

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

**Análisis de los recursos musicales utilizados por Red Garland en la obra If I Were a Bell de los álbumes Relaxin' (1958), Red Garland's piano (1957) y Almost Like Being in Love del álbum Red Garland's piano (1957).**

**María José Reibán Palacios**

**Artes Musicales**

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Lic. en Artes Musicales

Quito, 11 de diciembre del 2021

# **UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

## **HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

Análisis de los recursos musicales utilizados por Red Garland en la obra If I Were a Bell de los álbumes Relaxin' (1958), Red Garland's piano (1957) y Almost Like Being in love del álbum Red Garland's piano (1957).

**María José Reibán Palacios**

**Nombre del profesor, Título académico**

**Daniel Toledo M.Mus.**

Quito, 11 de diciembre del 2021

## **DERECHOS DE AUTOR**

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos:	María José Reibán Palacios
Código:	00203122
Cédula de identidad:	1105111932
Lugar y fecha:	Quito, diciembre del 2021

## **ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN**

**Nota:** El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

## **UNPUBLISHED DOCUMENT**

**Note:** The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

## RESUMEN

En el presente trabajo de titulación se analizará de forma detallada aspectos del lenguaje improvisatorio del pianista de jazz Red Garland, quien a través del género jazz swing logró influenciar a un sinnúmero de pianistas de jazz. Los recursos musicales utilizados por Garland le permitieron influir en la historia del jazz, su estilo de acordes de bloque ha sido replicado y forma parte de un recurso armónico bastante utilizado en la actualidad.

El análisis se desarrollará a partir de los solos de Red Garland en los temas *If I were a bell* de la grabación del quinteto de Miles David del álbum *Relaxin'* en 1958, *If I were a bell* y *Almost like Being in love*, del álbum *Red Garland's piano*, grabado en el año 1957. El objetivo principal del análisis es exponer aspectos melódicos, rítmicos y armónicos que puedan enriquecer al afianzamiento del vocabulario de jazz.

De esta manera, se determinará secuencias melódicas, secuencias rítmicas, texturas y frases melódicas que permiten que el sonido de Red Garland sea único y le haya otorgado el reconocimiento mundial.

Palabras clave: Red Garland, Análisis, Secuencias, Recursos Melódicos, Recursos Rítmicos, Acordes de Bloque, Jazz Swing.

## ABSTRACT

In this paper, aspects of the improvisatory language of the jazz pianist Red Garland will be analyzed in detail who through the jazz swing genre managed to influence countless jazz pianists. The musical resources used by Garland allowed him to influence the history of jazz, his block chord style has been replicated and is part of a harmonic resource widely used today.

The analysis will be developed from the Red Garland solos on the songs If I were a bell from the recording of the Miles Davis quintet from the album Relaxin 'in 1958, If I were a bell and Almost like Being in love, from the album Red Garland's piano, recorded in 1957. The main objective of the analysis is to expose melodic, rhythmic, and harmonic aspects that can enrich the consolidation of the jazz vocabulary.

In this way, melodic sequences, rhythmic sequences, textures, and melodic phrases will be determined that allow the Red Garland sound to be unique and have earned it worldwide recognition.

Keywords: Red Garland, Analysis, Sequences, Melodic Resources, Rhythmic Resources, Block Chords, Jazz Swing

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
DESARROLLO.....	11
Melodía.....	11
Escala mayor de blues .....	11
Escala menor de blues .....	11
Arpeggios.....	13
Turndown figure .....	16
Ritmo .....	19
Poli ritmos.....	19
Secuencias .....	21
Motivos rítmicos repetidos .....	25
Armonía.....	27
Texturas: Acordes de bloque .....	27
Acordes sin raíz .....	31
CONCLUSIONES.....	34
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	36
ANEXO A: IF I WERE A BELL (1957) .....	37
ANEXO B: ALMOST LIKE BEING IN LOVE (1957) .....	39
ANEXO C: IF I WERE A BELL (1958).....	45

## TABLA DE FIGURAS

Figura 1: escala mayor de blues en fa.....	11
Figura 2: escala menor de blues en fa.....	12
Figura 3: If I were a bell (1957), compases 19- 21.....	12
Figura 4: If I were a bell (1957), compases 31- 33.....	13
Figura 5: : arpeggio de fa mayor con séptima .....	13
Figura 6: If I were a bell (1957), compases 11- 12.....	14
Figura 7: If I were a bell (1957), compases 27- 28.....	15
Figura 8: If I were a bell (1958), compás 3 .....	15
Figura 9: If I were a bell (1957), compases 16- 17.....	16
Figura 10: If I were a bell (1957), compás 7 .....	17
Figura 11: If I were a bell (1957), compás 14 .....	17
Figura 12: If I were a bell (1957), compases 31- 33.....	18
Figura 13: Almost like being in love (1957), compás 29 .....	18
Figura 14: If I were a bell (1957), compases 22- 23.....	20
Figura 15: If I were a bell (1957), compases 39- 42.....	20
Figura 16: Almost like being in love, compás 34- 37 .....	21
Figura 17: If I were a bell – Compases 43- 46 (Tipo I).....	22
Figura 18: If I were a bell – Compases 54- 58 (Tipo I).....	22
Figura 19: If I were a bell – Compases 74- 78 (Tipo I).....	23
Figura 20: Almost like being in love- Compases 80-84 (Tipo I) .....	23
Figura 21: If I were a bell – Compases 47-48 (Tipo II) .....	24
Figura 22: If I were a bell – Compases 95-96 (Tipo II) .....	24
Figura 23: Almost like being in love- Compases 65- 66 (Tipo II).....	25
Figura 24: Almost like being in love- Compases 28-30.....	26
Figura 25: If I were a bell (1958) – Compases 18-20.....	26
Figura 26: If I were a bell (1958) – Compases 29-31.....	26
Figura 27: Almost like being in love, compases 1- 8 .....	28
Figura 28: If I were a bell (1958), compases 66- 73.....	29
Figura 29: If I were a bell (1958), compases 82- 93.....	30
Figura 30: If I were a bell (1958), compases 114- 118.....	31
Figura 31: If I were a bell (1958), compases 82- 83.....	32
Figura 32: If I were a bell (1958), compases 69- 70.....	33

## INTRODUCCIÓN

Red Garland nació el 13 de mayo de 1923 en Dallas, Texas y falleció el 23 de abril de 1984 en Dallas, a la edad de 60 años. Fue un pianista de jazz moderno de origen norteamericano, conocido por popularizar el estilo de tocar el piano con acordes de bloque (Scivales, 2014).

Garland inicio sus estudios musicales en clarinete y luego en el saxofón alto, su maestro era Buster “Prof” Smith, quien había sido uno de los mentores del saxofonista Charlie Parker. En el año 1941 Red Garland se unió al ejército de los Estados Unidos y aprendió a tocar el piano mientras pasaba una temporada en Arizona y escuchaba discos de Count Basie, Nat Cole y Ahmad Jamal, quienes posteriormente se convirtieron en sus influencias musicales.

Su verdadera pasión era el boxeo y tuvo una carrera corta como boxeador de peso welter durante la década del 1940. Peleó contra Sugar Ray Robinson, figura legendaria de la época, pero perdió la pelea, en total llegó a disputar 35 peleas durante esta corta etapa de su vida.

En el año 1944 Garland fue dado de baja del ejército y dos años después fue escogido para formar parte de la banda del trompetista Oran “Hot Lips” Page, tuvieron una gira en ese año, terminando la gira en Nueva York (Maxwell, 2015). Red Garland se mudó a Nueva York y consiguió trabajo allí y en Filadelfia. Fue

recomendado al cantante Billy Eckstaine, quien lo contrató por seis semanas y logró entablar amistad con músicos de renombre como Dexter Gordon, Charlie Parker y Dizzy Gillespie.

Los años 1947 y 1949 fueron muy importantes en la carrera musical de Garland ya que trabajó como pianista del club “Down Beat” de Filadelfia y tocó con el quinteto liderado por Charlie Parker, con John Coltrane, Fats Navarro y Ben Webster. Tuvo el cabello pitando de rojo durante esta temporada y es aquí cuando nace su apodo “Red”. En 1950 Garland ya era un reconocido pianista y trabajaba con saxofonistas como Coleman Hawkins y Lester Young (Yanow, 2020).

Cuatro años después Red Garland alcanzó la fama cuando formó parte del quinteto de Miles Davis, con John Coltrane, Philly Joe Jones y Paul Chambers. Con esta banda grabó algunos de los álbumes más reconocidos y aclamados de Davis. El estilo de Garland era destacado en sus acordes y su acompañamiento. Su técnica de acordes de bloque se convirtió en un recurso muy popular entre los pianistas de jazz actual.

Garland y Davis tuvieron algunas diferencias personales en su tiempo de trabajo, por lo que en el año 1958 Davis reemplazó a Garland con el reconocido pianista Bill Evans. En ese mismo año Red formó su propio trío y grabó varios álbumes con reconocidos músicos como: Pepper Adams, John Coltrane, Ray Barretto, Jimmy Heath, Kenny Burrell, Nat Adderley, Philly Joe Jones y Blue Mitchell.

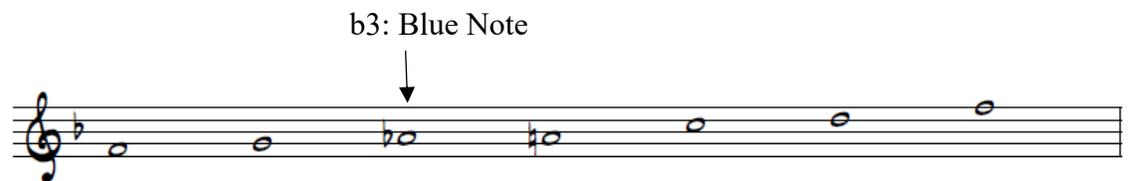
En el año 1960 tomó un descanso de ejercer la música de forma profesional y en los años 70 decidió regresar a Texas, más adelante, volvió a tocar y a grabar hasta el día de su fallecimiento. La causa de su muerte fue un ataque de corazón.

## DESARROLLO

### Melodía

#### Escala mayor de blues.

La escala mayor de blues es una escala hexatónica que está compuesta por la escala mayor pentatónica y la blue note. La escala pentatónica está conformada por los grados: I, II, III, V, VI de la escala mayor de la tonalidad y la blue note o el grado característico de esta escala es el bemol III de la tonalidad (Terefenko, 2017). Red Garland utiliza con frecuencia este recurso dentro de sus solos, en lo posterior se analizarán varios ejemplos.



*Figura 1: escala mayor de blues en fa*

#### Escala menor de blues.

Escala hexatónica que está compuesta por una escala pentatónica menor con la adición de una blue note. Esta nota en el blues menor es el # 4 o el b5 dependiendo de la dirección en la que se toque la escala. La escala pentatónica está compuesta por los grados: I, bIII, IV, V, bVII de la escala menor de la tonalidad.

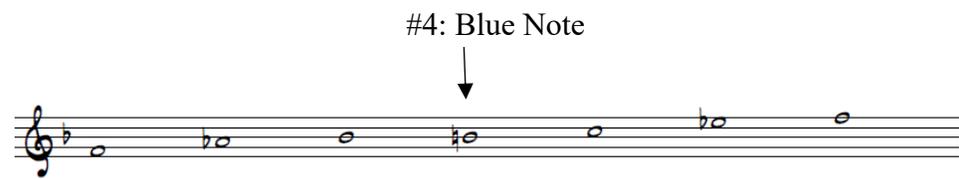


Figura 2: escala menor de blues en fa

Podemos observar que Red Garland recurre frecuentemente a la escala de blues en las relaciones II V I. Asimismo, es notable el uso de corcheas y semicorcheas que empiezan en el downbeat del primer tiempo. La escala usada en estos ejemplos es fa menor blues, debido a la tonalidad del standard. Adicionalmente, la nota A natural que está en el primer compás del primer ejemplo y la nota D natural en el primer compás del segundo ejemplo indican que en ambos ejemplos Red Garland utiliza la escala de fa mayor blues.



Figura 3: *If I were a bell* (1957), compases 19- 21

En el siguiente ejemplo aparece algunos aspectos característicos del blues, como lo son los intervalos de cuarta justa que están ubicados en el segundo y tercer tiempo del compás 32. De igual manera, otro punto relevante es el color menor de la frase melódica.

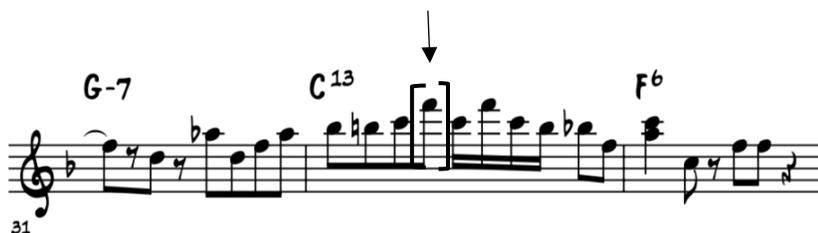


Figura 4: *If I were a bell* (1957), compases 31- 33

En ambos ejemplos queda en evidencia que, en el primer compás, Red Garland hace uso de la escala de blues en fa mayor. La nota A del primer ejemplo es el tercer grado de esta escala y la nota D del segundo ejemplo es el sexto grado de la escala blues en fa mayor. Por lo tanto, es una combinación de las escalas de fa mayor blues y fa menor blues.

### Arpeggios.

Un arpeggio es una descomposición de los tonos de un acorde en el que las notas individuales suenan una tras otra en lugar de sonar simultáneamente, en otras palabras, es una forma de ejecutar los tonos de un acorde. Estas sucesiones pueden ser ascendentes o descendentes y por lo general deben tocarse rápidamente (Krohn, 2006). A continuación, un ejemplo de arpeggio del acorde fa mayor con séptima.

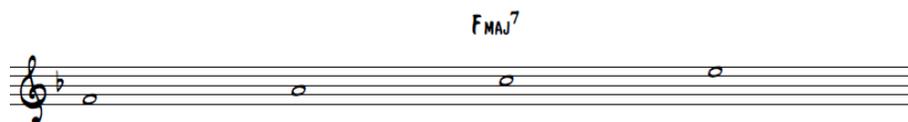


Figura 5: : arpeggio de fa mayor con séptima

Los arpeggios que utiliza Red Garland en sus improvisaciones, por lo general están en figuraciones de tresillos de corchea o corcheas ascendentes que empiezan en el tercer grado del acorde y que se dirigen hacia el tercer grado del siguiente acorde del standard. Usualmente estos arpeggios empiezan en el downbeat del segundo o tercer tiempo.

En el primer ejemplo tenemos sucesiones de arpeggios en dos compases, ambos casos empiezan en el tercer grado del acorde y tienen figuración de tresillos de corcheas.

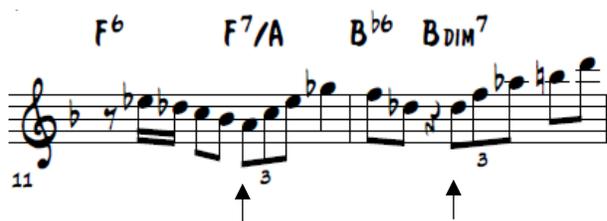


Figura 6: *If I were a bell* (1957), compases 11- 12

Es importante recalcar que los arpeggios pueden exceder una octava como sucede en los ejemplos expuestos. En el caso del primer ejemplo tenemos el arpeggio de fa dominante en el primer compás y si disminuido en el segundo compás. De igual manera, queda en evidencia que el arpeggio del segundo ejemplo empieza la tercera del acorde.

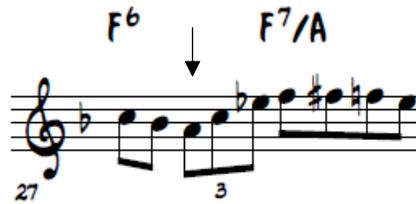


Figura 7: *If I were a bell* (1957), compases 27- 28

En el ejemplo a continuación, Garland utiliza un arpeggio en figuración rítmica de tresillo, el cual empieza en el tercer grado del acorde y en el cuarto downbeat del compás.



Figura 8: *If I were a bell* (1958), compás 3

En algunas ocasiones Red Garland empieza los arpeggios en la raíz del acorde como en el ejemplo a continuación. Este arpeggio difiere de los ejemplos anteriores ya que empieza en el primer grado, luego continua en el tercer grado y finalmente se dirige al séptimo grado, omitiendo el quinto grado del arpeggio. En este caso, el arpeggio se dirige hacia el tercer grado del siguiente acorde E7.

**R 3 7**



Figura 9: *If I were a bell* (1957), compases 16- 17

### **Turndown figure.**

El *turndown figure* es una o más notas diatónicas a la tonalidad que rodean a la nota principal por grados conjuntos. Estos pueden ser ascendentes o descendentes. El objetivo de esta función melódica es dirigirse a una nota *target*. Red Garland utiliza frecuentemente este recurso melódico, en todos los ejemplos expuestos a continuación el *turndown figure* está en semicorcheas mientras que la nota *target* reposa en una figura de mayor duración, en este caso una corchea. Garland realiza esto para brindar una sensación de reposo y de estabilidad total, al momento de resolver.

En el siguiente ejemplo el *turndown figure* empiezan en la raíz del acorde y luego asciende a la 9 para luego regresar a la raíz y finalmente ir al séptimo grado menor del acorde. La nota *target* de este ejemplo es el sexto grado del acorde en cuestión.



**R 11 R 7**

31

Figura 12: *If I were a bell* (1957), compases 31- 33

Este recurso melódico utilizado por Red Garland está presente en la mayor parte de sus improvisaciones, en este ejemplo se observa una bordadura superior seguida de una tercera descendente, este turndown figure aparece en el cuarto tiempo del primer compás. El objetivo de este adorno es resolver a la nota B, la cual es el tercer grado del acorde siguiente, sol dominante.

25

Figura 13: *Almost like being in love* (1957), compás 29

## **Ritmo**

### **Poli ritmos.**

También se lo conoce como ritmo cruzado, es la combinación simultánea de ritmos contrastantes en una composición o pieza musical. Los poli ritmos pueden ocurrir dentro de un solo compás.

Este recurso rítmico consiste en el uso simultáneo de más ritmos en las voces individuales de una composición o pieza musical (MasterClass, 2021). Adicionalmente, requiere que el uso compartido de ritmos en varias partes provoque una abundancia de la variedad rítmica.

Los ejemplos más frecuentes de poli ritmo involucran ritmos iguales e impares, en otras palabras, no están multiplicados por la misma unidad temporal. El objetivo del poli ritmo es conseguir cifras rítmicas distintas a las que ya están presentes en cada uno de los ritmos tomados de forma individual. Un ejemplo de poli ritmo es el ritmo tres contra dos.

Red Garland usa este recurso dentro de sus solos, tiene una duración variada de 2 a 4 compases. En el siguiente ejemplo, se observa un patrón melódico descendente. Garland utiliza corcheas y silencios de corcheas sobre la armonía I Maj7 y III -7b5. Es una figura de tres corcheas que se subdivide en la misma figuración y

el silencio de corchea forma parte del motivo rítmico. Los motivos rítmicos están agrupados en conjuntos de 3 y se desplazan debido a la adición del silencio de corchea.



Figura 14: *If I were a bell* (1957), compases 22- 23

En el siguiente ejemplo, queda en evidencia el uso de negras y silencios de negras y blancas. Lo que sucede en estos cuatro compases es que se repite el motivo rítmico de negra y silencio de blanca o negra y dos silencios de negra. La subdivisión es de negras y se agrupan en conjuntos de 3.

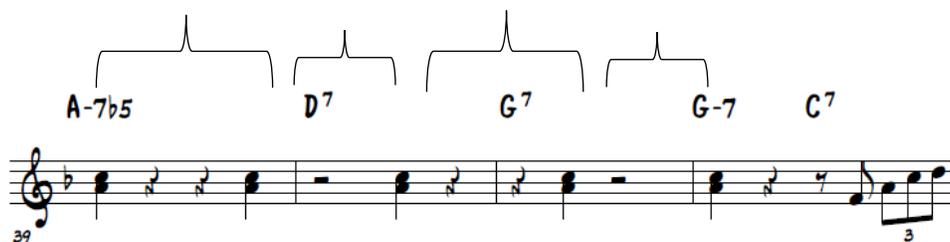


Figura 15: *If I were a bell* (1957), compases 39- 42

En el ejemplo a continuación aparece un motivo rítmico que se repite 3 veces, lo relevante de esto radica en el lugar dentro del compás donde aparecen estos motivos. Es necesario tomar en consideración que el motivo original se ubica en el primer tiempo (débil) del compás 39, las repeticiones del motivo se ubican en partes del compás distintas a la inicial. La segunda repetición se ubica en el cuarto tiempo (fuerte) y la tercera repetición está en el segundo tiempo (fuerte). Es así que, este es un claro caso en el que Red Garland utiliza un poli ritmo para hacer más atrayente una secuencia, sin necesidad de cambiar la parte melódica de la sección.



Figura 16: *Almost like being in love*, compás 34- 37

### Secuencias.

Una secuencia es un patrón rítmico-melódico que es utilizado en la construcción de una frase. A su vez las frases están constituidas por unidades de menor tamaño a las que se las conoce como motivo. El uso y perfeccionamiento de los motivos o secuencias rítmicas es fundamental para conseguir el balance entre diversidad y unidad cuando se escribe una melodía (Rolland, 1999). En esta sección se puede evidenciar que Garland utiliza 2 tipos de secuencias. El primer tipo tiene un

carácter de repetición de notas, conservando el mismo motivo rítmico y el segundo tipo hace énfasis únicamente en la parte rítmica.

En el ejemplo a continuación, Red Garland utiliza el primer tipo de secuencias, manteniendo el motivo rítmico y melódico de los compases 43 y 44 en los compases 45 y 46. La escala utilizada en esta secuencia es blues mayor en fa.

Figura 17: *If I were a bell* – Compases 43- 46 (Tipo I)

Figura 18: *If I were a bell* – Compases 54- 58 (Tipo I)

Figura 19: *If I were a bell* – Compases 74- 78 (Tipo I)

Figura 20: *Almost like being in love*- Compases 80-84 (Tipo I)

En los ejemplos de Tipo I mostrados anteriormente quedan en evidencia diversas similitudes, como la duración de las secuencias. Para todos los casos es de 4 compases y se utiliza 3 o 4 notas que sirven como base o fundamento para el desarrollo de la sección melódica en cuestión.

A continuación, se exponen ejemplos de secuencias del Tipo II, en donde Red Garland prefiere hacer incapié en los patrones rítmicos, mas no a la repetición melódica de notas como en los anteriores ejemplos.

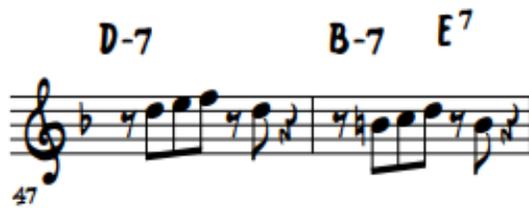


Figura 21: *If I were a bell* – Compases 47-48 (Tipo II)

En el ejemplo siguiente tenemos una secuencia muy común en la que se transpone una melodía corta. El primer motivo melódico empieza con la nota Re (quinto grado del acorde) y luego hace un arpeggio descendente compuesto por la nota Sib (tercer grado del acorde) y Sol (raíz del acorde); esta misma frase se repite transportada un semitono descendente.



Figura 22: *If I were a bell* – Compases 95-96 (Tipo II)

El ejemplo a continuación es muy similar al analizado anteriormente, de igual manera tenemos dos frases melódicas, la original se desarrolla en el acorde C-7, está compuesta por: R 9 3 R y la repetición es exactamente igual en el aspecto rítmico, con el único detalle de que ahora está transpuesto para el acorde F-7, formando la misma secuencia melódica: R 9 3 R.



Figura 23: *Almost like being in love- Compases 65- 66 (Tipo II)*

Los ejemplos de Tipo II tiene menor duración, 2 compases, pero son claros y exponen de forma eficiente los recursos rítmicos que Garland buscaba desarrollar en sus solos.

### **Motivos rítmicos repetidos.**

Un motivo rítmico puede desarrollarse a lo largo de una improvisación, asimismo, se puede utilizar en la construcción melódica. Un motivo rítmico implica repetición ya que ahí radica el concepto o la idea musical que se quiere expresar. Red Garland utiliza motivos rítmicos al final de una frase o línea melódica, al momento de concluir una sección usa un tresillo de corchea y dos corcheas para resolver al acorde. Este recurso buscar proveer una sonoridad de resolución al finalizar una línea melódica compleja.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de este motivo rítmico, ubicado en el tercer compás de la frase, a modo de resolución.



Figura 24: Almost like being in love- Compases 28-30



Figura 25: If I were a bell (1958) – Compases 18-20



Figura 26: If I were a bell (1958) – Compases 29-31

Para los 3 ejemplos antes mencionados se evidencia el motivo rítmico: tresillo y dos corcheas al final de una línea melódica. Este motivo rítmico se ubica en el tercer compás y su objetivo es concluir la frase y resolver de acuerdo al acorde en el que se encuentren.

## **Armonía**

### **Texturas: Acordes de bloque.**

Un acorde de bloque es un tipo de sonorización en la que cada una de las notas están juntas dentro de una octava. Red Garland es reconocido por popularizar el sonido de los acordes en bloque, doblando la nota más aguda de sus voces una octava por debajo, de esta manera refuerza el acorde para enfatizar sus melodías. Este recurso brinda el sonido característico y único de Garland en sus solos.

Por lo general, la estructura de los acordes de bloque es: raíz, quinta y octava. Garland utiliza esta textura al inicio o al final de una sección con el objetivo de crear intensidad sonora dentro de su improvisación, a esta textura la acompaña un motivo rítmico fijo que se repite tanto en la mano izquierda como en la mano derecha, de ahí la potencia rítmica de este recurso.

En el ejemplo siguiente queda en evidencia que Red Garland utiliza acordes de bloque al final de una sección, el cambio de textura antes del solo break crea una sonoridad diferente para el oyente, el ritmo es el mismo en la clave de sol y la clave de fa. Utiliza acordes con raíz para los compases 1 al 7, mientras que para el compás número 8 usa un acorde sin raíz en la armonía del V7.

The musical score is written in 4/4 time and the key of B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 1-4, with chords F-7, F#-7b5, and G-7. The second system covers measures 5-8, with chords F#-7b5, F-7, and Bb7. The bass line features a consistent rhythmic pattern of quarter notes, while the treble line has a more melodic line with some rests.

Figura 27: *Almost like being in love*, composas 1- 8

En el siguiente ejemplo se evidencia que los acordes de bloque de Red Garland tienen voicings sin raíz en la mano izquierda, mientras que la mano derecha toca 3 notas; raíz, octava y una nota en el medio, en este caso, una quinta justa. Asimismo, cabe recalcar que el uso de esta textura se da al inicio de la sección

A dentro de la forma del tema *If I were a bell*, el ritmo es exactamente el mismo para ambas manos.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 66-68) features a right hand with block chords and a left hand with eighth notes. The chords are D7 (8va), G9, and C13. The second system (measures 69-73) continues this pattern with chords FMAJ7 (8va), C13, A-7b5, D7, and G7. The bass line in the left hand remains consistent throughout, while the right hand changes chords at the start of each measure.

Figura 28: *If I were a bell* (1958), compases 66- 73

Usualmente se esperaría que la armonía se mueva con la melodía, de forma conjunta. Sin embargo, en el ejemplo a continuación, se observa que Red Garland mantuvo la mano izquierda sin cambios hasta que se produjo el cambio armónico del acorde.

El movimiento solo se da en la mano derecha. En este caso utilizó la textura de acordes de bloque para toda la sección A, que dura 12 compases, como se evidencia posteriormente.

82

86

90

Chord symbols: G-7, D7, G<sup>9</sup>, C<sup>13</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, A-7<sup>b5</sup>, D7, G7, C<sup>7</sup>, F7, B<sup>b</sup>7, F7

Figura 29: *If I were a bell* (1958), compasses 82- 93

El siguiente ejemplo Garland hace uso de los acordes de bloque al final de una sección, en este caso también es el final de su improvisación. Todos los voicings de la mano izquierda son acordes sin raíz y tienen el mismo ritmo de la mano derecha.

The musical score for measures 114-118 of 'If I were a bell' (1958) is shown. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. Above the treble staff, the chords are labeled: D<sup>7</sup> (8<sup>va</sup>), G-7, C<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, and D<sup>7</sup>. A dashed line indicates the octave for the first D<sup>7</sup> chord. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays block chords with a steady eighth-note rhythm.

114

Figura 30: *If I were a bell* (1958), compases 114- 118

### Acordes sin raíz.

Los acordes sin raíz consisten en dejar de lado los tonos fundamentales del acorde, en lugar de eso, se añade una extensión. Por ejemplo, se puede cambiar la raíz por una novena o una oncena (Caucaly, 2009). Este recurso es una excelente opción para apoyar las improvisaciones de la mano derecha en un contexto de solo piano. Red Garland fue uno de los primeros pianistas en aplicar los acordes sin raíz ya que en el

año 1950 mientras grababa con el quinteto de Miles Davis consagró este enfoque en todos esos álbumes importantes.

En el siguiente ejemplo se presenta el uso de acordes sin raíz en una progresión VI7 – II-7. En el caso del acorde dominante, Garland reemplaza la raíz por la tercera F#. Este voicing forma el acorde D alterado ya que está compuesto por las notas: F#, C, F. Por otro lado, para el acorde menor reemplaza la raíz por la séptima menor del acorde. Los grados que forman parte de acorde son: bVII, III, VI. De esta manera, sustituye la quinta (D) por la trecena (E).

Figure 31 shows musical notation for measures 82-83 of the song "If I were a bell" (1958). The notation is in a key signature of one flat (Bb) and 4/4 time. The treble staff contains a melody line with notes G4, A4, Bb4, and C5. Above the treble staff, the chords are labeled: G-7, D7, G7va, and G9. The bass staff shows block chords for each measure. A dashed line is drawn above the treble staff, and a bracket connects the G7va and G9 labels.

Figura 31: *If I were a bell* (1958), compases 82- 83

A continuación, se evidencia otro ejemplo del uso de acordes sin raíz mientras Red Garland utiliza acordes de bloque en la mano derecha. En esta ocasión la melodía de los acordes de bloque cambia todo el tiempo, sin embargo, los acordes sin raíz mantienen los mismos tonos del acorde hasta que este finaliza el bloque armónico.

Para el acorde mayor con séptima reemplaza la raíz por la novena, formando A-7. En el caso del acorde dominante, Garland sustituye la raíz por la novena y la quinta por la trecena. Es así que, se obtiene el acorde sin raíz: Bb, D, E, A.

66

FMAJ<sup>7</sup>      C<sup>13</sup>  
 8<sup>va</sup>-----

69

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key with one flat (B-flat). Measure 66 starts with a treble clef and a bass clef. Above the treble staff, the chord is labeled 'FMAJ<sup>7</sup>' with '8<sup>va</sup>' written below it. A dashed line extends from this label to the right, where 'C<sup>13</sup>' is written above the staff. The treble staff contains a half note chord in the first measure, a whole rest in the second, and a half note chord in the third. The bass staff contains a half note chord in the first measure, a whole rest in the second, and a half note chord in the third. Measure 69 is indicated by the number '69' below the bass staff.

Figura 32: *If I were a bell* (1958), compases 69- 70

## CONCLUSIONES

Red Garland es uno de los pianistas más influyentes del jazz swing, sus recursos musicales han trascendido en la historia de la música. El aporte más relevante que realizó fue el uso de los acordes de bloque, que más adelante ha sido utilizado por pianistas como Herbie Hancock.

Garland alcanzó el reconocimiento y fama mundial al rodearse de músicos brillantes como Miles Davis, Philly Joe Jones y John Coltrane, por lo tanto, esto le permitió estar inmiscuido en un ambiente musical bastante diverso, que contaba con nuevos conceptos y estilos innovadores en su época.

En cuanto a su lenguaje musical se puede evidenciar que es interesante y único. En el análisis de sus improvisaciones de grabaciones de los años 1957 y 1958 se escucha a un pianista que está creando su propio estilo y explotando los recursos que tenía a su disponibilidad. Dentro del aspecto melódico, recurre al uso de arpeggios, escala de blues y, quizás uno de los aspectos más relevantes, el uso de bordaduras en figuraciones de semicorcheas.

El desarrollo rítmico a lo largo de sus solos es excepcional, debido a que va desde las secuencias hasta poli ritmos y motivos repetidos. Por otro lado, con respecto a la armonía, Garland implementó los acordes de bloque dentro de sus

improvisaciones, brindando una textura completamente diferente. La utilización de ritmos iguales en la mano izquierda y derecha enriquecen los solos del pianista, y también buscan generar una sonoridad de clímax o crecimiento.

Los elementos que se mencionan anteriormente están bien argumentados con ejemplos claros y concisos de las grabaciones de Red Garland en los temas *If I were a bell* (1957), *If I were a bell* (1958) y *Almost like being in love* (1957).

Finalmente, es importante recalcar que el análisis melódico, rítmico y armónico de los recursos musicales utilizados por el pianista Red Garland pueden contribuir significativamente a la construcción y desarrollo del vocabulario propio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Billy Boy and Red Garland's block chords style. (2014, 22 febrero). Riccardo Scivales. <https://www.riccardoscivales.com/billy-boy-red-garlands-block-chords-style/>
- Caucaly, O., 2009. Aproximación al lenguaje melódico-rítmico de Herbie Hancock en la década de los sesenta. [ebook] Bogotá, pp.24-29. Available at: <<http://file:///C:/Users/Mar%C3%ADa%20Jos%C3%A9/Downloads/tesis08.pdf>> [Accessed 8 May 2021].
- Krohn, S. (2006). Piano Essentials: Scales, Chords, Arpeggios and Cadences for the Contemporary Pianist (w/CD). *The American Music Teacher*, 55(6), 94.
- Lisa C. Maxwell, "Garland, William M. [Red]," Handbook of Texas Online, <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/garland-william-m-red>. [Accessed 8 May 2021].
- MasterClass. (2021, 5 mayo). Guide to Polyrhythm in Music: 4 Examples of Polyrhythm. MasterClass.com. <https://www.masterclass.com/articles/guide-to-polyrhythm-in-music>
- Rolland, P. Y. (1999). Discovering patterns in musical sequences. *Journal of New Music Research*, 28(4), 334-350.
- Terefenko, D. (2017). The Blues. In *Jazz Theory* (pp. 91-98). Routledge.
- Yanow, S., 2020. Red Garland | Biography & History | AllMusic. [online] AllMusic. Available at: <<https://www.allmusic.com/artist/red-garland-mn0000882950/biography>> [Accessed 1 May 2021].

## ANEXO A: IF I WERE A BELL (1957)

## IF I WERE A BELL

FROM RED GARLAND'S PIANO 1957

TRANSCRITO POR MARIA JOSE REIBAN

SWING 

1:00

F<sup>6</sup> G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>

A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>

7 F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> B<sup>DIM7</sup> F<sup>6</sup> E-7b5 A<sup>7</sup>

11 D-7 D-7/C B-7b5 E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>

15 G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>

19 A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>

23 F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> B<sup>DIM</sup> F<sup>6</sup>/C B<sup>b13</sup> A-7b5 D<sup>7</sup>

27 G-7 C<sup>13</sup> F<sup>6</sup>

31



2

## IF I WERE A BELL

G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>  
 35  
 A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 39  
 F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> C<sup>13</sup> F<sup>6</sup> E-7b5 A<sup>7</sup>  
 43  
 D-7 D-7/C B-7b5 E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 47  
 G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>  
 51  
 A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 55  
 F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> B<sup>DIM</sup> F<sup>6</sup>/C B<sup>b13</sup> A-7b5 D<sup>7</sup>  
 59  
 G-7 C<sup>13</sup> F<sup>6</sup>  
 63

## IF I WERE A BELL

3

G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>  
 67

A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 71

F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> C<sup>13</sup> F<sup>6</sup> E-7b5 A<sup>7</sup>  
 75

D-7 D-7/C B-7b5 E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 79

G<sup>9</sup> G-7 C<sup>13</sup> FMAJ<sup>7</sup>  
 83

A-7b5 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>  
 87

F<sup>6</sup> F<sup>7</sup>/A B<sup>b6</sup> B<sup>DIM</sup> F<sup>6</sup>/C B<sup>b13</sup>  
 91

## ANEXO B: ALMOST LIKE BEING IN LOVE (1957)

# ALMOST LIKE BEING IN LOVE

FROM RED GARLAND'S PIANO 1957  
TRANSCRITO POR MARIA JOSE REIBAN

SWING 

0:39

F-7 F#-7b5 G-7

F#-7b5 F-7 Bb7

E<sup>b</sup>MAJ7 F-7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MAJ7 C-7

F-7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MAJ7 C-7

F-7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MAJ7 C-7



## ALMOST LIKE BEING IN LOVE

3

49

F-7      B<sup>b7</sup>      E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>      C-7

53

F-7      B<sup>b7</sup>      E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>      C-7

57

F-7      B<sup>b7</sup>      E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

61

D-7      G<sup>7</sup>      CMAJ<sup>7</sup>

65

C-7      F-7      D-7/G      G<sup>7</sup>

69

F-7      B<sup>b7</sup>      E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

72

C-7      F-7      F<sup>#</sup>-7<sup>b</sup>5      G-7

*gva*

4

## ALMOST LIKE BEING IN LOVE

F<sup>#</sup>-7b5      F-7      B<sup>b</sup>7      E<sup>b</sup>MAJ7  
 76

F-7      B<sup>b</sup>7      E<sup>b</sup>MAJ7  
 80

C-7      F-7      B<sup>b</sup>7  
 84

E<sup>b</sup>MAJ7      C-7      F-7  
 87

B<sup>b</sup>7  
 8<sup>va</sup>      E<sup>b</sup>MAJ7      C-7  
 90

F-7  
 (8<sup>va</sup>)      B<sup>b</sup>7      E<sup>b</sup>MAJ7  
 93

(8<sup>va</sup>)      D-7      G7  
 96

The musical 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 seven staves of music. The first staff (measures 76-79) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with 'acc' and 'acc#'. The second staff (measures 80-83) continues the melody with some slurs. The third staff (measures 84-86) has a more rhythmic feel with eighth notes. The fourth staff (measures 87-89) includes triplets of eighth notes. The fifth staff (measures 90-92) has a dashed line above it, indicating an octave shift (8va), and features triplets. The sixth staff (measures 93-95) also has a dashed line and octave shift, with a triplet. The seventh staff (measures 96-98) continues with triplets and a final triplet ending.

## ALMOST LIKE BEING IN LOVE

5

**CMAJ<sup>7</sup>**  
*(8<sup>va</sup>)*

99

**C-7**

**F-7**

**D-7/G**  
*8<sup>va</sup>*

**G<sup>7</sup>**

102

**F-7**  
*(8<sup>va</sup>)*

**B<sup>b7</sup>**

**E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>**

**C-7**

105

**F-7**  
*8<sup>va</sup>*

**F<sup>#</sup>-7<sup>b5</sup>**

**G-7**

**F<sup>#</sup>-7<sup>b5</sup>**

109

**F-7**

**B<sup>b7</sup>**

**E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>**

113

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of five staves of music. The first staff (measures 99-101) features a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a triplet of eighth notes (Bb, C, D), followed by a quarter note (E) and a quarter note (F). The second staff (measures 102-104) starts with a triplet of eighth notes (F, G, A), followed by a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), and a quarter note (E). The third staff (measures 105-108) begins with a triplet of eighth notes (F, G, A), followed by a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), and a quarter note (E). The fourth staff (measures 109-112) starts with a triplet of eighth notes (F, G, A), followed by a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), and a quarter note (E). The fifth staff (measures 113-115) begins with a triplet of eighth notes (F, G, A), followed by a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), and a quarter note (E). Chord changes are indicated above the staff: CMAJ7 (8va) at measure 99, C-7 at measure 101, F-7 at measure 102, D-7/G (8va) at measure 103, G7 at measure 104, F-7 (8va) at measure 105, Bb7 at measure 106, EbMAJ7 at measure 107, C-7 at measure 108, F-7 (8va) at measure 109, F#-7b5 at measure 110, G-7 at measure 111, F#-7b5 at measure 112, F-7 at measure 113, Bb7 at measure 114, and EbMAJ7 at measure 115.



2

## IF I WERE A BELL

F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G-7 C<sup>13</sup>

29 3 3

FMAJ<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>9</sup> C<sup>13</sup>

33

FMAJ<sup>7</sup> A-7b5 D<sup>7</sup>

37 3

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

41 3

F<sup>7</sup> E-7b5 A<sup>7</sup> D-7 B-7 E<sup>7</sup>

45 3

A-7 D<sup>7</sup> G-7 D<sup>7</sup> G<sup>9</sup> C<sup>13</sup>

49 3

FMAJ<sup>7</sup> A-7b5 D<sup>7</sup>

53 3 3 3

## IF I WERE A BELL

3

57  $G^7$   $C^7$   $F^7$   $B^b7$

61  $F^7$   $D^7$   $G-7$   $C^{13}$

(15<sup>ma</sup>) 8<sup>va</sup>

65  $FMAJ^7$   $D^7$   $G^9$   $C^{13}$

(8<sup>va</sup>)

69  $FMAJ^7$   $C^{13}$   $A-7b5$   $D^7$   $G^7$

8<sup>va</sup>

74  $C^7$   $F^7$   $B^b7$   $F^7$

78  $E-7b5$   $A^7$   $D-7$   $B-7$   $E^7$   $A-7$   $D^7$

4

## IF I WERE A BELL

Chord progression: G-7, D7, G<sup>9</sup>, C<sup>13</sup>, FMAJ<sup>7</sup>

82

Chord progression: A-7b5, D7, G7

86

Chord progression: C<sup>7</sup>, F7, B<sup>b7</sup>, F7

90

Chord progression: D7, G-7, C7

94

Chord progression: AMAJ<sup>7</sup>, D7, G-7, C7

97

## IF I WERE A BELL

5

101

AMAJ<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup>

105

AMAJ<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup>

110

D<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup>

114

D<sup>7</sup> G-7 C<sup>7</sup> FMAJ<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

(8<sup>va</sup>)