

**Sonata #25 Para Piano**

**Composición para piano sin acompañamiento en tres movimientos**

Juan Pablo Quintero Pfeifer

Asesor:

Francisco Javier Martínez Bermúdez

Proyecto de grado modalidad creación de obra

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Mayo de 2025

## Resumen

El documento en cuestión tiene contenidas detalladamente las metodologías y aproximaciones empleadas para la composición de la “Sonata #25” para piano solista, dividida en tres movimientos. Se establecen de manera clara las etapas de desarrollo, desde el análisis de referentes hasta la creación de material original y su posterior edición. Partiendo desde las técnicas de improvisación jazzística, desarrolladas y difundidas ampliamente por músicos norteamericanos como Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon a partir de la segunda mitad del siglo XX como insumo de creación melódica, el compositor establece una narrativa musical propia que se nutre de las estructuras morfológicas consolidadas en Europa central desde el siglo XVII como marco narrativo, las cuales han sido sistemáticamente analizadas por autores como James Hepokowski y William Caplin. Además, la metodología en bucle empleada en este proyecto permite al creador enriquecer su proceso compositivo mediante una revisión constante del material creado a la luz del análisis de los referentes para generar nuevas acciones creativas y narrativas en un contexto sonoro.

***Palabras clave:*** Técnicas de improvisación jazzística, estructuras morfológicas clásicas, análisis musical, piano solista, desarrollo temático.

## Abstract

This document contains a detailed account of the methodologies and approaches employed for the composition of 'Sonata #25' for solo piano, divided into three movements. The stages of development are clearly established, from the analysis of references to the creation of original material and its subsequent editing. Drawing from jazz improvisation techniques, developed and widely disseminated by American musicians such as Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook, and Bert Ligon from the second half of the 20th century as a source for melodic creation, the composer establishes a unique musical narrative that is nourished by the morphological structures consolidated in Central Europe since the 17th century as a narrative framework, which have been systematically analyzed by authors such as James Hepokowski and William Caplin. Additionally, the feedback-loop methodology employed in this project allows the creator to enrich the compositional process through constant revision of the created material considering the analysis of references, generating new creative and narrative actions within a sonic context.

**Keywords:** Jazz improvisation techniques, classical morphological structures, musical analysis, solo piano, thematic development.

## Contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Introducción.....	10
Planteamiento temático.....	11
Justificación.....	13
Objetivos.....	14
Objetivo General.....	14
Objetivo Específico.....	14
Marco teórico.....	15
El desarrollo de técnicas de improvisación jazzística.....	15
Aproximaciones a la improvisación.....	16
Improvisación con la armonía.....	16
Especificidad armónica.....	16
Generalización armónica.....	17
Ignorar las implicaciones armónicas.....	16
Técnicas para la improvisación jazzística.....	19
Células melódicas.....	19
Escalas Pentatónicas.....	20

	5
Relación escala-acorde .....	22
Escalas bebop y escalas con cromáticos añadidos .....	24
Giros melódicos recurrentes en la literatura jazzística .....	26
Armonía lineal .....	30
Consideraciones formales de la pieza .....	33
Forma Minueto/Trío.....	33
Forma Sonata.....	35
Forma Rondó de cinco partes .....	36
Desarrollo Metodológico.....	37
Métodos cualitativos.....	37
Cuaderno de campo .....	38
Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.....	39
Proceso de creación de obra .....	40
Concepción de la idea.....	40
Elaboración del guion compositivo .....	41
Diseño del plan de trabajo y cronograma.....	45
La improvisación como detonante de la composición musical .....	46
Armonización de líneas melódicas y composición de acompañamiento .....	51
Plan de Circulación.....	54
Conclusión.....	55

Bibliografía.....	6
Anexos.....	58

## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Transcripción de los primeros ocho compases del solo de Charlie Parker sobre <i>Moose The Mooche</i> .....	17
<b>Figura 2.</b> Ejemplo de generalización armónica utilizando la triada de do mayor y su ornamentación sobre una progresión ii-V-I.....	18
<b>Figura 3.</b> Frase en la que se ejemplifica la técnica de ignorar las implicaciones armónicas de Chad Lefkowitz Brown.....	18
<b>Figura 4.</b> Ejemplo de una frase sobre una progresión ii-V-I utilizando la célula 1-2-3-5 para acordes mayores y 1-b3-4-5 sobre acordes menores .....	19
<b>Figura 5.</b> Escala pentatónica anhemitónica.....	20
<b>Figura 6.</b> Melodía principal de <i>Sonymoon for Two</i> de Sonny Rollins.....	21
<b>Figura 7.</b> Escala blues .....	22
<b>Figura 8.</b> Aplicaciones sugeridas de la relación escala-acorde por función armónica.....	23
<b>Figura 9.</b> Aplicación de la relación escala-acorde sobre una progresión de <i>Rhythm Changes</i> en do mayor.....	24
<b>Figura 10.</b> Escala de bebop dominante de sol.....	24
<b>Figura 11.</b> Reglas de la adición de cromáticos de Barry Harris.....	25
<b>Figura 12.</b> Escala dominante de do en terceras con un cromático añadido a la nota inferior ...	26
<b>Figura 13.</b> Escala dominante de do tocada en tríadas .....	26
<b>Figura 14.</b> Escala dominante de do en tríadas con un cromático añadido a la nota inferior.....	27
<b>Figura 15.</b> Escala dominante de do en arpeggios.....	27
<b>Figura 16.</b> Escala dominante de do en arpeggios con un cromático añadido a la nota inferior con	

una figuración rítmica característica del estilo .....	28
<b>Figura 17.</b> Tríada de do mayor en cada una de las inversiones con figuración rítmica característica del estilo .....	28
<b>Figura 18.</b> Arpegio de do mayor y de re menor ascendentes y descendentes con la técnica de pivote .....	29
<b>Figura 19.</b> Aplicación de la técnica de cambio de registro aplicada a cada una de las notas de la escala de do mayor descendente .....	29
<b>Figura 20.</b> Escala de do dominante y su versión aplicando la técnica de cambio de registro....	30
<b>Figura 21.</b> Primer contorno melódico característico aplicando la técnica de cambio de registro en diferentes lugares rítmicos de la línea .....	31
<b>Figura 22.</b> Segundo contorno melódico característico .....	32
<b>Figura 23.</b> Tercer contorno melódico característico.....	34
<b>Figura 24.</b> Compases iniciales del minueto de la <i>Sonata n.º 1</i> de Haydn.....	34
<b>Figura 25.</b> Compases iniciales del trío de la <i>Sonata n.º 1</i> de Haydn.....	35
<b>Figura 26.</b> Estructura de la forma sonata.....	36
<b>Figura 27.</b> Estructura formal y tonal de una forma rondó de cinco partes .....	36
<b>Figura 28.</b> Elementos que conforman un cuaderno de campo.....	38
<b>Figura 29.</b> Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión .....	40
<b>Figura 30.</b> Guion compositivo de la <i>Sonata #25</i> .....	41
<b>Figura 31.</b> Guion compositivo del primer movimiento de la <i>Sonata #25</i> .....	43
<b>Figura 32.</b> Guion compositivo del segundo movimiento de la <i>Sonata #25</i> .....	44
<b>Figura 33.</b> Guion compositivo del tercer movimiento de la <i>Sonata #25</i> .....	45
<b>Figura 34.</b> Cronograma del proyecto de investigación-creación.....	46

<b>Figura 35.</b> Compases iniciales del primer movimiento.....	47
<b>Figura 36.</b> Compases correspondientes al tema secundario de la exposición .....	48
<b>Figura 37.</b> Fragmento de la línea melódica del minueto del segundo movimiento de la pieza .....	49
<b>Figura 38.</b> Fragmento de la línea melódica del trío del segundo movimiento de la pieza .....	49
<b>Figura 39.</b> Melodía correspondiente al tema principal del tercer movimiento .....	50
<b>Figura 40.</b> Fragmento de <i>Pastime Rag No. 4</i> de Artie Matthews .....	51
<b>Figura 41.</b> Fragmento de <i>Vals sobre las olas</i> de Juventino Rosas .....	52
<b>Figura 42.</b> Fragmento de <i>Doce de Coco</i> , versionada por Fred Hersch.....	52
<b>Figura 43.</b> Fragmento de <i>Phæbé</i> de Mel Bonis .....	53

## Introducción

Estableciendo las técnicas de improvisación jazzística estadounidenses desarrolladas a mediados del siglo XX como insumos flexibles y versátiles de creación melódica y las estructuras morfológicas empleadas y consolidadas en Europa central a partir de la segunda mitad del siglo XVIII como agentes estructurales de cohesión discursiva, surge la iniciativa de componer una pieza para solo piano dividida en tres movimientos que tome como referencia ambas prácticas musicales. Lo anterior con el objetivo de proponer maneras de crear mediante el diálogo de prácticas artísticas amplias y diversas.

Las técnicas de improvisación jazzística tienen sus raíces desde los orígenes propios del estilo, sirviendo como herramientas didácticas que permitían a los músicos compartir con otros las metodologías que empleaban para generar discursos improvisados acordes al estilo; en una etapa temprana de manera intuitiva hasta su posterior sistematización con la aparición de materiales educativos destinados a la improvisación jazzística como los propuestos por Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon. Si bien los recursos en cuestión fueron desarrollados con el fin de proveer al músico insumos para afrontar la improvisación en un contexto jazzístico, el proyecto aquí plasmado los extrapola a la música de concierto estableciendo maneras de composición basadas en prácticas y saberes diversos.

El diálogo entre tradiciones diversas no solo pretende enriquecer el lenguaje del compositor, sino que también permite la generación de propuestas musicales innovadoras mediante la aplicación de técnicas y referencias que confluyan en la generación de un discurso musical narrativamente coherente.

## Planteamiento temático

A lo largo de la historia los procesos compositivos musicales se han visto enriquecidos por la incorporación de técnicas, recursos, saberes y experiencias de otras corrientes y tradiciones. A partir de esto el proyecto de investigación aquí expuesto pretende aplicar elementos propios de la tradición jazzística estadounidense a la composición de una sonata para piano solo, dividida en tres movimientos, utilizando conceptos del clasicismo europeo como elementos de cohesión narrativa que permiten al compositor generar una obra sólida a nivel morfológico.

Mediante análisis exhaustivo de algunos de los recursos de improvisación jazzística expuestos por Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon el compositor establece una serie de referencias para la escritura del componente melódico de la pieza que será desarrollado de manera formal siguiendo los principios consolidados en Europa central desde la segunda mitad del siglo XVIII. Estableciendo como objetivo mismo del proyecto al ejercicio compositivo; la incorporación de técnicas y estructuras de las tradiciones expuestas son insumos que convergen en la construcción de la propuesta.

En el contexto nacional las técnicas de improvisación jazzística han sido ampliamente exploradas en la construcción de estéticas que se adscriben al estilo incorporando elementos de músicas tradicionales al discurso como es el caso de Antonio Arnedo. Por otro lado, la incorporación de elementos de la música de concierto, junto con el lenguaje propio del jazz y las músicas vernáculas, es evidente en compositores como Juan Sebastián Monsalve y Enrique Mendoza.

Por lo tanto, es pertinente establecer como pregunta problema: ¿Cómo incorporar elementos de la tradición jazzística norteamericana y procedimientos morfológicos del clasicismo europeo en la composición de una pieza para piano solista dividida en tres movimientos?

## **Justificación**

El proyecto de investigación – creación en cuestión pretende a partir de la extrapolación de elementos musicales característicos de tradiciones musicales diversas, en este caso modelos de creación melódica del jazz y estructuras morfológicas de la música de concierto europea, enriquecer el lenguaje del compositor para generar discursos musicales amplios y narrativamente sólidos. Lo anterior en el marco de la composición de una pieza para piano solo, dividida en tres movimientos, que integre los elementos ya enunciados.

La pertinencia del proyecto puede verse materializada a nivel sociocultural ya que promueve la construcción de discursos artísticos a partir de la convergencia de tradiciones variadas dándole cabida a la inclusión de músicas no nacionales a la construcción de una identidad cultural que se enriquece constantemente; a nivel disciplinar es pertinente debido a que sistematiza prácticas compositivas concretas para su posterior aplicación en contextos musicales amplios e indaga, mediante la utilización de métodos cualitativos, procesos creativos relevantes al contexto internacional y local y, por último, a nivel institucional se alinea con el modelo pedagógico unadista (MPU) ya que concibe la creación musical como una práctica trans-territorial y trans-fronteriza teniendo como eje los recursos tecnológicos y la autonomía haciendo al proyecto una apuesta tangible de los valores unadistas, siendo un punto de partida para la creación de líneas de investigación-creación.

## **Objetivos**

### **General**

Componer una pieza de tres movimientos para piano solo que integre las estructuras formales del clasicismo europeo con las técnicas de improvisación jazzística de Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon aplicadas a la construcción melódica y armónica.

### **Específicos**

Analizar repertorio característico de la tradición jazzística que, posteriormente, sirvió como insumo principal para la sistematización y generación de las técnicas de improvisación jazzística de Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon.

Generar estructuras narrativas musicales sólidas mediante la utilización de recursos morfológicos propios del clasicismo europeo.

Aplicar técnicas musicales en contextos no convencionales con el fin de establecer puentes entre diferentes tradiciones musicales alcanzando productos musicales novedosos y originales.

Recopilar procesos de creación musical documentado de manera clara las decisiones estéticas tomadas en este.

## Marco teórico

### El desarrollo de técnicas de improvisación jazzística

La educación jazzística juega un papel fundamental al momento de comprender las técnicas de improvisación ya mencionadas, debido a que el desarrollo de estas radica en una exhaustiva labor de experimentación, interpretación, transcripción y análisis del repertorio del estilo. Como resultado de esta labor músicos y educadores como Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon, han generado técnicas que permiten al intérprete del repertorio generar habilidades para la creación de discursos melódicos coherentes a nivel musical y estilístico.

“La historia del jazz y la historia de la educación del jazz son la misma cosa” (Proutty, 2011) es una cita que demuestra con certeza una postura en la cual se puede inferir que el autor coloca la educación jazzística (y las técnicas de improvisación jazzística como un fenómeno inmerso en esta) en un lugar codependiente del estilo mismo estableciendo a la experimentación como el detonante primigenio del desarrollo del sonido característico. La aproximación descriptiva expuesta anteriormente permite inferir que las técnicas de improvisación fueron desarrolladas a partir del estudio del repertorio y no al contrario.

El establecimiento de modelos pedagógicos y técnicas de improvisación diferentes al del aprendizaje por medio de la tradición oral (entendiendo a este como el modelo en el cual un músico le demuestra a otro sus maneras de aproximarse al repertorio), surge en Estados Unidos a partir de la mitad del siglo XX en donde músicos como Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon compilan sus experiencias y deciden generar materiales instructivos que permiten al intérprete aproximarse de manera clara y progresiva a rasgos característicos del estilo

para desarrollar una fluidez en la interpretación de este haciendo el aprendizaje jazzístico amplio y accesible a un mayor público.

### **Aproximaciones a la improvisación**

Dentro de la tradición jazzística la improvisación se ha desarrollado dentro de unos marcos establecidos por el repertorio mismo. Tomando canciones (denominadas “standards”) de la cultura popular los músicos han desarrollado versiones propias de estas piezas con largos pasajes improvisando sobre la melodía, armonía y forma de estos. A partir de lo anterior Ligon (2001) ha categorizado la improvisación jazzística de la siguiente manera “Existen tres aproximaciones para improvisar sobre “standards”: Parafraseo melódico, improvisar con la armonía y el desarrollo motivico, el último abarca los dos anteriores”.

### **Improvisación con la armonía**

“Existen muchas maneras de aproximarse al material armónico y melódica en la literatura del jazz. Luego de haber transcrito y analizado cientos de solos de jazz, he encontrado que los grandes músicos de jazz se aproximan a las implicaciones armónicas de tres maneras diferentes: Delineando la armonía específicamente, generalizando la armonía e ignorando las implicaciones armónicas” Ligon 1996.

### **Especificidad armónica**

La línea melódica se construye teniendo en cuenta cada componente de la armonía sobre la cual se está construyendo la misma. Utilizando materiales como las notas de los acordes, las tensiones disponibles y la conducción de voces el improvisador hace evidente la secuencia de acordes incluso sin la necesidad de apoyarse en la sección rítmica o la interpretación explícita de esto. La figura 1 demuestra una ejemplificación de especificidad armónica.

**Figura 1**

*Transcripción de los primeros ocho compases del solo de Charlie Parker sobre Moose The Mooche.*

The musical score consists of two staves of music in 4/4 time, B-flat major. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 has a whole rest with a Bb6 chord above it. Measure 2 has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, and quarter note D4, with a Cm7 chord above. Measure 3 has a quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, and quarter note G3, with an F7 chord above. Measure 4 has a quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, and quarter note C3, with a Bb6 chord above and a triplet '3' over the notes. The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 has a whole rest with a Bb7 chord above. Measure 6 has a quarter note Bb4, quarter note Ab4, quarter note G4, and quarter note F4, with an Eb6 chord above. Measure 7 has a quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, and quarter note B3, with an Ebm6 chord above. Measure 8 has a quarter note Bb4, quarter note Ab4, quarter note G4, and quarter note F4, with a Bb chord above. The final measure of the staff has a whole rest with Cm7 and F7 chords above it.

**Nota:** Transcripción propia.

El ejemplo demuestra el uso de bordados y apoyaturas para la prolongación de notas estructurales, utilización de notas cromáticas de paso que resuelven a notas pertenecientes a la armonía, uso de arpeggios, tensiones disponibles y conducción de voces.

**Generalización armónica**

Si bien esta aproximación tiene en cuenta la armonía al momento de generar material melódico omite o pasa por alto algunas implicaciones de esta. En el ejemplo a continuación el improvisador construye su discurso basado en la ornamentación de una triada de do mayor, no delineando de manera clara los dos primeros acordes de la progresión, “en el contexto de un “ii-V-I” es recurrente generalizar la armonía con un acorde de I”.

## Figura 2

*Ejemplo de generalización armónica utilizando la triada de do mayor y su ornamentación (diatónica y cromática) sobre una progresión ii-V-I.*



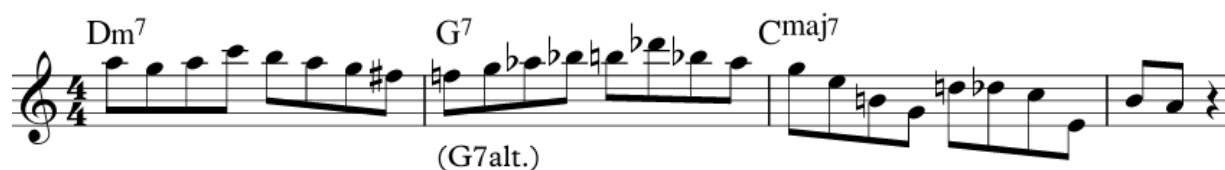
**Nota:** Adaptado de *Approaches to Improvising on the Harmony, Connecting Chords with Linear Harmony* (p.1), por Bert Ligon, 2003. Hal Leonard.

## Ignorar las implicaciones armónicas

Esta técnica consiste en tocar notas que no corresponden a la armonía, pero el improvisador las decide usar con el fin de conseguir sonoridades con gran cantidad de disonancias, mantener un patrón interválico o superponer sustituciones armónicas en la línea melódica. En el ejemplo a continuación el improvisador utiliza notas ajenas a la tonalidad de manera deliberada sobre el acorde dominante generando disonancias que resuelven sobre notas pertenecientes al acorde de tónica.

## Figura 3

*Frase en la que se ejemplifica la técnica de ignorar las implicaciones armónicas de Chad Lefkowitz Brown.*



**Nota:** Adaptado de 64 Inside-Outside Phrases (p.3), por Chad Lefkowitz Brown, 2020. Chad LB.

### Técnicas para la improvisación jazzística

Para desarrollar discursos melódicos sobre progresiones armónicas los músicos de jazz han desarrollado una serie de técnicas basadas en la transcripción, análisis y sistematización de comportamiento habituales que se encuentran en el repertorio característico de la literatura jazzística. Estas técnicas permiten al improvisador alcanzar sonoridades variadas que pueden ser adaptadas a diversas situaciones al momento de enfrentarse al repertorio.

### Células melódicas

Esta técnica consiste en utilizar una cantidad limitada de notas para delinear un acorde, progresión o sonoridad determinada. “El propósito de este sistema es simplificar y organizar el material melódico” afirma Bergonzi (1996). Mediante la utilización de determinadas alturas el improvisador delinea de manera clara los acordes sobre los cuales está improvisando, si bien un acorde puede ser representado por una gran variedad de células melódicas las más comunes se basan en la utilización de una triada con una tensión añadida.

### Figura 4

*Ejemplo de una frase sobre una progresión ii-V-I utilizando la célula 1-2-3-5 para acordes mayores y 1-b3-4-5 sobre acordes menores.*



**Nota:** Elaboración propia.

### Escalas Pentatónicas

"Cualquier escala que contenga cinco notas puede ser denominada pentatónica" (Randall 2003), sin embargo, comúnmente este término hace referencia a una escala particular que se construye a partir de una escala diatónica suprimiendo los grados que conforman el único tritono existente en la misma. "Debido a que esta escala no contiene semitonos en su construcción, a veces es denominada la escala pentatónica anhemitónica" (Kostka, Santa 2018). Dentro del repertorio jazzístico es una estructura ampliamente utilizada dejando en evidencia la influencia del blues en el desarrollo del estilo.

#### Figura 5

*Escala pentatónica anhemitónica.*



**Nota:** Adaptado de Scales formations in post-tonal music, Materials and techniques of post-tonal music (p.22), por Stefan Kostka y Mathew Santa, 2018. Routledge.

“No puedo pensar en alguien que únicamente toque pentatónicas, pero muchos de los músicos modernos tienen las pentatónicas a su disposición. Por supuesto, escuchar a los grandes músicos que usan pentatónicas es una invaluable lección en como emplearlas en una manera musical” (Bergonzi, 1996). La figura 6 ejemplifica una melodía muy popular dentro del repertorio jazzístico, *Sonymoon for Two* que utiliza únicamente notas de la escala pentatónica menor de si bemol sobre una forma de blues típica de doce compases.

**Figura 6**

*Melodia principal de Sonymoon for two de Sonny Rollins.*

Handwritten musical score for the main melody of "Sonymoon for two" by Sonny Rollins. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. It consists of five lines of music. The first line has three measures with chords Bb7, Eb7, and Bb7. The second line has three measures with Eb7. The third line has four measures with chords Bb7 and C-7. The fourth line has five measures with chords F7, Bb7, G7, C-7, and F7. The fifth line has three measures with chords C-7, F7, and Bb7. A double bar line follows the fifth line. A note at the end of the fourth line reads: "REPEAT HEAD IN/OUT AFTER SOLOS, D.C. AL (TAKE REPEAT)".

**Nota:** Adaptado de Real Book (Sixth edition), por Hal Leonard 2004. Hal Leonard.

Una variación recurrente a la escala pentatónica expuesta es la escala blues, que consiste en añadir una nota cromática entre la segunda y tercera nota de la escala. Esta nota añadida normalmente es utilizada como una nota de paso.

### Figura 7

*Escala blues.*



**Nota:** Elaboración propia.

### Relación escala-acorde

“La relación escala-acorde es un aspecto indispensable del estudio de la armonía en Berklee. Esta es una aproximación práctica para dar sentido a la confusión que pueden generar la gran cantidad de cualidades de acordes que caracterizan el jazz contemporáneo y la música popular... La relación escala-acorde es una representación lineal de un acorde complejo, una estructura cordal extendida, con tensiones y notas no estructurales dispuestas en una octava” (Mulholland, Hojnacki 2013). La relación escala-acorde es una teoría que contempla el contexto con el fin de determinar qué notas, aparte de las del acorde, tocar para mantener la sonoridad sin afectar la función ni la estructura interna. Si bien un acorde puede soportar diferentes escalas la figura 8 representa las asignaciones de escalas a los acordes según su uso y función armónica.

### Figura 8

**Nota:** *Aplicaciones sugeridas de la relación escala-acorde por función armónica.*

Aplicaciones sugeridas de la relación escala-acorde por función armónica.	
<b>Acordes de tónica mayores</b>	<b>Acordes dominantes suspendidos</b>
I, I6, IM7 tocar jónico	Tocar mixolidio
En la mayoría de acordes mayores en progresiones precedidas por su V7, ii7 V7, sust.V7 tocar jónico	<b>Acordes dominantes suspendidos con novena bemol</b>
	Tocar mixolidio b9
<b>Acordes mayores con función diferente a la de tónica</b>	<b>Acordes de tónica menores</b>
bIIIM7, biiim7, IVIM7, bIVM7 y bVIIM7 tocar lidio (excepto si es precedido por su V7)	Im, Im(M7) tocar menor melódica o mejor armónica.
<b>Acordes aumentados</b>	Im6 tocar menor melódica
I+, I+M7 tocar jónico aumentado o escala aumentada	Im7 menor natural
Para cualquier acorde aumentado con función diferente a tónica tocar lidio aumentado o escala aumentada	<b>Acordes menor con función diferente a la de tónica</b>
<b>Acordes dominantes</b>	IIIm7 tocar dórico
I7 (V7/IV) tocar mixolidio, lidio dominante, tono-semitono, alterada	IIIm7 tocar frigio
bI7 (sust.V7/I) tocar lidio dominante	VIIm7 tocar menor natural
II7 en mayor tocar lidio dominante, tonos enteros	biiim7, IVii7, Vii7 tocar dórico
II7 en menor tocar alterada, mixolidio b9 b13	<b>Acordes semidisminuidos</b>
bIII7 (sus.V7/II) tocar lidio dominante	IIIm7 b5 en mayor tocar locrio #9
III7 (sust. V7/III) tocar escala aletarada	IIIm7 b5 en menor tocar locrio #13
IV7 (sust.V7/II) tocar lidio dominante	En cualquier otro contexto locrio
bV7 (sust. V7/IV) tocar lidio dominante	<b>Acordes disminuidos</b>
V7 en mayor tocar mixolidio, lidio dominante, alterada, tono-semitono, tonos enteros.	En triadas o acordes de acordes de cuatro notas usar escala disminuida
V7 en menor tocar alterada, mixolidio b9 b13	
bVI7 (sust. V7/V) tocar lidio dominante	
VI7 (V7/II) en mayor mixolidio, lidio dominante, semitono-ono, tonos enteros, alterada, mixolidio b9 b13	
VI7 (V7/II) en menor tocar alterada, mixolidio b9b13	
bVII7 (Sust. V7/VI) tocar lidio dominante	
VI7 tocar alterada, mixolidio b9 b13	

**Nota:** Adaptado de Suggested Chord-Scale Application by Harmonic Function, How to improvise (p.56), por Hal Crook, 2018. Advance Music. Traducción propia.

La figura 9 demuestra la relación escala-acorde sobre los primeros compases de una forma de Rhythm Changes en do mayor.

## Figura 9

*Aplicación de la relación escala-acorde sobre una progresión de Rhythm Changes en do mayor.*

133 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

137 Gm7 C7 F7 Bb7 Em7 A7 Dm7 G7

**Nota:** Adaptado de Standard Analysis (p.105), por Chad Lefkowitz Brown, 2020. Chad LB.

### Escalas bebop y escalas con cromáticos añadidos

“Añadir cromáticos de paso entre notas específicas de las escalas diatónicas es un recurso que los músicos utilizan frecuentemente. Esta técnica genera que la escala suene correcta armónicamente o consistente con el acorde. Estas escalas son a veces llamadas escalas bebop. Yo las concibo como escalas jazz porque muchos de mis músicos favoritos de jazz las usan” (Bergonzi, 1996). Por medio de la adición de cromáticos, entendiendo estos como notas ajenas a la escala añadidas a esta, el improvisador consigue que las líneas melódicas posicionen las notas estructurales de la armonía sobre posiciones rítmicas fuertes (downbeats). La figura 10 demuestra una escala de bebop dominante que contiene un cromático añadido entre la raíz y la séptima menor del acorde.

### Figura 10

*Escala de bebop dominante de sol.*

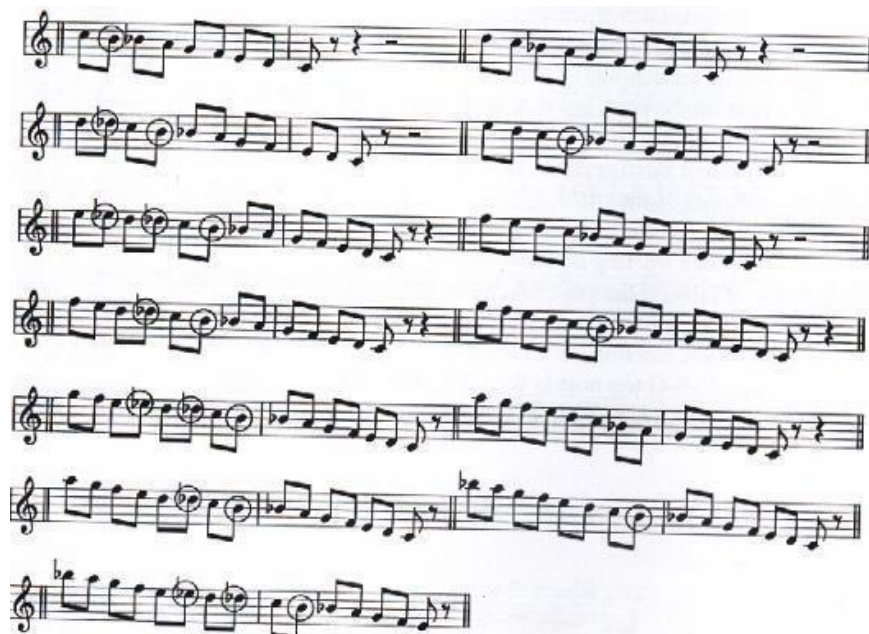
G7

**Nota:** Adaptado de Introduction (p. 10) de Inside Improvisation Series, Vol. 3 "Jazz Line", por Jerry Bergonzi, 1996. Advance Music.

Algunos autores conciben los cromáticos como una serie de reglas que se aplican dependiendo del lugar rítmico en donde comienza la línea, de tal modo que son dependientes la escala a la cual se añaden y no forman parte de esta. La figura 11 muestra como se aplican estas reglas en la escala bebop dominante de do mayor según el lugar donde aparecen rítmicamente y en la nota inicial en la que ocurren.

### Figura 11

*Reglas de la adición de cromáticos de Barry Harris.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 8) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### **Giros melódicos recurrentes en la literatura jazzística**

Dentro de la literatura jazzística es común encontrar ciertos gestos melódicos recurrentes que han sido ampliamente usados por los músicos al momento de improvisar sus discursos melódicos, estos comportamientos han sido sistematizados e incorporados. Barry Harris, destacado pianista y educador de la tradición norteamericana, ha sido uno de los pioneros de la exploración y difusión de los gestos característicos del jazz. Las figuras a continuación representan movimientos melódicos comunes aplicados a la escala de do mayor que son encontrados recurrentemente en composiciones e improvisaciones de la tradición jazzística.

#### **Figura 12**

*Escala dominante de do en terceras con un cromático añadido a la nota inferior.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 3) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

#### **Figura 13**

*Escala dominante de do tocada en tríadas*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 3) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 14

*Escala dominante de do en tríadas con un cromático añadido a la nota inferior.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 3) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 15

*Escala dominante de do en arpeggios.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 3) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 16

*Escala dominante de do en arpeggios con un cromático añadido a la nota inferior con una figuración rítmica característica del estilo.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 5) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 17

*Tríada de do mayor en cada una de las inversiones con figuración una rítmica característica del estilo. La tríada de sol menor y de si bemol mayor son mostradas únicamente en posición fundamental.*



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 5) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 18

Arpeggio de do mayor y de re menor ascendentes y ascendentes con la técnica de pivote (la fundamental se interpreta una octava arriba con respecto a los otros componentes del arpeggio).

Fig. 1-6a



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 5) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 19

Aplicación de la técnica de cambio de registro aplicada a cada una de las notas de la escala de do mayor descendente.

Fig. 1-6b



**Nota:** Adaptado de The Basics (p. 5) de The Barry Harris Workshop Video Part I por Howard Rees, 1994.

### Figura 20

Escala de do dominante y su versión aplicando la técnica de cambio de registro.



### Armonía lineal

“La armonía lineal es una línea melódica que conecta los acordes sutilmente usando las notas relevantes con un cuidadoso posicionamiento rítmico. Se evidencia una buena conducción de voces; las séptimas resuelven a las terceras, las novenas a las quintas. Las terceras son consonantes y usualmente ocurren antes en una línea melódica después de una séptima disonante. Las séptimas usualmente resuelven en el siguiente compás hacia la tercera del siguiente acorde comenzando con el ciclo nuevamente. Consonancia/Disonancia/Resolución” (Ligon, 1996).

Si bien existen una cantidad ilimitada de contornos melódicos que configuren una armonía lineal, Bert Ligon después de analizar cientos de solos y composiciones jazzísticas encontró que muchas frases de los músicos de jazz están basadas en tres contornos melódicos. Las figuras a continuación demuestran los tres contornos melódicos que, según Bert Ligon, configuran la columna vertebral de un sinnúmero de líneas melódicas del jazz y otros estilos musicales relevantes.

### Figura 21

Primer contorno melódico característico aplicando la técnica de cambio de registro en diferentes lugares rítmicos de la línea. Este contorno se caracteriza por posicionar la tercera del acorde en el primer pulso de cada compás.

The image displays three musical staves, each representing a different register for the first characteristic melodic contour. Each staff is in the key of C major and consists of three measures with the following chords: Dm7, G7, and Cmaj7. The melody begins on the third degree of the scale (E) in the first measure of each staff. The first staff shows the melody in a lower register, the second in a middle register, and the third in a higher register, illustrating the technique of register change.

**Nota:** Adaptado de Linear Harmony (p. 7) de Connecting Chords with Linear Harmony por Bert Ligon, 1994.

### Figura 22

Segundo contorno melódico característico. En el primer acorde del contorno se utiliza el arpeggio y en el segundo se genera un movimiento descendente por grados conjuntos.



**Nota:** Adaptado de Linear Harmony (p. 8) de Connecting Chords with Linear Harmony por Bert Ligon, 1994.

### Figura 23

Tercer contorno melódico característico. Se construye utilizando el arpeggio descendente del primer acorde desde la quinta de este, en el segundo se construye un arpeggio ascendente desde la tercera añadiendo una novena al acorde que resuelve por grado conjunto a la quinta del acorde de tónica.



**Nota:** Adaptado de Linear Harmony (p. 9) de Connecting Chords with Linear Harmony por Bert Ligon, 1994.

## Consideraciones formales de la pieza

Si bien el planteamiento temático del proyecto expuesto aquí gira en torno al tratamiento melódico vale la pena contextualizar brevemente las características de las estructuras formales del clasicismo utilizadas como marco narrativo de los tres movimientos que conforman la pieza.

### Forma Minueto/Trío

Esta forma se compone de dos piezas de completa coherencia y sentido de corta duración que se agrupan en un solo movimiento. “Un movimiento de minueto como unidad consiste en dos minuetos individuales: Un minueto en propiedad y un trío (a veces denominado “Minueto II” o “Alternativo”). El trío contrasta con el primer minueto en varias maneras, entre ellas el material melódico y motivico, la configuración rítmica y la textura” Caplin 2013.

Dentro de la literatura clásica y barroca es común encontrar que el minueto se escriba en modo mayor y el trío en modo menor. La figura 24 corresponde los compases iniciales del minueto de la *Sonata para piano No. 1 en Do mayor Hob. XVI:1* de Haydn haciendo evidente el uso de la tonalidad de do mayor y la figura 25 el trío de esta misma pieza en la tonalidad paralela menor.

### Figura 24

*Compases iniciales del minueto de la Sonata 1 de Haydn.*



**Nota:** Adaptado de Sonata para piano n.º 1 en Do mayor, Hob. XVI:1 de Klaviersonaten, editado por Breitkopf & Härtel, 1918.

### Figura 25

*Compases iniciales del trío de la Sonata 1 de Haydn.*

**Nota:** Adaptado de Sonata para piano n.º 1 en Do mayor, Hob. XVI:1 de Klaviersonaten, editado por Breitkopf & Härtel, 1918.

Si bien dentro de la literatura es común encontrar diversidad de fenómenos formales únicos de cada pieza con esta forma, la estructura más utilizada corresponde a una forma AABA’.

## Forma Sonata

La forma sonata es, sin lugar a duda, el paradigma formal por excelencia en la tradición musical occidental en los últimos siglos. Por lo anterior, es una estructura musical y narrativa que ha sido propensa a transformaciones a lo largo del tiempo convirtiéndola en un concepto amplio y de múltiples interpretaciones históricas. “La forma sonata consiste en tres secciones requeridas, cada una con su función única: Exposición, desarrollo y recapitulación” Caplin 2013. La figura 26 obedece a la estructura convencional de una forma sonata.

**Figura 26**



**Nota:** Adaptado de Sonata Form de Open Music Theory por Kris Shaffer y Bryn Hughes.

Recuperado de <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/sonata-form/>.

Si bien cada pieza que utiliza la forma sonata contiene sus propias particularidades morfológicas el comportamiento habitual de cada sección es:

La exposición se compone por un tema primario en la tonalidad inicial, posterior a este puede o no haber una transición que funciona como conector entre el tema primario y el secundario, por último, aparece un tema secundario en una tonalidad contrastante a la inicial.

El desarrollo es una sección en donde se ha presentado, históricamente, la mayor laxitud estructural. El compositor toma materiales de la exposición y los manipula mediante el uso de secuencias, ornamentación y otro tipo de tratamientos melódicos, armónicos y rítmicos para generar contraste.

Como sección final de la forma sonata aparece la recapitulación que presenta los materiales de la exposición resolviendo el conflicto tonal, generalmente a favor de la tonalidad original, y redondeando la estructura global de la pieza.

### **Forma Rondó de cinco partes**

Esta forma consiste en la alternancia entre un tema principal y temas secundarios planteando una estructura ABACA. Cada parte del rondó tiene una función formal determinada, la figura a continuación demuestra la relación entre función formal y función tonal de cada parte enunciada anteriormente.

### **Figura 27**

*Estructura formal y tonal de una forma rondó de cinco partes.*

Nombre Común	Función Formal	Región Tonal
Refrán 1 (A)	Tema principal	I
Episodio 1 (B)	Tema interior 1	V ó VI
Refrán 2 (A)	Tema principal	I
Episodio 2 (c)	Tema interior 2	VI ó IV
Refrán 3 (A)	Tema principal	I
(-)	Coda	I

**Nota:** Adaptado de Rondo Forms (p. 643) de Analyzing Classical Form por William E. Caplin, 2013. Traducción propia.

## Desarrollo Metodológico

A continuación, se expondrán las aproximaciones metodológicas que se emplearon en la construcción de la propuesta de investigación-creación en cuestión. De esta manera es posible establecer de manera clara las etapas de desarrollo del proyecto desde el planteamiento de la idea de creación hasta la consecución de esta. Debido a la naturaleza del proyecto es pertinente optar por métodos cualitativos para establecer descripciones de los fenómenos y recursos a estudiar porque “los métodos cualitativos se ocupan de las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones individuales de los individuos” (López-Cano, San Cristóbal Opazo 2014) en este caso particular de los intereses, saberes y experiencias del compositor de la pieza.

### Métodos cualitativos

Entendiendo la composición musical como una actividad de expresión subjetiva basada en particularidades propias de la trayectoria del compositor; adoptar métodos cualitativos, que, a diferencia de los cuantitativos, no pretenden la configuración de tendencias o variables con mediciones precisas sino problematizar en torno a motivaciones e ilusiones individuales, resulta una elección coherente y lógica teniendo en cuenta las características de la investigación-creación como tipología de investigación reconocida por parte del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación desde 2017. Teniendo en cuenta lo anterior es fundamental erigir artefactos para la recolección de datos obtenidos en las diferentes fases de investigación del proyecto, ante esta necesidad surge el *cuaderno de campo* definido por López-Cano y San Cristóbal Opazo como “un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado

con la investigación. Se divide en diferentes secciones o clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo”.

### **Cuaderno de campo**

El cuaderno de campo es un registro que compila la investigación cualitativa, la figura 28 representa la composición de un cuaderno de campo. El cuaderno de campo fue una herramienta de recolección principal utilizada al momento de realizar el marco teórico y el análisis de referentes transversal a todo el proceso de investigación.

### **Figura 28**

*Elementos que conforman un cuaderno de campo.*

<b>Cuaderno de campo</b>	
<b>Sección</b>	<b>Descripción</b>
Notas de campo	Corresponde a las anotaciones realizadas relacionadas con observaciones, entrevistas, historias de vida o grupos focales organizados. Es de carácter objetivo y consiste en describir procurando un estilo neutro.
Diario de campo	Consiste en registrar experiencias subjetivas del proceso. Contrastando con las notas de campo aquí se deben compilar sospechas, dudas y experiencias emocionales subjetivas.

Registros de campo	Están compuestos de materiales documentales realizados durante la investigación.
Reflexiones de campo	Es una experiencia que se realiza fuera del campo de acción. Consiste en establecer preguntas, reflexiones y tareas investigativas complementarias.

**Nota:** Realización propia, información tomada de Métodos Cualitativos de Investigación artística en música de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo.

### **Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión**

Comprender la práctica artística como elemento transversal de ejercicio de investigación-creación, así como principio y fin de este es fundamental para emprender acciones orientadas a la consecución de la obra. La figura 29 testifica el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión, generando una relación simbiótica y codependiente entre estas dos acciones.

### **Figura 29**

*Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.*



**Nota:** Adaptado Recursos metodológicos para integrar la acción/creación al proceso de investigación de Métodos Cualitativos de Investigación artística en música de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo.

El bucle demuestra una acción realizada a lo largo del ejercicio artístico que consiste en una revisión constante de referentes que, mediante la experimentación, concepto esencial de cualquier practica investigativa, se integran a la obra.

### **Proceso de creación de obra**

El proceso creativo será descrito a continuación detallando cada una de las fases que atravesó la composición de la obra desde la concepción de la idea, la realización de un guion de composición hasta la consolidación de un producto coherente y articulado.

### **Concepción de la idea**

La pieza surge mediante la inquietud del compositor por establecer un dialogo entre dos tradiciones musicales diferentes en la cuales ha desarrollado su trayectoria creativa: La composición y la improvisación jazzística. Mediante la aplicación de técnicas concretas desarrolladas por músicos de jazz es posible componer líneas melódicas con una coherencia

interna dada por la utilización de recursos melódicos concretos a progresiones armónicas predeterminadas, a su vez emplear paradigmas formales propios de la música de concierto de los últimos siglos presenta una estructura narrativa pertinente para la exposición y aplicación de estos discursos melódicos. Por otro lado, la elección de un formato de piano solista ofrece una serie de posibilidades tímbricas, armónicas, melódicas y expresivas que resultan atractivas para los intereses particulares del compositor.

### **Elaboración del guion compositivo**

Elaborar un guion compositivo permite expresar generalidades de la pieza que establecen comportamientos generales de la pieza. Un guion compositivo permite al compositor articular una hoja de ruta para la escritura de cada una de secciones de la pieza. Dentro del desarrollo del guion compositivo se recurrió a entrevistar al guitarrista y compositor Enrique Mendoza con el fin de conocer de primera mano cómo se han utilizado y manipulado los materiales ya expuestos dentro de un contexto compositivo en un marco coetáneo y coterráneo (anexo 1). La figura 30 corresponde al guion elaborado para la estructura global de la obra mientras las figuras 31, 32 y 33 tratan de la estructura de los movimientos internos de esta.

### **Figura 30**

*Guion compositivo de la Sonata #25.*

Sonata #25		
Aspecto	Consideración	Comentarios adicionales
Instrumentación	Piano solista	Instrumento versátil ofrece una gran cantidad de recursos tímbricos, armónicos, texturales, melódicos y expresivos.

Número de movimientos	3	Además de ser un estándar en la tradición occidental permite componer con variedad de formas y caracteres.
Duración aproximada	Entre 10 y 15 minutos.	Una duración aproximada de cuatro minutos por movimiento se adapta al comportamiento habitual de una sonata del periodo clásico.
Estructura formal del primer movimiento	Sonata	Responden a la estructura típica de una sonata, además,
Estructura formal del segundo movimiento	Minueto y trío	por sus características morfológicas propias ofrecen
Estructura formal del tercer movimiento	Rondó de cinco partes	variedad narrativa.
Consideraciones de carácter, tempo y expresión del primer movimiento	Tema inicial lírico, de tempo medio. Tema contrastante con mayor actividad rítmica.	Para un tema lírico el concepto de células melódicas puede ser útil, emplear un giro melódico característico del estilo puede

		ser el motivo principal del tema secundario.
Consideraciones de carácter, tempo y expresión del segundo movimiento	Tema basado en grados conjuntos, saltos mínimos para el minueto. Para el trío mayor actividad cromática (modo menor).	Las células melódicas se caracterizan por la utilización de saltos mínimos, útiles para representar plenamente un acorde. Un tema secundario basado en ornamentaciones cromáticas de una triada puede resultar beneficioso.
Consideraciones de carácter, tempo y expresión del tercer movimiento	Actividad rítmica predominante, melodía con cromáticos añadidos.	Entendiendo que la melodía tendrá gran cantidad de actividad rítmica utilizar las reglas de adición de semitonos puede ser útil.

**Nota:** Elaboración propia.

### Figura 31

*Guion compositivo del primer movimiento de la Sonata #25.*

Primer movimiento de la Sonata #25.	
Aspecto	Consideración

Exposición	Tema principal basado en células melódicas, secundario en giros melódicos característico. Para generar contraste en los temas resultaría conveniente añadir actividad rítmica predominante en el tema secundario entendiendo que el tema principal será lírico y con baja actividad rítmica.
Desarrollo	Incorporar al tema principal el componente rítmico del tema secundario, síntesis entre los dos temas.
Recapitulación	Exposición del material resolviendo el conflicto tonal.
Aspectos de expresión y ritmo	Generar un contraste entre el tema principal y secundario mediante la incorporación de actividad rítmica.

**Nota:** Elaboración propia.

### Figura 32

*Guion compositivo del segundo movimiento de la Sonata #25.*

Primer movimiento de la Sonata #25.	
Aspecto	Consideración
Minueto	Tema principal basado en células melódicas, métrica ternaria.
Trío	Ornamentación cromática de la triada como vehículo de creación melódica.
Aspectos narrativos y estructurales	Mantener el centro tonal puede generar cohesión entre el movimiento 1 y 2. Además, retomar materiales expuestos en

el primer movimiento ayuda a la integración de los materiales como elementos de una unidad.

**Nota:** Elaboración propia.

### Figura 33

*Guion compositivo del tercer movimiento de la Sonata #25.*

Tercer movimiento de la Sonata #25.	
Aspecto	Consideración
Tema principal	Acompañamiento rítmicamente activo, melodía cromática que resalte la subdivisión escogida. Tempo mayor a los otros dos movimientos.
Temas secundarios	De carácter lírico en contraste con el tema principal y su actividad rítmica predominante.
Aspectos narrativos y estructurales	Establecer un diseño tonal en donde el tema principal este en la tonalidad de los otros dos movimientos y existan modulaciones a tonalidades cercanas en los temas secundarios genera contraste e interés para el oyente.

**Nota:** Elaboración propia.

### Diseño del plan de trabajo y cronograma

Luego de establecer un guion compositivo adaptado a los objetivos del proyecto de investigación-creación fue diseñado un cronograma de trabajo con tareas específicas de investigación que permiten un desarrollo del proyecto sistemático y dentro de los plazos

establecidos. La figura 34 corresponde al cronograma de trabajo planteado en el anteproyecto y revisado y aprobado por el docente José Ignacio Bolaños Motta.

**Figura 34**

*Cronograma del proyecto de investigación-creación*

12. CRONOGRAMA						
ACTIVIDAD	MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	MES 5	MES 6
Análisis de referentes	x	x				
Escritura del guion compositivo	x	x	X			
Composición interna de la pieza		x	x	x	X	
Revisión					x	
Edición de la partitura, audios de referencia y documentos de apoyo					x	
Difusión y socialización					x	x
Documentación del proceso	x	x	x	x	x	x

**Nota:** Elaboración propia basado en el formato institucional.

### **La improvisación como detonante de la composición musical**

Luego de establecer comportamientos generales de la pieza a través del guion compositivo, la improvisación y la implementación de las técnicas mencionadas anteriormente convergen en el ejercicio de la experimentación. Mediante sesiones de improvisación sobre estructuras armónicas predeterminadas con los materiales enunciados se empiezan a construir

motivos y líneas melódicas que el compositor posteriormente revisa y edita con el fin de generar un discurso melódico completo y coherente que configura la construcción de temas. La figura 34 obedecen a la construcción melódica de la primera frase del primer movimiento en formato de *lead sheet*.

### Figura 35

*Compases iniciales del primer movimiento.*

The musical score for Figure 35 is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 is marked with a G chord and a piano (*p*) dynamic. Measure 2 features a D/F# chord and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a G chord and a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 6 has a D/A chord and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 7 has a G/B chord and a *mf* dynamic. Measure 8 has a C#° chord and a piano (*p*) dynamic. A *rall.* (rallentando) marking is placed above the final measure of the second staff.

**Nota:** Elaboración propia.

En la figura anterior es posible evidencia la utilización de células melódicas para la construcción melódica del fragmento. En los compases iniciales se emplea la célula 1, 2, 3, 5 sobre el acorde de sol mayor, esta misma célula es transpuesta y permutada (utilizando la misma célula 1, 2, 3, 5 cambiando el orden) para ser utilizada sobre el acorde de re mayor en primera inversión.

Posteriormente se emplea una secuencia que conduce a una semicadencia.

### Figura 36

*Compases correspondientes al tema secundario de la exposición.*

The image displays three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, with a dynamic marking 'f' and an accent (^) over the fifth measure. The second staff begins at measure 5 and includes an accent (^) over the fifth measure. The third staff starts at measure 9 and features a 'rall.' (rallentando) marking with a dashed line extending over the final two measures.

**Nota:** Elaboración propia.

La figura 36 corresponde al tema secundario del primer movimiento de la pieza. En la línea melódica es evidente el uso de pivotes y contornos melódicos presentados en el compás cinco del fragmento. Este planteamiento melódico se desarrolla a lo largo del tema secundario haciendo uso recurrente de los recursos ya planteados.

### **Figura 37**

*Fragmento de la línea melódica del minueto de segundo movimiento de la pieza.*

Figure 37 shows a musical score in 3/4 time. The first staff contains the following chords: G, %, D7/C, G/B, and Bm/D. The second staff contains: D, A/E, D/F# G, C, D, and G. The melody consists of eighth and quarter notes, with a slur over the first four notes of the first staff and a dynamic marking 'p' at the end of the first staff.

**Nota:** Elaboración propia.

La figura 37 demuestra el uso de la célula melódica 1, 2, 3, 5 sobre el acorde de sol mayor como agente constitutivo de la conformación del motivo que es desarrollado en la extensión de la línea melódica.

### Figura 38

*Fragmento de la línea melódica del trío de segundo movimiento de la pieza*

Figure 38 shows a musical score in 3/4 time. The first staff has a dynamic marking 'mp' and a triplet. The second staff has a dynamic marking 'mf' and a triplet. The melody consists of eighth and quarter notes, with a slur over the first four notes of the first staff and a dynamic marking 'p' at the end of the first staff.

**Nota:** Elaboración propia.

El diseño melódico de este fragmento se caracteriza por tomar la triada de sol menor como base, en donde mediante ornamentaciones cromáticas y diatónicas se generan variaciones del motivo constituyendo la línea melódica de la sección.

### Figura 39

*Melodía correspondiente al tema principal del tercer movimiento.*



**Nota:** Elaboración propia.

El motivo melódico del tema primario del rondó de cinco partes se constituye del uso de cromáticos dirigidos a notas estructurales de la armonía siguiendo las reglas de adición de notas cromáticas de Barry Harris, además de generar actividad rítmica (característica de este movimiento) generando una línea melódica con implicaciones armónicas preponderantes.

## Armonización de líneas melódicas y composición de acompañamiento

Comprendiendo el planteamiento temático establecido y el énfasis melódico propio de la concepción del proyecto la armonización y acompañamiento fueron compuestos bajo la premisa de apoyar y resaltar las líneas melódicas ya propuesta. Por lo anterior se procedió a revisar literatura pianística de repertorios variados con el fin de establecer un marco de referencia que destaque la interacción melodía-armonía-textura.

La figura 40 evidencia un fragmento de *Pastime Rag No. 4* de Artie Matthews cuyo acompañamiento fue tomado como referencia para la construcción del primer movimiento de la obra.

**Figura 40**

*Fragmento de Pastime Rag No. 4 de Artie Matthews*



**Nota:** Adaptado de Matthews, A. (1916). *Pastime Rag No. 4* [Partitura]. Stark Music Co.

Teniendo en cuenta la referencia se incorporó el ritmo característico del fragmento planteado al tema secundario del primer movimiento añadiendo a esta actividad rítmica que contrasta con el carácter del primer tema del movimiento.

**Figura 41**

*Fragmento de Vals sobre las olas de Juventino Rosas.*



**Nota:** Adaptado de Rosas, J. (1888). Sobre las olas [Partitura].

La figura 41 representa un patrón rítmico ampliamente utilizado en el repertorio de métrica ternaria. En el segundo movimiento de la obra se toma como referencia este patrón rítmico para el diseño del acompañamiento de la pieza.

En la composición del tercer movimiento fueron tomadas como referencia dos piezas de la literatura pianística. El tema principal y el segundo tema secundario se construyeron con base a la interpretación de *Doce de Coco* de Jacob Do Bandolim por Fred Hersch en su álbum *Alone at The Vanguard*. La figura 42 representa los dos primeros compases de la obra mencionada.

#### Figura 42

*Fragmento de Doce de Coco versionada por Fred Hersch*



**Nota:** Transcripción propia.

Para el acompañamiento del segundo tema secundario del tercer movimiento se optó por un acompañamiento basado en la utilización de arpeggios en la mano izquierda que contrastan con la disminución de la actividad rítmica característica de la línea melódica de la sección. La figura 43 demuestra la referencia tomada para la sección en cuestión.

### Figura 43

*Fragmento de Phœbé de Mel Bonis*

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Phœbé" by Mel Bonis. The tempo is "Poco andante." with a note indicating that the quarter note (♩) is equal to 84 beats per minute. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a long slur over it, starting with a half note and followed by quarter notes. The left hand (bass clef) plays arpeggiated chords, starting with a half note and followed by quarter notes. The score includes performance instructions: "M.G." (Mezzo-Grande), "p Legato." (piano, Legato), "2 Ped." (two pedals), and "Bien chanté" (well sung). The number "1" is written above the first measure of the left hand.

**Nota:** Adaptado de Bonis, M. (1909). *Phœbé* [Partitura]. París: Alphonse Leduc.

## **Plan de Circulación**

Haciendo uso de recursos en línea (almacenamiento en la nube) se pondrá a disposición de los interesados cada uno de los documentos, audios, partituras, gráficas y demás piezas documentales que conforman el desarrollo del proyecto de investigación-creación. Además de la difusión de los documentos concernientes al proyecto en cuestión de investigación-creación se programarán eventos en línea que pretenden exponer y responder preguntas a los participantes acerca de los pormenores del proceso creativo y compositivo.

Como parte del plan de circulación, la obra resultante del proyecto de investigación será grabada en el transcurso del segundo semestre de 2025 por el pianista Francisco Martínez Bermúdez, quien además fue el docente asesor de este proyecto. Posteriormente, los audios serán mezclados y masterizados por el ingeniero de sonido Camilo Andrés Pérez Corredor, para finalmente ser publicados en plataformas digitales, haciéndolos accesibles tanto para los interesados en el proyecto como para el público en general. Todo el plan de circulación está previsto para ejecutarse en los meses posteriores a la entrega y sustentación del proyecto, bajo la dirección de Juan Pablo Quintero Pfeifer.

## Conclusión

A partir del análisis de referentes como Barry Harris, Jerry Bergonzi, Hal Crook y Bert Ligon, y una aplicación de técnicas concretas propias de la improvisación jazzística fue posible la composición de líneas melódicas con altas implicaciones armónica que articuladas a las estructuras formales del clasicismo europeo permitieron el desarrollo de una pieza para piano solo de tres movimientos que integra elementos de tradiciones diferentes que han marcado la trayectoria musical misma del compositor.

El proceso de investigación surgió en la formulación de una propuesta que responde a las motivaciones e intereses artísticos individuales del compositor, a partir de lo anterior se estableció una serie de parámetros analíticos de referencia que dirigieron la investigación a la búsqueda de maneras de componer líneas melódicas coherentes a partir de los materiales y técnicas desarrolladas por músicos y educadores de jazz desde la segunda mitad del siglo XX que enmarcados en estructuras formales propias de la tradición de concierto europea permiten desarrollar unos arcos narrativos completos.

Adoptar metodologías claras y basadas en la literatura permiten establecer tareas de investigación que enriquecen el producto sonoro mediante la utilización de referencias musicales de diversas índoles.

## Bibliografía

- Bergonzi, J. (1994). "Inside Improvisation Series, Vol. 1: Melodic Structures". Advance.
- Bergonzi, J. (1995). "Inside Improvisation Series, Vol. 2: Pentatonics". Advance.
- Bergonzi, J. (1996). "Inside Improvisation Series, Vol. 3: Jazz Line". Advance.
- Bonis, M. (1909). "Phœbé". Alphonse Leduc.
- Caplin, W. E. (2013). "Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom". Oxford University Press.
- Crook, H. (2018). "How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation". Advance Music.
- Do Bandolim, J. (s.f.). "Doce de Coco" [Interpretado por Fred Hersch en \*Alone at the Vanguard\*].
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). "Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata". Oxford University Press.
- Kostka, S., & Santa, M. (2018). "Materials and Techniques of Post-Tonal Music" (5ª ed.). Routledge.
- Lefkowitz Brown, C. (2020). "64 Inside-Outside Phrases". Chad LB.
- Ligon, B. (1996). "Connecting Chords with Linear Harmony". Hal Leonard Corporation.

López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, U. (2014). "Métodos cualitativos de investigación artística en música".

Mulholland, J., & Hojnacki, T. (2013). "The Berklee Book of Jazz Harmony". Berklee Press.

Prouty, K. (2011). "Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age". University Press of Mississippi.

Randel, D. M. (Ed.). (2003). "The Harvard Dictionary of Music" (4th ed.). Harvard University Press.

Rees, H. (1994). "The Barry Harris Workshop Video Part 1". Howard Rees Publications.

Rees, H. (1996). "The Barry Harris Workshop Video Part 2". Howard Rees Publications.

Rosas, J. (1888). "Sobre las olas".

Shaffer, K., & Hughes, B. (s.f.). Sonata Form". "Open Music Theory".

<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/sonata>

Universidad Nacional Abierta y a Distancia. (2020). "Modelo pedagógico unadista: Marco para el desarrollo del Proyecto Educativo Unadista (PEU)" (2.ª ed.).

<https://www.unad.edu.co/modelo-pedagogico-unadista>

## Anexos

### **Anexo 1: Audios de referencia de la pieza compuesta.**

Movimiento 1: [Audio de referencia](#)

Movimiento 2: [Audio de referencia](#)

Movimiento 3: [Audio de referencia](#)

### **Anexo 2: Entrevista a Enrique Mendoza**

Con el fin de recopilar insumos metodológicos y creativos para la construcción de la pieza, se realizó una entrevista a Enrique Mendoza, guitarrista, compositor, investigador y docente que ha liderado la escena jazzística colombiana en los últimos años. Como investigador, desarrolló junto a Jorge Sepúlveda el Real Book Colombia, marcando así un hito en la investigación del jazz en Colombia.

1. Desde su práctica compositiva propia, ¿qué estrategia utiliza para integrar la improvisación dentro del discurso musical resultante?

Más que pensar en una estrategia, considero que la composición tiene, por un lado, unos materiales que la constituyen, y ahí es donde primero miro para ver de qué manera abordar la composición, ya sea con materiales musicales técnicos o conceptuales.

Por otro lado, las tradiciones tienen unos códigos propios. Entonces, también se trata de identificar a qué estética se adscribe lo que uno está componiendo. Ese puede ser un buen camino para definir cómo abordar la improvisación. Porque cuando uno improvisa, no lo hace libremente, sino desde la pieza misma. Por eso menciono los materiales técnicos, los conceptuales o una estética específica.

2. ¿Cómo las técnicas de improvisación jazzística (escalas, arpeggios, cromáticos, pacing, etc.) son aplicadas en su lenguaje musical como compositor e intérprete?

Tal vez esos materiales jazzísticos e idiomáticos ya no hacen parte de los recursos que uso para improvisar mi repertorio. Pensar en esos códigos como cromatismos y arpeggios, por ejemplo. Aunque, viéndolo más ampliamente, siempre hay códigos presentes. Si trabajo sobre materiales armónicos, hay unos elementos que usaré que están relacionados con la pieza.

3. Al momento de componer, ¿qué papel juega la forma dentro de la articulación del discurso? ¿Qué consideraciones formales suele tener al momento de componer una pieza? 7

Primero considero que cada parte de la pieza se dirige hacia la siguiente. También me parece importante incluir la improvisación como parte de la forma, de modo que cada sección tenga un propósito claro y se relacione con las demás.

4. ¿Qué aspectos son importantes al momento de escribir piezas que involucran la convivencia de tradiciones musicales diferentes? Ej: *Tinnitus* o *Bajando escaleras*.

Cuando uno pone a dialogar tradiciones, es importante ver en qué debe ceder cada una. Qué puede o no estar dentro de cada tradición. Por un lado, está lo que cede cada tradición, y por otro, lo que se busca propiciar entre ellas.

En el caso de *Tinnitus*, lo que planteé fue poner en perspectiva cada tradición al mismo nivel. Por ejemplo, el punk y el cuarteto de cuerdas, en términos de importancia. Normalmente se considera que la música académica tiene un valor especial, mientras que otras músicas no son tomadas tan en serio. Mi propuesta fue igualarlas para permitir ese diálogo.

Otro aspecto importante es identificar los materiales y códigos que constituyen cada tradición. Desde ahí se puede comenzar a construir un equilibrio y un diálogo entre ellas.

## **Anexo 2: Partitura correspondientes a la obra**

A continuación, se anexan las partituras correspondientes a la Sonata n.º 25, editadas por Juan Pablo Quintero Pfeifer, e incluyen digitaciones sugeridas por Francisco Javier Martínez Bermúdez.

# Sonata #25

## Primer Movimiento

Juan Pablo Quintero Pfeifer

**Adagio**

*ppp* *p* *mp*

*dim.* *mf* *p*

**a tempo** *mp* *mf*

**Andante** *p* *f*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*rall.*

2 1 2 3 5 4 1 4 5 1

5 3 1 5 1 4 2 1 3 4 5 1

5 4 2 1 2 3 5 5 4 3 5 5

2 4 4-5 4-5 3 4 3 5 5

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

4 5

2

20

5 1 2 4 3 1 3 2 1 2 1 3 ^ 1 2 3 5 4 1 3 1 1

24

1 4 3 1 4 3 1 4 3 **rall.**

(rall.)

27

1 4 3 5 **a tempo** ^ **accel.**

31

**Andante**

35

3 2 1 5 3 4 2 4 5 4 5 2 3 2 3 5 2 3

4 3 1 2 1 4 2 1 2 1 4 2 1 2

38

5 1 4 3 1 3 2 1 5

Ped.

41

4 1 1 5 4 5 3 1 5 3 1 5 2

Ped. rall. Ped.

44

**Adagio**

ppp p mp dim.

Ped.

49

(dim.) mf p rall.

Ped.

54

mp mf Ped.

59 **Andante**

Musical notation for measures 59-62. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked **Andante**. Measure 59 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand has whole rests. Measure 60 continues the melodic line. Measure 61 features a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over the final note. Measure 62 concludes the section with a fermata over the final note.

Musical notation for measures 63-66. The right hand features complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes. Measure 63 has a triplet of eighth notes. Measure 64 has a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 65 has a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 66 has a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A **rall.** (ritardando) marking is placed below the staff, with a dashed line extending to the right.

Musical notation for measures 67-70. The right hand continues with eighth-note patterns, some with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Measure 67 has fingerings 1 and 2. Measure 68 has fingerings 1 and 2. Measure 69 has fingerings 1 and 1. Measure 70 has a fingering of 1 and a fermata over the final note. The left hand continues with chords and moving lines. A **V.** (crescendo) marking is present in measure 70.

Musical notation for measures 71-74. The right hand features melodic lines with eighth notes and quarter notes, some with fermatas. Measure 71 has a fermata over the final note. Measure 72 has a fermata over the final note. Measure 73 has a fermata over the final note. Measure 74 has a fermata over the final note. The left hand continues with chords and moving lines.

Musical notation for measures 75-78. The right hand features melodic lines with eighth notes and quarter notes. Measure 75 has a fermata over the final note. Measure 76 has a fermata over the final note. Measure 77 has a fermata over the final note. Measure 78 concludes the piece with a fermata over the final note. A **rit.** (ritardando) marking is placed above the staff, with a dashed line extending to the right. A **V.** (crescendo) marking is present in measure 78.

# Sonata #25

## Segundo Movimiento

Juan Pablo Quintero Pfeifer

**Adagio**

4/2 3/1 2/1 3/1 4/2 5/3 3 5

*pp* *mp* *p*

5 4/2 5/3 2-3 2/1 5 3 4 5 4

9 3 3 5 4 2

13 4 5 5

17 3 5 4 3 4 2 3 4 2 2

*ppp*

21

ppp

25

p

29

33 **Larghetto**

p

Red.

37

Red.

41

mp

mf

p

Red.

45

*mp* *mf*

Red. Red. Red. Red. Red.

51

*mf* *ff* *mp* *f* *fff* *pp*

rit.

57

*mp*

61

*f* *mf*

65

*f* *p* *fff*

Red. Red. Red.

4

70

pp

4 5 4 5 4 3 4 5

3 2

3

3

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. The music is in G major. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 3, 2). The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano-piano (pp) and accents.

74

p

f

Red.

Red.

Red.

Detailed description: This system contains measures 74 through 77. The right hand continues with intricate melodic patterns, including slurs and fingerings (4, 5, 4, 3, 4, 5, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 1). The left hand has a more active role with chords and moving lines. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The word 'Red.' is written below the bass staff in measures 75, 76, and 77.

78

ppp

(Red.)

Red.

Red.

Red.

Detailed description: This system contains measures 78 through 83. The right hand has a more melodic and expressive line with slurs and accents. The left hand features a series of chords and some tremolos. Dynamics include piano-piano-piano (ppp). The word '(Red.)' is written below the bass staff in measures 78, 80, 81, and 82.

84

pp

mp

p

Detailed description: This system contains measures 84 through 87. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics range from piano-piano (pp) to mezzo-piano (mp) to piano (p).

88

Detailed description: This system contains measures 88 through 91. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment with chords and moving lines.

92

Musical score for measures 92-95. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 95.

96

Musical score for measures 96-99. The right hand has a more complex texture with chords and moving lines, including a long note in measure 97. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

100

Musical score for measures 100-103. The right hand features a series of chords with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. The left hand has a simple accompaniment of eighth notes.

104

Musical score for measures 104-107. The right hand consists of chords with a *ppp* dynamic marking. The left hand has a simple accompaniment of eighth notes.

108

Musical score for measures 108-111. The piece returns to the melodic and accompaniment style of the first system, with a *p* dynamic marking in measure 111.

112

Musical score for measures 112-115. This system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

# Sonata #25

## Tercer Movimiento

Juan Pablo Quintero Pfeifer

**Andante moderato**

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It begins with a tempo marking of **Andante moderato** and a dynamic marking of *mf*. The score is organized into six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial measures with fingerings 5, 2, 4, 2, 1 in the bass clef and 2, 1 in the treble clef. The second system starts at measure 3 with fingerings 3, 4, 1, 4. The third system starts at measure 7. The fourth system starts at measure 11 with fingerings 1, 2, 1 in the bass clef. The fifth system starts at measure 15. The sixth system starts at measure 19 with a dynamic marking of *mf* and fingerings 1, 2, 1 in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. Measure 26 ends with a repeat sign.

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music continues with complex melodic lines and rhythmic accompaniment. Measure 30 ends with a repeat sign.

31

Musical notation for measures 31-34. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes. Measure 34 ends with a repeat sign.

35

Musical notation for measures 35-38. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has long slurs over measures 35 and 38. The bass staff has a complex melodic line with many slurs and ties. A piano dynamic marking 'p' is present at the start of measure 36. Measure 38 ends with a repeat sign.

39

Musical notation for measures 39-42. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff has long slurs over measures 39 and 42. The bass staff has a complex melodic line with many slurs and ties. A piano dynamic marking 'p' is present at the start of measure 39. Measure 42 ends with a repeat sign.

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes to one flat (Bb) starting in measure 44. The treble staff has long slurs over measures 43 and 46. The bass staff has a complex melodic line with many slurs and ties. A piano dynamic marking 'p' is present at the start of measure 43. Measure 46 ends with a repeat sign.

47

*mf*

49

*mf*

53

*mf*

57

*mf*

61

*mf*

65

*p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 69 features a triplet of chords in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 70 has a triplet of chords in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 71 has a triplet of chords in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 72 has a triplet of chords in the treble and a triplet of notes in the bass. The dynamic marking *mf* is present in measure 70.

*Red.*



*Red.*



73

Musical score for measures 73-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 73 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 74 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 75 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 76 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. The dynamic marking *f* is present in measure 74, and *mf* is present in measure 75.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 77 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 78 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 79 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 80 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass.

81

Musical score for measures 81-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 81 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 82 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 83 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 84 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. The dynamic marking *mf* is present in measure 81.

85

Musical score for measures 85-88. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 85 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 86 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 87 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 88 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass.

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 89 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 90 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 91 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass. Measure 92 features a triplet of notes in the treble and a triplet of notes in the bass.

95

Musical score for measures 95 and 96. The key signature is one sharp (F#). Measure 95 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 96 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. A double bar line is present between measures 95 and 96.

97

rit. \_\_\_\_\_

Musical score for measures 97, 98, 99, and 100. The key signature is one sharp (F#). Measure 97 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 98 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 99 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 100 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 100. The word "rit." is written above measure 97, followed by a dashed line extending across measures 97, 98, and 99. The number "3" is written below the treble clef in measures 98 and 99, indicating a triplet. A large slur is drawn under the bass line of measures 97, 98, and 99.