

REPERTORIO PARA CLARINETE CON INFLUENCIA JAZZÍSTICA. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO BLUES DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE DAVID BAKER

Paulo Jorge Almeida Temeroso
Universidad de Évora

RESUMEN

Este artículo contextualiza la influencia del jazz y del third stream en el repertorio para clarinete, realzando la importancia del swing como elemento interpretativo diferenciador. Como caso de estudio se analizará el primer movimiento (Blues) de la Sonata de David Baker, identificando su relación con el lenguaje jazzístico y la forma sonata¹.

Palabras clave: jazz, third stream, clarinete, David Baker, blues, sonata.

ABSTRACT

This article contextualizes the influence of jazz and third stream in the clarinet repertoire, highlighting the importance of swing as a differentiating interpretative element. As a case study the first movement (Blues) of the Sonata by David Baker will be analysed, identifying their relationship with the jazz language and the sonata form².

Keywords: jazz, third stream, clarinet, David Baker, blues, sonata.

¹ Este artículo fue elaborado con la inestimable orientación del Dr. Eduardo Lopes del *Instituto de Investigación y Formación Avanzada* de la *Universidad de Évora*, Portugal.

² This article was elaborated with the invaluable guidance of Dr. Eduardo Lopes of the *Institute of Research and Advanced Training* of the *University of Évora*, Portugal.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Jazz

Joachim E. Berendt³ en su libro *El jazz: de Nueva Orleans al jazz rock* define el origen del jazz como una fusión de elementos de la tradición musical afroamericana como work songs, espirituales y blues, con la música de tradición europea, como marchas y música de salón principalmente. La combinación de estos elementos, durante la segunda mitad del siglo XIX, originó un proceso de sofisticación rítmica y armónica que llevó al surgimiento del ragtime y del estilo new orleans o dixieland, considerados géneros precursores del jazz. Ya en el siglo XX, el dixieland evoluciona hacia el chicao jazz style que dará origen a las populares swing bands en la década de los treinta, la swing era. A partir de este momento el jazz madura hasta la llegada del bebop que marca el inicio del jazz moderno derivando en su eclecticismo actual.

1.2. Third Stream

La influencia del jazz sobre la música erudita contaba ya en el primer cuarto del siglo XX con varias referencias a estilos precursores como el ragtime en la música de compositores como Igor Stravinsky (*Ragtime para 11 instrumentos*, 1918; *Piano Rag Music*, 1919), Aaron Copland (*Three Moods*, 1921; *Concierto para piano*, 1926), Paul Hindemith (*Suite*, 1922), Darius Milhaud (*Troi Rag Caprices*, 1922; *La Creación du Monde*, 1923) George Gershwin (*Rhapsody in blue*, 1924), George Antheil (*Jazz Symphony*, 1925), Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*, 1927), Ferde Grofé (*Metropolis: a Fantasy in Blue*, 1928), y continuó con Ravel, Bernstein, entre otros.

Uno de los músicos impulsores de esta hibridación, apodada inicialmente de jazz sinfónico, fue el director de orquesta Paul Whiteman, encomendando numerosas obras (entre ellas *Rhapsody in blue*) para su orquesta “híbrida” que incluía cuerdas y músicos de jazz, con el objetivo de llevar el género a una audiencia más erudita. Esta corriente continuó durante toda la década de los treinta con Gershwin alcanzando su cénit en la ópera *Porgy and Bess* (1935).

No obstante, le seguía faltando algo esencial del jazz, la improvisación. En este sentido, y desde el campo jazzístico músicos como Duke Ellington (*Creole Rhapsody*, 1931; *Reminiscing in tempo*, 1935) y Artie Shaw (*Interlude in B-flat*, 1936) ayudaran a desarrollar el género que siguió evolucionando en las décadas siguientes, hasta que en 1957 Gunther Schüller⁴ acuñó el término *third stream*⁵ (tercera vía), refiriéndose a la música a medio camino entre el jazz y la música clásica que fusionaba técnicas de ambos.

2. EL SWING

2.1. Definición

Según Berendt (1962, p.695):

³ (Berendt, 1962) p.695

⁴ (Howland, 2009), (Schuller G. , 1957)

⁵ (Schuller, 1986) p.120

El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos, que sirven, todos ellos, para aumentar su intensidad:

1. Una relación especial con el tempo, definida como *swing*.
2. Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en las que la improvisación desempeña un papel relevante.
3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.

En palabras del mismo autor (Berendt, 1962)⁶, el jazz desarrolla una complicación e intensidad rítmicas alrededor de un patrón base sujeto a variaciones. La singularidad rítmica del jazz, o lo mismo, del swing, es un conjunto de desviaciones aplicadas a la división regular del tiempo, con énfasis en el contratiempo (off beat) o en otras partes débiles del compás. Estas desviaciones generan una tensión que se relaciona con el sentido africano del tiempo y que se formó a través de un largo proceso de fusión. En términos prácticos, podemos afirmar que este sentido africano está muy ligado a una percepción casi ternaria de las corcheas.

En su inicio, los músicos de jazz intentaban imitar los melismas y sonoridad abierta del canto y habla de los negros a través de un conjunto de técnicas interpretativas, algunas de ellas clásicas como el vibrato, glissando, portamento, que poco a poco fueron evolucionando hasta incluir otras más jazzísticas como el growl, blend, ghost notes, digitaciones alternativas, shakes, flip, subtone, laid back, entre otras. El fraseo jazzístico actual resulta, en gran parte, de la sinergia de estas técnicas y del uso de diferentes tipos de ataque (doo, dit, dot, tu, entre otros), muy ligados a la proporcionalidad rítmica de las corcheas, lo que influye directamente en la percepción del swing.

Marques (2013)⁷, en su tesis sobre la música de Daniel Schnyder, dice, en relación a la proporción rítmica de las corcheas, que la identificación de una norma de ejecución es fundamental para la comprensión y explicación de la dicotomía de estilos presente en la música de dicho autor. En este sentido, el swing es un elemento diferenciador importante a la hora de interpretar una pieza con una clara influencia jazzística y requiere de una ejecución estilísticamente adecuada, fundamental para situar al oyente en la interpretación idiomática del jazz.

2.2. Ejecución

Un error típico en la ejecución del swing es la transformación rítmica de las corcheas en tresillos (quizás en pulsaciones lentas se pueda “engañar” el oyente...) pero, para que sea convincente, esta transformación debe venir acompañada de una pequeña acentuación en las notas a contra-tiempo y de la articulación y técnicas interpretativas mencionadas antes.

A medida que la pulsación es más rápida debemos uniformizar la división rítmica y suavizar cada vez más la articulación, manteniendo el apoyo del aire en las notas a contra-tiempo, aunque no siempre en todas, dependiendo de la velocidad del pasaje y su contorno melódico (normalmente se acentúan las extremidades), digamos que en este aspecto se requiere de alguna experiencia jazzística.

En el caso concreto del clarinete, el uso del diafragma (para las acentuaciones) y de boquillas abiertas con cañas blandas facilitará el control y diversificación de las técnicas y articulaciones asociadas al jazz y una paleta de timbres mucho más amplia.

⁶ p.301

⁷ (Marques, 2013) p. 66.

3. REPERTORIO

El acercamiento del jazz a la música erudita, y consecuente incremento del repertorio para clarinete con influencia jazzística se lo debemos al encargo de numerosas obras por parte de clarinetistas como Bennie Goodman, Artie Shaw y Woody Herman. Por otro lado, si abarcamos las obras que incluyen improvisación, también los clarinetistas y compositores Jimmy Giuffre, William O. Smith⁸ y más recientemente Eddie Daniels tienen un papel importante. El presente artículo se centra apenas en las obras que no requieren de improvisación.

Para tener una visión global de esta influencia jazzística se realizó una pesquisa basada en la audición de grabaciones⁹ y, siempre que fue posible, un análisis de la partitura. Así mismo, se buscó el uso de determinados elementos jazzísticos (motivos/clichés, escalas, ritmos, agógica) en la totalidad de la obra o en un determinado movimiento o sección, siendo excluidas las obras que poseen solo pequeñas frases o guiños idiomáticos.

A continuación se enumeran las obras seleccionadas, en beige las obras para clarinete y piano; en gris las obras para clarinete solo; en blanco las obras para demás formaciones:

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	INSTRUMENTACIÓN
1922	Sonatina	Arthur Honegger	clarinete y piano
1942	Sonata	Leonard Bernstein	clarinete y piano
1939	Mood in Question	Alan Schulman encargo y estreno de Artie Shaw	clarinete y orquesta de cuerdas
1945	Ebony Concerto	Igor Stravinsky encargo y estreno de Woody Herman	clarinete y ensamble de jazz
1946	Rendezvous	Alan Schulman encomienda y estreno de Artie Shaw	clarinete y orquesta de cuerdas
1947	Concierto para clarinete	Aaron Copland encargo y estreno de Benny Goodman	clarinete, orquesta de cuerdas, piano y harpa
1949	Prelude, Fugue, and Riffs	Leonard Bernstein	clarinete y ensamble de jazz arr. de Riffs para clarinete y piano
1949	Pocket-Size Sonata No. 1	Alec Templeton	clarinete y piano
1951	Sonatina	Malcom Arnold	clarinete y piano

⁸ También conocido por Bill Smith en el ámbito jazzístico.

⁹ La mayoría de estas grabaciones están disponibles *Youtube*, *Spotify*, *Apple Music*, o en CD.

REPERTORIO PARA CLARINETE CON INFLUENCIA JAZZÍSTICA. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO BLUES DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE DAVID BAKER

1955	Derivations	Morton Gould encargo y estreno de Benny Goodman	clarinete y ensamble de jazz arr. clarinete y piano
1956	Concierto para clarinete	Elie Siegmeister	clarinete y orquesta
1959	Pocket-Size Sonata No. 2	Alec Templeton	clarinete y piano
1963	Sonata	Alec Wilder	clarinete y piano
1964	Benny's gig	Morton Gould	clarinete y contrabajo
1974	Concierto No. 2 Op. 115	Malcolm Arnold	clarinete y orquesta
1975	Suite on themes of Gershwin	Paul Milton Harvey	clarinete solo
1981	Sonatina	Joseph Horowitz.	clarinete y piano
1983	Time pieces	Robert Muczinsky	clarinete y piano
1984	Little suite of four dances	Robert Bolcom	requinto y piano
1984	Recovery Music for Benny	Morton Gould	clarinete solo
1986	Tributes	Geoffrey Bush	clarinete y piano
1990	Sonata	David Baker	clarinete y piano
1992	Concierto para clarinete	Armando Ghidoni	clarinete y orquesta de cuerdas
2004	Benniana	Steven Harlos	clarinete y piano
2004	After you, Mr. Gershwin!	Béla Kovács	clarinete y piano
2008	Elegie	Véronique Poltz	clarinete y piano
2010	Concierto para clarinete	Frank Ticheli estreno de Håkan Rosengren	clarinete y orquesta arr. clarinete y piano
2011	Easy moments	Béla Kovacs	clarinete y piano
2012	Virtuoso Swing	Armando Ghidoni	clarinete solo
2015	Ricercare per clarinetto solo	Giuseppe Carannante.	clarinete solo
2015	Journaux éparpillés	Carlo Francesco Defrancheschi	clarinete solo

Tabla 1: Repertorio para clarinete con influencia jazzística

4. ESTUDIO DE CASO

4.1. Movimiento I-Blues de la SONATA para clarinete y piano de DAVID BAKER¹⁰

El objetivo de este estudio es analizar su estructura formal, armónica y melódica, identificando sus elementos y la forma en que se relacionan con el lenguaje jazzístico.

La Sonata para clarinete y piano (1990) es un buen ejemplo de una obra con una evidente influencia jazzística. Se eligió su primer movimiento Blues porque es el que más se identifica con este género. Así mismo, se hará un repaso formal del blues con la intención de facilitar la comparación de los elementos musicales analizados.

4.2. El Blues

Actualmente la forma más común de blues es la de 12 compases cuaternarios en esquema AA'B, sobre una progresión armónica del tipo (en do): C7-C7-C7-C7, F7-F7-C7-C7, G7-F7-C7-C7. Existe una clara hibridación entre la armonía funcional tonal (modo mayor) y la melodía (generalmente en modo menor) que impone las 3^{as} y 7^{as} menores, designadas como blue notes¹¹, con el paso del tiempo se empieza a usar la 5^a disminuida¹² y así llegamos a la escala de blues actual:



Ilustración 1: Escala de blues

En su versión menor (que es la del blues de la sonata) se suele usar la siguiente armonía (en do): Cm7-Cm7-Cm7-Cm7, Fm7-Fm7-Cm7-Cm7, Ab7-G7-Cm7-Cm7.

5. ANÁLISIS

En el movimiento I-blues de la sonata, el tema principal en Do menor (Re menor para el clarinete), es expuesto a capella precedido por una pequeña introducción construida con escalas disminuidas u octatónicas. Estas escalas simétricas, con solo tres transposiciones disponibles, son muy comunes en el jazz, pues rítmicamente (al tener 8 notas) se acoplan perfectamente a cualquier acorde de 7^a de dominante (alterado o no) y a acordes disminuidos (de las que derivan). En este caso vemos los tres modos posibles; dos desde Fa ($\frac{1}{2}T$, 1T, $\frac{1}{2}T$,

¹⁰ Músico de jazz (trombón, cello), compositor y profesor emérito de la universidad de Indiana, David Baker fue uno de los impulsores de los estudios de jazz en América. Compuso más 2000 obras, de las cuales cerca de 500 fueron encomiendas para combos de jazz, orquestas, ensambles de música de cámara y bandas sonoras. Su estilo, en la línea del *third stream*, buscó la fusión de los géneros jazz y clásico. (Herzig, 2011)

¹¹ Las *blue notes* cumplen una función programática de representación de dolor y soledad, añadiendo colorido y riqueza armónica.

¹² “Más tarde, después que los músicos de bebop introdujeron la “flatted fifth”, la quinta diminuta, también este intervalo se convirtió en una blue note, en primer lugar en los blues de modo menor, pero más tarde en todo tipo de música blues (...).” Extraído de (Berendt, 1962) p.254.

1T... y 1T, ½T, 1T, ½T...) y una tercera, incompleta, desde Fa# (½T, 1T, ½T, 1T...) que se precipita rítmicamente sobre el tema a modo de anacrusa.



Ilustración 2: Compases 1-4

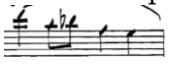
Cuando entra el piano (c. 20), la estructura del tema principal se presenta bastante simple, dos frases de 8 compases divididas en dos semi-frases de 4 compases cada una. El motivo principal  es usado de manera recurrente ayudando a estructurar el tema: aparece en el primer compás de **a1** y **a2**, y en **b1** y **b2** sufre desplazamientos y variaciones. La primera frase (**a1** y **a2**) discurre en modo eolio y la segunda (**b1**) en modo dórico. Además, aparecen algunos cromatismos que en **b2** desembocarán en una melodía cromatizada basada en una serie de dominantes alteradas.



Ilustración 3: Compases 33-36

A partir del compás 36 (sección **C**) tenemos la misma sección (**A/B**) con una melodía de carácter más improvisado, acompañada por el piano, con un walking bass en la mano izquierda y comentarios rítmicamente incisivos en forma de acorde o pequeñas melodías en la mano derecha.

Es clara la cromatización armónica y melódica de esta sección, donde podemos observar el uso de acordes de paso, escalas menor melódica, superlocrio (modo del 7º grado de la menor melódica), octatónica o disminuidas, así como varias frases paralelas entre el piano y el clarinete basadas en esas escalas y patrones de 4^{as}.



Ilustración 4: Compases 48-49



Ilustración 5: compás 50



Ilustración 6: compás 51

En el compás 52 (sección **D**) hay una modulación a un blues mayor en La bemol, ahora sí, siguiendo el esquema tradicional del blues. Se produce una alternancia de compás 4/4-3/4, una ralentización del tiempo y una bajada de dinámica (pasando de **f** a **mf**). El acompañamiento transita del walking bass a un ostinato en forma de pregunta-respuesta (línea de bajo y acordes).



Ilustración 7: Compases 54-55

La melodía adopta un carácter marcadamente blues y octatónico. Por otro lado, destaca el incremento en la densidad rítmica con el uso de semicorcheas, que a su vez crean un efecto polirrítmico con los tresillos del piano.



Ilustración 8: compás 56



Ilustración 9: Compás 61

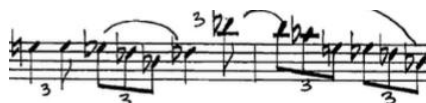


Ilustración 10: compás 62

En la sección E (c. 64) hay un cambio de tonalidad del blues a Mi, precedido por el acorde de Eb7 que funciona como sustituto de B7 (dominante de Mi). Este cambio de 5ª disminuida se suele llamar de sustitución de tritono en la jerga jazzística. Tenemos también un pequeño incremento del tempo, discurriendo el piano sobre un walking bass en tresillos a dos manos, en líneas paralelas sin acordes, lo que deja más espacio para la melodía. Ésta acentúa el carácter de blues, imponiendo 3ªs menores y 5ªs disminuidas sobre los acordes de 7ª de dominante.

Además, podemos ver el uso de clichés típicos del blues, algunos ya presentes en la sección anterior (ilustración 12: compás 62):



Ilustración 11: compases 64-66

...la escala hexatónica:

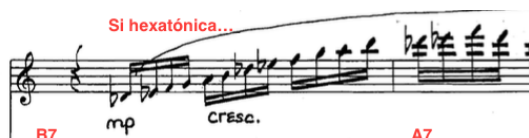


Ilustración 12: compás 72

La sección F (c. 76) mantiene el carácter del blues pero expandiendo la forma a 16 compases, con el piano elevando la dinámica del acompañamiento a f con acordes en bloque (block chord voicing) de movimiento paralelo y en un diálogo pregunta-respuesta con el clarinete.



Ilustración 13: compás 76

Por primera vez aparece la indicación bluesy en el clarinete, indicando claramente una interpretación swing de las corcheas, pero es interesante ver que el último pulso está notado con un tresillo (quizás para acentuar el swing...).



Ilustración 14: compás 78

Seguimos viendo el uso de escalas y frases con patrones octatónicos...



Ilustración 15: compás 81



Ilustración 16: compases 83-84

...y emiolias.



Ilustración 17: compás 85

En la sección **G** (Ilustración 20) tenemos un cambio de atmósfera con la introducción de un nuevo tema en 3/4 que discurre sobre Sol mixolidio antes de desarrollarse. Hay una clara dicotomía entre el ostinato del bajo (citando All blues de Miles Davis) y la armonía.

Ilustración 18: compás 92

Por último, la sección **H** (compás 116) se ralentiza a la mitad del tiempo anterior, volviendo al compás cuaternario e introduciendo un nuevo tema (retomando el formato de blues menor en Si bemol), precedido de una introducción de 4 compases. El piano sigue la armonía standard junto a un ostinato con voces en movimiento contrario en Si bemol suspendido y una melodía que se expone calmamente (sempre legato).

Ilustración 19: compases 118-122

Termina con una pequeña coda de 4 compases, mezclando patrones octatónicos.

Ilustración 20: compases 148-151

Sistematizando la estructura formal y comparándola con la forma sonata tenemos:

Exposición

Sección	Intro	A/B			
Subsección		a		b	
Nº compases	3	8 (4+4)		8 (4+4)	
Melodía		a1	a2	b1	b2
Armonía		C-	F-	C-	G7
Observaciones	4/4- 3/4 184 bpm	A tema clarinete solo B tema con acompañamiento de piano			

Tabla 2: sección A/B

improvisación sobre la exposición

Sección	C (igual que A/B)			
Subsección	a		b	
Nº compases	8 (4+4)		8 (4+4)	
Melodía	melodía de carácter improvisado			
Armonía	C-	F-	C-	G7
Observaciones	4/4, walking bass			

Tabla 3: sección C

**Desarrollo
blues**

Sección	D (forma blues 12 compases, A-A'-B)		
Subsección	d1 (A)	d2 (A')	d3 (B)
Nº compases	4	4 (2+2)	4 (1+1+1+1)
Melodía	más densidad rítmica		
Armonía	Ab7	Db7 Ab7	Eb7 Db7 Ab7 Db7-Eb7
Observaciones	4/4-3/4, slower, very rhythmic, 116 bpm ostinato típico del blues en el piano (tresillos)		

Tabla 4: sección D

Sección	E (forma blues 12 compases, A-A'-B)		
Subsección	e1 (A)	e2 (A')	e3 (B)
Nº compases	4	4 (2+2)	4 (1+1+2)
Melodía	menos densidad rítmica, carácter blues		semicorcheas
Armonía	E7	A7	E7 B7 A7 E (C7...)
Observaciones	4/4, <i>slightly faster</i> , 126 bpm, walking bass en ostinato (tresillos)		

Tabla 5: sección E

Sección	F			
Subsección	f1	f2	f3	f4
Nº compases	4 (2+2)	4 (1+1+2)	4 (2+1+1)	4 (1+1+2)
Melodía	estilo responsorial/trading fours			
Armonía	F7	Bb7 B7 C7	F7 Bb7-B7	Ab7alt/C C7 F7
Observaciones	<i>deliberate, bluesy</i> , “block chord voicing” <i>f</i> en tresillos			

Tabla 6: sección F

Interludio
nuevo tema

Sección	G			
Subsección	g1	g2	g3	g4
Nº compases	8 (4+4)	4	8 (4+4)	4 (1+1+2)
Melodía	nuevo tema	desarrollo...		
Armonía	Gsus7...F G7	C7 Bb7 C7	Gsus7...C/F Gsus7 E D-	C...F
Observaciones	3/4, <i>lilting</i> , 144 bpm, bajo en ostinato (<i>All blues</i>), acordes en notas largas			

Tabla 7: sección G

nuevo tema, preparación re-exposición

Sección	Intro	H (forma blues 12 compases, A-A'-B)			D.S. (B)	CO DA
Subsección		g1	g3	f4		
Nº compases	4	4	4 (2+2)	4 (1+1+2)		4
Melodía		nuevo tema				
Armonía	Bbsus	Bb-7	Eb-7 Bb-7	Gb7 F-7 Bbsus		C
Observaciones	4/4, <i>slow-1/2 time, sempre legato, ostinato</i> contrapuntístico					

Tabla 8: sección H

6. CONCLUSIÓN

En relación con la parte I de este artículo, en la que se contextualiza la influencia del jazz y Third Stream en el repertorio para clarinete, podemos ver un claro incremento de obras en los últimos años. Este dato demuestra la progresiva integración del jazz en el lenguaje de muchos compositores contemporáneos, motivada también por el encargo de obras por parte algunos intérpretes relevantes. Por otro lado, y a pesar de que muchas de estas obras suelen tener acompañamiento orquestal o de ensemble (algunas con arreglos para piano disponibles), las obras originales para clarinete y piano (beige) y clarinete solo (gris) son las más numerosas recientemente, quizás para facilitar sus posibilidades de ejecución y por su menor complejidad de composición.

En lo que concierne a la parte II, estudio de caso del primer movimiento Blues de la sonata para clarinete y piano Davis Baker, podemos ver claramente que después de la exposición del tema (A y B) tenemos un chorus¹³ que es claramente una especie de improvisación sobre la misma armonía (C) antes de entrar en el desarrollo (D) que modula Ab7 (relativo mayor del IV menor), en vez de Eb (relativo mayor) de la forma sonata.

En E, prosiguiendo el proceso modulante común en la forma sonata, tenemos un cambio de tonalidad a Mi7, este cambio es normalmente aplicado a la sustitución de acordes de 7ª de

¹³ En el jazz se denomina de chorus a la estructura armónica que soporta la melodía y que posteriormente se usa para improvisar.

dominante, pues poseen el mismo tritono. En este caso, sorprende porque es un cambio tonal completo, aprovechando quizás que el acorde de tónica del blues es estructuralmente un acorde de 7^a de dominante.

La sección **F** es una continuación de **E** modulando a Fa que introduce un mecanismo muy común en el jazz, que es el de intercambiar compases de improvisación (trading fours), extendiendo la forma a 16 compases, funcionando a modo de interludio antes de la nueva sección.

En la sección **G**, se presenta un nuevo tema en Sol (dominante de Do menor) siguiendo el canon normal de la forma sonata. Así mismo, el compás 3/4 y el aumento de velocidad le otorga a dicha sección un carácter alegre y liltig¹⁴, constituyendo un aspecto novedoso.

Por último, la sección **H**, más lenta, introduce un nuevo tema y retoma el formato de blues menor, sirviendo para preparar la re-exposición. Esta termina con una pequeña codetta de 4 compases, mezclando patrones de Do y Fa#, reforzando así la sonoridad disminuida u octatónica presente en todo el movimiento, y atestando el carácter conclusivo muy típico de la forma sonata.

Resumiendo, se puede concluir diciendo que este movimiento utiliza elementos estructurales de la forma sonata, con sus 3 secciones (exposición, desarrollo y re-exposición) como si fuera una performance jazzística dentro de la tradición del blues.

A nivel interpretativo, el uso del swing a partir de compás 36 sería una buena manera de diferenciar la interpretación de este movimiento, pues este compás marca el final de la exposición y el comienzo de un blues con una melodía de carácter improvisatorio y acompañamiento típicamente jazzístico (walking bass y comping rítmico) que continuará en las secciones siguientes. El retorno a una interpretación más “clásica” se justificaría en la sección **H** (compás 116), pues su cambio temático, pulsación lenta y la indicación siempre legato invitan a una división homogénea de las corcheas.

REFERENCIAS

- Berendt, J. E. (1962). *El jazz, de Nueva Orleans al jazz rock*. Bogotá, Colombia: Fondo de cultura económica.
- Herzig, M. (2011). *David Baker: A Legacy in Music*. Bloomington, Indiana, EE.UU.: Indiana University Press.
- Howland, J. (2009). *Annual Review of Jazz Studies, Volumen 14*. *Annual Review of Jazz Studies*, 14.
- Marques, M. D. (2013). *Aspetos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Évora, Portugal: Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁴ Sinónimo de “lifting up” y que se traduce musicalmente por una cadencia que sube y baja de manera agradable al oído

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Austin, B. S. (1980). *The American Federation of Musicians' recording ban, 1942-1944, and its effects on radio broadcasting in the United States*. Denton: North Texas State University.
- Bair, J. (2003). *Cyclic Patterns in John Coltrane's Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations*. Texas: University of North Texas.
- Brubeck, I. D. (1 de Febrero de 2010). Interview: Dave Brubeck. Recuperado de www.jazzwax.com: <http://www.jazzwax.com/2010/02/interview-dave-brubeck-part-1.html>
- Farley, J. (2008). *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act*. Glasgow: University of Glasgow.
- Harrison, M., Fox, C., & Thacker, E. (1984). *The Essential Jazz Records (Vol. 1)*. Londres, Inglaterra: Mansell.
- Jones, Q. (11 de Junio de 2016). www.quincyjones.com. Recuperado de <http://www.quincyjones.com/about/>
- Marques, M. D. (2013). *Aspectos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Évora, Portugal: Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- Pick, M. M. (15 de 02 de 2016). Recuperado de <http://riverwalkjazz.stanford.edu/program/reluctant-genius-jazz-artie-shaw>.
- Powers, D. B. (2002). *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research*. Nova York: Routledge.
- Sanders, A. (2013). *Artie Shaw 's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital*. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects, Western Kentucky University.
- Schuller, G. (1957). *The future of form in jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots And Musical Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Shulman, J. (21 de 02 de 2016). www.capital.net/com/ggjj/shulman/works.htm.
- Sudhalter, R. (1999). *Lost Chords*. Oxford: Oxford University press.
- White, J. (2004). *Artie Shaw : his life and Music*. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Woideck, C. (1998). *Charlie Parker: His Music and Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press.