UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

Análisis de forma y arreglo del tema *Jordu* de Duke Jordan, interpretado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach, transcrito por Jennifer Byron

JENNIFER EMILIA BYRON TERÁN

Diego Celi, M.A., Director de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Música Contemporánea

Quito, mayo de 2013

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

Análisis de forma y arreglo del tema *Jordu* de Duke Jordan, interpretado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach, transcrito por Jennifer Byron

JENNIFER BYRON

Diego Celi, M.A.

Director de la tesis _____

Robert Stoloff, B.M.

Miembro del Comité de Tesis _____

Eleonora Bianchini, P.D.M.

Miembro del Comité de Tesis _____

Jorge Balladares, B.A.

Miembro del Comité de Tesis _____

Teresa Brauer, B.N.

Miembro del Comité de Tesis _____

Esteban Molina, D.M.A.

Decano del Instituto de Música Contemporánea _____

Quito, mayo de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

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

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

Firma: _____

Nombre: Jennifer Emilia Byron Terán

C. I.: 1712533064

Lugar: Quito Fecha: Mayo de 2013

Agradecimientos

En primer lugar, gracias a mi mamá, papá y hermanos por su amor y apoyo incondicional y por ser mi infinita inspiración.

Mi profundo agradecimiento al Instituto de Música Contemporánea y a todos los compañeros y profesores que aportaron a mi crecimiento y desenvolvimiento como persona, artista y profesional.

Resumen

Este análisis de forma y arreglo del tema Jordu de Duke Jordan, interpretado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach, se encarga de resaltar las diferentes técnicas que se aplicaron al arreglo, de modo que se puede apreciar mejor su interpretación. Además de señalar las funciones y características de cada sección del arreglo, también ofrece un análisis de la forma en sí del estándar, a través de su melodía. El segundo capítulo consiste en el análisis del arreglo de esta interpretación. Examina las distintas técnicas que se aplicaron a lo largo del tema, desde la instrumentación y la armonización de la melodía, hasta los *kicks*, *stop times* y otros aportes de la sección rítmica. Al ser un tema escrito e interpretado por músicos pertenecientes al estilo conocido como hard bop, también se resaltan aquellas características que lo estilizan como tal.

Abstract

This analysis of the arrangement and form of the theme Jordu by Duke Jordan, played by The Clifford Brown and Max Roach Quintet, highlights the different techniques applied to the arrangements in such a way that the listener can better appreciate its interpretation. In addition to pointing out the functions and features of each section of the arrangment, it also provides an analysis of the standard form itself, through its melody. The second chapter is the analysis of the basis of this interpretation. Examining the various techniques applied throughout the subject, from the implementation and harmonization of the melody, to the kicks, stop times and other inputs from the rhythm section. Being a song written and performed by musicians belonging to the style known as hard bop, the analysis also highlightights characteristics of this sub genre.

Tabla de contenidos

Resumen/ Abstract 5

Lista de figuras 7

Introducción 8

Capítulo 1: Forma 9

Introducción 9

Head / Tema 9

Solos 15

Head Out/ Re-exposicion tema 16

Ending / Final 16

Capítulo 2: Arreglo 18

Instrumentación 18

Vientos 20

Stop times, kicks y acompañamiento 25

Conclusión 31

Referencias 32

Lista de figuras

Figura Descripción Página

1. Introducción 2
2. Motivos y estructura de frase melódica principal sección “a” 2
3. Desarrollo y contorno melódico melodía sección “a”. 3
4. Cadencia de frase melódica sección “a” 5
5. Estructura y contorno melódico sección “b” 5
6. Repetición de frase final 6
7. Análisis de forma del arreglo 7
8. Análisis armónico de armonización melodía sección “a” 8
9. Movimiento de voces 9
10. Análisis de intervalos de armonización melodía sección “a” 10
11. Armonización melodía sección “b” 12
12. Stop time 12
13. Kicks 12
14. Acompañamiento cadencia 12
15. Acompañamiento sección "b" 12

Introducción

Jordu fue compuesto en 1953, época considerada como la década del hard bop. Este género musical es calificado como un derivado del conocido bebop, puesto que comparte muchas características a nivel de estilo; sin embargo, las pocas diferencias bastan para poder categorizarlo en una clase aparte. "Estas características fueron evidentes por primera vez durante los años 1950 en los trabajos del trompetista Clifford Brown y las bandas dirigidas por el baterista Art Blakey" (Gridley, 1997, p.198).

Por esta razón, el presente documento toma esta interpretación de Jordu como ejemplar de la época. Al hacer un análisis de su forma y arreglo, se llega a un entendimiento más profundo de qué es lo que distingue al hard bop de otros subgéneros del jazz, mientras se aprecian ciertas destrezas que se aplicaron al arreglo, convirtiéndolo en un tema exitoso.

El análisis de forma y arreglo del tema Jordu de Duke Jordan, interpretado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach, consistirá en examinar a profundidad la forma del estándar a través de su melodía, señalando las funciones y características de cada sección de la obra. El análisis del arreglo residirá en reconocer las distintas técnicas que se aplicaron a lo largo del tema, desde la instrumentación hasta los kicks realizados por la sección rítmica. Al ser un tema escrito e interpretado por músicos pertenecientes al estilo conocido como hard bop, el documento también resaltará aquellas características que lo estilizan como tal.

Capítulo 1: Forma

Introducción

"El propósito de la introducción es atraer y absorber al oyente – prometedora y anticipadora, pero nunca satisfactoriamente" (Nestico, 1993, p. 173). La introducción de Jordu, aunque simple y corta, hace justamente eso; entra con mucho peso y energía estableciendo así el tempo y la disposición del tema. Anticipa también con su naturaleza un elemento recurrente a lo largo del arreglo: los cortes de los kicks y stop times, recursos que se analizarán en el siguiente capítulo. La introducción consiste en el patrón de swing marcado en el *hi-hat*, inicia con el *pickup* y marca dos compases y medio, completando el tercer compás con un *fill* que empieza en el tercer tiempo del mismo. Este fill cierra en la segunda corchea del tiempo cuatro, marcando así la anacrusa e inicio de la forma del tema. La siguiente figura ilustra la introducción entera del arreglo.

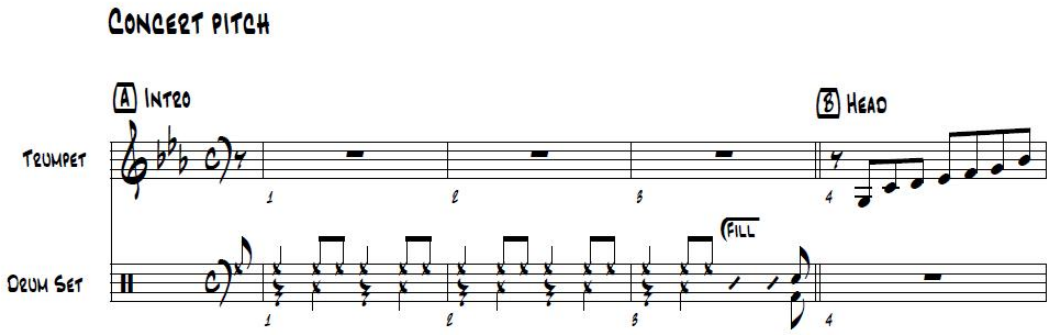


Figura 1. Introducción.

Head/ Tema

La melodía es uno de los elementos más importantes al determinar la forma de una composición, tomando en cuenta que esta dictamina la estructura del tema y no necesariamente la del arreglo en su totalidad. El formato definido de Jordu es

representado como aaba, de uso común y tradicional en el jazz. La sección “a”, compuesta de ocho compases se repite dos veces antes de pasar a la parte “b” del tema. El puente o la sección “b”, que también tiene una duración de ocho compases, es seguida por la re-exposición de la parte “a”, marcando claramente este formato. “Con respecto a la duración y forma de un modelo tradicional… el modelo más exitoso es un tema de 32-compases de duración, teniendo una forma aaba o abab (o abac), cada sección teniendo ocho compases de longitud” (Coker, 1998, p. 36).

Por cuanto el arreglo de este tema consiste en su mayoría en el embellecimiento de la melodía en sí del estándar, es importante hacer un breve análisis de la estructura de la misma. De esta manera, también se podrá apreciar con más claridad cómo el esqueleto de la melodía va de la mano con la forma entera del estándar. La melodía de Jordu utiliza técnicas que aportan de gran manera a su estética, logrando mantener frescura y movimiento a través de un desarrollo melódico efectivo. Se podrá empezar por observar la melodía principal y su desarrollo en la sección “a” del tema.

La melodía de la sección “a” del estándar está compuesta por dos frases: una que presenta el motivo principal y otra que la concluye, ambas tienen una duración de dos compases. Se empezará con la primera frase de la sección. El motivo del primer compás está compuesto por una cadena de corcheas que inicia en el contratiempo del primer tiempo. El motivo del segundo compás adquiere un carácter contrastante al romper con las corcheas del primer compás y usar notas de duración más largas, como una blanca y una negra con punto. La última nota de la frase es una corchea que cae en el contratiempo del cuarto tiempo del segundo compás, su ubicación y duración crean un movimiento fuerte hacia adelante, preparando la repetición de esta primera frase como técnica de desarrollo

melódico, planteando así la frase principal del tema. En la siguiente figura se pueden observar estos diferentes motivos y la estructura completa de la primera frase de Jordu.

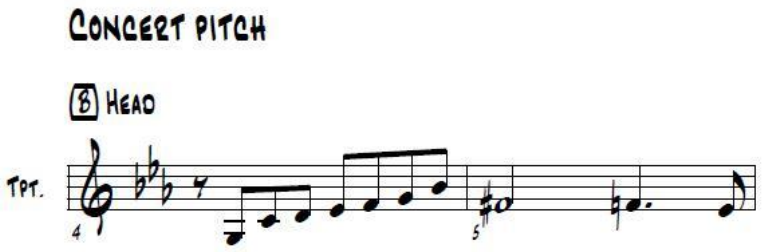


Figura 2. Motivos y estructura de frase melódica principal sección “a”.

Esta frase, como se mencionó previamente, se repite tres veces a lo largo de la sección “a” como técnica de desarrollo melódico. Aunque muchas veces no es recomendada la repetición seguida de una frase melódica, porque esto podría resultar en monotonía, existen maneras prácticas de hacerlo, como la que se ve en Jordu. A pesar de estas repeticiones, existe el factor sorpresa al realizar pequeños cambios melódicos en las mismas. “Este enfoque puede ayudar a que un tema mantenga su frescura, incluso puede dar un sentimiento de espontaneidad, mientras se conserva una unidad en términos de frases y de la forma general” (Coker, 1998, p. 31). Es importante mantener la estructura rítmica de la frase, sin importar qué cambios se hagan en las notas, puesto que “ritmos melódicos repetitivos…son una herramienta para establecer la forma melódica” (Coker, 1998, p. 35). Esta propuesta resultó ser muy efectiva en la melodía de Jordu. En la siguiente figura se puede ver la repetición de esta frase y sus variaciones. También es posible percatarse cómo las repeticiones delinean un contorno melódico bastante marcado.

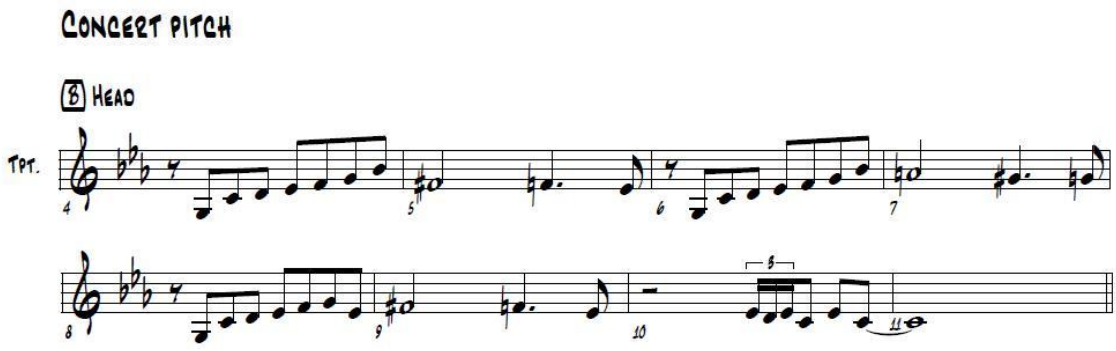


Figura 3. Desarrollo y contorno melódico melodía sección “a”.

La segunda frase que completa la melodía de la sección “a”, complementa la anterior rítmica y melódicamente de modo que sugiere una conclusión o un descanso. “Unidades estructurales más grandes que el motivo normalmente terminan con una fórmula llamada *cadencia*: una puntuación, una progresión que transmite una sensación de cierre o de interrupción en el movimiento rítmico de una línea musical” (Wallace, 1966, p. 9). El análisis armónico de esta cadencia se verá más adelante en el capítulo dos; sin embargo, esta frase ofrece otros elementos que aportan a su carácter. Tal como dice Wallace en su cita, “transmite una sensación de cierre o de interrupción en el movimiento rítmico de una línea musical” y hace esto simplemente al romper con la repetición de la primera frase. Esta segunda frase comienza en el tercer tiempo de su primer compás e introduce una nueva figura rítmica: el tresillo de semicorcheas. La última corchea del primer compás anticipa la redonda del segundo compás, planteando un descanso antes de volver a empezar con la re-exposición entera de la sección “a”. Esta cadencia también aporta considerablemente al contorno melódico, como se ve en los últimos dos compases de la figura 3. En la siguiente imagen se puede apreciar esta frase por sí sola.

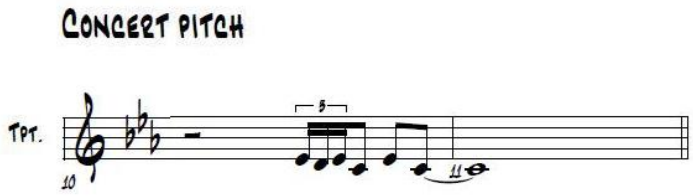


Figura 4. Cadencia de frase melódica sección “a”.

La sección “b”, también conocida como el puente, utiliza como recurso motívico el tresillo que se empleó en la cadencia de la melodía principal. Esto hace que exista un elemento conector entre las dos secciones del tema (a” y “b”). La melodía de esta sección comienza con una anacrusa: una negra y una corchea que empiezan en el contratiempo del tercer tiempo del último compás de la segunda sección “a”. El tresillo junto a otra figura rítmica: dos corcheas y una negra, forman parte de una secuencia descendente por tono que inicia desde la primera nota de la sección. La frase termina con dos negras y una blanca, figura que sirve como cadencia, dando una sensación de descanso antes de empezar con la segunda frase de esta sección. Esta segunda frase comienza con la misma figura del inicio de la sección pero desde un grado más abajo y sigue la misma estructura rítmica. Al final, utiliza el mismo motivo que se usó en el segundo compás de la primera frase en la parte “a” (figura 2), sirviendo exitosamente como conductor a la última fracción del tema. En la siguiente figura se puede evidenciar la estructura completa y el contorno melódico de la sección “b”, de modo que se clarifica cómo esta complementa la primera parte del tema.

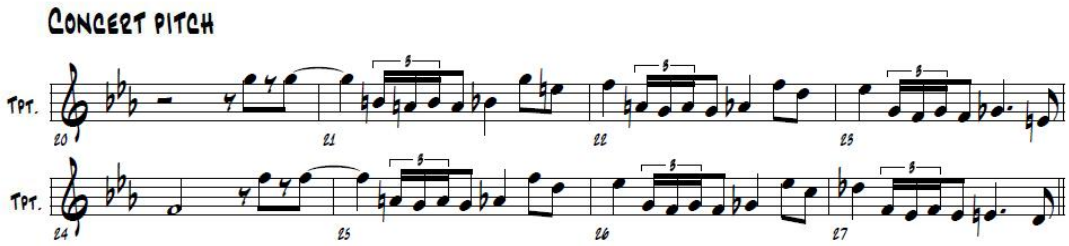


Figura 5. Estructura y contorno de melodía sección “b”.

El contorno de una melodía tiene mucho que ver con su estética ya que refleja el balance y la dinámica del tema. De acuerdo a Mark Gridley (1997) en su libro *Jazz Styles: History and Analysis,* una de las siete diferencias principales entre el bebop y el hard bop es que: “La improvisación de las frases melódicas eran más simples en el hard bop” (Gridley, 1997, p. 197). Al hablar de la melodía en cuanto a su contorno o dinamicidad, se puede apreciar aquí un claro ejemplo de lo que se refiere Gridley. Por cuanto las melodías de los temas muy a menudo nacían y nacen de la improvisación, era natural que la complejidad de las melodías se redujera durante el hard bop. Esto se pudo haber dado porque en los géneros post bop se aspiraba a restaurar una conexión con la audiencia, lo que en conjunto con otros recursos, hacía a la música un poco más digerible para el público en general. Por otro lado, el músico del bebop aspiraba a ser tomado en serio como artista, por lo que demostraba su capacidad y habilidad al máximo en su improvisación. Un gran ejemplo de esto se puede ver en composiciones como las de Charlie Parker, donde las melodías de los temas cubren una gran parte del registro del instrumento, además de poner a prueba la agilidad y capacidad del intérprete.

La melodía de Jordu, aunque energética y movida, respira mucho más gracias a su rango y composición rítmica, haciéndola más digerible y amigable para el oyente común. También se pueden considerar como amortiguadores para la audiencia, otros elementos tales como: las introducciones, las armonizaciones de los vientos, los kicks y stop times; dichos recursos se verán en el análisis del arreglo del tema. Acudir a estas técnicas hace que la interpretación suene un poco más controlada, organizada, y arreglada, teniendo mejor posibilidad de establecer una conexión con el público.

Solos

Una vez presentado el tema principal, el quinteto prosigue con lo que Ward describe como “El formato estándar del bebop – tema, cadena de solos, tema-” (Ward, 2000, p. 272). “Los arreglos y composiciones del jazz con seguridad proporcionarán un entorno para la improvisación de solos” (Coker, 1998, p. 37). La forma que se sigue al improvisar es la misma que se usó para exponer el tema principal, manteniendo así unidad a través del arreglo. Dobbins (2005) indica que:

> La forma más comúnmente utilizada en las composiciones y arreglos de jazz es el estribillo repetido o forma estrófica. Una vez que el tema principal se haya presentado, cada sección (o coro) repite la misma forma básica… la forma del coro repetido es conveniente para la improvisación en grupos pequeños, dando a los músicos un marco claro de referencia. (p.24).

Efectivamente, este arreglo presta un gran espacio a las improvisaciones de casi todos los músicos del quinteto.

Clifford Brown empezó esta cadena de solos al improvisar sobre tres formas completas. Harold Land, en el saxofón tenor, lo sigue con sus respectivas dos vueltas de solo. El solo de piano, interpretado por Richie Powell, es interrumpido abruptamente por Clifford Brown en la última sección “a” de la forma, antes de completar las dos vueltas de improvisación. Aunque esta fue una equivocación por parte de Brown, la interrupción marca el inicio de una nueva forma, aun faltando ocho compases para que finalice la anterior. Esta nueva forma es destinada a los cuatros con la batería, la trompeta y el saxofón tenor, alternándose después de cada cuatro compases. Luego, Max Roach improvisa sobre dos formas enteras y regresa a la última forma de los solos con cuatros. En los últimos cuatro compases de esta forma, se vuelve a usar la introducción del inicio

del arreglo como transición entre los solos y la re-exposición del tema, una manera de mantener continuidad en la interpretación.

Head out/ Re-exposición tema

Esta es la última forma del arreglo, en la cual se re-expone la melodía entera del tema.

Ending/ Final

El final de Jordu es una extensión de la última sección del tema a través de repeticiones de la frase final, también conocida como *tag ending.* "Al repetir la última frase de una canción, se puede extender el final, produciendo un efecto de desaceleración hacia una conclusión más lógica" (Nestico, 1993, p. 186). La primera repetición contiene leves variaciones en el ritmo y en la melodía. La segunda es descompuesta aún mas, conservando únicamente las dos notas de importancia (E y C), además de ser tocada una octava más arriba. La última repetición es una modulación de la frase original y contiene leves variaciones en el ritmo y en la melodía. A continuación esta extensión.

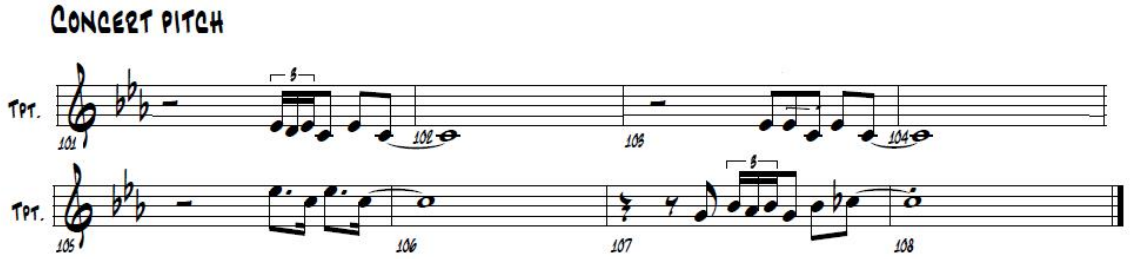


Figura 6. Repetición de frase final.

La siguiente figura ilustra con detalle la forma entera del arreglo, en la cual las diferentes secciones se representan con letras mayúsculas consecutivas.

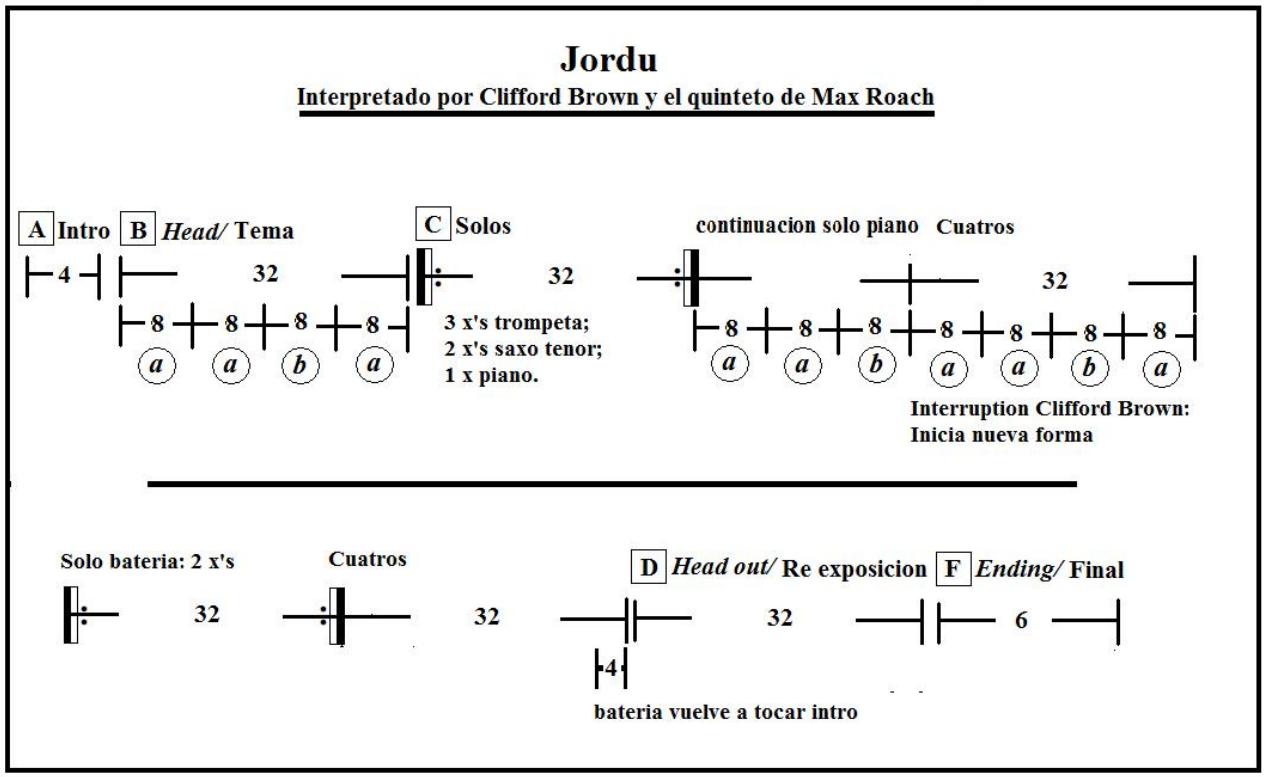


Figura 7. Análisis de forma del arreglo.

Capítulo 2: Arreglo

Instrumentación

La instrumentación es algo esencial al momento de hacer un arreglo, porque determina el sonido que va a tener la música, tomando en cuenta que la época en la que se la escribió o se la interpretó influye considerablemente. "El hard bop generalmente se llevó a cabo en pequeños combos. Habitualmente, con más de un instrumento principal (el saxofón tenor se destacaba), los músicos tocaban los arreglos con introducciones organizadas, a menudo líneas simples detrás de los solistas, puentes y codas" (Brown, 2004, p. 127). El hecho de que la agrupación tenga más de un instrumento frontal hace posible jugar más con el tema, como dice Brown, incorporando *backgrounds* y diferentes texturas al arreglo.

El ensamble conformado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach consiste en: trompeta, saxo tenor, piano, contrabajo y batería. Esta instrumentación permite que haya un instrumento (en este caso la trompeta) tocando el tema principal, mientras el saxo armoniza ciertas secciones de la melodía. Así mismo, la sección rítmica aporta con un acompañamiento agitado pero considerado, al estar atenta al aporte de cada uno de los integrantes, acentuando la melodía con kicks y stop times. Cada instrumento contribuye con una función, un timbre, un color, una tesitura y/o una textura, de modo que el tema arreglado adquiere una personalidad. Esta agrupación de instrumentos sigue más la corriente de lo que era común en el bebop, elemento que comparte también con el hard bop.

Durante la era del bebop eran comunes los ensambles más pequeños como los quintetos, puesto que estos solían ser una formación frecuente en los *jam sessions*. La sección rítmica estaba conformada por piano, contrabajo y batería,

instrumentos que son fundamentales para un ensamble de jazz. Asi mismo, quienes tenían su instrumento a la mano (tendían a ser los trompetistas y los saxofonistas) demostraban su capacidad, habilidad y talento, improvisando sobre cada forma posible.

De acuerdo a Mark Gridley (1997), otra de las siete diferencias principales entre el bebop y el hard bop radica en que los tonos y tesituras que se usaban en este subgénero tenían un color más oscuro, rígido y pesado. Puede ser producto de que en el hard bop "se tocaba con un sentimiento fuerte que empujaba y daba énfasis a un swing constante" (Gridley, 1997, p.198). Esta es una de las características que apartaron a Clifford Brown, de otros trompetistas previos a la época. El sonido al que se refiere Gridley es el resultado de la intención con la que se tocaba, mas no de los instrumentos. Un ejemplo de esto es la comparación entre el sonido de Clifford Brown y el de Dizzy Gillespie. El de Clifford es mucho más oscuro, brusco y redondo (característica adquirida por algunos músicos de la época), mientras que el de Dizzy es más directo y claro. Al reflexionar sobre los tonos y tesituras con respecto a la instrumentación, estos dos géneros parecen compartir una sonoridad similar.

Gracias a esto, se puede concluir que aunque Jordu es un tema que pertenece al hard bop, comparte con el bebop la agrupación instrumental común de su época. No obstante, se diferencian no solamente por la nueva tendencia de tocar con tonos más oscuros y ásperos, sino también por la intención más pareja que adquirieron al frasear, con la cual "se usaba menos el carácter de "seguir-y-parar" que dejaba al oyente inquieto" (Gridley, 1997, p.198). El hard bop pertenecía a un movimiento que tenía como objetivo restaurar la integración entre el solista y el

ensamble, entre el músico y la audiencia. La implementación de estos y otros cambios a los arreglos y al sonido de su música, ayudó a que esto se logre.

Vientos

Clifford Brown (trompeta) y Harold Land (saxo tenor) formaban parte de este quinteto. En la sección "a" del estándar, Brown interpreta la melodía principal del tema, mientras Land armoniza en un registro más grave, en su mayoría por cuartas perfectas, cuartas aumentadas y algunas terceras y sextas. La armonización de los vientos "… era una forma particularmente exitosa de lograr llenura, lo que hizo que el quinteto sonara como si tuviera más de cinco músicos" (Gridley, 1997, p. 201).

Como se mencionó en el capítulo uno, la melodía de la sección "a" está conformada por dos frases, la primera se repite tres veces seguidas a lo largo de la sección, con ligeras variaciones en la melodía. Este cambio melódico ocurre en el segundo compás de la frase y las notas se van alterando con cada repetición, la primera vez siendo: G#, G y F; la segunda: B, Bb y A; y la tercera repite de forma literal la primera repetición. Estos cambios melódicos sugieren diferentes armonías y la armonización de la melodía acentúa y refuerza estas variaciones armónicas. La siguiente figura contiene un análisis de cómo la nota de la melodía y su armonización, delinean la armonía de manera efectiva.

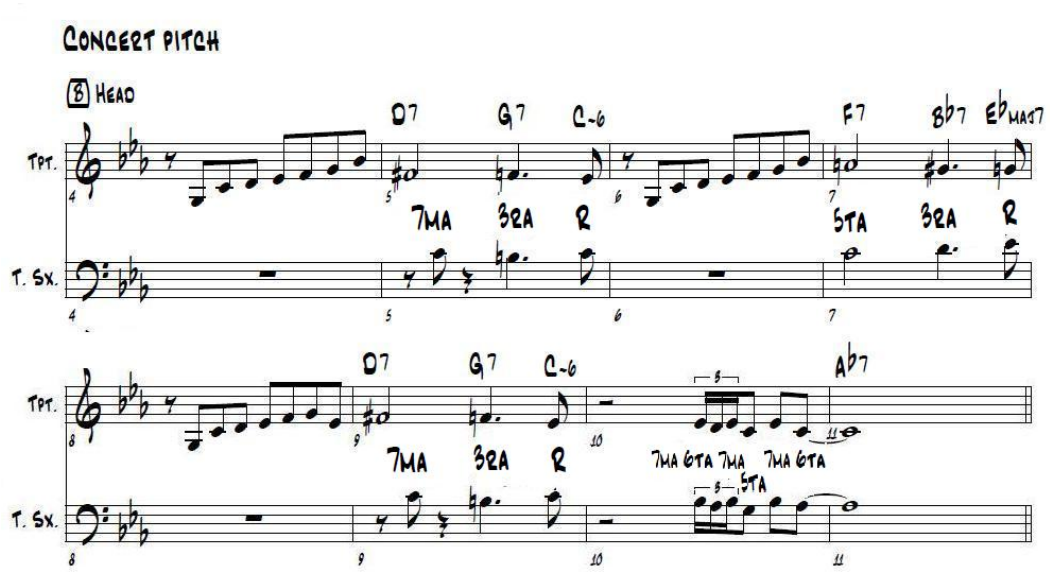


Figura 8. Análisis armonización de melodía, contexto armónico.

Debido a que es importante que una armonización de apoyo contenga notas que, junto con la nota de la melodía, delineen de mejor manera la armonía, lo que falta para que este background sea exitoso es un buen *voice leading*. Para esto, se debe determinar qué movimientos hará la voz para llegar a la mejor nota de la mejor manera, es decir, con el menor movimiento posible. El saxo juega con diferentes tipos de movimientos como los contrarios, paralelos y similares en su voz, creando así contrapunto con la trompeta, recurso común del estilo. De acuerdo a David Baker (1988), al momento de arreglar para dos voces este tipo de escritura es conocida como escalístico (*scalar writing)*, en la cual se fusionan otras dos técnicas de escritura: la paralela y la polifónica. Lo que ocurre es que la segunda voz, en este caso la del saxo tenor, actúa como apoyo siguiendo a la voz principal sin comportarse de la misma manera. Por esta razón, no solamente se evidencian diferentes tipos de movimientos entre las dos voces, sino también una pequeña variación en el ritmo de la voz de apoyo. A continuación, un ejemplo de los movimientos entre las dos voces creando un contrapunto.

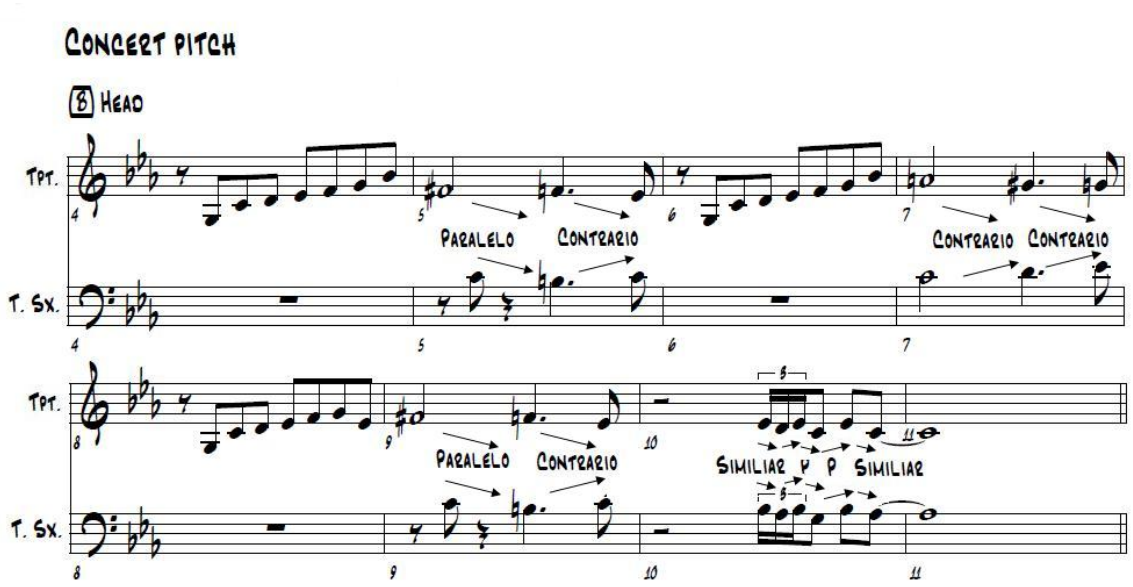


Figura 9. Movimiento de voces.

Al armonizar la melodía se crean diferentes intervalos entre las dos voces, los mismos que reflejan diversas texturas que contribuyen al sonido global del arreglo. En el siguiente ejemplo, se puede ver con mayor detalle el análisis de intervalos en la armonización de la melodía.

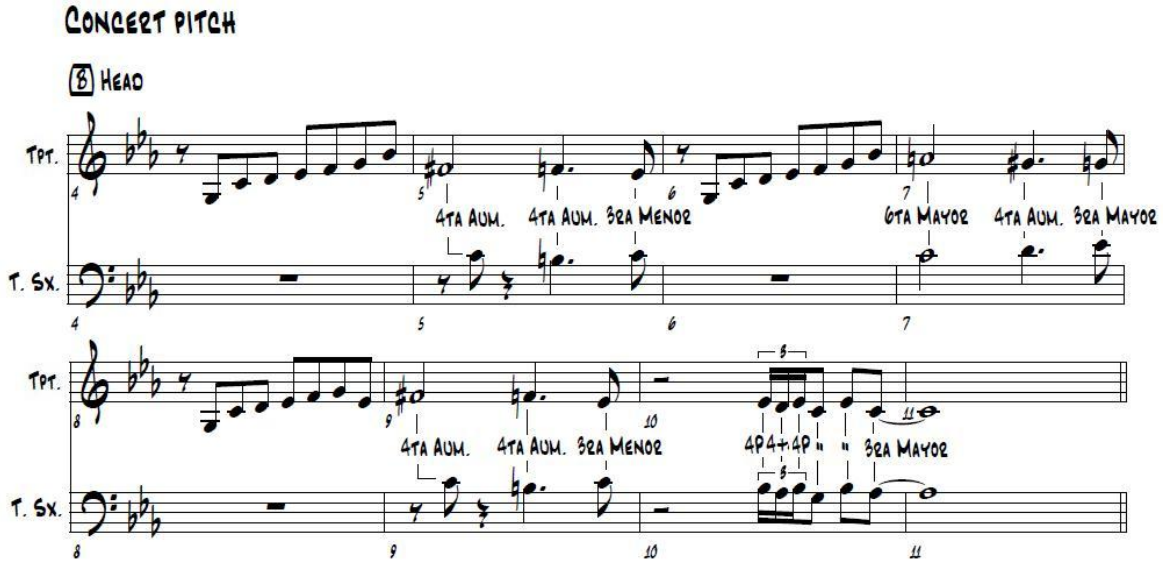


Figura 10. Intervalos de armonización sección “A”.

Cabe recalcar el frecuente uso de cuartas, intervalos comunes al momento de armonizar en el jazz y otros géneros musicales. "En estilos musicales más conservadores, los tritonos normalmente resuelven a un tono en dirección contraria" (Pease, NA, p.27). Al observar estos intervalos en la figura 10, podemos ver como estos también resuelven a un tono en dirección contraria.

Las armonizaciones por terceras y sextas son bastante parecidas, ambas caracterizan lo que es considerado un sonido o un intervalo consonante. Este tipo de armonizaciones son "adaptables a líneas melódicas de movimiento rápido. Especialmente adecuadas para melodías sencillas y diatónicas, lo que se presta para una cualidad simple y conmovedora" (Coker, 1998, p. 44). Es por esta razón que funcionan muy bien en la armonización de esta melodía, rápida y sencilla.

La nota final de la segunda sección "a" (compás 11) y la primera nota de la sección "b" crean un salto de un intervalo de una decimosegunda (C a G sobre la octava), marcando de manera muy efectiva un cambio de sección en el tema. "Un salto inesperado hacia arriba o hacia abajo aporta con una sorpresa melódica, es a menudo esta misma característica la que hace que una melodía sea agradable y memorable…Intervalos de más de una octava (intervalos compuestos) también se han utilizado con gran efecto" (Coker, 1998, p. 30). El G que marca el inicio de la sección "b" no solamente crea sorpresa, sino que también cumple con el clímax melódico del tema, un elemento importante que se debería considerar siempre al componer una melodía. "De largo, la manera más común de efectuar un clímax musical en el tema en sí, a diferencia de un arreglo o una interpretación del mismo, es a través del uso del clímax del rango, en relación de la ubicación de la nota más alta de la melodía entera" (Coker, 1998, p. 33). "El objetivo principal de una buena melodía es aproximarse y alejarse de este punto o serie de puntos de una manera efectiva" (Baker, 1985, p.16). El salto demostró ser una forma eficaz de llegar inmediatamente al

punto clímax, y su descenso por tono en forma de secuencia, como se vio en el primer capitulo, también es otra cualidad que aporta a la melodía. "Una vez que el clímax se haya logrado, por lo general la melodía desciende gradualmente hacia un punto de menos intensidad" (Baker, 1985, p. 16). El salto basta por sí solo para marcar un exitoso cambio de sección, aun así, el arreglo aporta con otra técnica que también crea contraste con respecto a la textura del sonido.

En la sección "b" del tema la trompeta y el saxo tocan la melodía en octavas. "… algunos segmentos de una melodía pueden ser mejorados efectivamente con armonizaciones, mientras que otros segmentos se manejan mejor al unísono y octavas" (Coker, 1998, p. 44). A pesar de que este intervalo no es un sonido muy denso con respecto a riqueza armónica, ofrece un sonido bastante grande y más lleno. Esta armonización sirve perfectamente de colchón y apoyo a la voz principal, siendo otra razón por la cual se la escogió para esta sección del tema. Al tocar la nota más alta de la melodía, seguida por una serie de secuencias descendientes, se hace un poco más difícil de ejecutar, por lo que el arreglo brinda ayuda con esta implementación. De acuerdo a Coker, las "…octavas tienen cuatro propósitos: 1) reducen el riesgo de que existan quiebres en las notas altas; 2) garantizan mejor entonación; 3) crean un sonido más lleno; y 4) ayudan a empastar los timbres de la trompeta y los trombones" (Coker, 1998, p. 44), o en este caso, trompeta y saxo tenor.

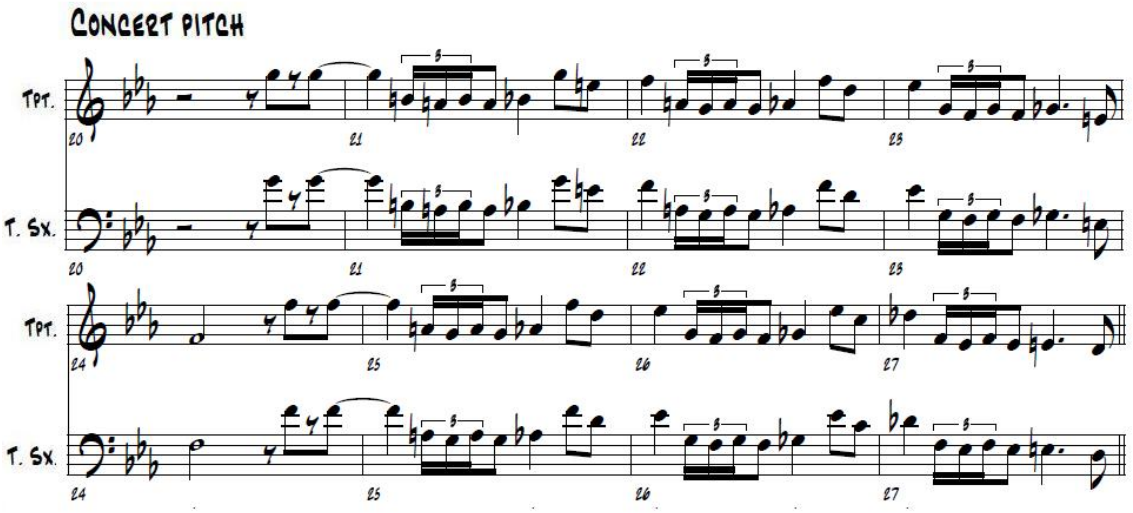


Figura 12. Armonización sección "B" vientos

Jordu tiene una melodía muy efectiva, energética y agradable por sí sola, sin embargo, es posible observar a través de este arreglo cómo se transforma en algo más grande. El empaste del sonido de la trompeta y el saxo, la intención con la que tocaron y aquellas armonizaciones en lugares específicos del tema, aportan de gran manera al carácter entero del estándar. Incluso, el sonido completo del arreglo no se llevaría a cabo sin la participación de la sección rítmica. El apoyo que ofrece a la melodía se basa en cómo el detalle de su acompañamiento la complementa, como se verá a continuación.

Stop times, kicks y acompañamiento

En la época del hard bop, se acopló una manera menos esporádica al acompañar e improvisar. A pesar de que la sección rítmica acompañaba con mucha actividad, estos movimientos eran premeditados e incorporados al arreglo en forma de stops times y kicks. Es otra manera de lograr un acercamiento con el público, añadir elementos de apoyo al arreglo que resalten la melodía y por lo tanto enganchen más al oyente. Este recurso se utilizó mucho en Jordu, la participación de la sección rítmica en gran parte del arreglo del tema es a través de stop times y kicks. Lo que se procura hacer es "Buscar oportunidades

en la revisión rítmica de la melodía, para crear acentos sincopados que pueden ser apoyados por la sección rítmica, porque esto normalmente resulta en un mayor dinamismo, un mejor sentido de participación total del grupo (opuesto al sonido no ensayado de un *jam session*) y un arreglo con un sonido más reflexivo" (Coker, 1998, p. 44). La incorporación de la sección rítmica al arreglo, fue hecha de tal manera que al resaltar ciertas partes de la melodía cree expectativa, intriga, y a pesar de su ausencia intermitente, mucho movimiento.

Como se mencionó previamente, en la sección "a" del tema la frase principal se repite tres veces antes de concluir con la cadencia. Se analizó cómo el segundo compás de estas frases es armonizado por el saxo tenor y ahora se podrá apreciar cómo la sección rítmica se añade a este acompañamiento.

La sección rítmica junto con el saxo, van alternando el carácter de su acompañamiento en cada repetición. Empiezan con el stop time y apoyan a la melodía al coincidir con la mayoría de su ritmo en el segundo compás de la frase. Lo que contribuye al movimiento e interés del arreglo es que a diferencia de la melodía, el acompañamiento entra sincopado en el contratiempo del primer tiempo e inmediatamente se une al ritmo del resto del compás. El acompañamiento también aporta con apoyo armónico. El saxo tenor resalta la calidad del acorde al tocar la séptima, la tercera y raíz de los acordes. El piano apoya la melodía principal al doblarla en el *top note voicing,* y el contrabajo naturalmente acentúa las raíces. La batería interviene solamente para resaltar el ritmo melódico, sin marcar el patrón *swing*; se podría decir que esta característica, por sí sola, es la que define a un stop time. La siguiente figura es un ejemplo de este acompañamiento.

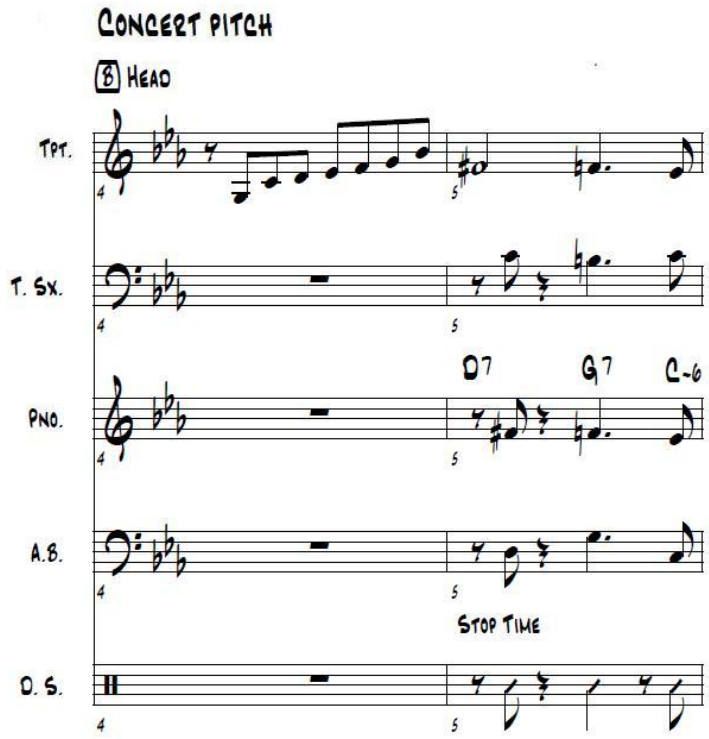


Figura 13. Stop time.

En la siguiente repetición, el acompañamiento adquiere un carácter distinto al resaltar la melodía esta vez con *kicks*. A pesar de que la melodía transmite un cambio al resaltar una variación en la repetición, el arreglo del acompañamiento incrementa al dinamismo del tema de gran manera. Esta vez todos entran en el primer tiempo del compás y siguen el ritmo de la melodía sin variaciones. El saxo se encarga de tocar la quinta, la tercera y raíz de los acordes. El piano ahora apoya la línea melódica del saxofón tenor al coincidir con la dirección del movimiento de sus voces. El contrabajo acompaña con un *walking*, tocando negras y acentuando el corte de la batería al ejecutar corcheas en el último tiempo del compás. La batería ahora marca el patrón swing, complementando el walking del contrabajo y corta en el contratiempo del cuarto tiempo del compás, de esta forma, marcando el inicio de la siguiente repetición. La siguiente figura ilustra los kicks del arreglo de esta interpretación.

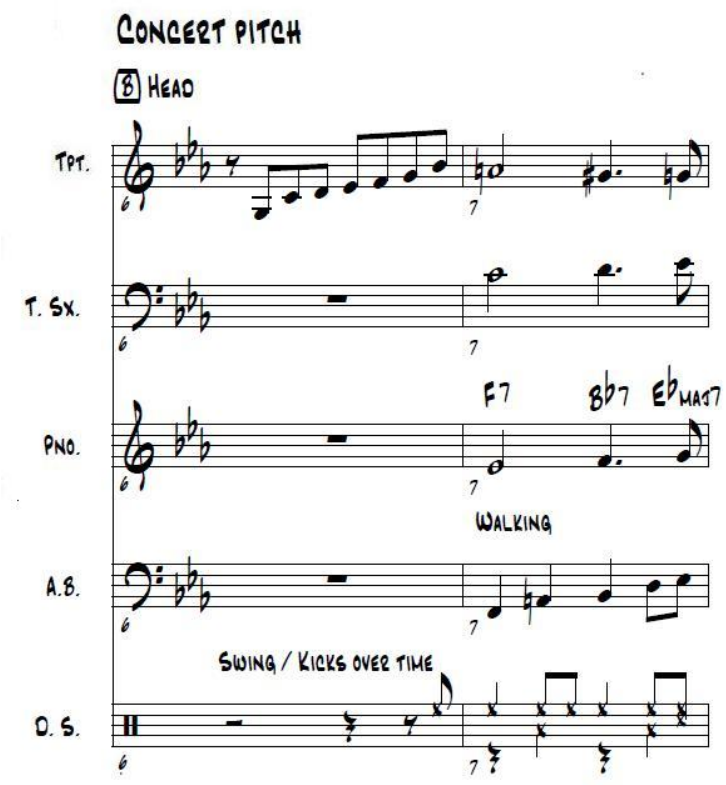


Figura 14. Kicks.

En la última repetición de la primera frase, la sección rítmica interpreta el mismo arreglo de la primera reproducción. En esta ocasión, en vez de finalizar su acompañamiento con un corte al marcar la última corchea de la melodía de esta frase, la sección rítmica prosigue con un acompañamiento swing anticipando la cadencia de la sección. En estos últimos dos compases el saxo armoniza la melodía, mientras que el top note voicing del piano y el contrabajo siguen un movimiento parecido, marcando negras con su acompañamiento. La batería pasa de stop time a *kicks over time* al anticipar el patrón swing en contratiempo del cuarto tiempo. También se encarga de marcar el corte en el contratiempo del cuarto tiempo del segundo compás de la cadencia, preparando de esta manera la re-exposición de la sección. En la siguiente ilustración es posible apreciar cómo el acompañamiento evoluciona desde la última repetición del motivo principal hacia la cadencia.

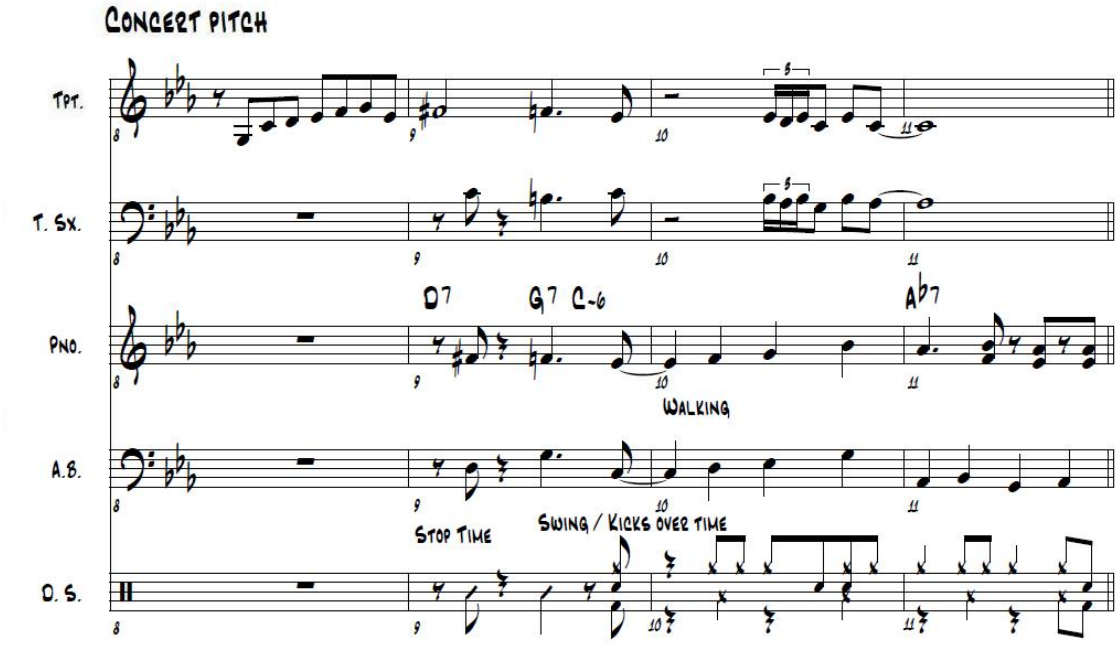


Figura 15. Acompañamiento cadencia.

En la sección “b” se pueden distinguir algunas de las otras características que, de acuerdo a Mark Gridley, diferencian al hard bop del bebop y otros subgéneros. En este segmento, la sección rítmica complementa el carácter de la primera parte al mantener un swing fluido sin la interrupción de los stops times y kicks. Aquí es posible observar el activo y atento acompañamiento de Richie Powell en el piano. Durante la mayor parte de la sección, Powell simplemente marca el ritmo armónico: dos acordes por compás. Sin embargo, en ciertas partes, al interactuar con la melodía, decora su acompañamiento con variaciones rítmicas y respuestas melódicas. Este acompañamiento reafirma que: “El acompañamiento de piano en el hard bop tenía más variedad en ritmos y cifrados de acordes” (Gridley, 1997, p.198). Aunque esto también se puede evidenciar en otros subgéneros del jazz, ésta fue una característica particular de la época.

Como ya ha sido comprobado, el aporte de Max Roach, fundador de este quinteto junto a Clifford Brown, es esencial para este arreglo. Además de su contribución con la introducción, los stop times y kicks, la sección “b” del arreglo permite admirar su

musicalidad. “Los bateristas tocaban con mayor actividad en el hard bop” (Gridley, 1997, p.198). Max Roach demuestra su pericia al manipular esta actividad con gran musicalidad a través de su manera discreta de acompañar al ensamble, así como también un uso experto de las dinámicas. La precisión y delicadez de sus *fills* también aportan de gran manera al movimiento y fluidez general del arreglo.

Conclusión

Este análisis de forma y arreglo del tema Jordu de Duke Jordan, interpretado por Clifford Brown y el quinteto de Max Roach, señala las diferentes destrezas aplicadas al arreglo haciéndolo una interpretación exitosa. Las formas tradicionales del estándar y el arreglo en su totalidad brindan espacios para la improvisación de los músicos sobre un formato establecido de referencia. Además del tema principal y las improvisaciones, el arreglo contiene otros segmentos: la introducción y la transición entre los solos y la re-exposición del tema, que contribuyen a la fluidez y atractivo de la interpretación. Otros factores que también aportaron a la ejecución de la obra, fueron técnicas de arreglo como las armonizaciones, los kicks y los stop times. Los diferentes tipos de armonizaciones utilizadas para embellecer partes específicas de la melodía fueron claves para su éxito al colaborar con diferentes texturas y propósitos. El uso intermitente y alterno de stop times y kicks aportan con movimiento y contraste, así creando sorpresa. Usando el criterio de Mark Gridley como referente de qué características diferencian al hard bop del bebop, este documento también resalta aquellas particularidades que lo estilizan como tal. La intención con la cual se tocaba producía un sonido más brusco y redondo, el acompañamiento del piano y la batería tendía a ser más activo y la improvisación era más simple. Recursos usados por Jordu para lograr una aproximación más cercana con el público general.

Referencias

Baker, David Nathaniel (1988). *David Baker's Arranging and composing: for the Small Ensamble: Jazz, R and B, Jazz-Rock.* Ca.: Alfred.

Berry, Wallace (1966). *Form in Music.* New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Brown, John Robert (2004). *A Concise History of Jazz.* Pacific, MO.: Mel Bay Publications.

Coker, Jerry (1998). *A Guide to Jazz: Composition and Arranging*. : Advance Music.

Dobbins, Bill (2005). *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach.* : Advance Music.

Gridley, Mark (1997). *Jazz Styles: History and Analysis.* New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Nestico, Sammy (1993). *The Complete Arranger.* USA: Fenwood Music Co., Inc.

Pease, Fredrick (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensambles.* Boston, MA.: Berklee Press.

Pease, Ted; Freeman Bob (NA). *Arranging 2 Workbook.* Boston: Berklee College of Music.

Ward, Geoffrey C; Burns, Ken (2000). *Jazz: A History of America's Music.* New York: Alfred A. Knopf.

Trabajo de Titilación

Departamento de Ejecución Instrumental

Jennifer Byron
00024317

Quito, mayo 2013

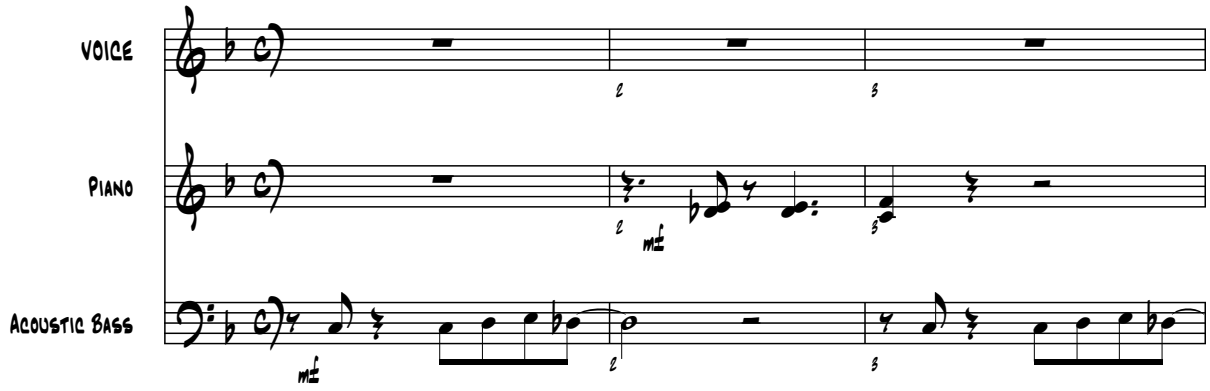
Tema: In Your Own Sweet Way
Compositor: Dave Brubeck
Año: 1955
Arreglista: Jennifer Byron
Estilo: Jazz
Tempo: 120 bpm.

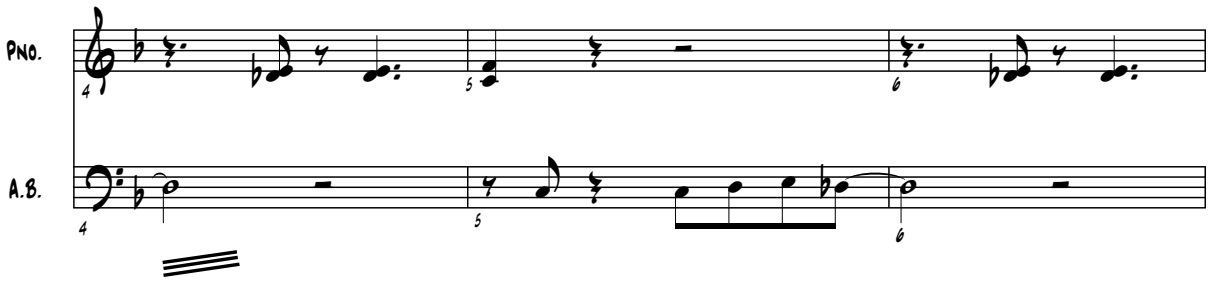
In Your Own Sweet Way

Score

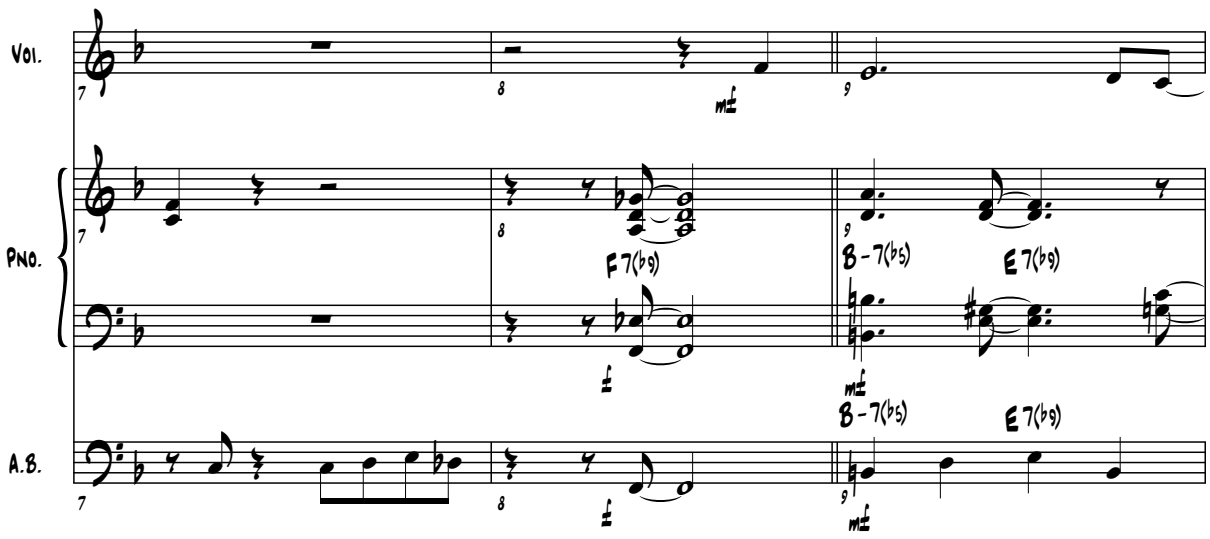
Composed by: Dave Brubeck
Arranged by: Jennifer Byron

A Intro ♩= 120



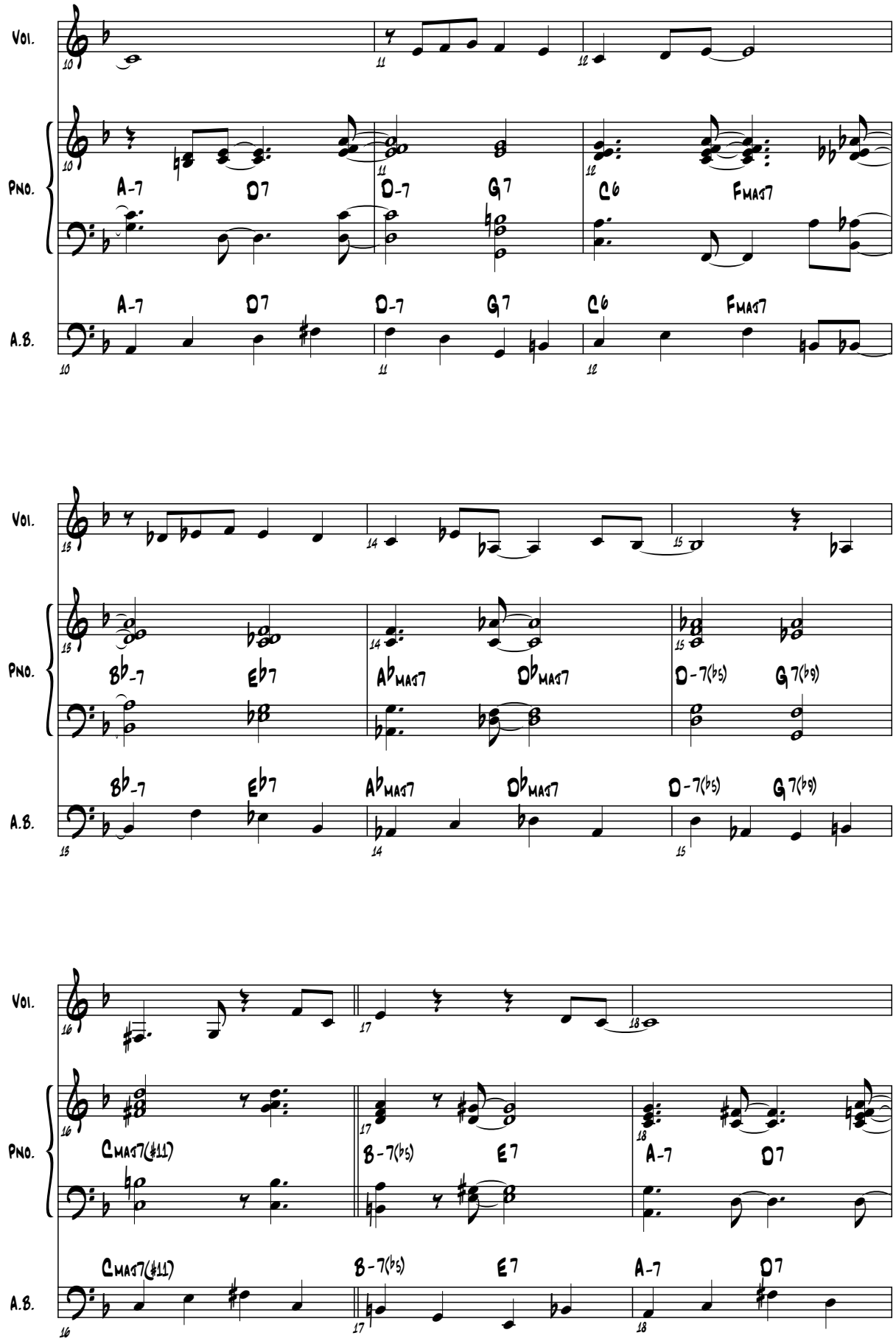


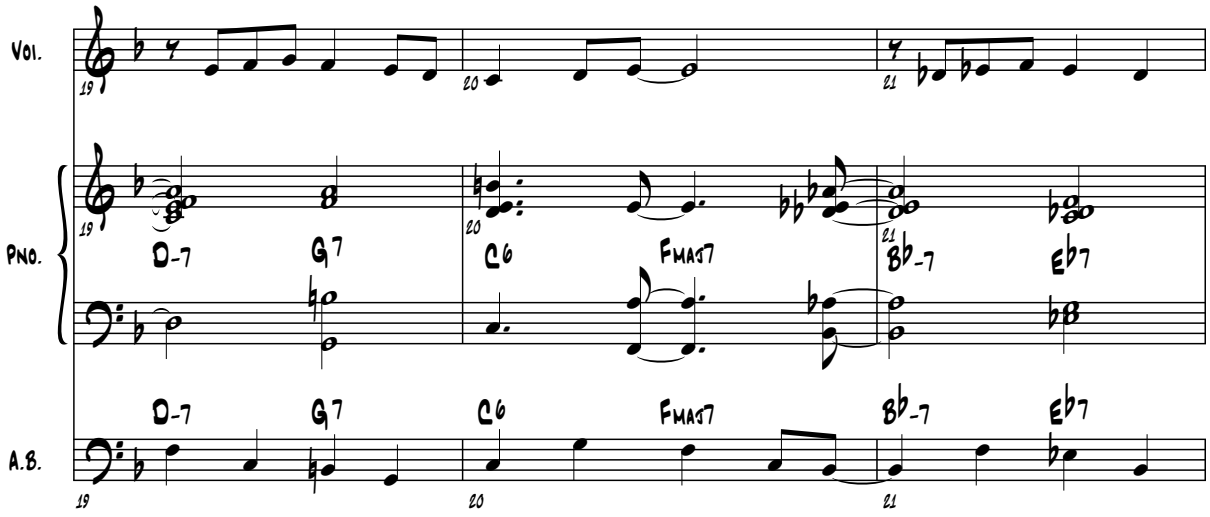
B Head

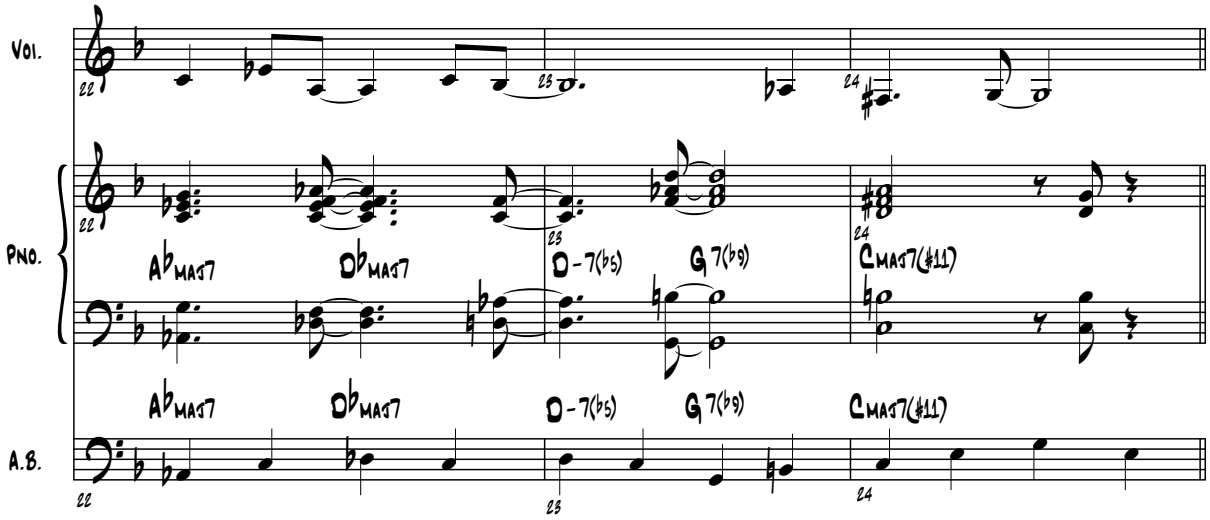


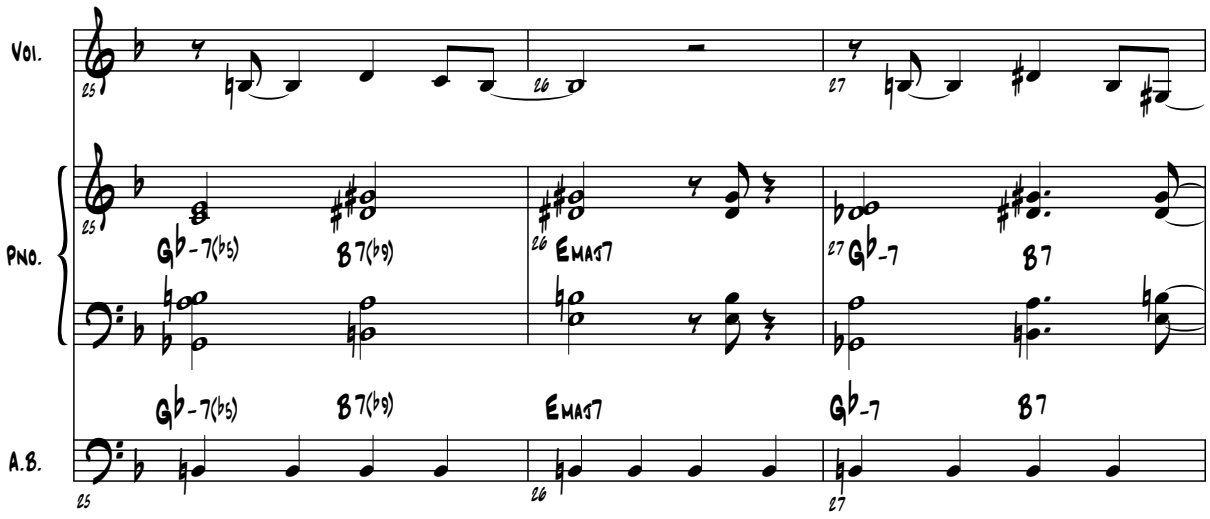
© 1955 Dave Brubeck

In Your Own Sweet Way

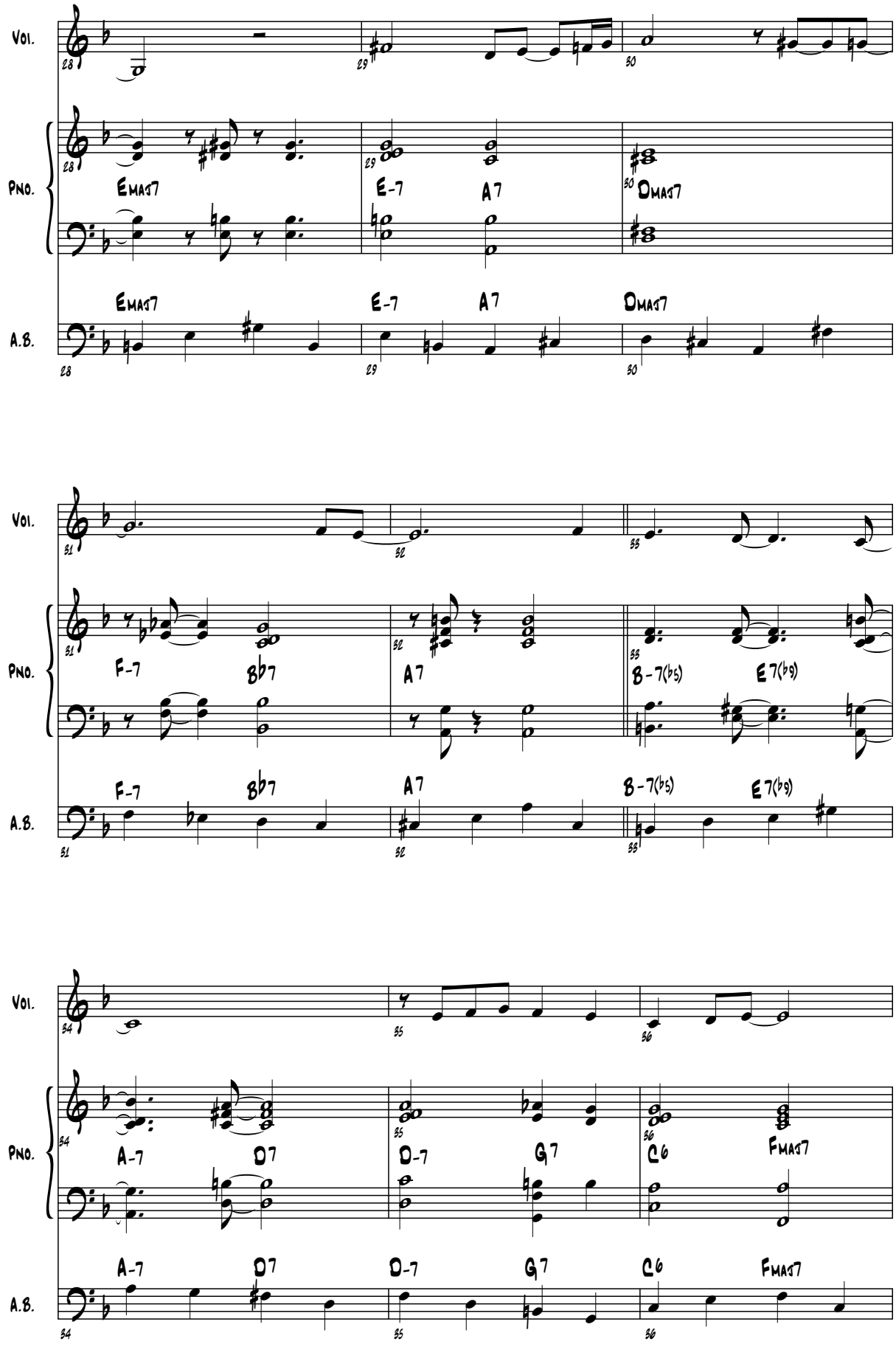


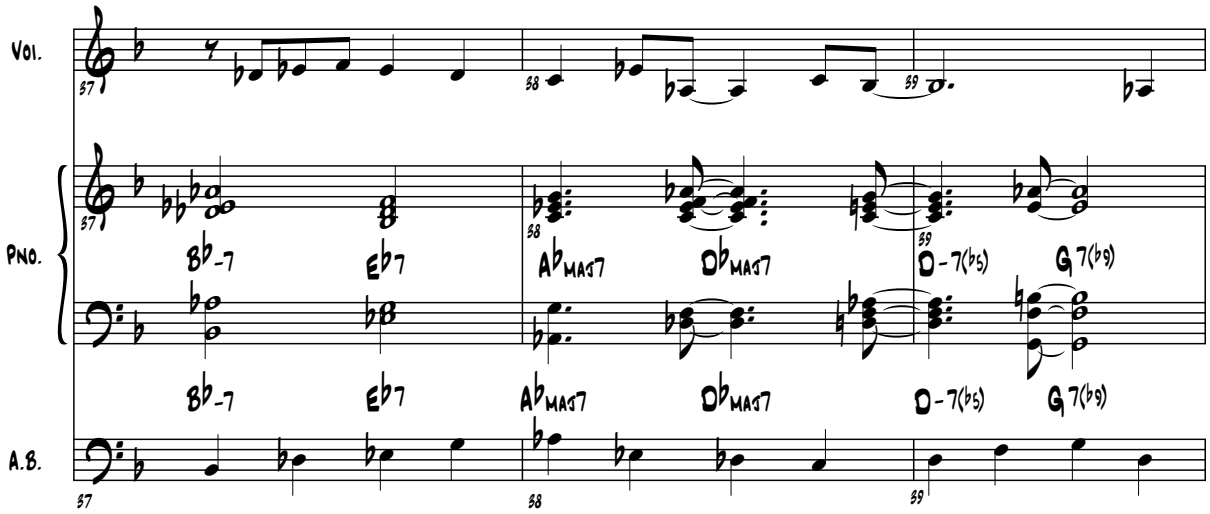

Vol.
Pno.
A.B.
19
20
21
D-7
G7
C6
FMAJ7
B♭-7
E♭7

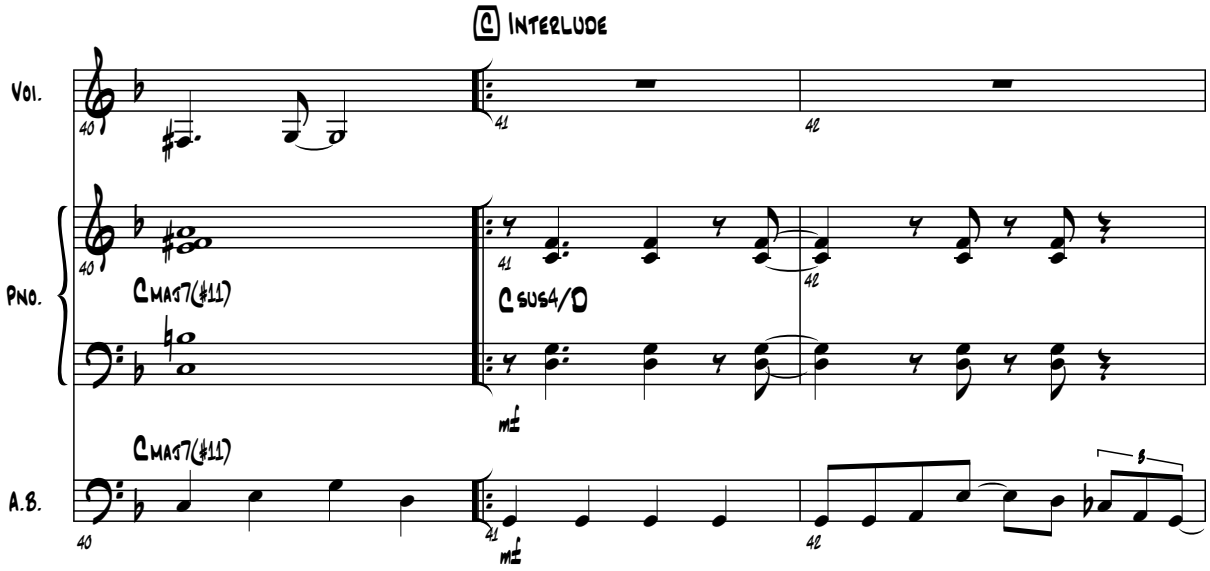

Vol.
Pno.
A.B.
22
23
24
A♭MAJ7
D♭MAJ7
D-7(♭5)
G7(♭9)
CMAJ7(♯11)

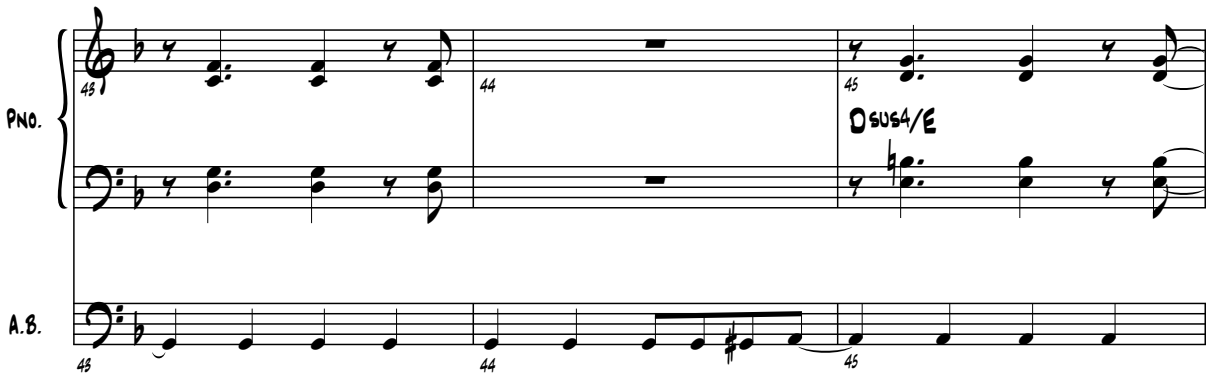

Vol.
Pno.
A.B.
25
26
27
G♭-7(♭5)
B7(♭9)
EMAJ7
G♭-7
B7

In Your Own Sweet Way

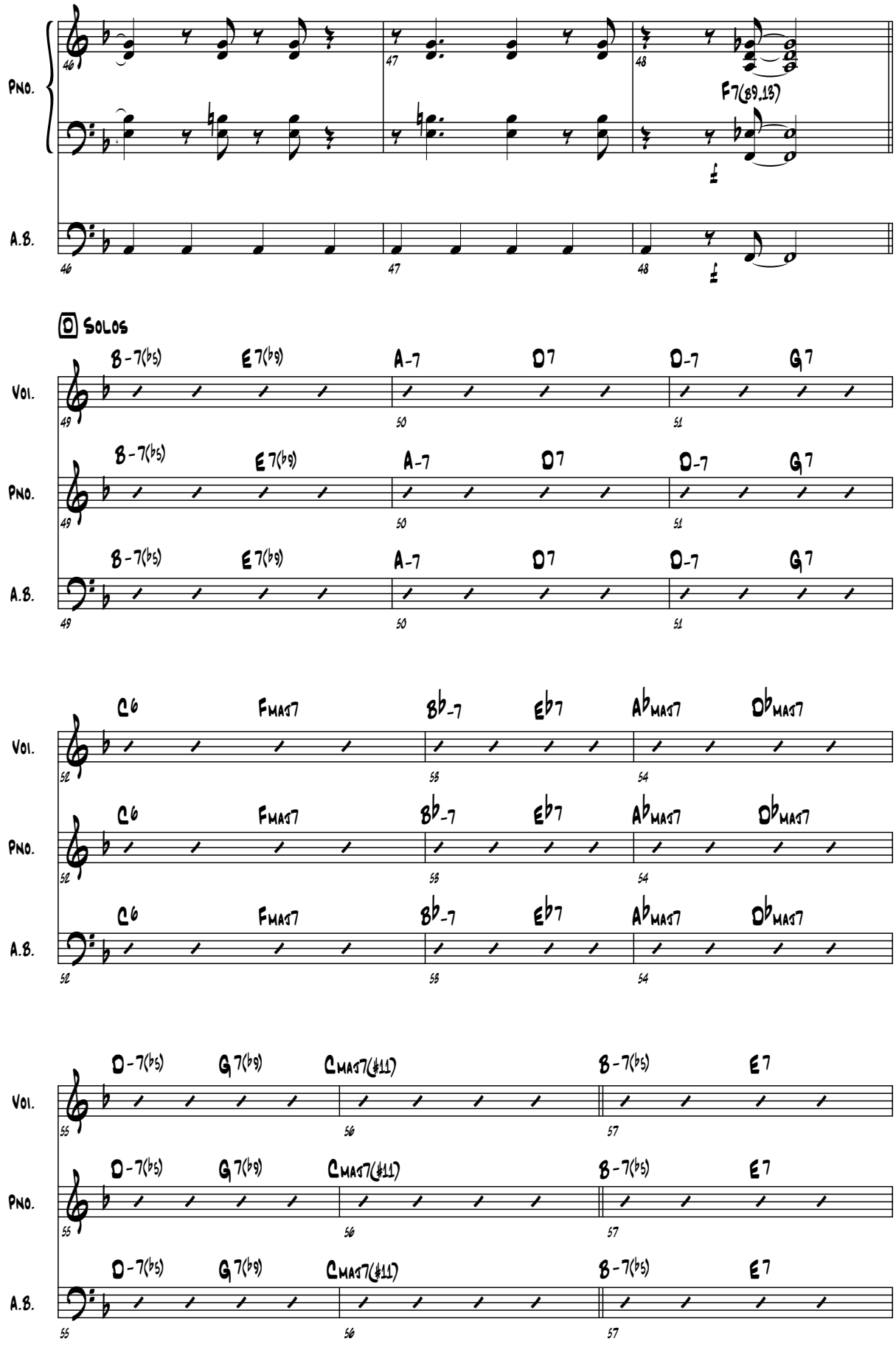


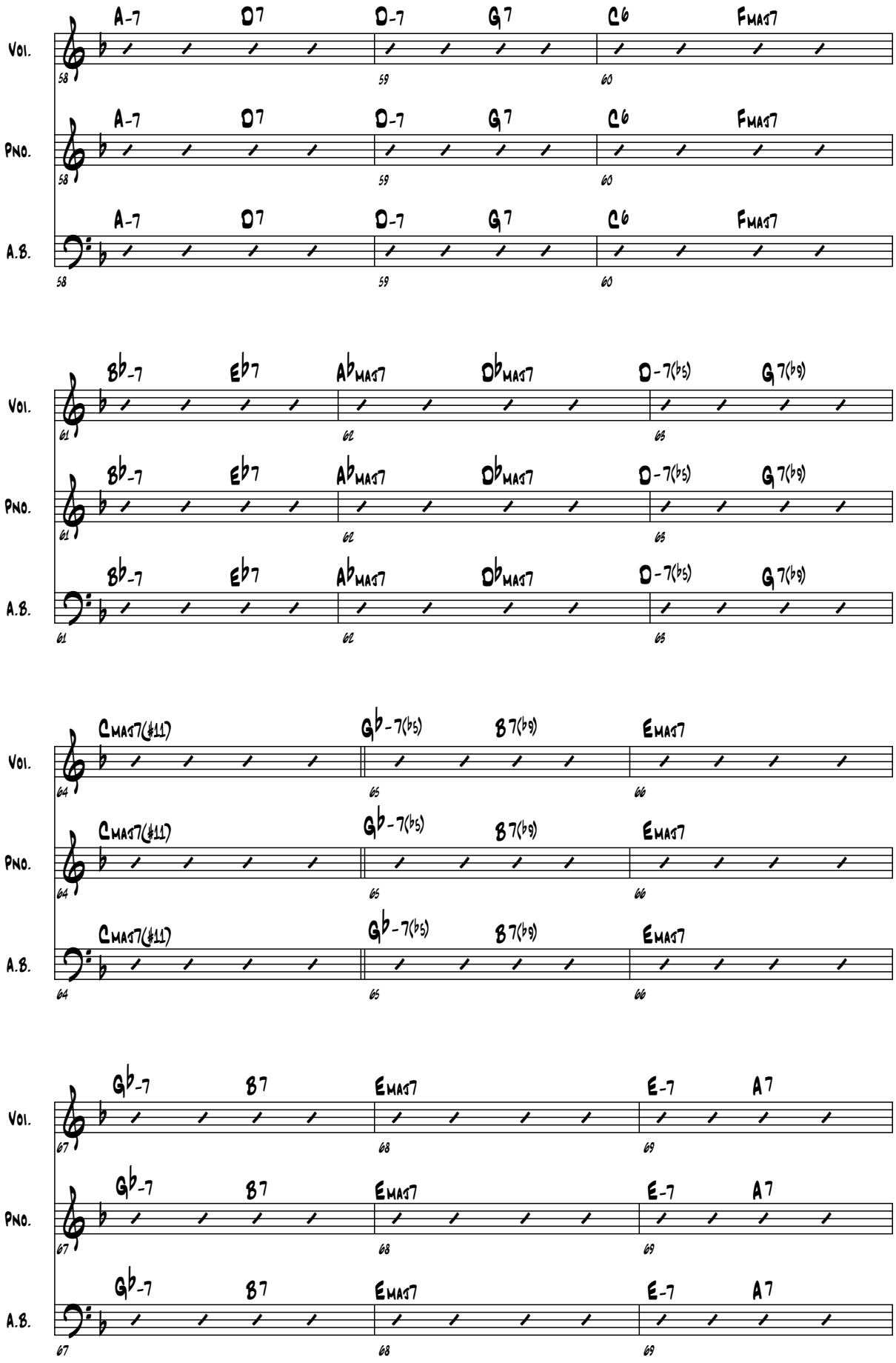

Vol.
Pno.
A.B.
57
58
59
B♭-7
E♭7
A♭MAJ7
D♭MAJ7
D-7(♭5)
G7(♭9)


Ⓒ Interlude
Vol.
Pno.
A.B.
40
41
42
CMAJ7(♯11)
C SUS4/D
mf

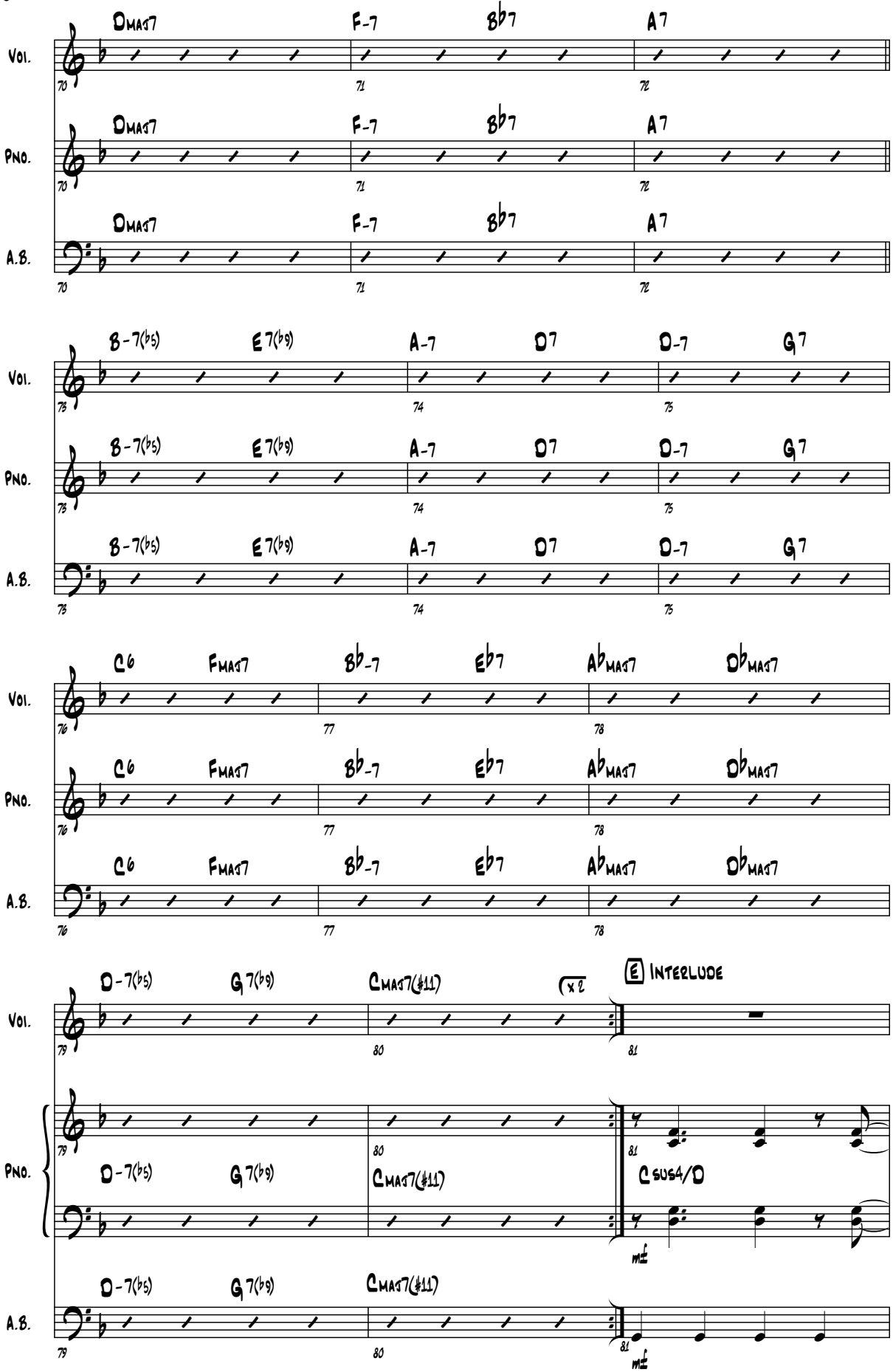

Pno.
A.B.
43
44
45
D SUS4/E

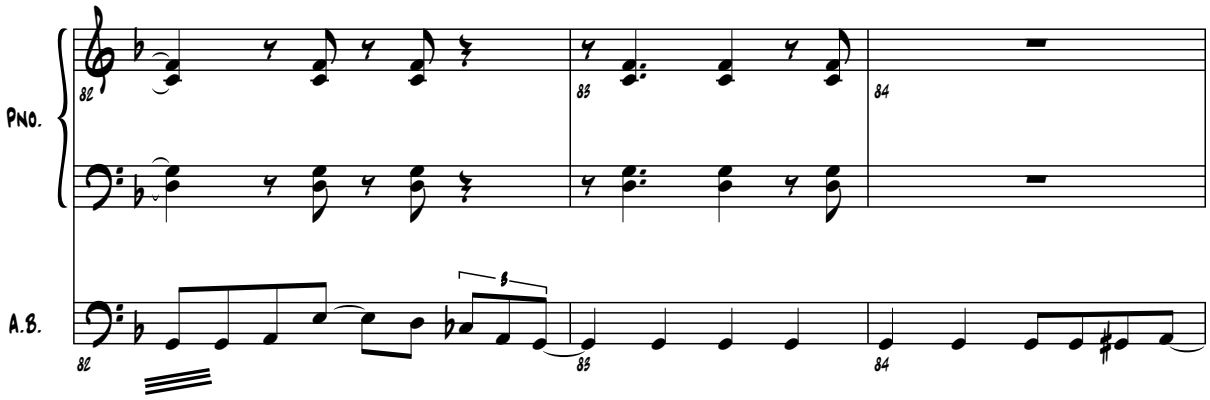
In Your Own Sweet Way

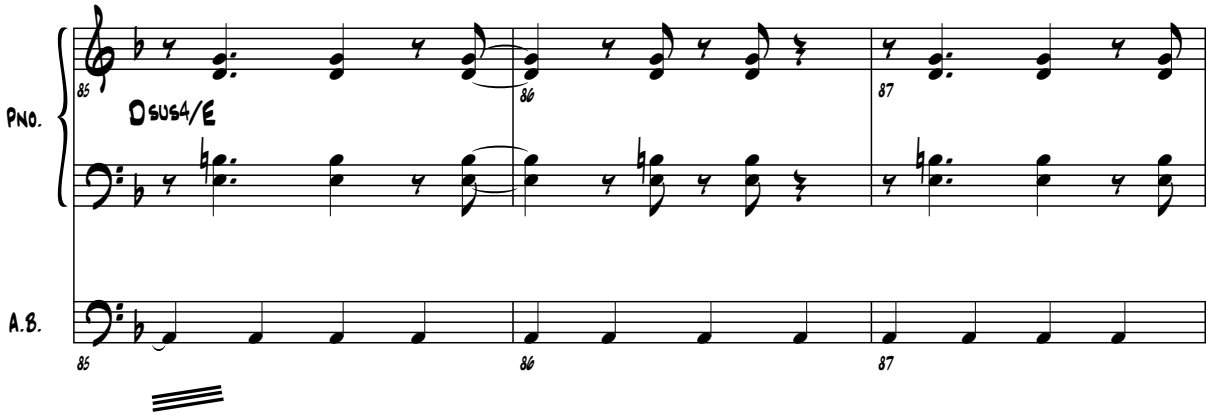


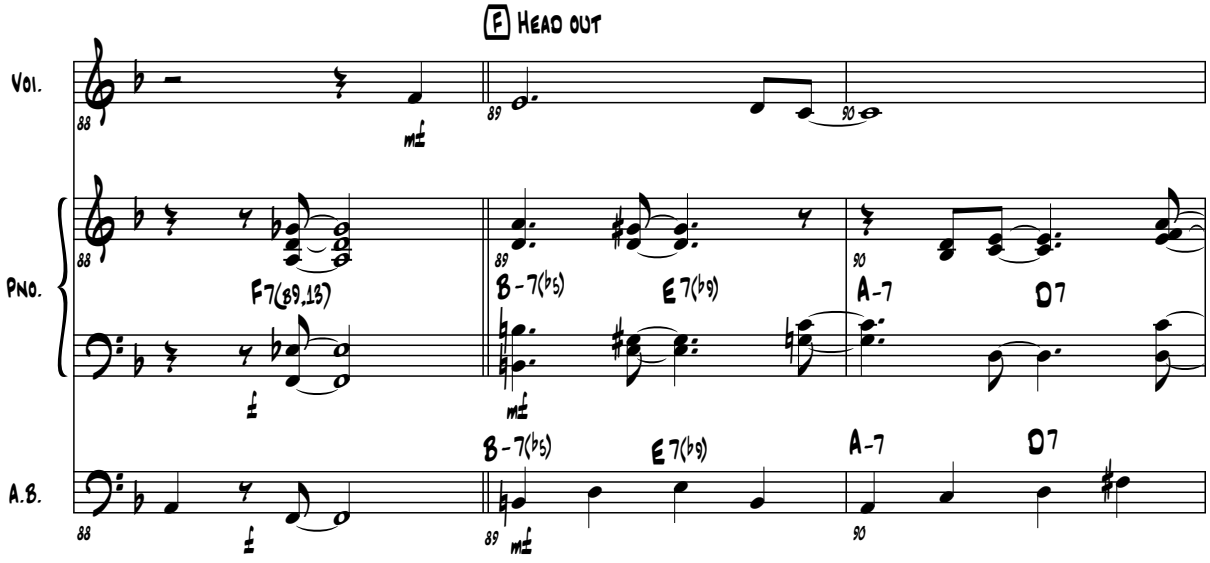

Vol.
Pno.
A.B.
A-7 D7 D-7 G7 C6 FMAJ7
58 59 60
A-7 D7 D-7 G7 C6 FMAJ7
58 59 60
A-7 D7 D-7 G7 C6 FMAJ7
58 59 60
B♭-7 E♭7 A♭MAJ7 D♭MAJ7 D-7(♭5) G7(♭9)
61 62 63
B♭-7 E♭7 A♭MAJ7 D♭MAJ7 D-7(♭5) G7(♭9)
61 62 63
B♭-7 E♭7 A♭MAJ7 D♭MAJ7 D-7(♭5) G7(♭9)
61 62 63
CMAJ7(♯11) G♭-7(♭5) B7(♭9) EMAJ7
64 65 66
CMAJ7(♯11) G♭-7(♭5) B7(♭9) EMAJ7
64 65 66
CMAJ7(♯11) G♭-7(♭5) B7(♭9) EMAJ7
64 65 66
G♭-7 B7 EMAJ7 E-7 A7
67 68 69
G♭-7 B7 EMAJ7 E-7 A7
67 68 69
G♭-7 B7 EMAJ7 E-7 A7
67 68 69

In Your Own Sweet Way

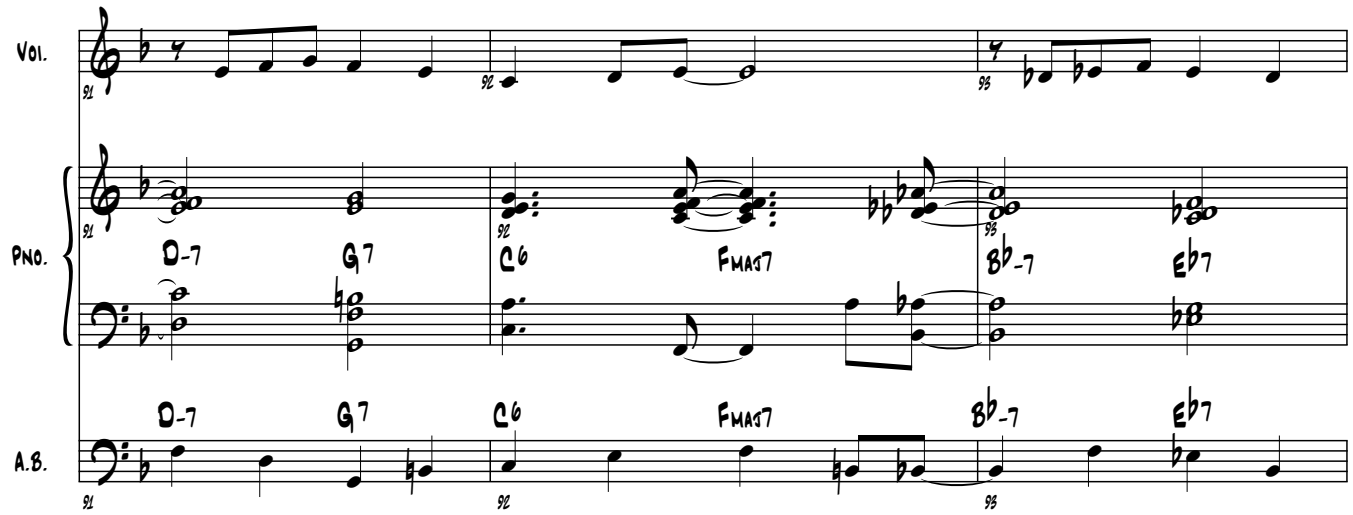


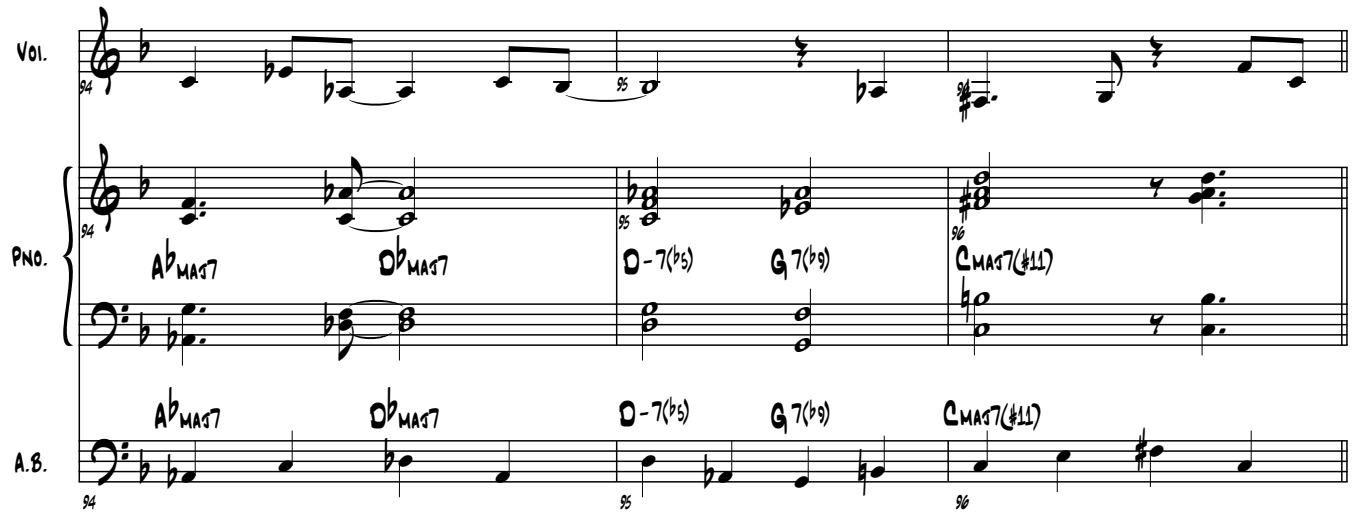

Pno.
A.B.
82
83
84

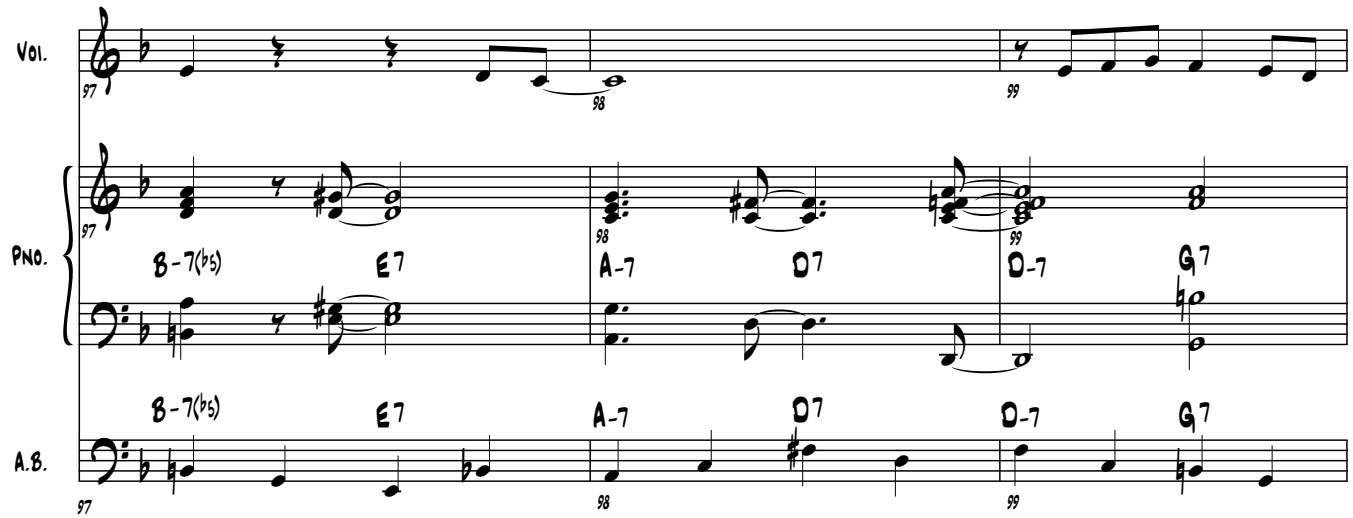

Pno.
A.B.
Dsus4/E
85
86
87

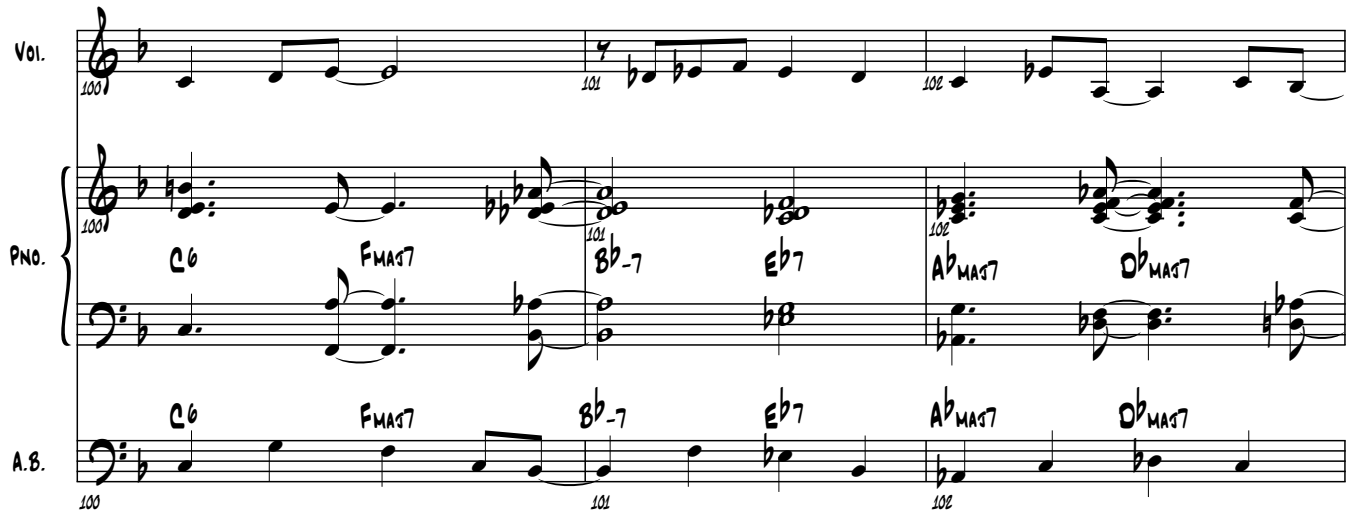

F Head out
Vol.
Pno.
A.B.
F7(b9,13)
B-7(b5)
E7(b9)
A-7
D7
88
89
90

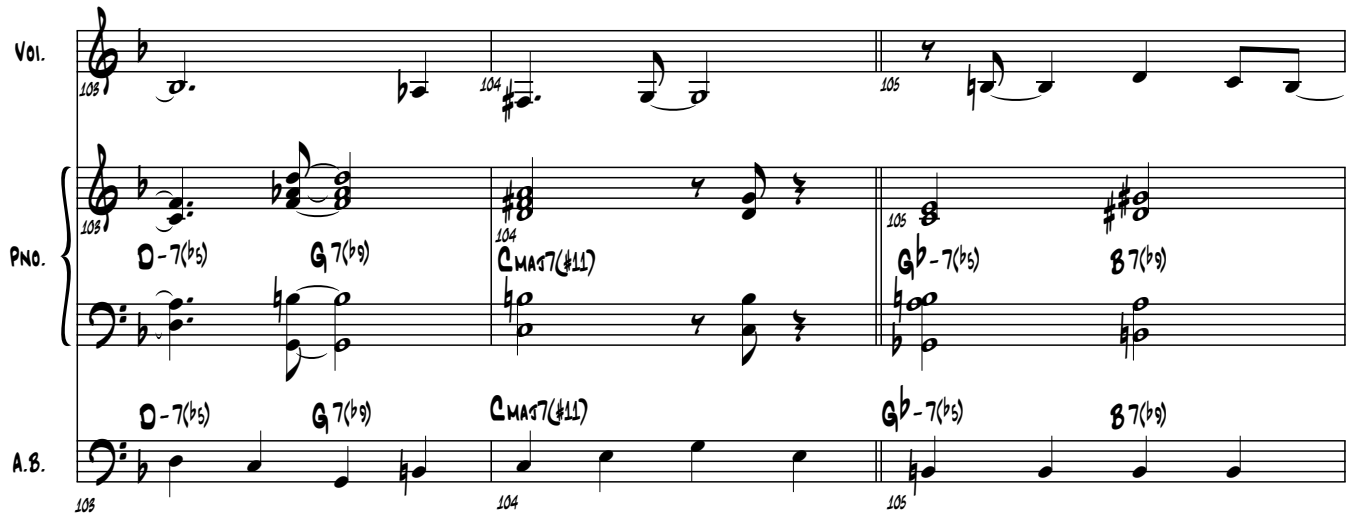
In Your Own Sweet Way

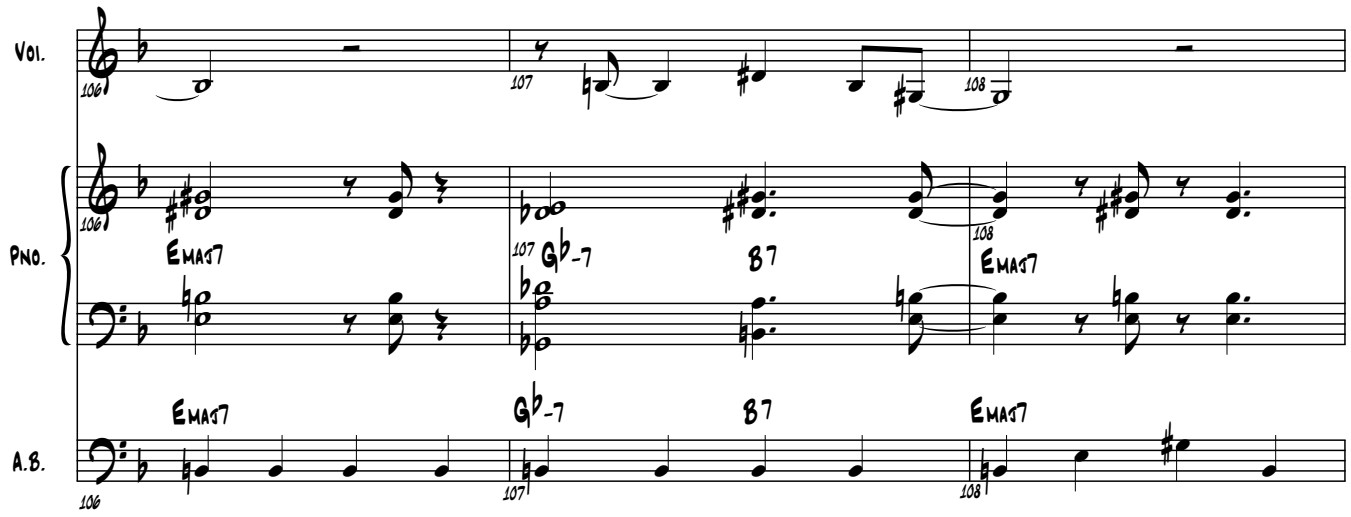




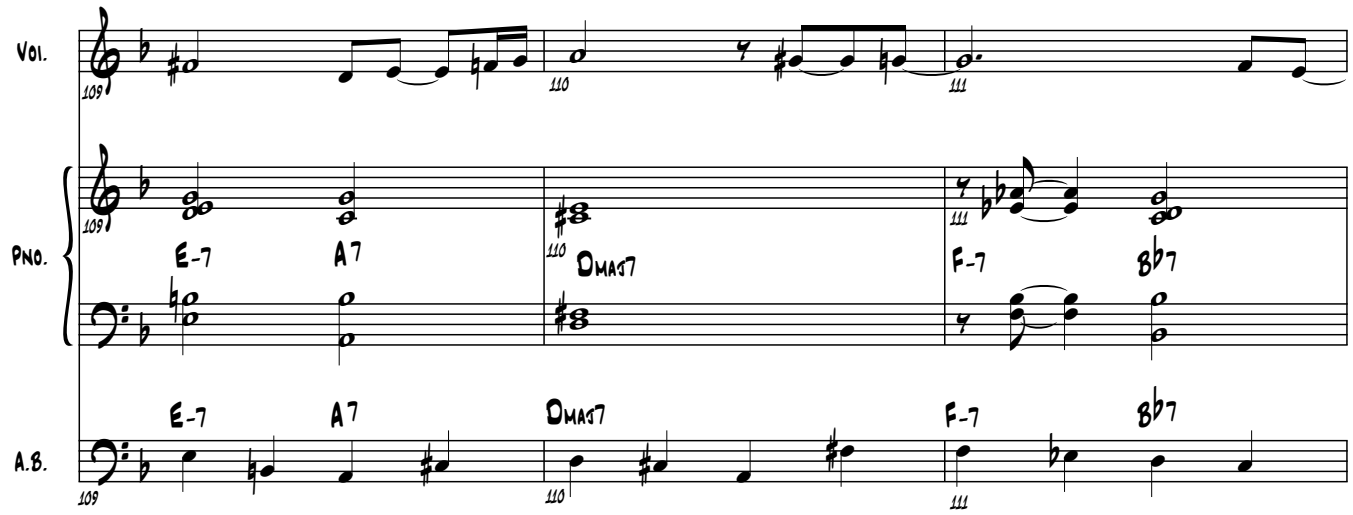


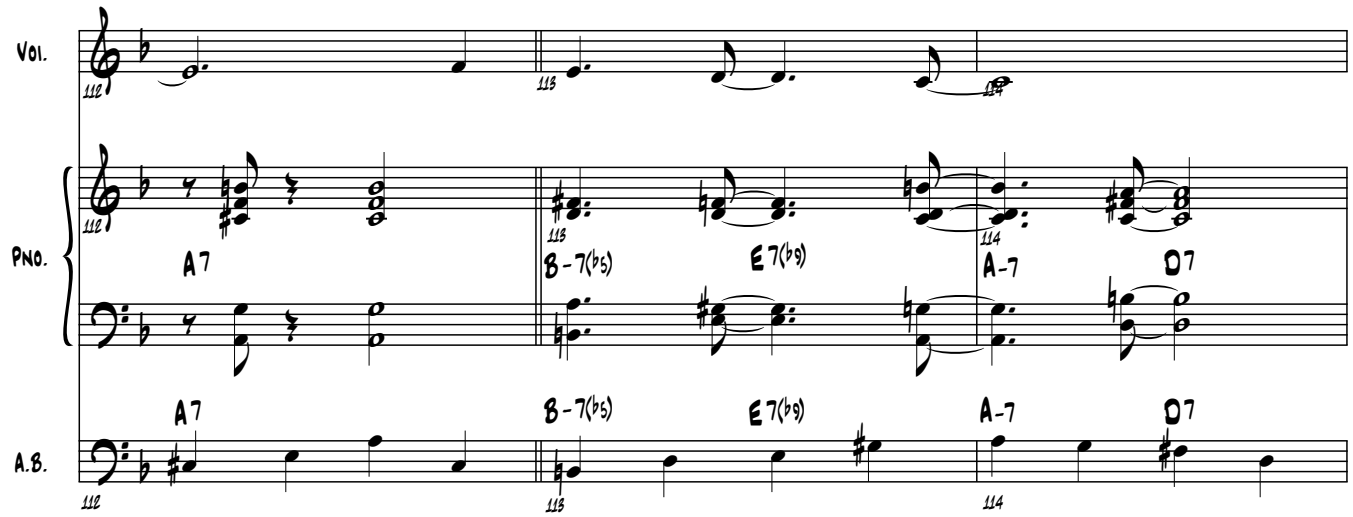

Vol.
Pno.
A.B.
100
101
102
C6
FMAJ7
B♭-7
E♭7
A♭MAJ7
D♭MAJ7

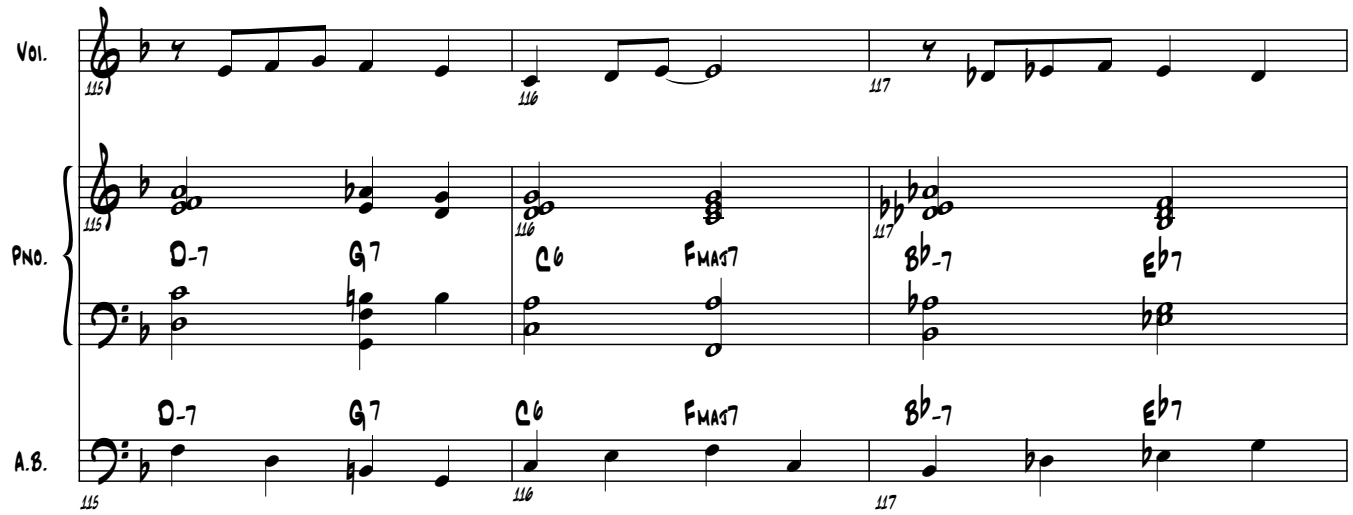

Vol.
Pno.
A.B.
103
104
105
D-7(♭5)
G7(♭9)
CMAJ7(♯11)
G♭-7(♭5)
B7(♭9)

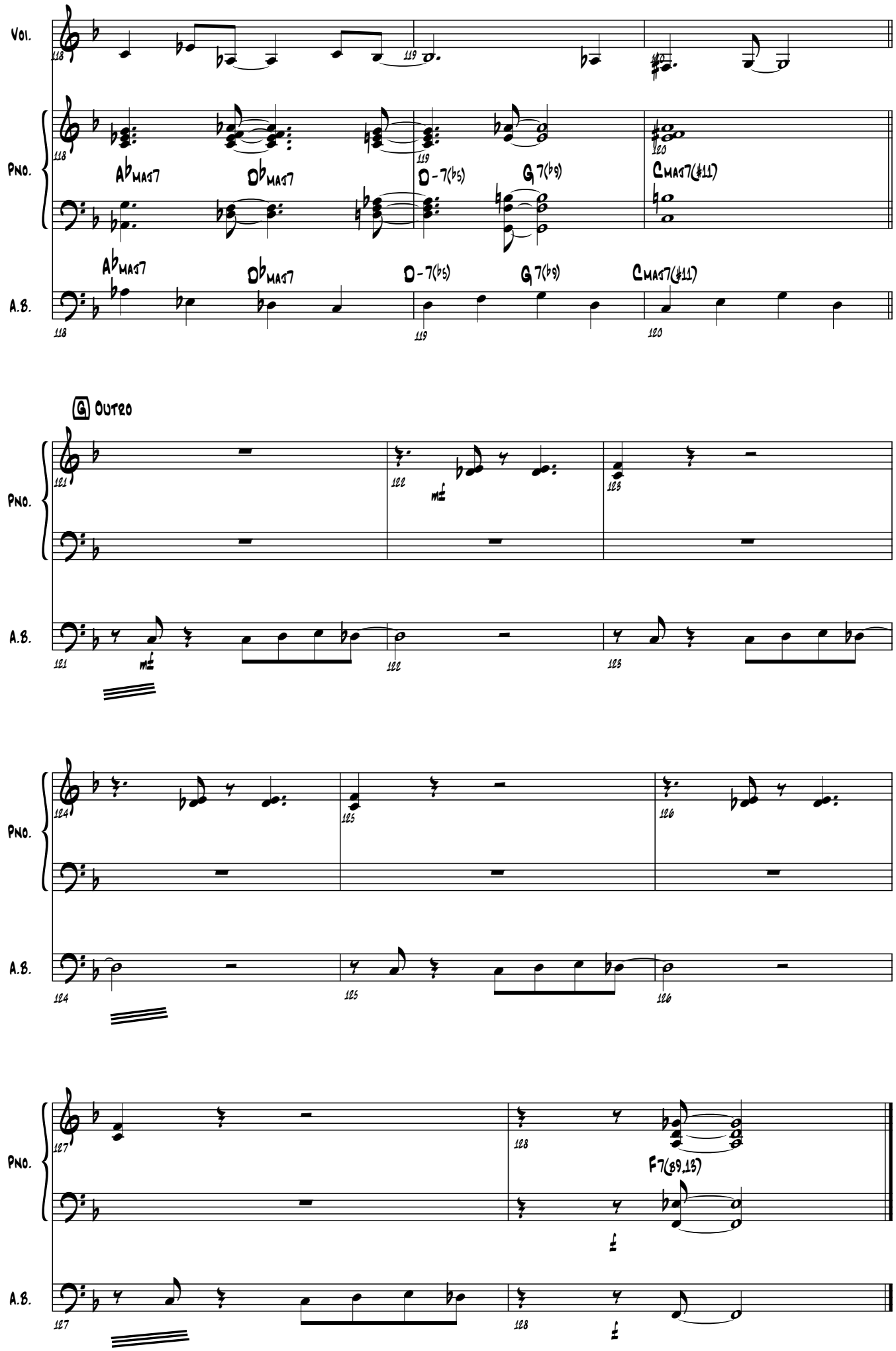

Vol.
Pno.
A.B.
106
107
108
EMAJ7
G♭-7
B7

In Your Own Sweet Way








Voi.
Pno.
A.B.
118
119
120
A♭MAJ7
D♭MAJ7
D-7(♭5)
G7(♭9)
CMAJ7(♯11)
G Outro
121
122
123
124
125
126
127
128
F7(♯9,13)
mf

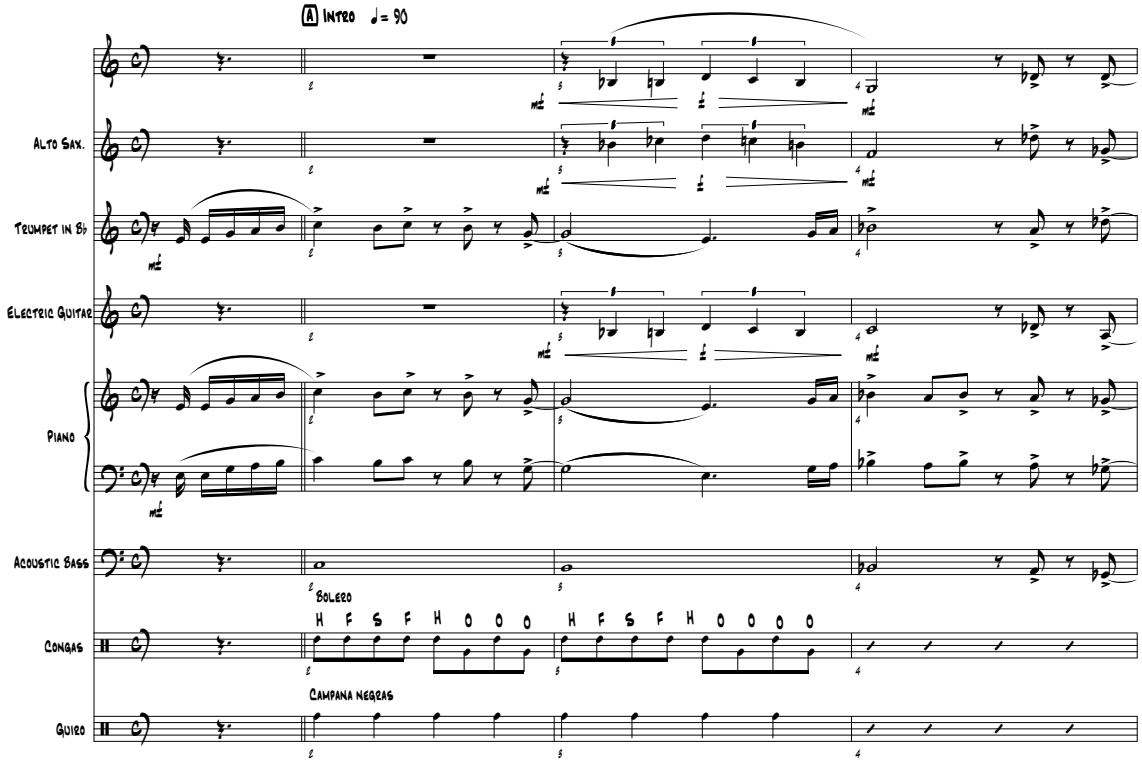
Tema: I Remember You
Compositor: Victor Schertzinger
Año: 1942
Arreglista: Jennifer Byron
Letra: Johnny Mercer
Estilo: Jazz
Tempo: 90 bpm.

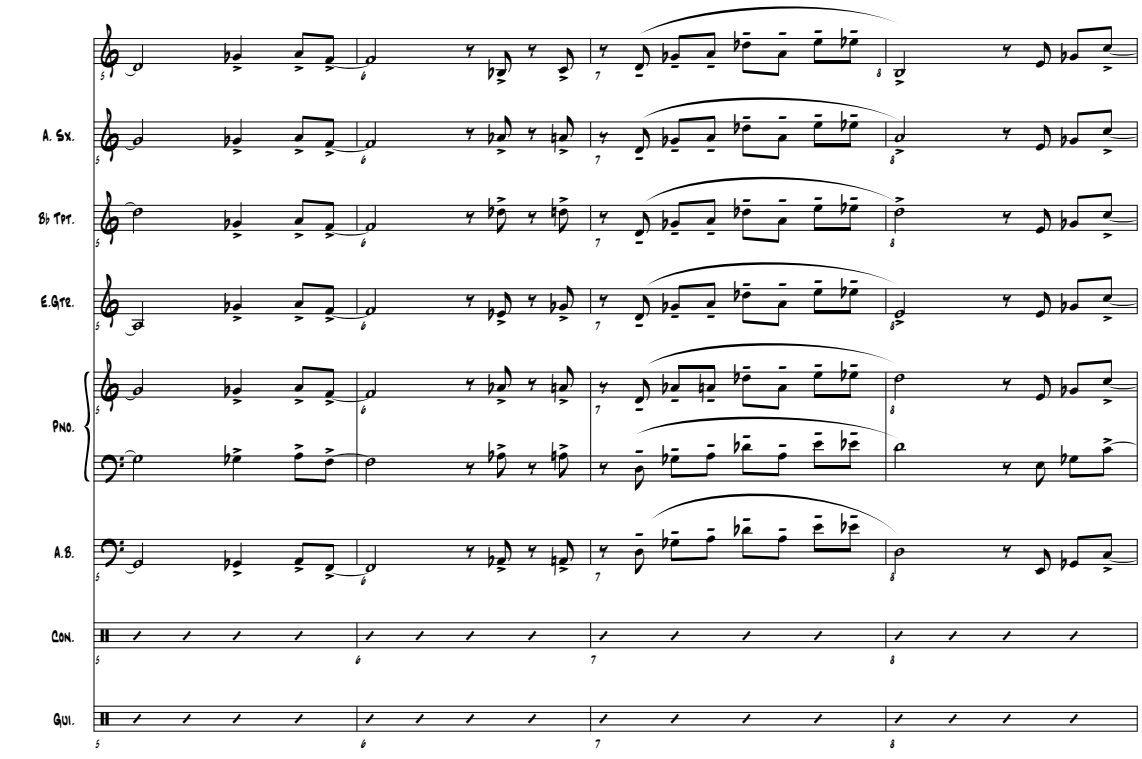
I Remember You

Score

Lyrics by: Johnny Mercer

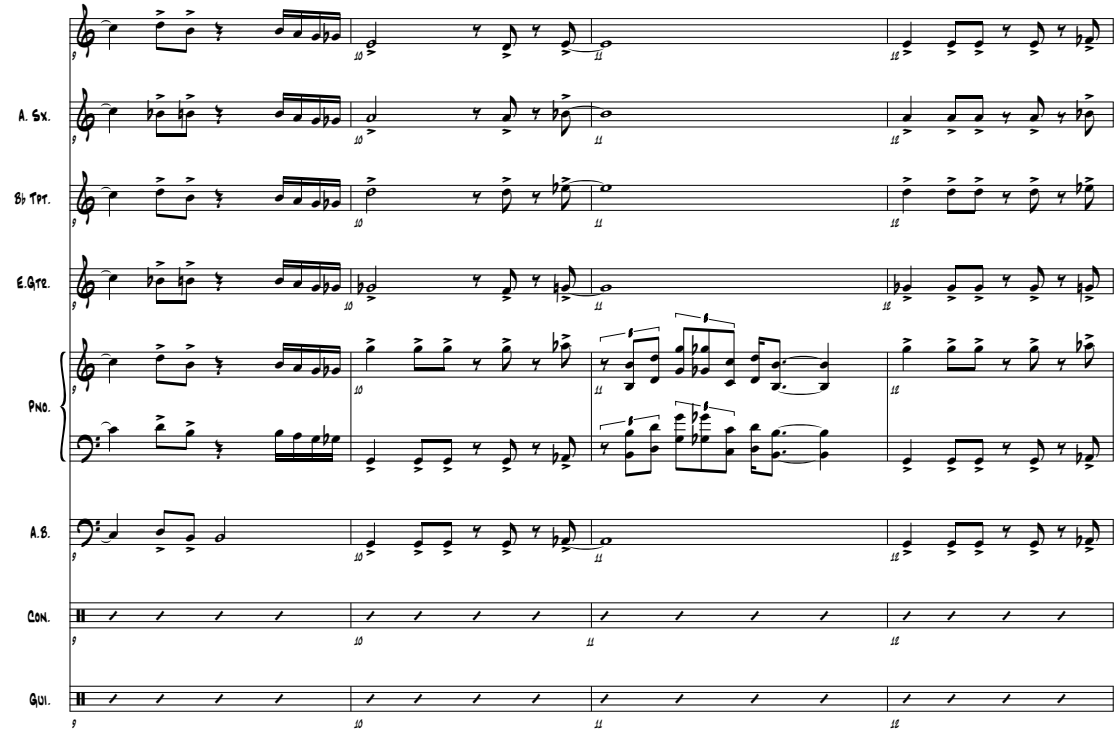
Written by: Victor Schertzinger
Arranged by: Jennifer Byron

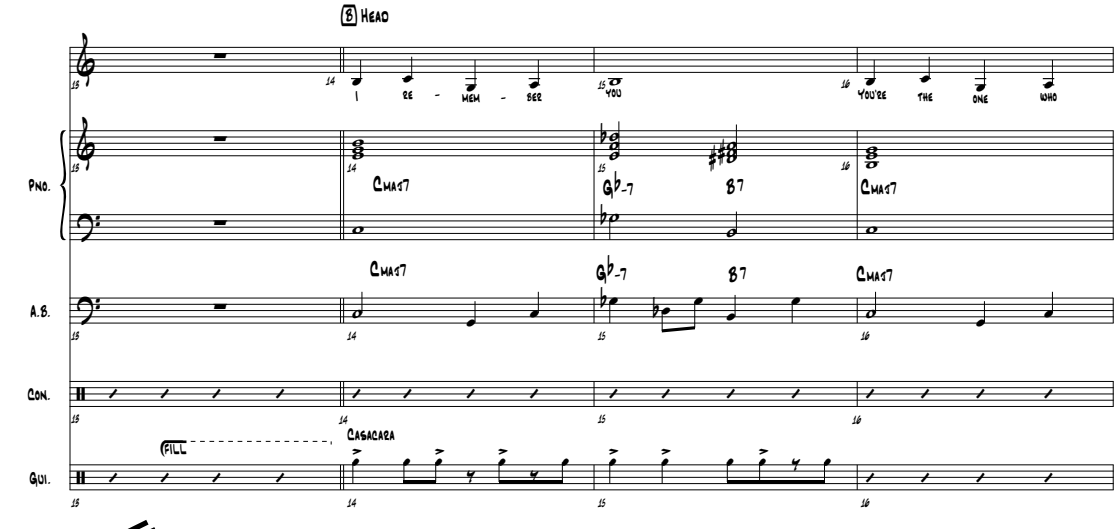


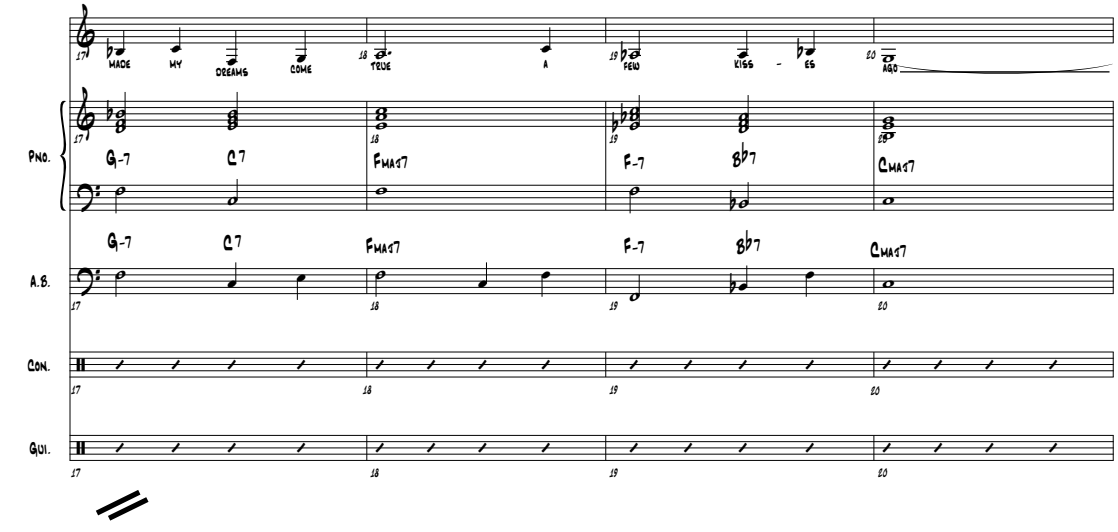


© 1942 Victor Schertzinger

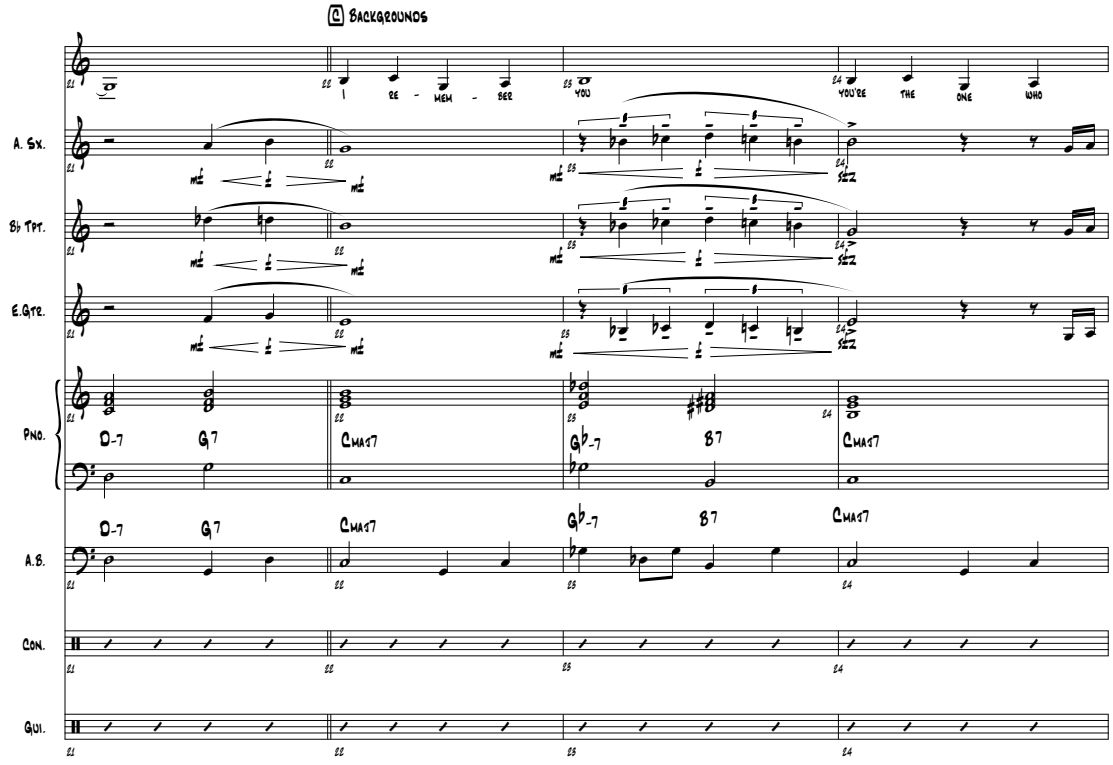
I Remember You

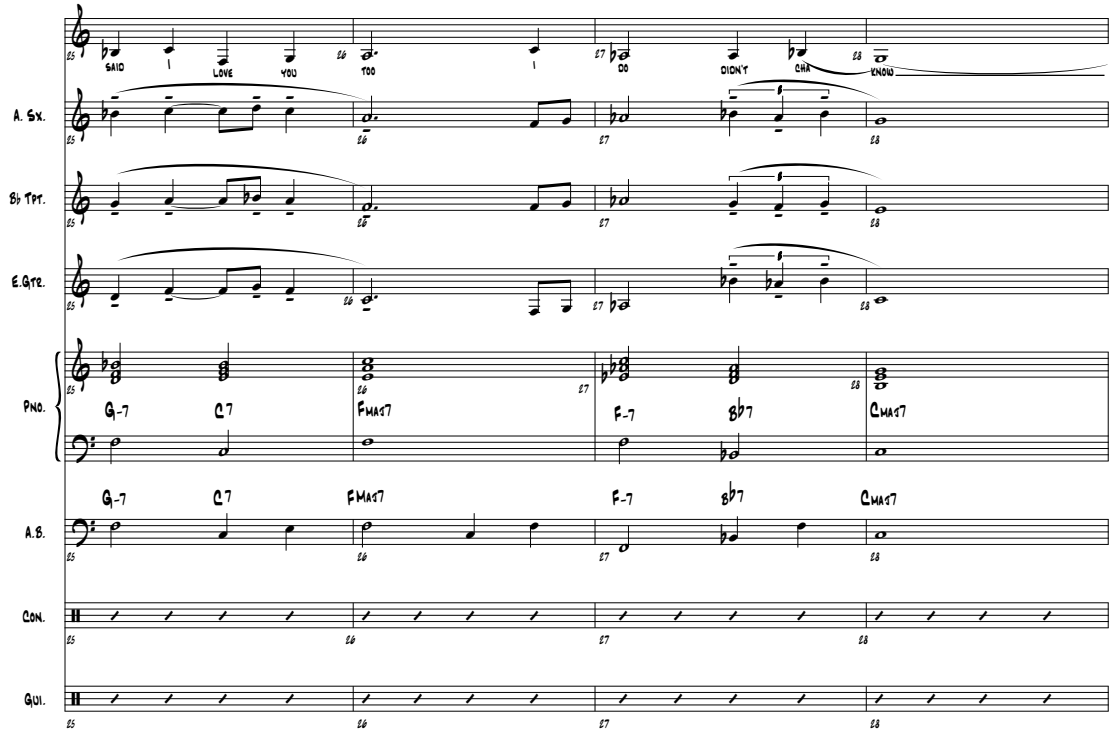




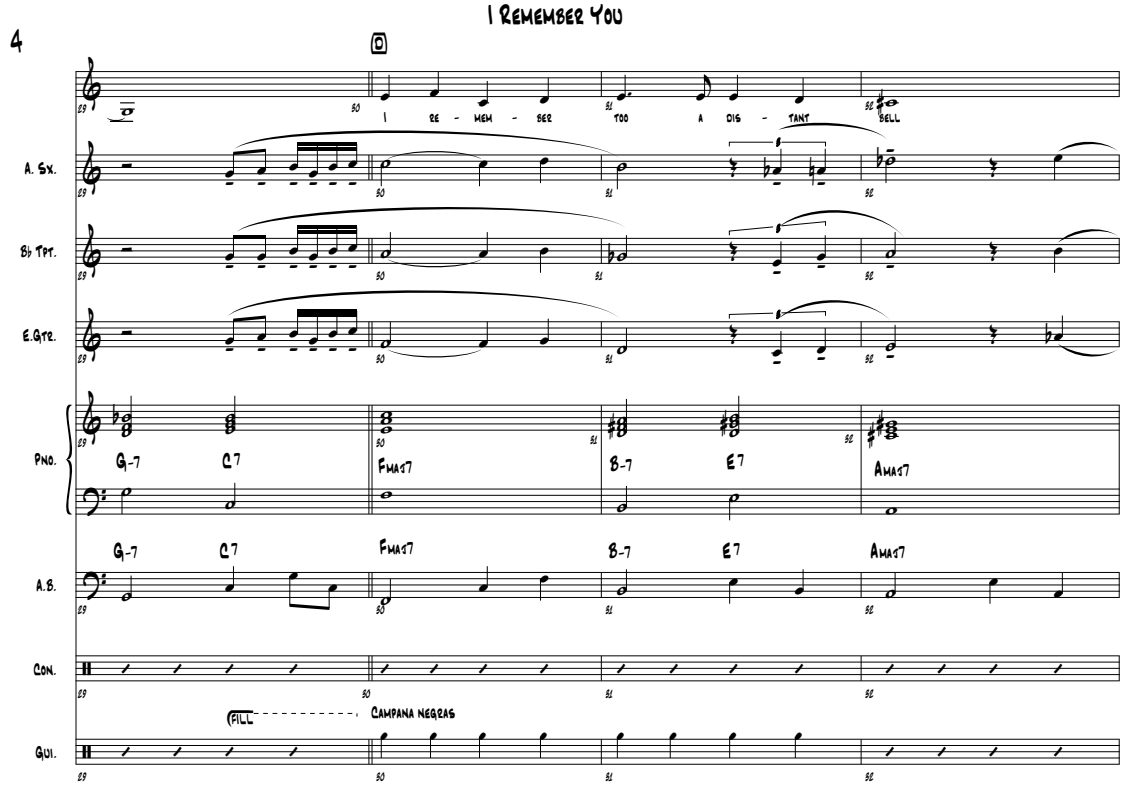


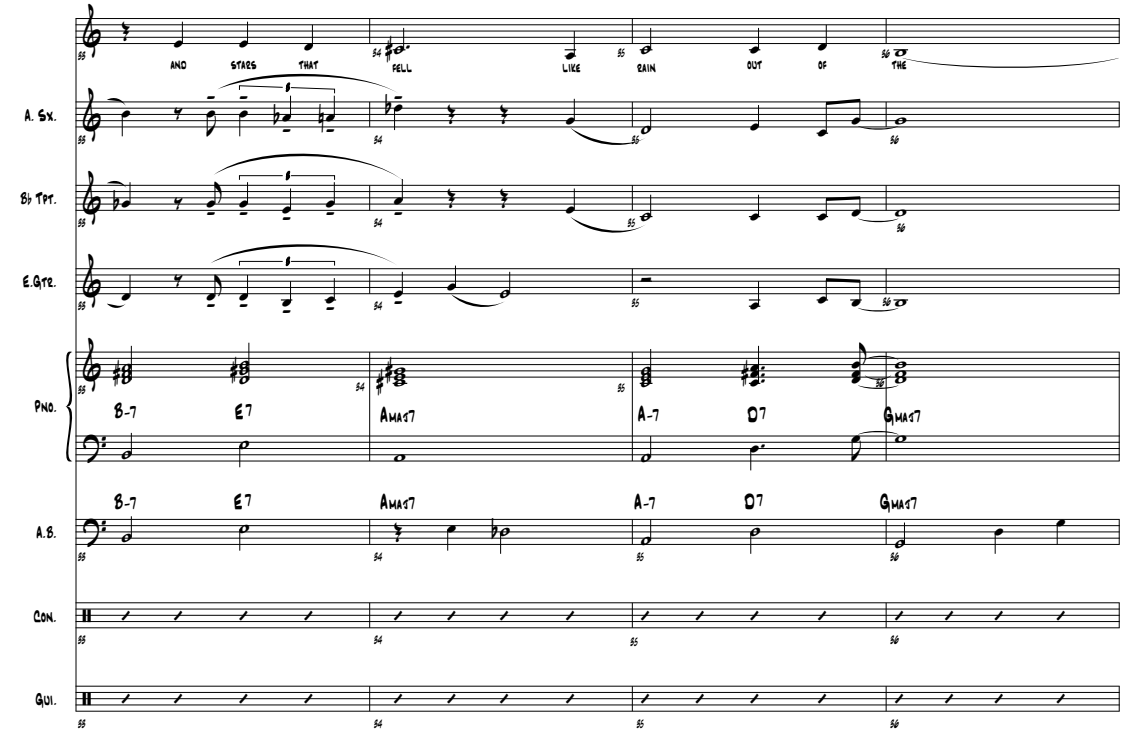
I Remember You

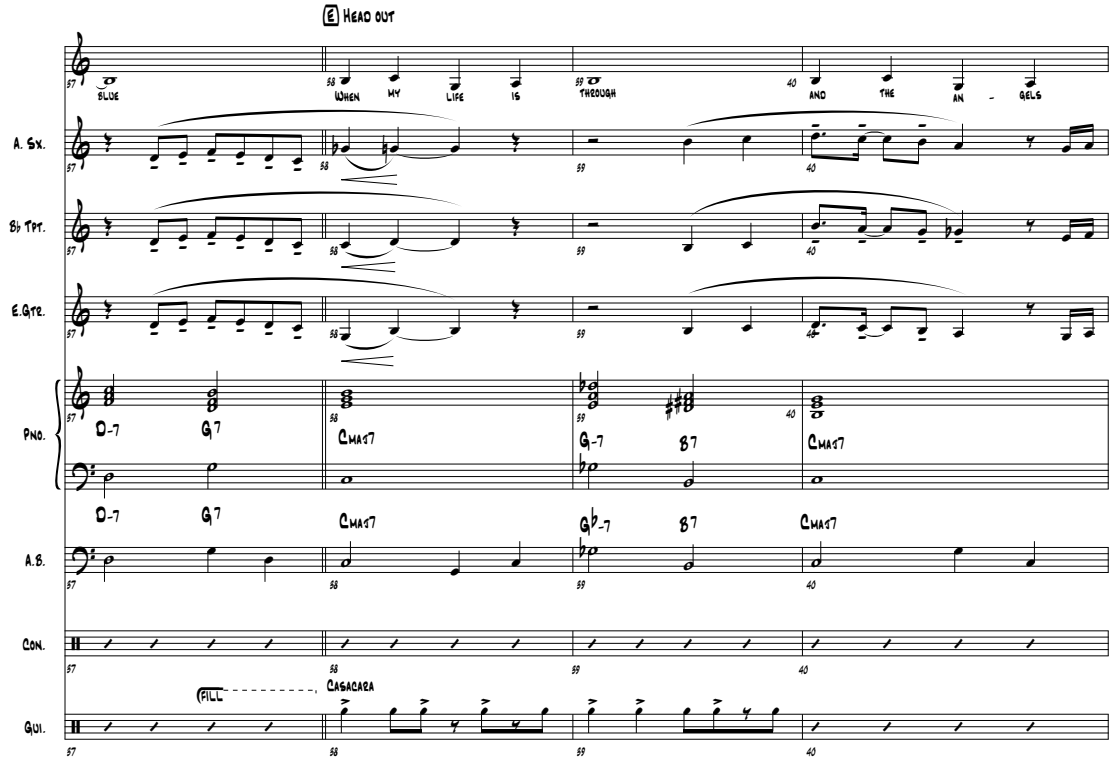


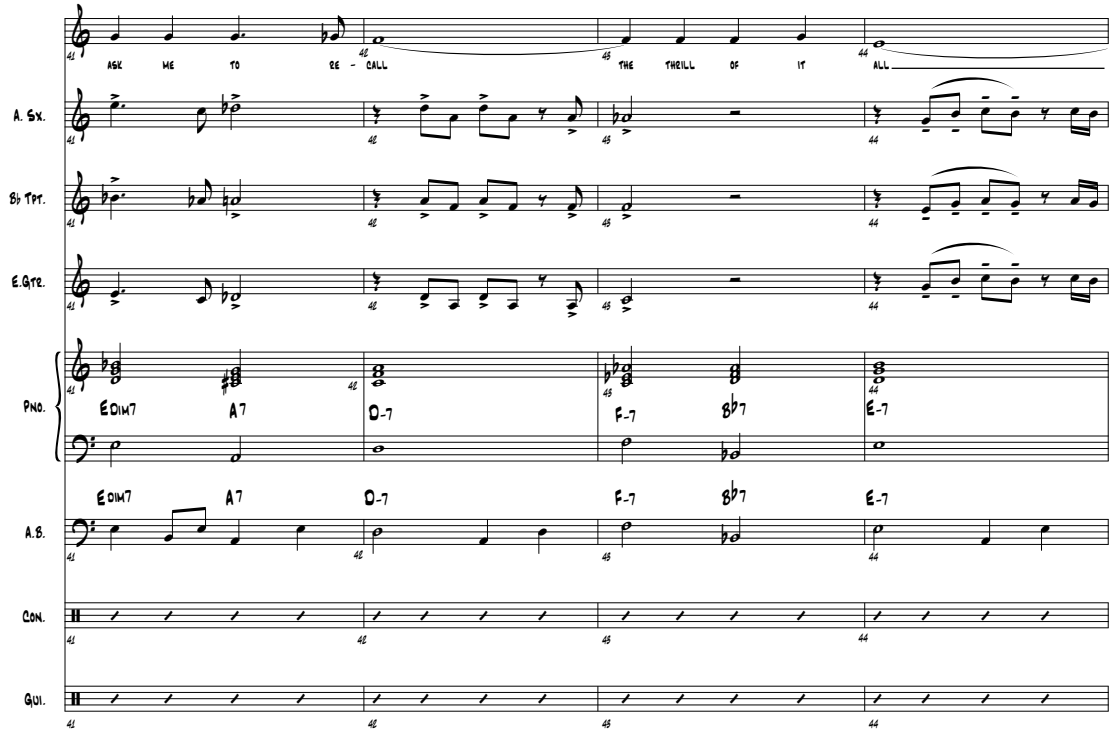


I Remember You

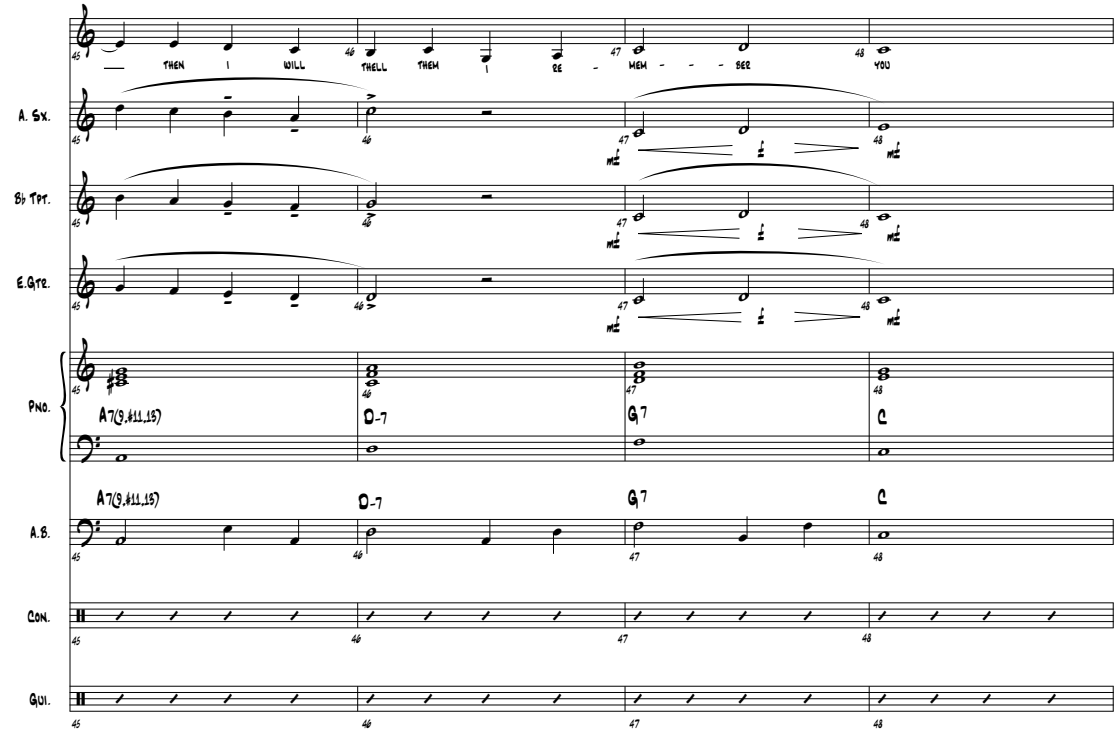


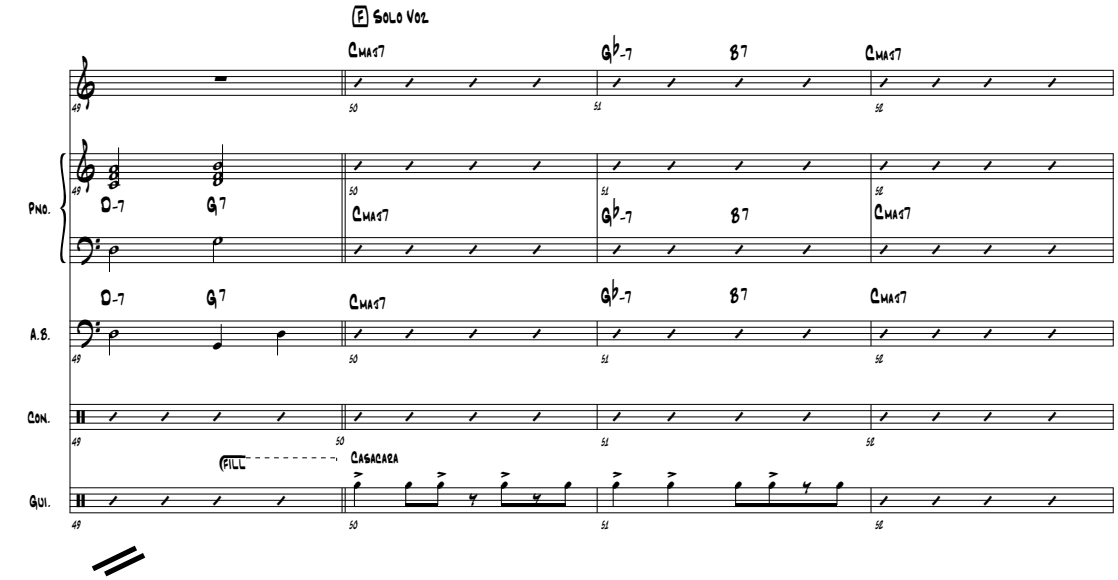


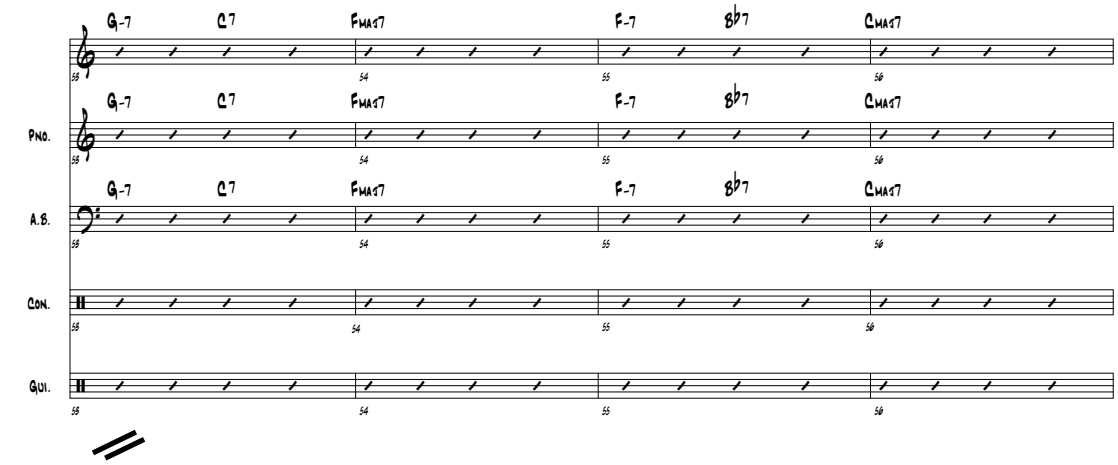

E Head out
BLUE
WHEN MY LIFE IS
THROUGH
AND THE AN - GELS
A. Sx.
B♭ Tpt.
E.Gtr.
Pno.
Dm7 G7 CMaj7
Gm7 B7 CMaj7
A.B.
Dm7 G7 CMaj7
Gbm7 B7 CMaj7
Con.
Gui.
FILL
CASCARA


ASK ME TO RE - CALL
THE THRILL OF IT ALL
A. Sx.
B♭ Tpt.
E.Gtr.
Pno.
EDim7 A7 Dm7
Fm7 Bb7 Em7
A.B.
Con.
Gui.

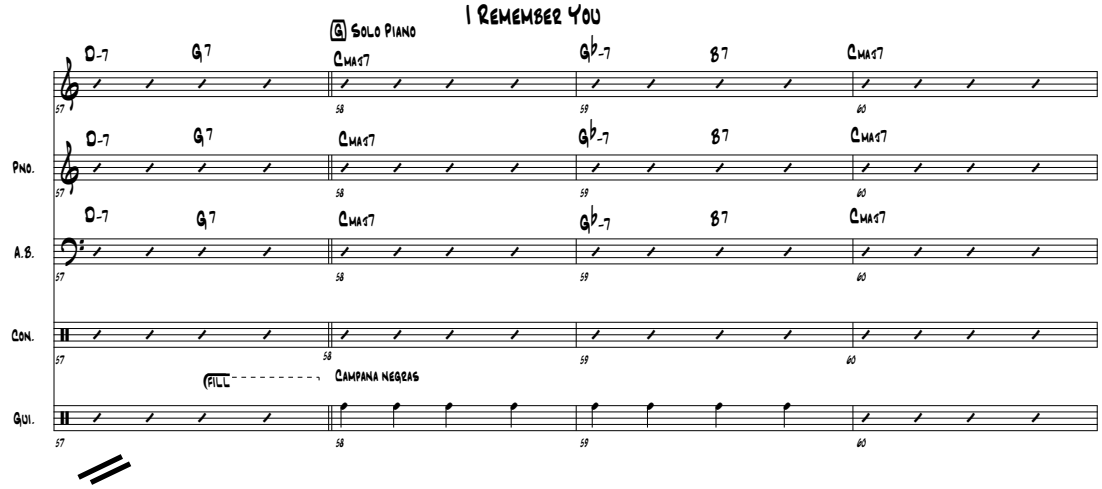
I Remember You

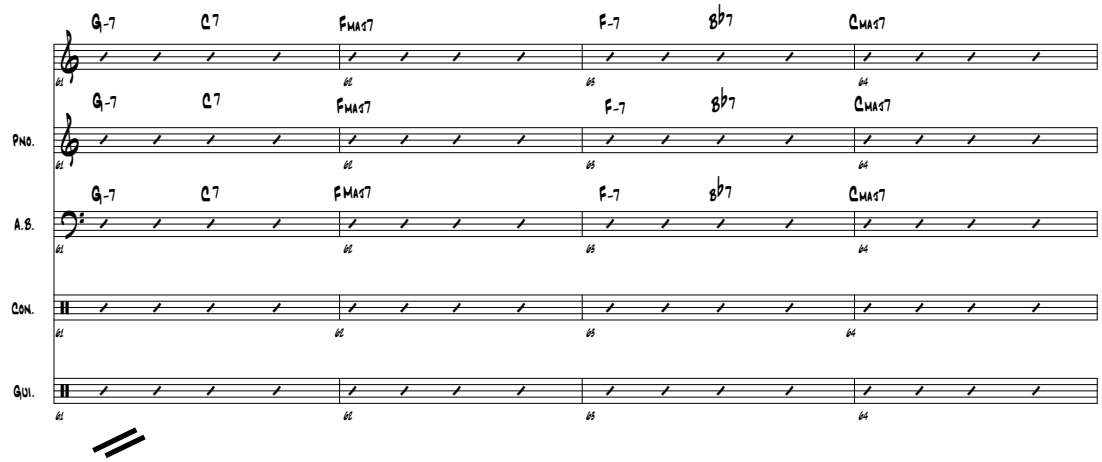


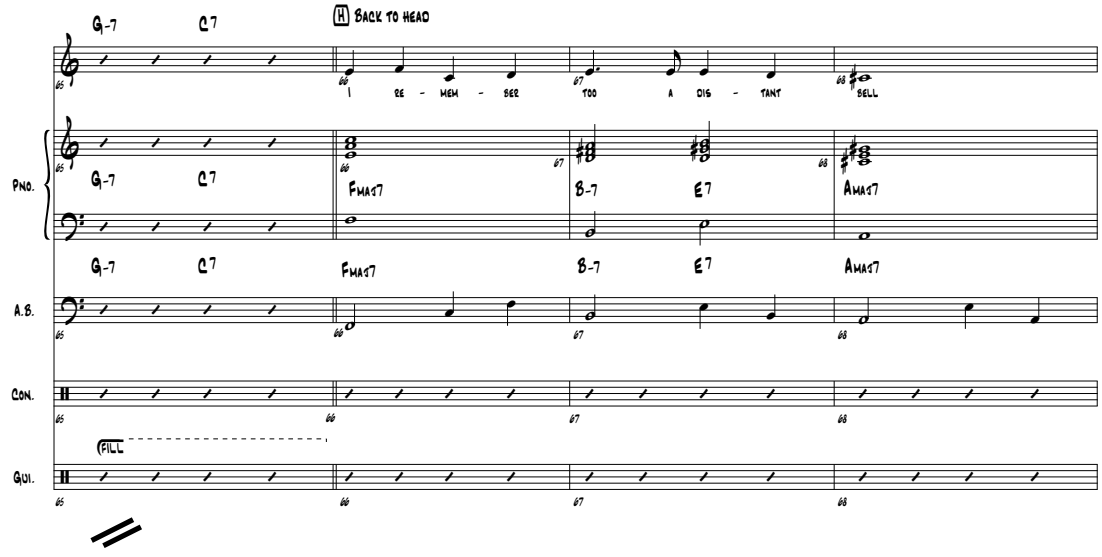




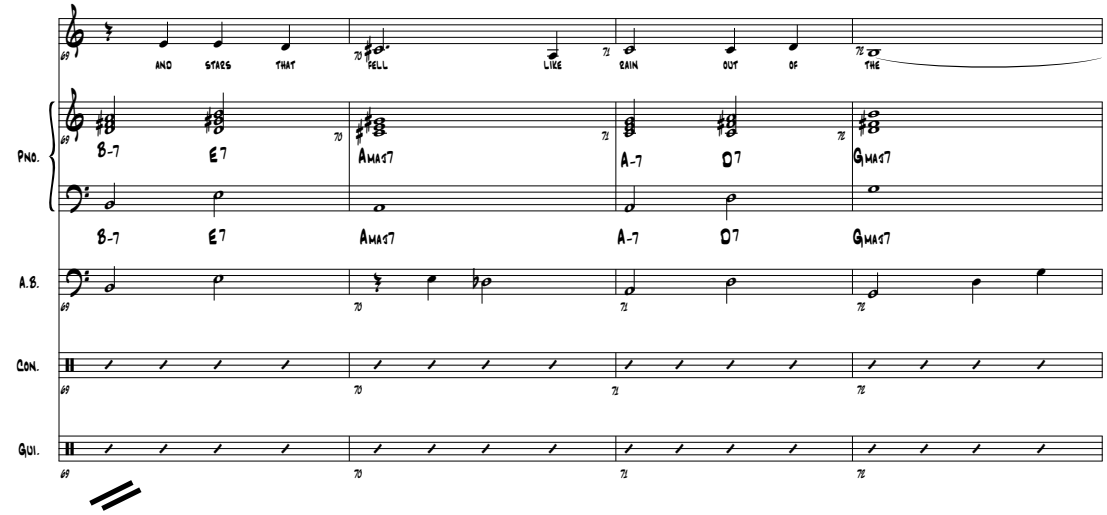
I Remember You

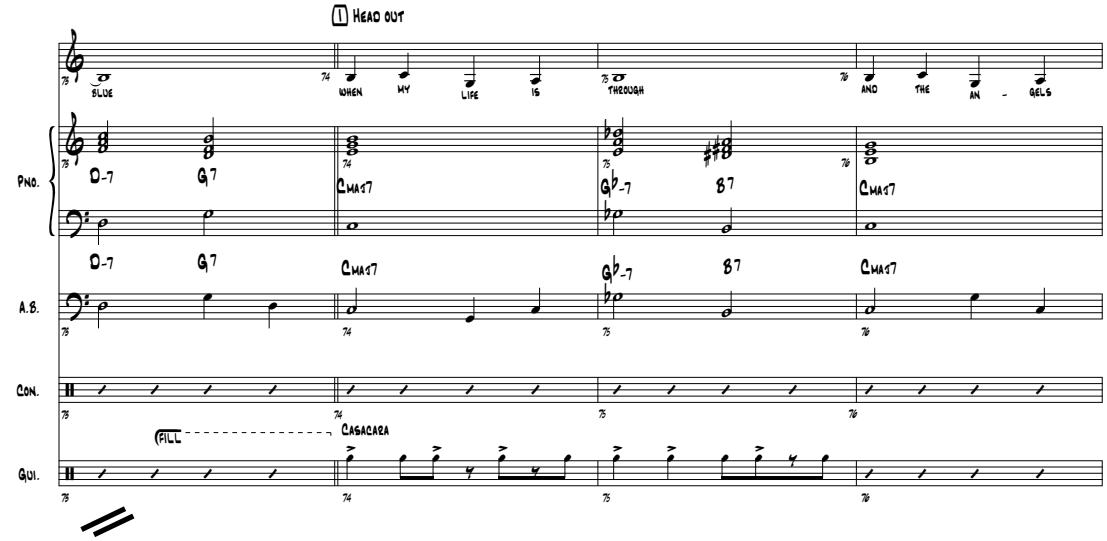


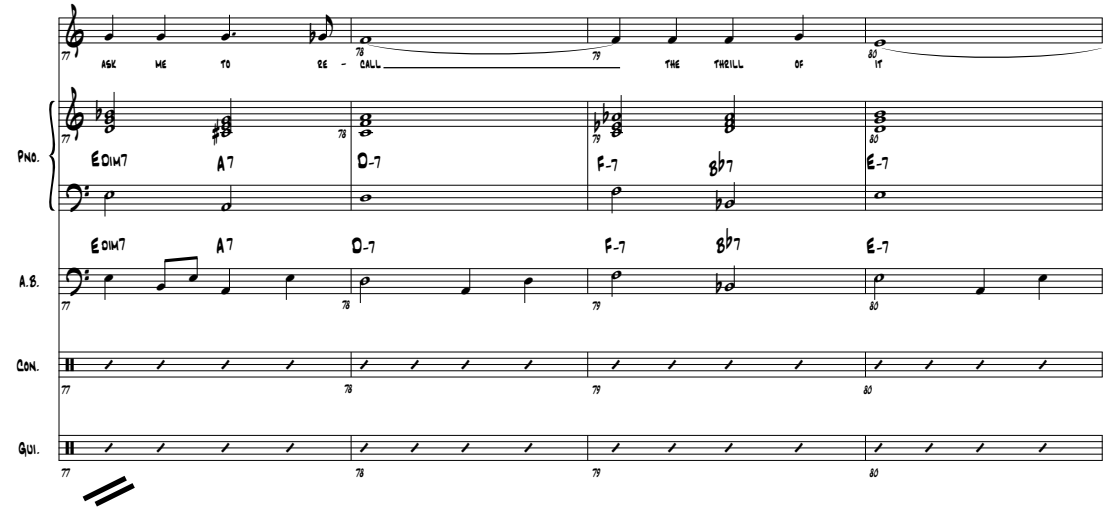


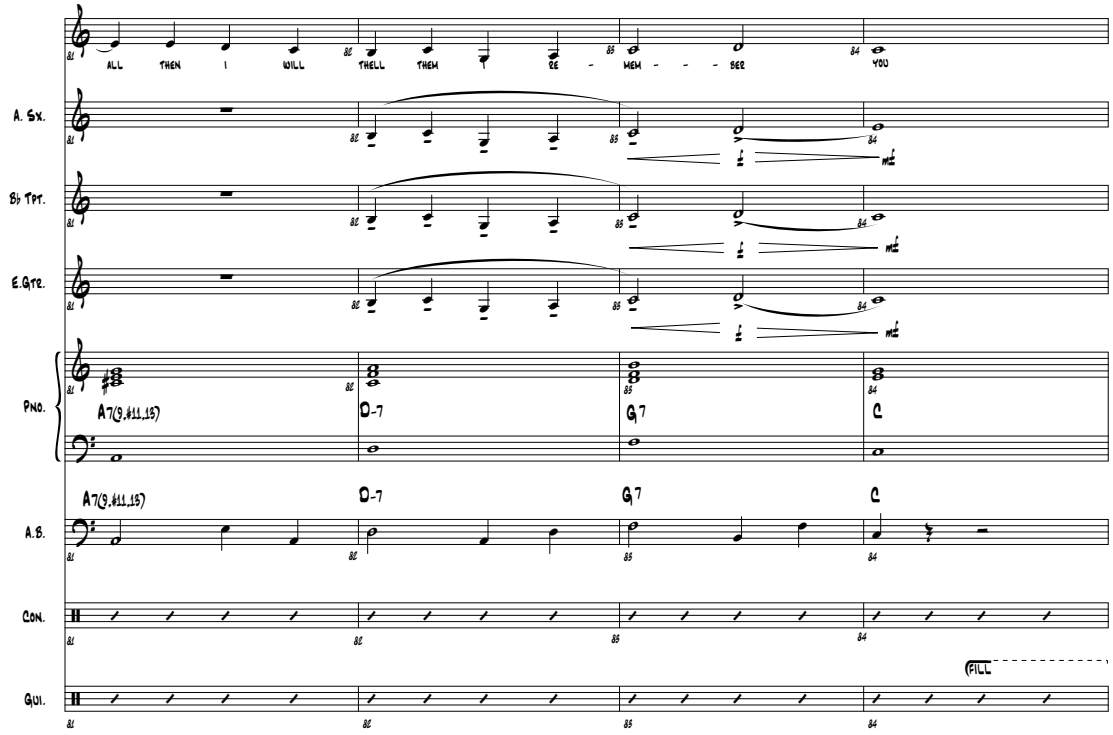


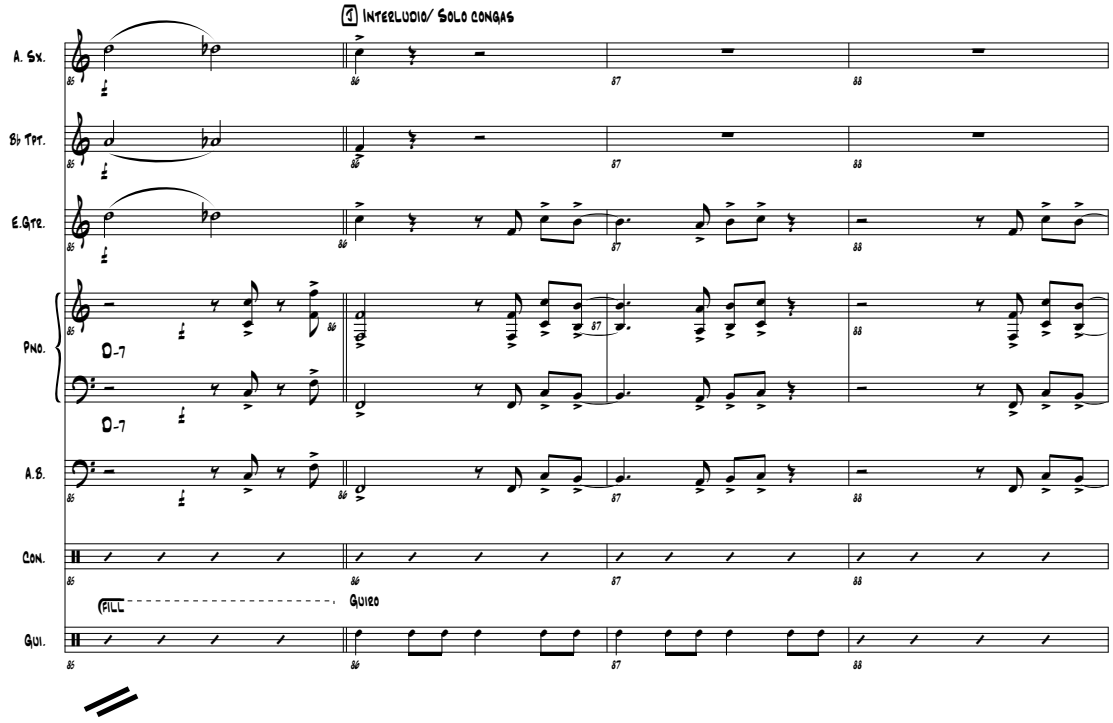
I Remember You



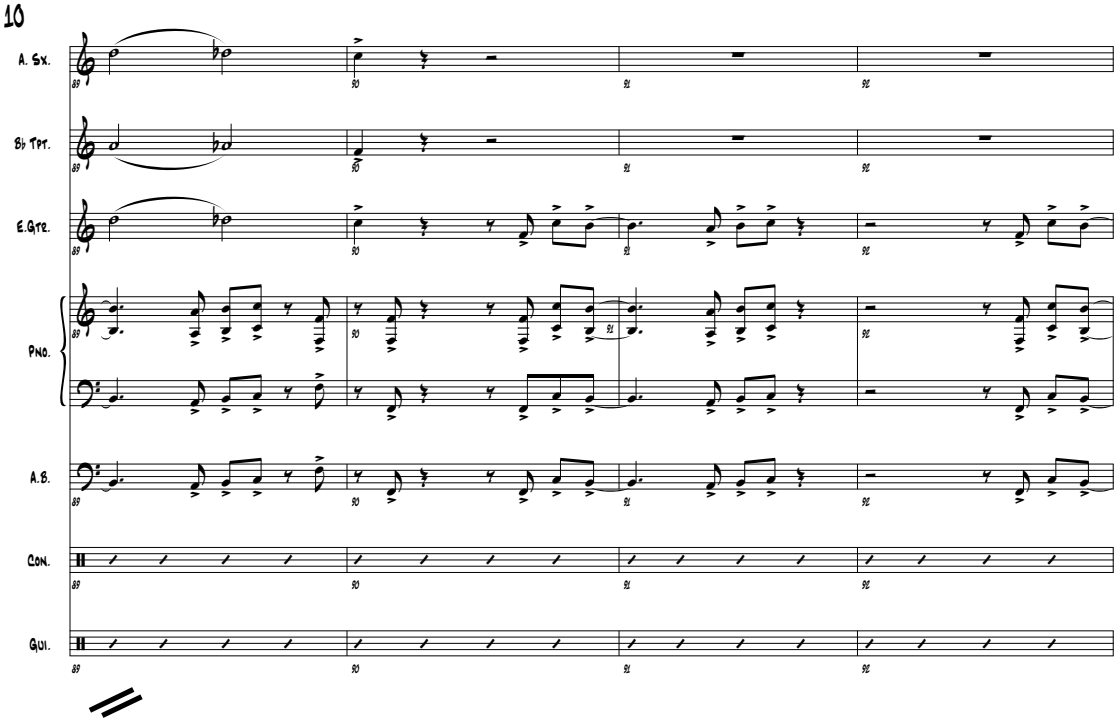


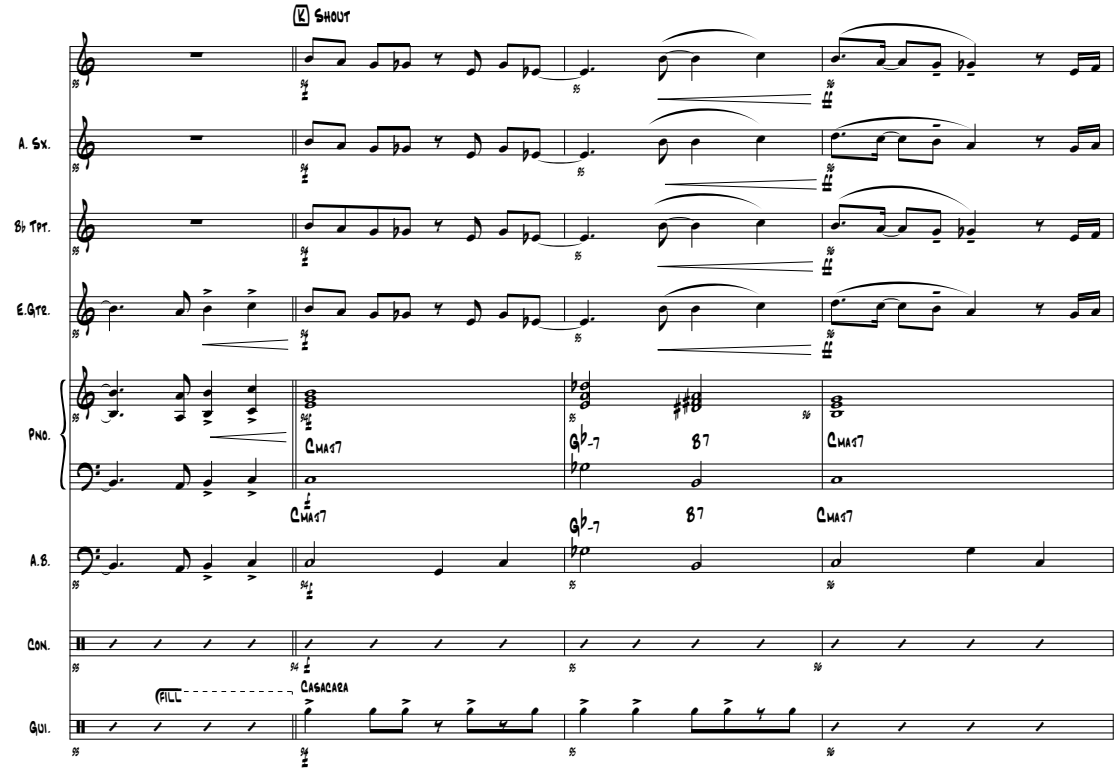


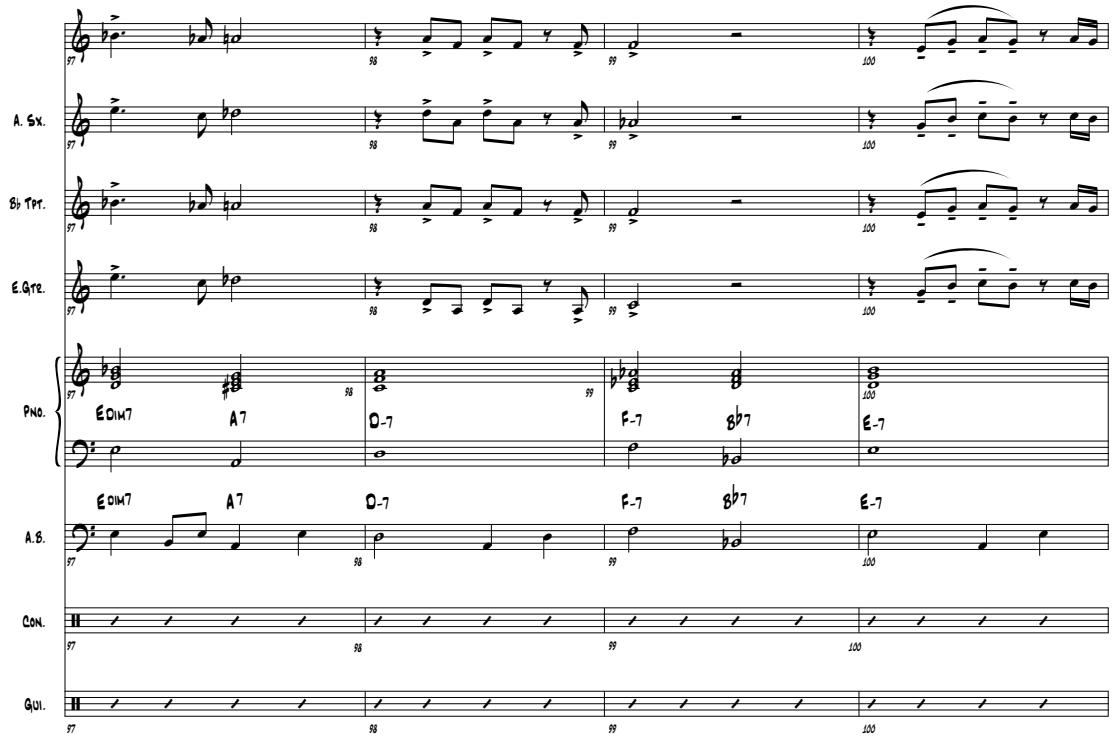

ALL THEN I WILL THELL THEM I RE - MEM - - - BER YOU
A. Sx.
B♭ Tpt.
E.Gtr.
Pno.
A7(9,#11,13)
D-7
G7
C
A.B.
Con.
Gui.
FILL

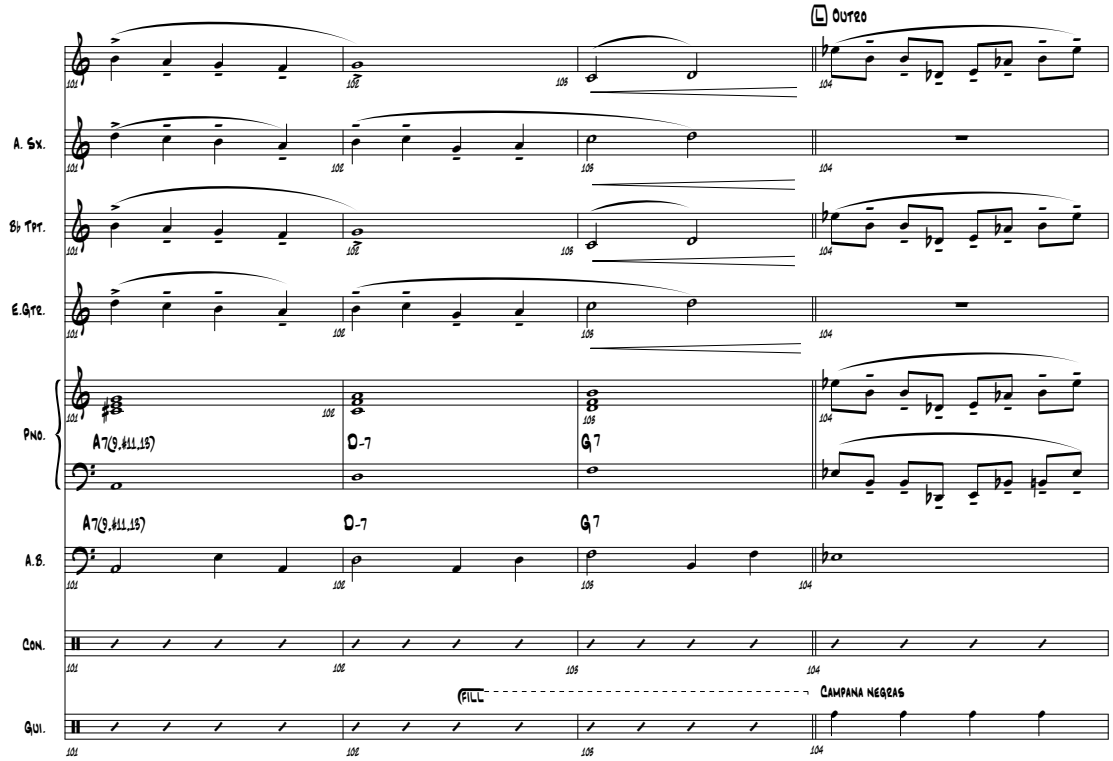

1 INTERLUDIO/ SOLO CONGAS
A. Sx.
B♭ Tpt.
E.Gtr.
Pno.
D-7
D-7
A.B.
Con.
FILL
Guiro
Gui.

I Remember You

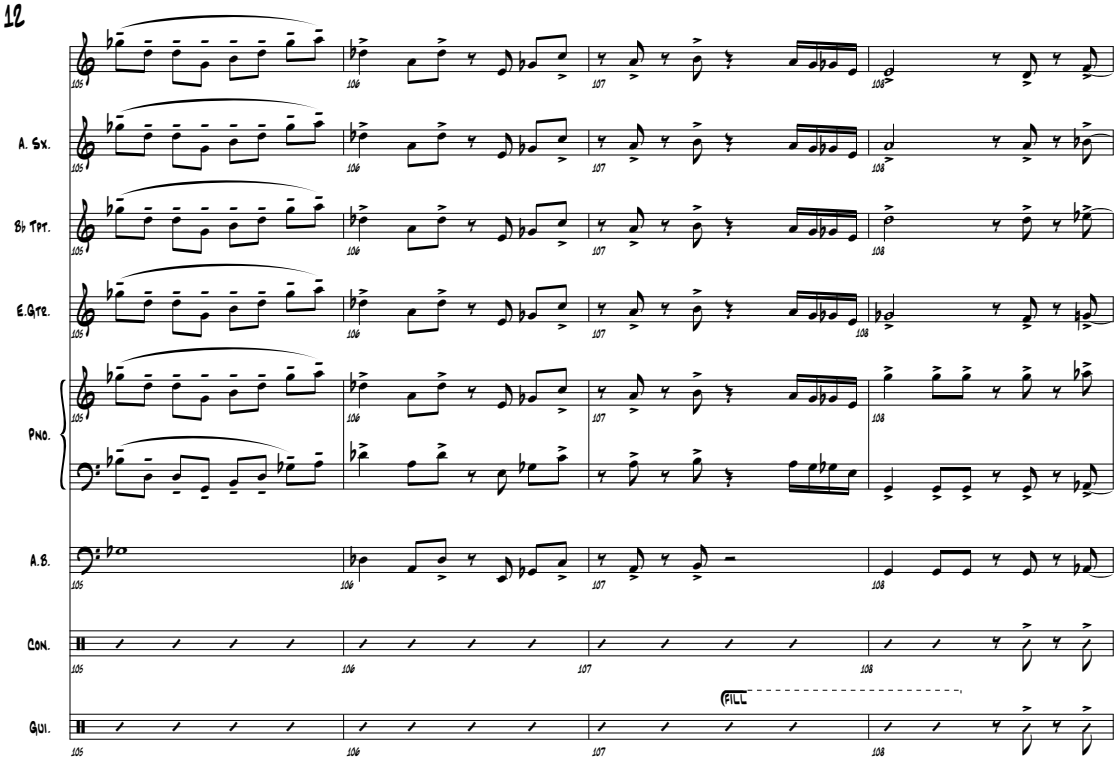


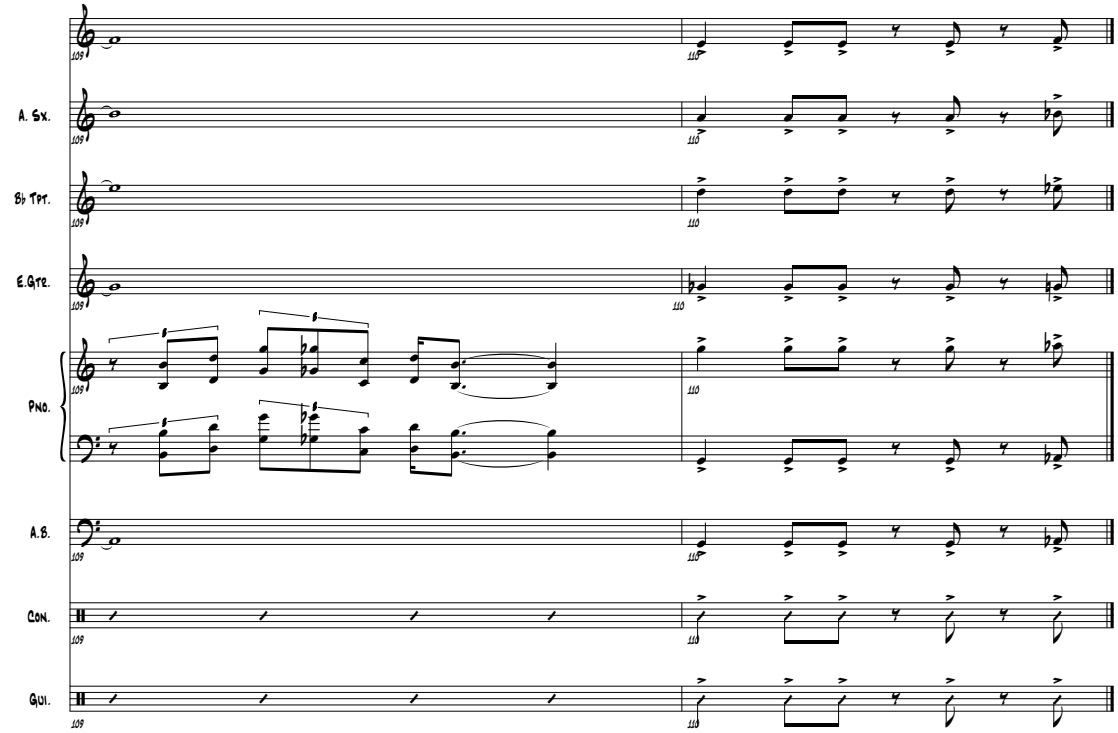



A. Sx.
Bb Tpt.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
Con.
Gui.
EDIM7
A7
D-7
F-7
Bb7
E-7


Outro
A. Sx.
Bb Tpt.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
Con.
Gui.
A7(9,#11,13)
D-7
G7
FILL
Campana negras

I Remember You





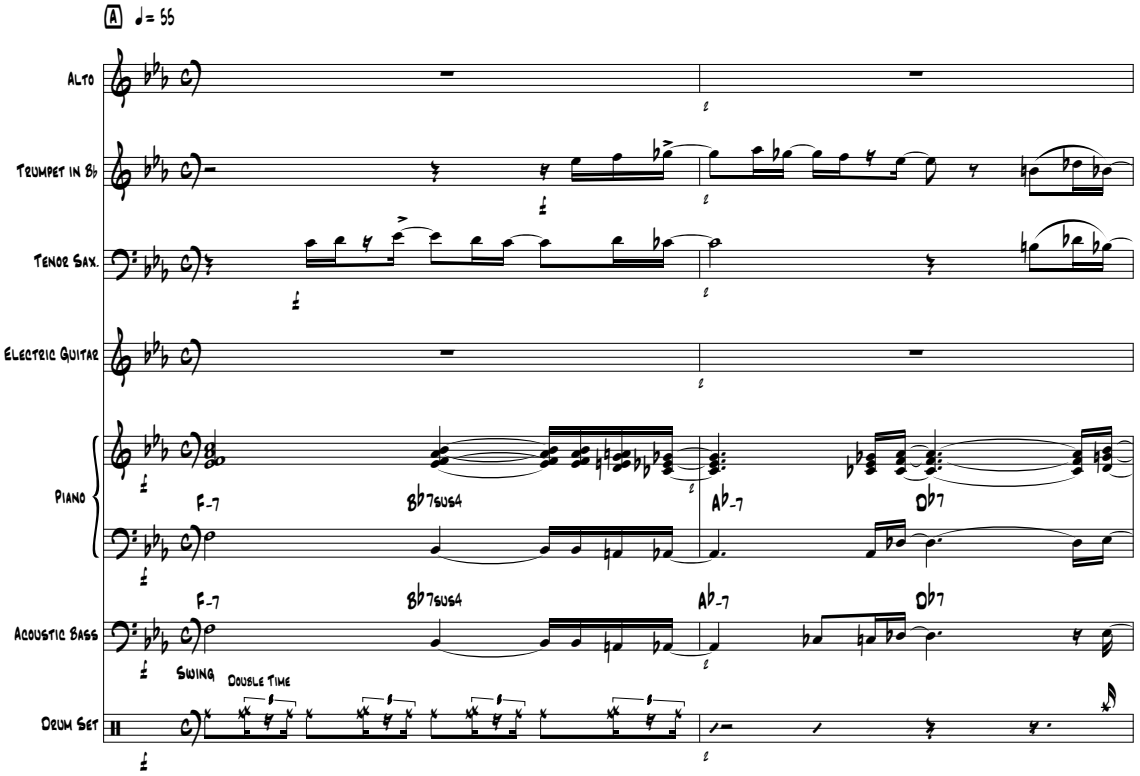
Tema: When Sunny Gets Blue
Compositor: Marvin Fisher
Año: 1956
Arreglista: Jennifer Byron
Letra: Jack Segal
Estilo: Jazz
Tempo: 55 bpm.

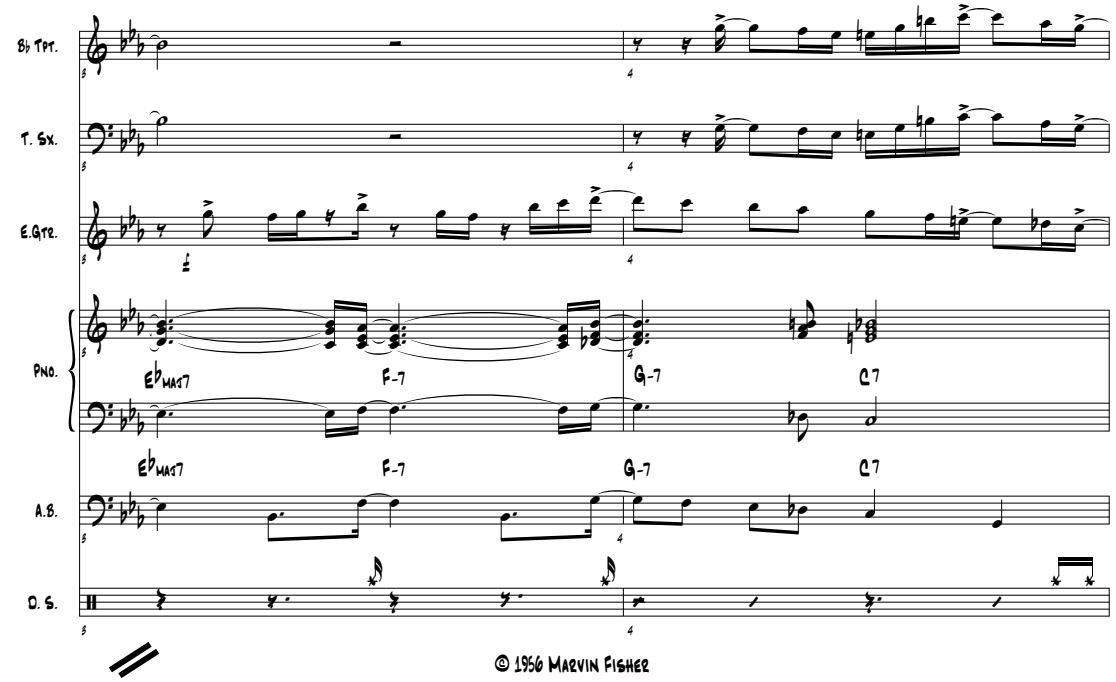
When Sunny Gets Blue

Score

Lyrics by: Jack Segal

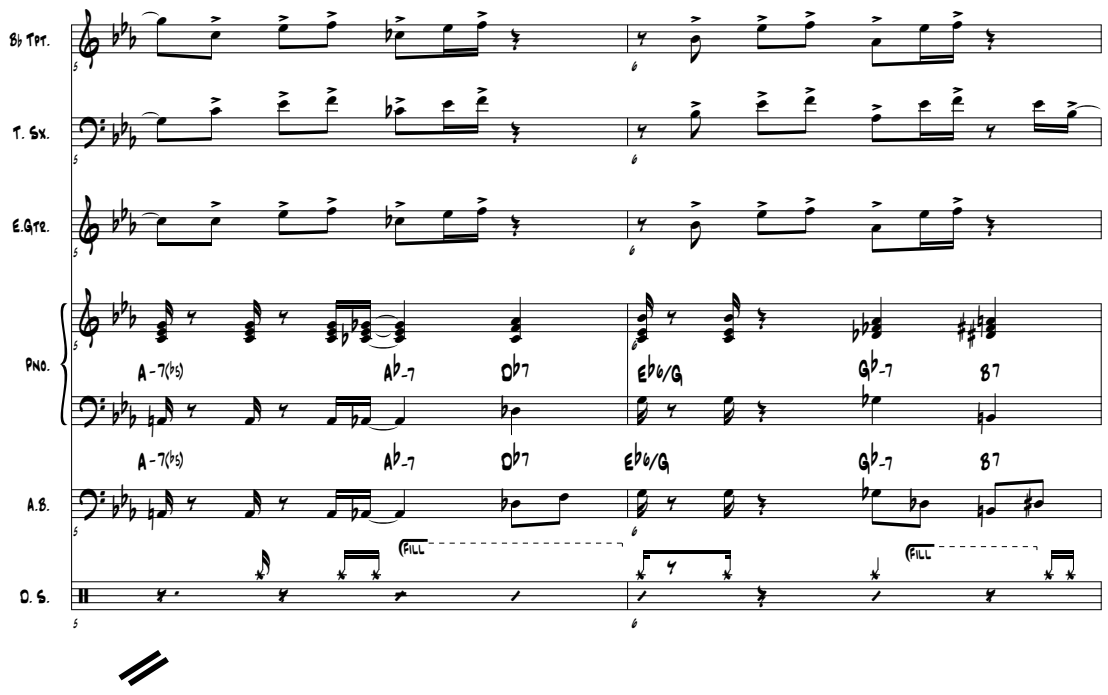
Composed by: Marvin Fisher
Arranged by: Jennifer Byron

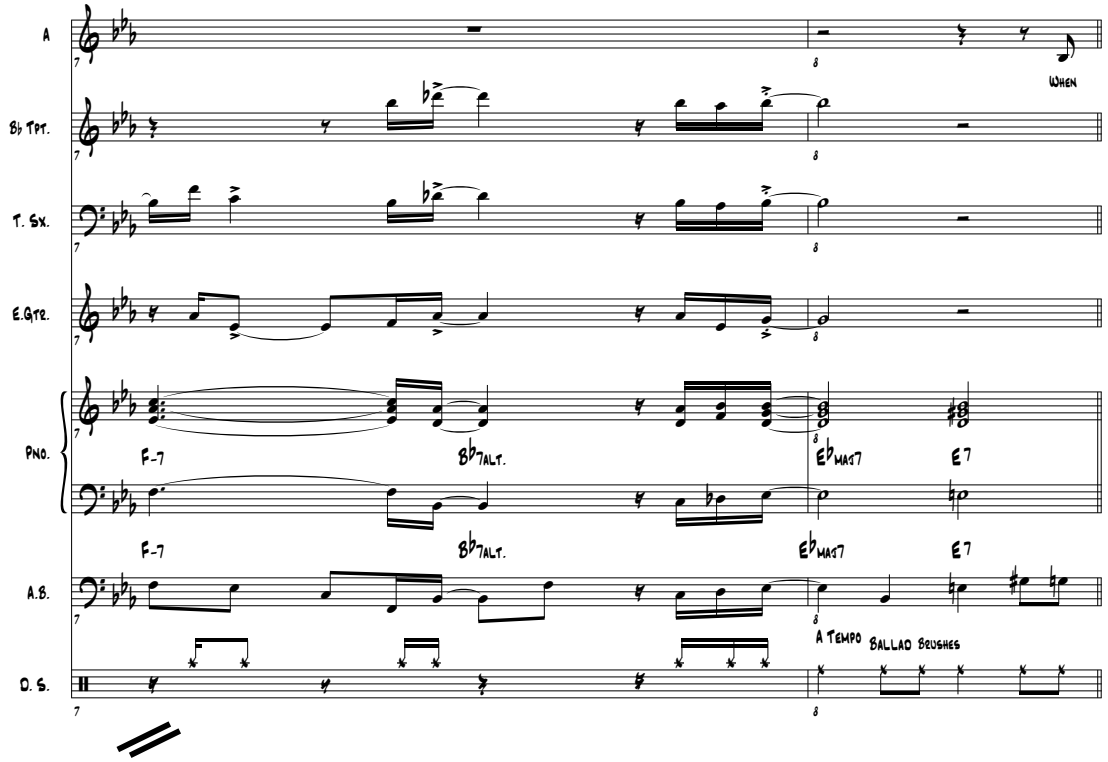


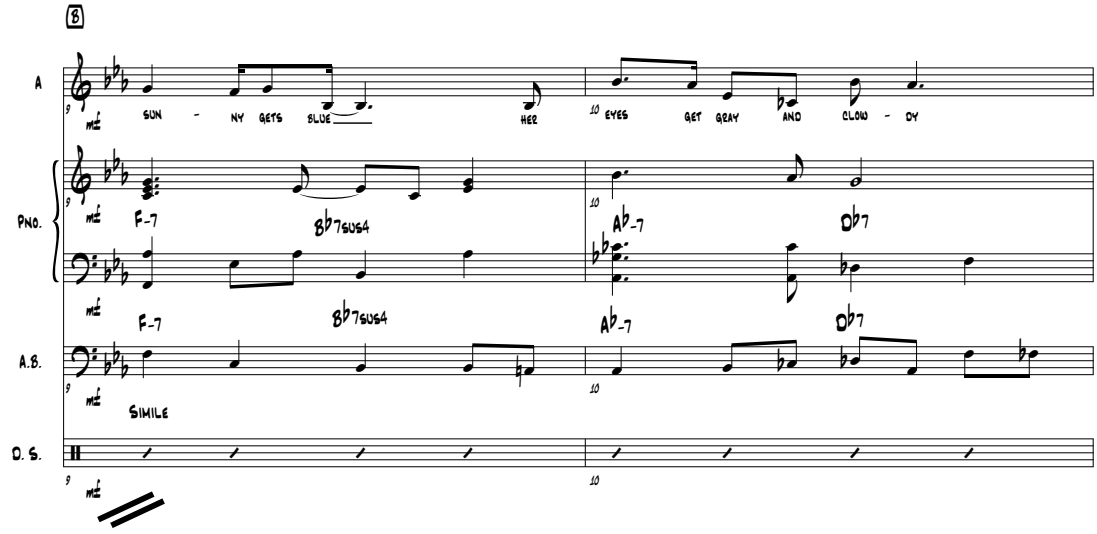


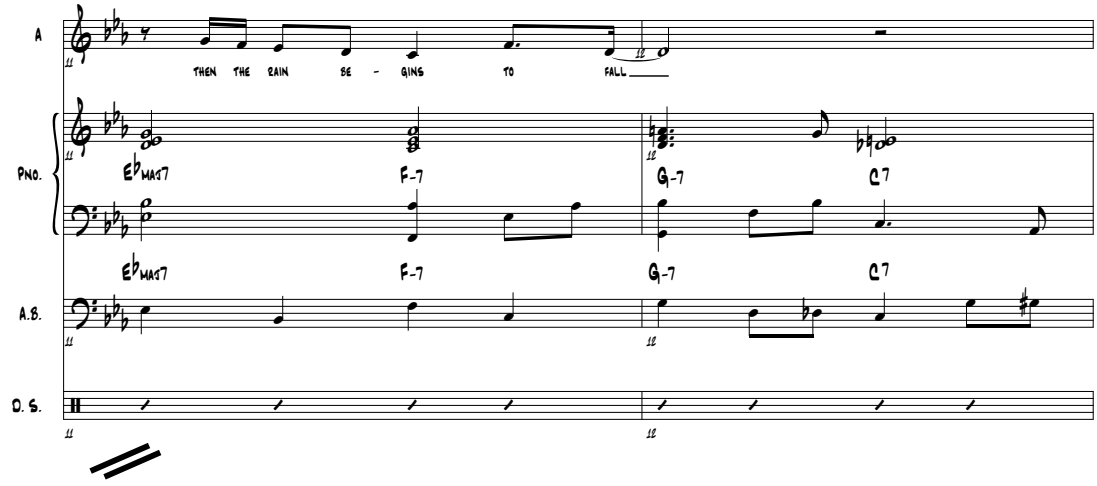
© 1956 Marvin Fisher

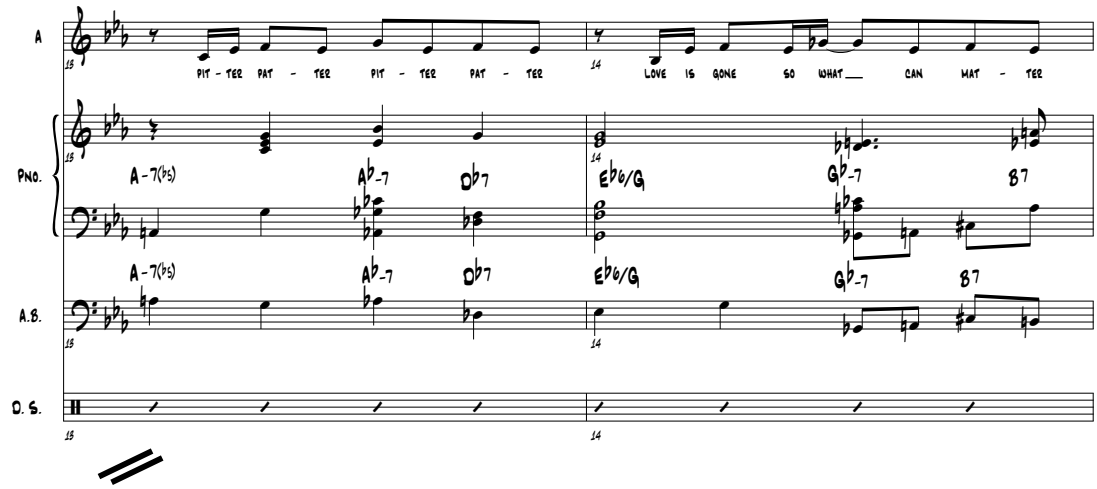
When Sunny Gets Blue



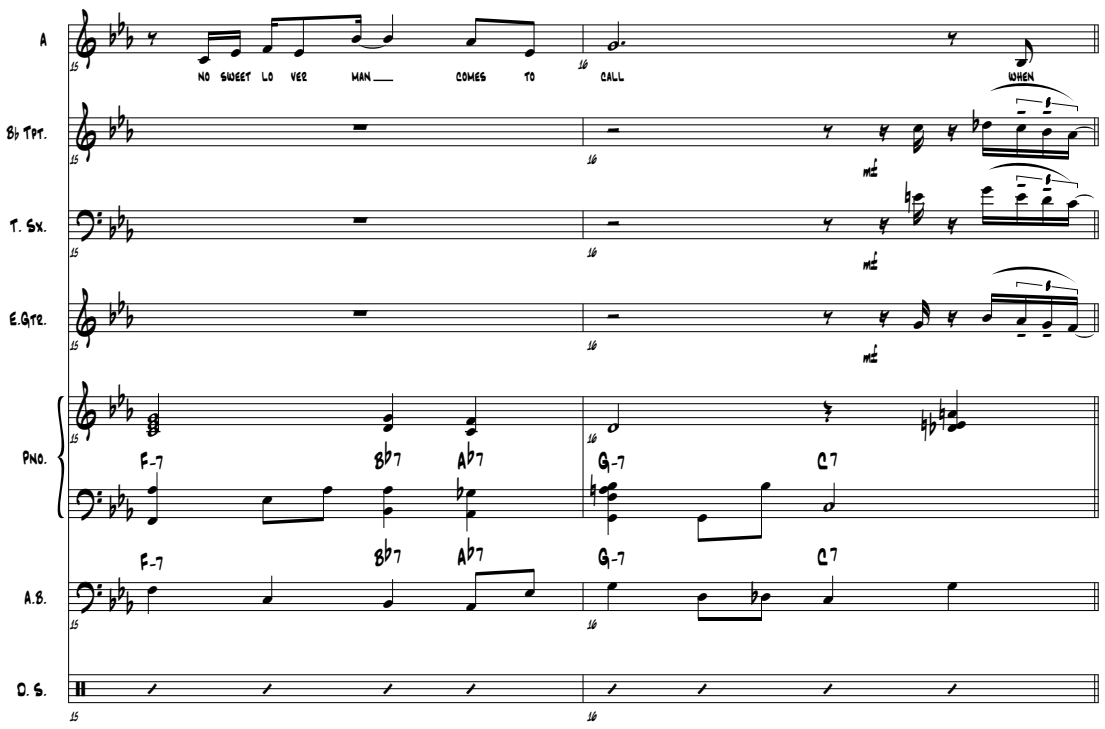


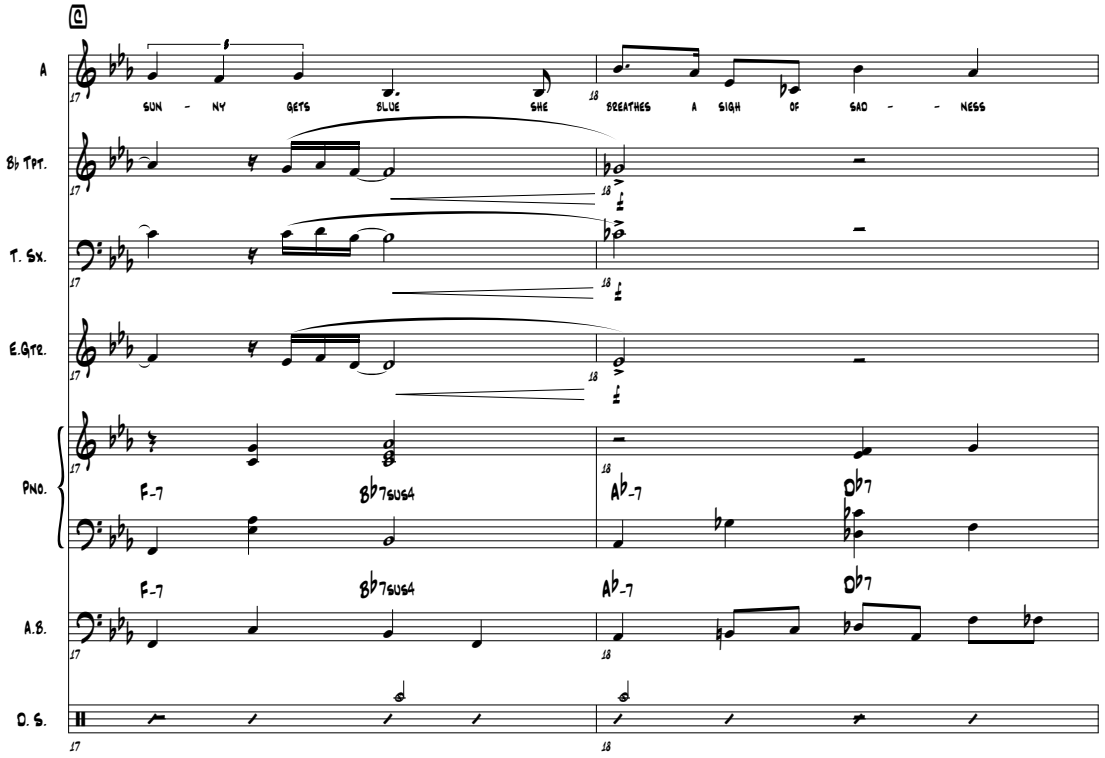

B
A
SUN - NY GETS BLUE HER EYES GET GRAY AND CLOW - DY
Pno.
F-7 B♭7SUS4 A♭-7 D♭7
F-7 B♭7SUS4 A♭-7 D♭7
A.B.
SIMILE
D. S.


A
THEN THE RAIN BE - GINS TO FALL
Pno.
E♭MAJ7 F-7 G-7 C7
E♭MAJ7 F-7 G-7 C7
A.B.
D. S.

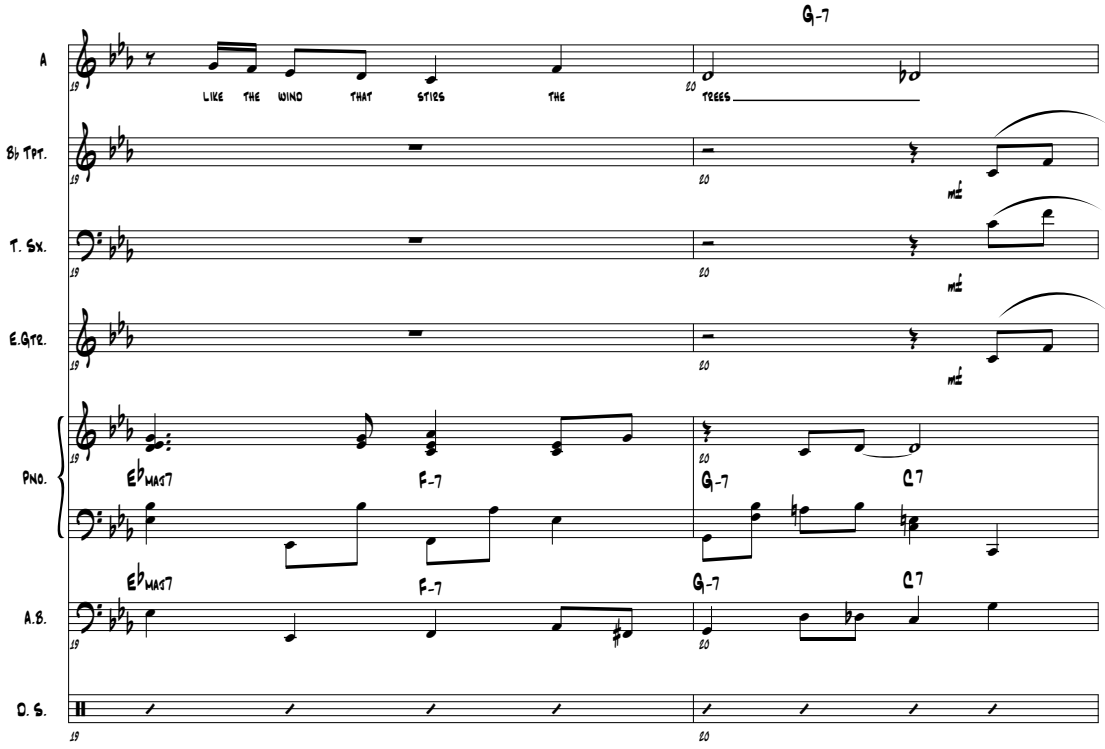

A
PIT - TER PAT - TER PIT - TER PAT - TER LOVE IS GONE SO WHAT CAN MAT - TER
Pno.
A-7(♭5) A♭-7 D♭7 E♭6/G G♭-7 B7
A-7(♭5) A♭-7 D♭7 E♭6/G G♭-7 B7
A.B.
D. S.

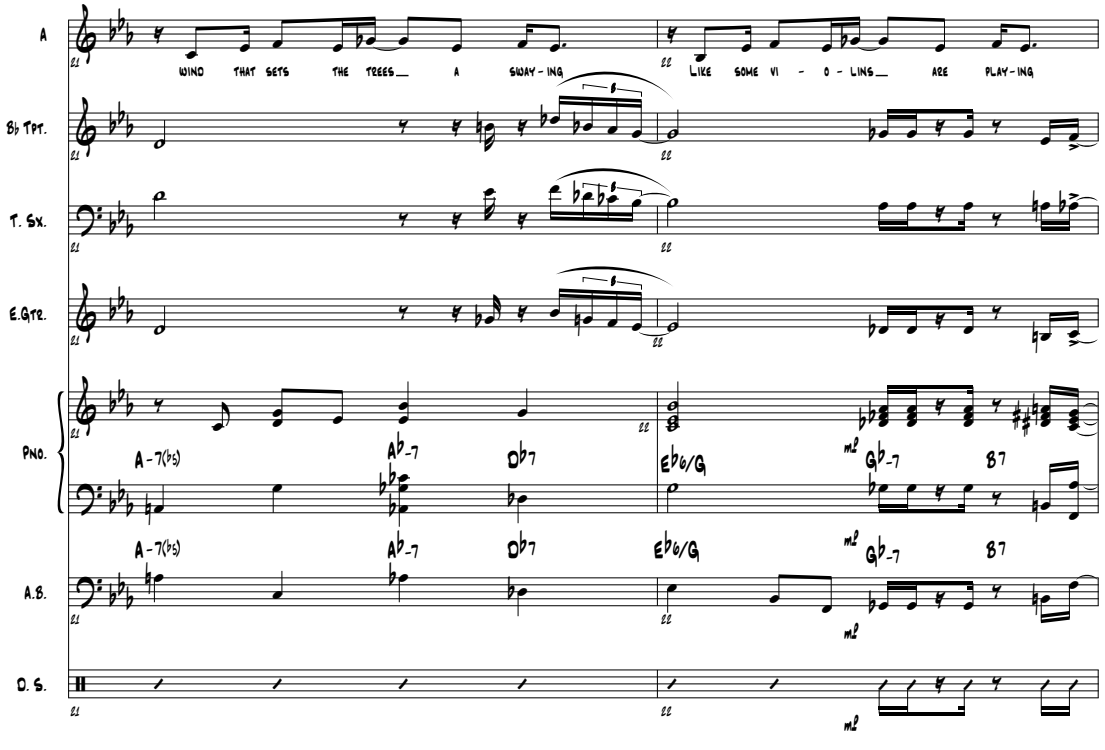
When Sunny Gets Blue



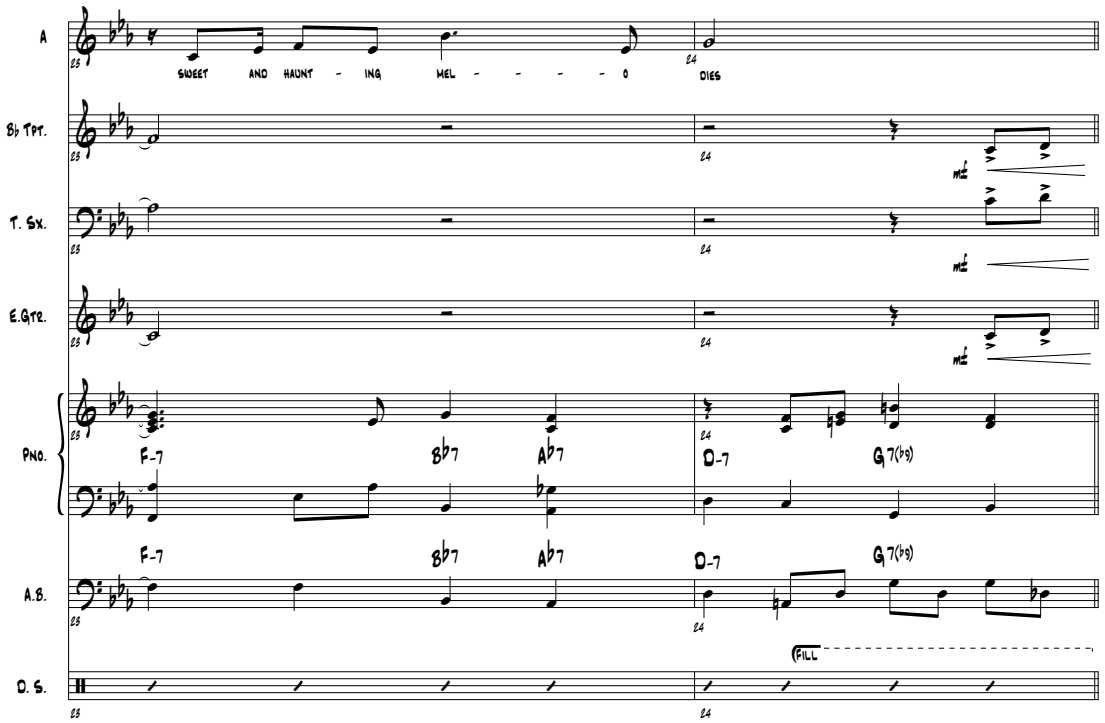


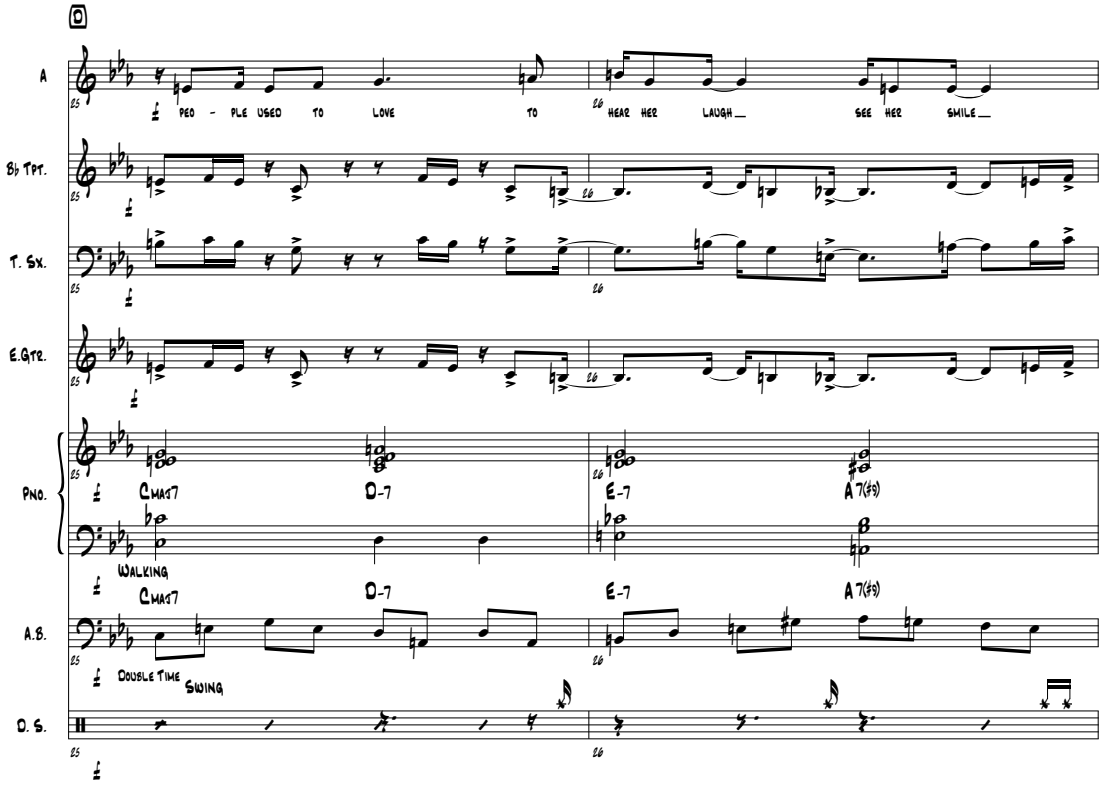
When Sunny Gets Blue

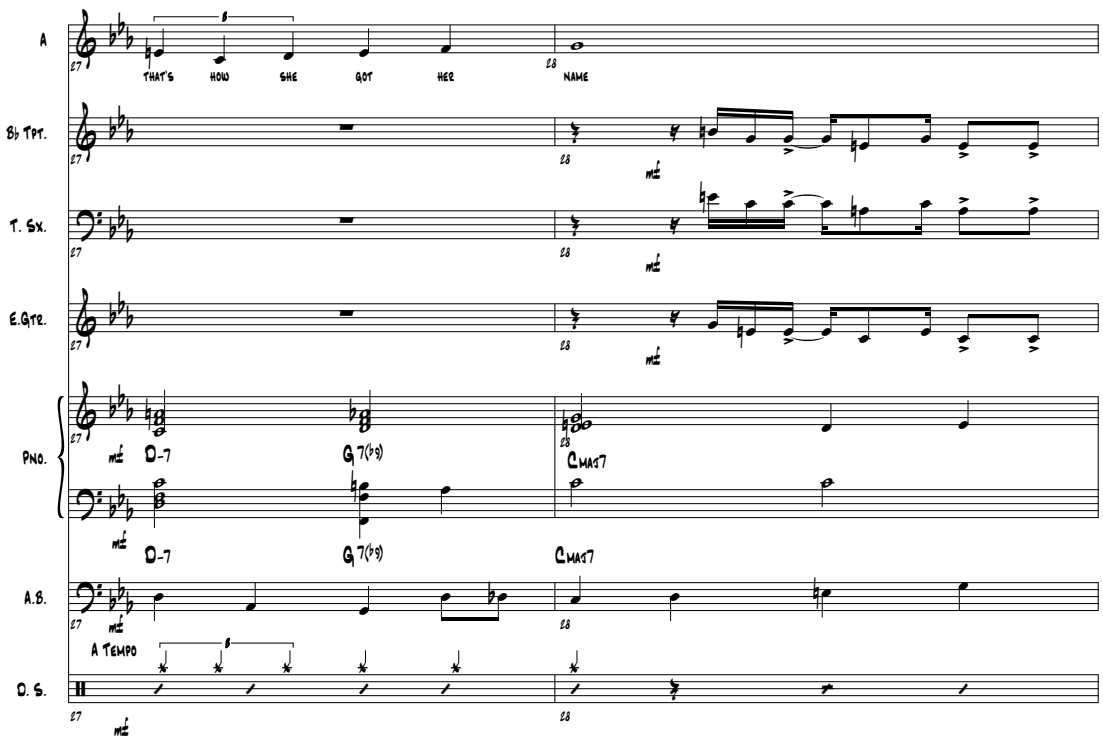


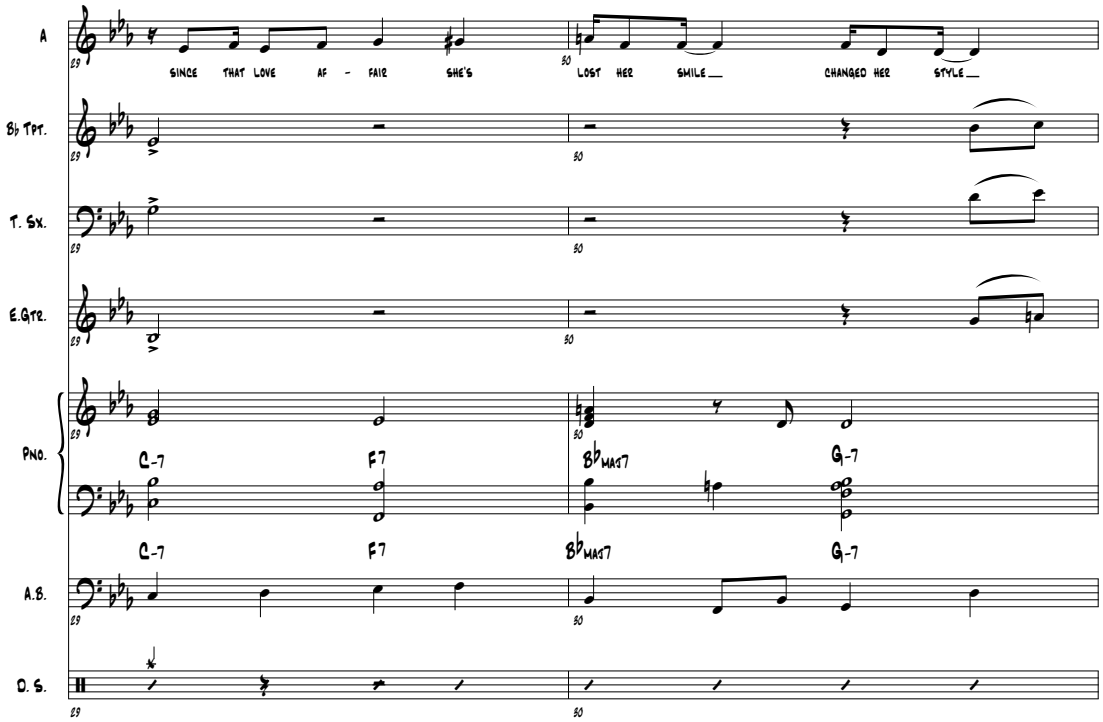


When Sunny Gets Blue

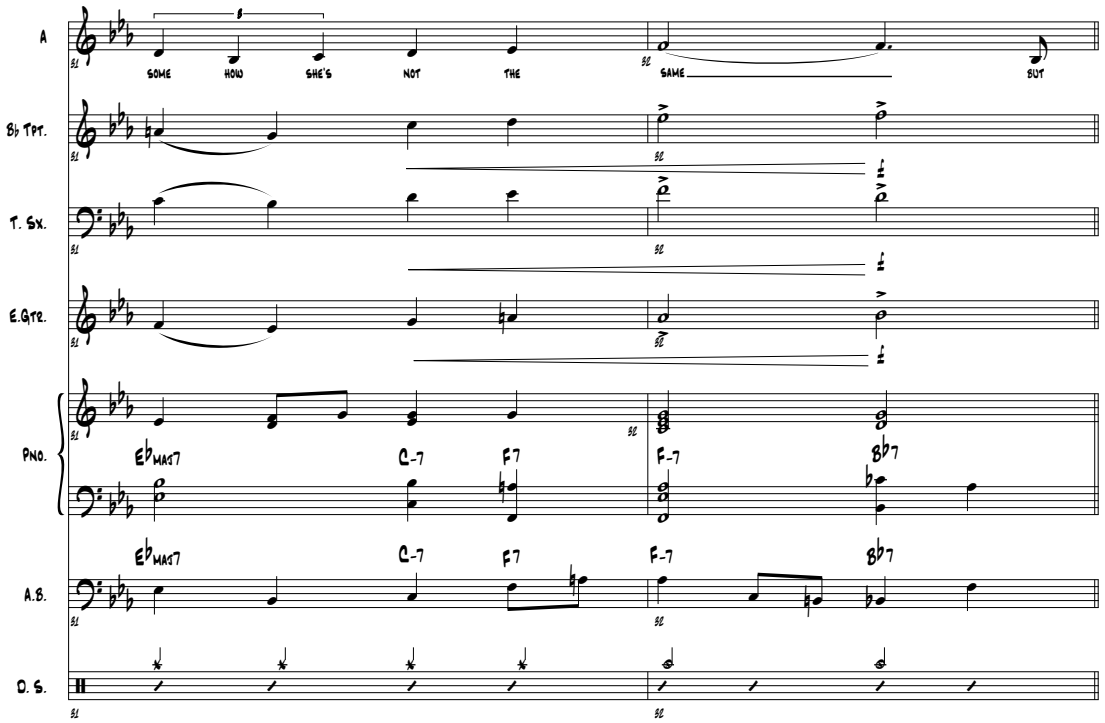


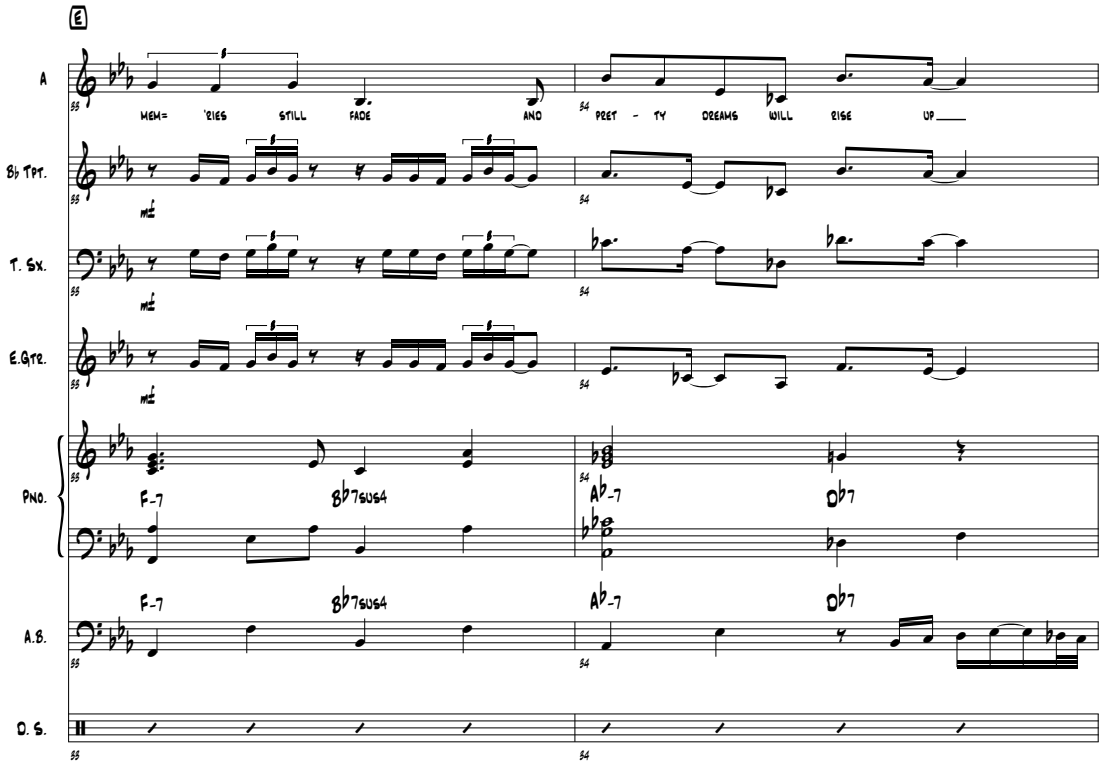


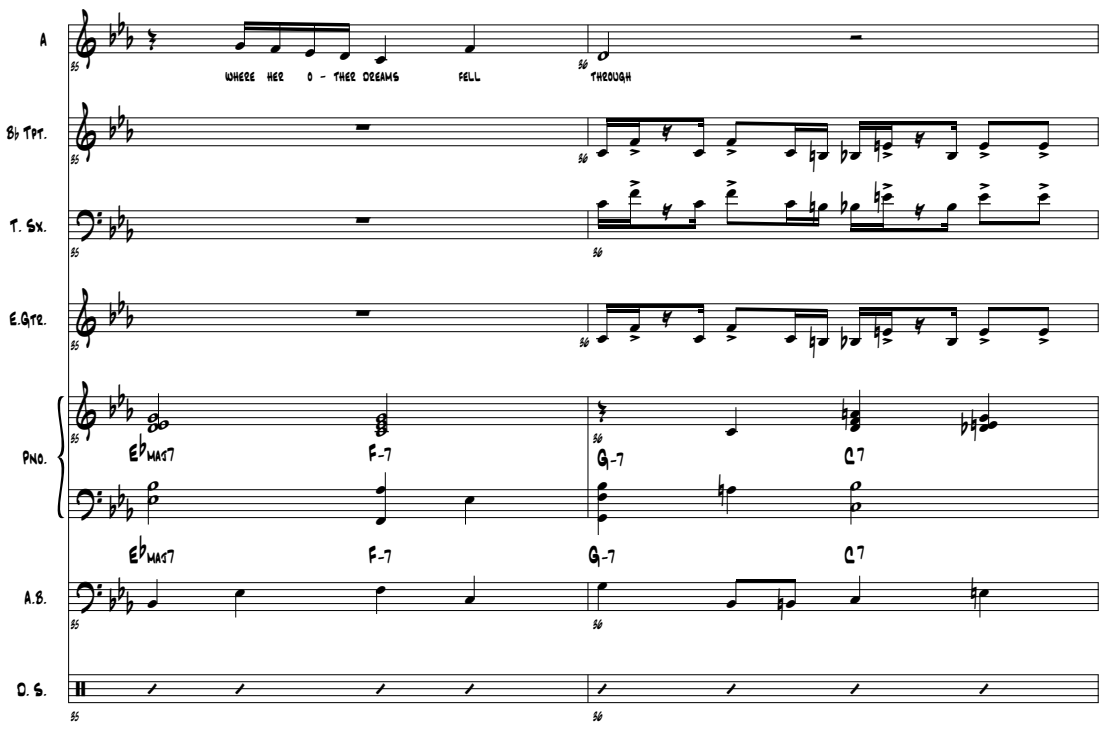

A
That's How She Got Her
Name
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
D-7
G7(♭9)
CMAJ7
A.B.
A Tempo
D. S.

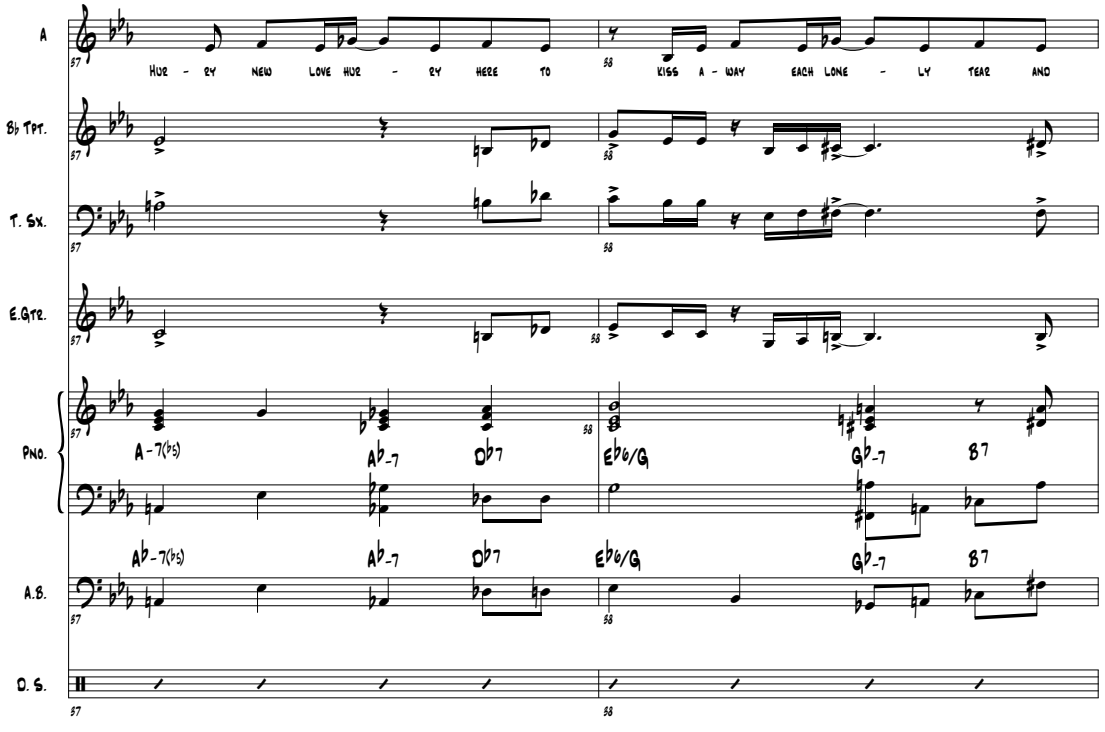

A
Since That Love Af - fair She's
Lost Her Smile
Changed Her Style
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
C-7
F7
B♭MAJ7
G-7
A.B.
D. S.

When Sunny Gets Blue

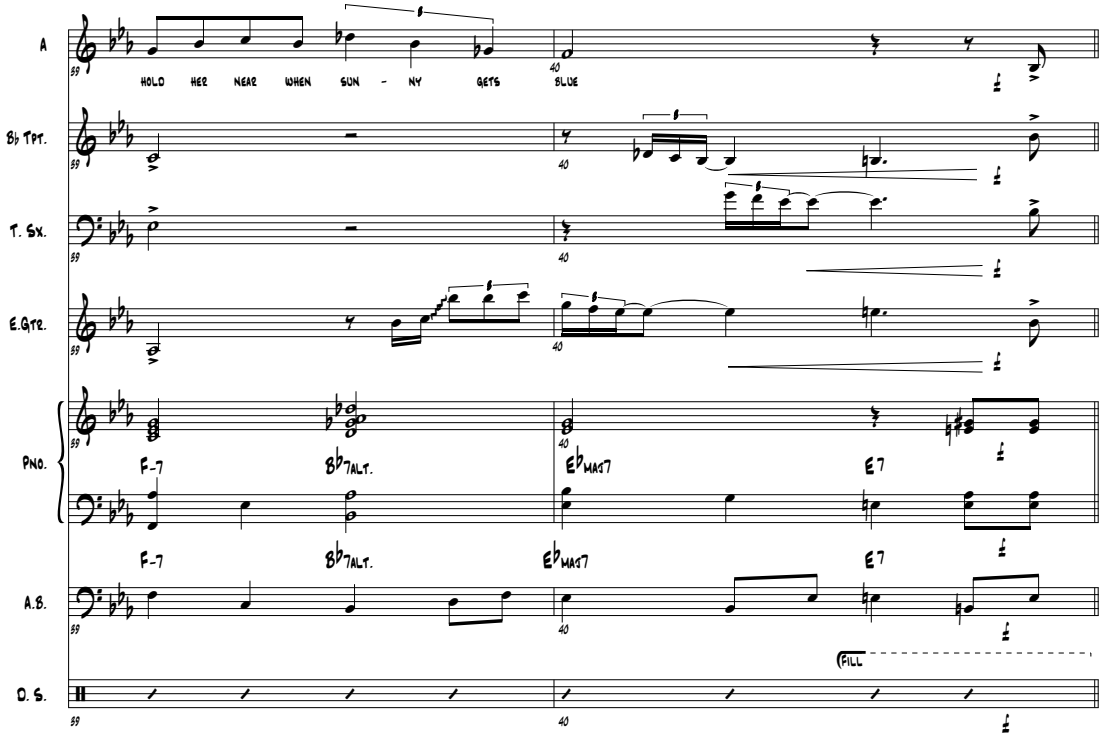


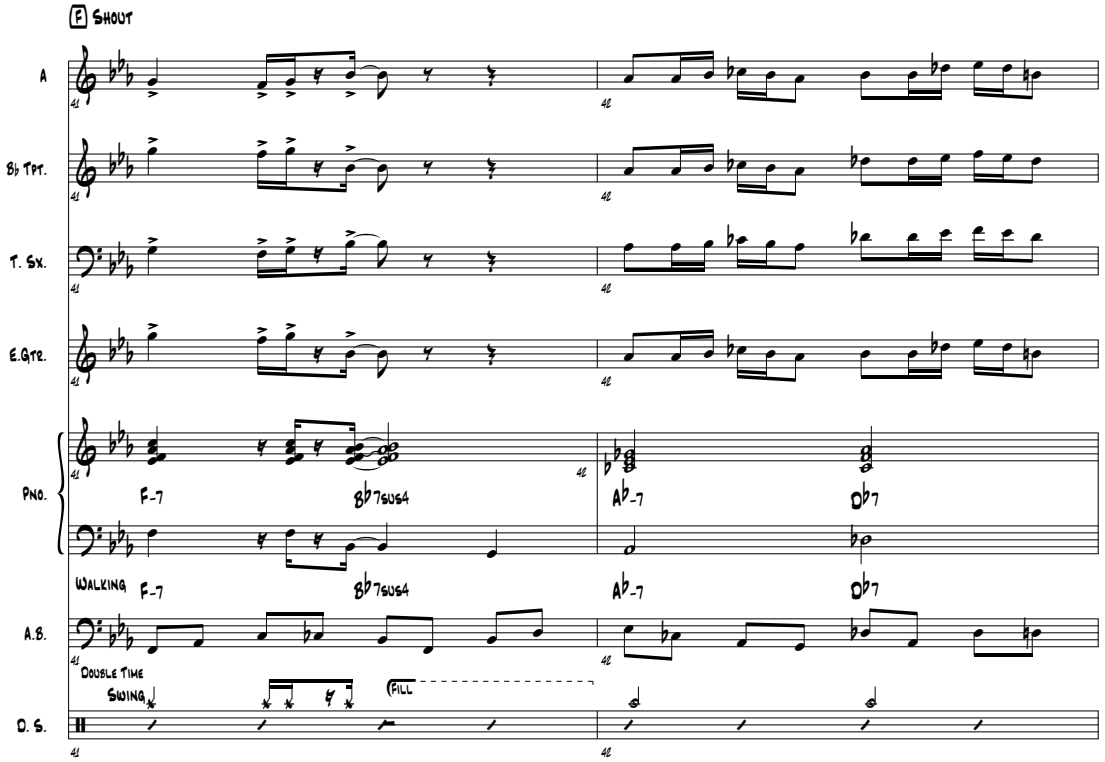


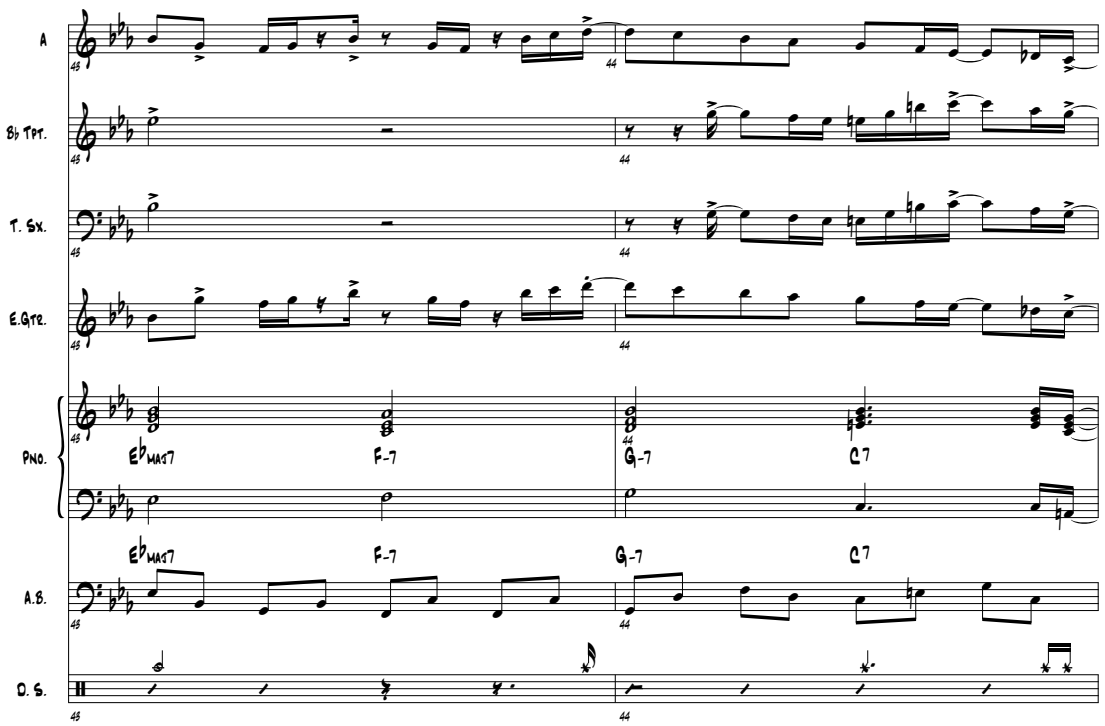

A
WHERE HER O - THER DREAMS FELL THROUGH
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E♭MA97 F-7 G-7 C7
E♭MA97 F-7 G-7 C7
A.B.
D. S.
55 56

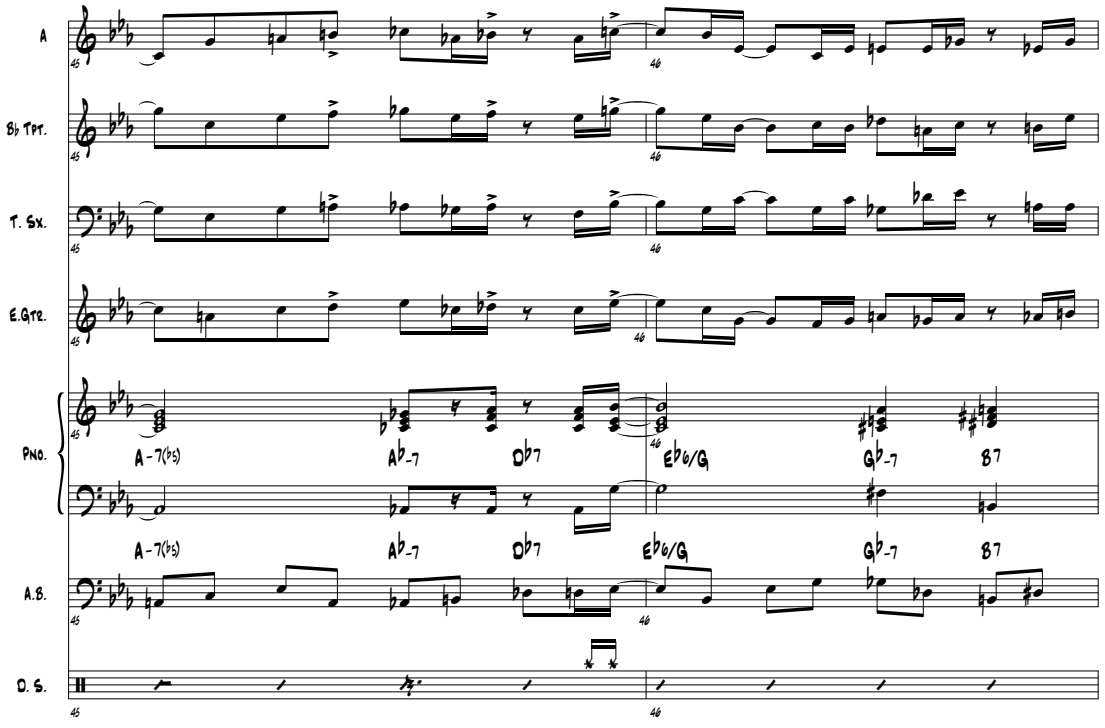

A
HUE - BY NEW LOVE HUE - BY HERE TO KISS A - WAY EACH LONE - LY TEAR AND
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A-7(♭5) A♭-7 D♭7 E♭6/G G♭-7 B7
A♭-7(♭5) A♭-7 D♭7 E♭6/G G♭-7 B7
A.B.
D. S.
57 58

When Sunny Gets Blue

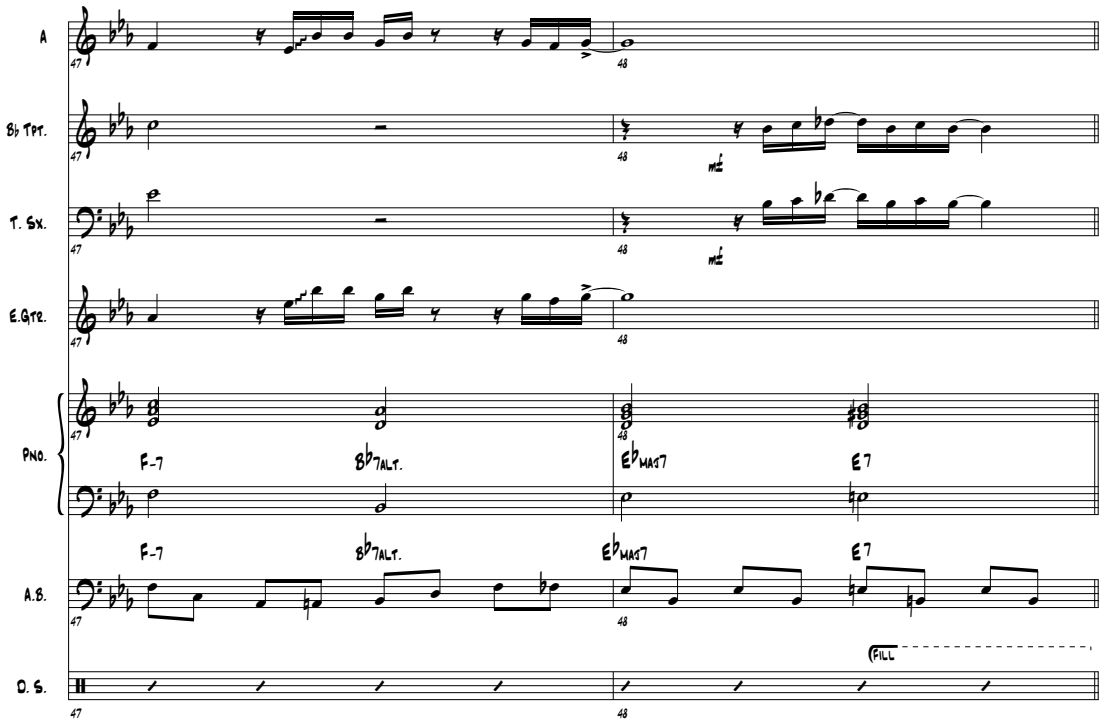


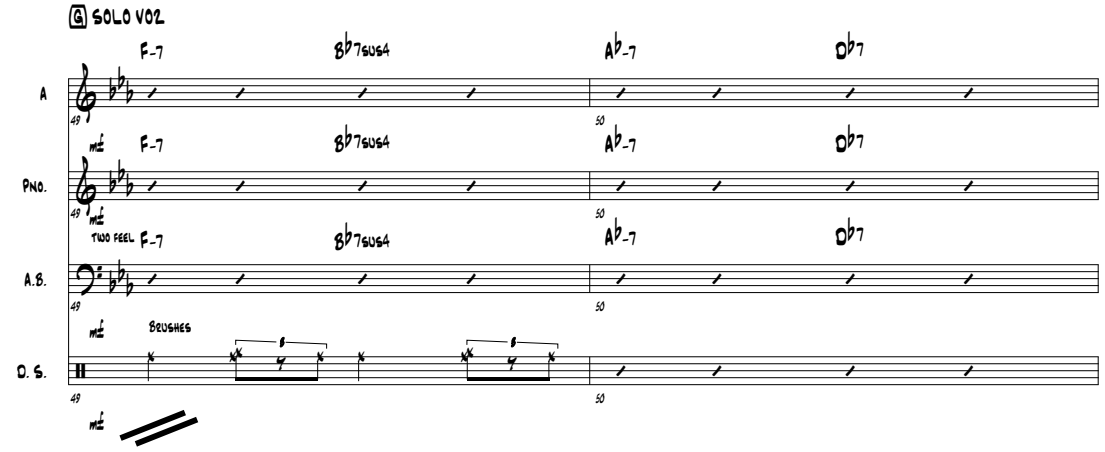


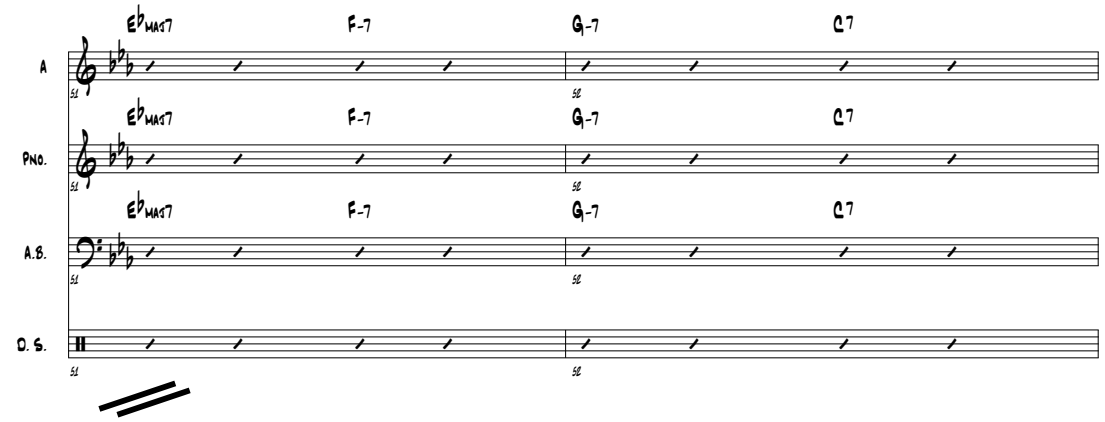

A
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
E♭MAJ7
F-7
G-7
C7
E♭MAJ7
F-7
G-7
C7

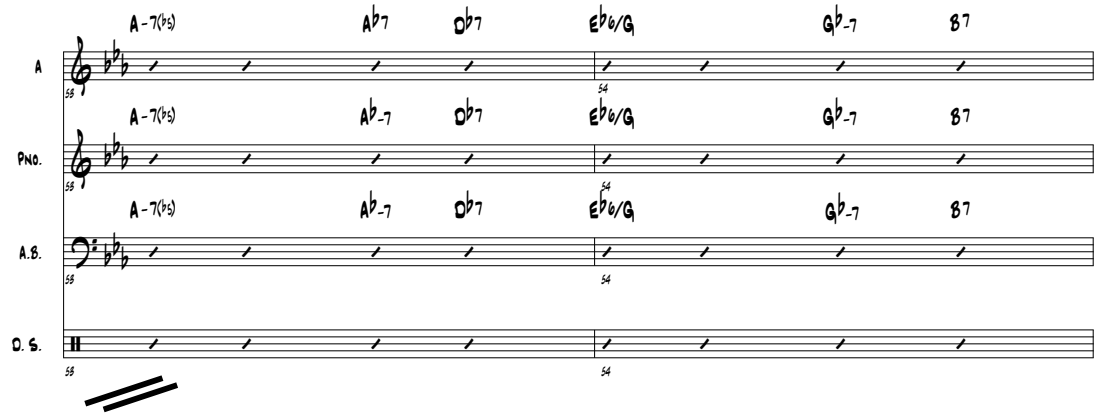

A
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
A-7(♭5)
A♭-7
D♭7
E♭6/G
G♭-7
B7
A-7(♭5)
A♭-7
D♭7
E♭6/G
G♭-7
B7

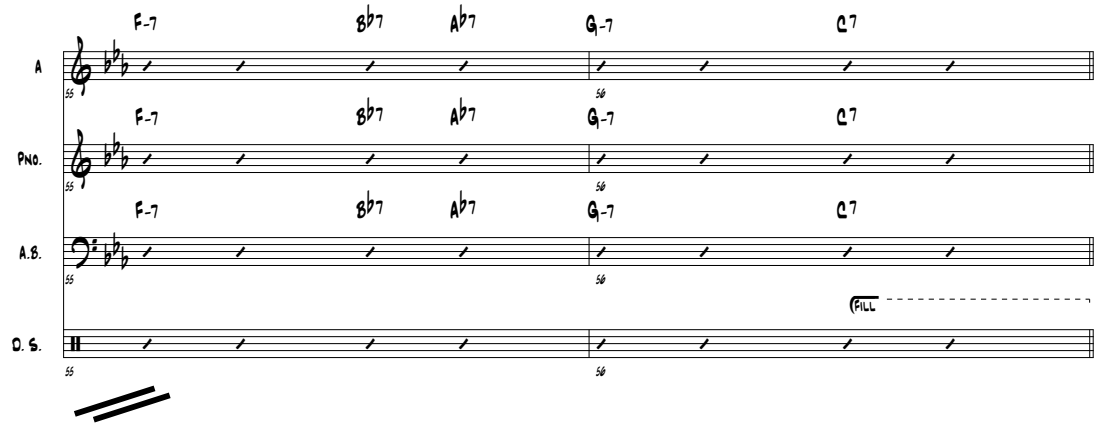
When Sunny Gets Blue

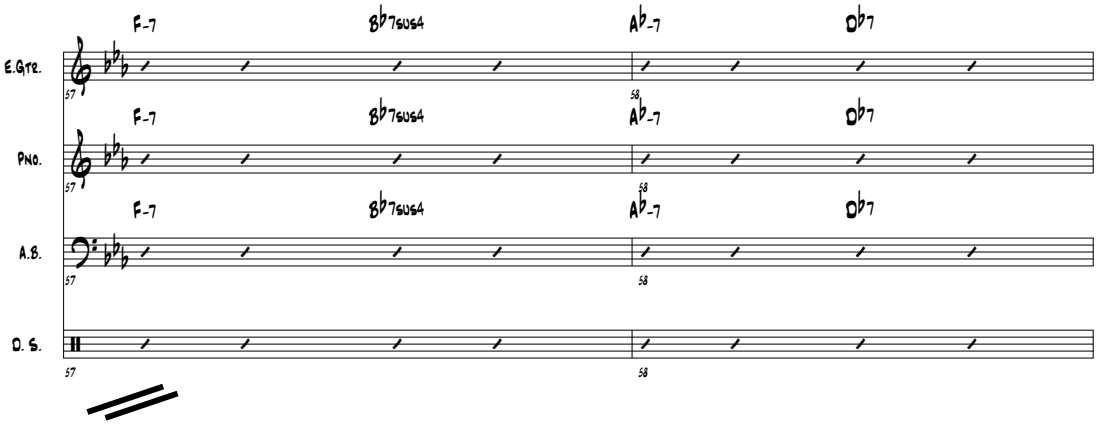




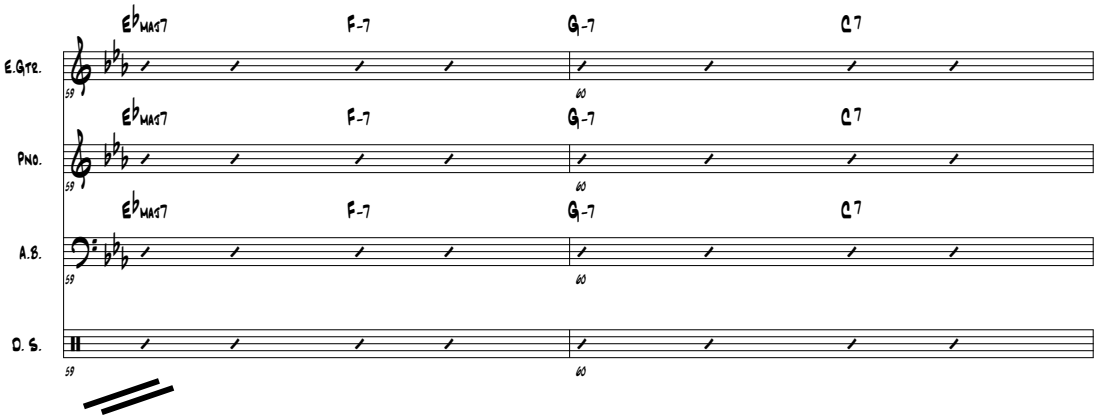




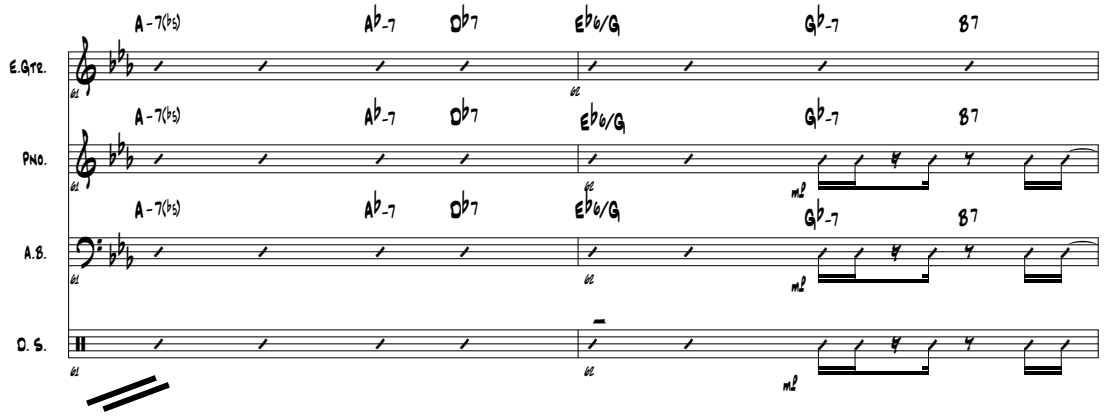


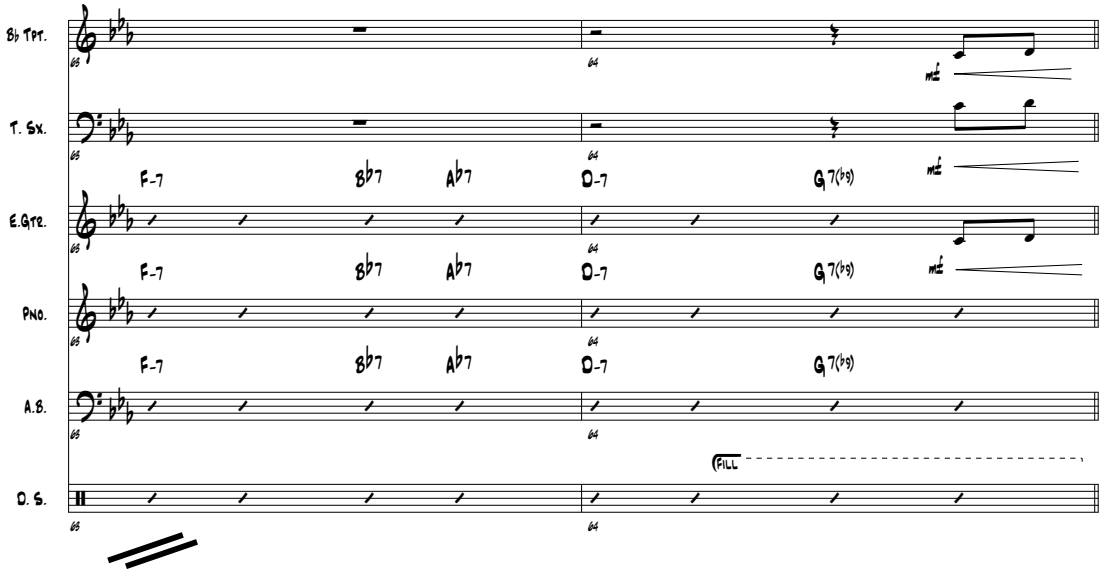


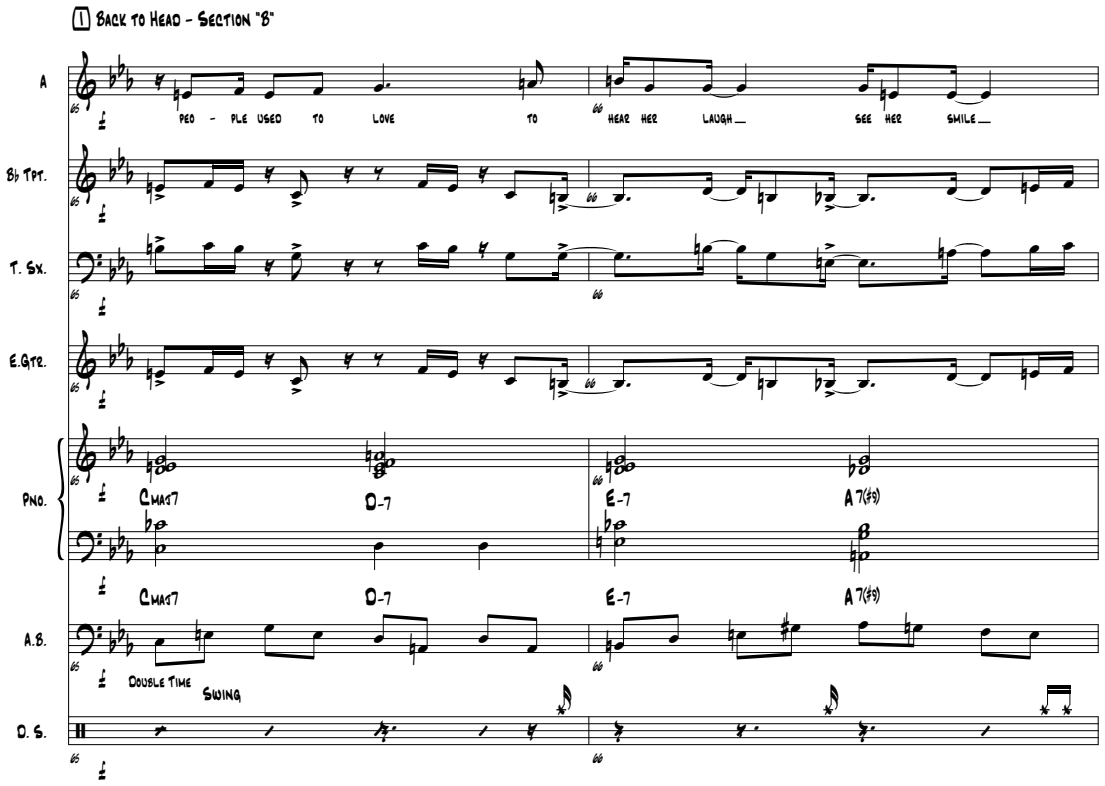
H Solo guitarra

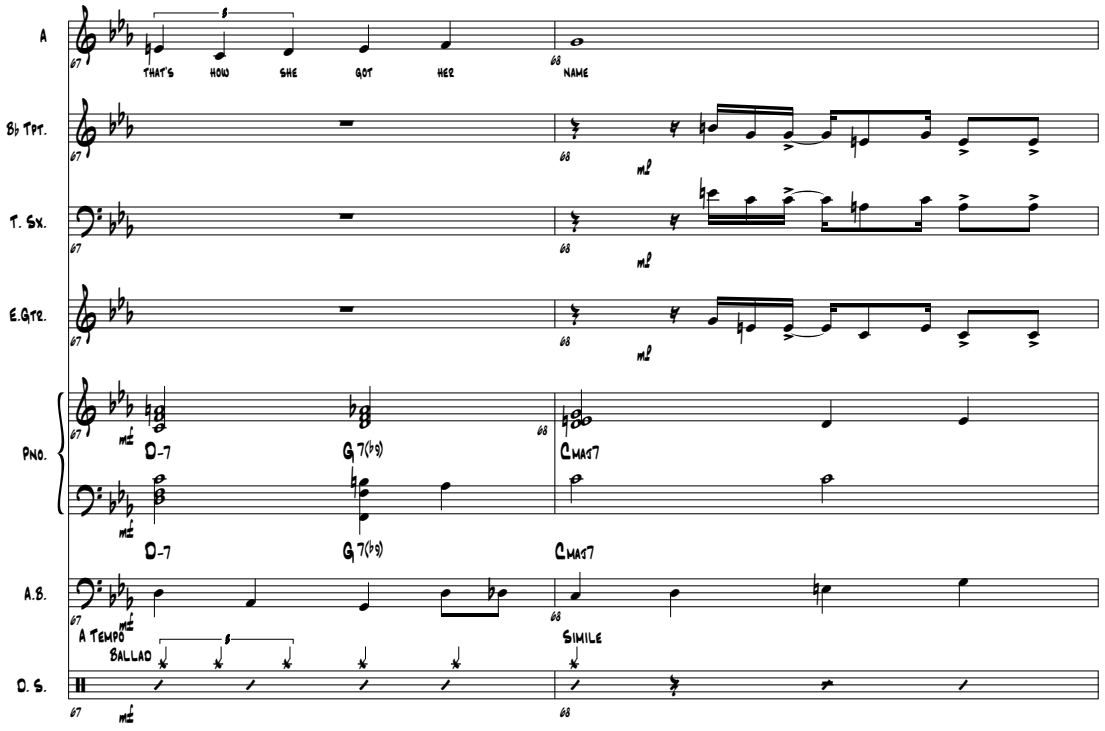


When Sunny Gets Blue

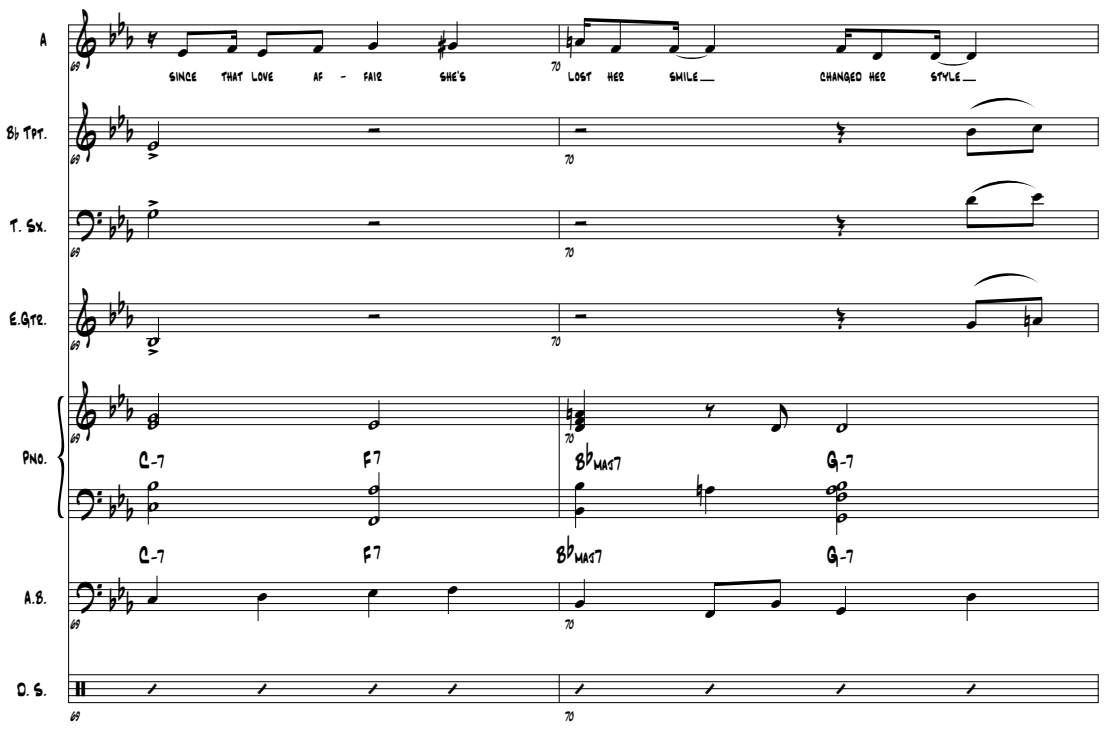


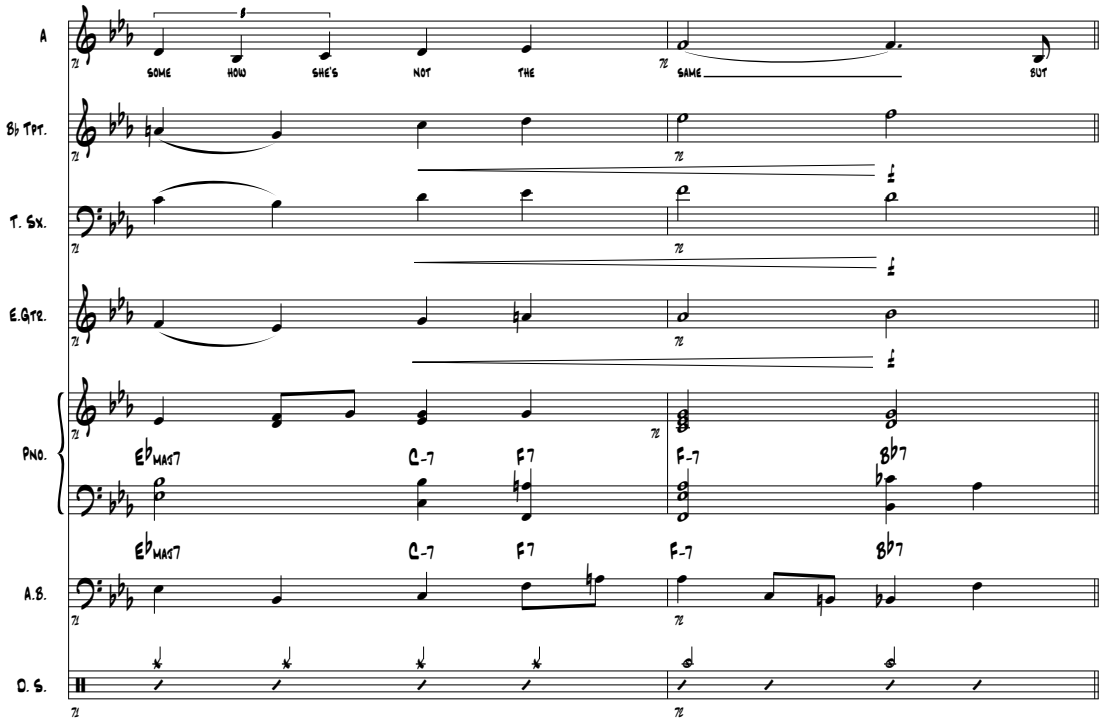


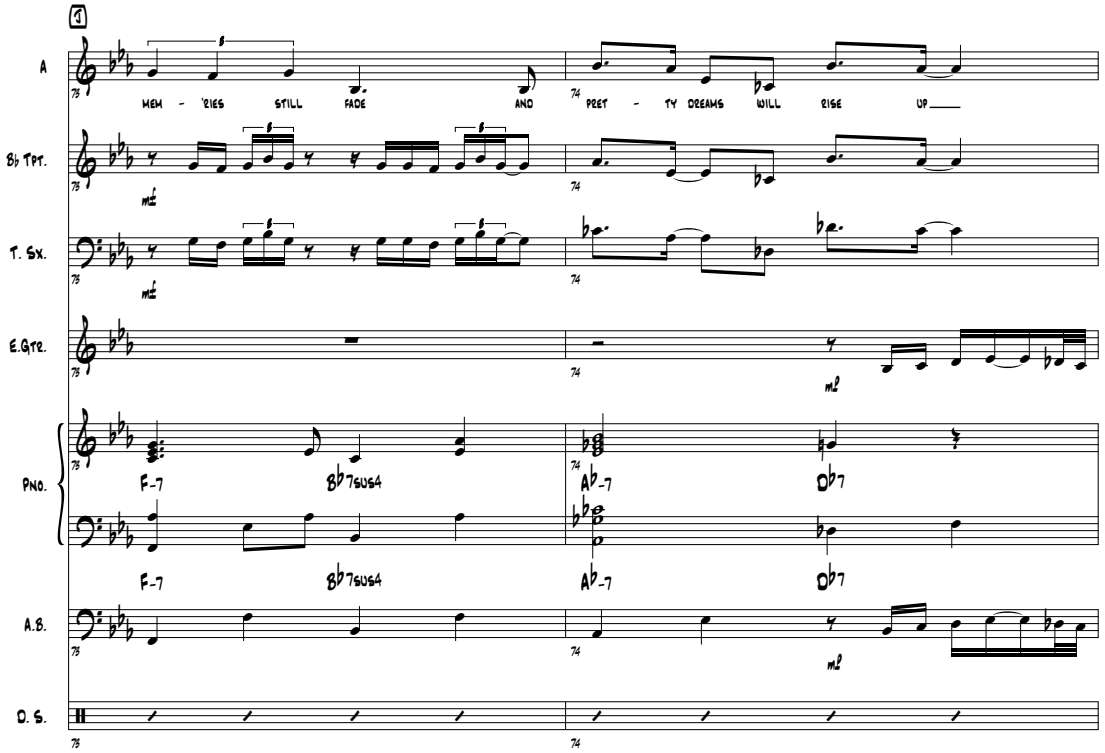

1 Back to Head - Section "B"
A
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
PEO - PLE USED TO LOVE TO HEAR HER LAUGH SEE HER SMILE
CMAJ7 D-7 E-7 A7(♯9)
CMAJ7 D-7 E-7 A7(♯9)
DOUBLE TIME SWING

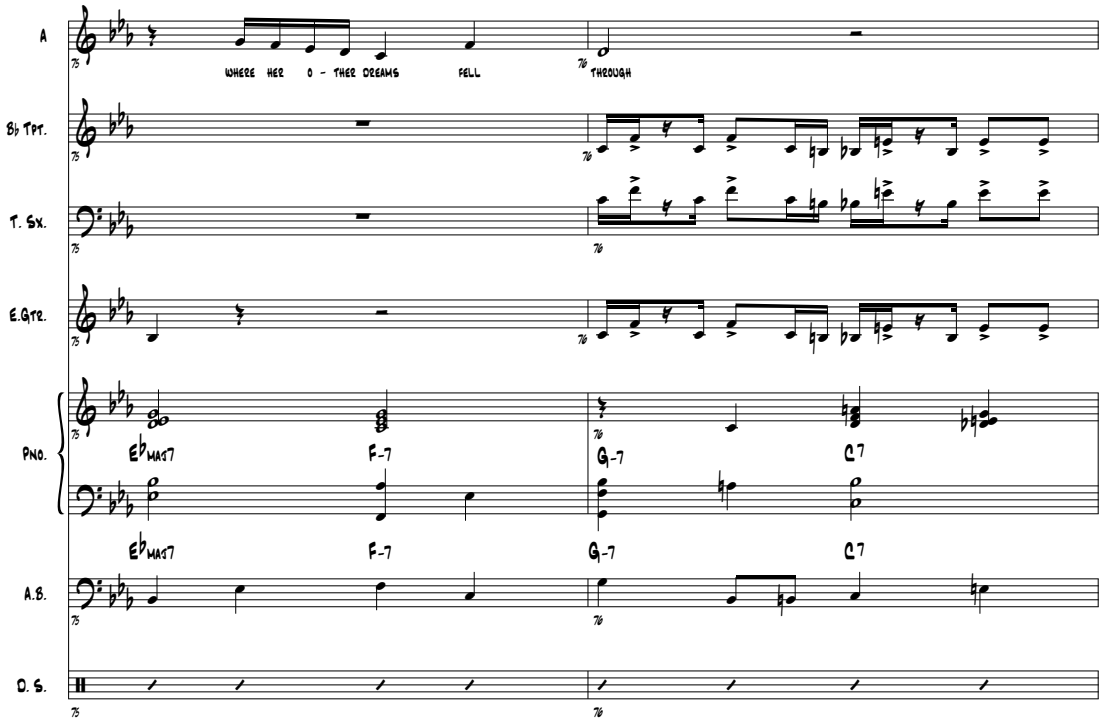

A
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
THAT'S HOW SHE GOT HER NAME
D-7 G7(♭9) CMAJ7
D-7 G7(♭9) CMAJ7
A TEMPO BALLAD
SIMILE

When Sunny Gets Blue

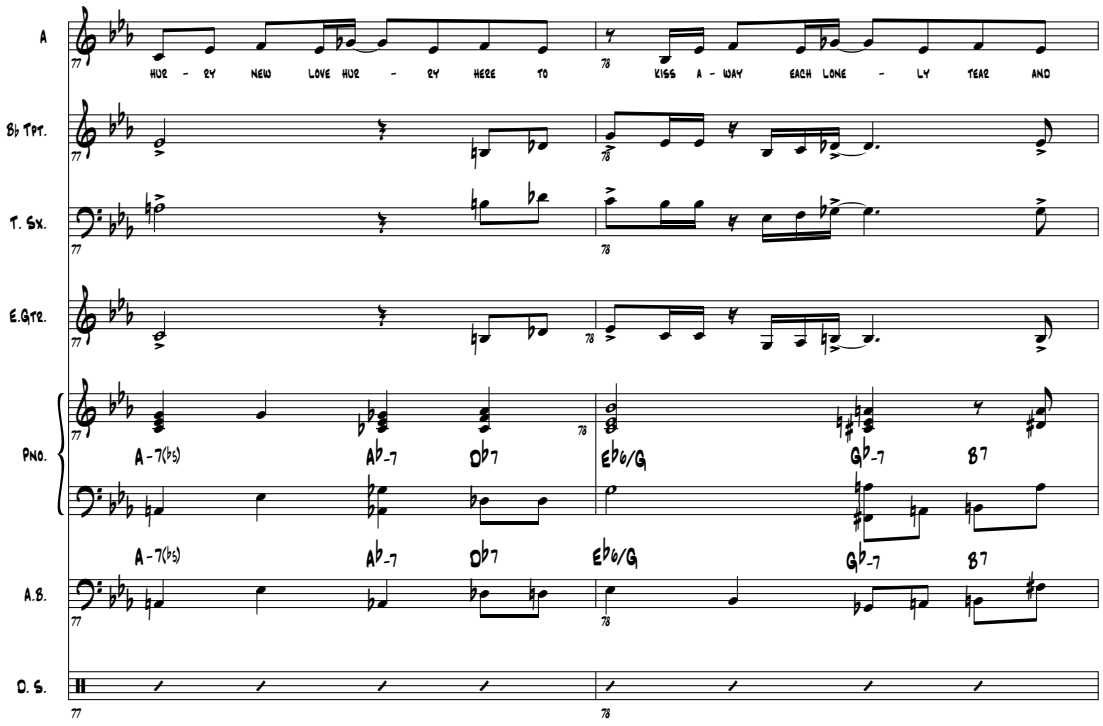


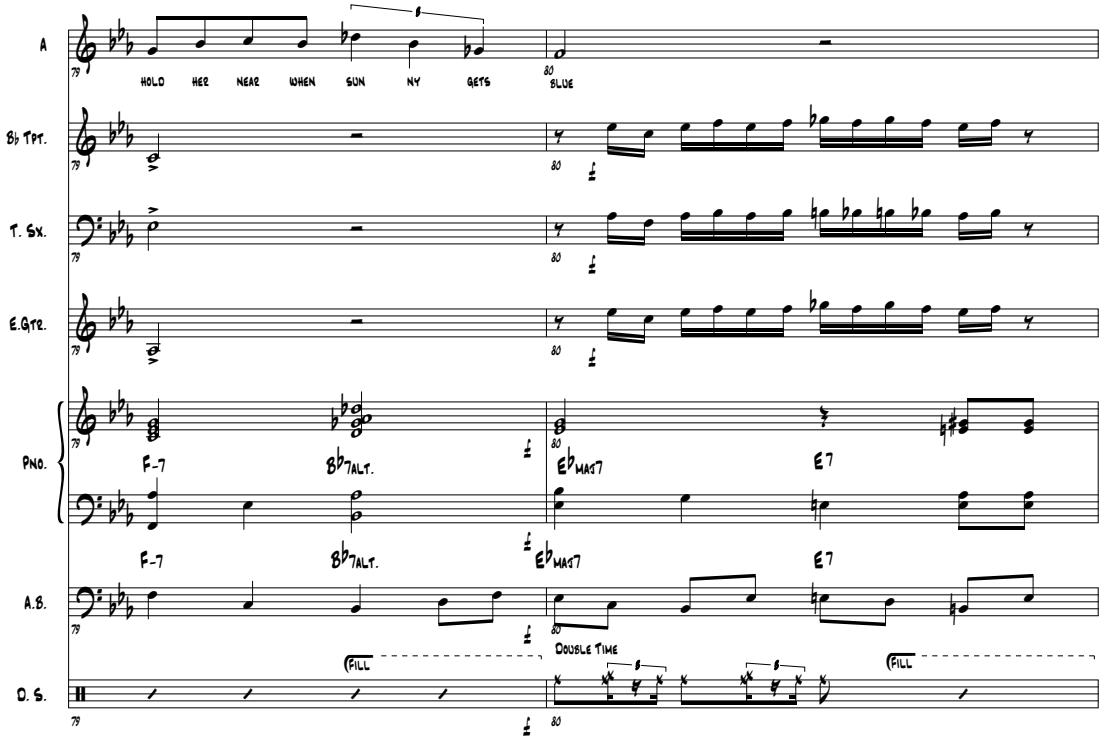


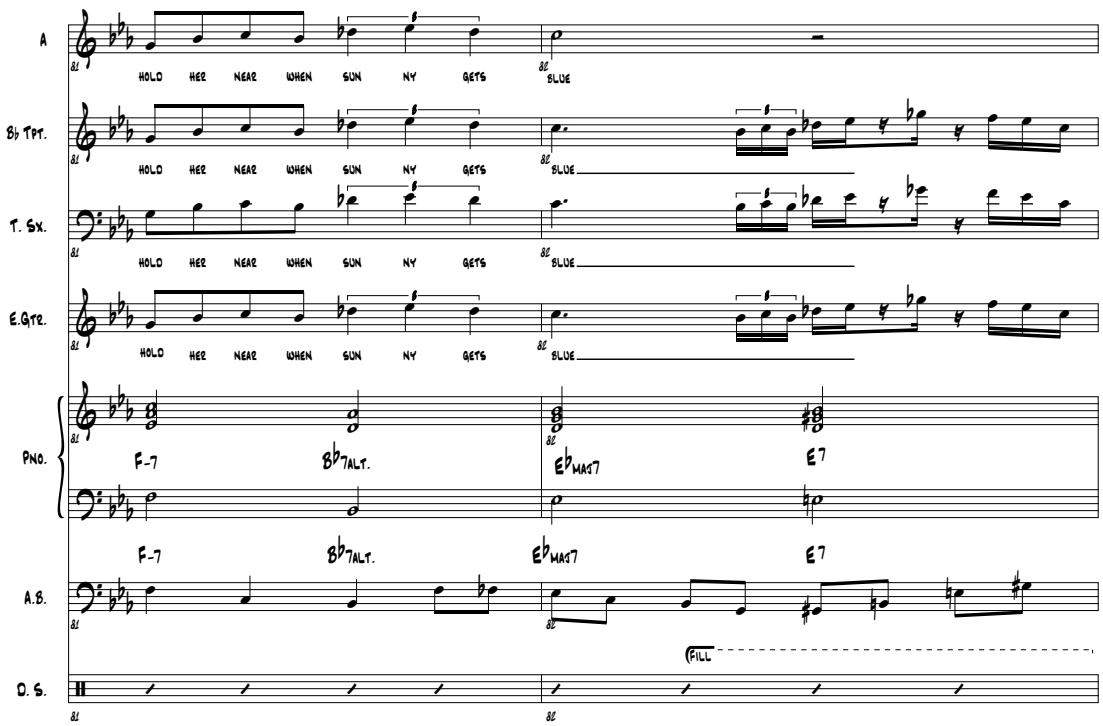

A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
MEM - 'RIES STILL FADE AND
PRET - TY DREAMS WILL RISE UP
F-7
B♭7SUS4
A♭-7
D♭7

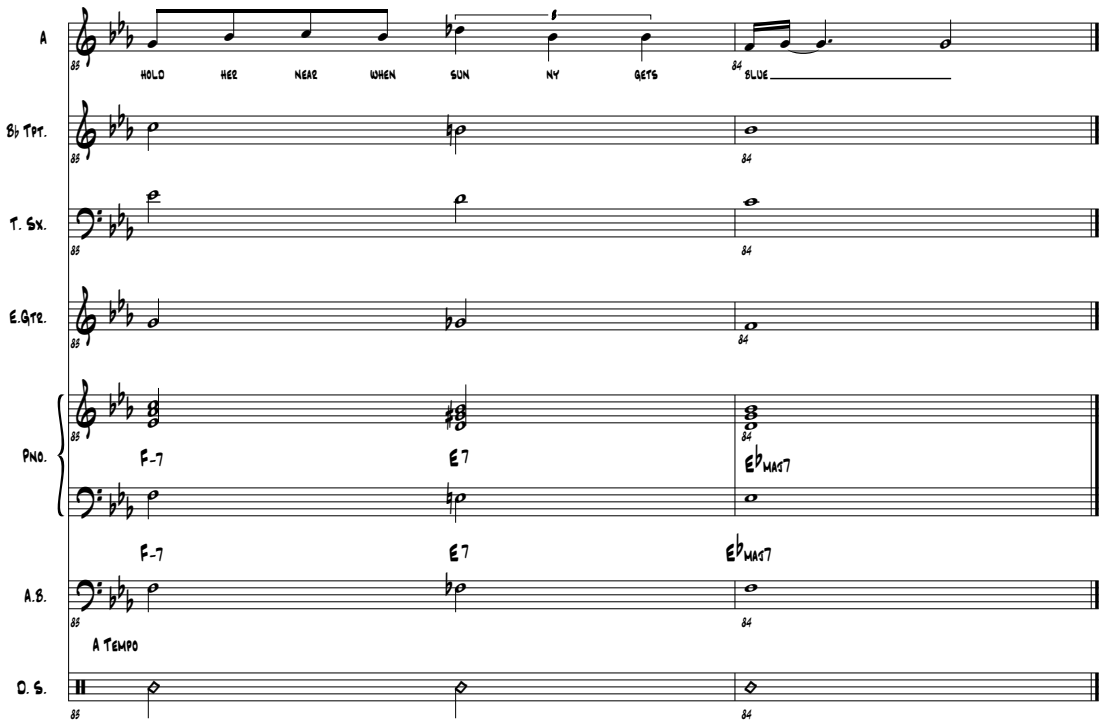

A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
WHERE HER O - THER DREAMS FELL
THROUGH
E♭MA97
F-7
G-7
C7

When Sunny Gets Blue






A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
HOLD HER NEAR WHEN SUN NY GETS
BLUE
F-7
B♭7ALT.
E♭MAJ7
E7
FILL


A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
HOLD HER NEAR WHEN SUN NY GETS
BLUE
F-7
E7
E♭MAJ7
A TEMPO

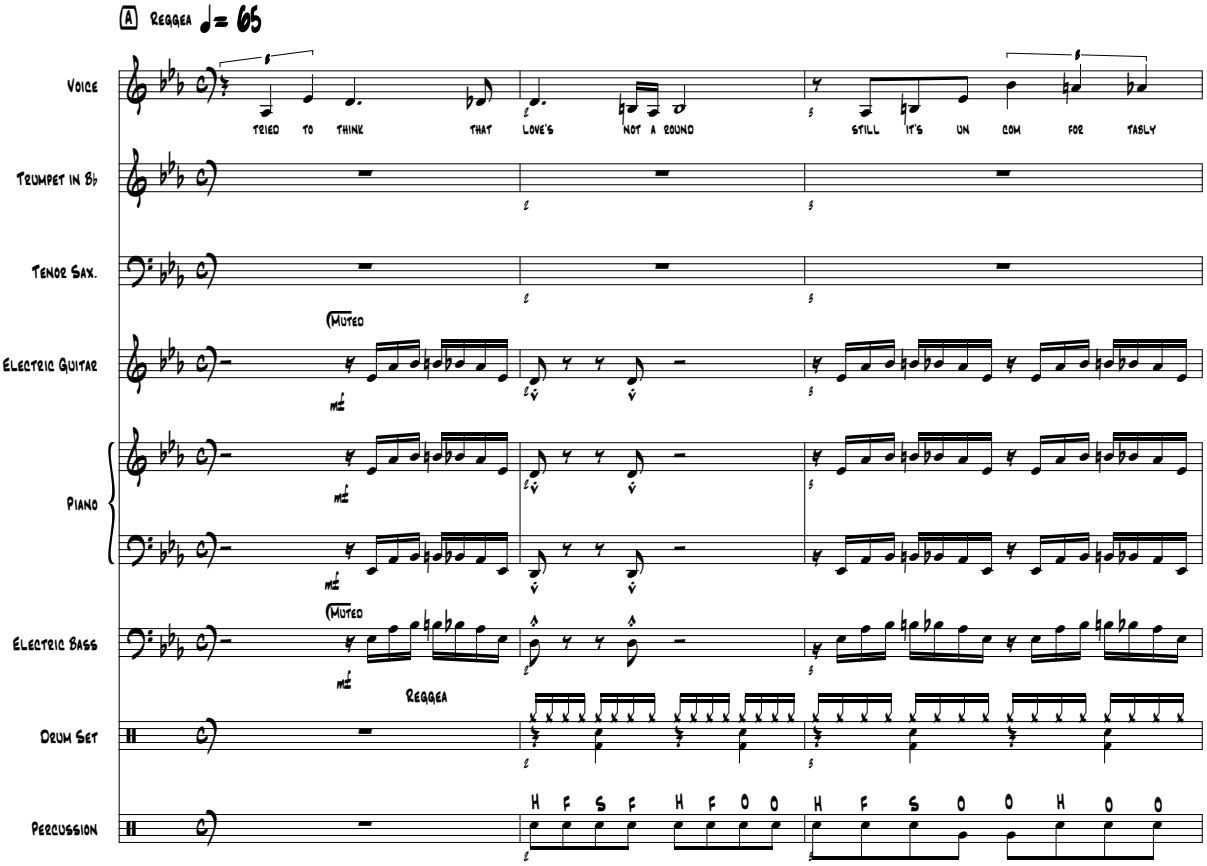
Tema: Angel Eyes
Compositor: Matt Dennis
Año: 1946
Arreglista: Jennifer Byron
Letra: Earl K. Brent
Estilo: Jazz
Tempo: 65 bpm.

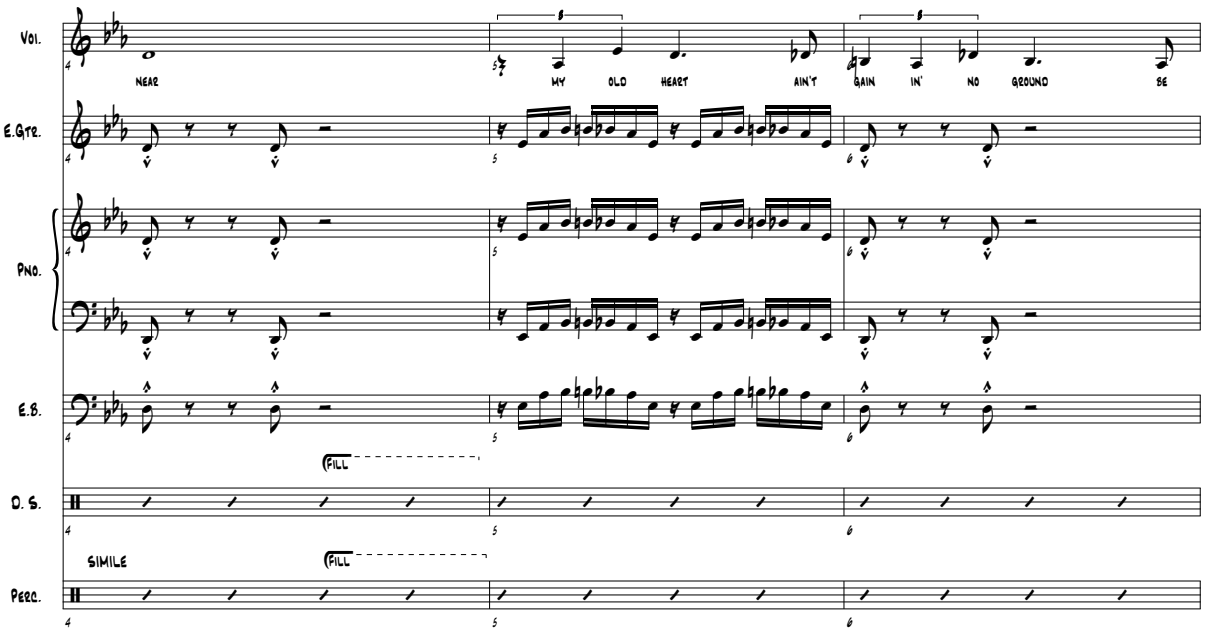
Angel Eyes

Score

Lyrics by: Earl K. Brent

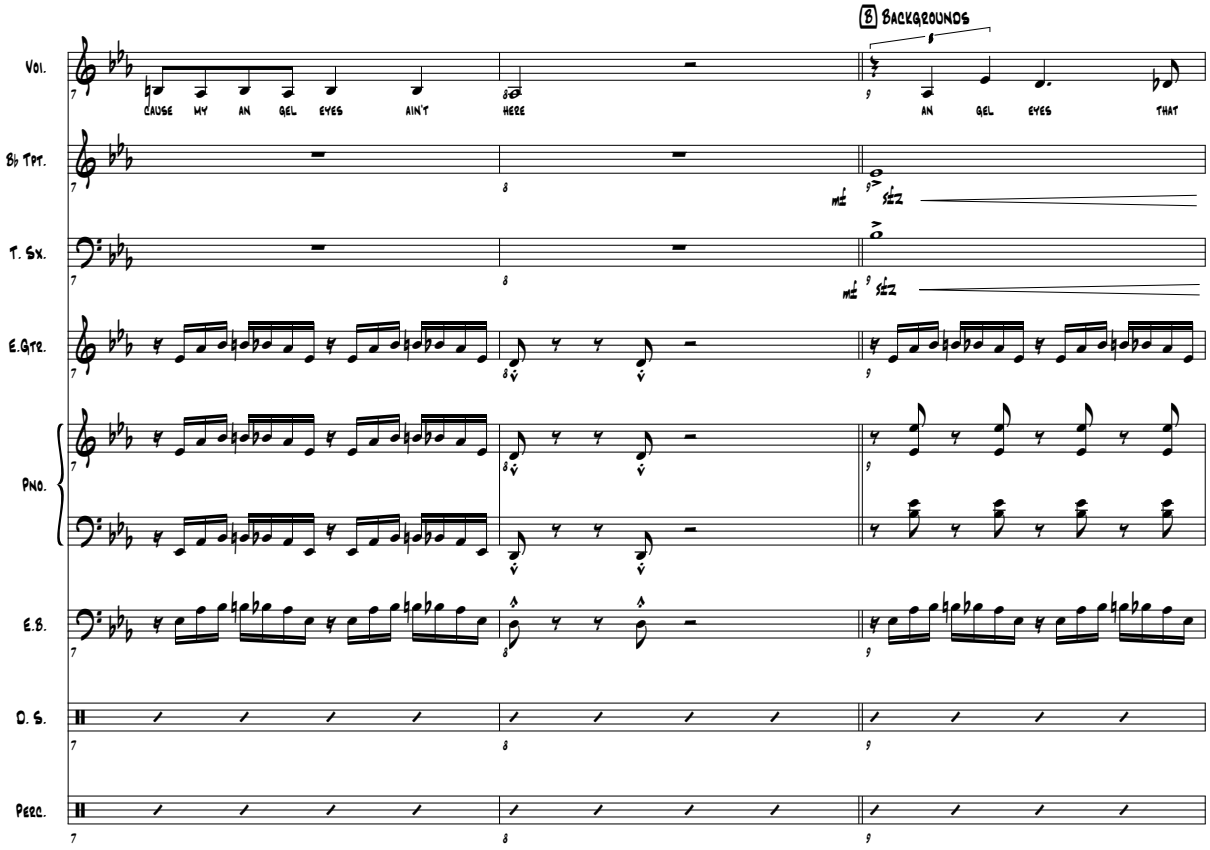
Composed by: Matt Dennis
Arranged by: Jennifer Byron

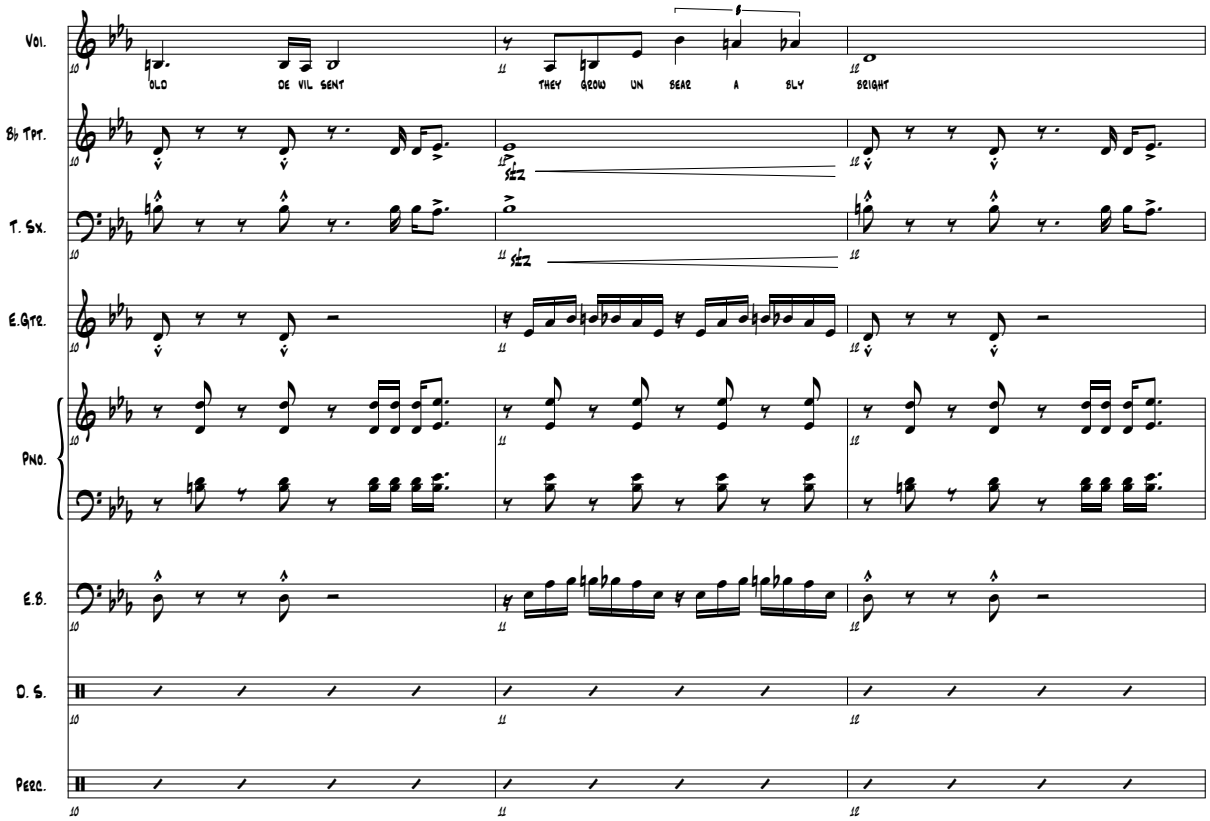


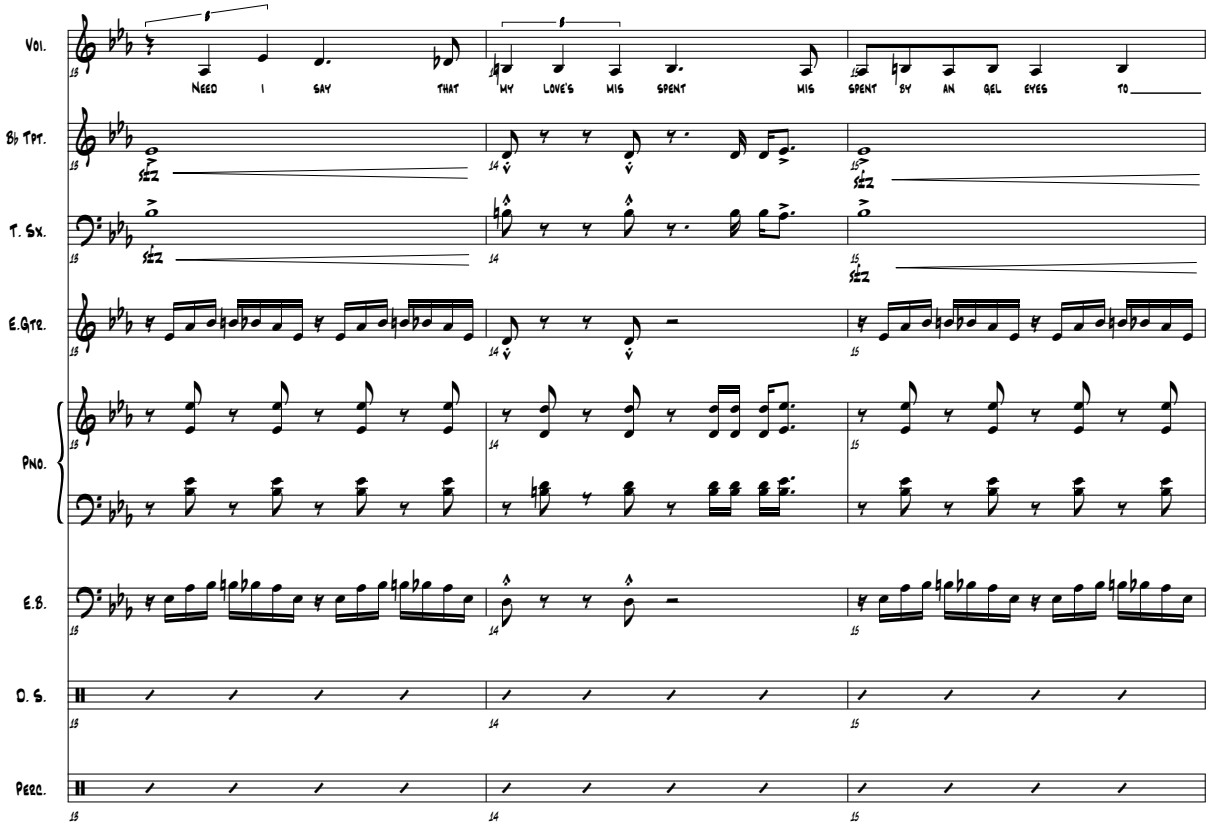


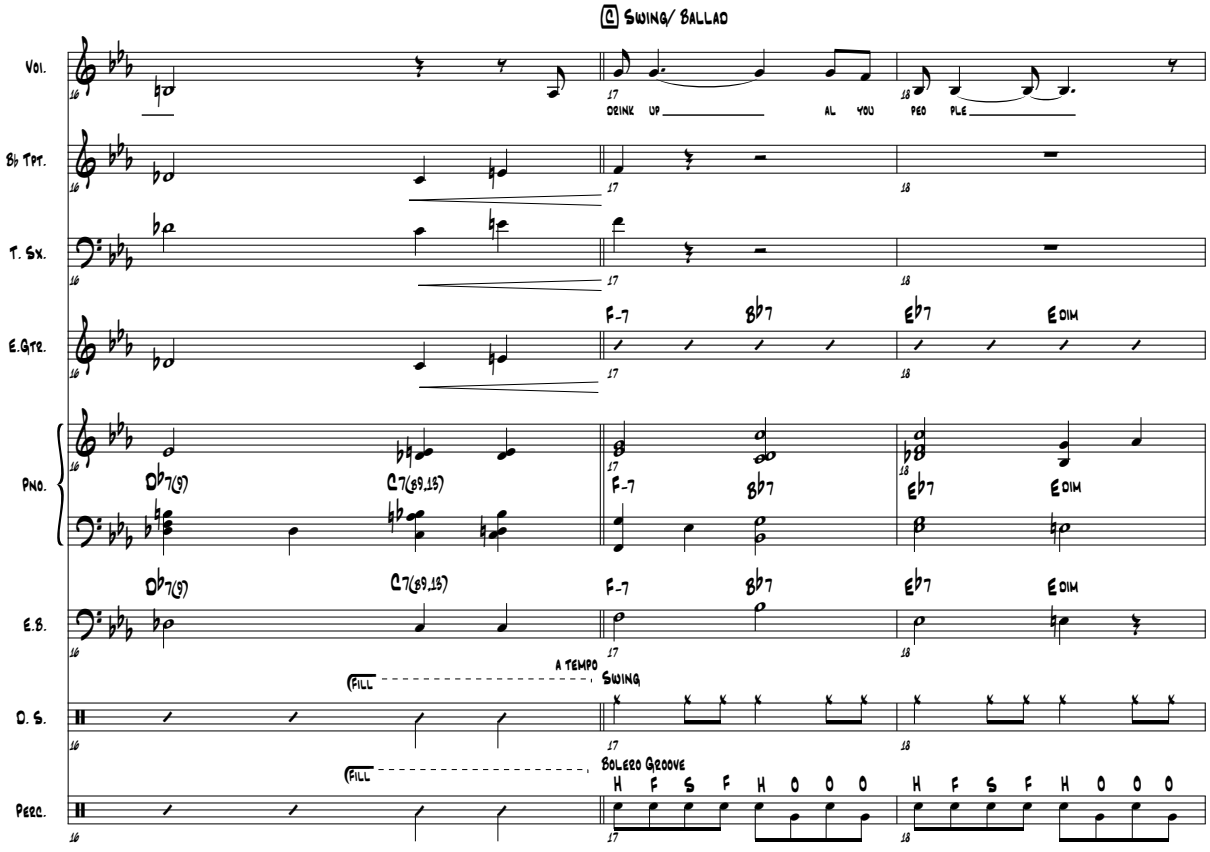
© 1946 Matt Dennis

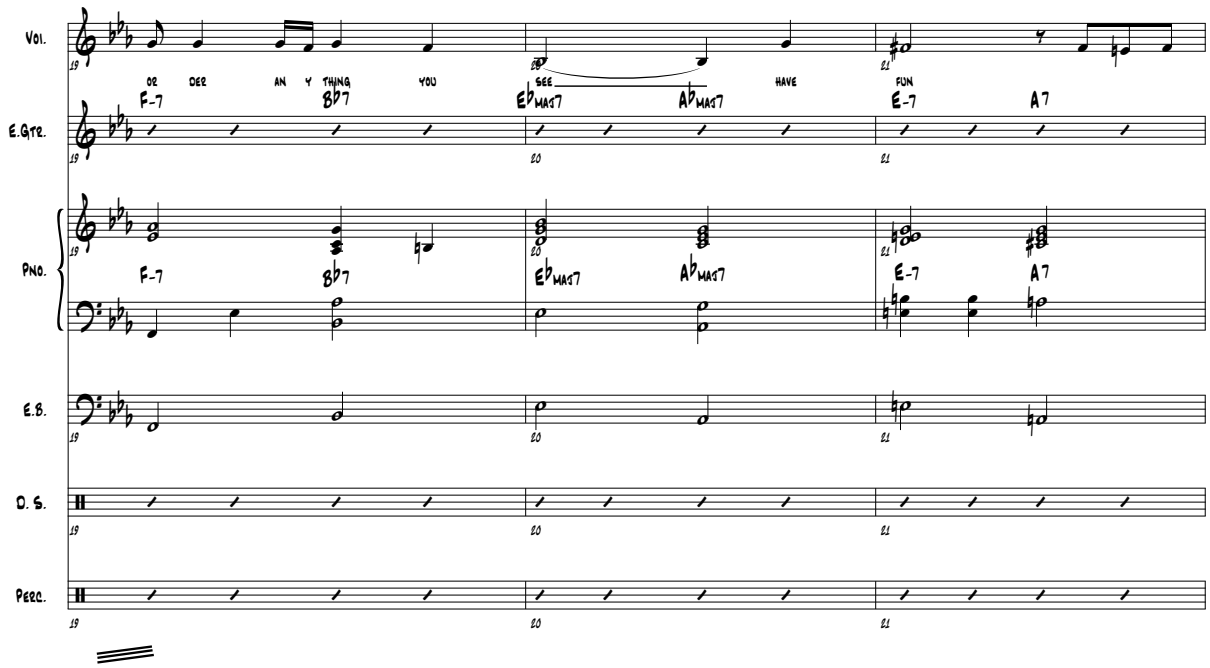
Angel Eyes

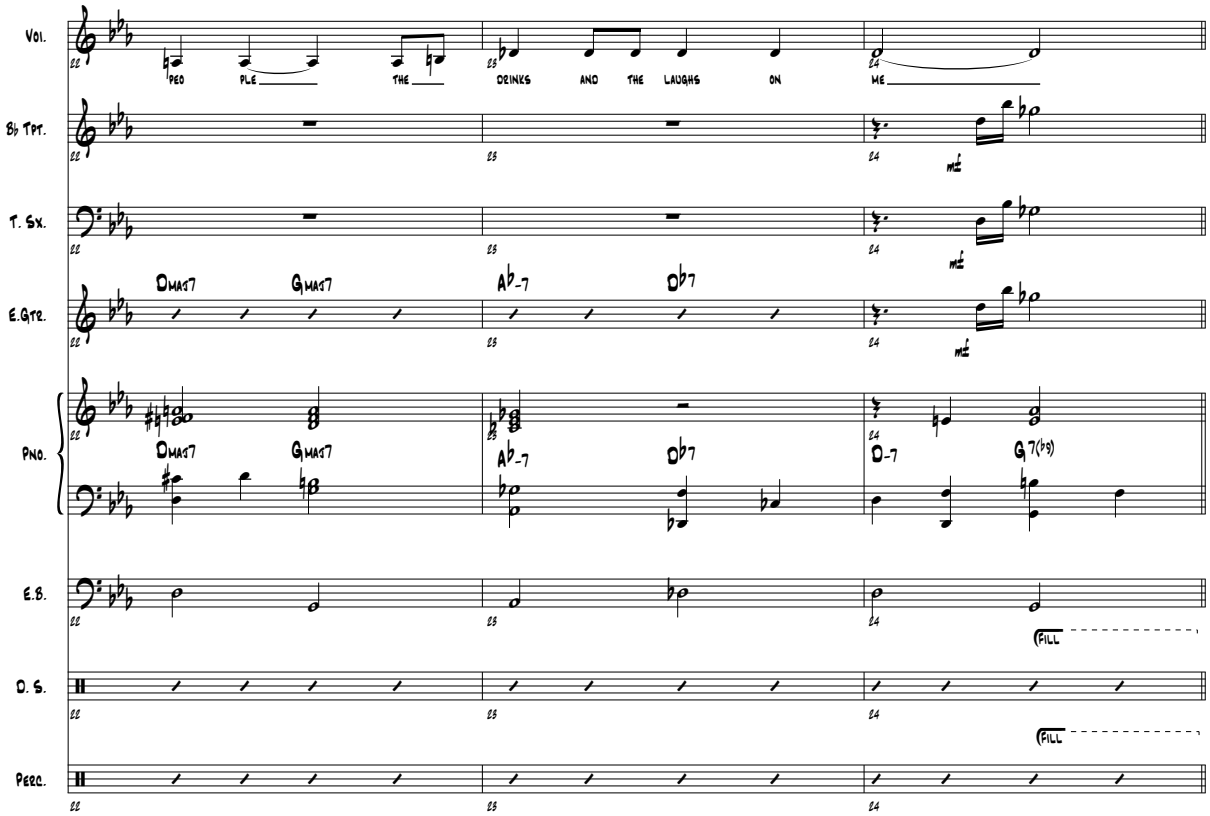

B Backgrounds
Vol.
'CAUSE MY AN GEL EYES AIN'T HERE
AN GEL EYES THAT
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.

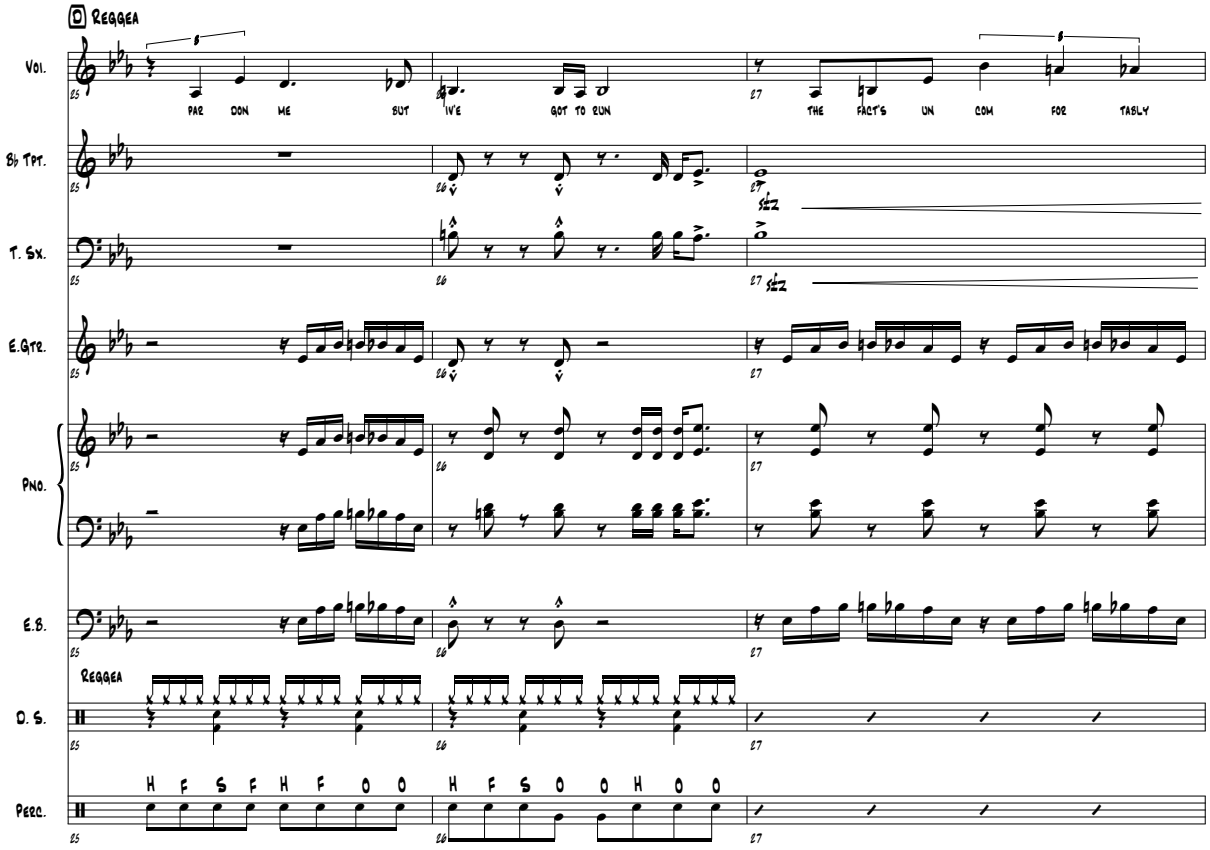

Vol.
'OLD DE VIL SENT
THEY GROW UN SEAR A SLY SRIGHT
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.

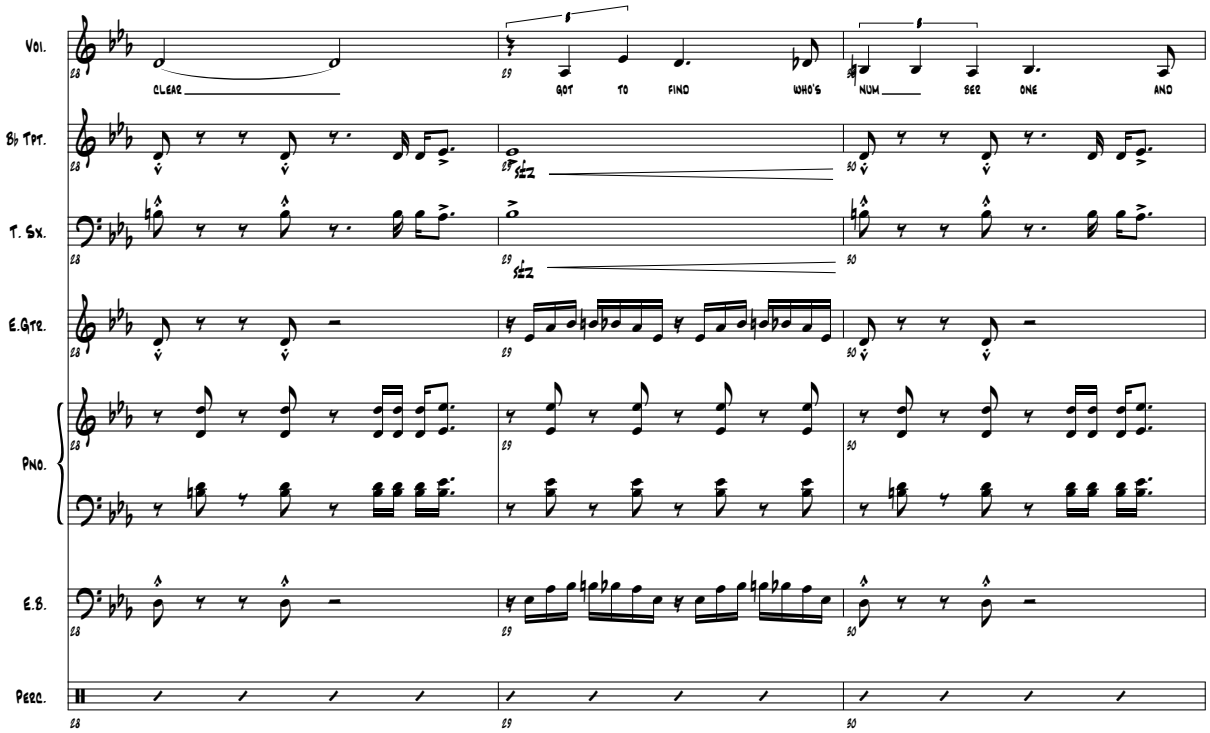

Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
Need I say that my love's mis spent mis spent by an gel eyes to


Swing/ Ballad
Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
Drink up al you peo ple
F-7 B♭7 E♭7 EDim
A Tempo Swing
Fill
Bolero Groove
H F S F H O O O

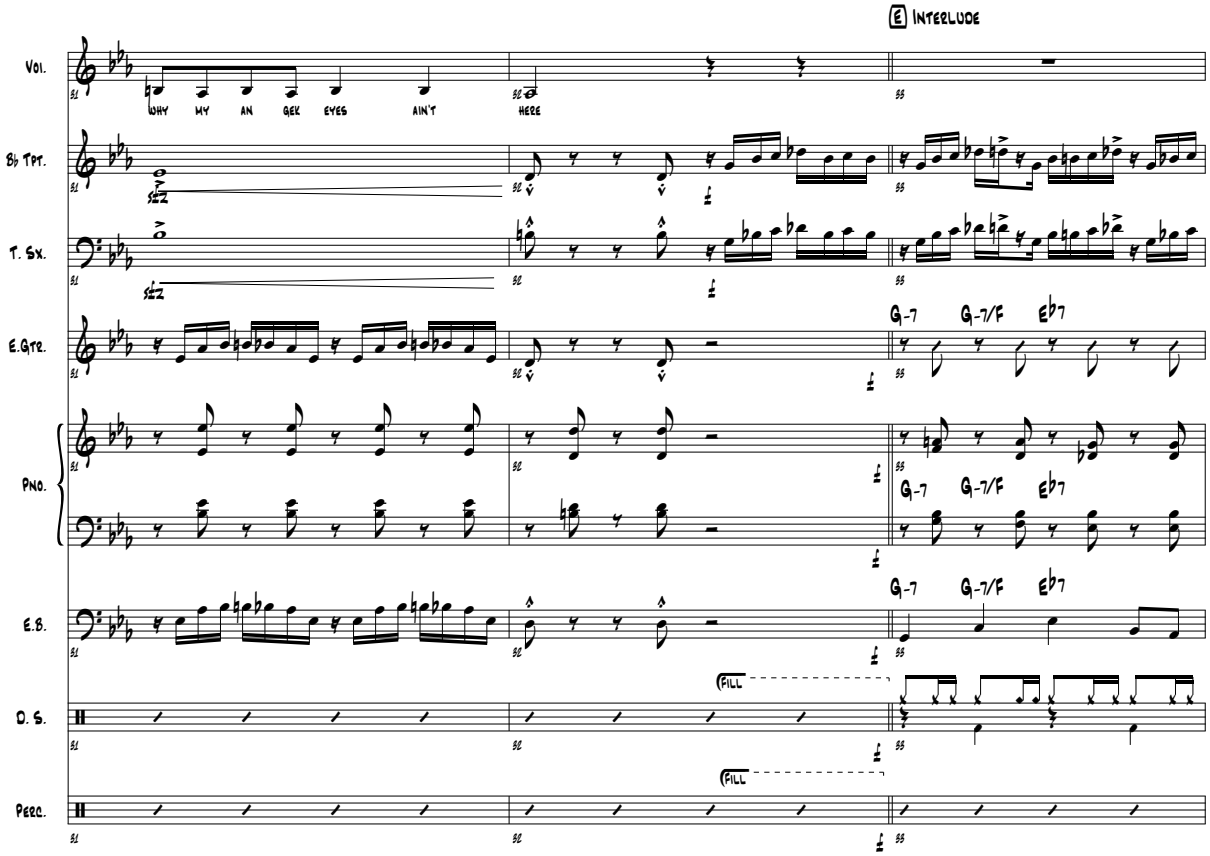

Voi.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
19
20
21
OR DER AN Y THING YOU
SEE HAVE FUN
F-7
B♭7
E♭MAJ7
A♭MAJ7
E-7
A7

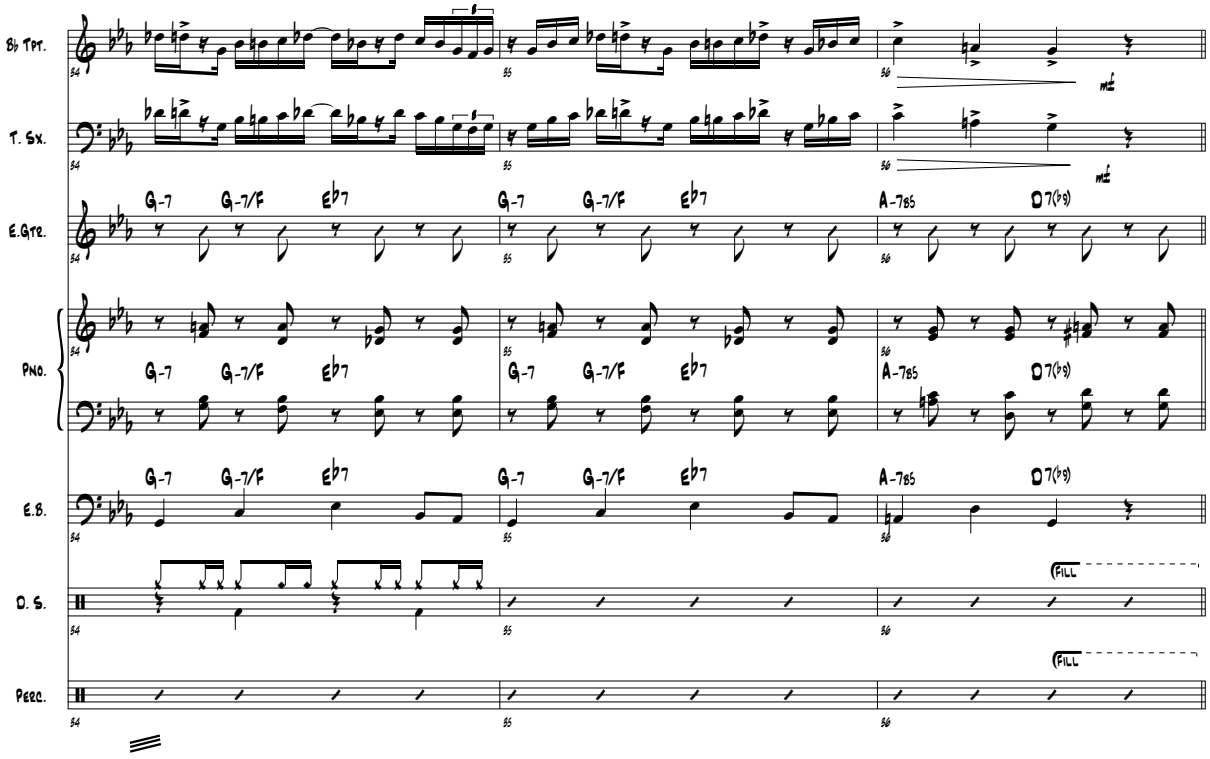

Voi.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
22
23
24
PEO PLE THE
DRINKS AND THE LAUGHS ON
ME
DMAJ7
GMAJ7
A♭-7
D♭7
D-7
G7(♭9)
FILL
FILL

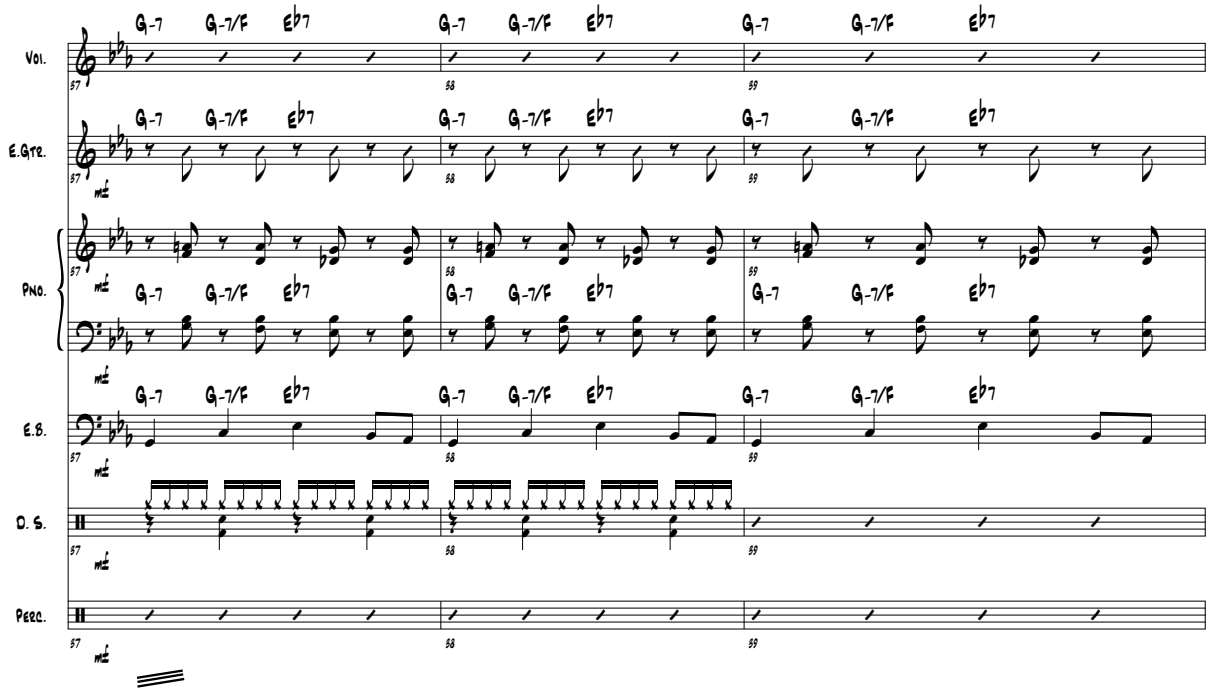

Reggea
Vol.
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
Reggea
PAR DON ME BUT
I'VE GOT TO RUN
THE FACT'S UN COM FOR TABLY

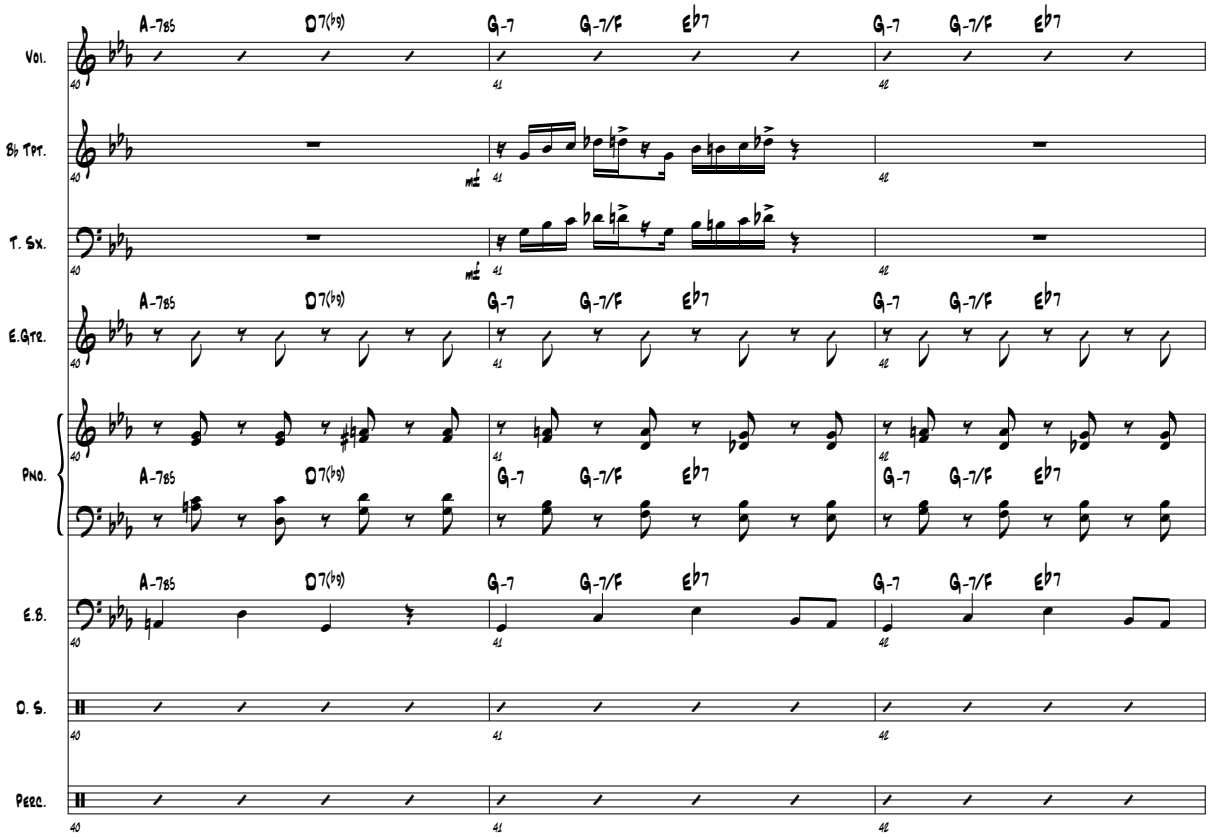

Vol.
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
Perc.
CLEAR
GOT TO FIND WHO'S
NUM SEE ONE AND

Angel Eyes

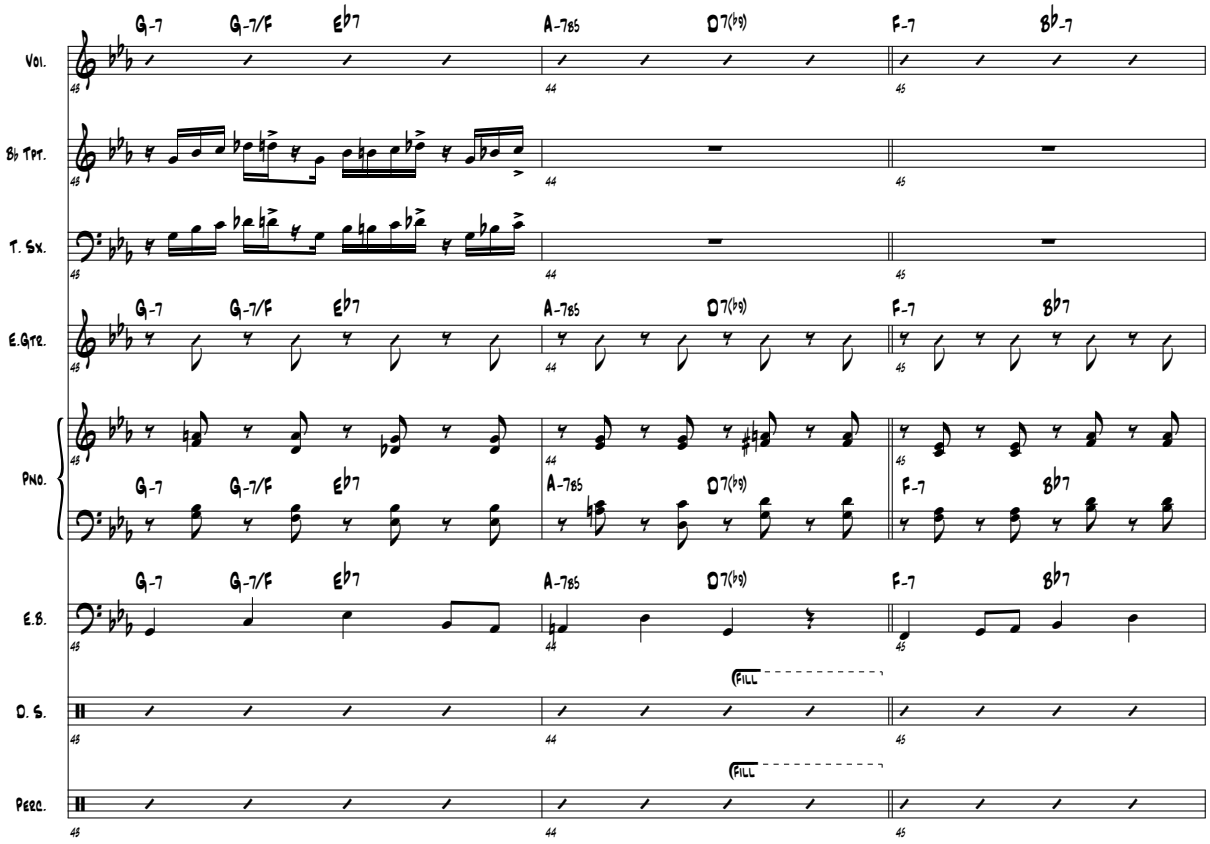

E Interlude
Vol.
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
WHY MY AN GEL EYES AIN'T
HERE
G-7 G-7/F Eb7
Fill

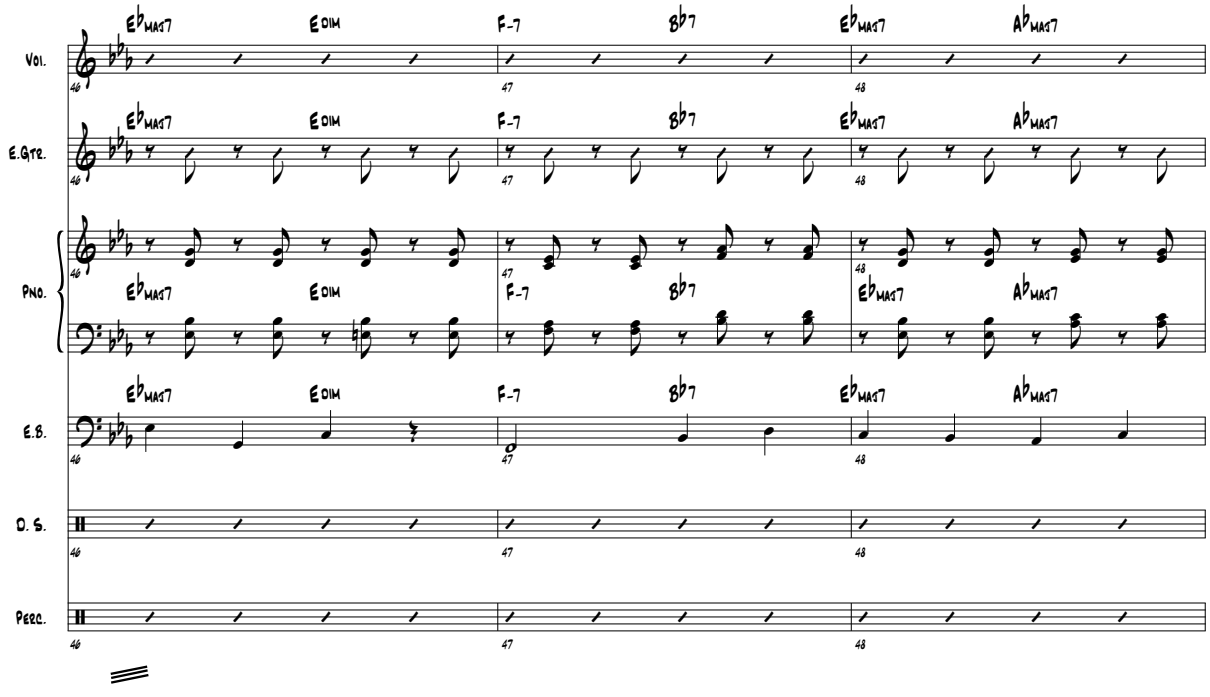

Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
G-7 G-7/F Eb7
A-7b5 D7(b9)
Fill

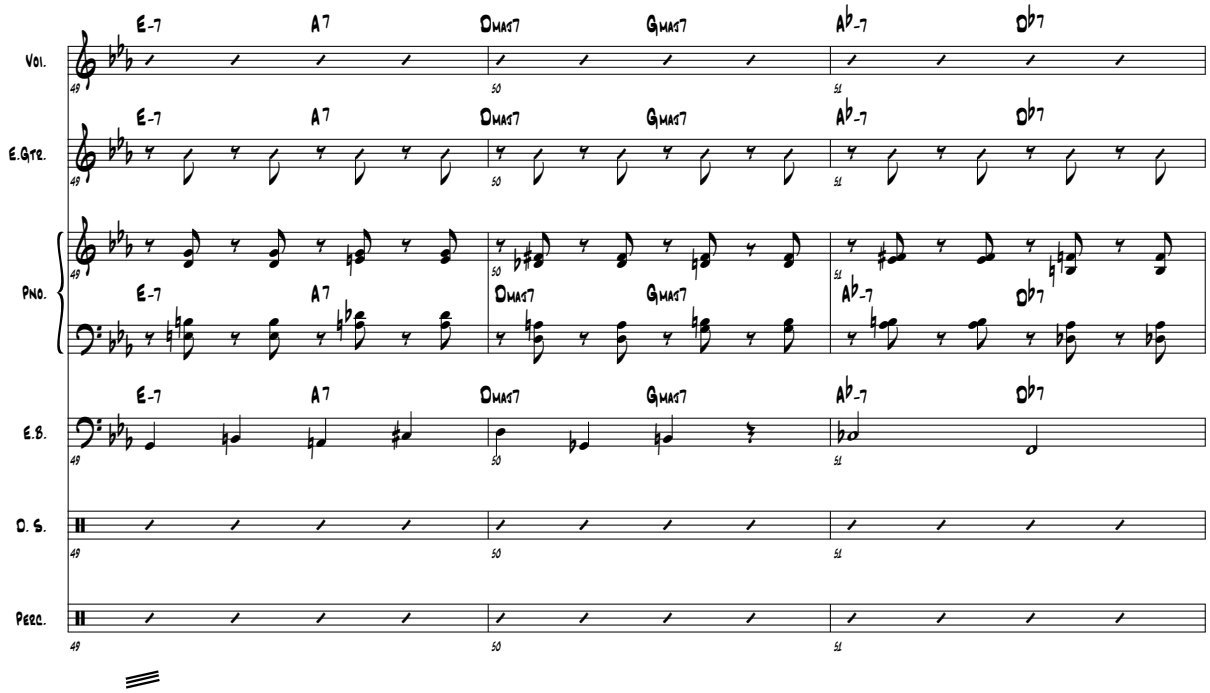

F Voice solo
Vol.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
G-7 G-7/F Eb7

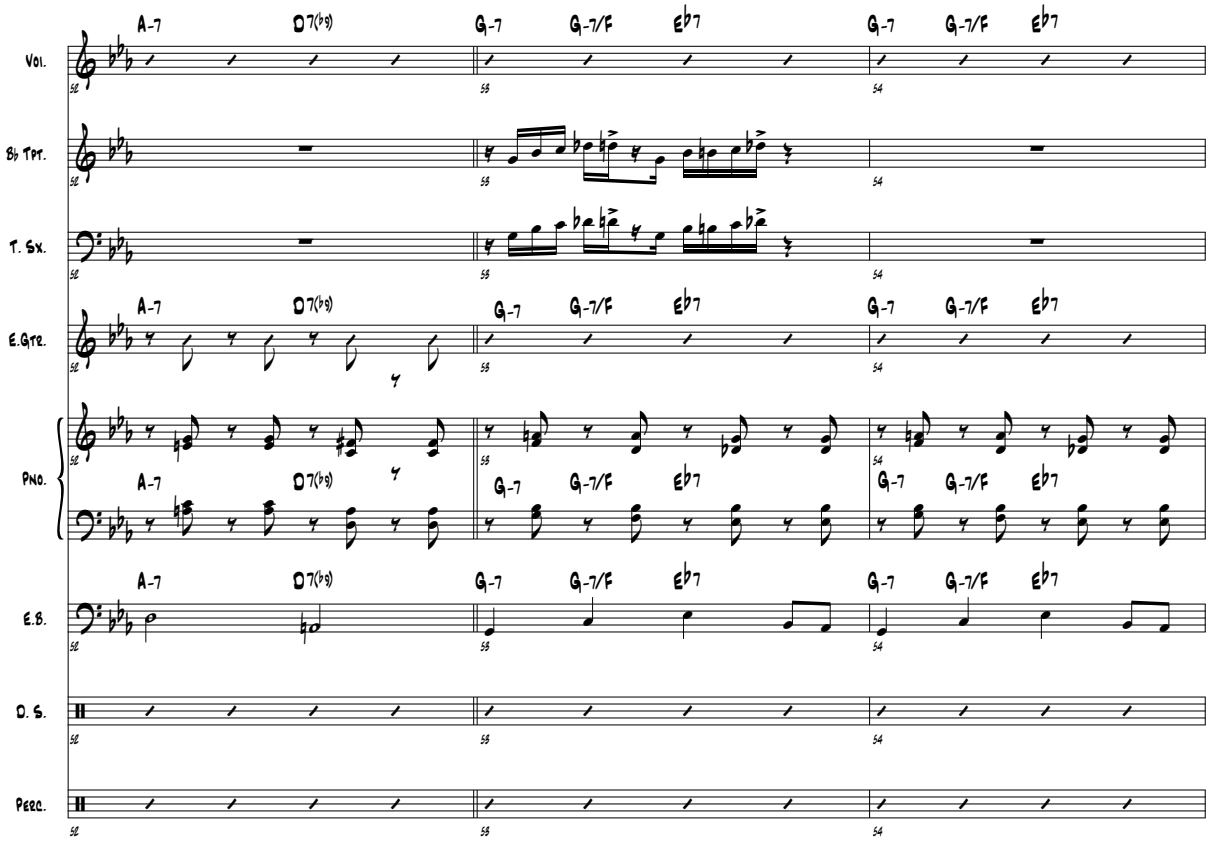

Vol.
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
A-7b5 D7(b9)
G-7 G-7/F Eb7

Angel Eyes

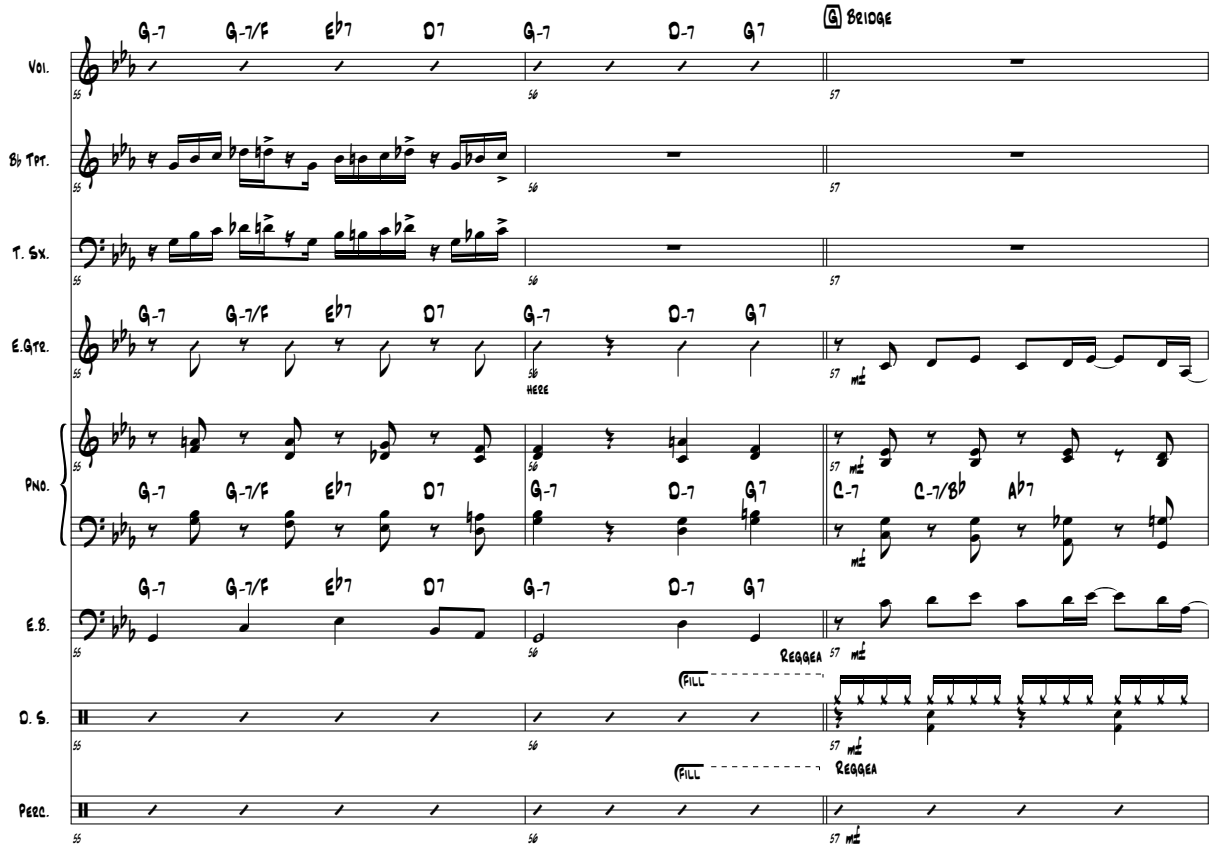

Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
G-7
G-7/F
E♭7
A-7♭5
D7(♭9)
F-7
B♭7
B♭-7
FILL

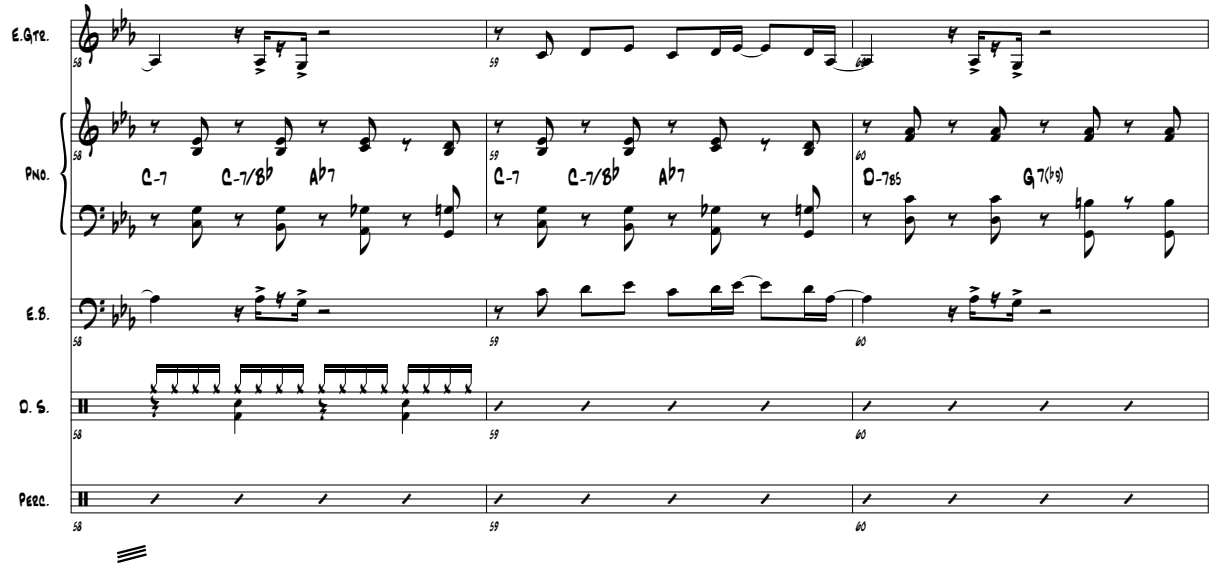

Vol.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
E♭MAJ7
EDIM
F-7
B♭7
A♭MAJ7

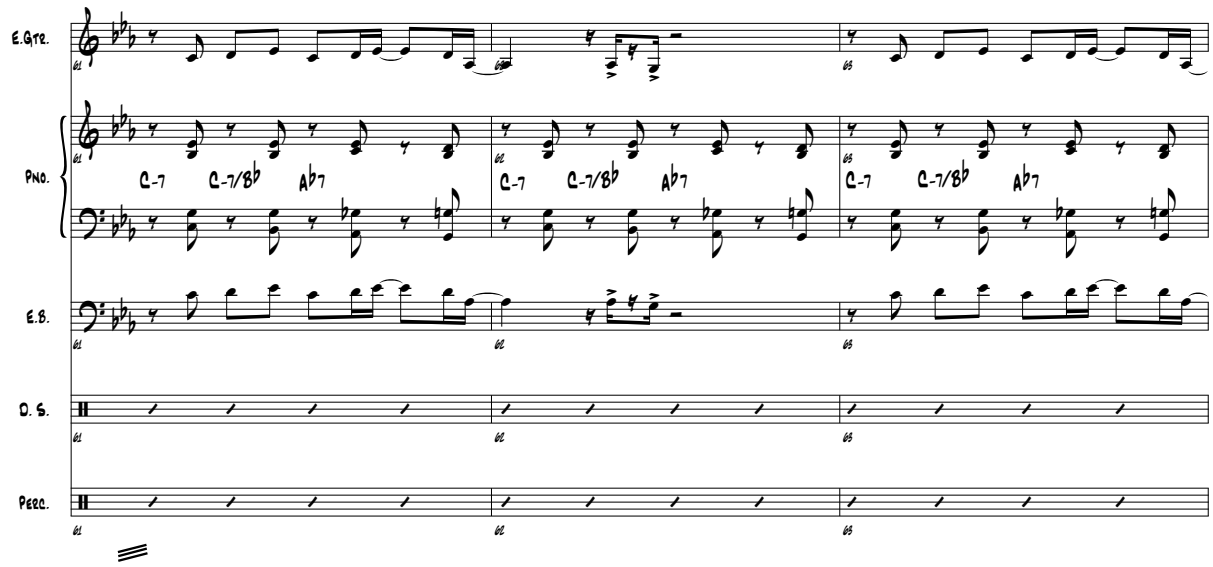

E-7 A7 DMAJ7 GMAJ7 Ab-7 Db7
Vol.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
49 50 51

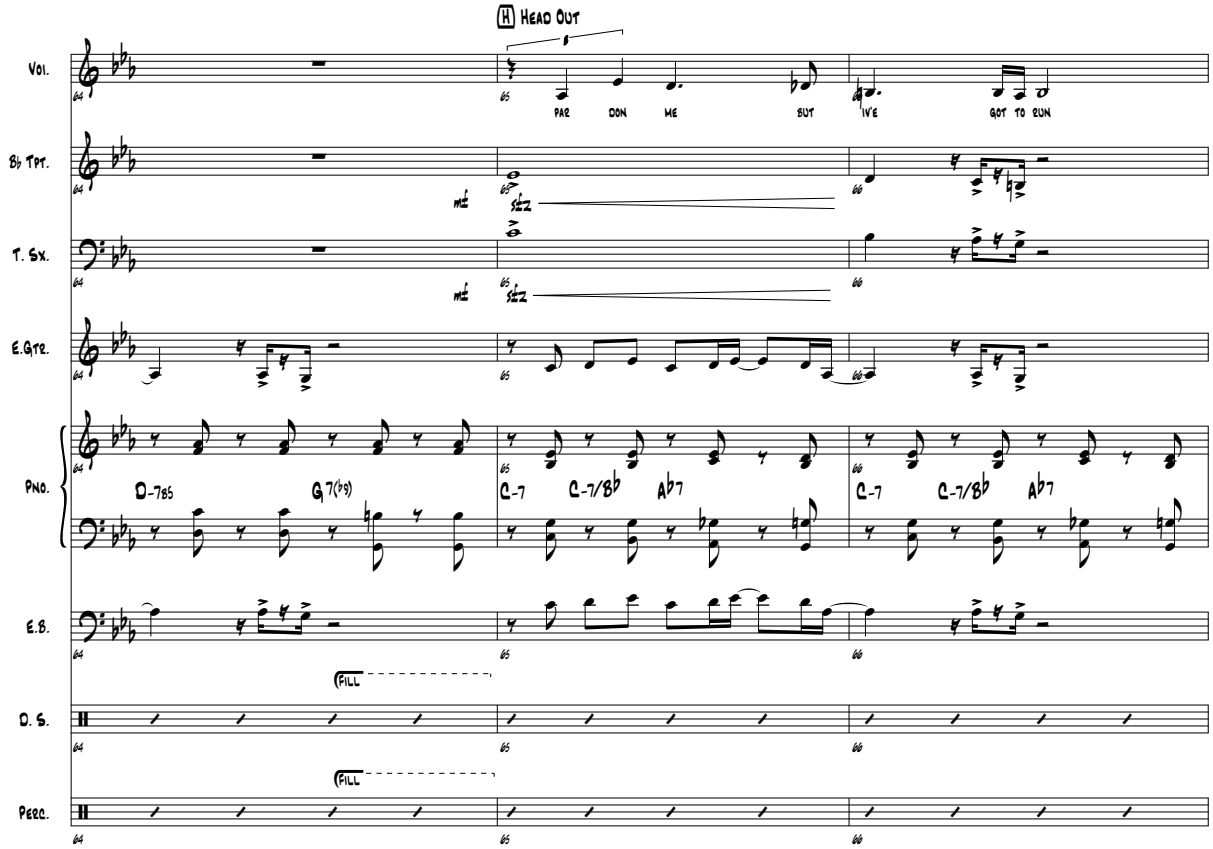

A-7 D7(b9) G-7 G-7/F Eb7 G-7 G-7/F Eb7
Vol.
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
52 53 54

Angel Eyes

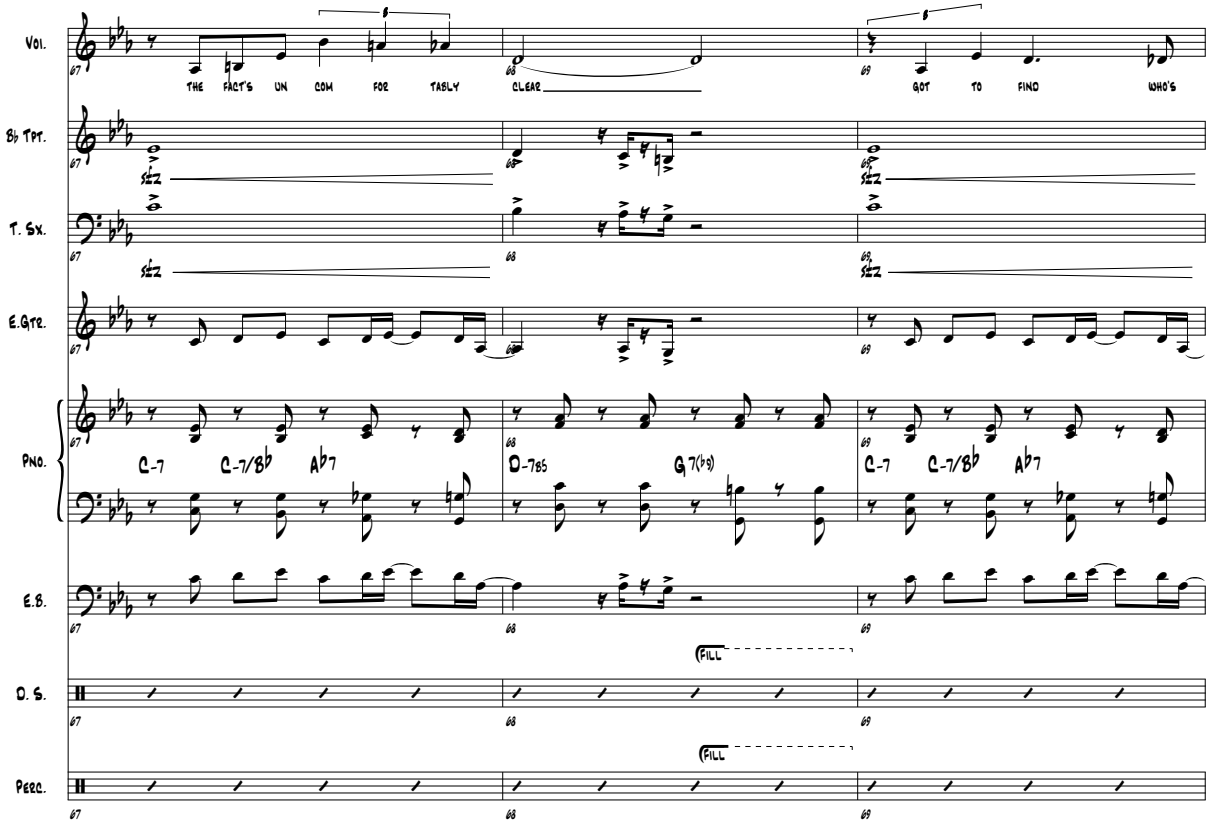

G Bridge
Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
G-7 G-7/F E♭7 D7 G-7 D-7 G7
C-7 C-7/B♭ A♭7
here
mf
Fill
Reggea

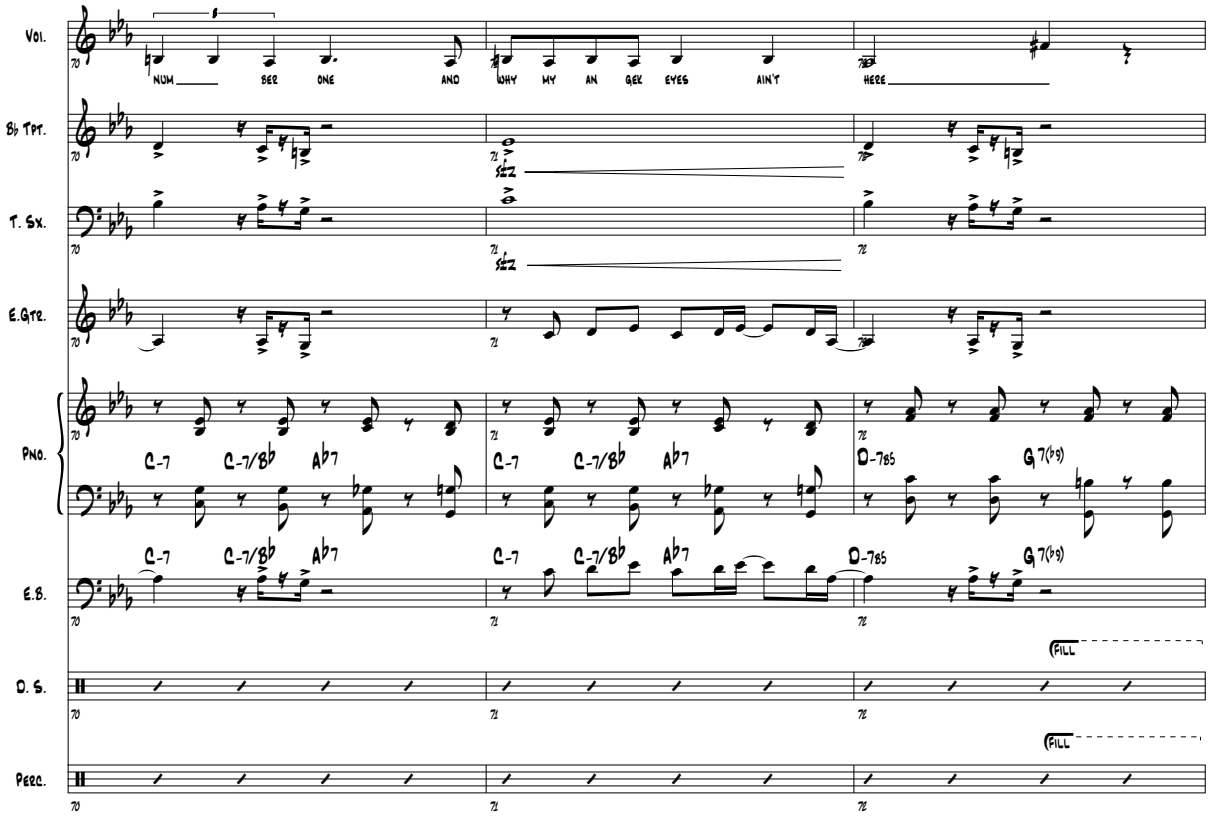

E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
C-7 C-7/B♭ A♭7
D-7♭5 G7(♭9)

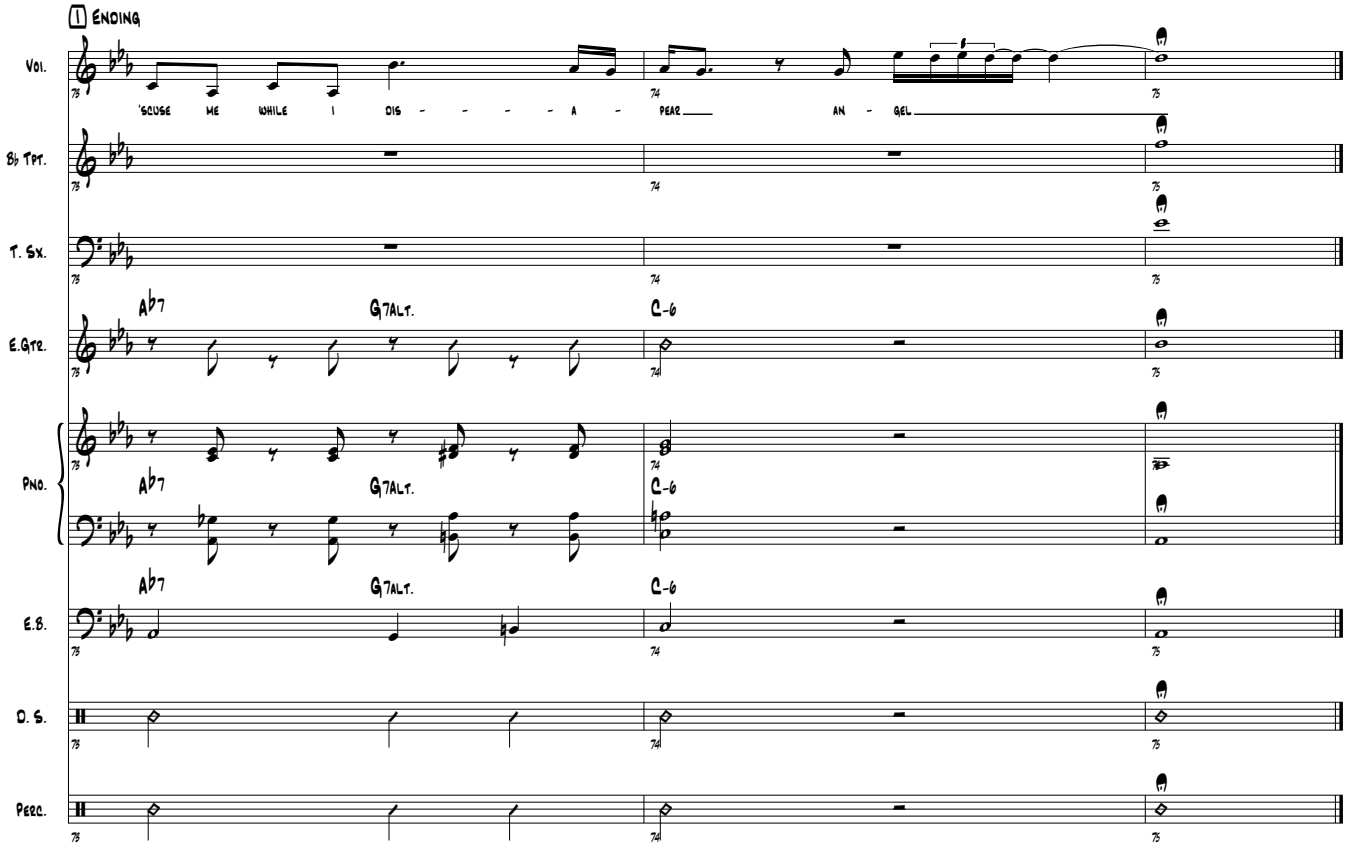

E.Gtr.
Pno.
C-7
C-7/8♭
A♭7
E.B.
D. S.
Perc.


H Head Out
Vol.
PAR DON ME BUT I'VE GOT TO RUN
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
D-7b5
G7(b9)
C-7
C-7/8♭
A♭7
E.B.
Fill
D. S.
Fill
Perc.

Angel Eyes


Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
THE FACT'S UN COM FOR TABLY
CLEAR
GOT TO FIND WHO'S
C-7 C-7/B♭ A♭7
D-7♭5 G7(♭9)
FILL


Vol.
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
NUM SER ONE AND WHY MY AN GEL EYES AIN'T HERE
C-7 C-7/B♭ A♭7
D-7♭5 G7(♭9)
FILL

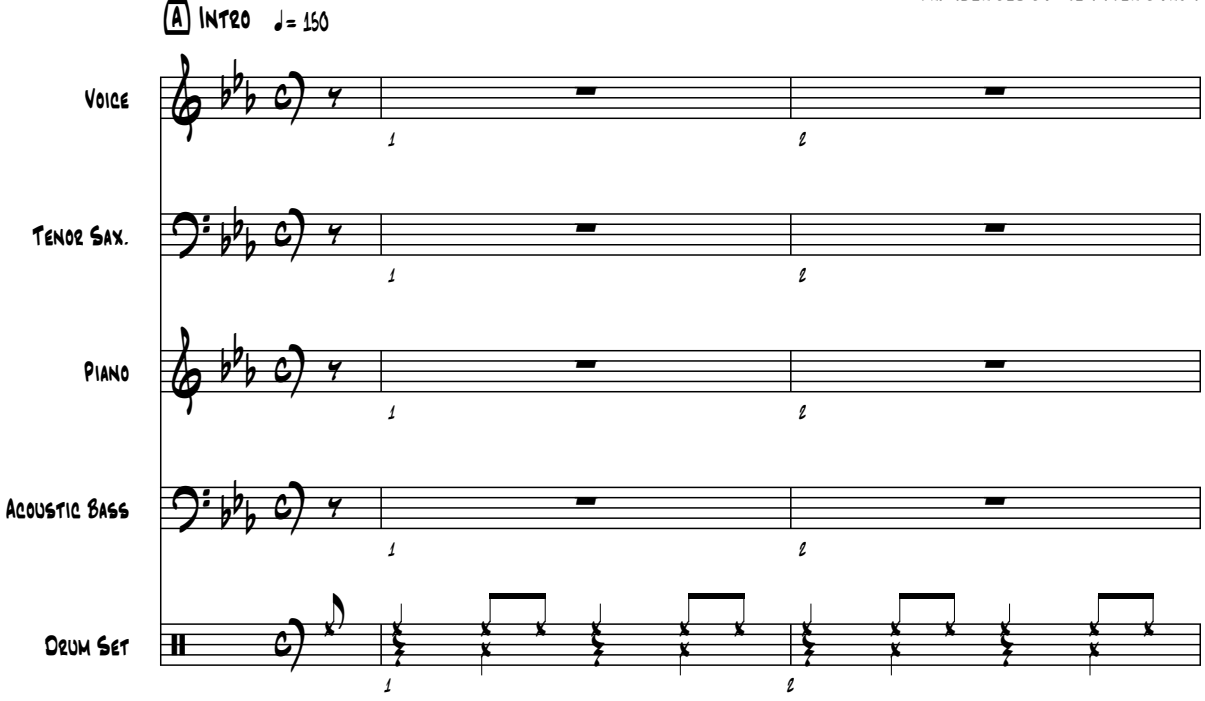

1 ENDING
Vol.
'SCUSE ME WHILE I DIS - - - - - A - PEAR AN - GEL
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.
Perc.
A♭7
G7ALT.
C-6

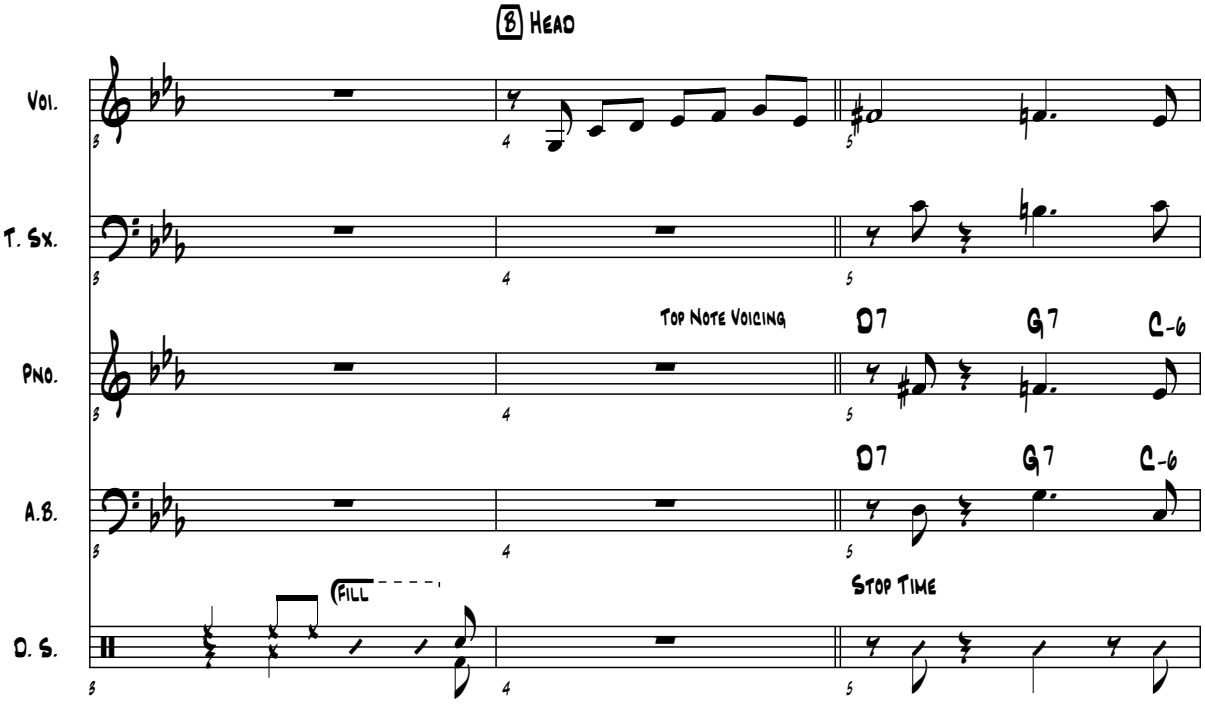
Tema: Jordu
Compositor: Duke Jordan
Año: 1954
Estilo: Jazz
Tempo: 150 bpm.

Jordu

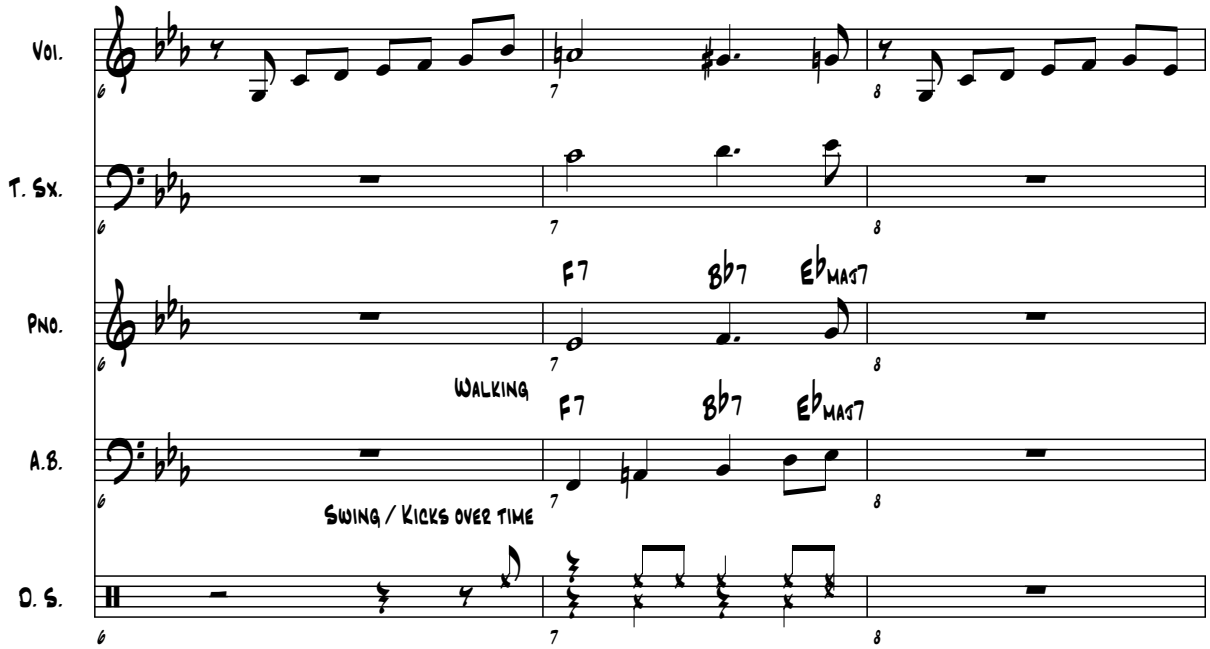
Score

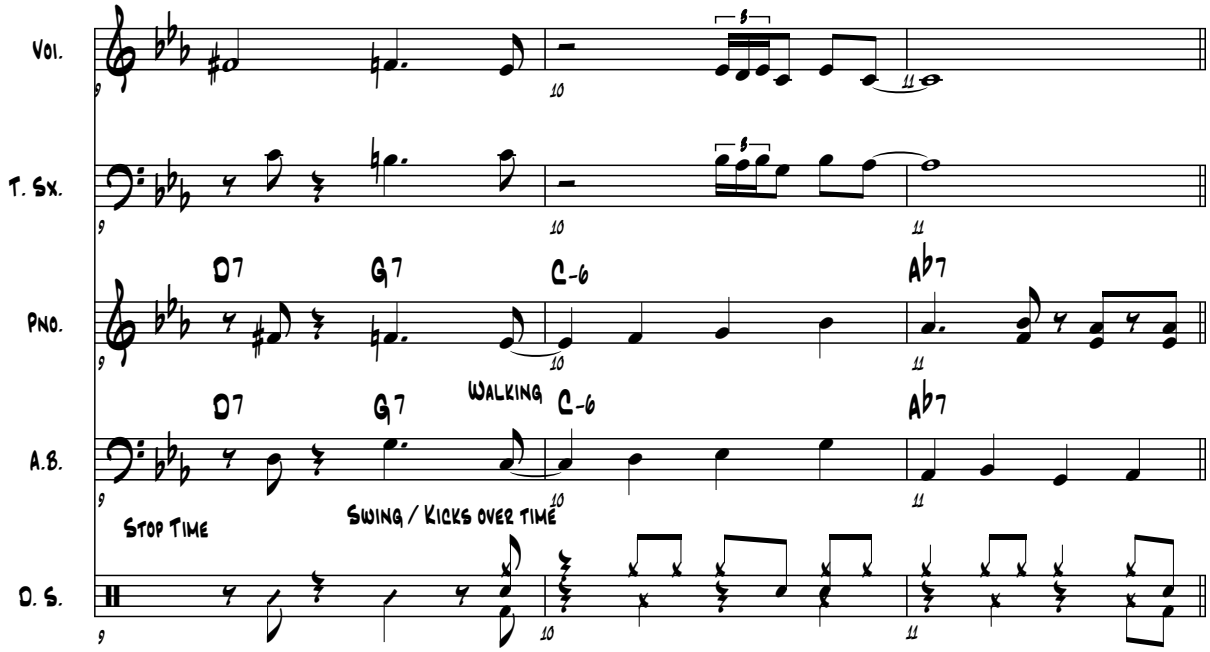
Composer: Duke Jordan
Performed by: Clifford Brown and the Max Roach Quintet
Transcribed by: Jennifer Byron

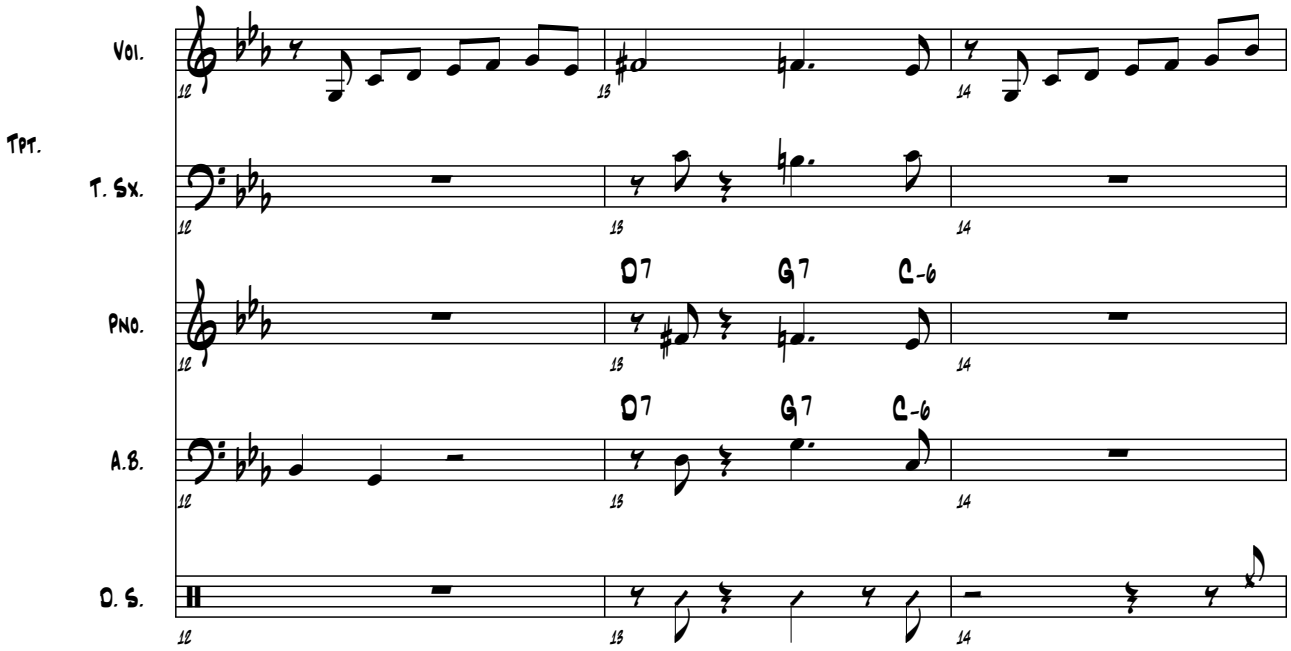


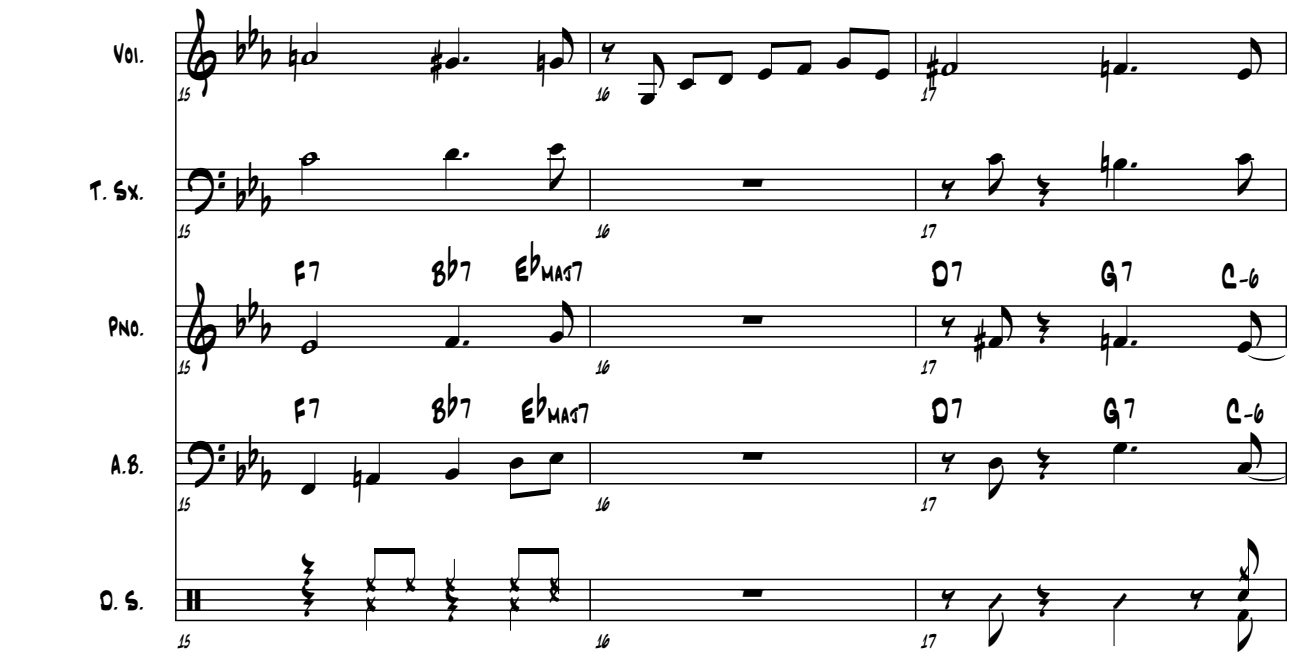


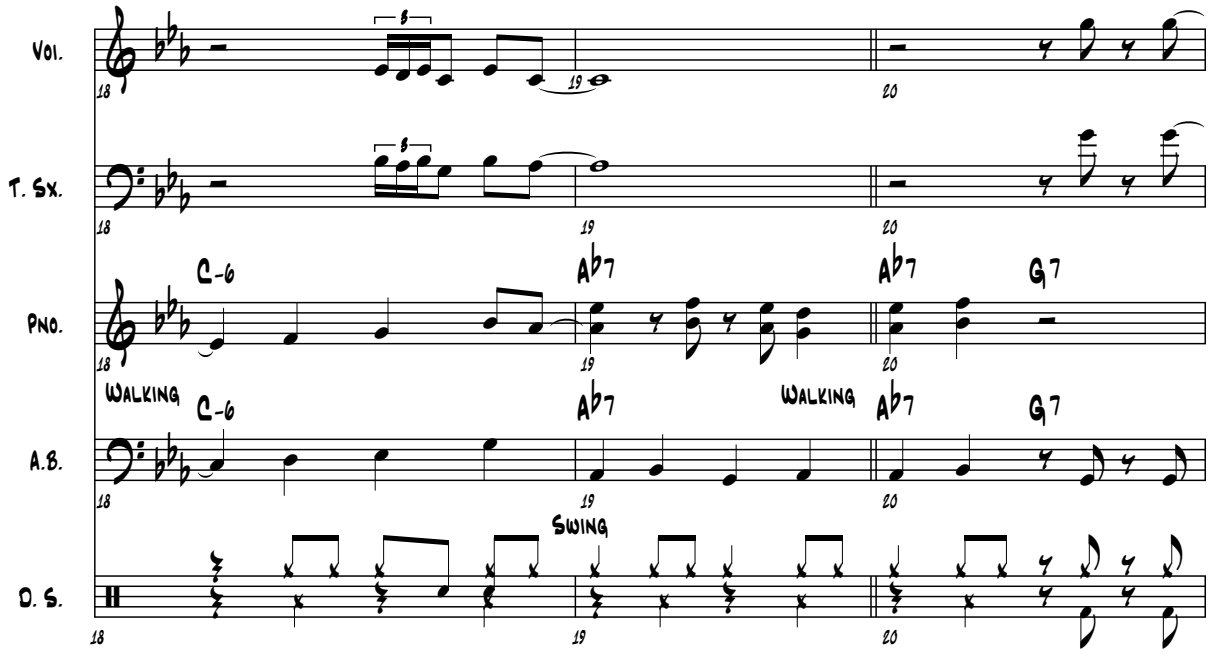
© 1954 Duke Jordan

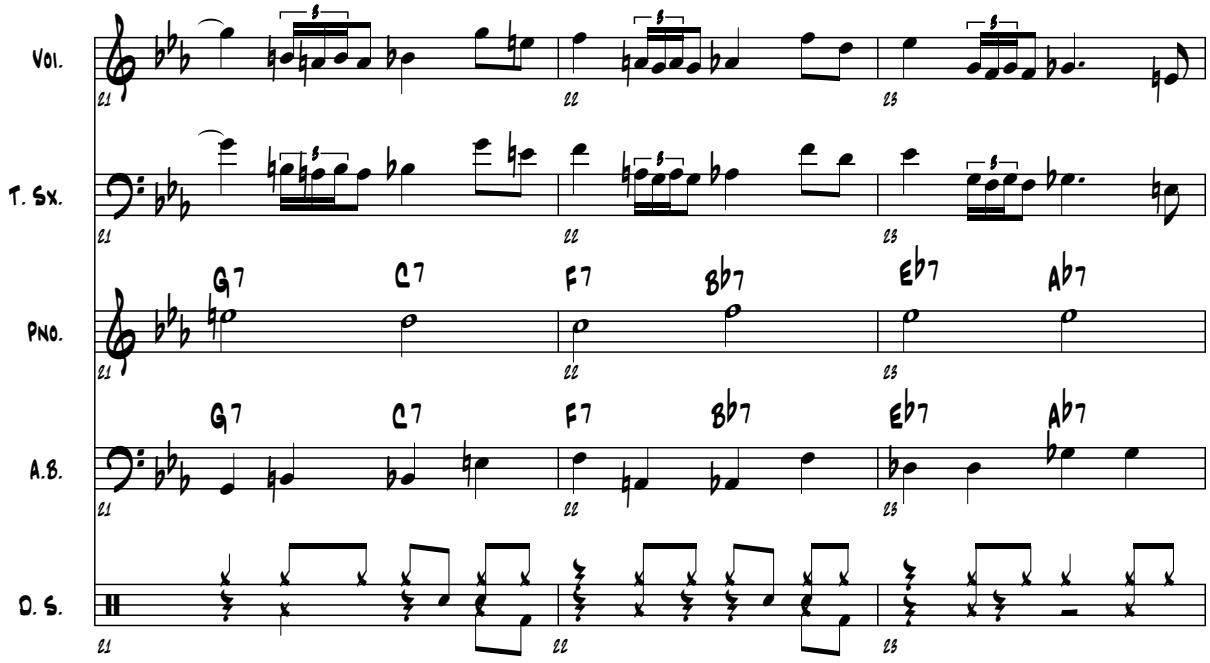

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
F7 B♭7 E♭MAJ7
WALKING
F7 B♭7 E♭MAJ7
SWING / KICKS OVER TIME

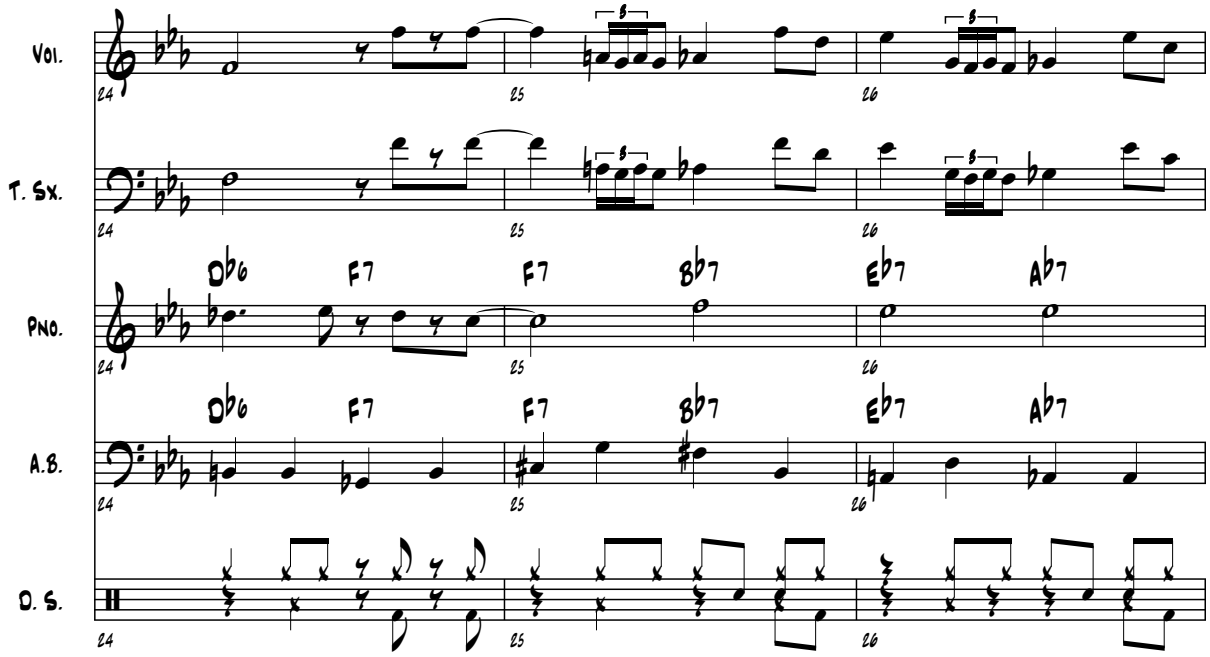

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
D7 G7 C-6 A♭7
WALKING
D7 G7 C-6 A♭7
STOP TIME
SWING / KICKS OVER TIME

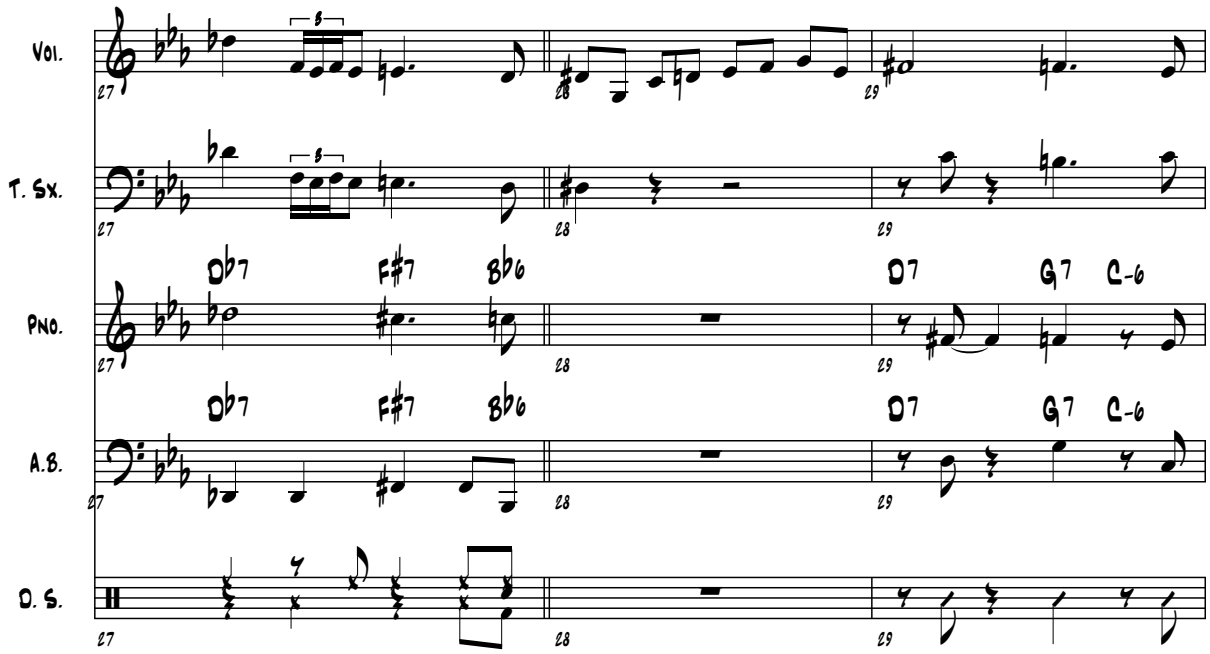

Vol.
Tpt.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
12
13
14
D7
G7
C-6

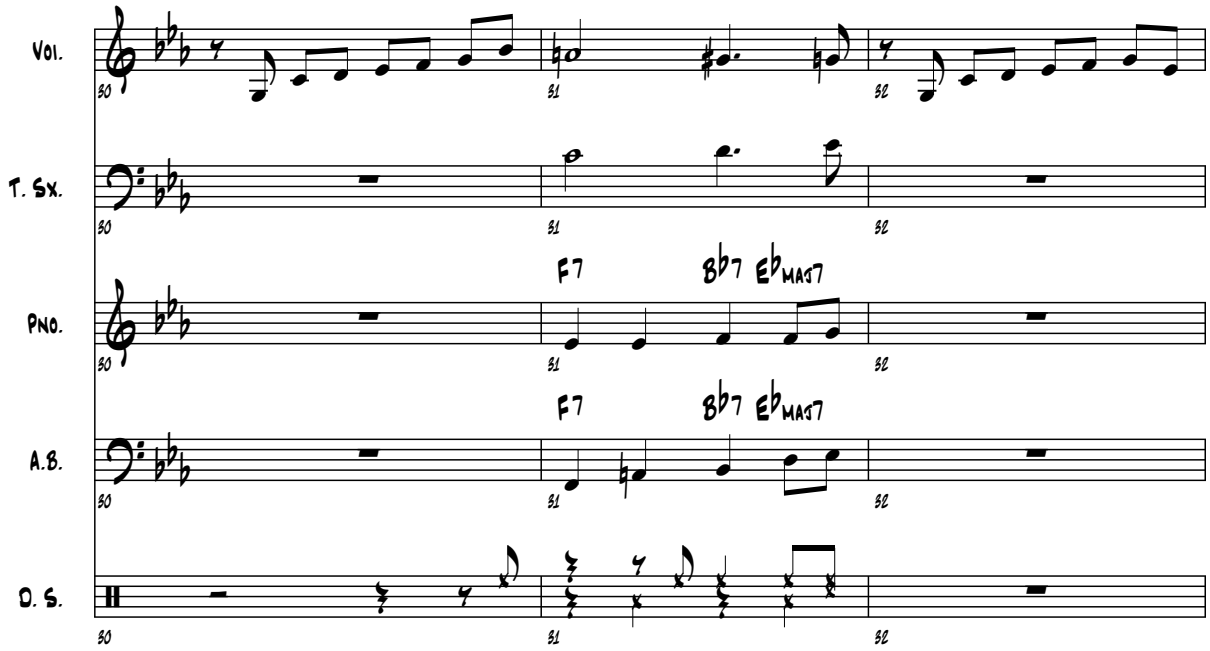

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
15
16
17
F7
Bb7
Eb MAJ7
D7
G7
C-6

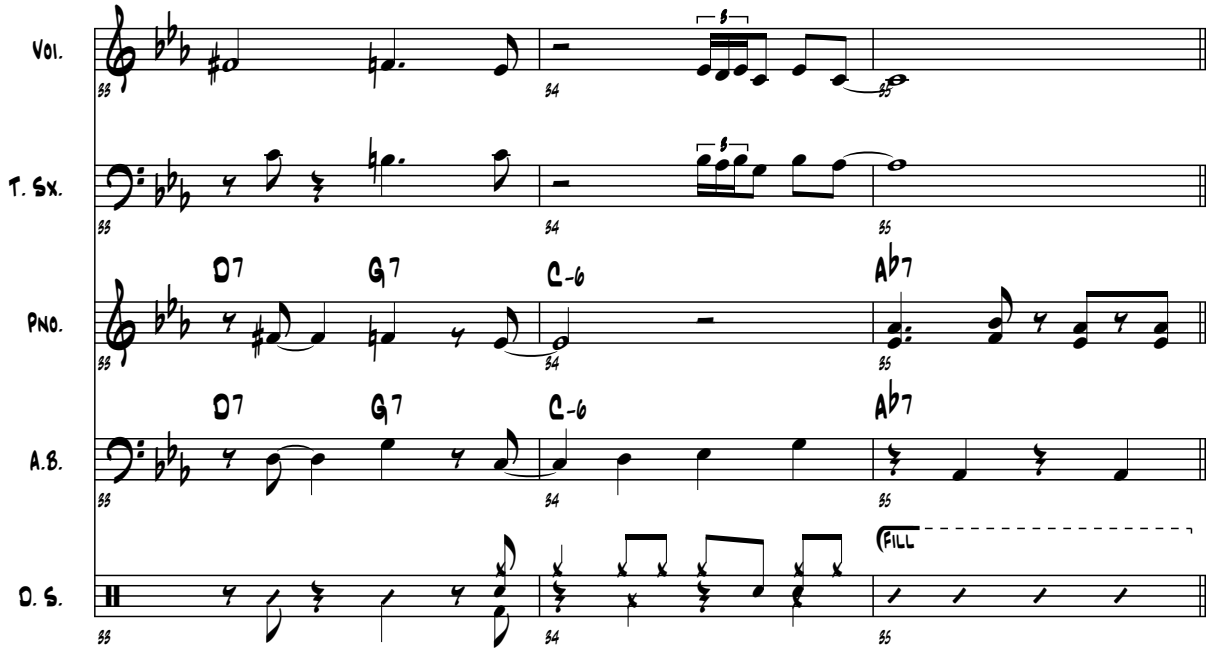

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
C-6
Ab7
Ab7
G7
WALKING
C-6
Ab7
WALKING
Ab7
G7
SWING
18
19
20

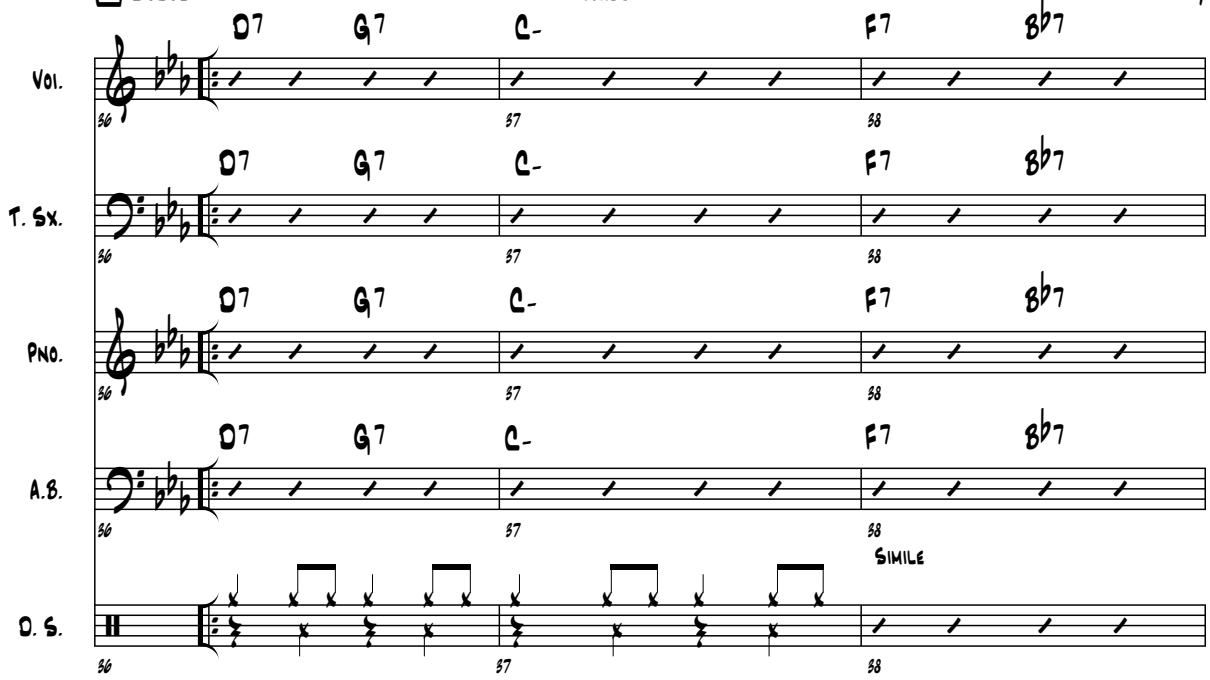

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
G7
C7
F7
Bb7
Eb7
Ab7
G7
C7
F7
Bb7
Eb7
Ab7
21
22
23

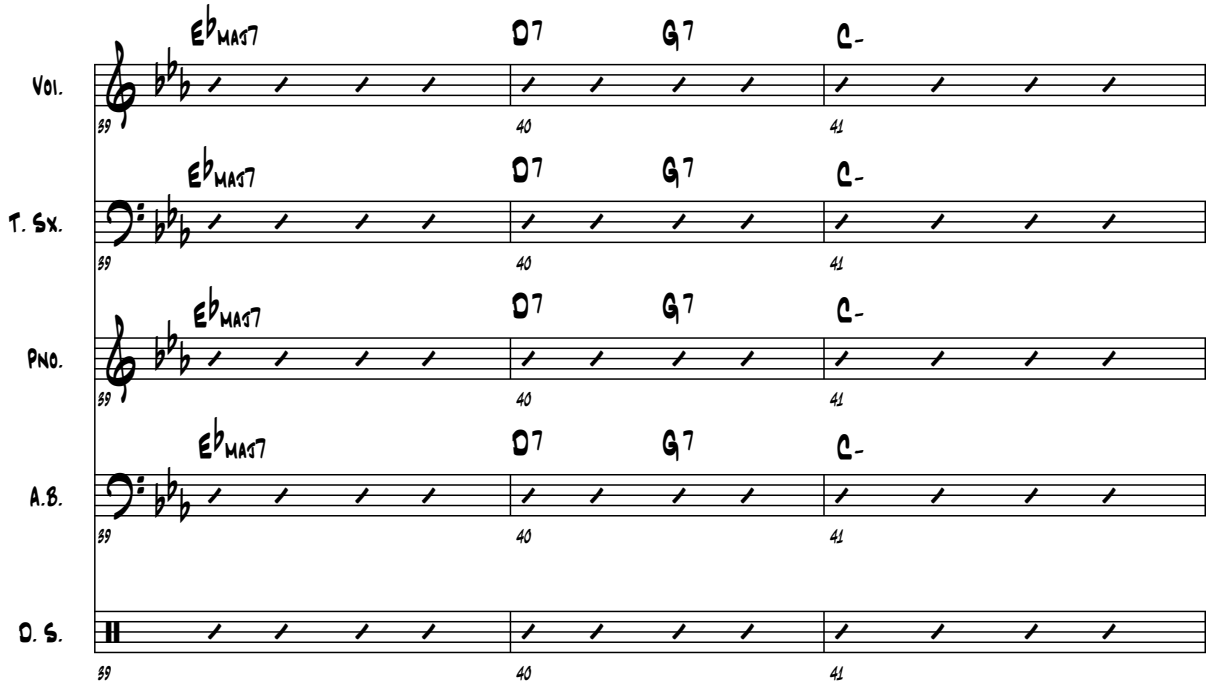

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
24
25
26
Db6 F7 F7 Bb7 Eb7 Ab7
Db6 F7 F7 Bb7 Eb7 Ab7

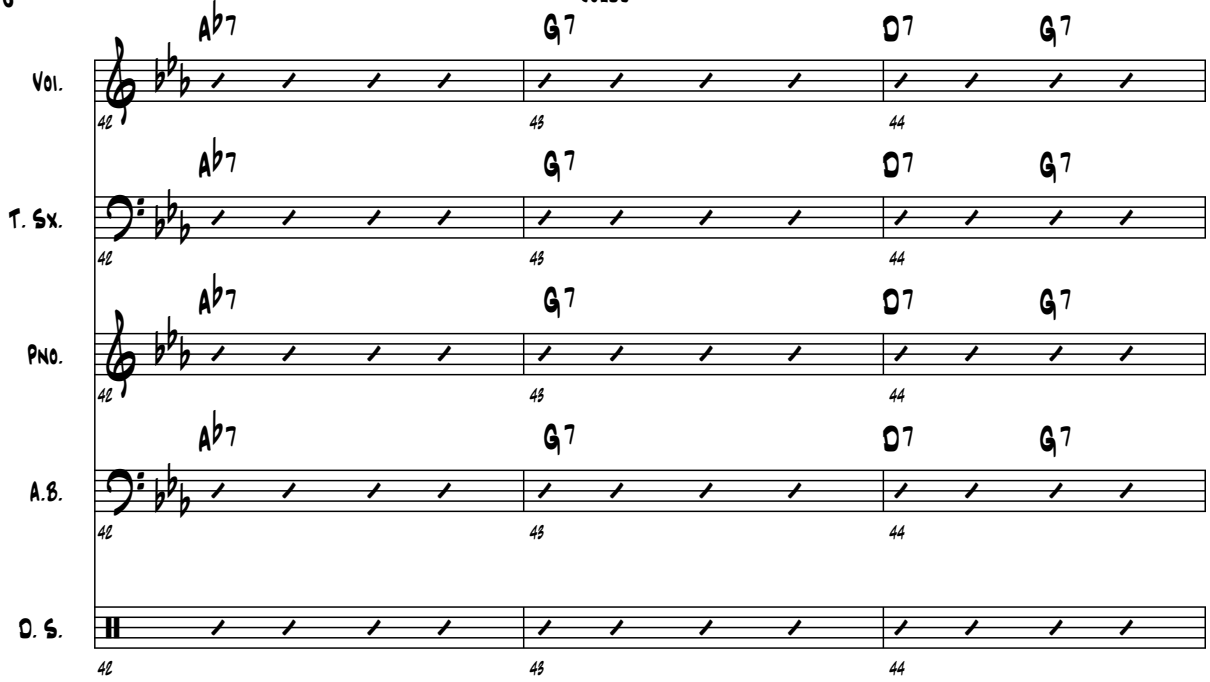

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
27
28
29
Db7 F#7 Bb6 D7 G7 C-6
Db7 F#7 Bb6 D7 G7 C-6

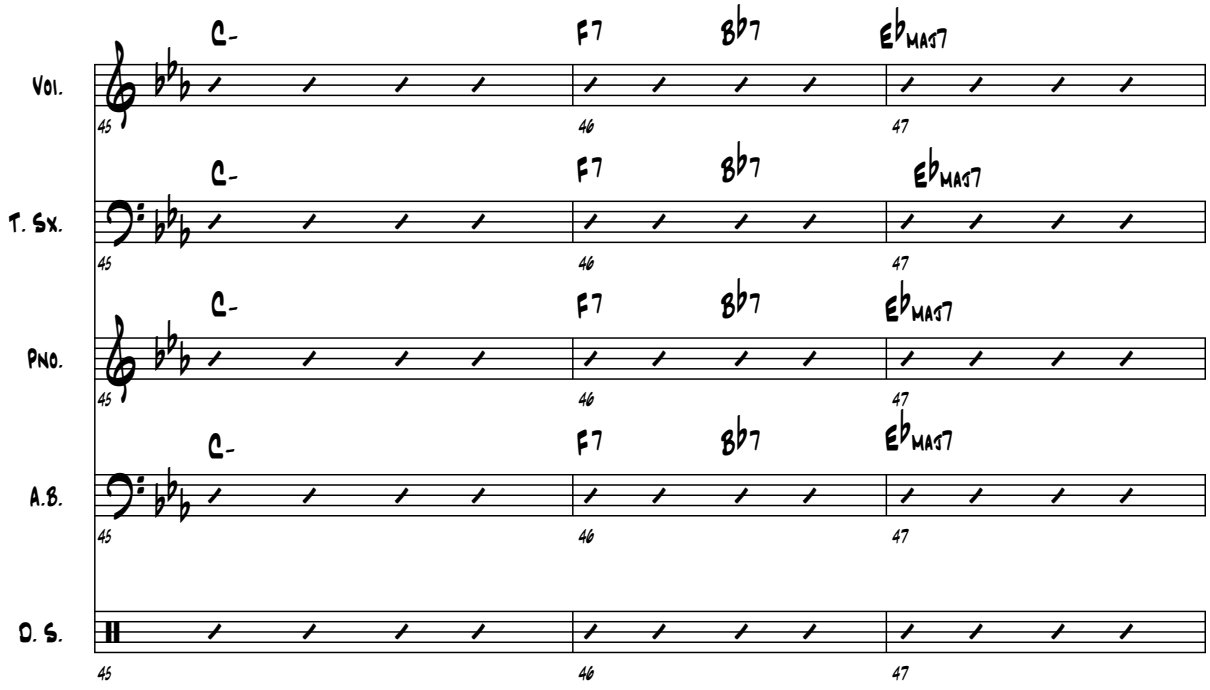

Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
F7
B♭7
E♭MAJ7
F7
B♭7
E♭MAJ7

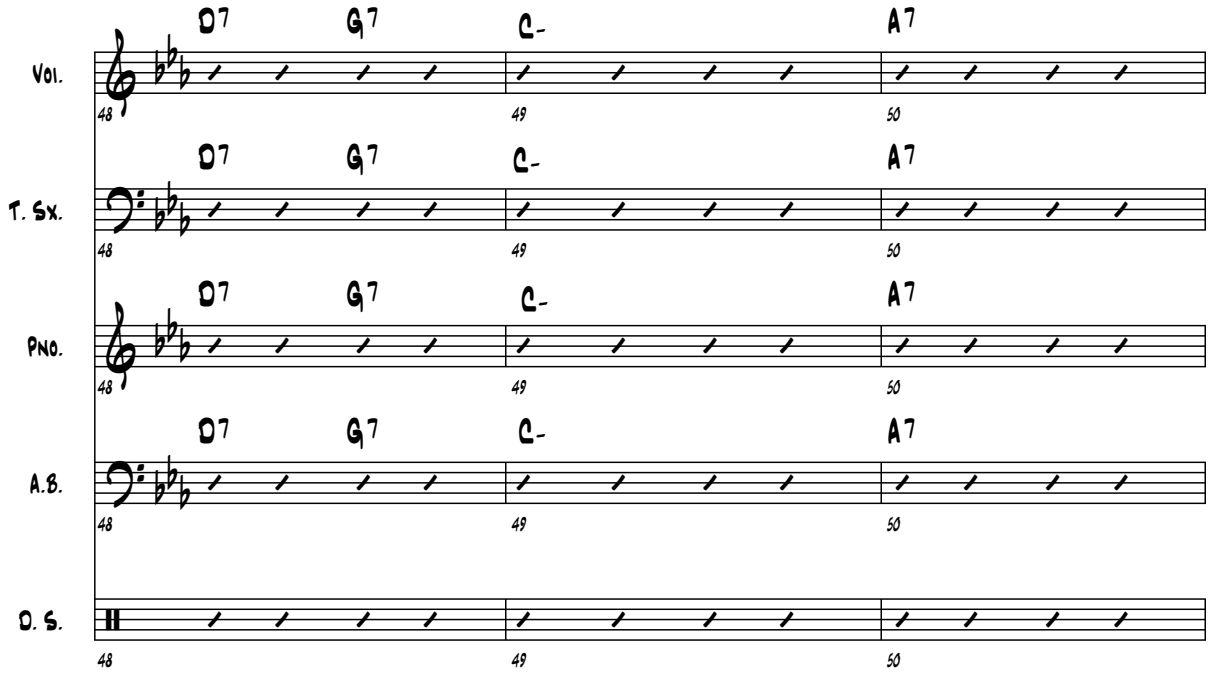

Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
D7
G7
C-6
A♭7
D7
G7
C-6
A♭7
FILL

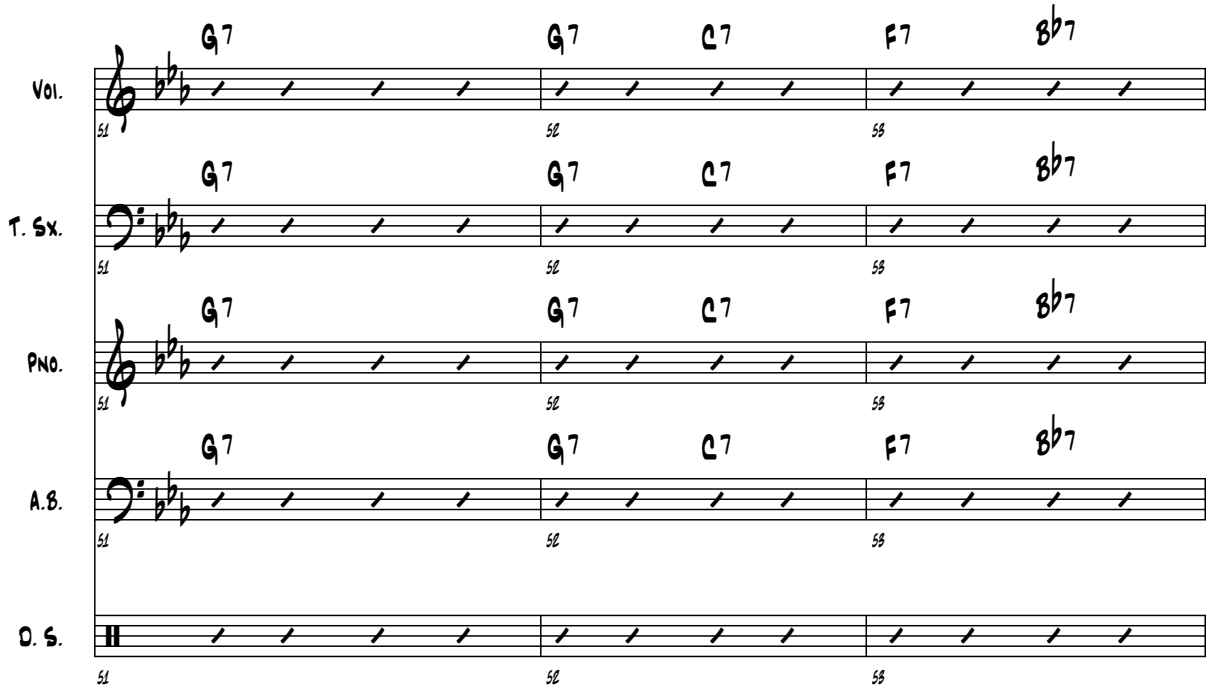

D7 G7 C- F7 Bb7
Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
56 57 58
Simile

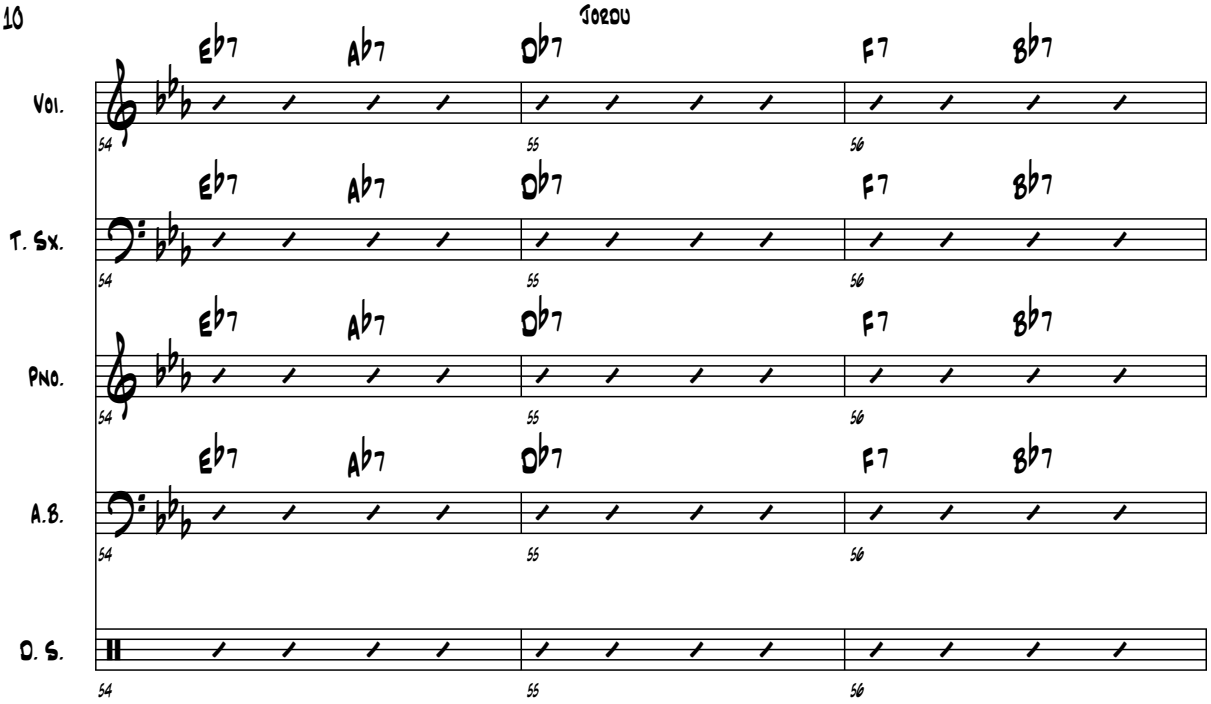

Eb MAJ7 D7 G7 C-
Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
59 40 41

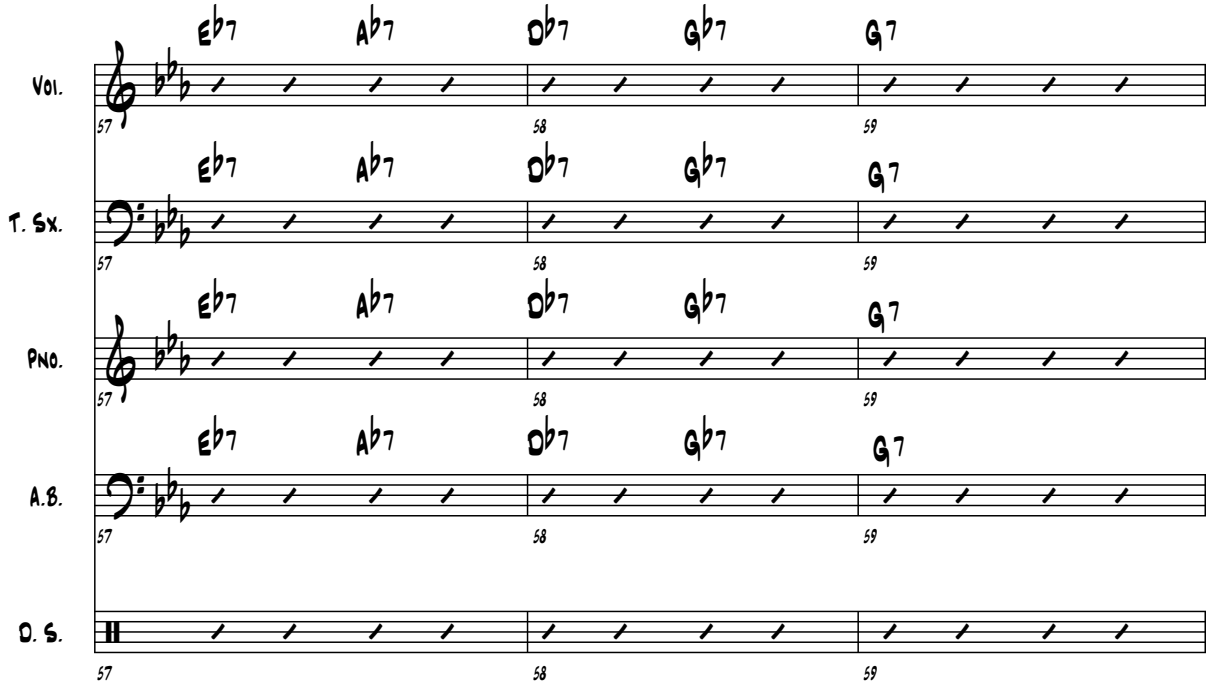

Ab7 G7 D7 G7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
42 43 44

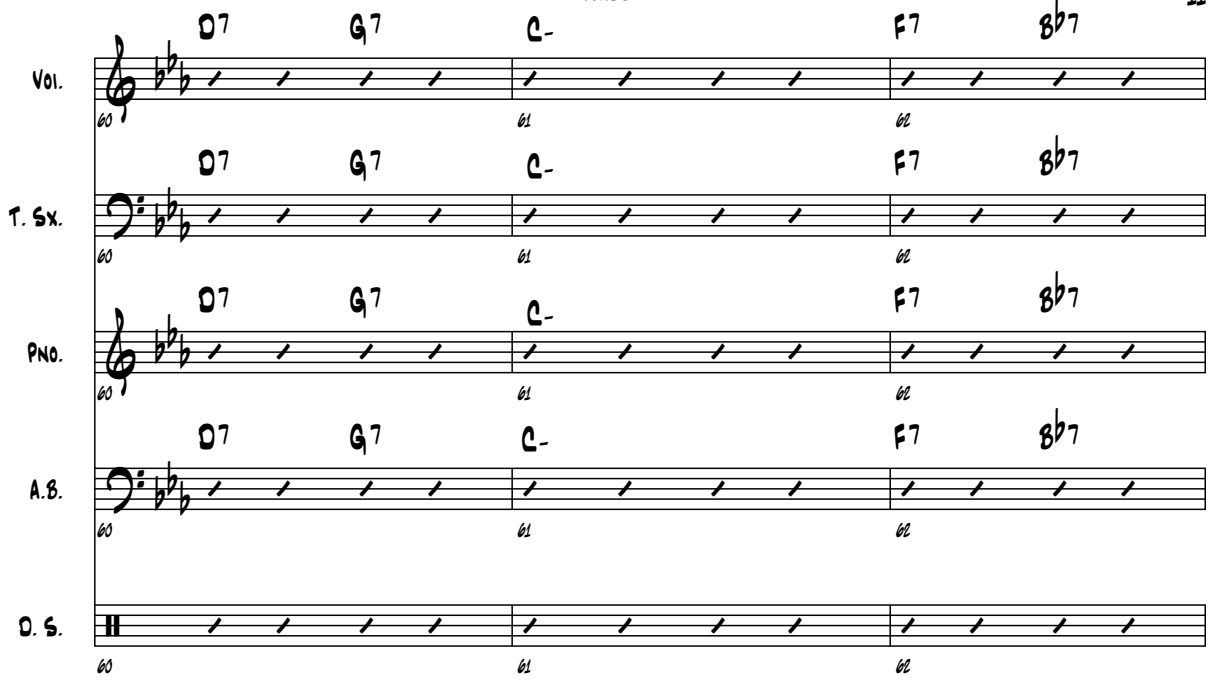

C- F7 Bb7 Eb MAJ7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
45 46 47

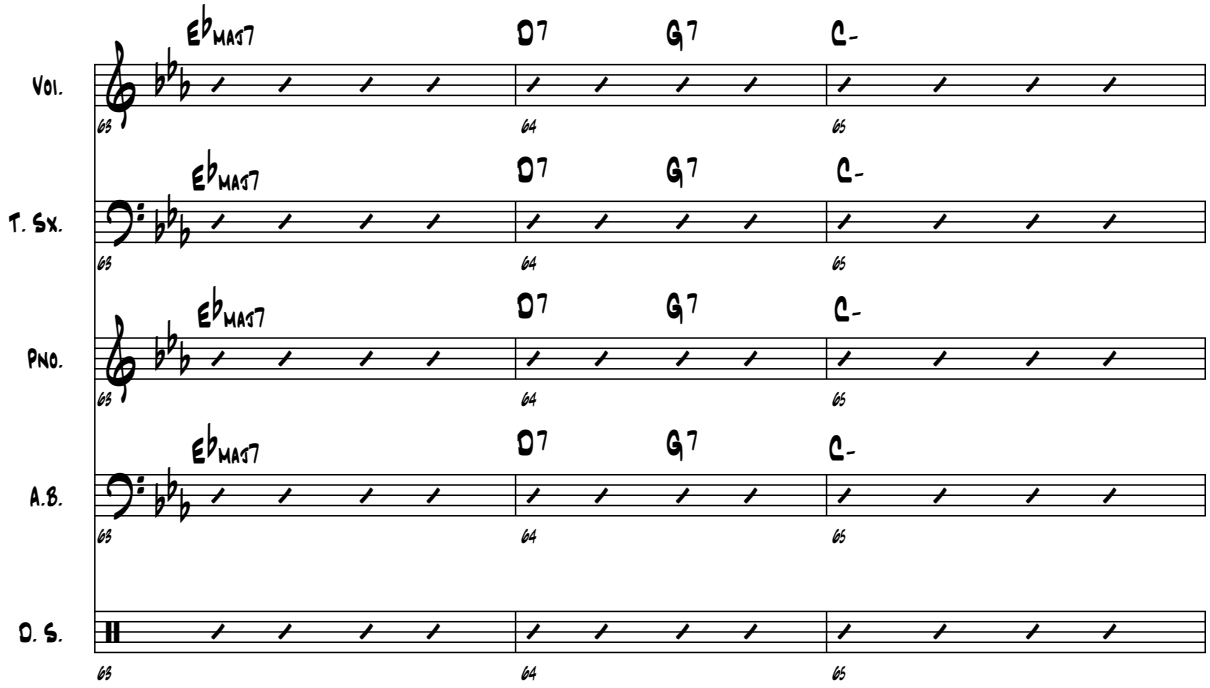

D7 G7 C- A7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
48 49 50

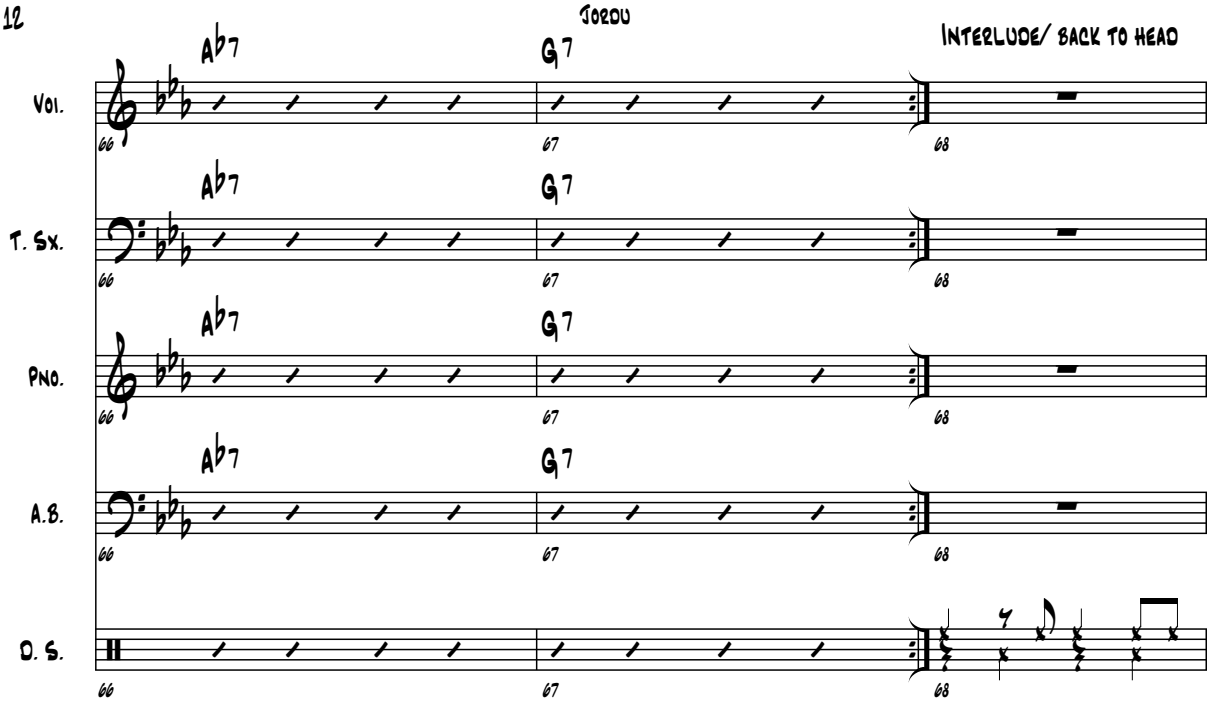

G7 G7 C7 F7 Bb7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
51 52 53


Eb7 Ab7 Db7 F7 Bb7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
54
55
56

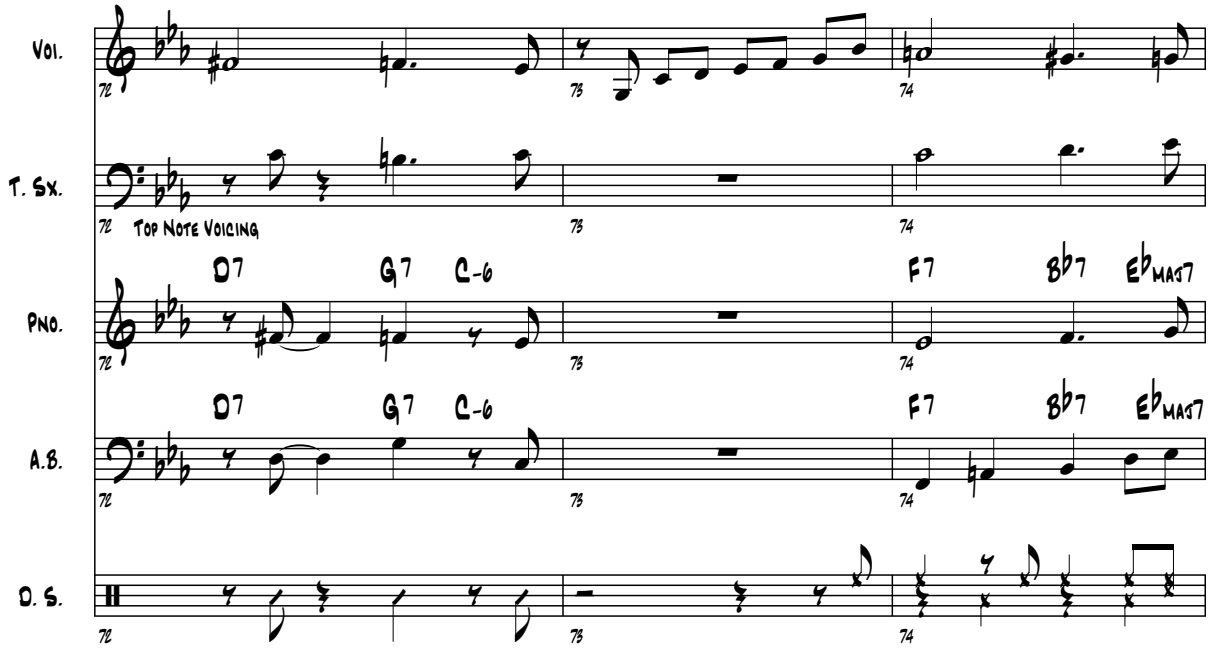

Eb7 Ab7 Db7 Gb7 G7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
57
58
59

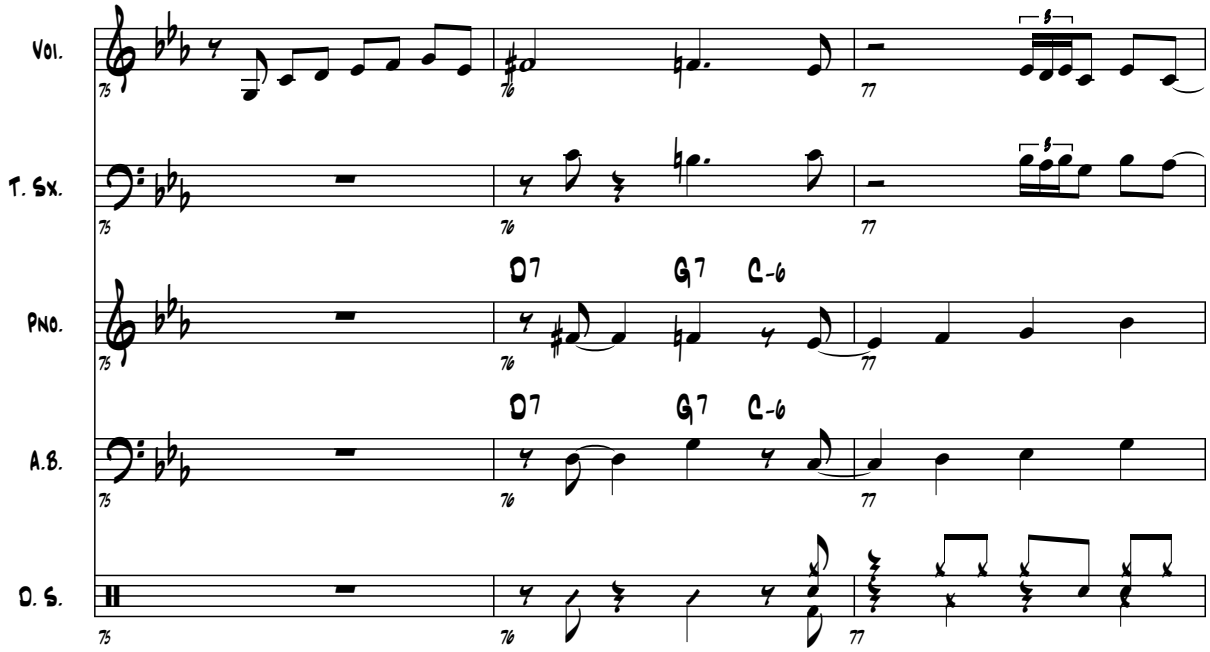

D7 G7 C- F7 Bb7
Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
60 61 62

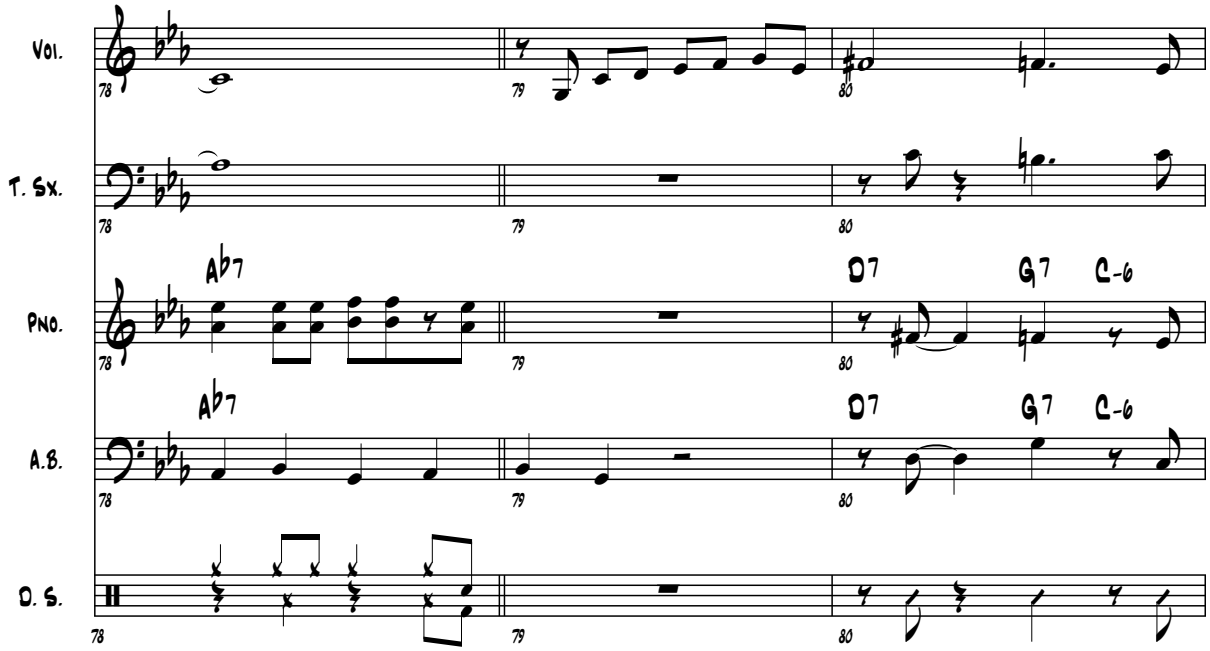

Eb MAJ7 D7 G7 C-
Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
63 64 65

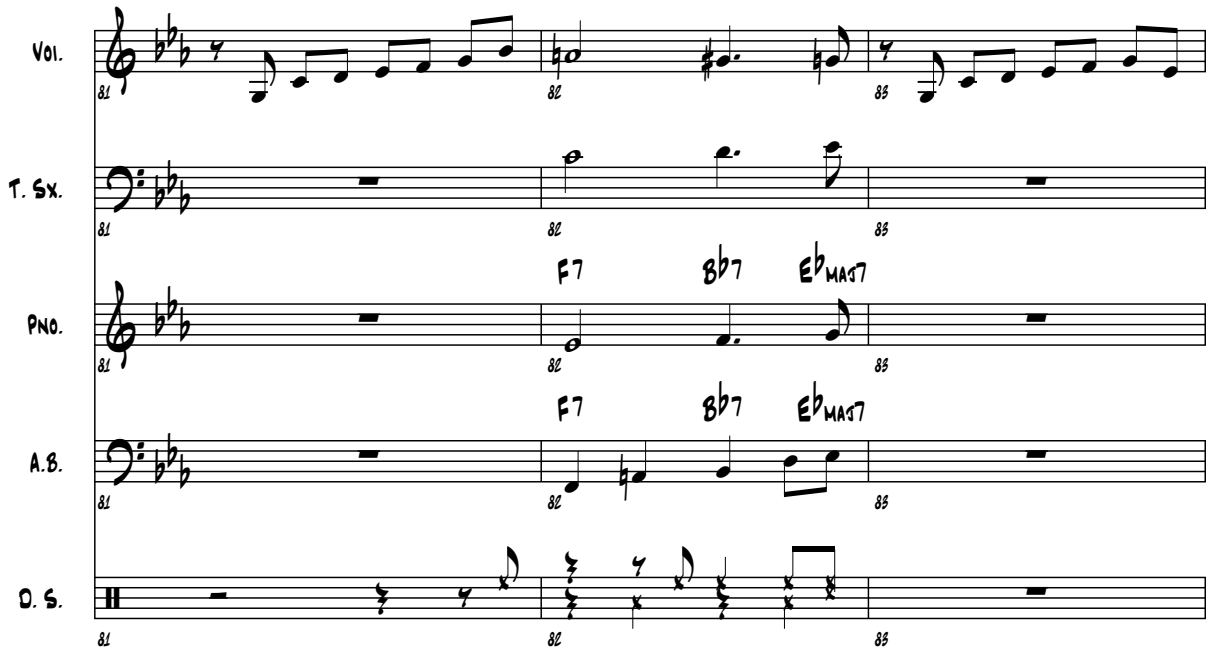

Interlude/ back to head
Ab7
G7
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
66
67
68

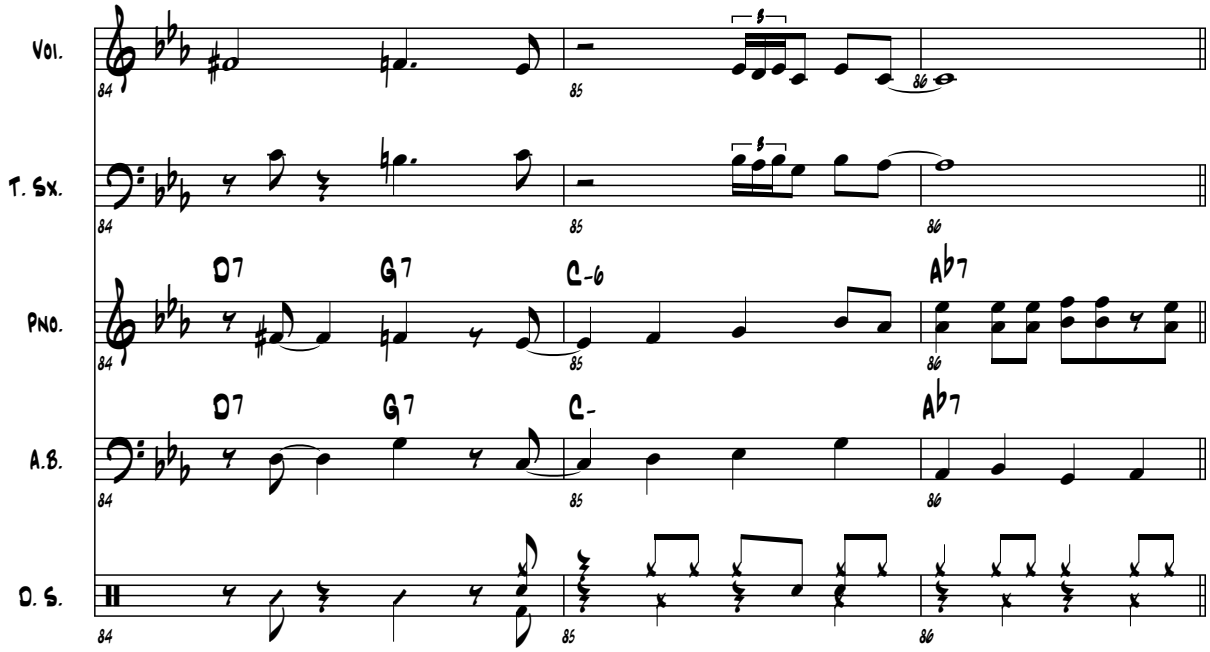
E Head out
Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
69
70
71

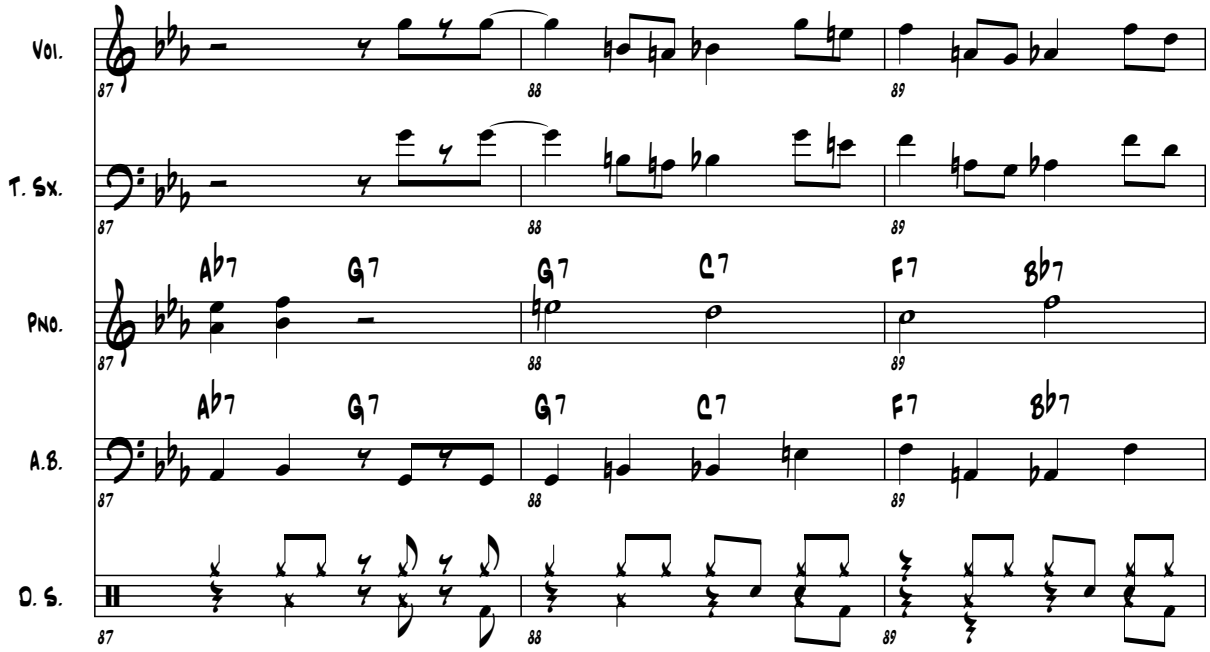

Vol.
T. Sx.
Top Note Voicing
Pno.
D7 G7 C-6 F7 B♭7 E♭MAJ7
A.B.
D7 G7 C-6 F7 B♭7 E♭MAJ7
D. S.

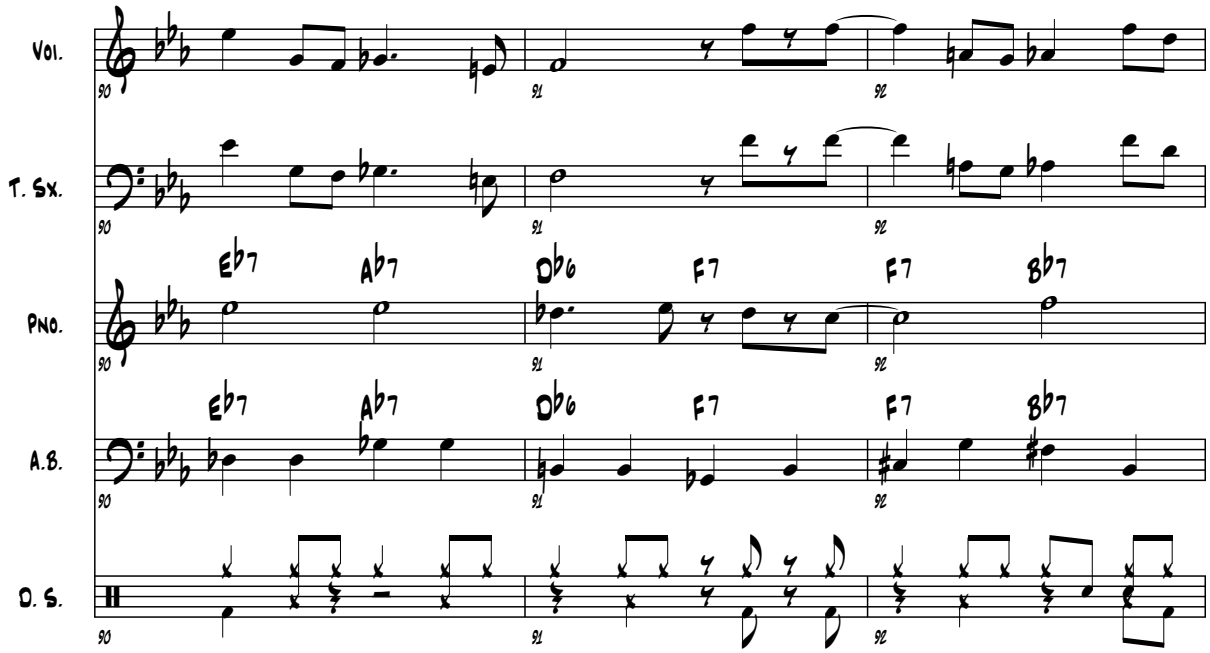

Vol.
T. Sx.
Pno.
D7 G7 C-6
A.B.
D7 G7 C-6
D. S.

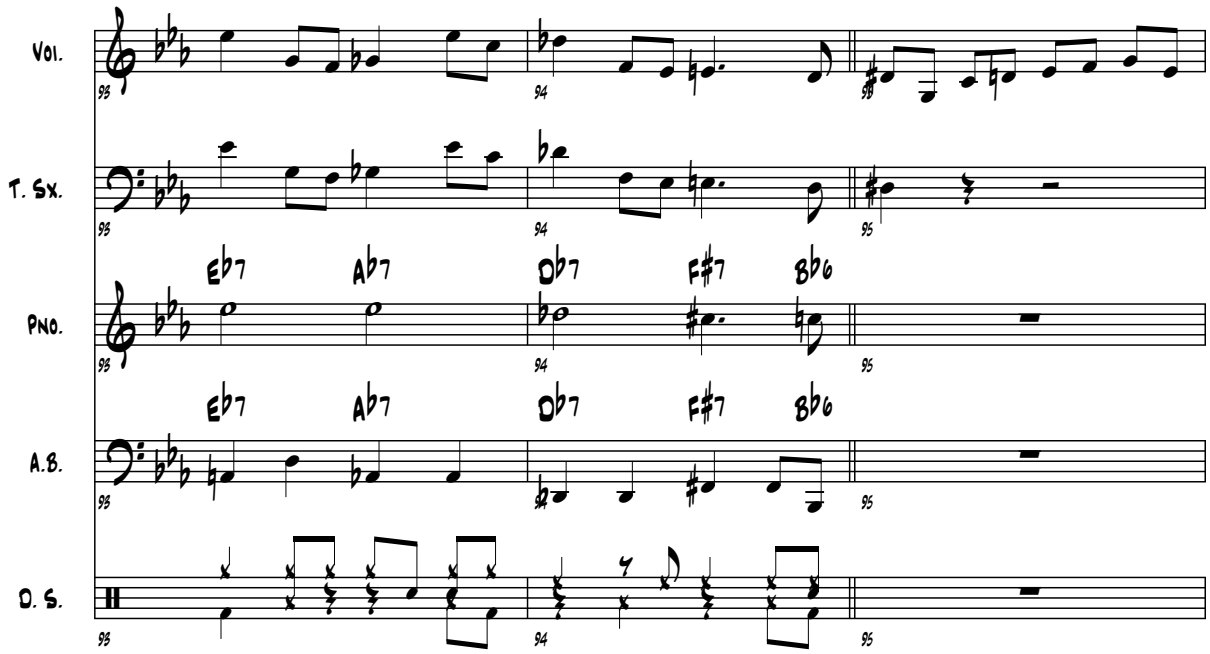

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
78
79
80
Ab7
D7
G7
C-6

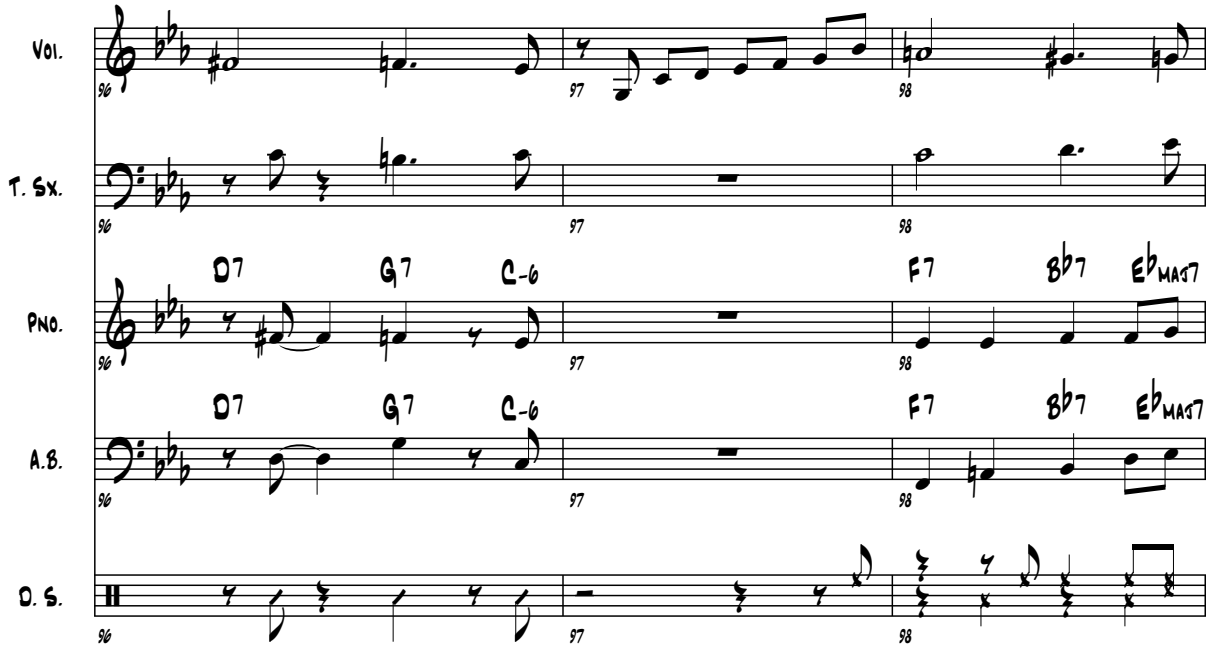

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
81
82
85
F7
Bb7
Eb MAJ7

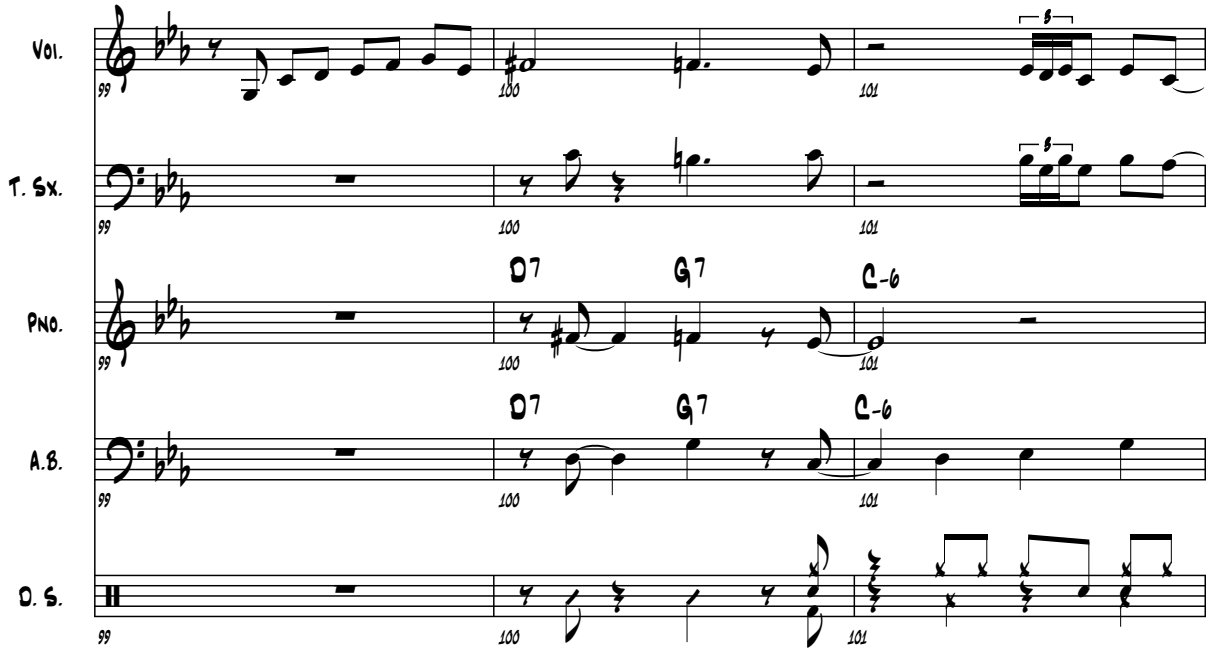

Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
D7 G7 C-6 Ab7
D7 G7 C- Ab7
84 85 86


Voi.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
Ab7 G7 G7 C7 F7 Bb7
Ab7 G7 G7 C7 F7 Bb7
87 88 89


Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
90
91
92
Eb7 Ab7 Db6 F7 F7 Bb7

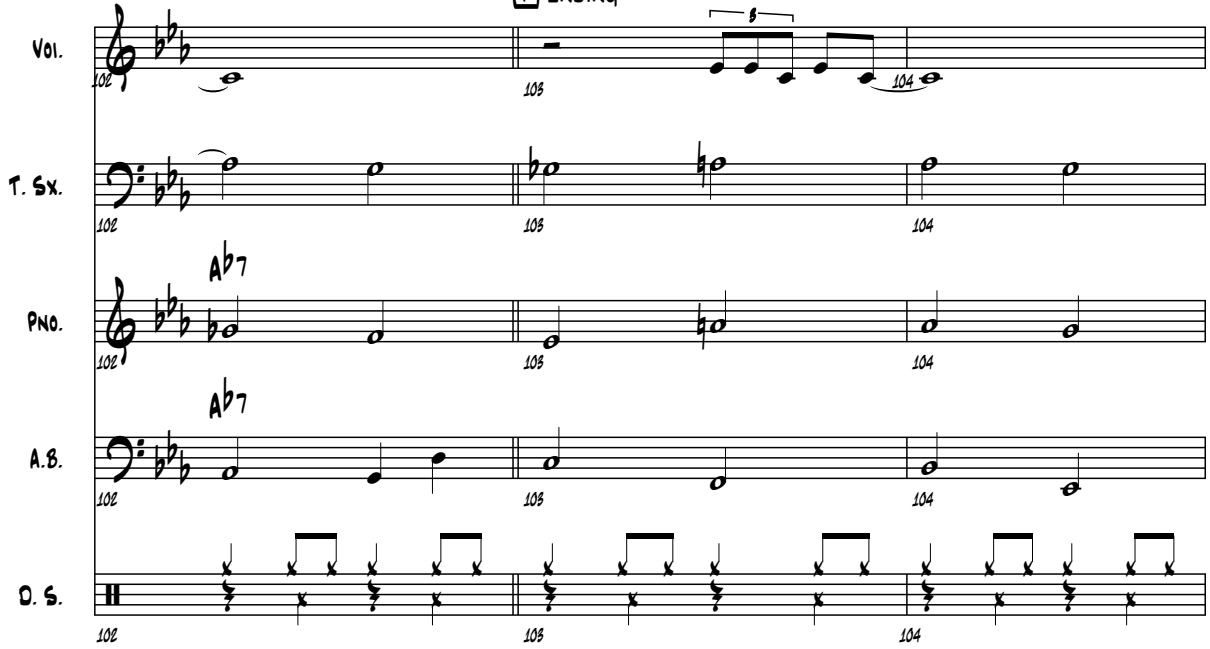

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
93
94
95
Eb7 Ab7 Db7 F#7 Bb6

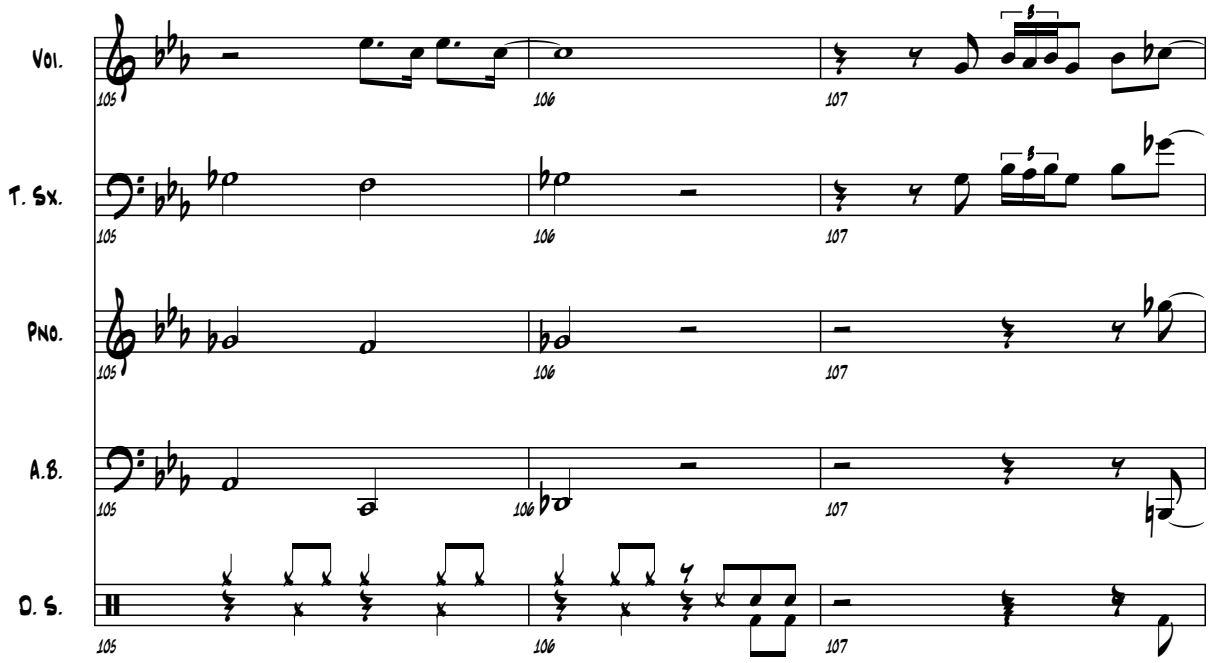

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
96
97
98
D7
G7
C-6
F7
B♭7
E♭MAJ7

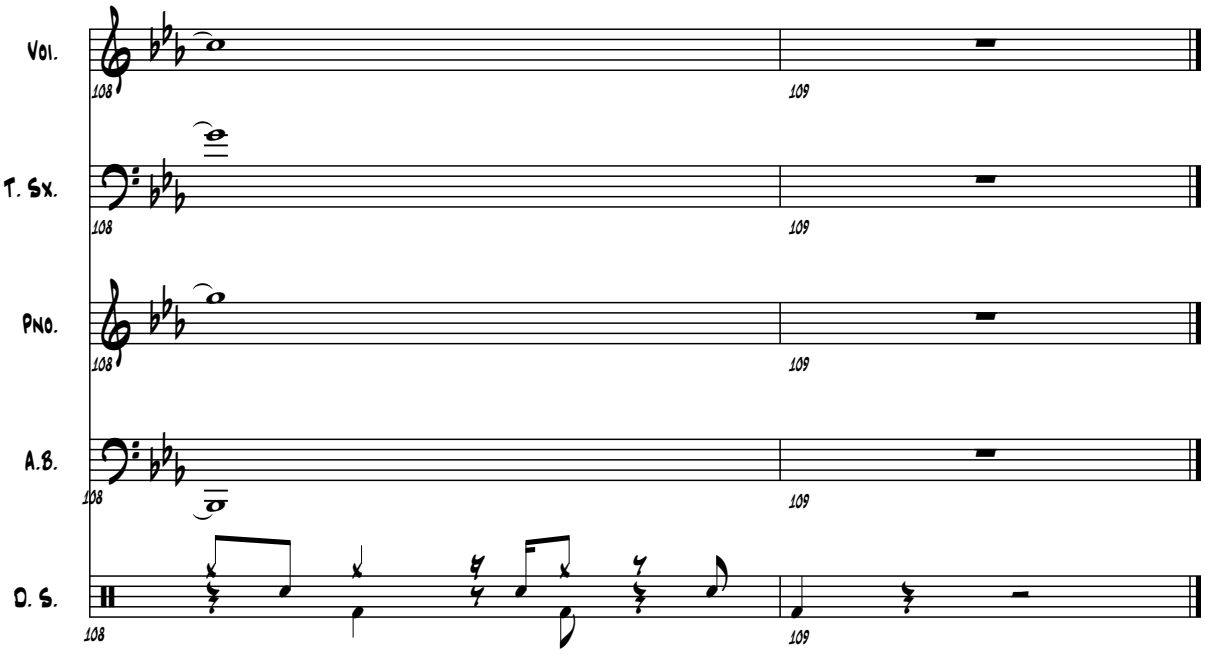

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
99
100
101
D7
G7
C-6

TORDU

F ENDING





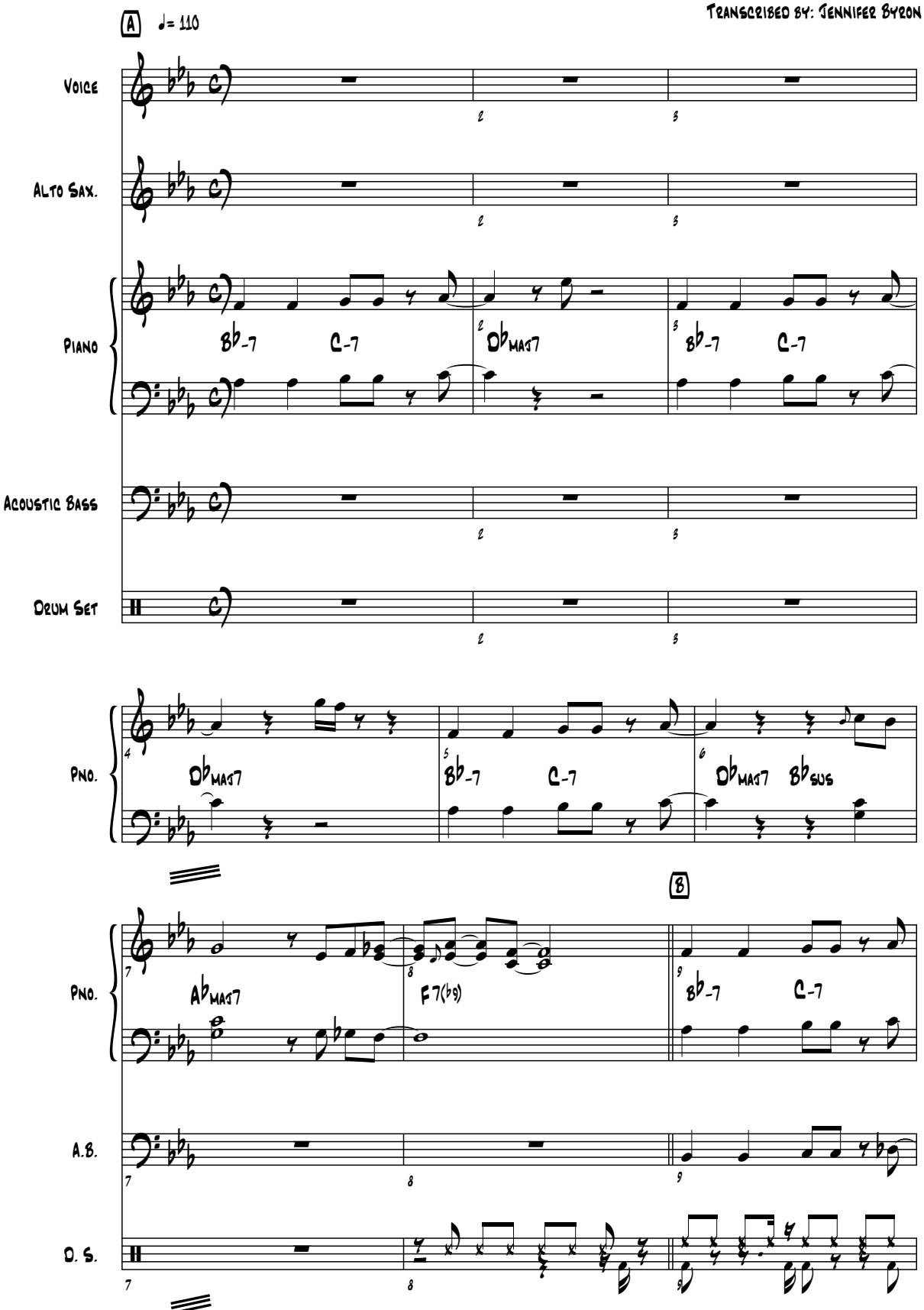

Vol.
T. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
108
109

Tema: Strasbourg St. Denis
Compositor: Roy Hargrove
Año: 2007
Estilo: Jazz Contemporáneo
Tempo: 110 bpm.

Strasbourg St. Denis

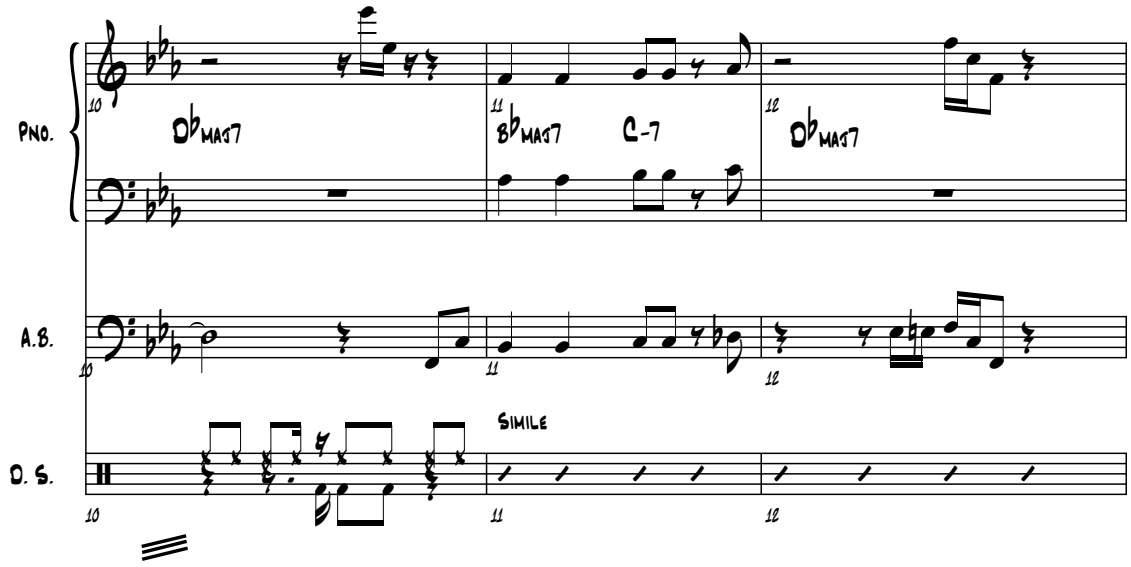
Score

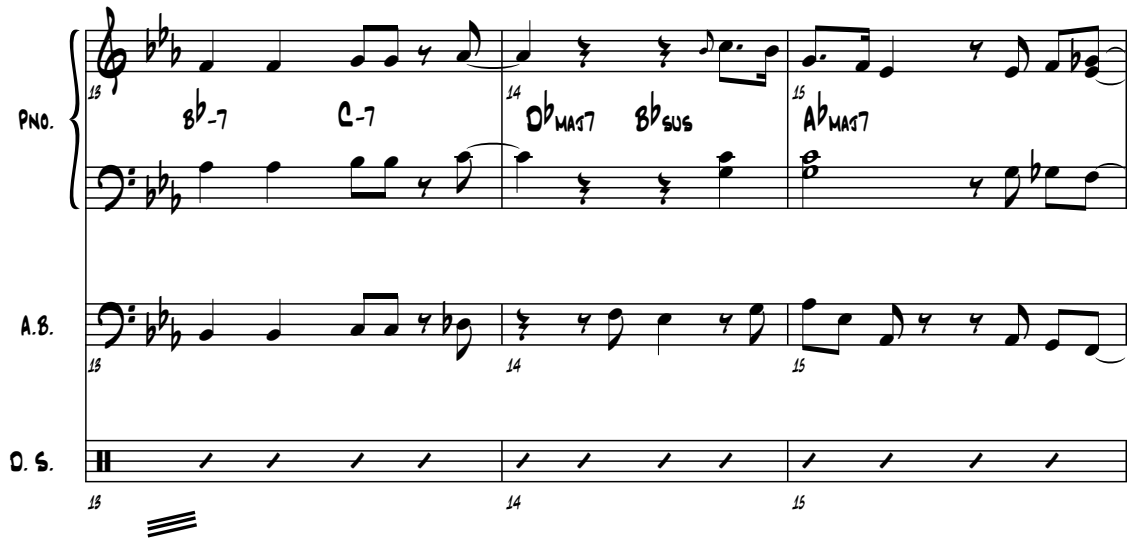
Composed by: Roy Hargrove
Performed by: The Roy Hargrove Quintet
Transcribed by: Jennifer Byron

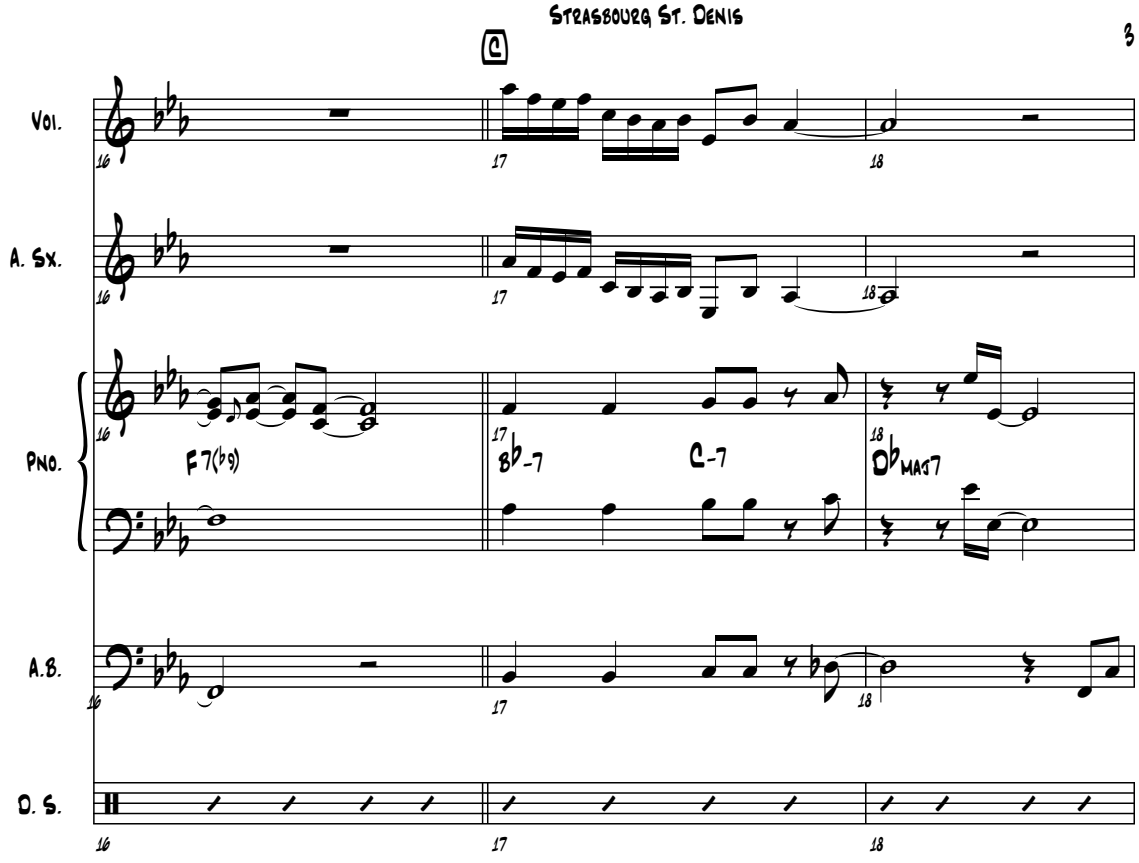


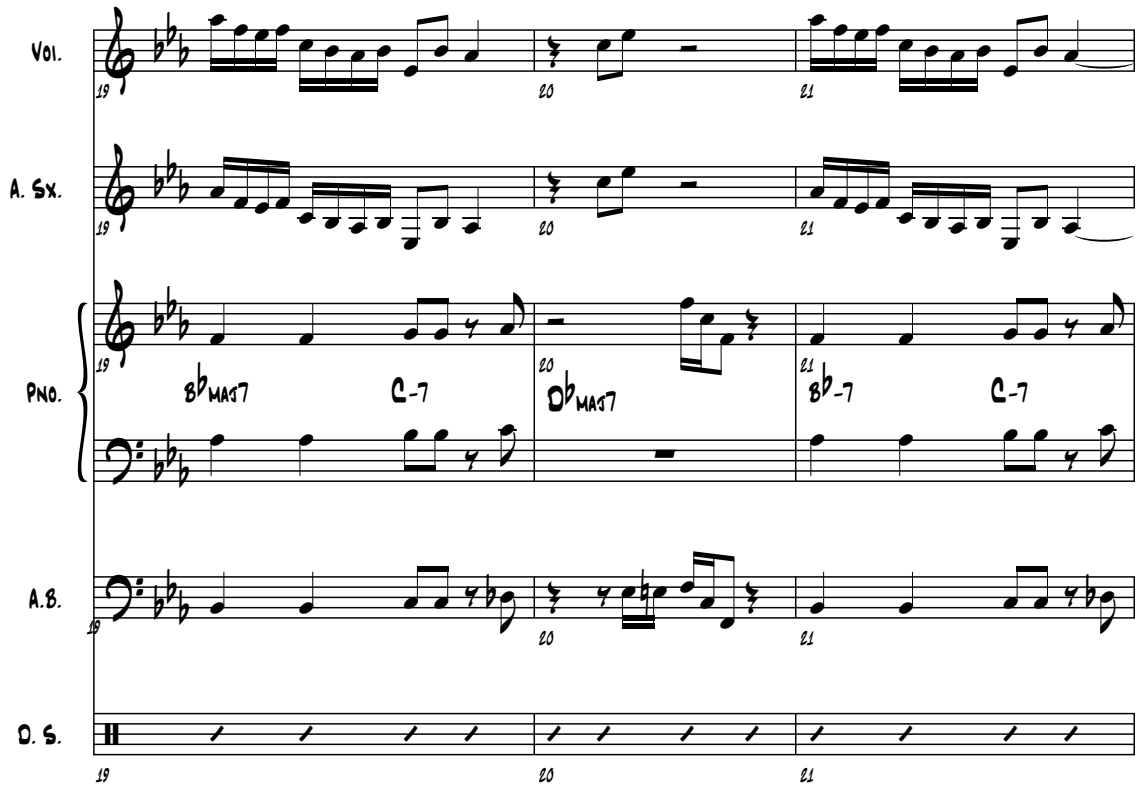
© 2007 Roy Hargrove

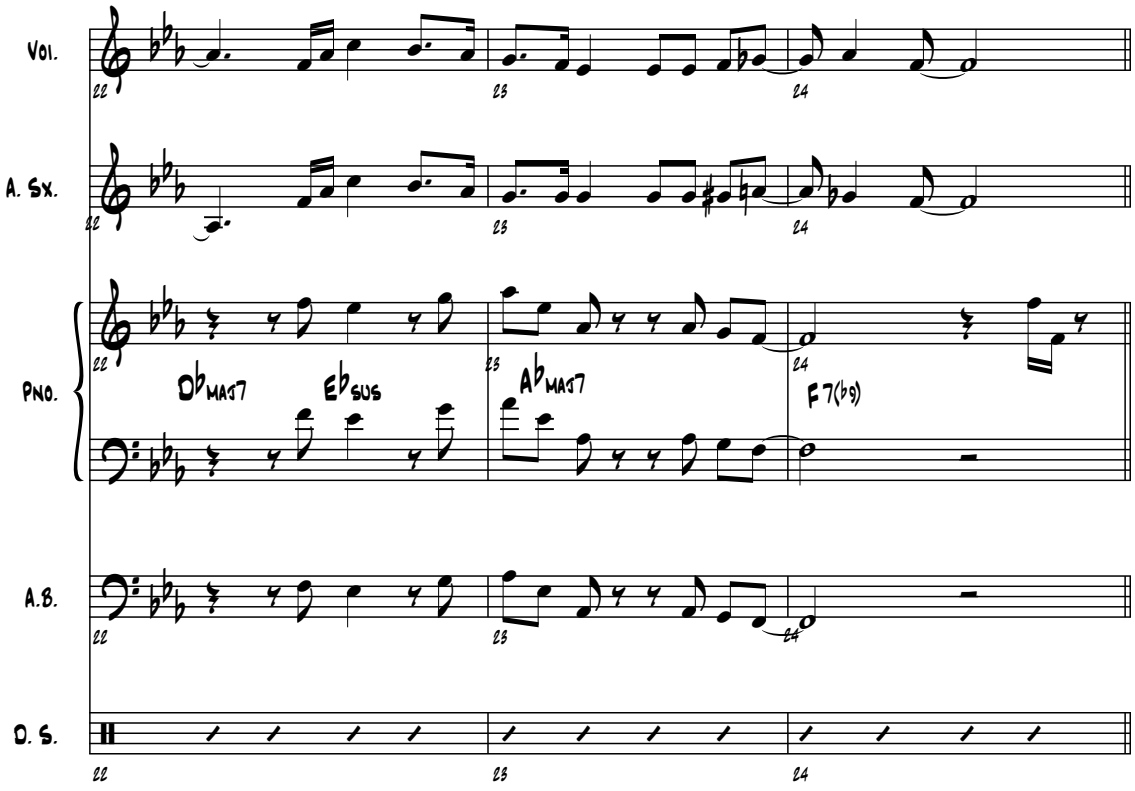
Strasbourg St. Denis

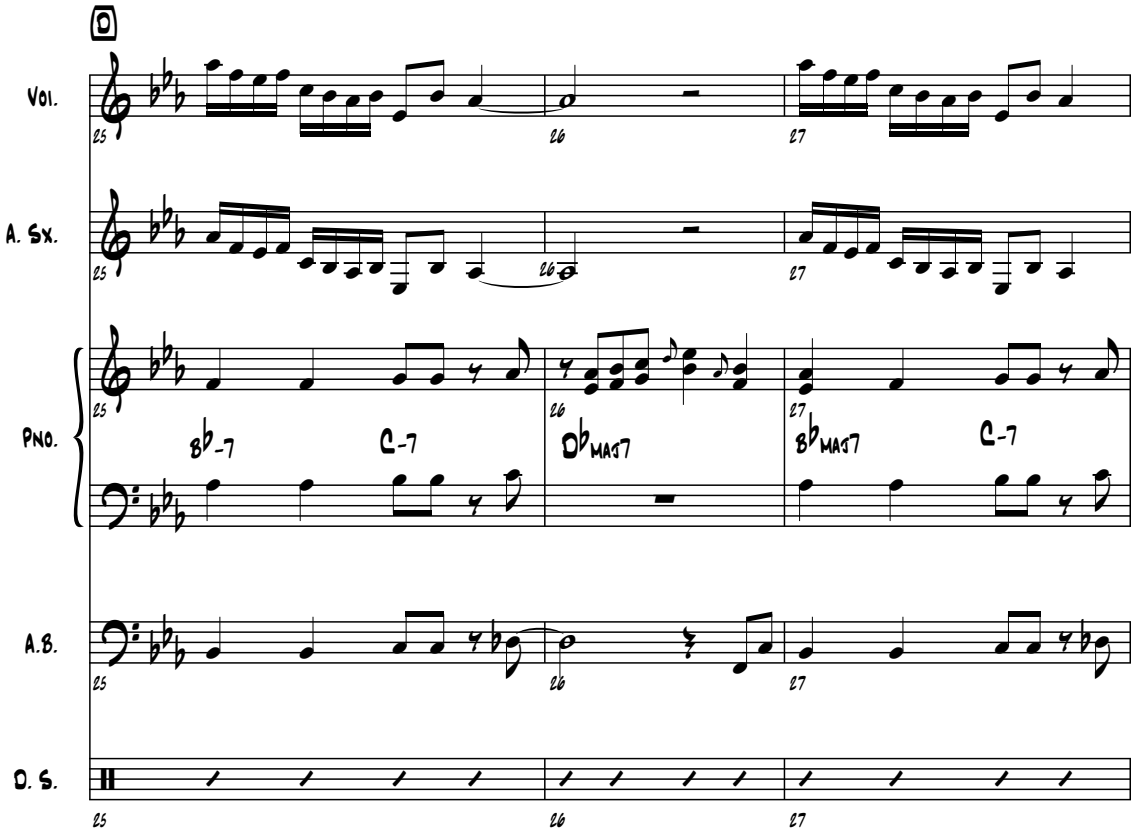


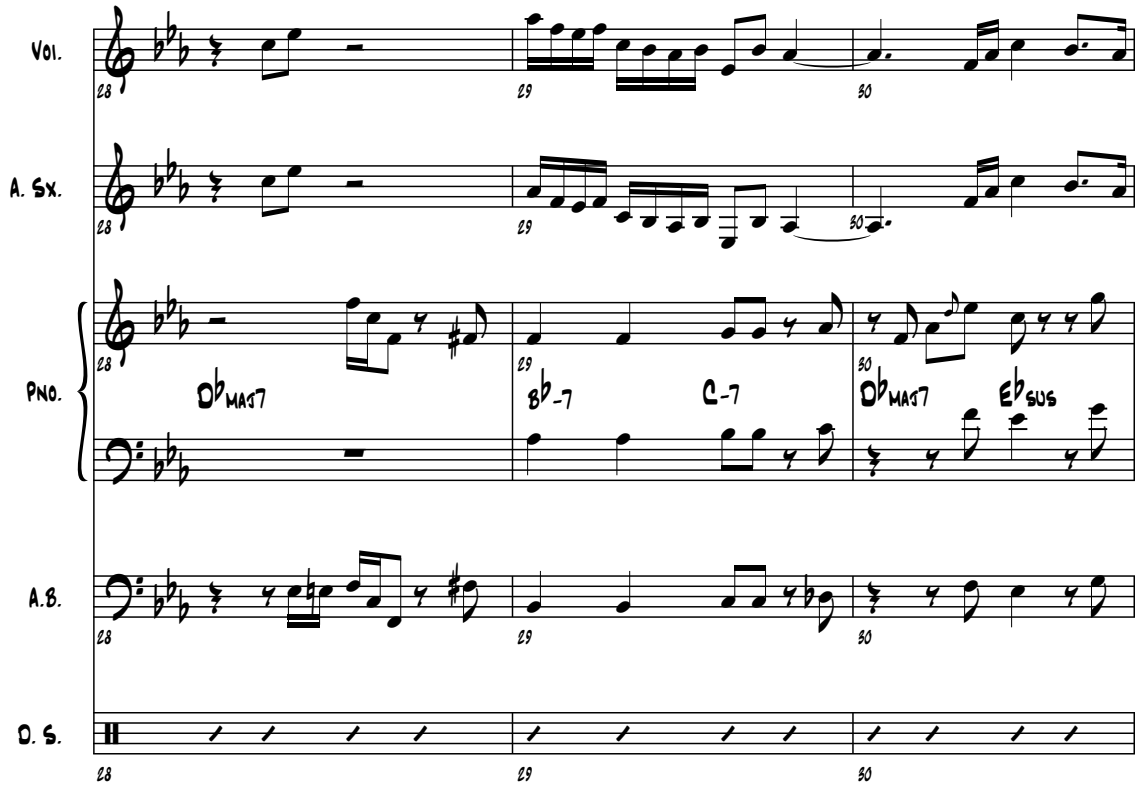


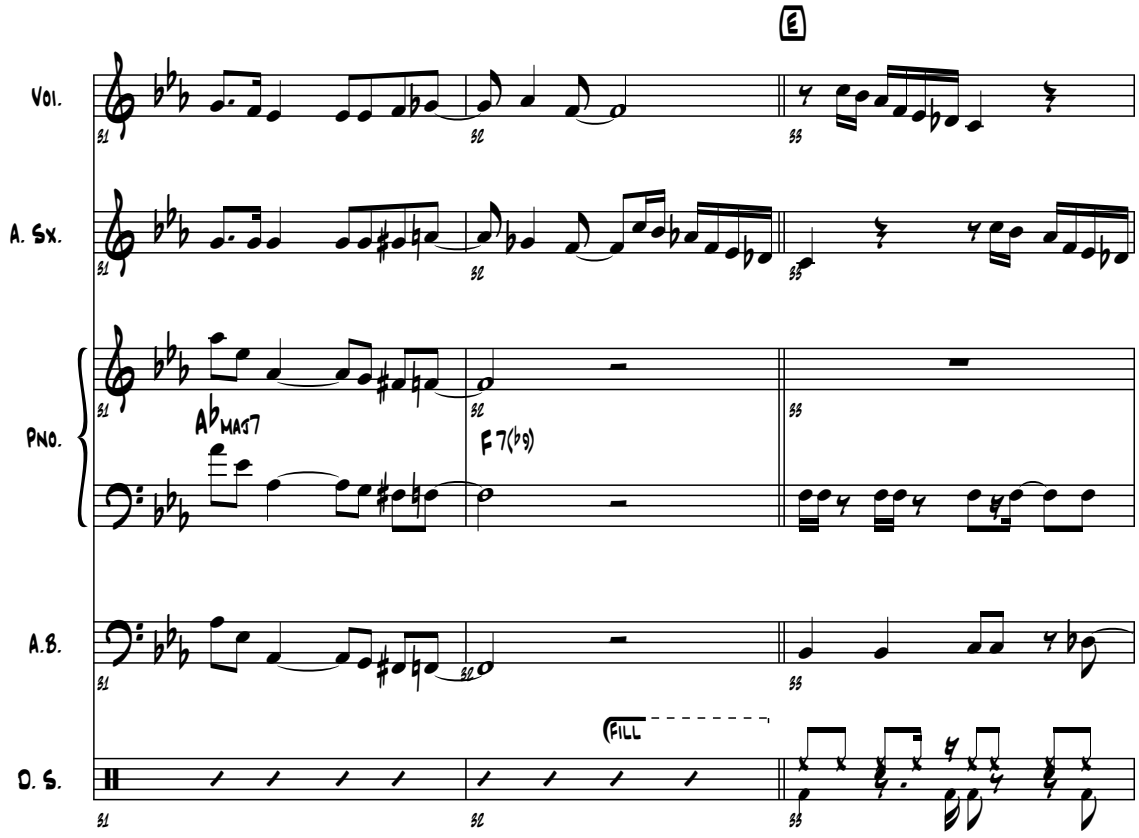

C
Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
16
17
18
F7(♭9)
B♭-7
C-7
D♭MAJ7

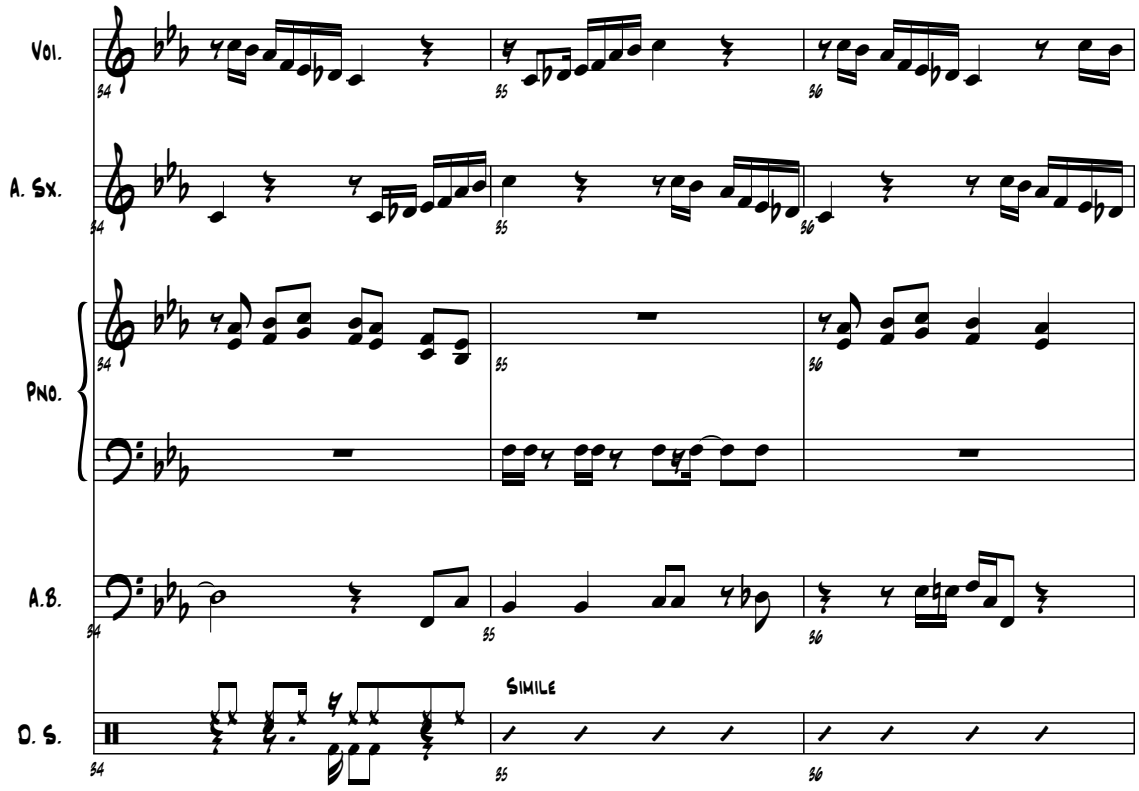

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
19
20
21
B♭MAJ7
C-7
D♭MAJ7
B♭-7
C-7

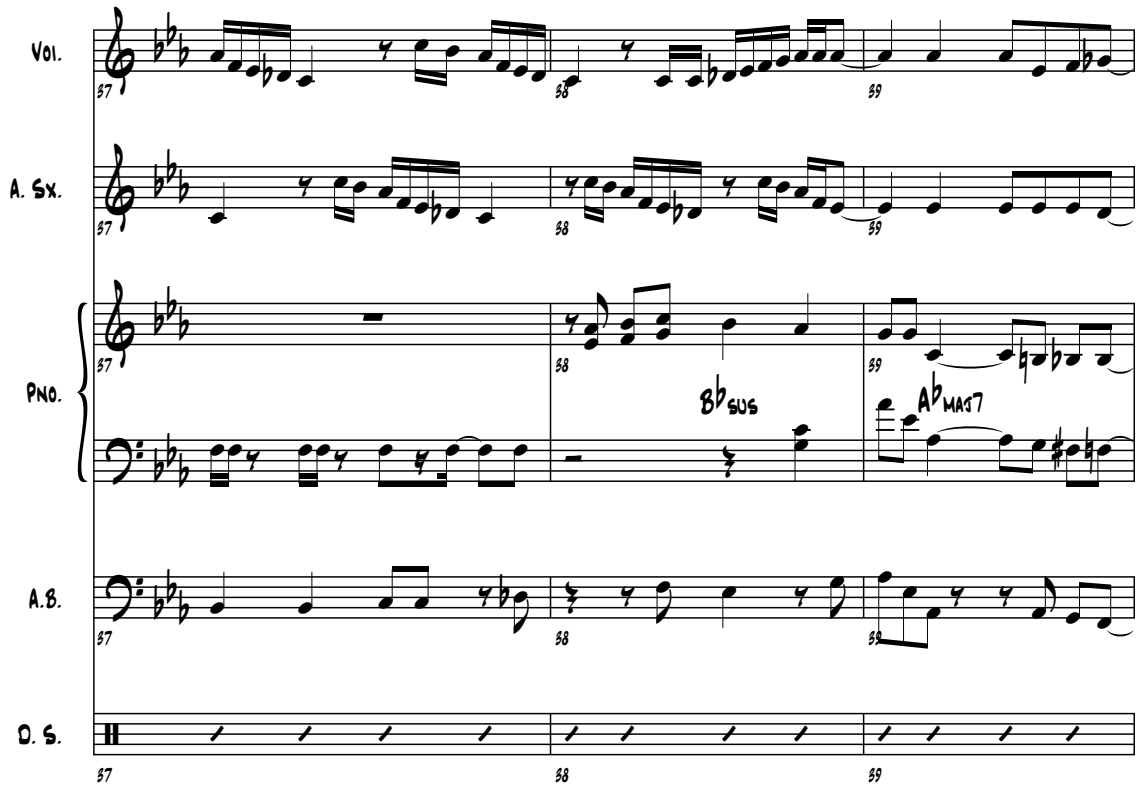

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
22
23
24
Db MAJ7
Eb SUS
Ab MAJ7
F 7(b9)

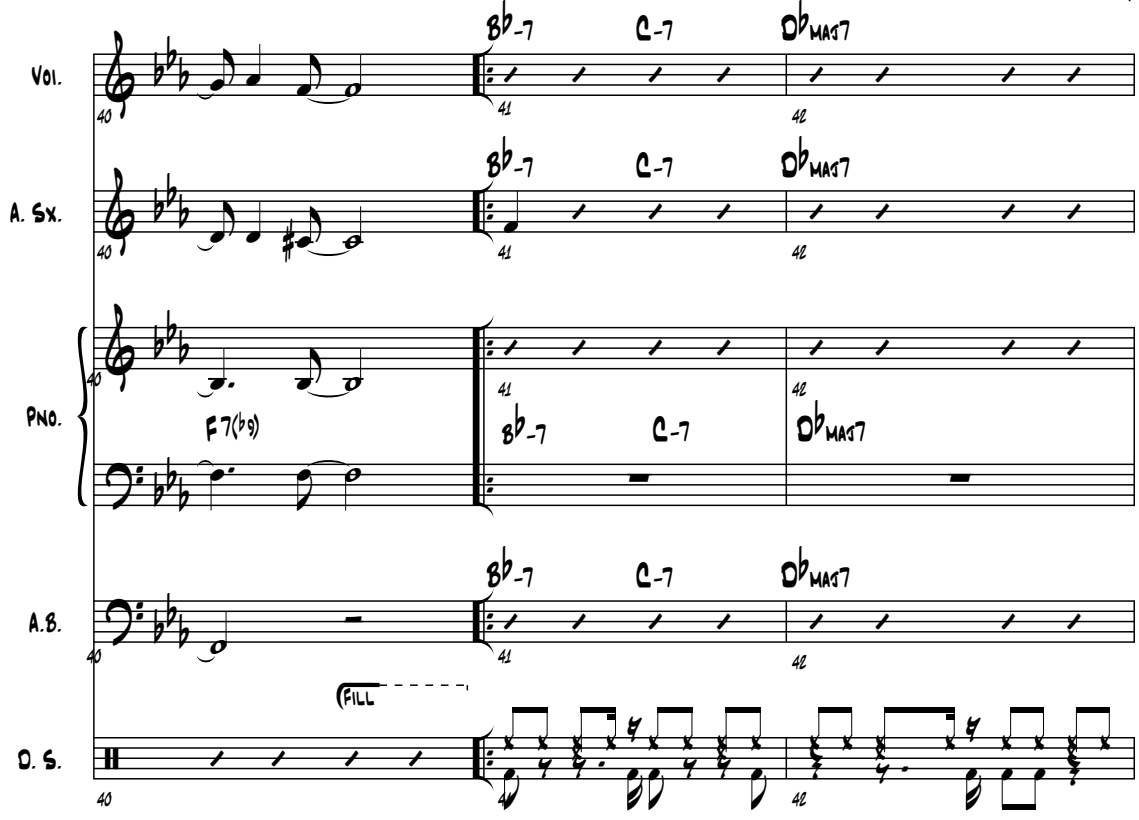

D
Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
25
26
27
Bb -7
C -7
Db MAJ7
Bb MAJ7
C -7

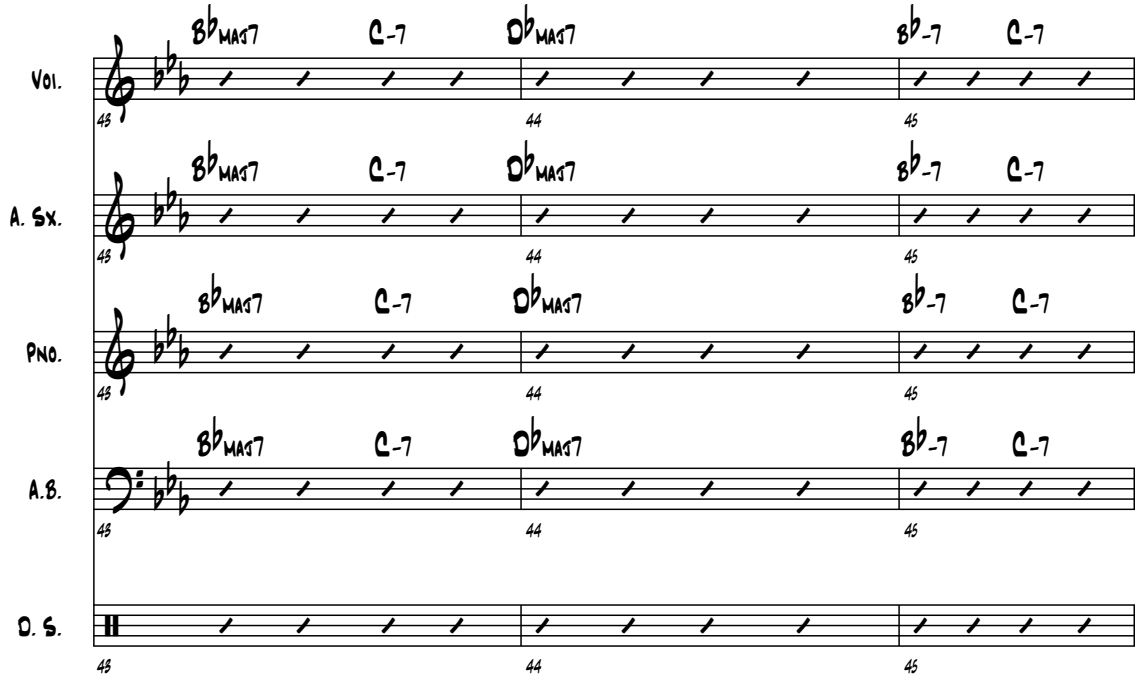

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
28
29
30
Db MAJ7
Bb -7
C -7
Db MAJ7
Eb SUS

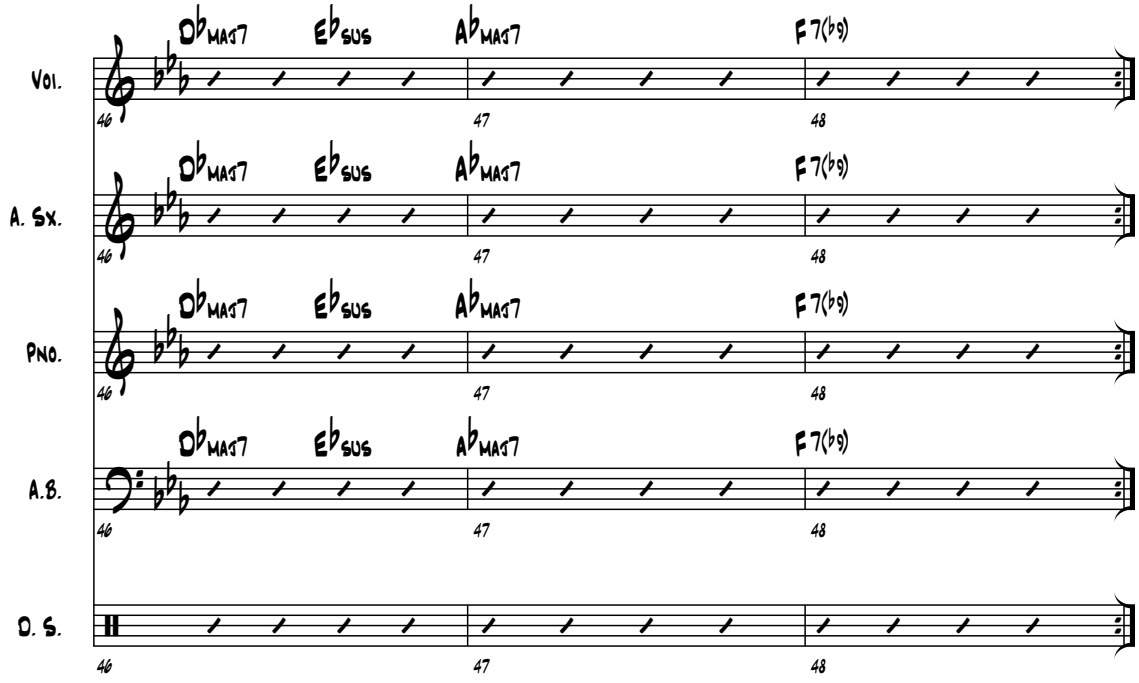

E
Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
31
32
33
Ab MAJ7
F 7(b9)
FILL

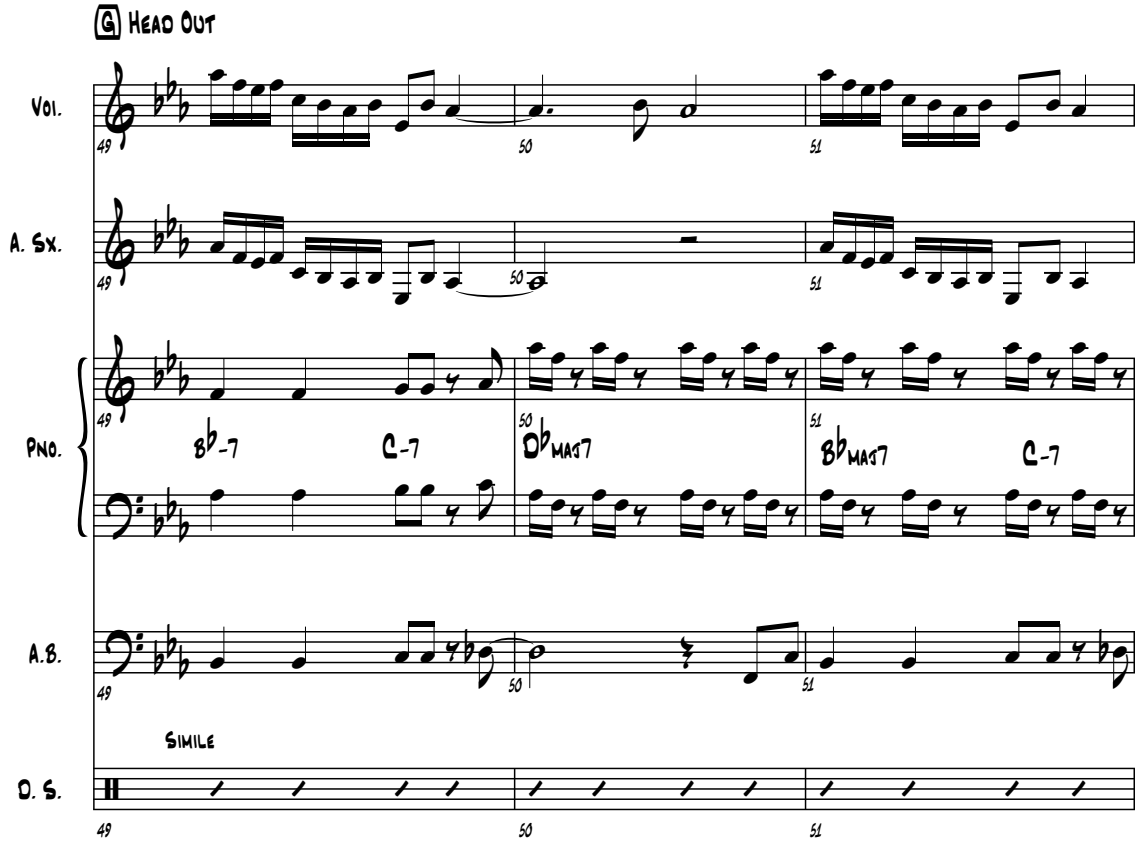

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
Simile
54
55
56

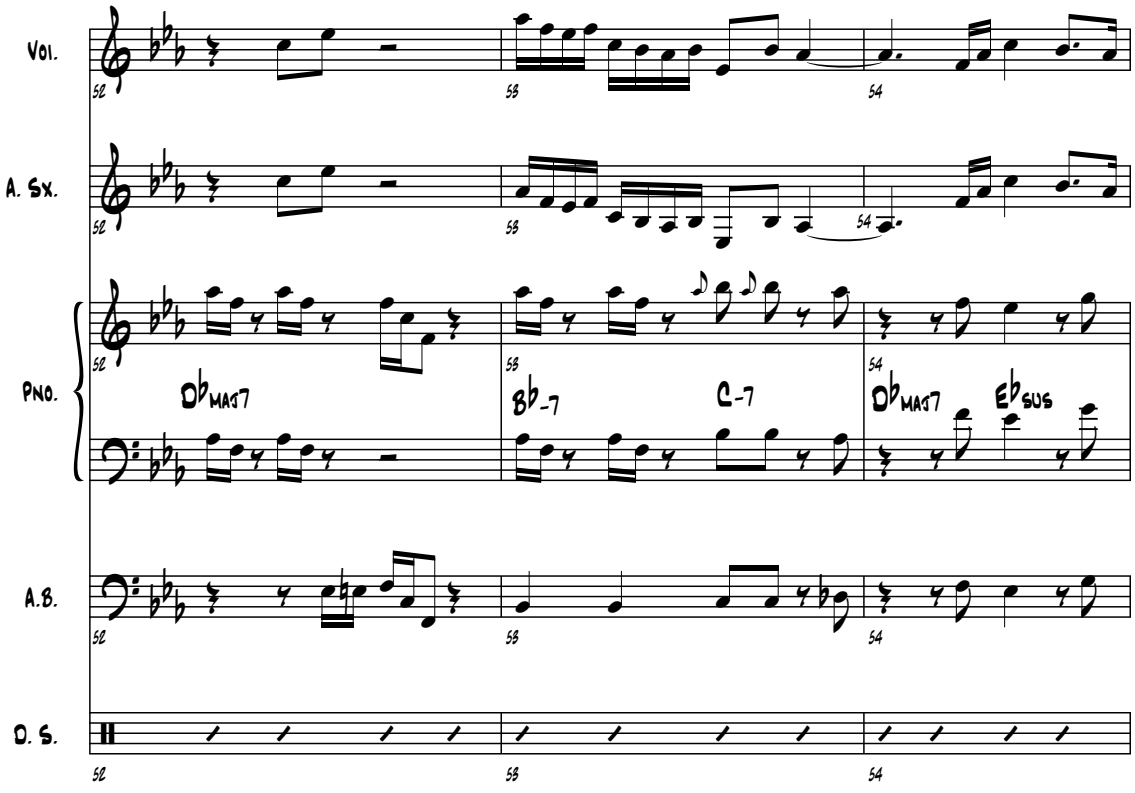

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
Bb sus
Ab maj7
57
58
59

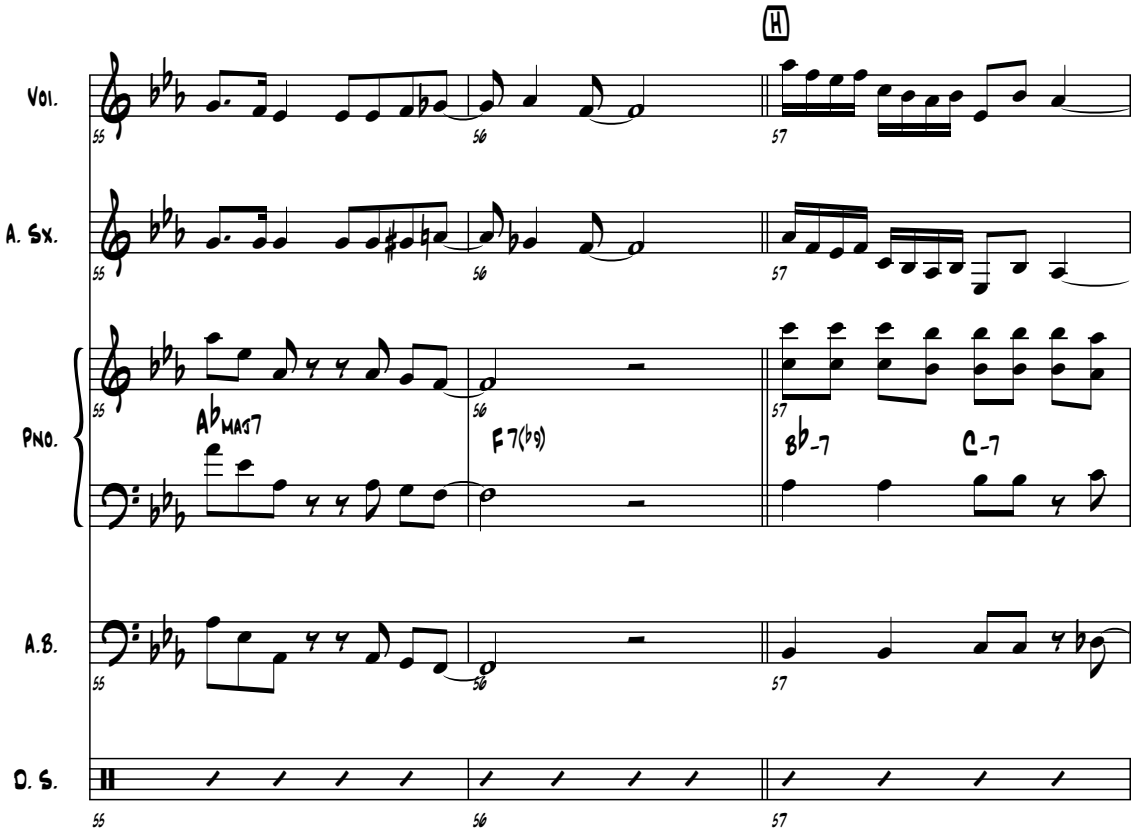

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
B♭-7 C-7 D♭MAJ7
F7(♭9)
B♭-7 C-7 D♭MAJ7
Fill
40
41
42

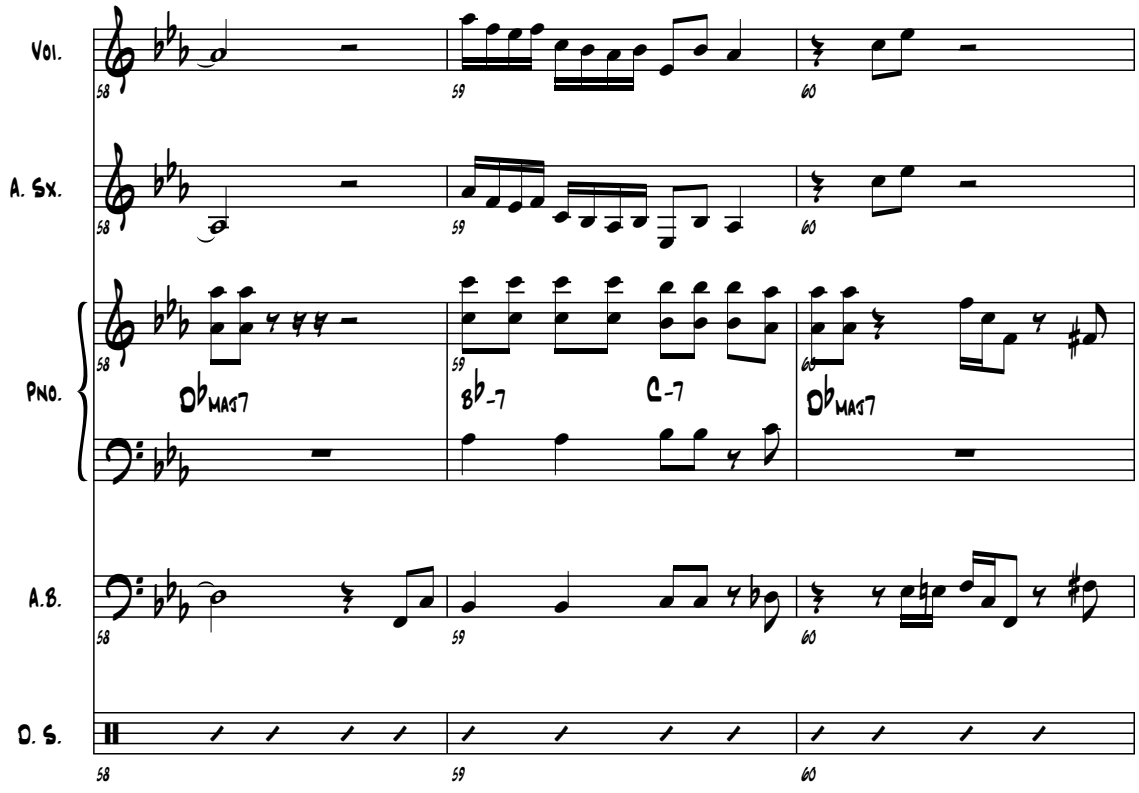

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
B♭MAJ7 C-7 D♭MAJ7 B♭-7 C-7
43
44
45

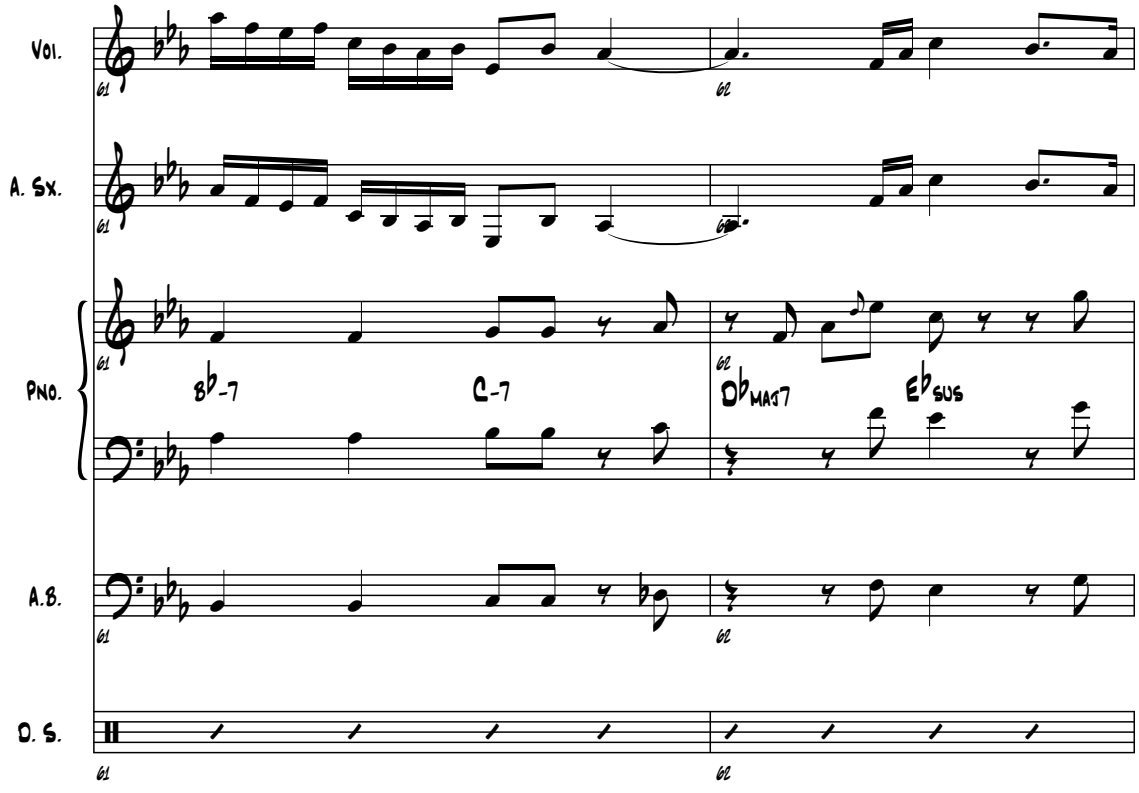

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
Db MAJ7
Eb SUS
Ab MAJ7
F 7(b9)
46
47
48

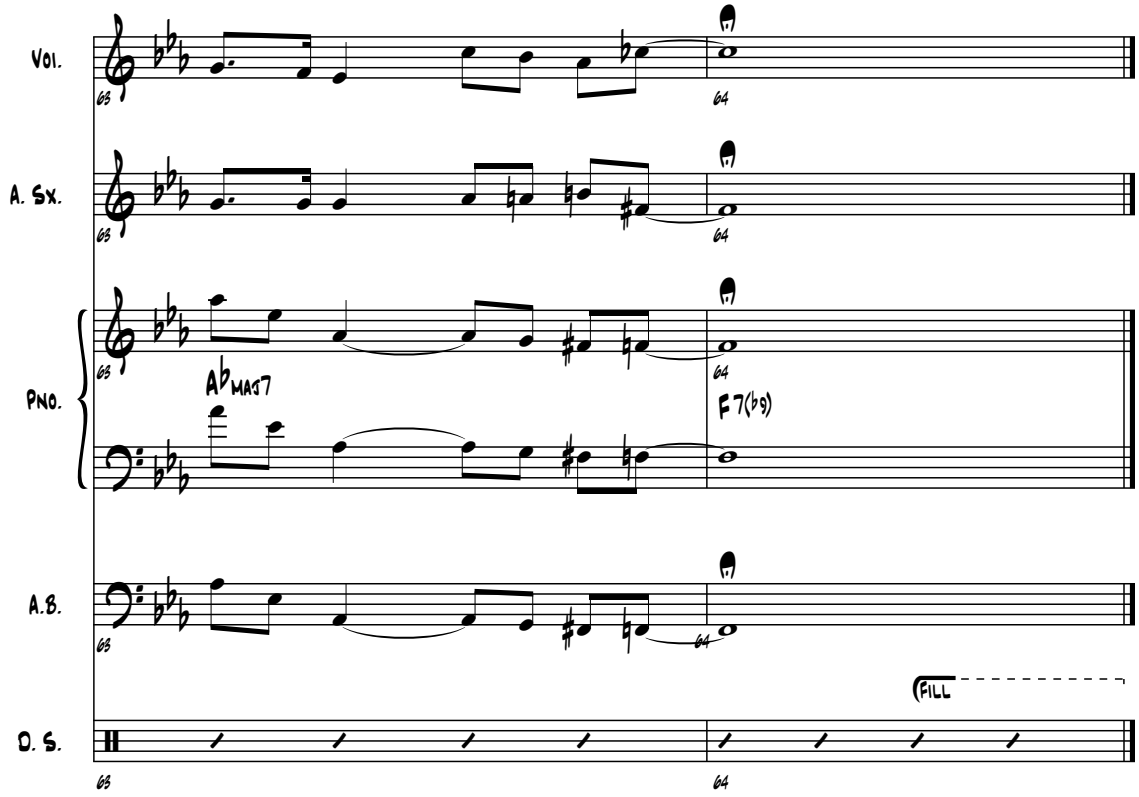

G Head Out
Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
Bb-7
C-7
Db MAJ7
Bb MAJ7
C-7
Simile
49
50
51


Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
52
53
54
Db MAJ7
Bb -7
C -7
Db MAJ7
Eb SUS


H
Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
55
56
57
Ab MAJ7
F 7(b9)
Bb -7
C -7


Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
58
59
60
Db MAJ7
Bb -7
C -7
Db MAJ7


Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
61
62
Bb -7
C -7
Db MAJ7
Eb SUS

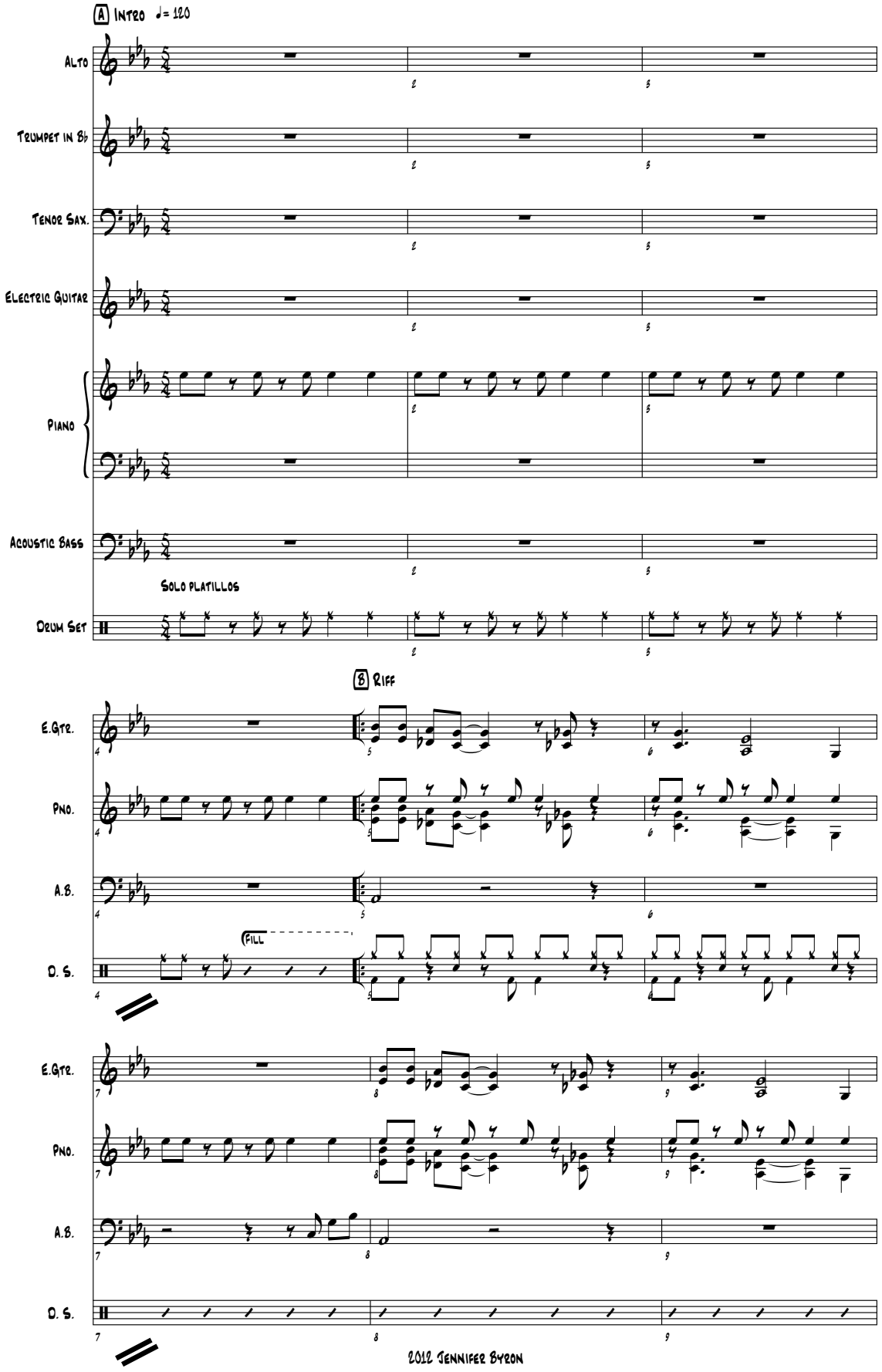

Vol.
A. Sx.
Pno.
A.B.
D. S.
63
64
A♭MAJ7
F 7(♭9)
Fill

Tema: Introspección
Compositor: Jennifer Byron
Año: 2012
Arreglista: Jennifer Byron
Estilo: Jazz Contemporáneo
Tempo: 120 bpm.

Introspeccion

Score

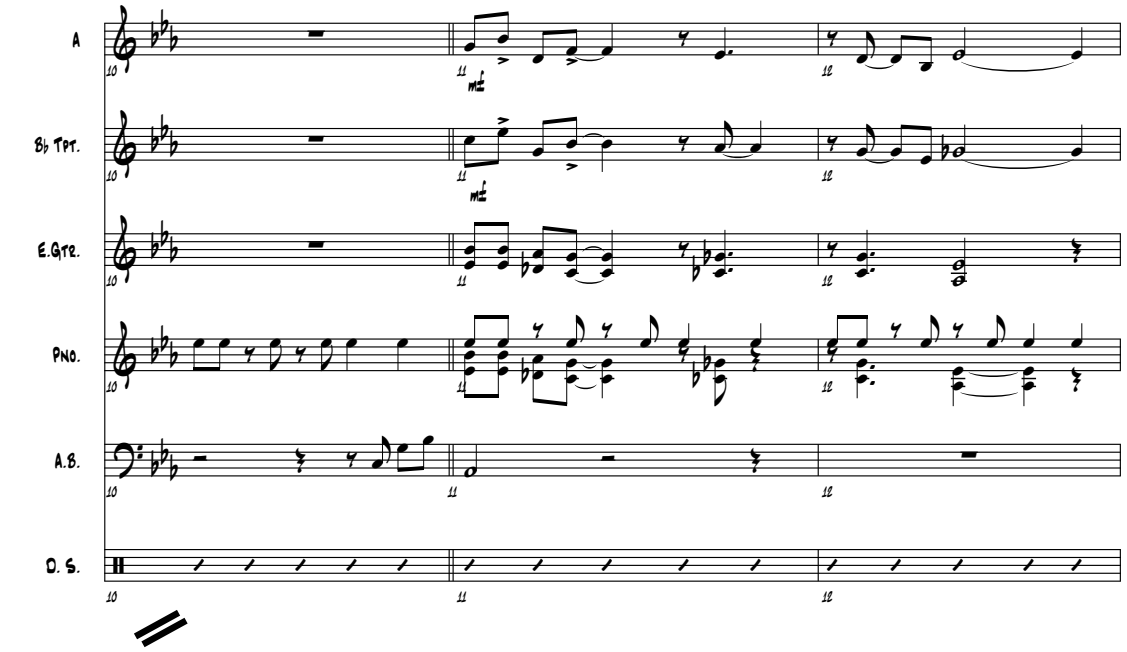
Composed by: Jennifer Byron
Arranged by: Jennifer Byron

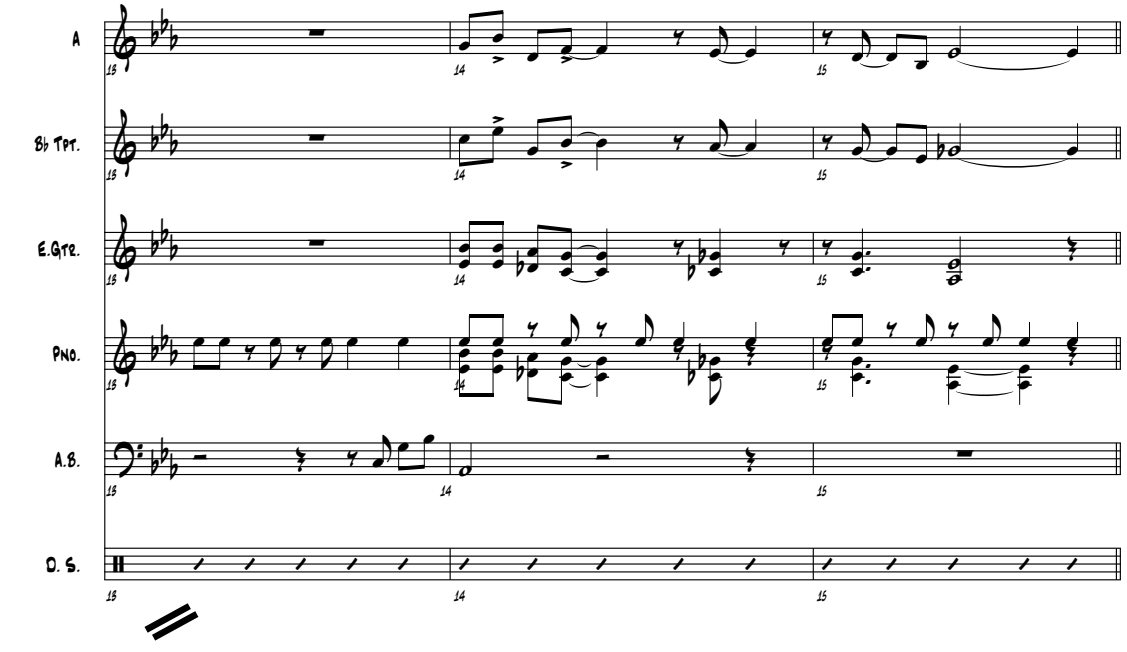


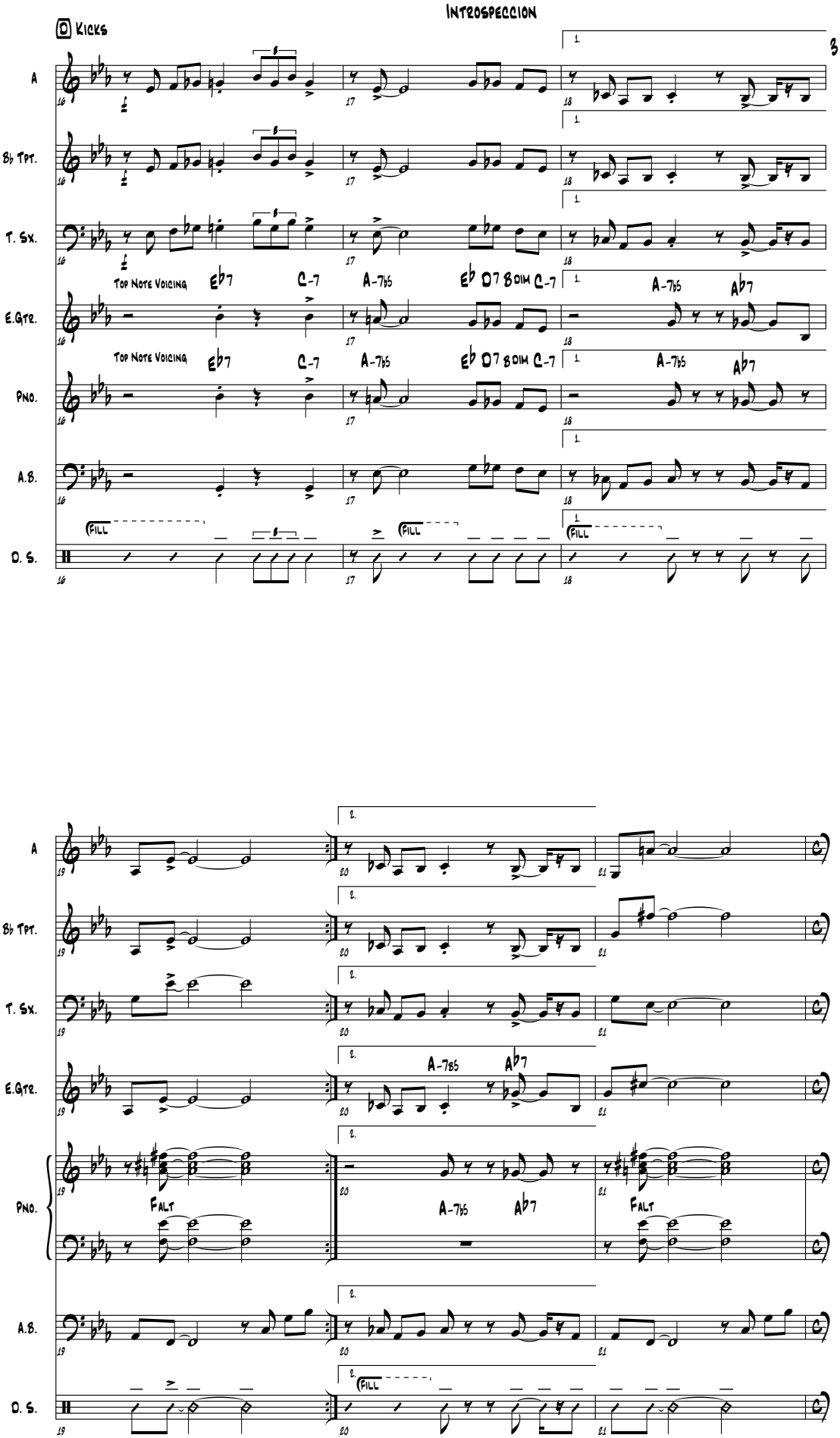
2012 Jennifer Byron

Introspeccion

Melodia

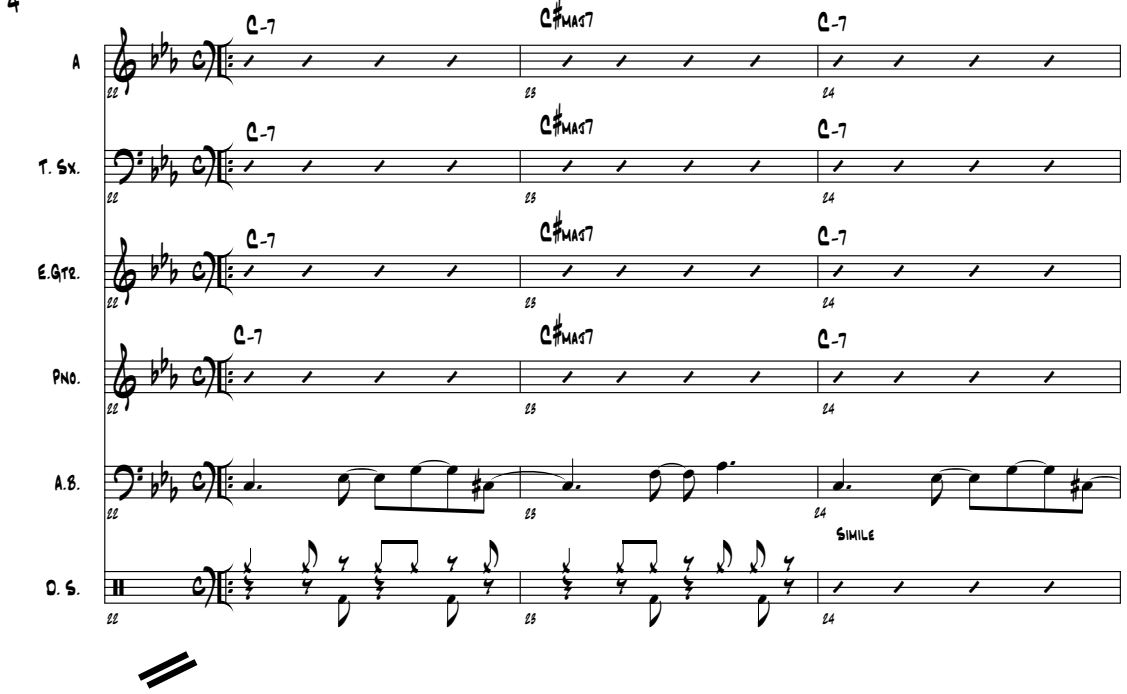




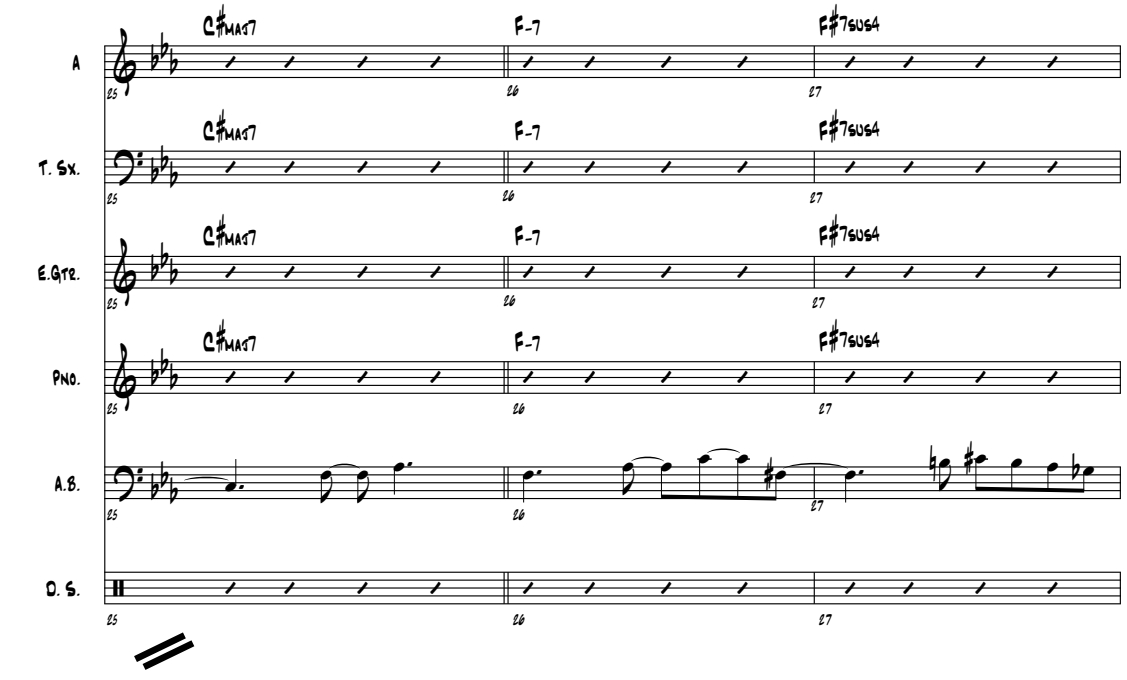

Introspeccion
Kicks
A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
Top Note Voicing
Eb7
C-7
A-7b5
Eb D7 8 DIM C-7
A-7b5
Ab7
Fill
Falt

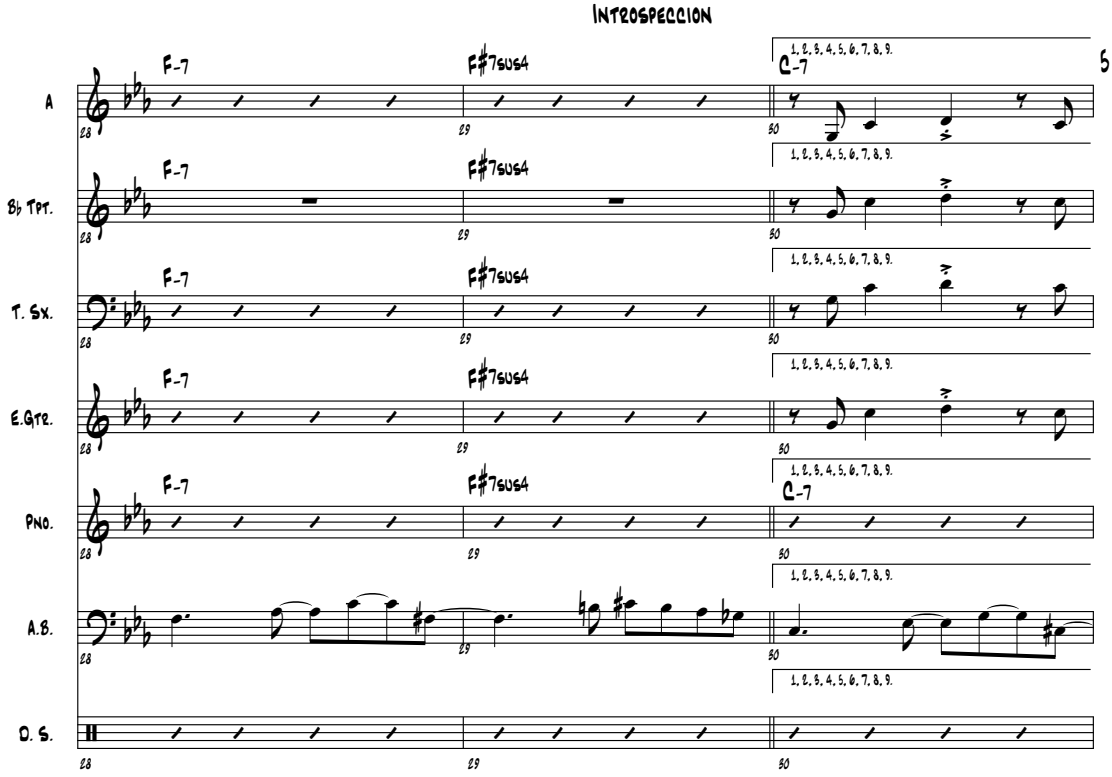
Introspeccion

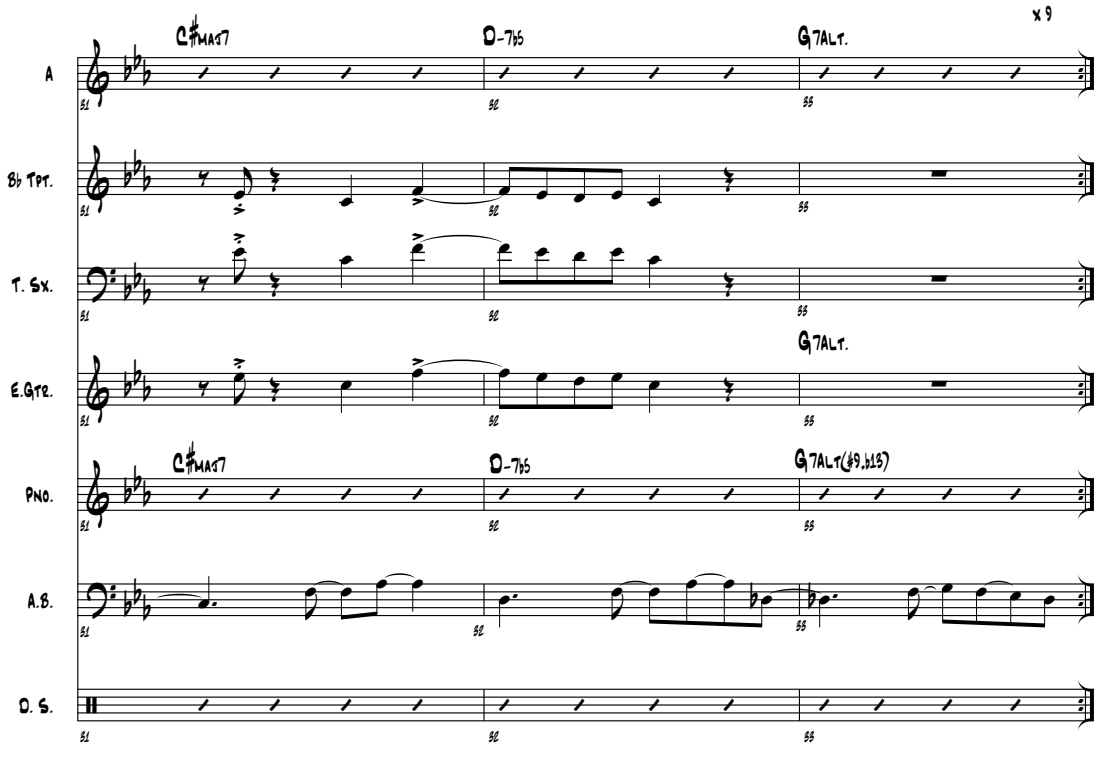
E Solo Saxo (4)- solo Voz (6)

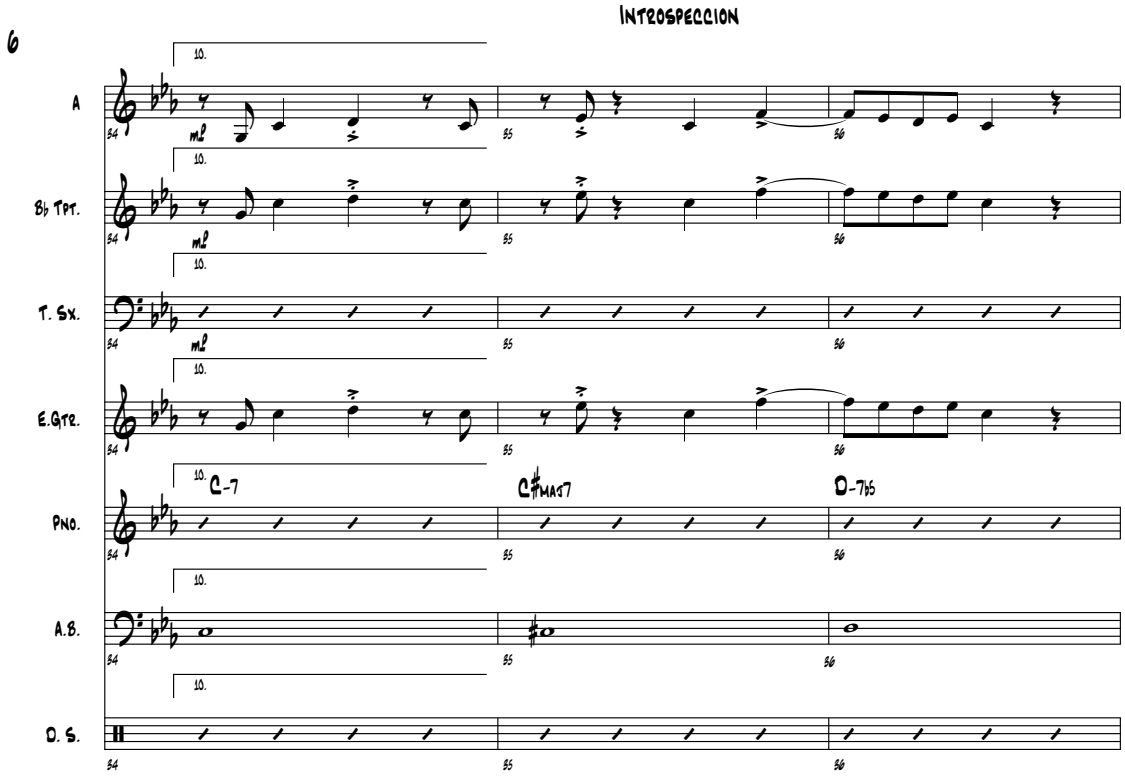


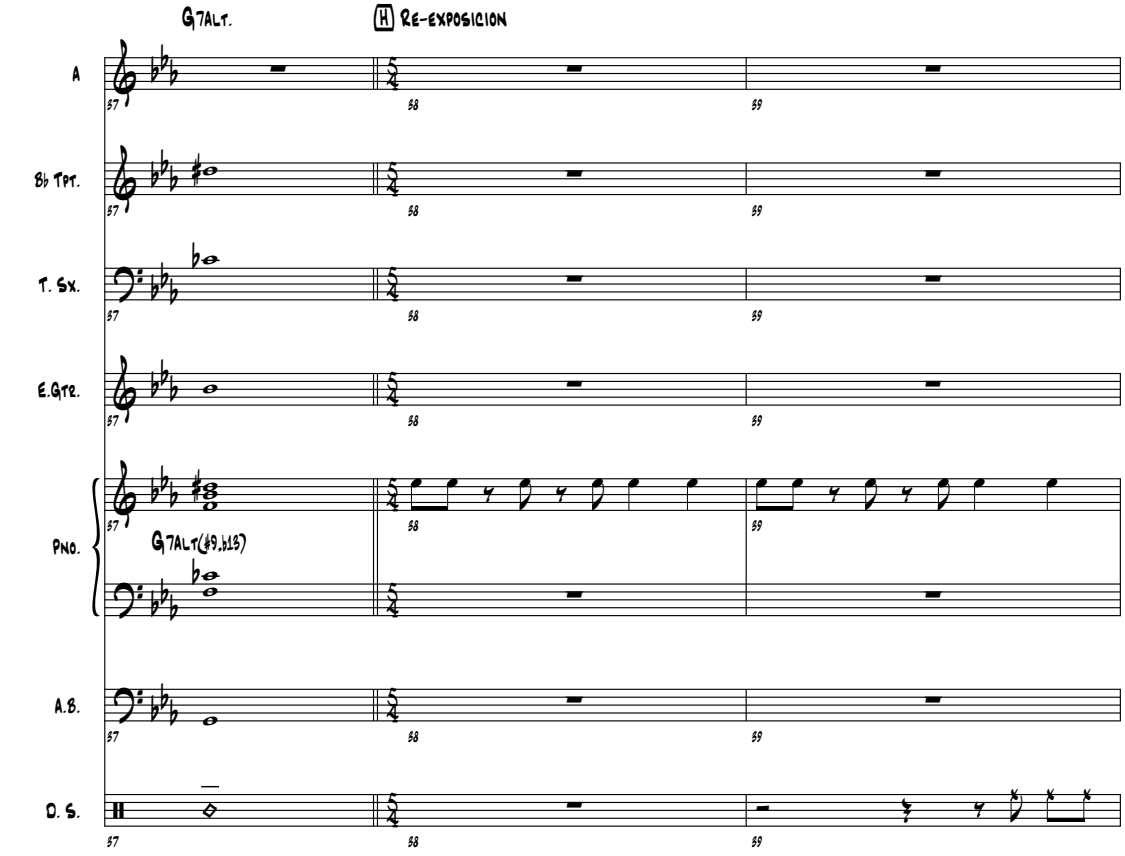
F

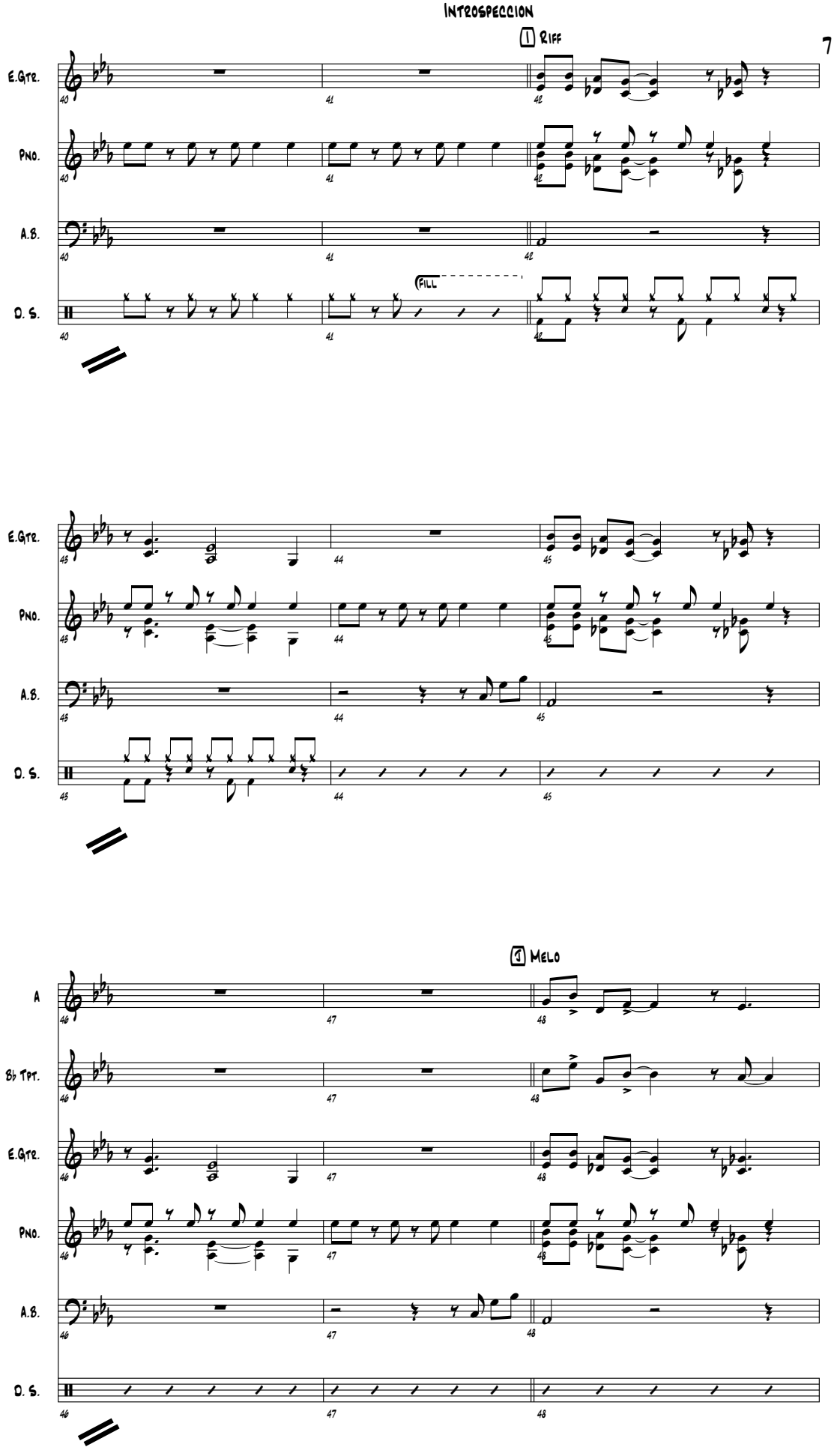



Introspeccion
5
A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
F-7
F#7sus4
C-7
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

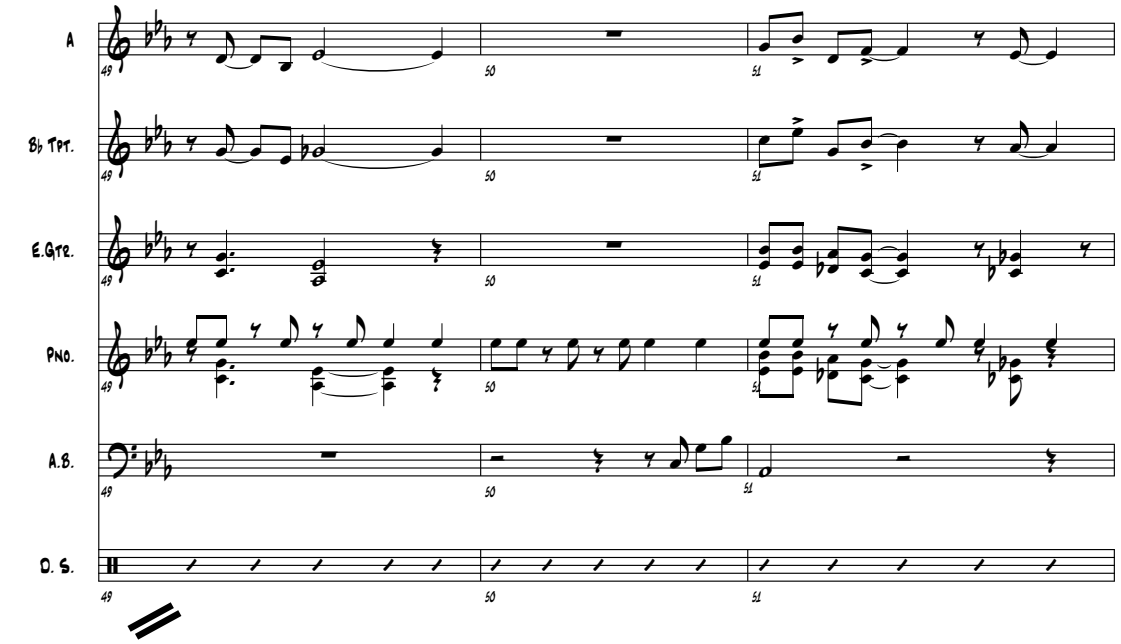

x 9
A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
C#MAJ7
D-7b5
G7ALT.
G7ALT(b9,b13)


Introspeccion
A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
C-7
C♯MAJ7
D-7b5

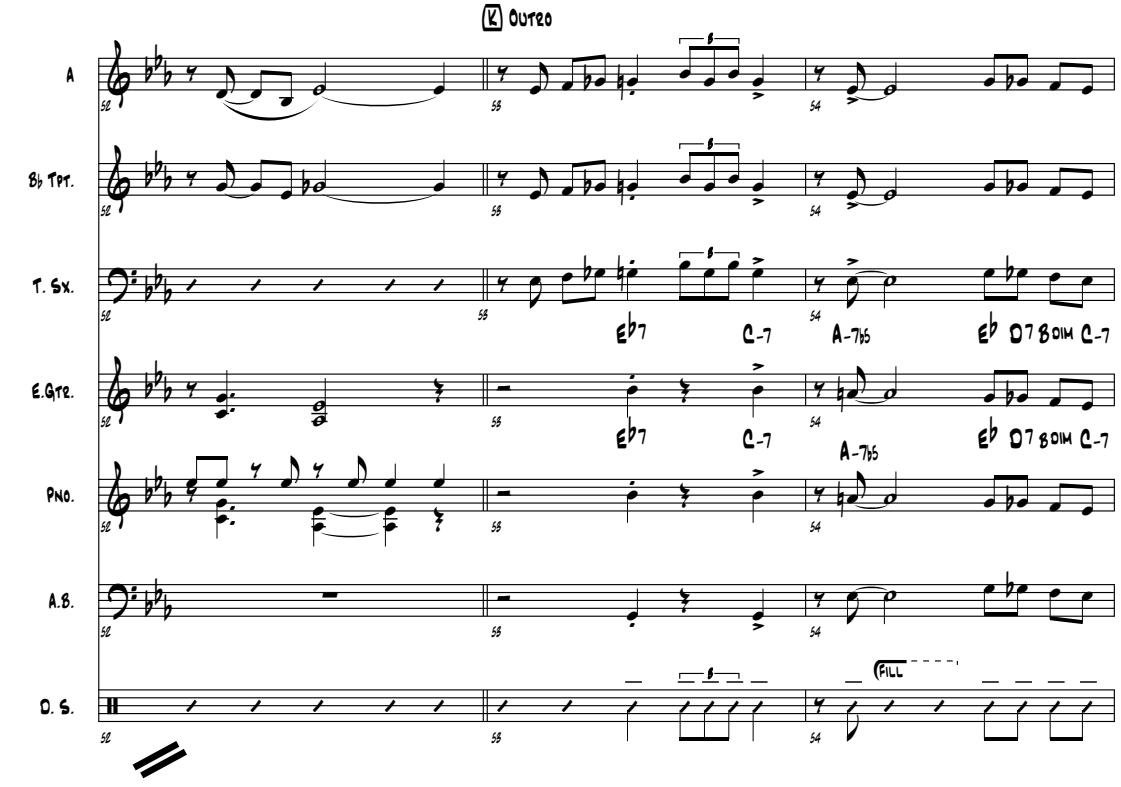

G7ALT.
H Re-exposicion
A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
G7ALT(♭9,♭13)
A.B.
D. S.

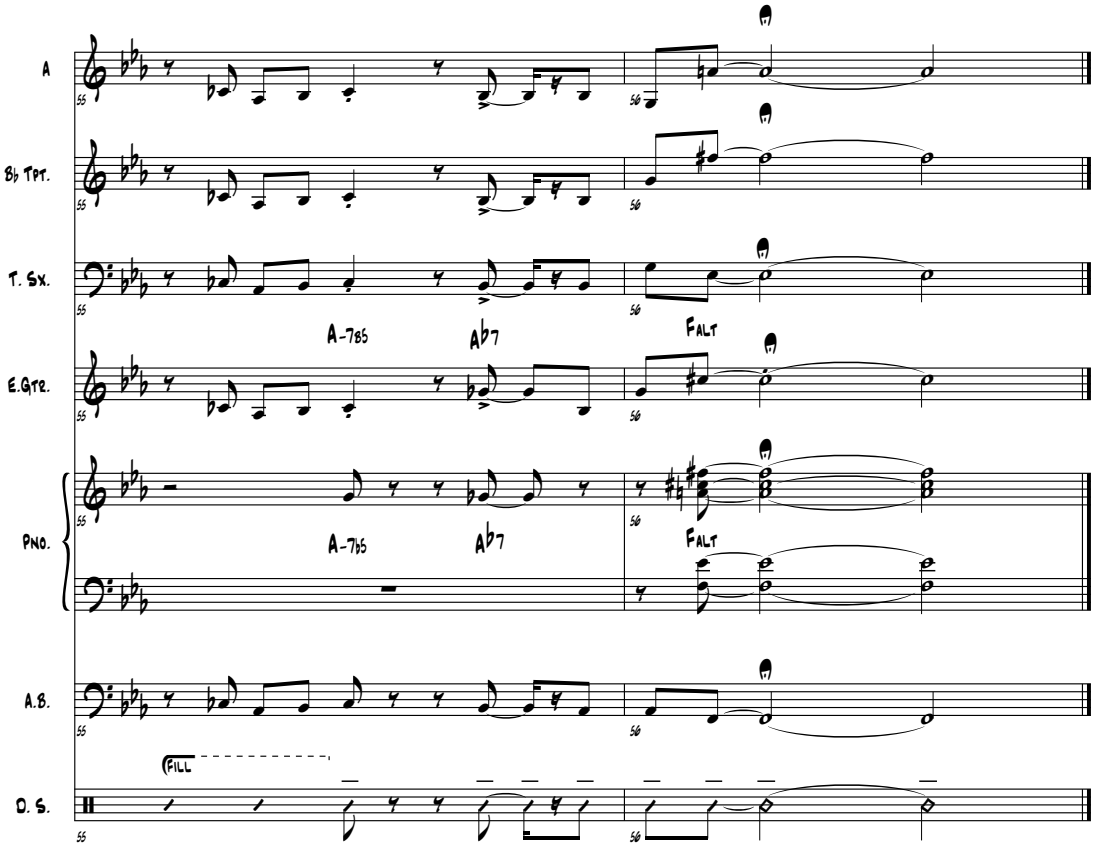

Introspeccion
1 Riff
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
Fill
40
41
42
43
44
45
46
47
48
4 Melo
A
Bb Tpt.

Introspeccion



K Outro




A
Bb Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
A-7b5
Ab7
Falt
A-7b5
Ab7
Falt
Fill

Tema: Tal Vez
Compositor: Jay Byron y Jennifer Byron
Año: 2012
Arreglista: Jennifer Byron
Letra: Jennifer Byron
Estilo: Fusión
Tempo: 120 bpm.

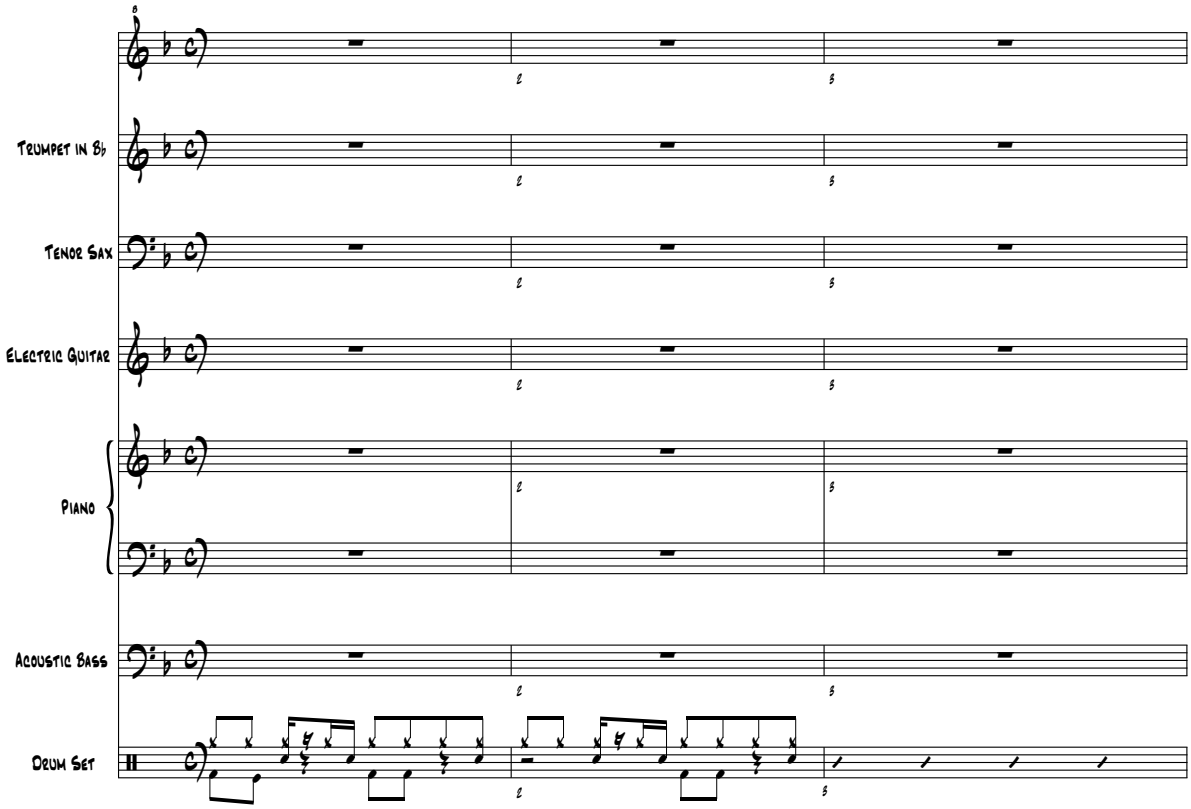
Tal Vez

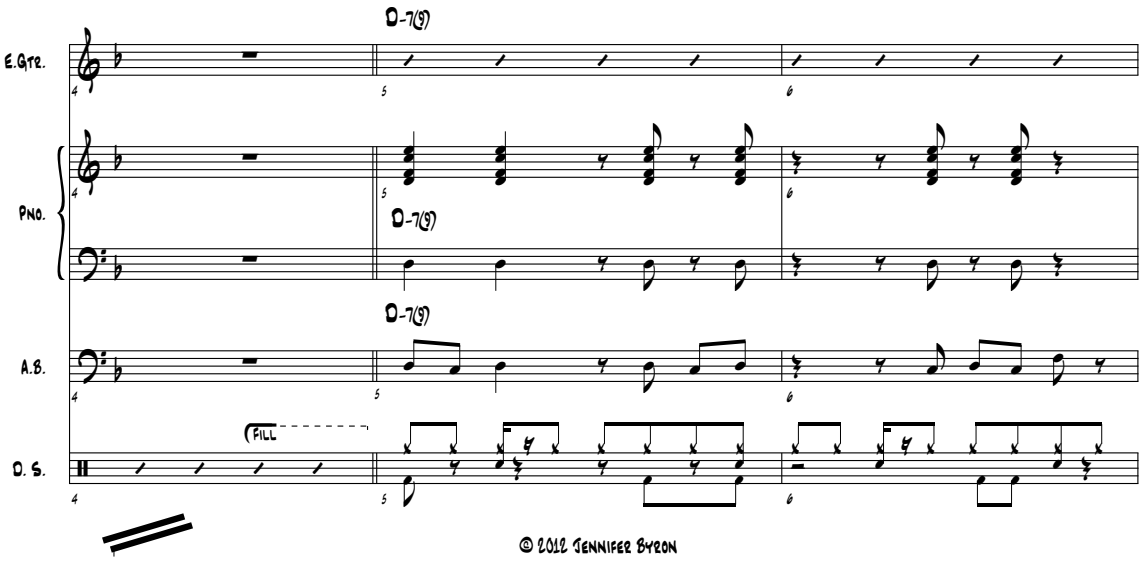
Score

Lyrics by: Jennifer Byron

Written by: Jay Byron & Jennifer Byron
Arranged by: Jennifer Byron

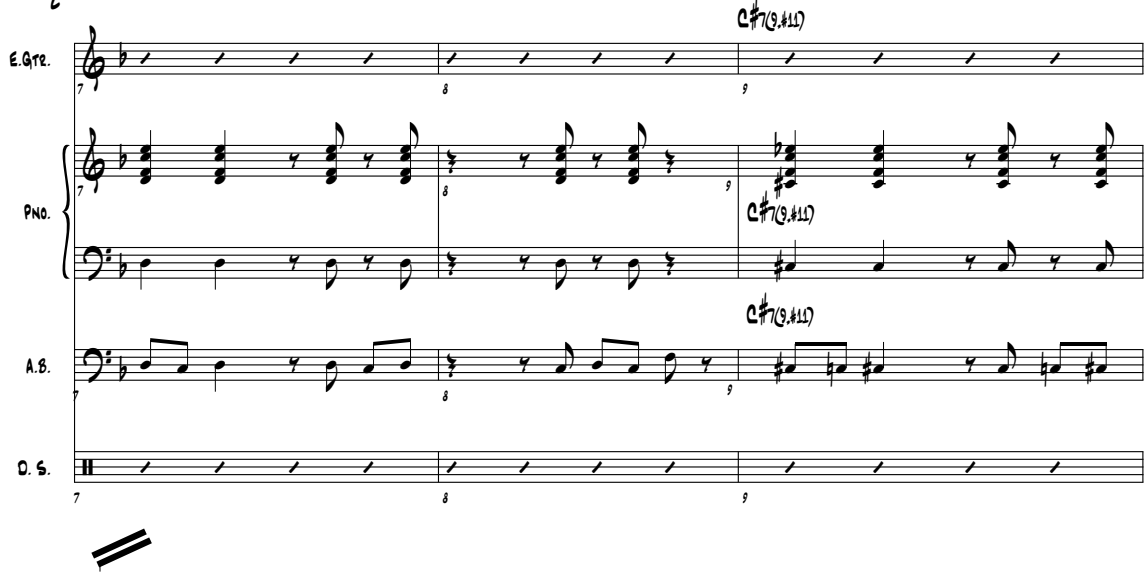
INTRO ♩= 120

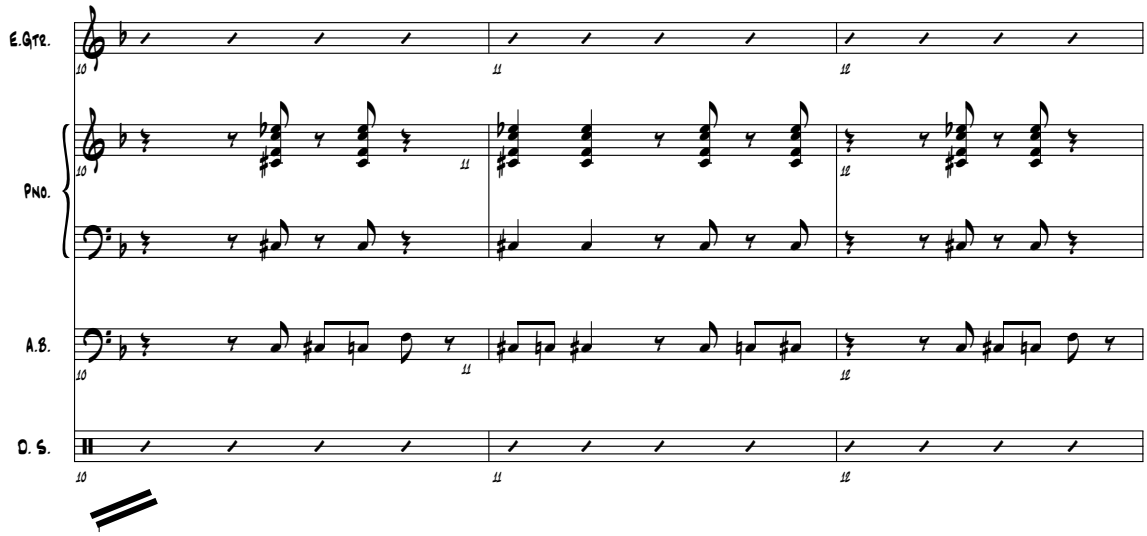


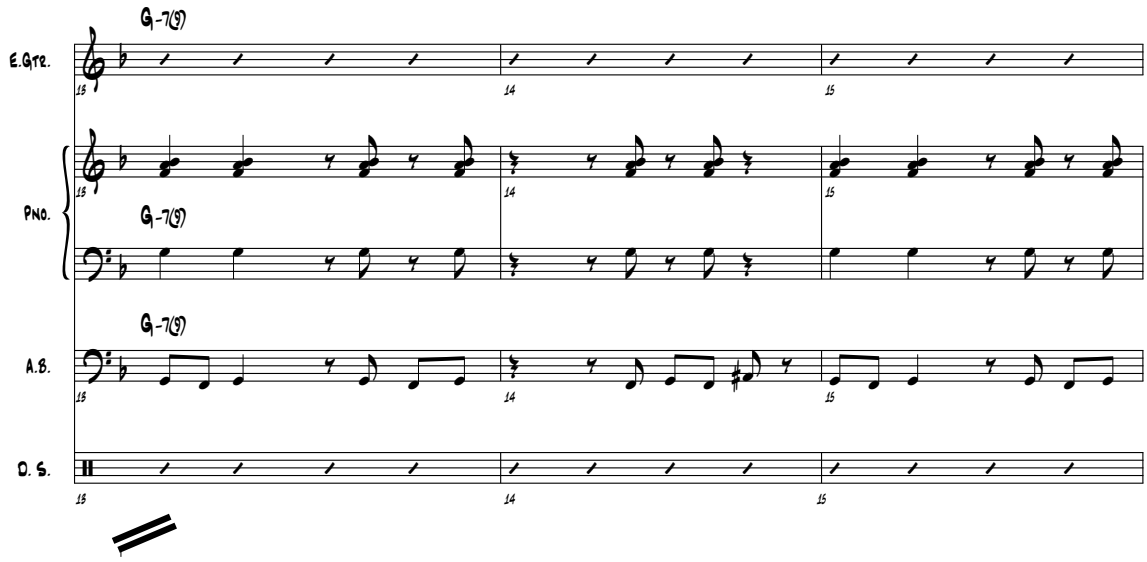


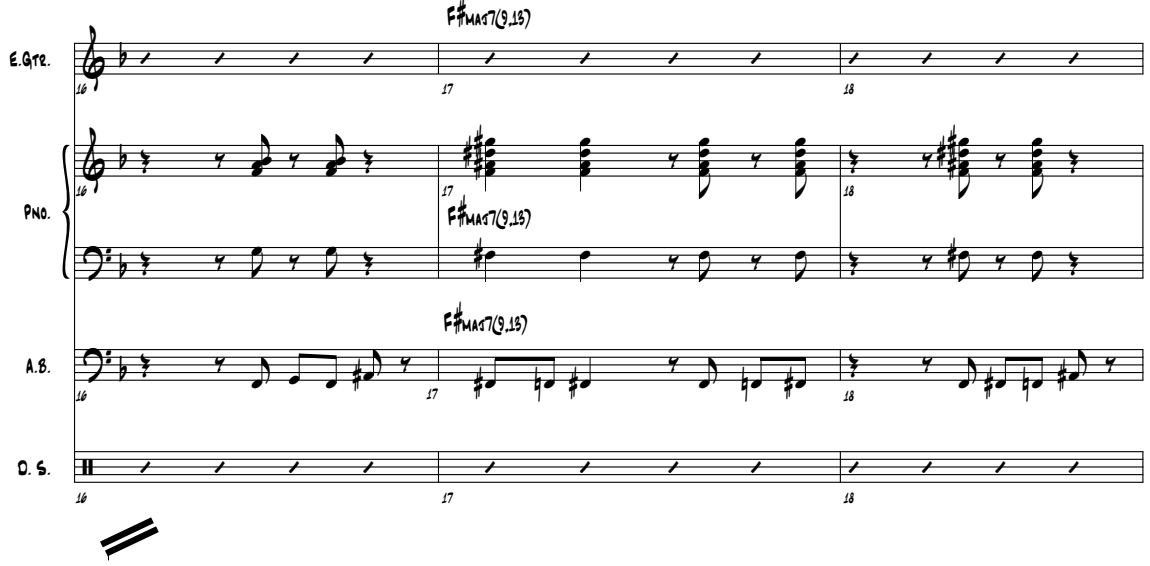
© 2012 Jennifer Byron

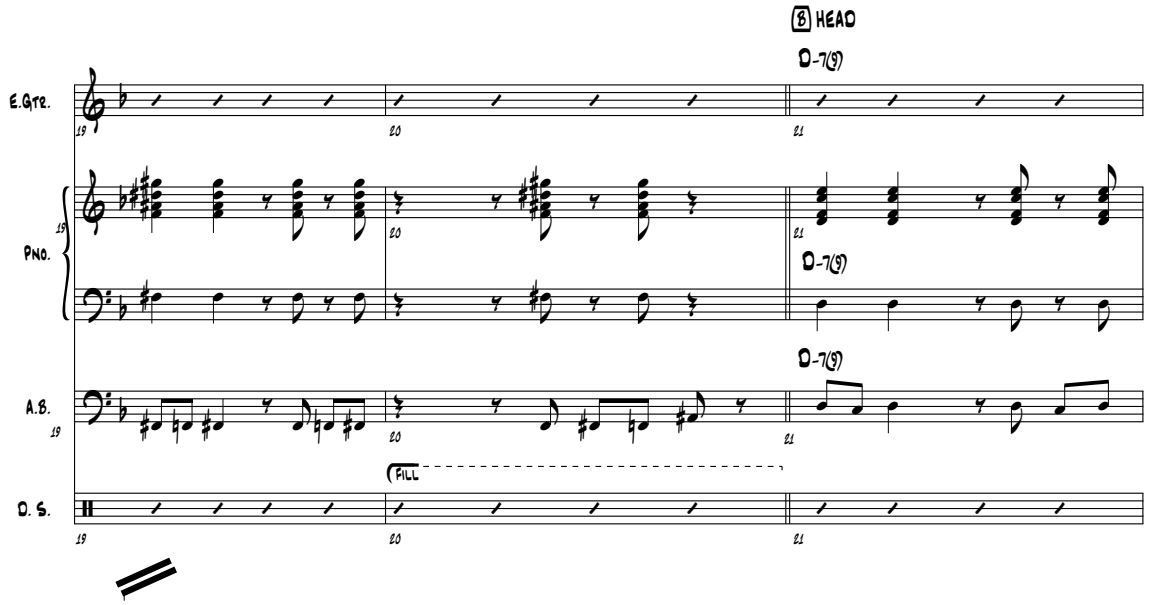
TAL VEZ

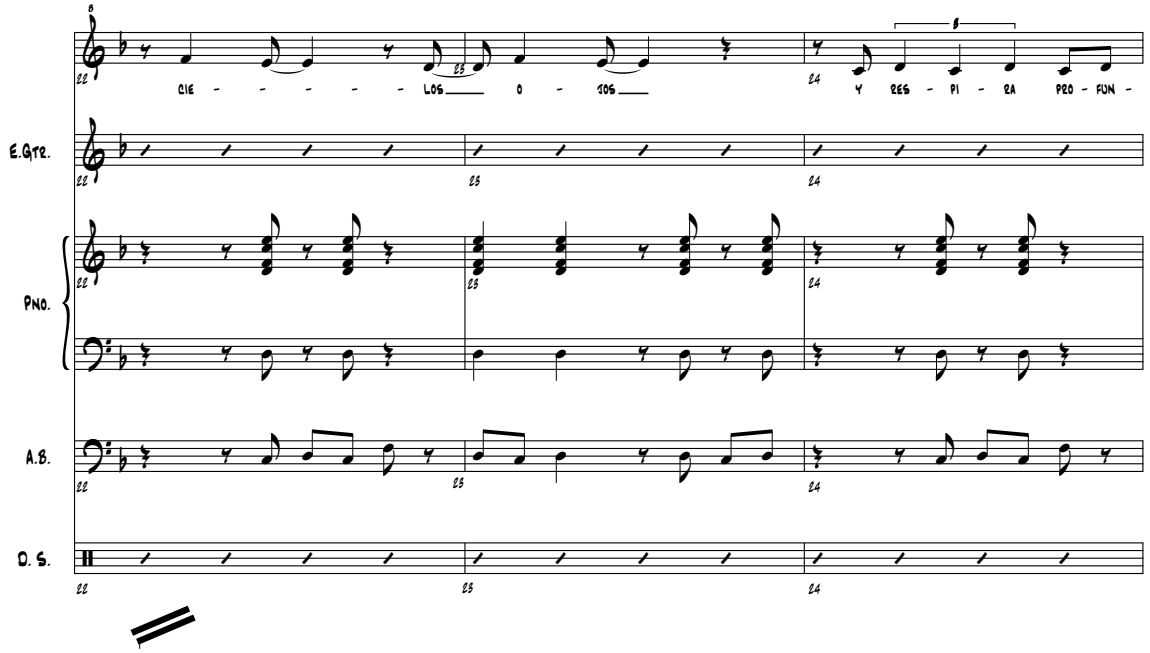

C♯7(9,♯11)
E.Gtr.
Pno.
C♯7(9,♯11)
A.B.
C♯7(9,♯11)
D. S.


E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

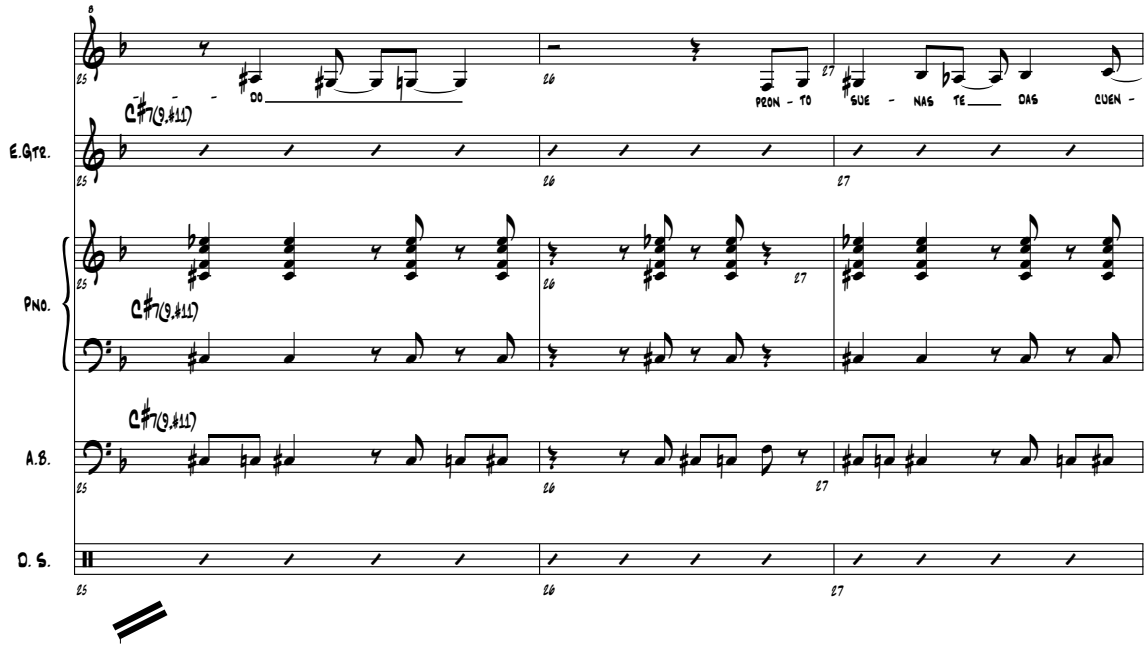

G-7(9)
E.Gtr.
Pno.
G-7(9)
A.B.
G-7(9)
D. S.

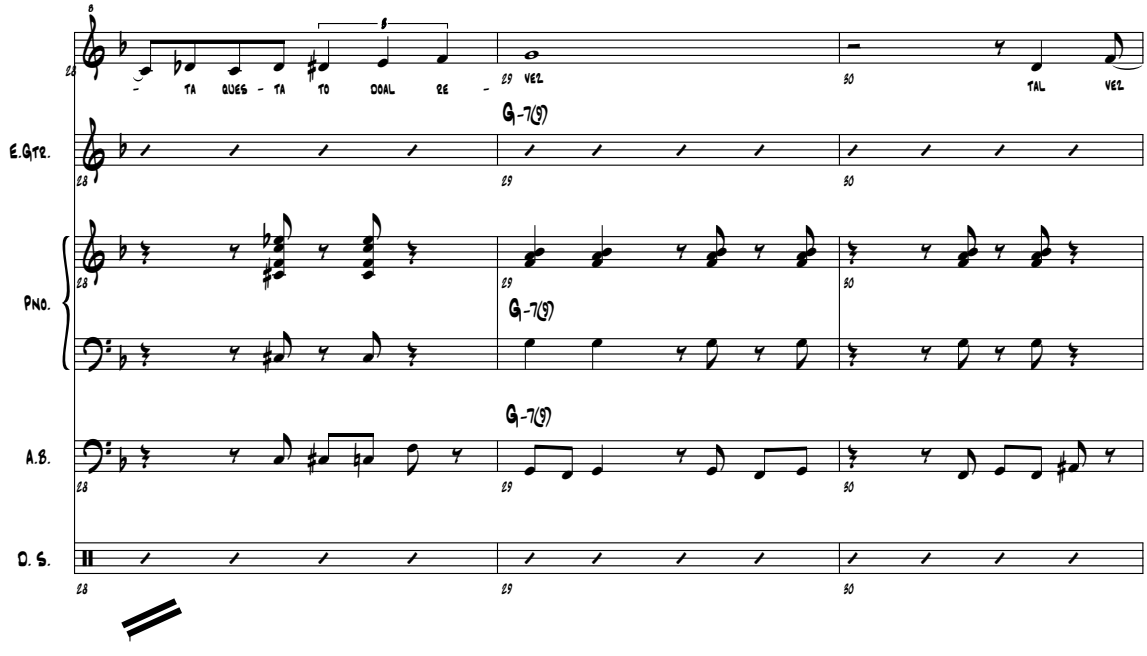

F♯MAJ7(9,13)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
16
17
18

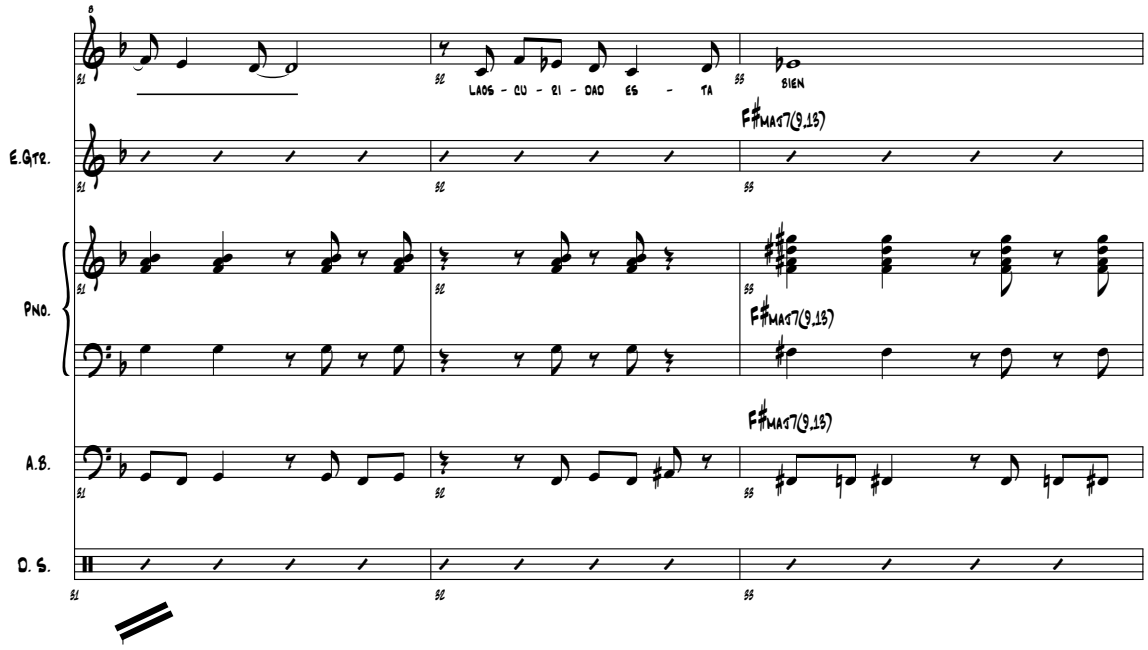

B HEAD
D-7(9)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
FILL
19
20
21

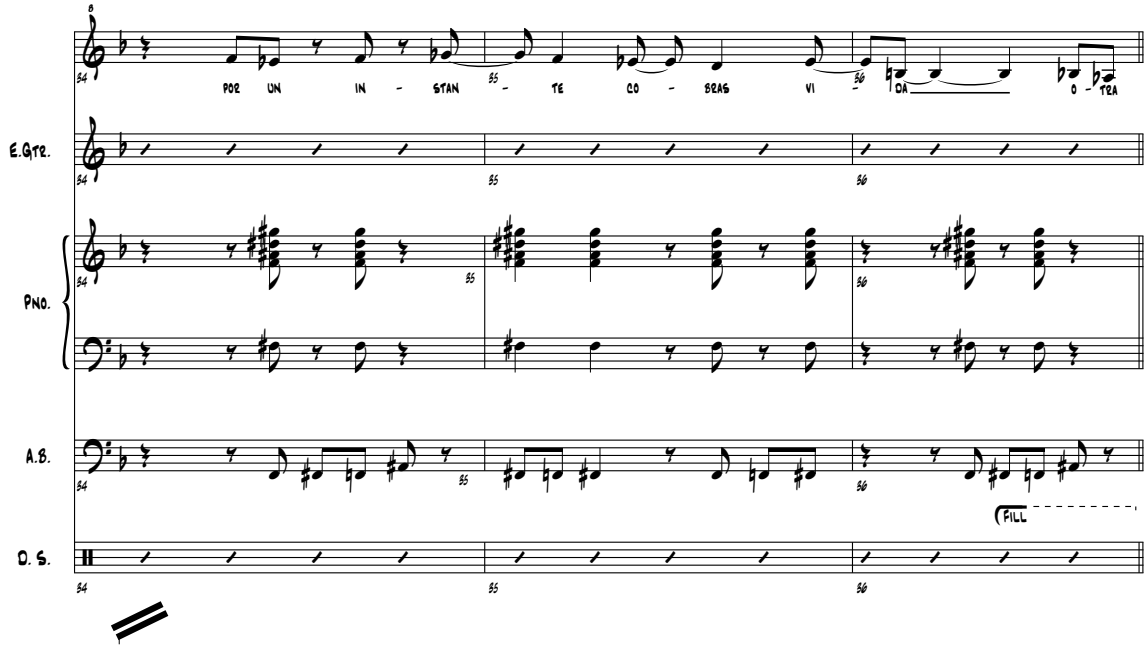

CIE - - - - - LOS ___ O - SOS ___
Y REG - PI - RA PRO - FUN -
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
22
23
24

TAL VEZ


C♯7(♭9,♯11)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
25
26
27
DO
PRON - TO
SUE - NAS TE
DAS
CUEN -

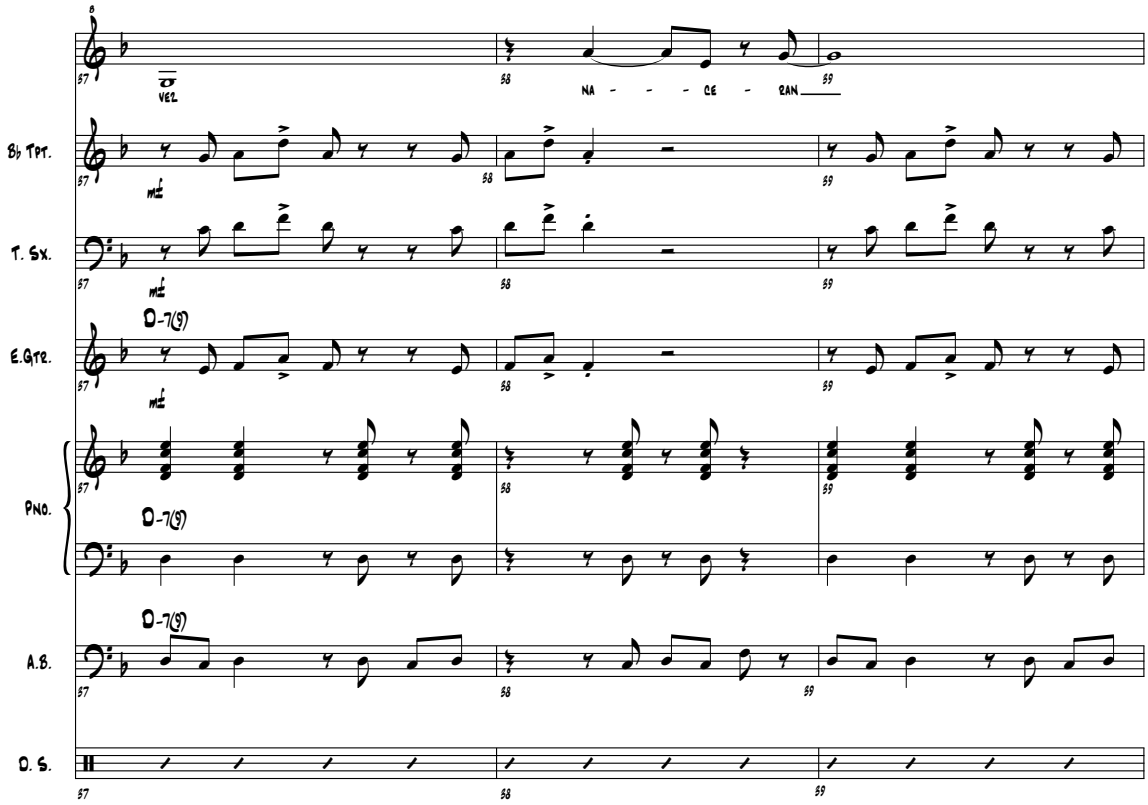

28
29
30
TA QUES - TA TO COAL RE -
VEZ
TAL
VEZ
G-7(9)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

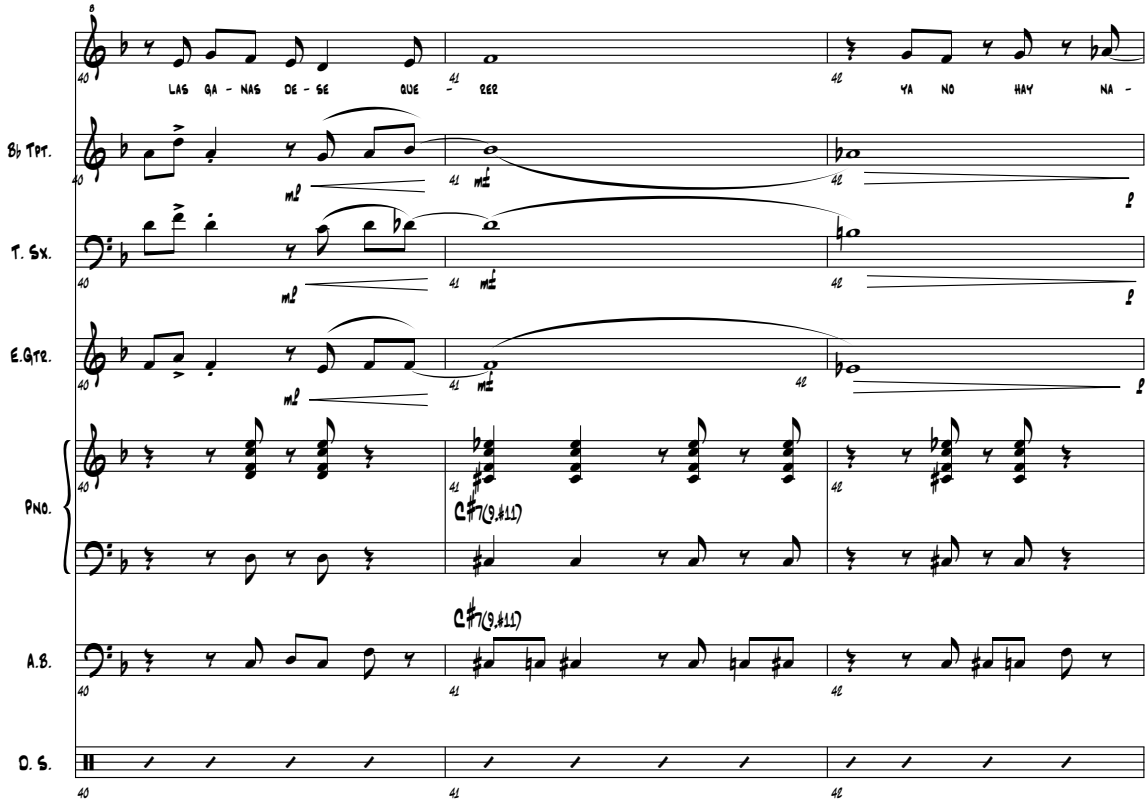

LAOS - CU - RI - DAD ES - TA
BIEN
F♯MAJ7(9,13)
F♯MAJ7(9,13)
F♯MAJ7(9,13)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

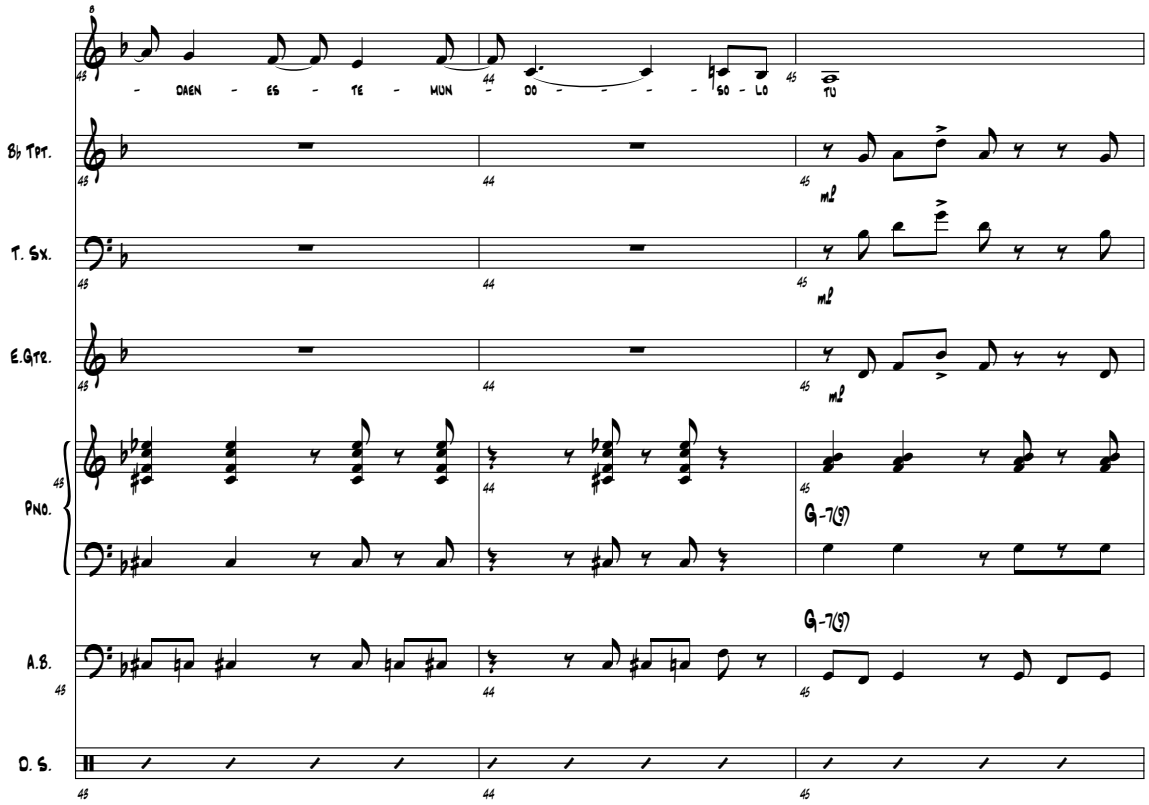

POR UN IN - STAN - TE CO - RAS VI - DA O - TRA
FILL
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

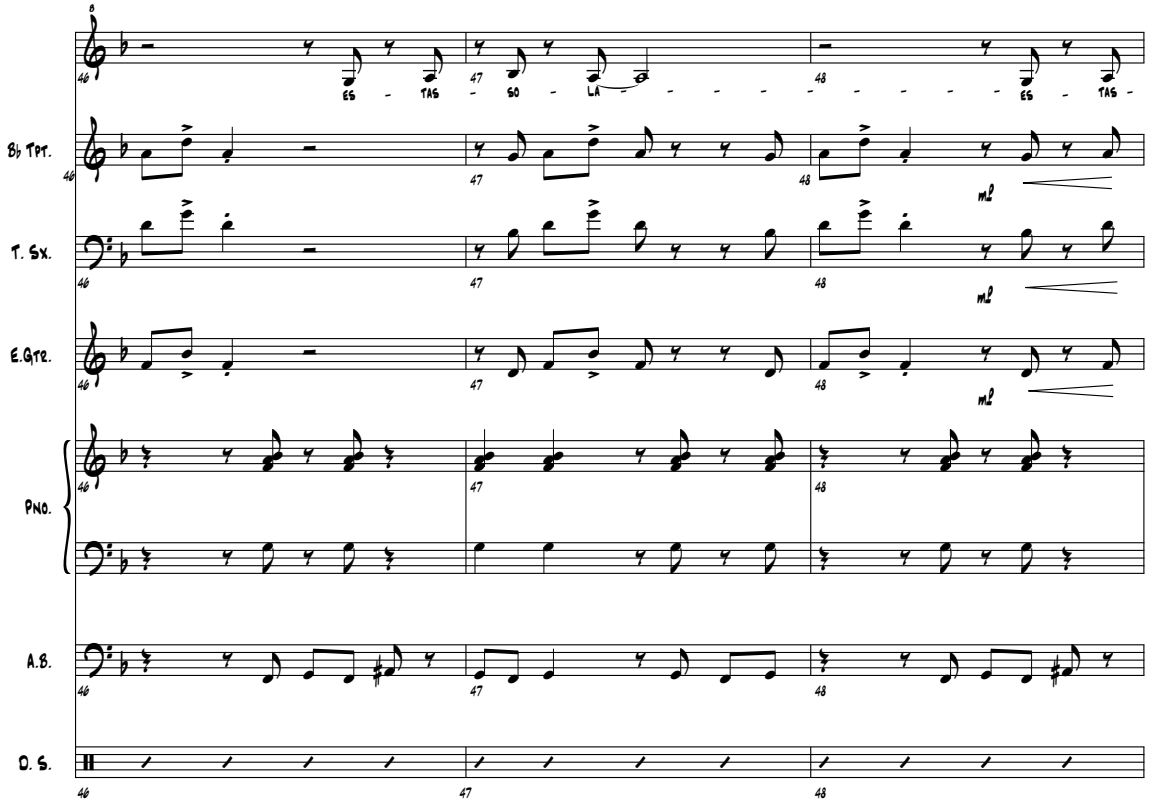
Backgrounds

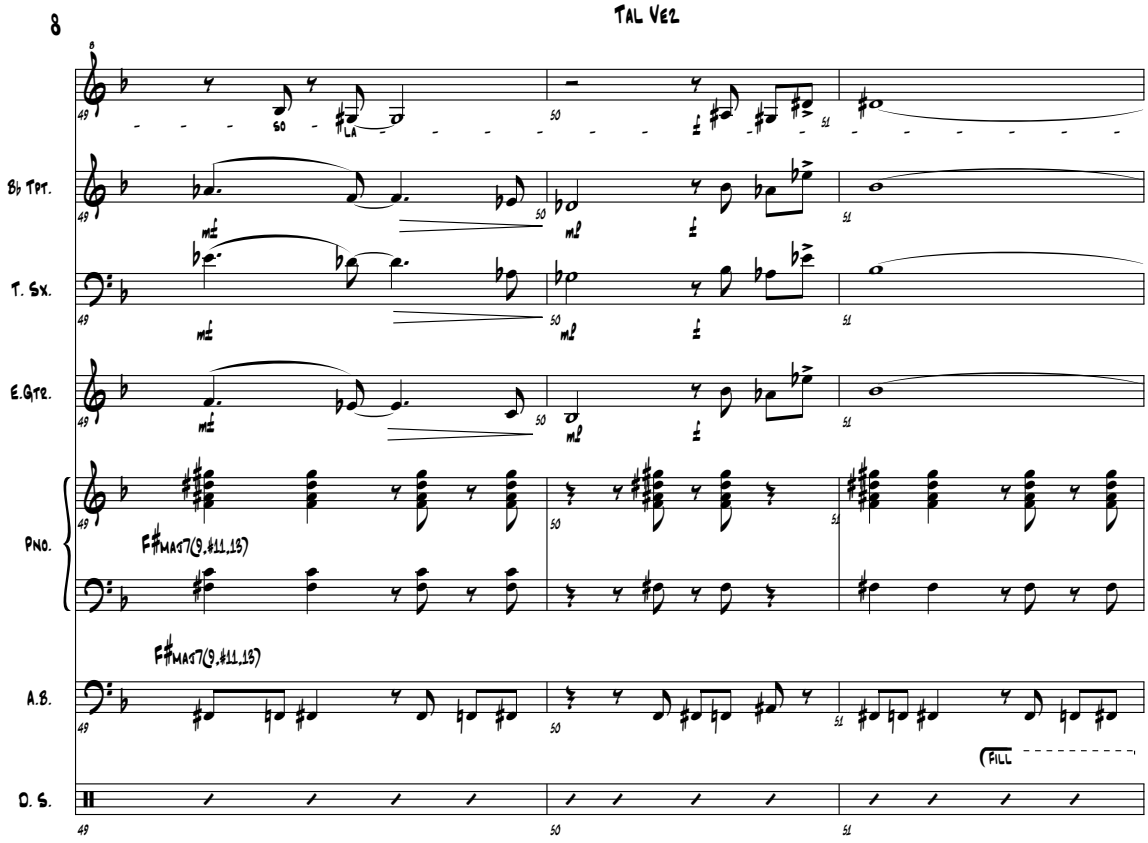
Tal Vez

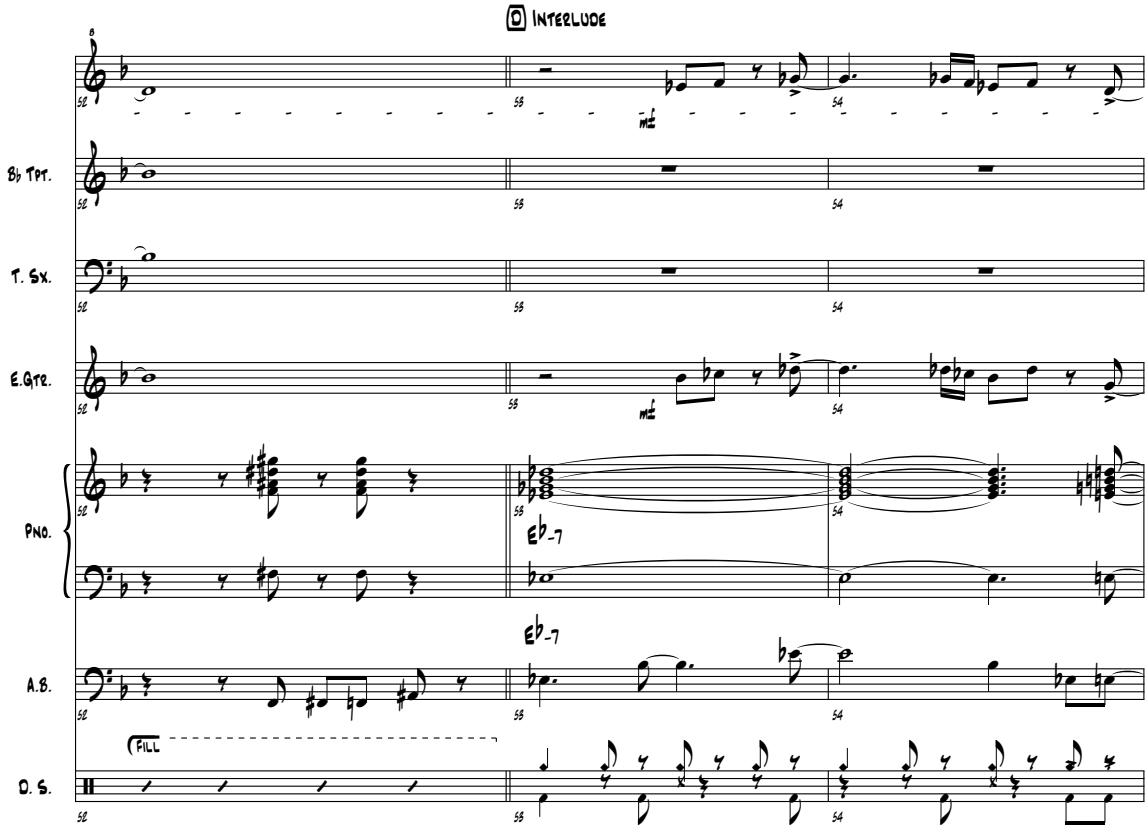


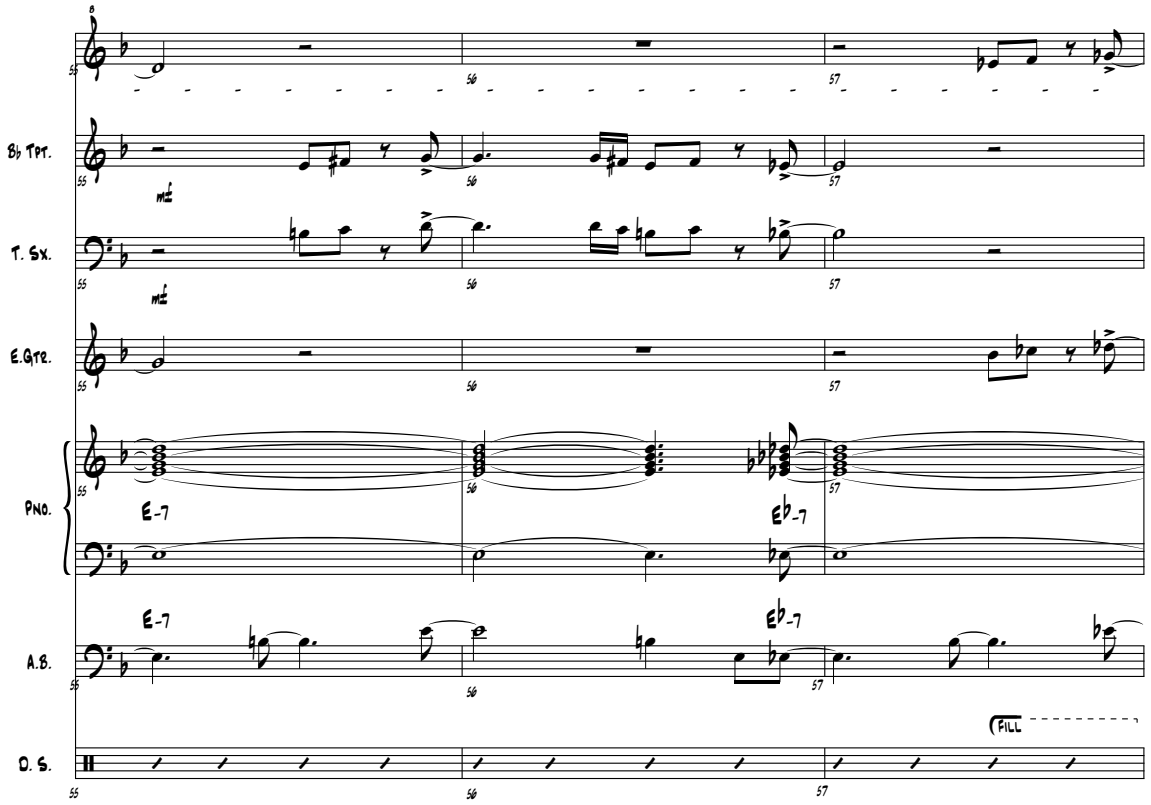


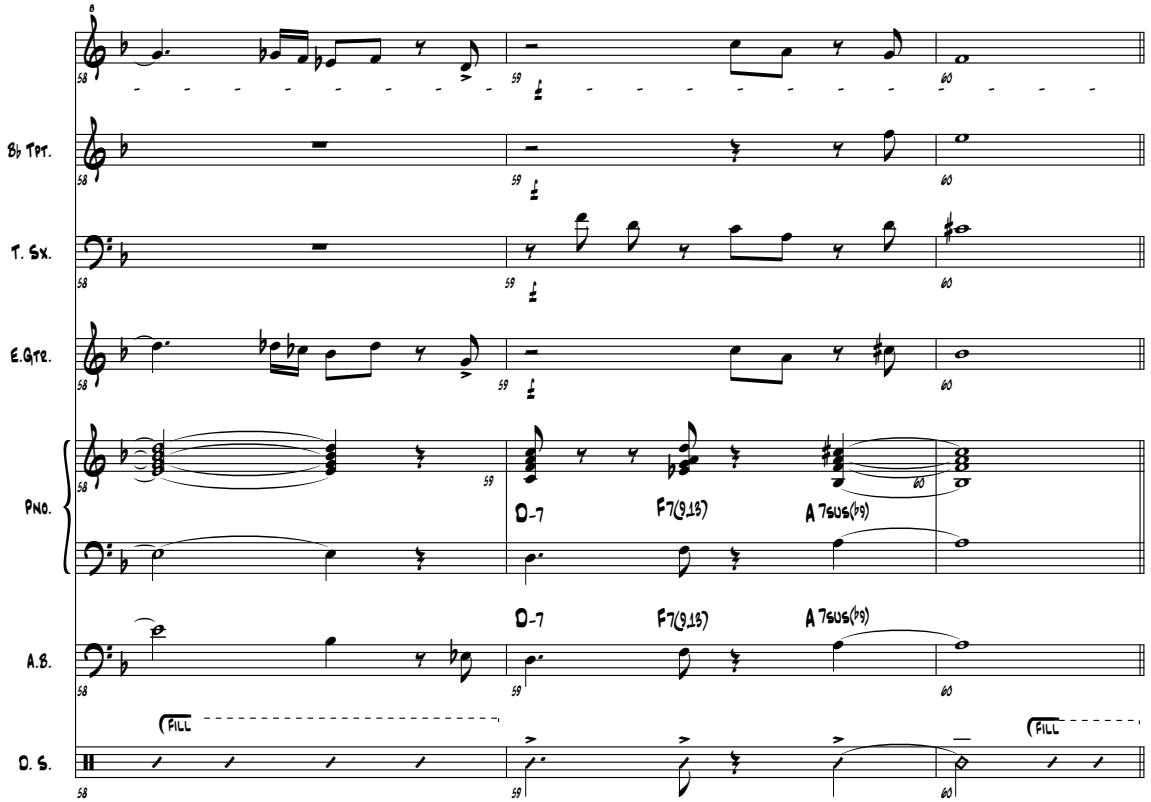

- DAEN - ES - TE - MUN - DO - - - - SO - LO TU
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
mf
G-7(9)

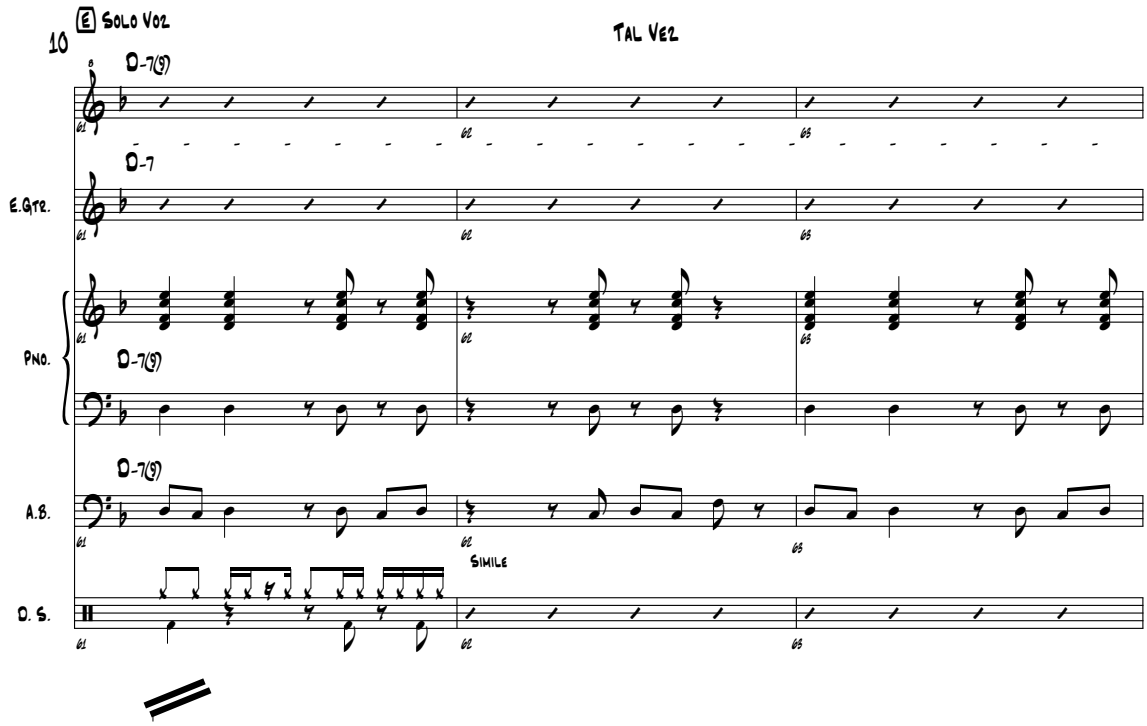

ES - TAS - SO - LA - - - - - - - - - ES - TAS -
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
mf

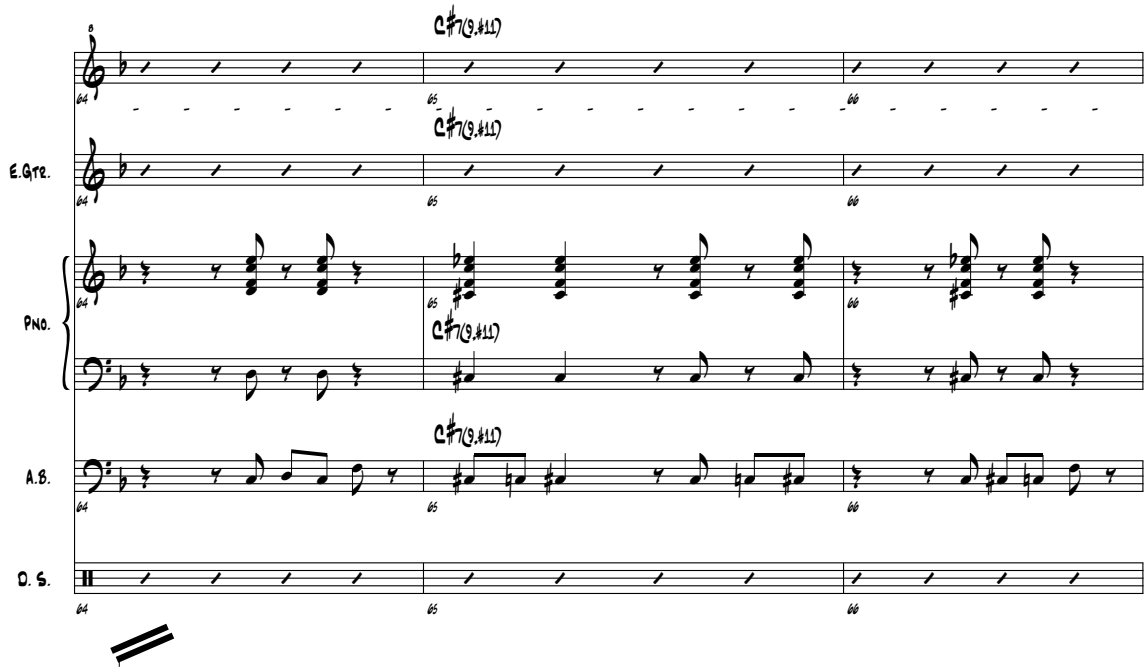

TAL VEZ
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
F♯MAJ7(9,♯11,13)
FILL

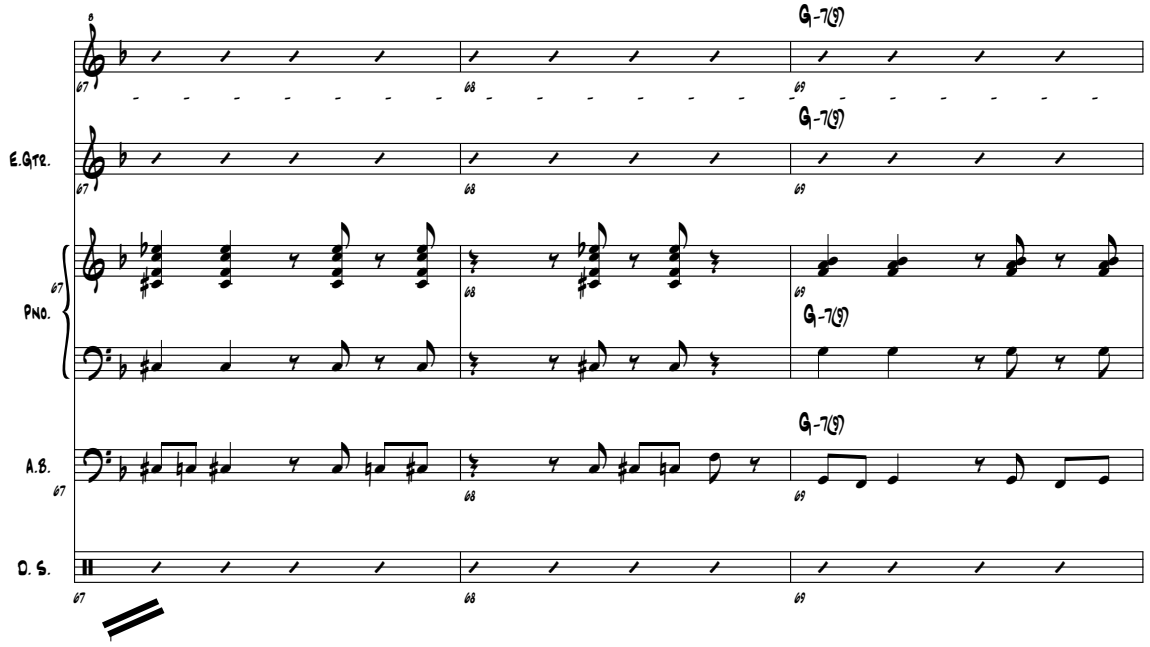

INTERLUDE
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
E♭-7
FILL

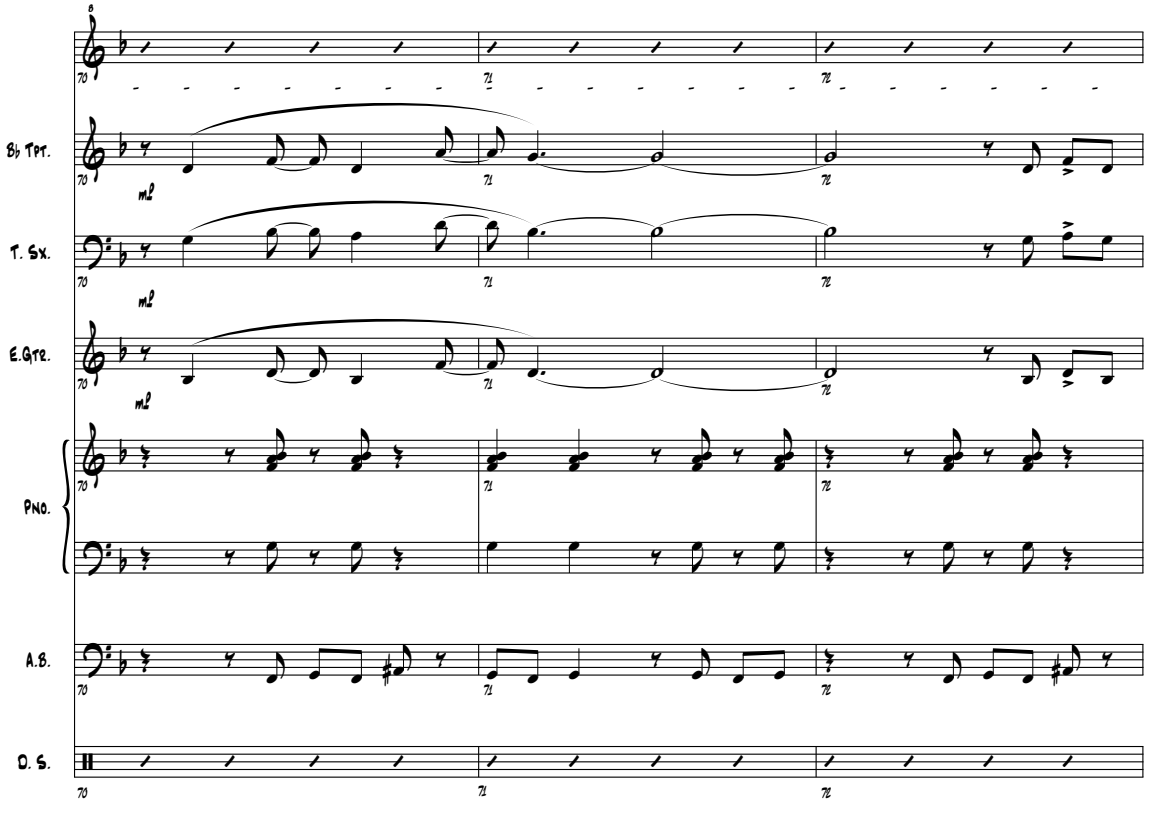

B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
E-7
E♭-7
FILL


B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
D-7
F7(9,13)
A 7sus(b9)
FILL

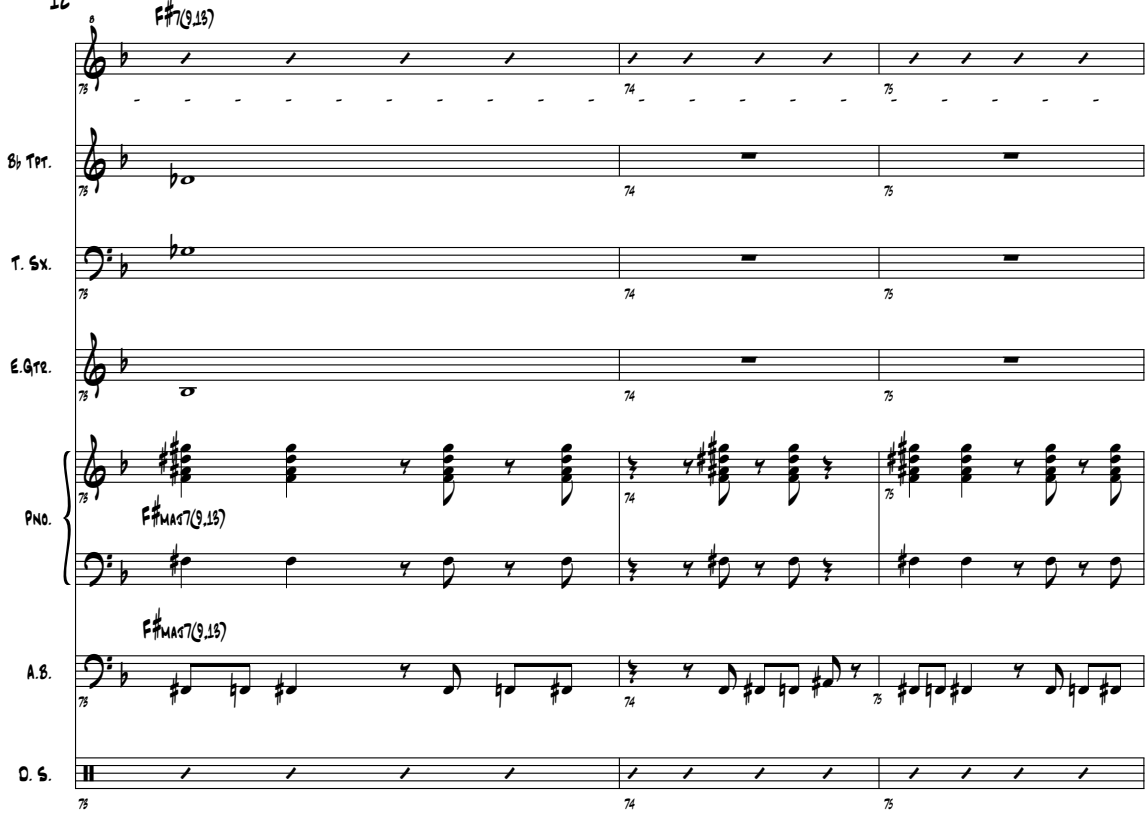

10
E Solo Voz
Tal Vez
D-7(9)
D-7
E.Gtr.
Pno.
D-7(9)
D-7(9)
A.B.
Simile
D. S.

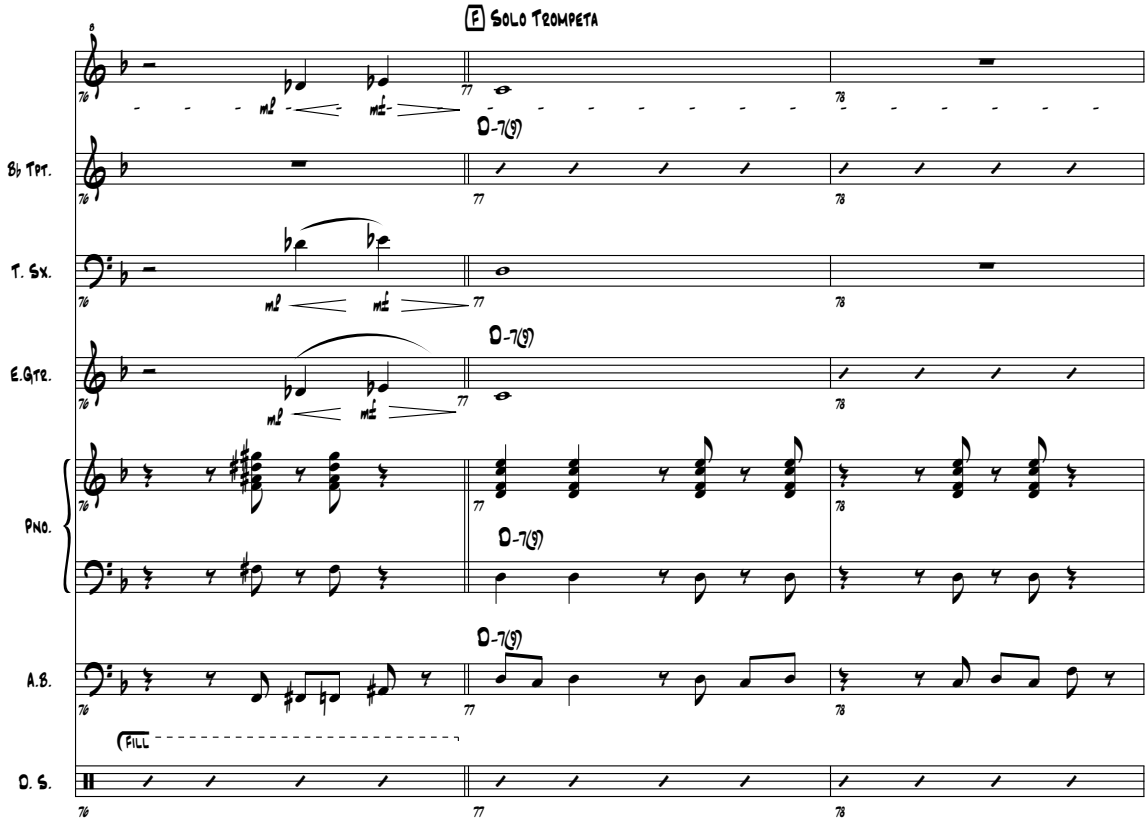

C♯7(9,♯11)
C♯7(9,♯11)
E.Gtr.
Pno.
C♯7(9,♯11)
C♯7(9,♯11)
A.B.
D. S.

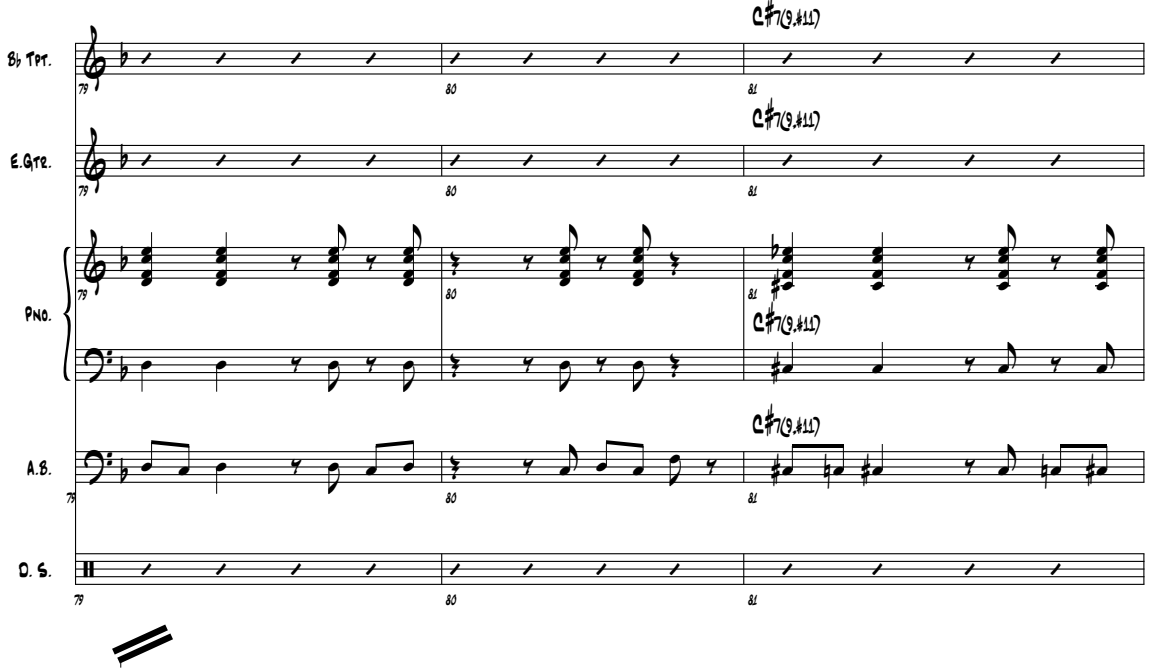

G-7(9)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
67
68
69

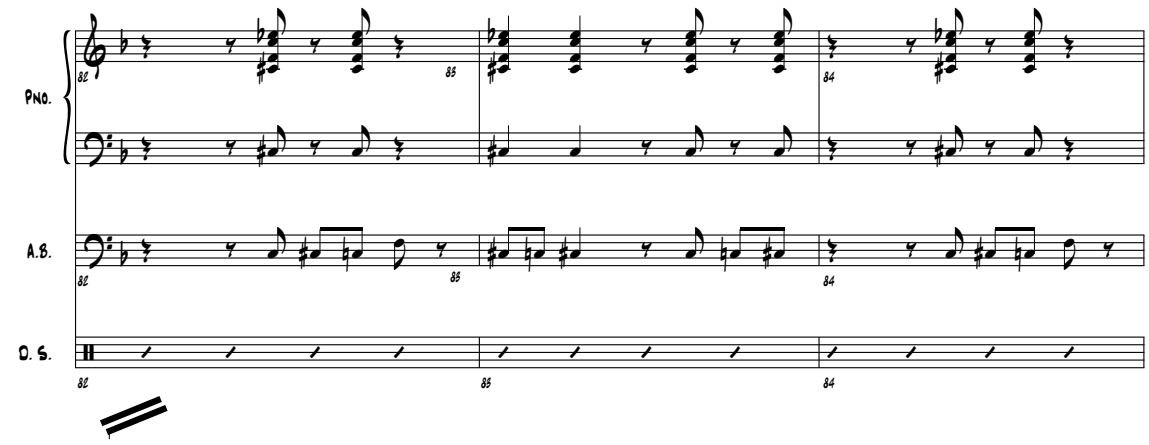

B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
mf
70
71
72

TAL VEZ

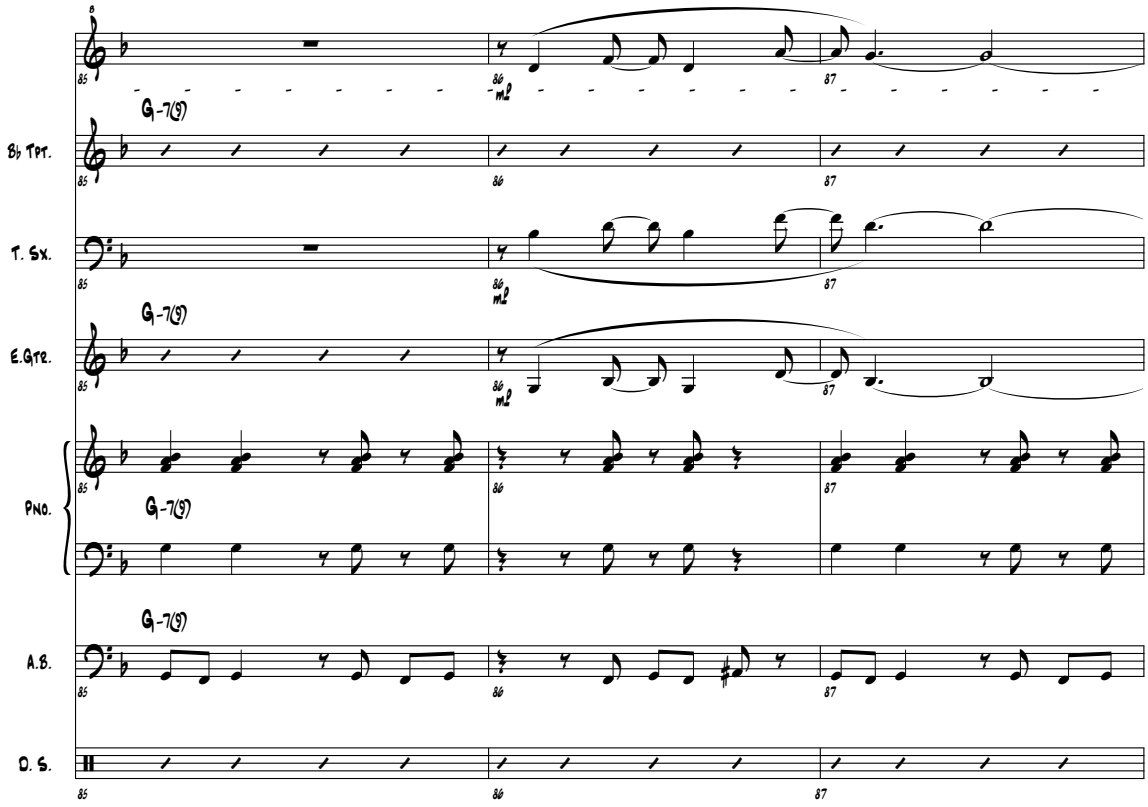

F#7(9,13)
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
F#MAJ7(9,13)
A.B.
F#MAJ7(9,13)
D. S.

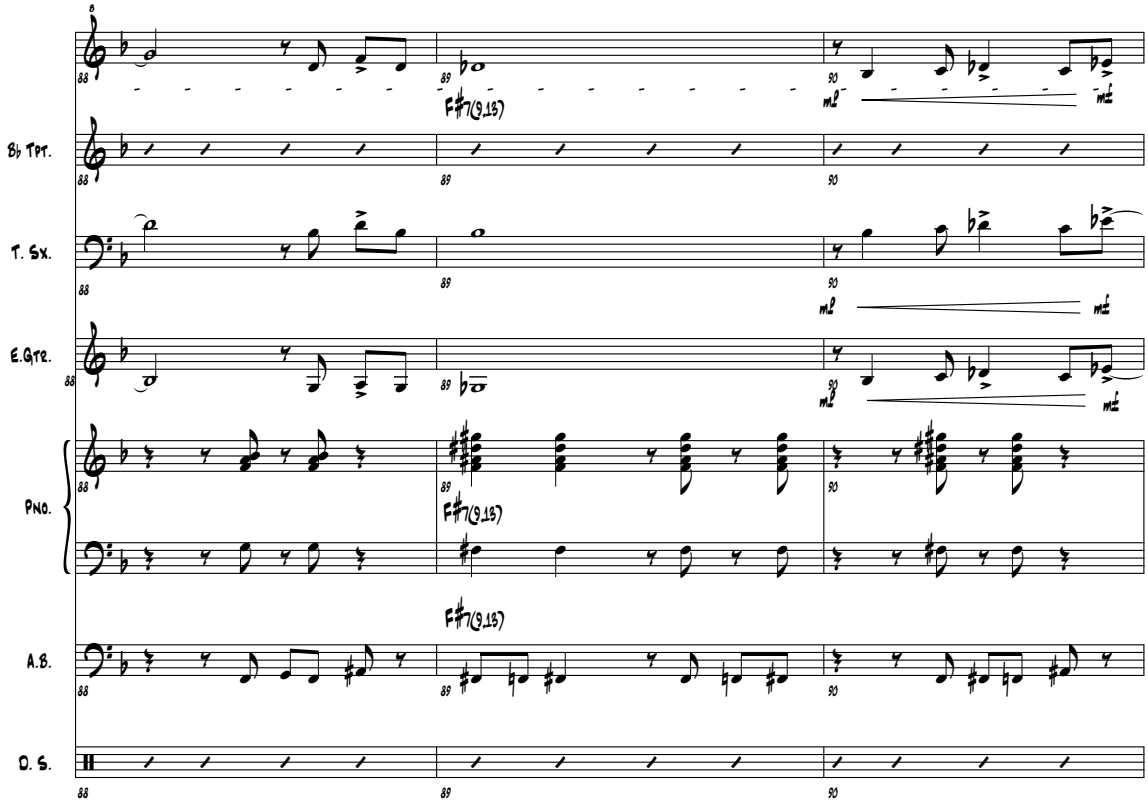

F Solo Trompeta
D-7(9)
B♭ Tpt.
T. Sx.
D-7(9)
E.Gtr.
Pno.
D-7(9)
D-7(9)
A.B.
Fill
D. S.

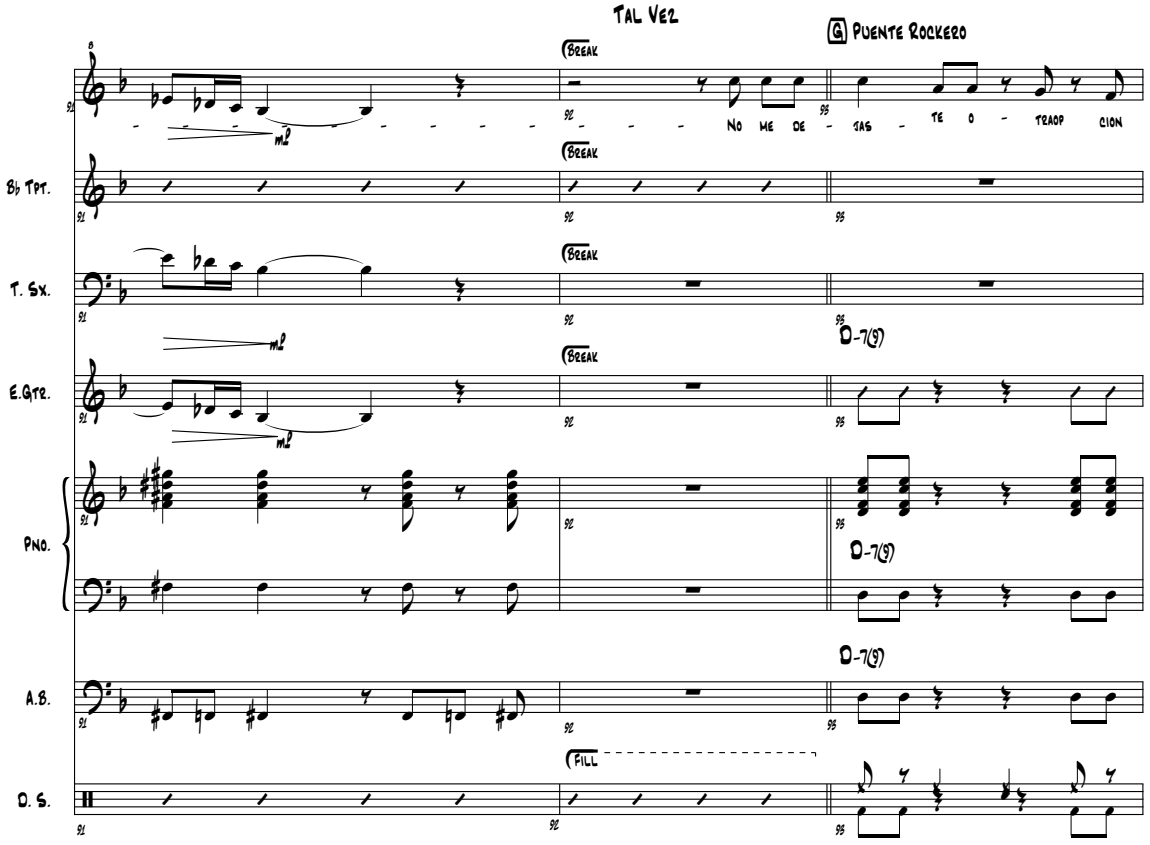

C♯7(9,♯11)
B♭ Tpt.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
79
80
81

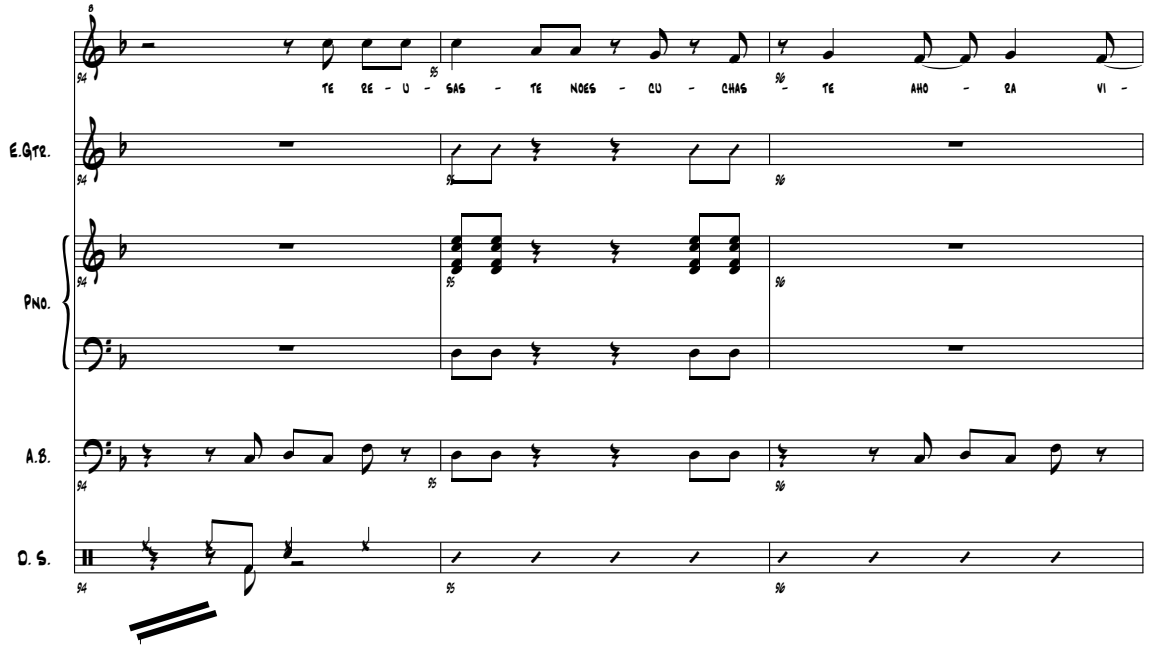

Pno.
A.B.
D. S.
82
85
84

TAL VEZ

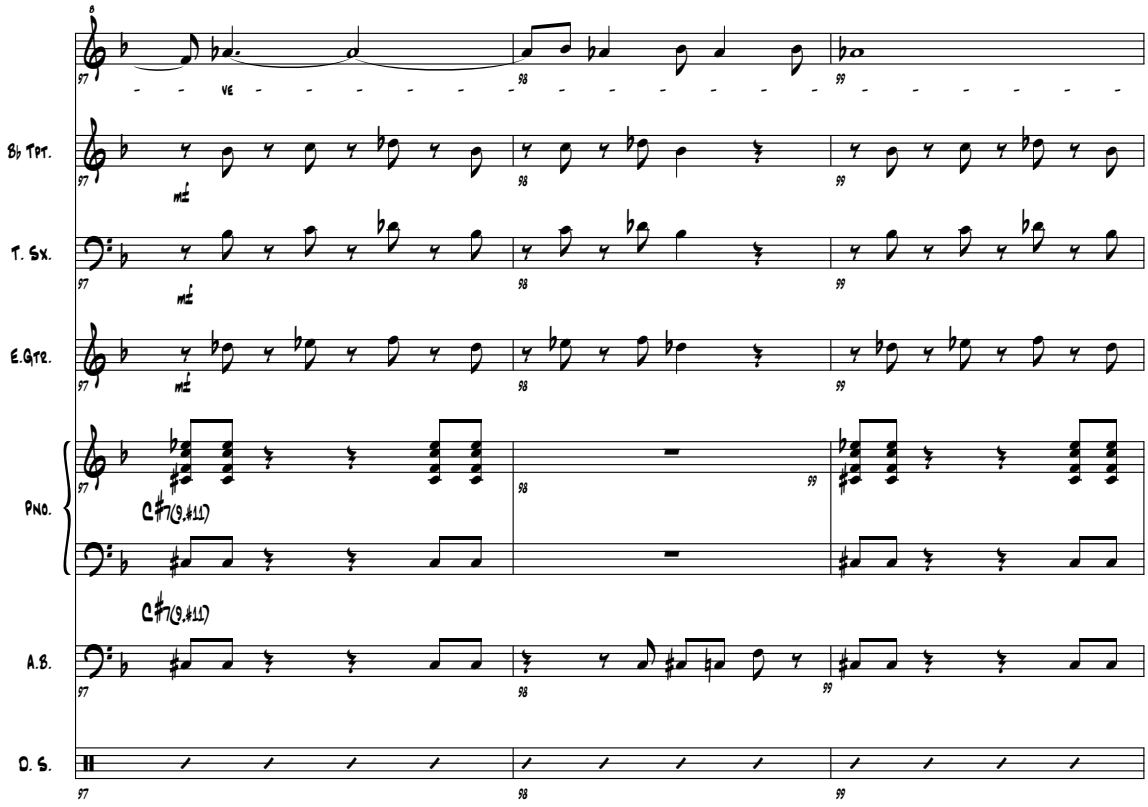

B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
G-7(9)
mp

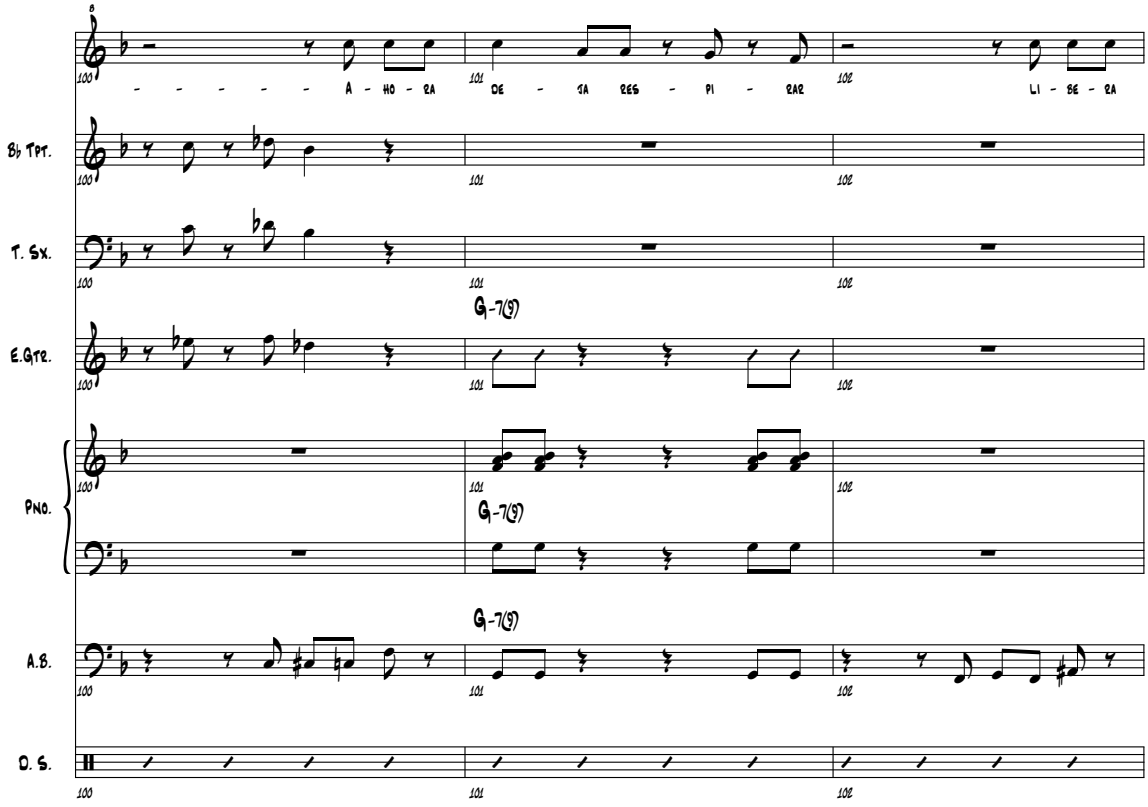

B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
F♯7(9,13)
mp
mf

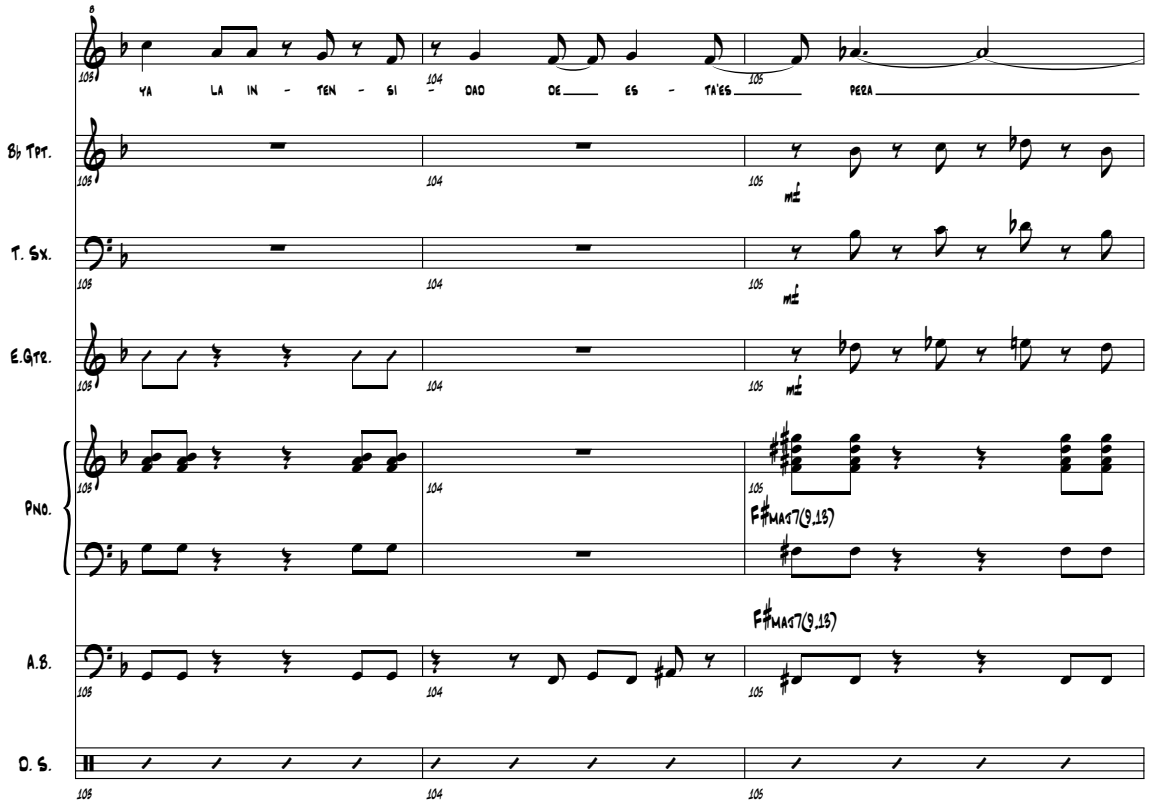

G PUENTE ROCKERO
BREAK
NO ME DE - JAS - TE O - TRAOP CION
Bb TPT.
T. SX.
E.GTR.
PNO.
A.B.
D. S.
D-7(9)
FILL

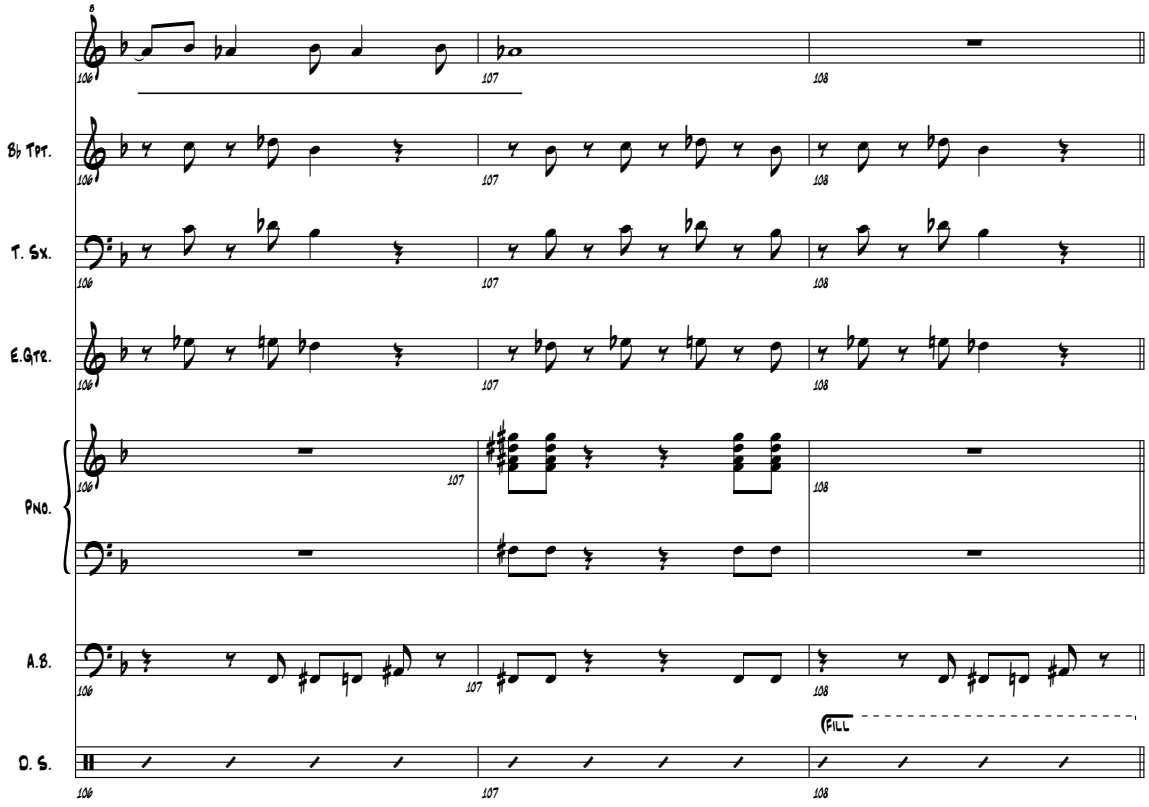

TE RE - U - SAS - TE NOES - CU - CHAS - TE AHO - RA VI -
E.GTR.
PNO.
A.B.
D. S.

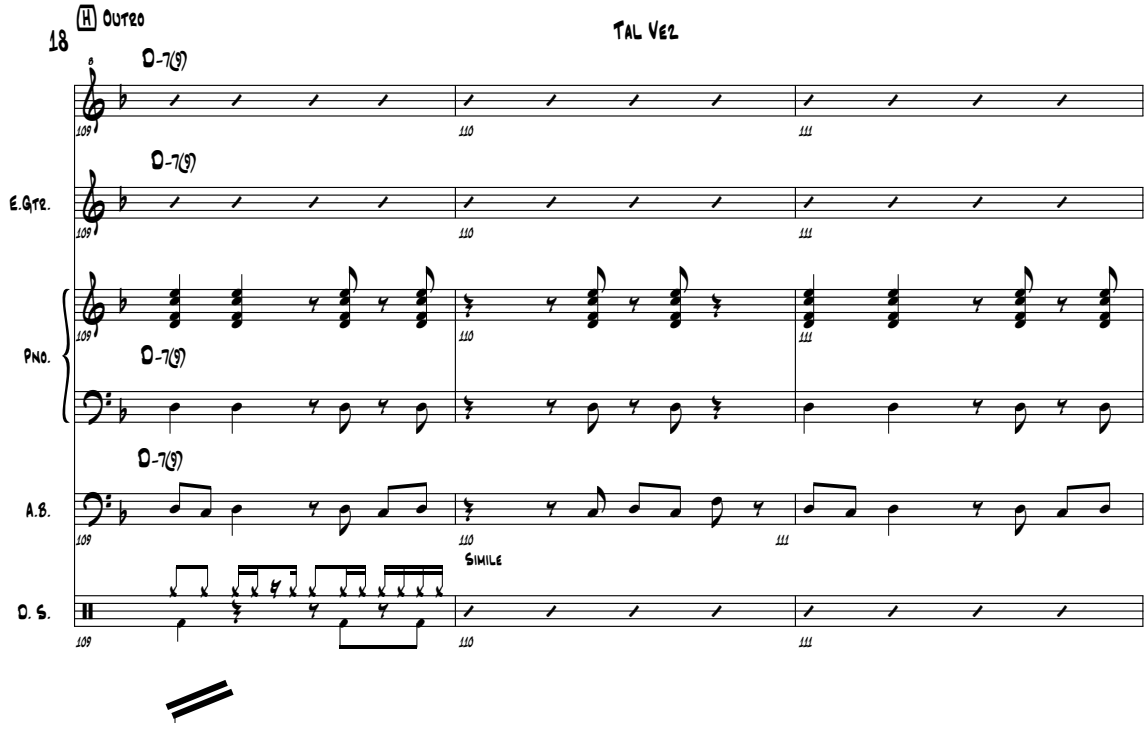
TAL VEZ

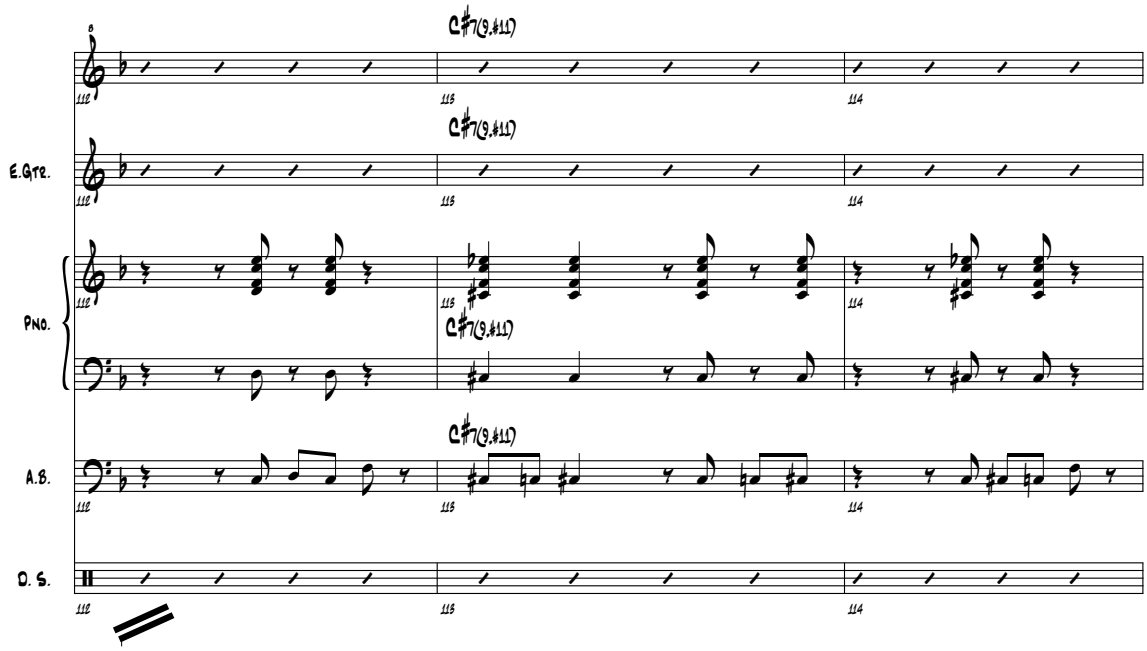

97
98
99
VE
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
C♯7(♭9,♯11)
A.B.
D. S.

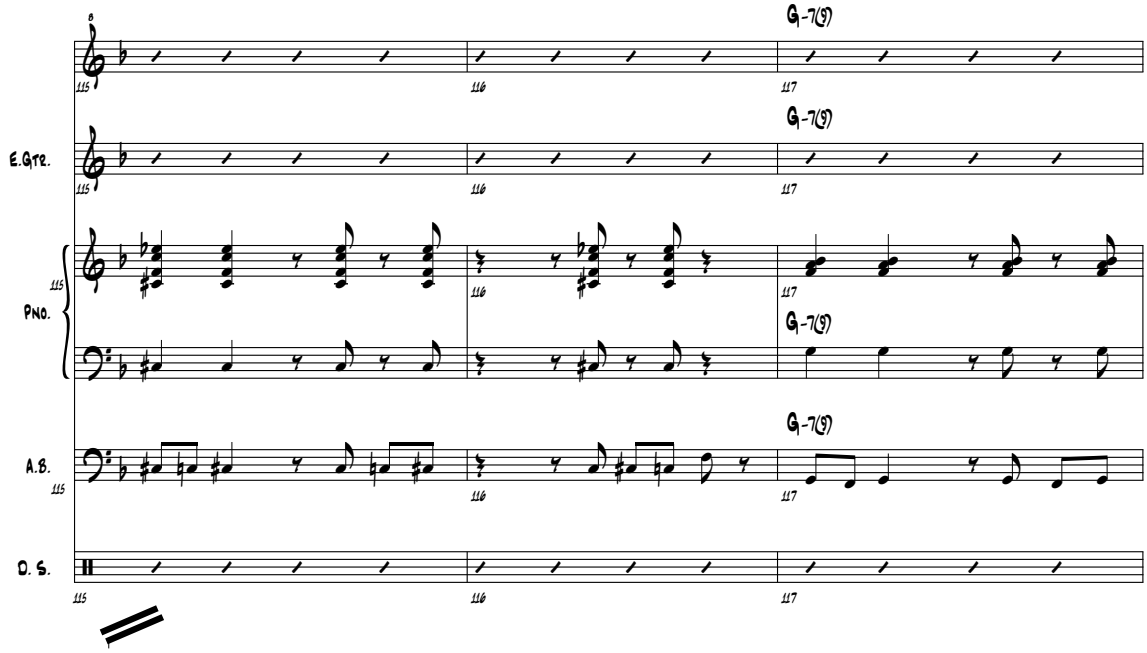

100
101
102
A - HO - RA
DE - JA REG - PI - RAR
LI - BE - RA
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
G-7(♭9)
Pno.
G-7(♭9)
A.B.
G-7(♭9)
D. S.

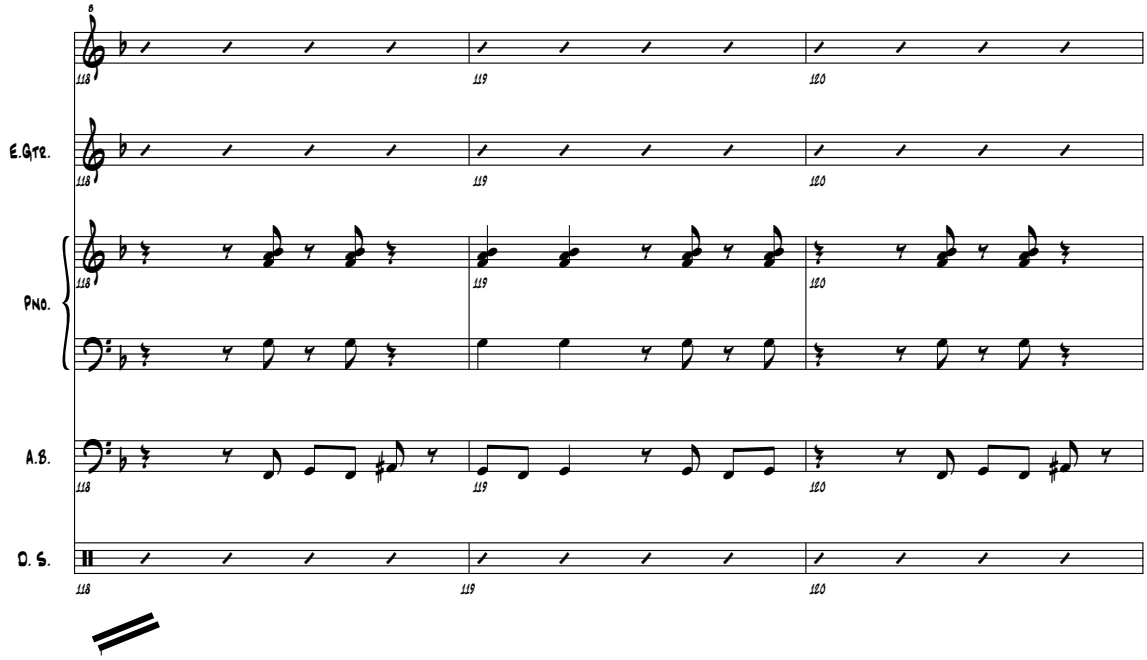

YA LA IN - TEN - SI - DAD DE ES - TA'ES PERA
B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
F♯MAJ7(9,13)
mf


B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
FILL

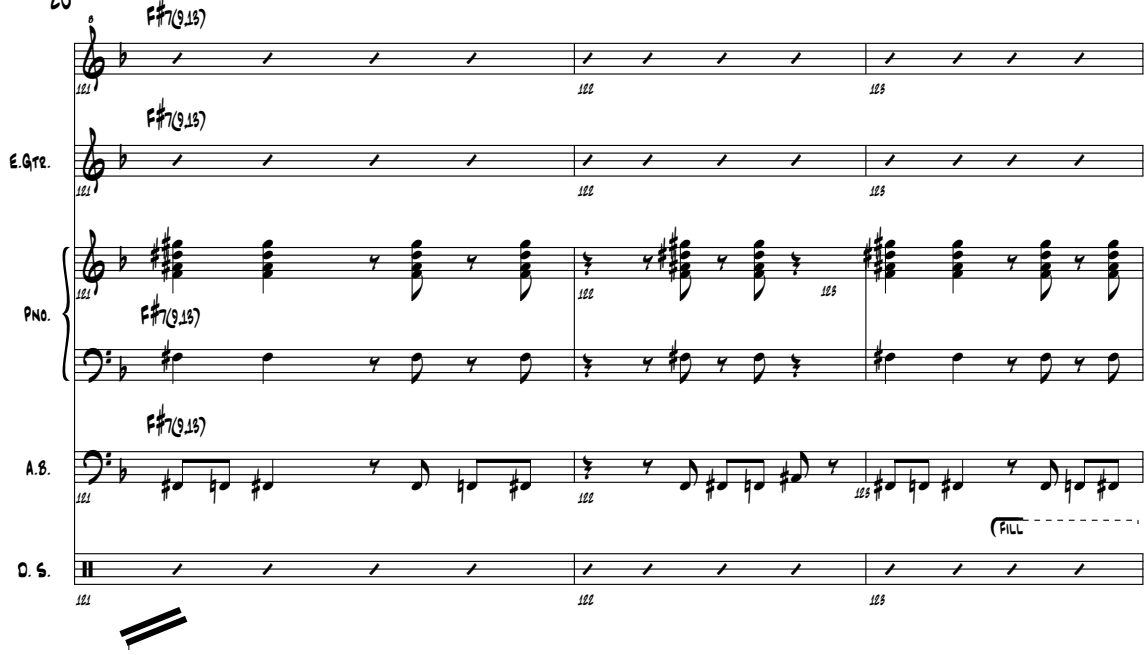

18
H Outro
Tal Vez
D-7(9)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
Simile

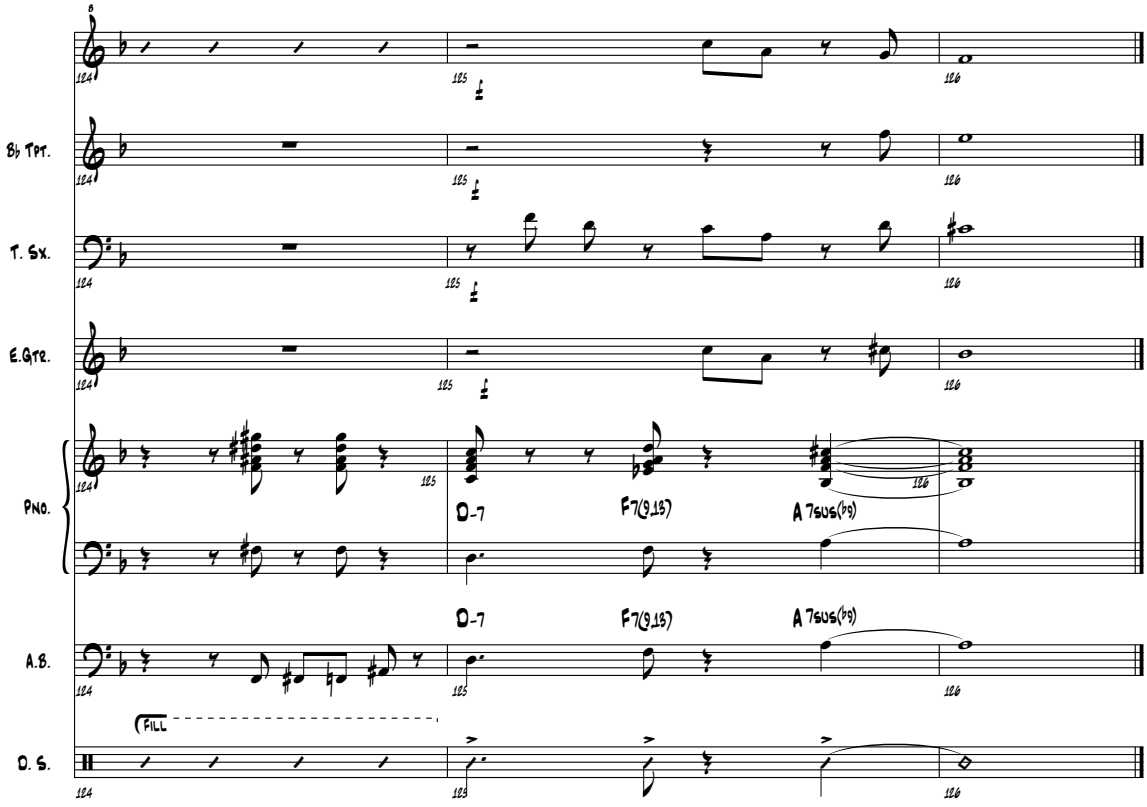

C♯7(9,♯11)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.


G-7(9)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
115
116
117


E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
118
119
120

TAL VEZ


F♯7(9,13)
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
FILL


B♭ Tpt.
T. Sx.
E.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.
D-7
F7(9,13)
A 7sus(♭9)
FILL