals: $V\ i\ V\ i\ VI\ V_6\ iv_6\ V\ I\ V/iv\ iv_6\ V/iv\ iv_6\ V/iv\ iv_6\ V/iv\ V/V$
 $v_6\ V/v\ v_6\ V/v\ v_6\ V\ i\ V\ i\ V/iv\ iv\ V/iv\ iv\ V_6\ V\ i\ IV\ 16/4\ V\ I\ V/iv$

Figura 13. Compases 44-50 Mov1 Concerto Marcelllo

En la anacrusa del compás 51, el *tutti* responde con el mismo motivo tocado anteriormente por el solista. Ya en el último tiempo del compás 54, entra la segunda parte del solo (S5a) en re menor. Esta es la última intervención solista.

51 *Tutti*

53 *S5a*

56 *Cadencia*

iv V/iv iv V/iv iv V/iv V/V v V/v v V/v v V i₆/4 V i₆/4

V/iv iv₆/4 i iv V i iv V i V *Cadencia*

i₆/4 V i IV V i₆ V/6/5 i V/iv iv₆ V i iv V i

Figura 14. Compases 51-58 Mov1 Concierto Marcello

Para finalizar, en el compás 59 hace su última intervención el *tutti* terminando el movimiento en re menor , pero sin exponerse por última vez el ritornello inicial.

59 *Tutti final Re menor*

Cadencia

IV V₂ i V₆/4 i V/iv iv iv₆ V i iv i₆/4 V i

Figura 15. Compases 59-60 Mov1 Concierto Marcello

Segundo Movimiento Adagio:

Este movimiento es el más conocido del concierto gracias a la transcripción que hizo J.S. Bach para clavecín. Originalmente la melodía compuesta por Marcello era simple y sin ornamentos, pero en su transcripción J.S. Bach agregó los adornos que hicieron de este movimiento una de las piezas más reconocidas de la época. Actualmente la versión transcrita y con las nuevas ornamentaciones es la versión que muchos oboístas deciden interpretar, aunque muchos otros se toman la libertad de agregar los ornamentos que deseen. Para un análisis más claro de este movimiento, se utilizará la versión original sin adornos.

La armonía de este movimiento utiliza recursos más disonantes, pues se encuentra en considerable cantidad el uso de acordes con séptima mayor, disminuidos y aumentados en comparación con el primer movimiento. Esta armonía es lo que hace a este movimiento más interesante. El acompañamiento de este movimiento se caracteriza por ser simple en su ritmo, pues la gran mayoría del tiempo ejecuta bloques de acordes en corcheas, solo en unas pocas partes este patrón rítmico cambia. En el primer compás, el acompañamiento inicia tocando en una sola voz la nota re y gradualmente se van agregando las demás voces formando la progresión S-D-T asegurando la tonalidad de re menor. Es solo hasta el compás No.4 que entra la melodía principal con la escala de re menor.

The image shows a musical score for the first five measures of the second movement of the Concerto for Oboe by Tomaso Albinoni, as transcribed by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and D minor. It consists of four staves: two for the vocal parts (treble and bass clefs) and two for the keyboard accompaniment (treble and bass clefs). The melody begins in measure 4 with a scale of D minor. The accompaniment consists of blocks of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Figura 16. Compases 1-5 Mov2 Concierto Marcello

A partir del sexto compás hasta el décimo se encuentra en la melodía una secuencia por segundas descendentes conformadas por los arpeggios de cada acorde. Esta secuencia llega hasta el quinto grado para que en el primer tiempo del compás se resuelva a la tónica.

The musical score consists of two systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). The first system covers measures 6-9, and the second system covers measures 10-11. The melody in the top staff shows a descending sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The chords are labeled in red below the bass staff: VII (measure 6), IIIImaj7 (measure 7), VIImaj7 (measure 8), II⁰ (measure 9), V (measure 10), and i (measure 11).

Figura 17. Compases 6-11 Mov2 Concierto Marcello

En el compás 11, inicia una nueva secuencia que emplea la misma técnica anterior en la que se desciende por grados conjuntos al quinto grado.

Segunda idea, secuencia

i

II° V₆ i iv₆ V

Figura 18. Compases 11-14 Mov2 Concierto Marcello

El quinto grado del compás 14, resuelve a un re mayor como quinto del cuarto grado y se comienza una secuencia en sol menor, pasando por La menor y regresando a re menor, un recurso que ya se había presentado antes en el primer movimiento. En el compás 19, aparece una nueva secuencia en la que el bajo y la melodía descienden por grados conjuntos hasta llegar a la tónica en el compás 22.

secuencia

V/iv

secuencia

iv

V/V v iv i₆ ii VIImaj7 i VI₆

Figura 19. Compases 15-22 Mov2 Concierto Marcello

En la última parte, se presenta una melodía basada principalmente en arpeggios y una armonía con algunas disonancias. En el compás 25, se utiliza el llamado acorde napolitano, recurso popular en las composiciones de la época. En el compás 33, hay una breve modulación al quinto grado, y en el compás 34, se hace la última cadencia para finalizar la intervención del oboe en menor .

23 Cadencia rota

29 $\text{VI}17$ i VI iv_6 $\text{III}_6/4$ $\text{N}6$ $\text{III}_6/5$ VI iv_6 V VI

34 iv V $\text{i}_6/4$ iv_6 V i_6 II° V i V/V V

i iv V V_2 V $\text{i}_6/4$ i $\text{i}_6/4$ $\text{VI}7$

Figura 20. Compases 23-35 Mov2 Concierto Marcelllo

Tercer movimiento, presto.

El tercer y último movimiento del concierto, establece una forma de *ritornello* combinada con una forma bipartita, la cual es característica de las diferentes danzas barrocas como la zarabanda, la *allemanda*, etc. La forma de *ritornello* se aprecia en la parte A del movimiento. Esta vez, en los primeros cuatro compases del movimiento, se presenta el primer motivo melódico en

la tonalidad de re menor interpretado por el oboe, lo que se considera el primer solo (S1). Este solo se conforma por una secuencia de segundas ascendentes sobre lo que Taruskin (2011) describe como un bajo de tierra, lo que fue un recurso muy utilizado en danzas como la chacona y la *passacaglia*.

The image shows a musical score for the first four measures of the third movement of the Concerto for Oboe and Piano by Marcello. The score is in 3/8 time and D minor. The upper staff shows a melodic line with an ascending sequence of seconds, labeled 'Secuencia' and 'Cadencia'. The lower staff shows a bass line with a descending sequence of seconds, labeled 'i', 'V6', 'i', and 'V'.

Figura 21. Compases 1-4 Mov3 Concierto Marcello

En el quinto compás hace entrada el primer ritornello en re menor (R1) del *tutti*, este se compone por una secuencia de segundas descendentes con escalas y arpeggios, acompañada por un círculo armónico de quintas descendentes, llegando nuevamente a la cadencia del compás 10 para regresar a la tonalidad principal.

5 R1 Re menor Círculo de quintas

Secuencia

9 Cadencia

i iv V/III III

V/ii ii V i iv V

Figura 22. Compases 5-13 Mov.3 Concierto Marcello

En el compás 14, se presenta el segundo solo que comienza con la misma secuencia del motivo inicial del movimiento, pero con su acompañamiento armónico más reforzado. En el compás 18, se hace uso del mismo motivo rítmico del *ritornelo*, pero con diferente interválica, utilizando arpeggios en vez de la escala descendente. En el compás 22, inicia una secuencia de segundas ascendentes que lleva a la cadencia para modular al tercer grado Fa mayor en el compás 28.

S2

14 misma secuencia del S1

17 Secuencia ascendente

23 Modulación a Fa mayor

VII i6 VII III6/4 VI iv V tr VII i6 II6 III6 II6 III iv V/III III

Figura 23. Compases 14-28 Mov3 Concierto Marcelllo

En el compás 29, el *tutti* hace una pequeña intervención dando nuevamente paso a la continuación del segundo solo en el compás 32, repitiendo el motivo inicial, pero esta vez en fa mayor y haciendo una breve modulación para cerrar este motivo en do mayor.

29 Tutti

Secuencia

Breve modulación a C

F: V I V I V I V/V V

Figura 24. Compases 29-35 Mov3

En el compás 36, el solo continúa en fa mayor, pasando brevemente por las tonalidades do mayor y re menor, iniciando en el compás 41 una secuencia por segundas descendentes con una duración de siete compases, llegando al compás 47 con una modulación a La menor.

The musical score for Figure 25 consists of two systems of staves. The first system covers measures 36 to 43, and the second system covers measures 44 to 50. The key signature is one flat (F major). The score includes annotations for harmonic structure: 'Secuencia ascendente' (measures 36-37), 'Breve modulación C' (measure 38), 'modulación Dm' (measures 41-42), and 'Secuencia descendente' (measures 43-47). Chord symbols are written in red below the bass staff: I, IV, V/V, V, V/vi, vi, V, I, IV, VII° in the first system; and iii, I, IV, V, I, vi, V/iii, iii6, Am: iv, V, iv6 in the second system. A 'Modulación Am' annotation is placed above measure 47.

Figura 25. Compases 36-50 Mov3 Concerto Marcello

En el compás 53, finaliza el solo dándole entrada al segundo *ritornello*, esta vez en La menor, este *ritornello* se toca completo también con su círculo de quintas descendentes para llegar nuevamente a la tonalidad de la menor. En el compás 61, se hace la cadencia para terminar esta parte A con una tercera de picardía en la mayor indicando también la barra de repetición para tocar nuevamente toda esta sección desde el primer compás.

R2 La menor
Círculo de quintas

51

58

Cadencia

V/V V i iv V I

Figura 26. Compases 51-62 Mov3 Concierto Marcello

En el compás 63, inicia la parte B del movimiento con una idea musical corta que sirve como transición a la idea principal de esta parte, esta primera idea pasa por sol menor, finalizando en fa mayor.

Inicio Parte B Modulación a Gm modulación a F

63

i V/VII VII6 G: V I I6 I V/VII VII

Figura 27. Compases 63-68 Mov3 Concierto Marcello

En el compás 69, se expone la parte B con un motivo ya utilizado en la parte A, este motivo continúa en fa mayor y da la entrada a una secuencia de segundas ascendentes que llega a la modulación al cuarto grado si bemol en el compás 81.

69 Motivo de la parte A Cadencia Secuencia

77 Modulación Bb

F: I V I vi V I IV/IV IV V/V V

V/vi vi IV IV/IV V/IV vi Bb:iv V I

Figura 28. Compases 69-83 Mov3 Concierto Marcello

En el compás 87, comienza una secuencia por segundos ascendentes llevando a una modulación a sol menor en el compás 91. Luego, en el compás 95, se encuentra otra secuencia, pero esta vez por segundas descendentes que llevan a la modulación a re menor, retornado así a la tonalidad inicial del movimiento y dando entrada también a la última sección de esta parte B.

87 Secuencia ascendente Modulación Gm

94 Secuencia descendente

101 Modulación Dm Cadencia

Chord symbols: I6, iv, V/V, V, V/vi, vi, Gm: iv, V, i, iv, VII, III, VI, VII, V, i, V/v, Dm:i, V6, i, iv6, V, i, iv, V, i

Figura 29. Compases 87-107 Mov3 Concierto Marcello

En la sección final del movimiento, se encuentra una secuencia por segundas descendentes con una armonía por cuartas. En el compás 120, se encuentra una coda de 8 compases, culminando así el movimiento y el concierto.

111 Secuencia descendente

118 Cadencia Coda

124 Cadencia

Chord symbols: i, iv, VII, III, VI, II, V, i, iv, V, i, V, i, iv, V, i

Figura 30. Compases 111-127 Mov3 Concierto Marcello

All of me

Este *standard* fue compuesto en 1931 por Gerard Marks y Seymour Simon, estrenado en ese mismo año por la cantante Ruth Etting, también conocida como "la novia de la canción de Estados Unidos" (Micucci, 2017).

Este es tal vez, uno de los *standards* más conocidos e interpretados en la historia del jazz. Interpretes como Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Billie Holiday, Chet Baker, Miles Davis, Eric Clapton y muchos más se han apropiado de esta importante canción, dándole cada uno su toque y su propia versión. Esta es una de las razones por las que se escogió esta pieza para la elaboración de uno de los solos de estudio que se anexa como parte del material didáctico resultante de este trabajo de investigación, pues al ser esta una pieza tan conocida, es casi que indispensable tenerla dentro del repertorio solista propio.

Para el análisis de esta pieza, se utilizó la versión que se encuentra en la página 16 de la quinta edición del *Real Book*. Está compuesto en forma AA con un total de 32 compases. En la armonía del primer compás se presenta un acorde de Cm₇ y culmina en el compás 32 con un acorde C₆, lo que da a interpretar que la tonalidad principal de todo el tema es Do mayor

En el compás No. 1, se expone la primera frase, esta consta de 8 compases en los que armónicamente aparecen modulaciones utilizando dominantes secundarias. En el tercer compás, se encuentra un acorde de E₇ que sería el acorde dominante del sexto grado menor, sin embargo, este no resuelve a La menor, sino que resuelve a un A₇ generando así una cadena de dominantes, ya que este A₇ a su vez resuelve a D_m que equivale al segundo grado menor de la tonalidad.

Melódicamente se utilizan principalmente arpeggios descendentes y el salto más largo es el de una quinta justa ascendente.

Figura 31. Compases 1-8 All of me

En el compás 9, inicia la segunda frase de la parte A donde se encuentra nuevamente el E7 que esta vez sí resuelve a Am, además en el compás 13 se encuentra un D7 que se puede interpretar como el quinto grado del quinto de la tonalidad que sería G, pero este no resuelve, dando inicio en el compás 15 a la cadencia de ii-V con los acordes de Dm y G resolviendo en la parte B a Cmaj7.

Figura 32. Compases 9-16 All of me

En el compás 17, se reexpone la parte A con su primera frase idéntica que la primera vez. Sin embargo en la segunda y última frase de la reexposición, y así mismo, última frase de la canción se presentan acordes que no se habían utilizado con anterioridad, como es el caso del cuarto grado F y el cuarto grado menor Fm en los compases 25 y 26 respectivamente. Para el compás 27, retorna a Cmaj7, pasando por su tercer grado menor Em y posteriormente utilizando los mismos acordes ya presentados en otras ocasiones, como el Sexto grado mayor utilizado como

quinto grado del segundo menor. Para terminar, en el compás 29 se inicia la cadencia final ii-V resolviendo a un C6.

Figura 33. Compases 25-32 *All of me*

All the things you are.

All the things you are es también un *standard* muy reconocido a través de la historia, este fue compuesto en 1939 para el musical de Broadway “*Very warm for may*”. La letra fue escrita por Oscar Hammerstein y la música estuvo a cargo del famoso compositor de la época Jerome Kern (Cafe songbook, S.F).

Al igual que *All of me*, esta canción también ha sido interpretada innumerables veces por importantes artistas a través del tiempo como Dizzy Gillespie y Charlie Parker, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Tony Bennett, entre muchos otros. Este tema consta de 36 compases y mantiene una forma AABA. Se puede interpretar que se encuentra en la tonalidad la bemol mayor, sin embargo, su armonía pasa por diferentes centros tonales, lo que lo hace ser un tema un poco más exigente que *All of me* al momento de improvisar.

La primera parte A, el primer compás inicia con el sexto grado de la tonalidad la bemol mayor empezando una progresión armónica por cuartas. En el segundo compás, se hace la primera cadencia ii-V-I hacia la bemol mayor. Ya en el compás seis, se hace la primera modulación a do.

Figura 34. Compases 1-8 All the things you are

En la repetición de la parte A que se presenta en el compás 9, se encuentra la misma melodía inicial pero transportada una cuarta por debajo, por lo que ya no se encuentra en la bemol mayor, sino que se hace en mi bemol mayor. Las funciones armónicas son las mismas que en la primera frase, pero toda una cuarta descendente con respecto al inicio. En el compás 14, se modula a Sol mayor.

Figura 35. Compases 9-16 All the things you are

En el compás 17, inicia la parte B, esta continúa en Sol mayor, pero ya en el compás 21, se hace la progresión ii-V-I para Mi mayor.

Figura 36. Compases 17-24 *All the things you are*

En el compás 25, retorna la parte A con la melodía y armonía igual a la de los primeros cinco compases de la canción. Es ya en el compás 30, donde la armonía cambia usando un cuarto grado menor seguido de un tercer grado, usando también en el compás 32 un acorde de apoyatura o lo que se conoce en el lenguaje del jazz como un bemol 3 disminuido, en este caso aparece un si disminuido, pero si se lee enarmónicamente como un do bemol. Este sería el tercer grado bemol de la tonalidad principal siendo este el bemol 3 disminuido. Ya para el compás 33, se hace la última progresión ii-V-I.

Figura 37. Compases 25-36 *All the things you are*

Hot house.

Hot house es una pieza muy importante dentro del estilo *bebop*, fue compuesta por Tadd Dameron y grabada por Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Sydney Catlett, Al Haig y Curly Russell en 1945 (Kuvo, S.F). Su melodía se compuso a partir de la armonía exacta de la canción “*What is this thing called love*” de 1929 del compositor Cole Porter.

Esta pieza se escogió para hacer parte del material didáctico de este trabajo de grado, por ser considerada casi un himno dentro de la corriente del bebop, y al pertenecer a este estilo de jazz, trae consigo el uso de recursos armónicos, melódicos y rítmicos que no se han trabajado en las otras dos piezas escogidas, recursos tales como, los contratiempos, los inicios de frases en anacrusas y los adornos como apoyaturas, trinos, mordentes, entre otros. También es importante resaltar su cromática melodía. Está compuesta en forma AABA.

Se puede interpretar que su tonalidad principal es do mayor, sin embargo, al igual que “*All the things you are*” su armonía pasa por diferentes centros tonales, basta con mirar los primeros tres compases en los que inicia una cadencia que resuelve a fa menor y luego en el quinto compás, inicia la modulación a do mayor utilizando el segundo grado de do menor en un intercambio modal.

The musical notation for measures 1-8 of 'Hot House' is as follows:

- Measure 1: Pickup note (F#), Gm7b5 chord (ii)
- Measure 2: C+7 chord (V)
- Measure 3: Fm7b5 chord (i)
- Measure 4: Bb+7 chord (iv)
- Measure 5: Dm7b5 chord (C: ii7(b5)), G+7 chord (V)
- Measure 6: Cmaj7 chord (I)
- Measure 7: Melodic continuation
- Measure 8: Melodic continuation

Figura 38. Compases 1-8 Hot house

En la parte A2, la armonía es la misma que en la parte A, pero la melodía cambia, esta vez se cambia el inicio de la frase en anacrusa por un inicio a contra tiempo en el primer pulso del compás.

Figura 39. Compases 9-16 Hot house

En la sección B, se inicia con la modulación a Bb mayor, ya en el compás 21, se utiliza un acorde de Ab como una sustitución tritonal para la dominante de Sol mayor.

Figura 40. Compases 16-24 Hot house

En la sección A3, se repite todo exactamente igual que en la primera sección A.

Tercera etapa: Creación.

Como se ha explicado en anteriores instancias del documento, para la elaboración del material didáctico, que servirá como una herramienta para el acercamiento del oboe a la improvisación en el jazz, a partir del análisis del concierto para oboe, se identificaron las cadencias de subdominante, dominante, tónica, haciendo la selección de los fragmentos melódicos más apropiados para la adaptación y utilización, en algunas de estas mismas cadencias pertenecientes a los *standards* escogidos para la composición de los solos de estudio.

Cabe aclarar que, no en todas las cadencias de los *standards* se utilizaron los motivos del concierto, pues si es cierto que la utilización de las citas en las improvisaciones es un recurso muy importante, también es importante darle fluidez y más importancia a la inspiración del que improvisa, o en este caso, al compositor de los solos de estudio.

A continuación, se mostrarán los fragmentos melódicos escogidos y la forma en que se modificaron y adaptaron en cada uno de los *standards*.

Solo All of me.

Motivo No. 1

Este motivo se emplea en la cadencia V7-I que se encuentra en los compases 3,4,5, y 6 del solo. los acordes correspondientes a esta cadencia son E7 y A7 en un ritmo armónico de dos

compases por acorde. El motivo melódico original se encuentra en el compás 30 del primer movimiento del concierto. La armonía original de este fragmento es también E7 y A7, por lo que no es necesario transportarlo a otra tonalidad.

Figura 41. Motivo 1 original Compás 30 Mov1 Concierto Marcello

Este motivo debió ser modificado rítmicamente, ya que, al ser un fragmento muy corto no se puede utilizar de forma literal pues es necesario que se acople al ritmo armónico del tema. Para esto, se hace una variación por aumentación de las figuras del motivo convirtiendo las semicorcheas en corcheas y negras. Además, para que este motivo se acople al estilo jazzístico, se le agregan silencios entre notas para crear contratiempos y se hace uso de notas repetidas. A pesar de las modificaciones rítmicas, de este motivo melódico se conservan sus notas, intervalos y tonalidad.

Figura 42. Motivo 1 modificado, Compases 3-6 All of me

Motivo No. 2

Este fragmento melódico aparece entre los compases 24 y 25 del primer movimiento del concierto, y se utiliza en los compases 15,16, 17 y 38, 39 del solo de la canción. Los acordes que armonizan este fragmento melódico originalmente son F, C7 y F lo que sería armónicamente I-V7-I de fa mayor.

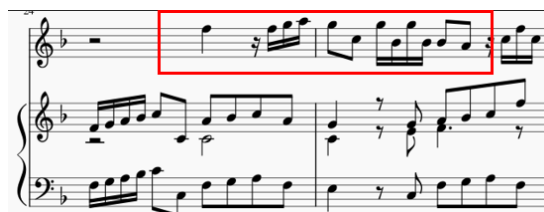


Figura 43. Motivo 2 original Compás 24 Mov1 Concierto Marcello

La tonalidad para la que se usó este motivo es do mayor, por lo que fue necesario transportarlo. Los acordes de estos compases son Dm7, G7 y C7 formando la cadencia ii-V-I, lo que genera una diferencia con la armonía original del motivo, pero al transportarse el fragmento a la tonalidad de do mayor, la nota con la que comenzaría el fragmento sería un do, y esta sería la séptima nota del acorde de Dm7, por lo que se puede utilizar el fragmento completo en toda esta cadencia. Los siguientes acordes si cumplen la misma función que en la armonía original del motivo, es decir, V7-I. También se hace una modificación por aumentación para que encaje el motivo en el ritmo armónico del solo, pero se conserva toda la relación interválica original.

The image shows a musical score for three measures. The first measure is labeled 'Dm7- 24', the second 'G', and the third 'Cmaj7'. The music is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The first measure has a treble clef with a quarter rest followed by an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has a Dm7 chord. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has a G chord. The third measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has a Cmaj7 chord.

Figura 44. Motivo 2 modificado, Compases 15-17 y 36-38 All of me

Motivo No.3

Este motivo se encuentra entre los compases 34 y 35 del primer movimiento del concierto, los acordes originales que lo acompañan son A y D, generando la cadencia V-I de re mayor. Este fragmento se utiliza en el solo de la canción en los compases 19, 20, 21 en donde los acordes que se encuentran son E7 y A formando las funciones dominante-tónica de la mayor.

The image shows a musical score for two measures, 34 and 35. Measure 34 is marked with a red box around the melodic line. The music is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 34 has a treble clef with a quarter rest followed by an eighth note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has a D chord. Measure 35 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass clef has an A chord.

Figura 45. Motivo 3 original Compás 34 Mov1 Concierto Marcello

Para utilizarlo en el solo, fue necesario transportarlo a la tonalidad de la mayor para ajustarlo a la cadencia. Además, se hizo una variación por aumentación convirtiendo las semicorcheas en corcheas. De igual manera, se conserva la función armónica y la relación interválica.



Figura 46. Motivo 3 modificado, Compases 19-21 All of me

Motivo No.4

Este motivo es similar al anterior, y se encuentra en el compás 36 del primer movimiento del concierto. Los acordes que acompañan este fragmento son G y C, formando las funciones dominante-tónica de do mayor.



Figura 47. Motivo 4 original Compás 36 Mov1 Concierto Marcello

Este fragmento se utiliza en los compases 21,22 y 23 del solo, donde se forma la cadencia V-I en re menor, por lo que es necesario transportarlo a esta tonalidad menor alterando también su tercer grado, e igual que el motivo anterior, solo se hace la modificación por aumentación, pero se conserva su función armónica y su interválica original.

21 A7 A7 Dm

Figura 48. Motivo 4 modificado, Compases 21-23 All of me

Motivo No.5

Este fragmento melódico inicia en el último tiempo del compás 57 del primer movimiento del concierto. Su armonía forma las funciones dominante-tónica de la tonalidad del concierto menor. Este motivo se usa en la última cadencia del solo que se encuentra en los compases 29,30,31 y 61,62,63 donde los acordes son Dm7, G7 y C7.

Figura 49. Motivo 5 original Compás 57 Mov1 Concierto Marcello

El fragmento se transporta a do mayor para poder utilizarlo en la cadencia final, se hace también la modificación por aumentación conservando su función armónica y su relación interválica.



Figura 50. Motivo 5 modificado, Compases 29-31 All of me

Solo All the things you are.

Motivo No.1

En el compás 6 del solo, donde se encuentra la cadencia V7-I en la tonalidad de do mayor, se utiliza el motivo del tercer tiempo del compás No. 4 del primer movimiento del concierto. Este originalmente, se encuentra en la tonalidad de re menor, por lo que es necesario transportarlo a do mayor.



Figura 51. Motivo 1 original compás 4 Mov1 Concierto Marcello

Además de transportarse a do mayor, este motivo también fue modificado por aumentación para adaptarlo al ritmo armónico del *standard*. Del motivo original se mantiene su interválica y su función armónica.



Figura 52. Motivo 1 modificado, compases 6-7 *All the things you are*

Motivo No. 2

En el compás 11 del solo, donde se encuentra la cadencia IIm7-V7-I en la tonalidad la bemol mayor, se utiliza el motivo melódico del compás 121 del tercer movimiento del concierto. Este motivo originalmente se encuentra en la tonalidad de re menor.



Figura 53. Motivo 2 original compás 121 Mov3 *Concierto Marcello*

Este motivo se transporta a la bemol mayor, conservando las funciones armónicas, es decir, subdominante, dominante tónica. Este motivo se modifica rítmicamente pues en su forma original se encuentra escrito en compás de 3/8, por lo que surge la duda de cómo utilizar las 6 notas de un compás de 3/8 en uno de 4/4. Para esto se usa el recurso de modificación por aumentación y se utilizan tresillos de negra. De esta forma, se distribuyen las 6 notas en los 4 tiempos del compás. Rítmicamente el motivo se modifica considerablemente, pero se mantienen sus funciones armónicas originales y su relación interválica.



Figura 54. Motivo 2 modificado, compases 11-13 *All the things you are*

Motivo No. 3

Este motivo se encuentra en el compás 79 del tercer movimiento del concierto donde se ve la cadencia V-I en la tonalidad de Mi mayor.



Figura 55. Motivo 3 original compás 79 Mov3 *Concierto Marcello*

Este motivo se utiliza en los compases 22 y 23 del solo. Al igual que el motivo No.2, este también se encuentra en compás de 3/8, por lo que se utiliza el mismo recurso de aumentación convirtiendo las semicorcheas en tresillos de negra para ubicar las 6 notas por compás. También se transporta a la tonalidad de mi mayor. Su ritmo y su tonalidad cambian, pero se mantienen su función armónica y su relación interválica.



Figura 56. Motivo 3 modificado, compases 22-23 *All the things you are*

Motivo No. 4

Este motivo se encuentra en el compás 6 del segundo movimiento en la cadencia V-I de Fa mayor.

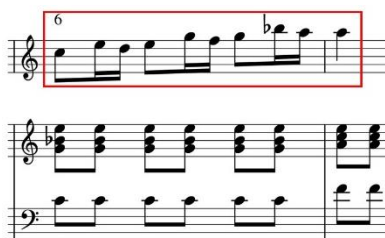


Figura 57. Motivo 4 original compás 6 Mov2 *Concierto Marcello*

Este motivo se utiliza en los compases 27 y 28 del solo. Este solo se transporta a la tonalidad de Lab mayor. Se conservan su ritmo original, su función armónica y su relación interválica.



Figura 58. Motivo 4 modificado, compases 27-28 *All the things you are*

Motivo No. 5

Este motivo se encuentra en la cadencia de V-I en la tonalidad de sol menor del compás 15 del segundo movimiento del concierto.

Figura 59. Motivo 5 original compás 15 Mov2 Concierto Marcello

El motivo se utiliza en los compases 50 y 51 del solo en la cadencia V-I de sol mayor, por lo que, fue necesario transportarlo a esta tonalidad. Como el motivo original está en un compás de $\frac{3}{4}$, al utilizarle en el solo a partir del primer tiempo del compás 50, la nota que sería un retardo para la resolución al primer grado en el primer tiempo del siguiente compas en el motivo original, en el solo se ubicaría en el último tiempo del compás 50, lo que haría que esta nota ya no sea un retardo y se resuelva inmediatamente en el compás 51. De este motivo se conserva su ritmo original, su función armónica y su relación interválica.

Figura 60. Motivo 5 modificado, compases 50-51 All the things you are

Motivo No. 6

Este motivo se encuentra en la cadencia V-I de Sol mayor en el tercer tiempo del compás 40 del primer movimiento.



Figura 61. Motivo 6 original compás 40 Mov1 Concierto Marcelllo

Este motivo se transportó a la tonalidad de Mi mayor, usándolo en la cadencia V-I que se encuentra en los compases 58 y 59 del solo. A parte de transportarse a otra tonalidad, también se hace una modificación por aumentación, pero se conservan su función armónica y su relación interválica.



Figura 62. Motivo 6 modificado, compases 58-59 All the things you are

Solo Hot house.**Motivo No. 1**

Este motivo aparece en el segundo tiempo del compás 10 del segundo movimiento del concierto, está compuesto sobre la cadencia V-I de re menor.



Figura 63. Motivo 1 original compás 10 Mov2 Concierto Marcello

Se utiliza en los compases 5, 6 y 7 del solo. Tuvo que ser transportado a la tonalidad de Do mayor y hacer una modificación por aumentación convirtiendo las figuras originales en corcheas para así acoplarlo al ritmo armónico. Además, se le agregó un adorno en el tercer tiempo del compás 6 utilizando tresillos de semicorcheas para darle un toque más del estilo bebop.



Figura 64. Motivo 1 modificado, Compases 5-7 Hot house

Motivo No. 2

Este se encuentra en el segundo tiempo del compás 34 del segundo movimiento en la cadencia V-I de re menor.



Figura 65. Motivo 2 original compás 34 Mov2 Concierto Marcello

Para utilizarlo a partir del segundo tiempo del compás 17 hasta el compás 20 del solo, se realizó una modificación por aumentación y la trasposición a la tonalidad de Sib mayor. También se modifica considerablemente al agregarle notas de adorno para hacerlo más dinámico, pues al hacer la aumentación de las figuras, quedan notas ya muy largas que no van tanto con el contexto. En la siguiente imagen en el pentagrama superior, se puede observar el motivo con solo la aumentación de las figuras y la trasposición a la nueva tonalidad, y, en el pentagrama inferior se

observa la forma final con los adornos agregados. En los círculos se encierran la nota principal y las notas de adorno pertenecientes a esta.

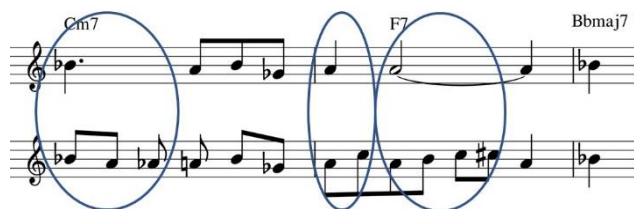


Figura 66. Motivo 2 modificado, Compases 17-20 Hot house

Motivo No. 3

Este motivo se ubica en el compás 4 del primer movimiento del concierto. Su tonalidad original es re menor.



Figura 67. Motivo 3 original compás 4 Mov2 Concierto Marcello

Al utilizarlo En los compases 41, 42, y 43, se realiza la modificación por aumentación y la transposición a la tonalidad de a menor, además, se le agregan tresillos de corchea y semicorchea para adornarlo en el estilo.



Figura 68. Motivo 3 modificado, Compases 41-43 Hot house

Guía didáctica. De Marcello al jazz.

De Marcello al jazz, es el producto final de este trabajo de grado. Para su elaboración se toman en cuenta los puntos de investigación del marco teórico y la creación de los solos de estudio que son el resultado del análisis realizado al concierto para oboe y los *standards*

Contenido:

La guía cuenta con una introducción que plantea brevemente aspectos como la razón por la que se elaboró, a quien va dirigida y los recursos que se encuentran en ella. Cuenta también con una introducción a los aspectos generales del jazz, presentando un resumen de su historia y la explicación de los elementos musicales característicos como la forma, la armonía y el ritmo, esto para generar un acercamiento desde lo más básico, pero también necesario para iniciar con el trabajo de los ejercicios.

El punto principal de la guía es la utilización de motivos melódicos (llamados también “*licks*”) en los momentos de improvisación, por lo que presenta una explicación de lo que es un *lick* y los pasos a seguir para su estudio y apropiación. También incluye una explicación de lo que es un *standard* de jazz y una breve presentación de los *standards* sobre los que están hechos los

solos de estudio que son *All of me*, *All the things you are* y *hot house*, además, de las recomendaciones para el estudio e interiorización de las piezas musicales.

Igualmente, se presentan los ejercicios que surgen del material melódico del concierto, estos se explican uno por uno, indicando en qué compás del concierto se encuentra cada motivo, la tonalidad original y el proceso de modificación por el que pasan para la final adaptación en el solo de estudio.

Por último, se anexan las partituras de la melodía de los *standards* para su óptimo estudio y los enlaces de acceso al material sonoro de apoyo que contiene las grabaciones de cada solo, de una versión completa de cada *standard* (introducción, melodía, solos, melodía) y las pistas de la guitarra acompañante como un refuerzo de estudio.

Solos de estudio:

Los solos de estudio se presentan en orden de dificultad. Esta dificultad la plantea, en primer lugar, la armonía de cada *standard*. En el caso de *All of me*, es la que tiene la armonía más sencilla en comparación con los otros dos, y por esta razón, se pensó en un solo con una dificultad técnica media. Por otro lado, el solo de *all the things you are*, se plantea con una dificultad técnica medio-avanzada, pues la armonía del tema dio pie para el uso de recursos melódicos más cercanos al estilo del jazz, como escalas aumentadas, disminuidas y cromatismos.

Por último, el solo de *Hot house*, presenta la mayor dificultad técnica, pues al pertenecer al estilo *bebop*, contiene recursos característicos no usados en los solos anteriores, como escalas *bebop*, trisillos de semicorchea e inicios de frases con anacrusas.

Grabaciones:

Las grabaciones son las referencias sonoras de cada solo y de cada *standard*. Se presenta un audio por cada solo interpretado por el oboe y una versión completa por cada *standard*, es decir, cada canción con su introducción, melodía, los solos de estudio y final. Además, se anexan tres audios que contienen la grabación de la guitarra acompañante de cada *standard* para el estudio práctico con el instrumento. Cada melodía de los *standards* se interpreta con adornos y algunas variaciones. Para estas grabaciones, se contó con la colaboración del también estudiante de la licenciatura en música Edgar Sánchez en la guitarra acompañante y en los arreglos de las versiones completas de los *standards*, principalmente, en las ideas de introducción y *final/coda* de cada tema. El mencionado estudiante estará dispuesto a responder cualquier solicitud de información sobre el particular por medio de su correo electrónico institucional ecsanchezv@upn.edu.co

Cuarta etapa: Validación.

Para la validación de la guía didáctica, se aplicó el juicio de expertos para la evaluación del contenido. Esto se les solicita a dos maestros de la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional, también reconocidos y aplaudidos por su recorrido en el ámbito del jazz. A estos expertos se les indican tres puntos principales a evaluar: Pertinencia, secuencialidad y diseño de los solos.

Resultados

Evaluador 1: Maestro William Rojas

Pertinencia

En este punto de evaluación el experto aporta dos apreciaciones. En la primera, expresa que el material cuenta con elementos claros del desarrollo metodológico en la recreación y adaptación del material musical original en el lenguaje del jazz. Encuentra también que, las sugerencias de estudio para la apropiación del material son pertinentes y corresponden a una didáctica basada en el aprendizaje aural e inmersivo.

Secuencialidad

El evaluador encuentra que, los elementos armónicos se desarrollan claramente desde las progresiones más básicas del primer standard hasta las más complejas en el último.

Diseño de los solos

El evaluador expresa que, el planteamiento de los solos es adecuado.

Sugerencias del evaluador

El experto sugiere que, la información desglosada de los elementos del jazz debe encontrarse en este documento de grado. Sugiere también, que se apliquen frases con más desarrollo en los solos, pues según su concepto, los motivos utilizados están muy cortos.

Por último, expresa que podrían añadirse ejercicios previos más elaborados uniéndolos con las sugerencias de estudio de los motivos.

Evaluador 2: Maestro Francisco Avellaneda

Este experto envía una evaluación general del material, siendo muy breve y directo abordando principalmente sus sugerencias.

Sugiere ser más claros con el orden de aparición de los elementos, presentando primero los ejercicios y luego su exposición en los solos de estudio, contrario a como se encuentran en la cartilla al momento de la evaluación. Recomienda el anexo de los audios de los solos, ya que, para el momento de la evaluación, aún no se encontraban. Por último, sugiere ampliar la bibliografía.

Conclusiones de la validación

Al documentar y analizar las evaluaciones de los dos expertos, se puede concluir que la guía didáctica para el acercamiento del intérprete del oboe a la improvisación en el jazz tonal tiene la información pertinente para el cumplimiento de su propósito. Sus ejercicios se encuentran claramente secuenciados, desde lo más sencillo a lo más complejo, y el diseño de los solos y la utilización de los motivos del concierto, cumplen con los elementos característicos del estilo. Sin embargo, los evaluadores hacen algunas recomendaciones para reforzar aspectos del material, como el orden en el que deben aparecer los ejercicios, la inclusión de más consejos de estudio y ampliar la bibliografía. Estas sugerencias fueron aceptadas e inmediatamente implementadas en la corrección del material.

Por otro lado, se recibieron sugerencias que no se implementaron en la entrega final de la guía didáctica, pero se tendrán en cuenta durante el continuo desarrollo de la propuesta, como el

uso de frases más largas para los ejercicios y el añadir ejercicios más elaborados uniéndolos con las sugerencias de estudio.

Conclusiones generales

A partir de esta investigación, se concluyen varios aspectos. El primero, como se evidencia en las respuestas de la encuesta realizada a oboístas profesionales y estudiantes, demuestra que, aunque los intérpretes del oboe principalmente estén ejecutando su instrumento en el ámbito sinfónico, varios de ellos en algún momento de su vida han tenido el interés de tocar jazz. Sin embargo, la mayoría de ellos han tenido que optar por la búsqueda y el descubrimiento de este género por sí mismos, por lo que sí es necesaria y viable una propuesta del acercamiento del oboe al jazz como la que se presenta en este trabajo de grado.

Por otro lado, al abordar el aspecto concreto del producto final de la investigación que se realizó, se puede concluir que se cumplió con el objetivo principal planteado de desarrollar una propuesta metodológica para el acercamiento a la improvisación con el oboe en el jazz tonal, por medio de ejercicios creados a partir de material ritmo-melódico proveniente del Concierto para oboe en re menor D935 (1715) de Alessandro Marcello, pues la guía didáctica resultante *De Marcello al jazz*, contiene estos ejercicios, además de brindar un acercamiento previo a los elementos característicos del jazz y las recomendaciones necesarias para el estudio y empleo de los mismos.

Sin embargo, la culminación de este objetivo principal solo fue posible a través del cumplimiento de los objetivos secundarios. Además, se logró demostrar que no hay tanta lejanía entre el jazz y la música clásica como algunas veces se piensa, y que, quienes desean interpretar jazz, lo pueden hacer utilizando los conocimientos que la música sinfónica le ha brindado.

Aunque la evaluación realizada por los dos expertos en mayor parte fue favorable, es necesario realizar en un futuro la aplicación de la propuesta a otros oboístas, pues, aunque los contenidos que se presentan en la guía didáctica fueron útiles para la autora de este trabajo en su acercamiento a la improvisación, es preciso evaluar la pertinencia de estos mismos contenidos en otros músicos para continuar con el desarrollo y mejoramiento de la propuesta.

En los aspectos personales, hubo un crecimiento no solo teórico musical, sino también humano de quien inició este proyecto, pues esta idea se comenzó a desarrollar sin conocimiento amplio de los aspectos jazzísticos, por lo que, fue necesaria mucha ayuda de personas externas, pues, aunque los libros muchas veces son de fácil acceso, sus planteamientos no siempre son fáciles de entender, por lo que fue necesario dialogar con músicos con experiencia jazzística.

Además, fueron evidentes algunos “vacíos teóricos” que se necesitaron al momento de realizar los análisis de las piezas, ya que, algunas veces, hacía falta información que no se vio en las materias de teoría musical durante la carrera; o contenidos que se vieron en las clases, pero que no se reforzaron con el tiempo, y al momento de necesitarse no se recordaban. Sin embargo, esto no fue obstáculo para culminar la investigación, pues afortunadamente, hoy en día se cuenta con la respuesta a casi todas las cosas en la internet, y al momento de aparecer estos vacíos de contenidos teóricos, simplemente fue fácil aprenderlos o recordarlos.

Por último, dejo constancia que, esta propuesta se seguirá desarrollando tal vez en las instancias de una maestría, ya que es importante seguir profundizando en el asunto, ampliar los resultados, y seguir buscando información para complementar los aspectos que no pudieron ser reforzados en este periodo de tiempo y que fueron sugeridos por los evaluadores, como añadir más ejercicios o mejorar la calidad de los refuerzos aditivos de la guía.

Referencias

- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise, vol.1.* . New Albany: Jamey Aebersold jazz, INC.
- Alcalá-Galeanoa, C. (2007). *Tesis docotoral La improvisación en la historia de la música y la educación: Estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años.* Madrid: Universidad autónoma de Madrid.
- Ausubel, D. (1983). *Psicología educatica. Un punto de vista cognoscitivo.* México: Trillas.
- Berendt, J. E. (1994). *El jazz de Nueva orleans al jazz rock.* Bogotá: Fondo de cultura económica Ltda.

- Cuellar, R. (1991). Obtenido de Rafacuellar: <http://www.rafacuellar.com/archivo/77/historia-del-oboe/>
- Díaz Barriga, F. &. (2007). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*. México: McGraw Hill.
- Hemsey, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Jopping, G. (1991). *Hautbois et basson*. París: Payot Lausanne.
- Kamien, R. (2006). *Music an appreciation*. McGraw-Hill.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.
- Levine, M. (1995). *Teoría del jazz*. . Petaluma : SHER MUSIC CO.
- Marcello, A. (1977). *Concierto en re menor para oboe, orquesta y continuo (música impresa), Reducción para piano*. H. Voxman : Música Rara.
- Mathews, W. (2012). *Improvisando La libre expresión musical*. Madrid: Turner pblicaciones S.L.
- Mehegan, J. (s.f.). *Tonal and rhythmic principles jazz improvisation I*. New York : Amsco Publications .
- Micucci, M. (2017). *All of Me (Gerald Marks, Seymour Simons, 1931*. Obtenido de Jazziz: (2017). "All of Me" (Gerald Marks, Seymour Simons, 1931). Jazziz. <https://www.jazziz.com/gerald-marks-seymour-simons-1931/>. Revisado por última vez el 23 de agosto del 2022
- Molina, E. (2008). La improvisación: Definiciones y puntos de vista. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 78-95.
- Nettl, B. R. (1998). *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosa, V. (2008). La investigación aplicada .Una forma de conocer las realidades con evidencia. . *Revista Educación.*, 155-165.
- Sabatella, M. (2000). *Manual de improvisación en jazz*. Edgewater: Outside Shore Music.
- sampieri, B. y. (2000). *Metodología de la investigación*. Mexico D.F.: McGraw-Hill.
- Scarnatti, R. (1996). *The ornamentation of four early eighteenth-century Italian oboe concerti found in "Concerti a Cinque... Libro primo" of Jeanne Roger (Amsterdam, ca. 1714-1717)*. Tucson: Univdersity Of arizona.
- Selfridge-Field., E. (1990). *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers. Repertor/. and Sources*. . Oxford: Clarendon Press.

- songbook, C. (s.f.). *Great American Song book*. Obtenido de http://greatamericansongbook.net/pages/songs/a/all_the_things_you_are.html.
- Stories of standards. Hot house*. (s.f.). Obtenido de Kuvo: <https://www.kuvo.org/stories-of-standards-hot-house/>. Revisado por ultima vez el 27 de agosto del 2022.
- Taruskin, R. (27 de Enero de 2011). *Chapter 9 Enlightenment and Reform. Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*. Obtenido de The Oxford History of Western Music.: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-09005.xml>
- Taylor, B. (2000). *The art of improvisation* . Taylor James Publications .
- Taylor, S. B. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Valerio. (2003). *Bebop jazz piano*. Hal Leonard.
- vargas, H. (2013). *Historia de la música*.

Anexos.

Anexo 1. Respuestas a la encuesta llamada *Acercamiento del oboe al jazz* realizada a oboístas estudiantes y profesionales.

Nombre	Edad	Nacionalidad	Profesional/Universitario	Universidad
Fátima Landa	15	Mexicana	Universitaria	Universidad Veracruzana
Juliana Muñoz	21	Colombiana	Universitaria	Universidad Sergio Arboleda
Paola Villalobos	21	Costarricense	Universitaria	Universidad Estatal a Distancia (UNED)
Maia	25	Argentina	Universitaria	Instituto Universitario Patagónico de las Artes
Deyker Dalmaux	20	Colombiana	Universitario	Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar
Ruth Moreno	25	Costarricense	Universitario	The University of Southern Mississippi
Selene Camelo	25	Colombiana	Universitario	Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Nathalie Barrero	28	Colombiana	Universitario	Royal Conservatorie of Mons (Bélgica)
Josué Duarte	35	Colombiana	Profesional	Universidad Pedagógica Nacional
Karen Dimate	21	Colombiana	Universitario	Universidad Nacional de Colombia
Rosa Malagón	24	Colombiana	Universitario	Universidad de Cundinamarca
Marcelo Salazar	32	Colombiana	Universitario	Oliver Briceño
Oliver Briceño	50	Venezolana	Profesional	Universidad de Los Andes Venezuela
Javier Pérez	54	Venezolana	Profesional	Conservatorio Simón Bolívar
Karla Almao	31	Venezolana	Universitario	Universidad Experimental de las Artes
Paulo Cardozo	28	Venezolana	Universitario	
Félix Mendoza	42	Venezolana	Profesional	Universidad Experimental de las Artes
Juan David Monroy	26	Colombiana	Universitario	Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Danilo Cruz	18	Colombiana	Universitario	Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Miguel Ángel Quiroga	26	Colombiana	Profesional	Universidad Sergio Arboleda

Nombre	Años de experiencia con el oboe	Durante su experiencia con el oboe, ¿en algún momento se ha interesado por interpretar jazz con este instrumento?	¿Por qué?
Fátima Landa	4	Si	Porque me gusta el jazz
Juliana Muñoz	7	Si	Porque es explorar la composición de forma inmediata en una interpretación
Paola Villalobos	11	Si	Me interesa porque en el curso de análisis vimos un poco de la música jazz, no a profundidad, pero despertó la intriga. Sin embargo, nunca lo he intentado.
Maia	8	No	No me atrae el género
Deyker Dalmaux	4	Si	Sí me ha llamado la atención, pero solo he estudiado algunas

			escalas, nunca he interpretado una pieza de Jazz o algo así	
Ruth Moreno	8	Si	Diversificación del oboe en otras áreas de estudio	
Selene Camelo	6	Si	Me parece interesante explorar más allá del repertorio tradicional para el instrumento	
Nathalie Barrero	10	Si	Me parece un género que no ha Sido descubierto del todo por el oboe	
Josué Duarte	17	Si	Durante 5 años toque con una big band en la cual se realizaban muchos tipos de música popular. La banda se caracterizaba por tener músicos Jazzistas, por lo cual era característico realizar improvisaciones y abordar elementos propios del Jazz	
Karen Dimaté	11	Si	Es una música muy bonita donde se puede	

			experimentar de distintas formas	
Rosa Malagón	10	Si	En la academia es importante manejar otro repertorio para así abrir las opciones interpretativas del oboe.	
Marcelo Salazar	17	Si	Por el énfasis de la universidad y la música colombiana.	
Oliver Briceño	40	Si	En mis años del Conservatorio mantuve contacto con grupos de música de cámara que hacían crossover con piezas de jazz	
Javier Pérez	40	No	Preferencias personales	
Karla Almao	15	Si	Me parece un género muy interesante y poco explorado	
Paulo Cardozo	17	Si	Tenía la curiosidad de experimentar con otros estilos	
Félix Mendoza	22	Si	Desde niño me ha gustado el género, y como también toco Saxofón, he experimentado con los dos instrumentos	

			tanto en lo académico como en lo popular.	
Juan David Monroy	6	Si	Para participar en Ensamblas de la universidad y jam en lugares	
Danilo Cruz	5	Si	Es un instrumento relativamente nuevo en muchos ámbitos, entre ellos el jazz, he querido interpretarlo por saber que tal sería su papel en este género	
Miguel Ángel Quiroga	8	Si	A diferencia de otros instrumentos de viento, la tradición del jazz en el oboe no me parece tan extensa, y eso me ha generado curiosidad sobre las posibilidades y alcances del oboe en este campo. Pienso que muchas de las técnicas que se usan en el oboe en la música contemporánea podrían	

			encontrar un área de desarrollo muy fuerte en el concepto de la improvisación en el Jazz. Por otro lado, el estudiar jazz y el concepto de improvisación, puede acercarnos a ser más flexibles y recursivos en la interpretación de nuestro instrumento en todas las músicas que tocamos.	
--	--	--	---	--

Nombre	Durante su paso por la universidad, ¿cursó o ha cursado alguna materia relacionada con el jazz?	¿Cuál era el nombre de la materia?	La materia ¿Era obligatoria o electiva?
Fátima Landa	No		
Juliana Muñoz	Si	Ensamble Big Band, Gimnasia Metal para músicos.	Obligatoria
Paola Villalobos	No		
Maia	No		
Deyker Dalmaux	No		
Ruth Moreno	No		
Selene Camelo	No		
Nathalie Barrero	No		
Josué Duarte	No		

Karen Dimate	No		
Rosa Malagón	Si	Dinámica del discurso improvisado	Electiva
Marcelo Salazar	Si	Énfasis de la carrera Improvisación Musical.	Obligatoria
Oliver Briceño	Si	Sistemas de rearmonización aplicada al jazz y la música popular de la actualidad	Electiva
Javier Pérez	No		
Karla Almao	Si	Ensamble Instrumental	Electiva
Paulo Cardozo	No		
Félix Mendoza	Si	Improvisación y armonía moderna	Electiva
Juan David Monroy	No		
Danilo Cruz	No		
Miguel Ángel Quiroga	Si	Historia del Jazz	Electiva

Nombre	¿En la universidad hace o hizo parte de algún ensamble musical de jazz?	¿Cuál?	¿Fuera de la universidad ha participado en algún ensamble de jazz?
Fátima Landa	Si	Big Band	Si
Juliana Muñoz	Si	Big Band	No
Paola Villalobos	No		No
Maia	Si		No
Deyker Dalmaux	No		No
Ruth Moreno	No		No
Selene Camelo	No		No
Nathalie Barrero	No		No
Josué Duarte	No		Si
Karen Dimate	No		No
Rosa Malagón	Si	Fusión	No
Marcelo Salazar	No		No
Oliver Briceño	Si	Fusión	No
Javier Pérez	No		Si

Karla Almao	Si	Contemporáneo	No
Paulo Cardozo	Si	Fusión	Si
Félix Mendoza	Si	Big Band	Si
Juan David Monroy	Si	Llanero Jazz	No
Danilo Cruz	No		No
Miguel Ángel Quiroga	No		No

Nombre	¿Ha improvisado alguna vez con el oboe en el jazz?	que estrategias de estudio utilizó para improvisar
Fátima Landa	Si	I-V-IV-I
Juliana Muñoz	Si	Interiorización del head y los acordes del tema. Posibles variaciones de la melodía basado en varias versiones.
Paola Villalobos	No	
Maia	No	
Deyker Dalmaux	No	
Ruth Moreno	No	
Selene Camelo	No	
Nathalie Barrero	No	
Josué Duarte	Si	Estudio de escalas modales, pentatónicas, aprender de memoria los pasajes, escuchar e imitar el fraseo de los jazzistas, ejercicios de flexibilidad del sonido y color
Karen Dimate	Si	Muchas escalas
Rosa Malagón	Si	conocimiento sobre el funcionamiento de la armonía 2. Maneras de desarrollar la frase en el momento de la improvisación 3. No pensar y analizar cada nota mientras se improvisa, simplemente tocar como una melodía que ya está interiorizada.
Marcelo Salazar	Si	Prosodia, modos, método Klose, estudios Clark.
Oliver Briceño	Si	Sobre patrones muy preestablecidos, curse estudios teóricos al respecto

		más no he hecho praxis como tal
Javier Pérez	Si	Escalas de blues y guía de acordes
Karla Almao	No	
Paulo Cardozo	Si	Estudio del cifrado, escuchar referentes, apoyo con los otros miembros más experimentados del grupo
Félix Mendoza	Si	Conocer los distintos subgéneros de manera conceptual, hacer transcripción de solos, estudiar distintas escalas, patrones, frases y transportar a todos los tonos, y ponerle mucho corazón al momento de improvisar.
Juan David Monroy	Si	Estudie escalas pentatónicas y Escalas con agregaciones y sus acordes
Danilo Cruz	No	
Miguel Ángel Quiroga	Si	Ante la ausencia de conocimiento del género, mi estrategia era estudiar la armonía de la pieza que estaba interpretando y a partir de allí construir patrones y frases melódicos múltiples que para mí fueran coherentes con la estética musical. Luego las memorizaba para tocarlas en distintos órdenes en la improvisación.

Anexo 2. Link de acceso a la cartilla didáctica “De Marcello al jazz”.

[Guía Didáctica.pdf](#)

Anexo 3. Concepto de evaluación experto 1. William Rojas Suárez.

CONCEPTO “De Marcello al jazz: un acercamiento a la improvisación en el jazz a través del Concierto para oboe en re menor D935 de Alessandro Marcello” 1. Pertinencia: - El material presentado cuenta con elementos claramente expuestos en el desarrollo metodológico en cuanto a la recreación de los elementos musicales de la obra original adaptados al lenguaje y la armonía de jazz. - Las sugerencias de estudio y los aspectos metodológicos en cuanto a la apropiación y adaptación del lenguaje por medio de los ejercicios son pertinentes y corresponden a una didáctica basada en el aprendizaje aural e inmersivo. - Ya que uno de los resultados es la cartilla, se espera que la explicación profunda de los elementos jazzísticos del lenguaje tonal y la documentación del proceso creativo se encuentra desglosada en el cuerpo del trabajo. - 2. Secuencialidad: - Los elementos armónicos están claramente desarrollados desde las progresiones básicas en los primeros standards presentados, hasta los últimos que cuentan con una mayor complejidad armónica. Sin embargo, en el concepto del presente lector son muy pequeños los fragmentos usados del concierto en el desarrollo de los solos. Se sugiere que se aclare o se apliquen las frases con más desarrollo en otras secciones de los solos a menos que este análisis y desarrollo se encuentren en el contenido del trabajo escrito. 3. Diseño de los solos: - Al tratarse de una cartilla de aplicación de los elementos melódicos de la obra original en un contexto armónico de jazz, el planteamiento de los solos es adecuado. Sin embargo, podría desarrollar el concepto de la aplicación de licks con un diseño de ejercicios previos mas elaborado, y con una justificación de la construcción del resto del solo que evidencie el conocimiento armónico de los standards con

más claridad. 4. Presentación, redacción y diseño visual: - La presentación y diagramación de la cartilla es adecuada y visualmente pertinente. Sin embargo, se sugiere que previo a la presentación de los licks en los solos se diseñen ejemplos de los ejercicios didácticos en cada motivo con las herramientas que se explican en la sugerencia de estudio. - Al ser una cartilla que evidencia el resultado de un proceso de investigación se sugiere se incluyan las conclusiones del trabajo y se amplie más la bibliografía.

Concepto presentado por: William Rojas Suárez

Anexo 4. Concepto de evaluación experto 2. Francisco Avellaneda Ramirez.

Cordial saludo

Envió el concepto sobre la lectura de la Guía Didáctica.

No vi orden donde primero se comprendan los licks para luego ser abordados y adaptarlos al tema.

– Recomiendo el previo análisis del lick y luego agregarlos al ejemplo del tema. (De donde se extrajo el lick?)

- Me parece muy importante agregar enlaces de audio para cada uno de los ejemplos, no importa si son midi.
- Citar cada párrafo cuando se hable de la historia del jazz.
- La bibliografía está sumamente pobre.