



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



CONSERVATORI
SUPERIOR DE
MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ
ALACANT



Erasmus+

TÍTOL SUPERIOR DE MÚSICA
TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA

ISEACV
Conservatori Superior de Música Óscar Esplá d'Alacant

TÍTOL DEL TREBALL/ *TÍTULO DEL TRABAJO:*
Didáctica de la improvisación aplicada al jazz.
Tea for Two

TREBALL FI DE TÍTOL
TRABAJO FIN DE TÍTULO

CURSO/CURS: 2022 /2023

- ESTUDIANT / *ESTUDIANTE*: Alejandro Martínez Rizo
- ESPECIALITAT / *ESPECIALIDAD*: Pedagogía (Piano)
- TUTOR / *TUTOR*: Cristina Molina Sarrió

RESUMEN

En este trabajo de fin de grado se busca dar valor a la improvisación y a la creatividad dentro del currículum de estudios de los conservatorios en España, además de proponer el jazz como complemento a la formación clásica tradicional.

A partir del *standard Tea for Two*, se elabora una propuesta didáctica con actividades secuenciadas cuyo objetivo es el desarrollo de la capacidad de improvisación por parte del músico.

Desde una perspectiva auditiva se realiza un análisis formal, armónico, rítmico y melódico de la pieza, y a continuación, se lleva a cabo un análisis comparativo de diferentes versiones y un análisis descriptivo en profundidad de cada una de ellas. Finalmente se elabora una guía didáctica por pasos, nuevamente utilizando el oído como principal método de aprendizaje, en la que se trabajan diferentes aspectos y recursos improvisatorios.

Palabras clave

Improvisación, creatividad, jazz, didáctica, *Tea for Two*

RESUM

En aquest treball de fi de grau es vol donar valor a la improvisació i a la creativitat dins del currículum d'estudis dels conservatoris a Espanya, a més de proposar el jazz com a complement a la formació clàssica tradicional.

A partir de l'estàndard *Tea for Two*, s'elabora una proposta didàctica amb activitats seqüenciades l'objectiu de les quals és el desenvolupament de la capacitat d'improvisació per part del músic.

Des d'una perspectiva auditiva es realitza una anàlisi formal, harmònica, rítmica i melòdica de la peça, i a continuació es duu a terme una anàlisi comparativa de diferents versions i una anàlisi descriptiva en profunditat de cadascuna. Finalment s'elabora una guia didàctica per passos, novament utilitzant l'oïda com a principal mètode d'aprenentatge, on es treballen diferents aspectes i recursos improvisatoris.

Paraules clau

Improvisació, creativitat, jazz, didàctica, *Tea for Two*

ABSTRACT

This Final Project seeks to give value to improvisation and creativity within the curriculum of conservatories in Spain, in addition to proposing jazz as a complement to traditional classical training.

Based on the Tea for Two standard, a didactic proposal is elaborated with sequenced activities whose objective is the development of the improvisational capacity by the musician.

From an auditory perspective, a formal, harmonic, rhythmic and melodic analysis of the piece is carried out, followed by a comparative analysis of different versions and an in-depth descriptive analysis of each of them. Finally, a step-by-step didactic guide is elaborated, again using the ear as the main learning method, in which different aspects and improvisational resources are worked on.

Keywords:

Improvisation, creativity, jazz, didactics, Tea for two.

AGRADECIMIENTOS

Elaborar este trabajo no ha sido tarea fácil. Ha sido un proceso a lo largo de varios meses en el cual por momentos me ha costado encontrar el camino a seguir, pero con constancia y esfuerzo he conseguido llegar a la meta.

Dado que con este trabajo de fin de grado culmino una larga etapa en mi formación musical, quiero dar las gracias a César Benito y Loles Costa, quienes han sido mis profesores de piano en los grados profesional y superior respectivamente. Han sido muchas horas juntos de trabajo y estudio a lo largo de estos años, y en gran parte mi desarrollo como músico e intérprete se lo debo a ellos. También deseo mencionar a Samuel Cremades, quien fue mi profesor de análisis y armonía en el grado profesional, y es a quien le debo mis primeras nociones de improvisación jazzística.

Por último, quiero agradecer profundamente a Cristina Molina Sarrió, mi tutora, por su paciencia, sus ánimos, sus consejos y su ayuda durante todo el curso, y por encima de todo por su voluntad siempre de fomentar la creatividad y la improvisación como parte indispensable de la música.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	2
1.3.	Objetivos.....	6
1.4.	Metodología y estructura	7
1.5.	Dificultades y facilidades	7
2.	CONTEXTUALIZACIÓN	9
2.1.	Sobre el <i>standard</i>	9
2.1.1.	Historia del <i>standard Tea for Two</i>	9
2.1.2.	Vincent Youmans: compositor de <i>Tea for Two</i>	10
2.1.3.	Irving Caesar: letrista de <i>Tea for Two</i>	11
3.	ANÁLISIS DEL <i>STANDARD</i>	12
3.1.	Análisis formal	12
3.2.	Análisis armónico	13
3.2.1.	Descifrando el cifrado americano.....	13
3.2.2.	Análisis armónico funcional.....	15
3.2.3.	Comentarios sobre la armonía.	16
3.3.	Análisis melódico y rítmico.....	18
4.	ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE VERSIONES Y ANÁLISIS COMPARATIVO	20
4.1.	Sobre los intérpretes	20
4.1.1.	Art Tatum	20
4.1.2.	Sangah Noona.....	21
4.1.3.	Pierre-Yves Plat.....	22
4.1.4.	Nat King Cole.....	23
4.2.	Análisis descriptivo de versiones improvisatorias.....	25

4.2.1.	Versión de Art Tatum.	25
4.2.2.	Versión de Sangah Noona.	27
4.2.3.	Versión de Nat King Cole.	30
4.2.4.	Versión de Pierre-Yves Plat.	32
4.3.	Análisis comparativo de versiones improvisatorias	35
5.	PROPUESTA DIDÁCTICA.....	39
5.1.	Acercamiento a la pieza.....	39
5.2.	Descubrir la melodía del <i>standard</i>	40
5.3.	Comenzando con la armonía: conocer el bajo.....	41
5.4.	Construcción de una armonía propia	42
5.5.	Trabajo con la partitura: evaluación de lo realizado hasta ahora.	43
5.6.	Tocar el <i>standard</i> en versión simple: Bajo <i>stride</i> , <i>voicing</i> con notas guía y <i>swing</i> . 44	
5.6.1.	<i>Swing</i>	45
5.6.2.	Bajo <i>stride</i> y <i>voicing</i> de 3ª y 7ª.....	46
5.6.3.	Sonando un poco más a jazz.....	47
5.7.	Recursos para la improvisación.....	48
5.7.1.	Adornar la melodía. Uso de notas de paso, cromatismos, etc.	48
5.7.2.	Escalas.	49
5.7.3.	Arpeggios.....	51
5.7.4.	Progresiones de células.....	52
5.7.5.	Hemiolias.....	53
5.7.6.	<i>Walking bass</i>	54
5.8.	Síntesis de lo trabajado hasta ahora.	56
5.9.	La expresión al improvisar.	57
5.10.	Variar el carácter de la improvisación.....	58
6.	CONCLUSIONES.....	60
	BIBLIOGRAFÍA.....	63

WEBGRAFÍA	64
ÍNDICE DE AUDIOS	66
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	70

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de este trabajo de fin de grado es la didáctica para la enseñanza de la improvisación partiendo de un estándar de jazz y enmarcándolo en un entorno de aprendizaje típicamente clásico. Se investigará sobre distintas posibilidades para desarrollar las diferentes habilidades necesarias (auditivas e interpretativas) que el estudiante necesita para poder disfrutar de la improvisación y la interpretación del jazz.

Tomando como modelo el estándar *Tea for Two*, primero se llevará a cabo un análisis formal, rítmico, melódico y armónico en profundidad. Después se realizará una comparación entre diferentes versiones y un análisis descriptivo y en profundidad de cada una de ellas con fin de extraer distintos recursos improvisatorios, y finalmente se elaborará una guía por niveles para llevar estos conocimientos a la práctica con la intención de que el alumno pueda lograr una improvisación completa.

Actualmente, los planes de Estudios, tanto a nivel Profesional como Superior, sí que incluyen asignaturas tales como “Improvisación”, “Improvisación y acompañamiento” o “Creatividad”, y de hecho en el grado superior existe la especialidad de composición, pero no siempre se trabaja en profundidad el desarrollo de la creatividad de los músicos fuera del ámbito de la música clásica. Se puede decir que el plan educativo que se viene aplicando infiere en la formación de los músicos como intérpretes de obras, pero se suelen dejar a un lado aspectos como la composición, la creatividad o la improvisación. Por ello, la mayoría de los músicos ingresan al grado superior sin haber probado nunca a improvisar o a componer algo, con lo que el trabajo que se debe realizar parte prácticamente desde cero.

Desde la perspectiva de un músico de conservatorio al que siempre le ha interesado el tema de la improvisación, se considera que este trabajo puede ser útil de varias maneras. De forma teórica y práctica, pues incluye, a partir del estándar de jazz *Tea for Two*, una guía para comprenderlo y conocerlo y para iniciarse en la improvisación a través de él; y de manera motivadora, pues puede servir para hacer ver, tanto a estudiantes como a profesores, la necesidad de tratar todos estos aspectos con más profundidad en el plan

académico y la certeza de que trabajando con paciencia y conociendo la gran variedad de recursos musicales que existen, es posible aprender a improvisar.

Para realizar el trabajo se ha elegido el *standard* de jazz *Tea for Two*. Este *standard* tiene gran significado para el estudiante, ya que fue su primera toma de contacto con la improvisación jazzística.

En síntesis, este trabajo se justifica por la idea de que un músico completo no debe solo ser un buen intérprete, sino también tener mecanismos y recursos con los que poder crear.

1.2. Estado de la cuestión

Debido a que el jazz es un estilo musical con tan solo un siglo de historia, no se puede hacer una distinción clara entre las diferentes escuelas pedagógicas que lo estudian. No obstante, se pueden destacar algunos autores referentes en este ámbito.

Cabe resaltar la figura de Jamey Aebersold, un reconocido músico y educador de jazz que ha publicado una extensa colección de libros con grabaciones llamada *Jamey Aebersold Play-A-Long*. Esta serie consta de más de 100 volúmenes que contienen partituras y pistas de acompañamiento para que los músicos puedan practicar e improvisar sobre ellas.

También tiene gran relevancia el libro *The Jazz Theory Book* de Mark Levine, el cual es ampliamente considerado como una referencia fundamental en la teoría del jazz y es utilizado por músicos, estudiantes y educadores en todo el mundo. *The Jazz Theory Book* explora en detalle los aspectos teóricos y conceptuales del jazz. El libro abarca temas como escalas, armonía, progresiones de acordes, improvisación, modos, reharmonización, sustitución de acordes, análisis de canciones de jazz y más. Una de sus fortalezas es su enfoque práctico y accesible. Presenta los conceptos teóricos de una manera clara y concisa, y los ilustra con ejemplos musicales y progresiones de acordes tomados del repertorio jazzístico. Además, el libro incluye ejercicios y recomendaciones de estudio para ayudar a los músicos a aplicar los conceptos teóricos en su práctica diaria.

Además, cabe destacar la importancia de la escuela *Berklee*, considerada la escuela de jazz más importante del mundo en la actualidad. Ubicada en Boston (Massachusetts),

pero con diferentes sedes en varios países, es conocida por sus programas educativos y su enfoque innovador en la enseñanza del jazz. *Berklee* ofrece una variedad de métodos, incluidos los siguientes:

Berklee Method Books: *Berklee* ha publicado una serie de libros de métodos diseñados específicamente para aprender y enseñar jazz. Estos libros cubren varios aspectos de la improvisación, la armonía, la teoría y la composición jazzística.

Clases de conjunto: *Berklee* enfatiza la interpretación en conjunto como una parte crucial de la educación jazzística. Los estudiantes tienen la oportunidad de unirse a conjuntos de jazz y actuar con sus compañeros bajo la guía de profesores experimentados. Estas clases se enfocan en desarrollar habilidades tales como escuchar, improvisar e interactuar en grupo.

Lecciones privadas: la instrucción individual es una parte integral del plan de estudios de *Berklee*. Los estudiantes reciben orientación personalizada de miembros de la facultad que son músicos consumados. Las lecciones privadas cubren temas como técnica, repertorio, improvisación e interpretación musical.

Entrenamiento del oído: Desarrollar un oído fuerte es esencial en el jazz. *Berklee* incorpora ejercicios de entrenamiento auditivo en su plan de estudios para que los estudiantes puedan desarrollar su capacidad de reconocer y reproducir melodías, acordes y ritmos de oído.

Armonía y teoría del jazz: comprender la teoría y la armonía del jazz es fundamental para los músicos que tocan este género musical. *Berklee* ofrece cursos completos que cubren temas tales como *voicings* de acordes, escalas, modos, progresiones de acordes y técnicas de rearmónización.

Oportunidades de actuación: *Berklee* ofrece numerosas oportunidades de actuación para los estudiantes, incluidos conciertos, recitales y *jam sessions*.

Improvisación de Jazz: La improvisación es un aspecto clave del jazz. *Berklee* ofrece cursos y talleres enfocados en esta área, enseñando a los estudiantes cómo crear solos,

desarrollar ideas melódicas y navegar por progresiones de acordes. Los métodos educativos de *Berklee* enfatizan la aplicación práctica, alentando a los estudiantes a participar activamente en tocar, escuchar e interpretar. El objetivo final es combinar el conocimiento teórico con la experiencia práctica.

A parte de la información indicada anteriormente y tras realizar una búsqueda por diferentes páginas, repositorios, etc, se pueden encontrar gran cantidad de vídeos, artículos, tutoriales, en los cuáles se enfoca la didáctica de la improvisación y del jazz desde diferentes perspectivas, ya sea trabajando aspectos más genéricos o más concretos de la improvisación.

A continuación se hace referencia a varios ejemplos de vídeos donde se tratan temáticas relacionadas con la perspectiva de este trabajo de fin de grado.

Rémi Meurice, compositor y arreglista francés, en su vídeo “Como aprender un estándar de jazz en 4 etapas” (2022) proporciona una guía por pasos para conseguir tocar e improvisar sobre cualquier *standard* de jazz. Los pasos que sigue son: escuchar versiones y aprender la melodía de un modo particular, aprender la melodía con un ejercicio de bajos y arpeggios (tocar los bajos mientras escuchas una versión; poner el *standard* desde cualquier punto e intentar seguirlo; después, tocar los acordes sobre una pista de acompañamiento), aprender una transcripción solo con dictados (y/o escribir tu propio solo); también hacer dictados rellenando huecos, y finalmente improvisar con notas guía, células rítmicas y unas escalas concretas.

Pedro Bellora, guitarrista argentino formado en la *Berklee* y autor del libro *Armonía en capas*, en su vídeo “El primer paso al tocar un estándar de jazz: ¡La melodía y sus variaciones!” (2021) profundiza en diferentes recursos que se pueden aplicar a la hora de improvisar e incluye cuestiones y explicaciones más dinámicas.

También se divide en partes o pasos, los cuales son:

Fase 1: La versión "legal". Tocar el estándar literal.

Fase 2: Pequeños desplazamientos. Mantener la letra del tema. El buen efecto del "tartamudeo"

Fase 3: Sumar adornos. Dividir la melodía en fragmentos. Tomar la melodía como si fuera una escala. Las canciones como historias.

Por otra parte, en el vídeo “Cómo aprender *standards* paso a paso (para principiantes)” (2021) de Lucía Sarmiento, saxofonista peruana, se encuentra otro ejemplo de guía corta por pasos con diferentes recursos y técnicas para aplicarlos en la improvisación. En este caso, los pasos son los siguientes:

1. Buscar grabaciones del estándar que queremos aprender.
2. Aprender la melodía preferiblemente de oído.
3. Analizar la armonía del estándar.
4. Tocar la fundamental de cada acorde.
5. Agregar las terceras, quintas y séptimas de cada acorde.

Según Francisco Soto Aparicio, compositor y educador musical, director de la Academia Composición Musical Moderna Crescente en su vídeo “Tres *standards* para iniciar en el jazz y cómo estudiarlos” ofrece información sobre cómo estudiar un *standard* de jazz, aplicado a la guitarra. Para ello, utiliza los *standards*: *Autumn Leaves*, *Blue Bossa* y *All of Me*.

Se propone una guía de actividades a nivel genérico, que consiste en:

- Sacar la melodía (de oído primero y después con la partitura).
- Sacar acordes (de oído y después con la partitura). Primero practicarlos sin tener en cuenta la posición ni los enlaces armónicos, y después practicarlos buscando ya estos enlaces y aplicando *voicings*. Además, también se pueden practicar utilizando cambios de posición dentro de cada acorde.
- Añadir tensiones a los acordes. Sextas, séptimas, novenas, onceavas.
- Tocar solo las terceras y séptimas de los acordes.
- Tocar los acordes arpegiados. Primero a un *tempo* lento.
- Hacer un mapa de escalas.
- Cuando ya concreta en un *standard*, primero lo analiza armónica y funcionalmente. También indica que escalas se pueden utilizar en cada parte del *standard*, en función del acorde.

A parte, se ha seleccionado un artículo de interés relacionado con la temática:

Se trata de un artículo de Rémi Meurice titulado “Cómo aprender un standard de jazz, plan de acción” (2020) En él se introduce primero con algo de historia general de los *standards*, después se hace referencia a algunos *standards* conocidos y se incluye información sobre ellos, y finalmente encontramos una guía por pasos, tanto de manera resumida como más detallada, para lograr la improvisación. El plan de acción en este caso es de 4 semanas, y el artículo tiene al final un enlace de *youtube* donde se tratan estos mismos aspectos de manera más práctica.

Por último y para destacar el uso de las nuevas tecnologías en el aprendizaje, es de gran interés la aplicación *iReal*, disponible para dispositivos con sistema operativo iOS, Android o macOS. Su principal función es proporcionar acompañamiento automático para practicar, tocar y estudiar música, ya que contiene una amplia biblioteca de canciones de varios géneros musicales, incluyendo jazz, pop, rock, blues, entre otros. La aplicación genera automáticamente pistas de acompañamiento basadas en los acordes y la estructura de la canción seleccionada, además, es posible personalizar cuestiones como el estilo musical o el *tempo*. Por todas estas funciones, es una aplicación muy útil para practicar la improvisación, ya que el estudiante puede elegir la base de un tema e improvisar por encima.

1.3. Objetivos

Objetivo general: Realizar una propuesta didáctica en un entorno de formación clásica para el desarrollo de la improvisación en el jazz.

Objetivos específicos:

- Utilizar la escucha activa y el análisis auditivo de las diferentes versiones del estándar *Tea for Two* para extraer recursos improvisatorios.
- Secuenciar una serie de actividades por niveles de dificultad que busquen trabajar aspectos concretos de la improvisación.
- Conseguir como meta final una improvisación con el *standard Tea for Two* como base.

1.4. Metodología y estructura

A lo largo de la realización de este trabajo de fin de grado se han utilizado diferentes modalidades de metodología.

- Metodología deductiva. Se aplica en la parte del desarrollo donde se realiza el análisis rítmico, melódico, formal y armónico del estándar *Tea for Two*. También en el apartado de la guía didáctica, a la hora de secuenciar las actividades para desarrollar la práctica improvisatoria.
- Metodología comparativa. Se emplea en la segunda parte del desarrollo, a la hora de realizar una comparativa entre las diferentes interpretaciones, ya que se ponen en común similitudes y diferencias entre ellas.
- Metodología documental. Se refiere a la extracción de datos, recursos, patrones comunes y diferencias a la hora de llevar a cabo la comparativa entre versiones. También se emplea en el apartado referente a la contextualización del *standard* y los aspectos biográficos de los intérpretes, y en algunos puntos del apartado de la guía didáctica, donde se definen conceptos concretos como son el *swing*, el acompañamiento *stride* o el *walking bass*.

1.5. Dificultades y facilidades

Una de las dificultades que ha habido a la hora de realizar el trabajo es que la secuencia didáctica de actividades para poder desarrollar la práctica improvisatoria debe partir de un nivel muy básico, pues ha de tenerse en cuenta que para los alumnos a los que va dirigido es posible que sea la primera vez en su vida musical que profundizan en el ámbito de la improvisación. Otra de las dificultades o de los retos que presenta este trabajo es que para realizar y para indicar el análisis del estándar *Tea for Two*, los ejemplos extraídos de las diferentes versiones o los ejercicios incluidos en la guía didáctica, la metodología empleada son los audios (ya sean grabaciones propias del estudiante o extractos de las diferentes versiones de *Tea For Two*). Por tanto, en este TFG el oído es el principal método de aprendizaje y de trabajo.

En cuanto a las facilidades, cabe recalcar que el estudiante que lleva a cabo este trabajo de fin de grado, a lo largo de toda su etapa musical, siempre ha tenido interés en la improvisación y en la creatividad, cuestiones en las que ha profundizado sobre todo de

manera autodidacta pero también con los consejos y enseñanzas de algunos profesores a lo largo de su formación. Por tanto, la temática del trabajo es algo motivador para él, ya que trata cuestiones referentes a la improvisación y al jazz, y además se enfoca desde una perspectiva didáctica y pedagógica.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. Sobre el *standard*

2.1.1. Historia del *standard Tea for Two*.

La canción *Tea for Two* fue compuesta por el pianista Vincent Youmans, con letras de Irving Caesar. Fue escrita en 1924 para el musical *No, No, Nanette*, estrenado en Broadway (Nueva York) y en el West End de Londres en 1925, el cual más tarde sería llevado a la gran pantalla en 1940 con Herbert Wilcox como director. Desde entonces *Tea for Two* se ha convertido en una de las canciones más reconocidas y grabadas en el repertorio del jazz.

Tea for Two fue escrita para la escena romántica del segundo acto de *No, No, Nanette* en la que participan sus protagonistas Nanette y Tom (interpretados por Louise Groody y John Barker). El tema presenta una melodía alegre y una letra que habla sobre la idea de una pareja que sueña con un futuro juntos mientras comparten una taza de té. Las palabras evocan una sensación romántica y juguetona, capturando la ilusión y el amor.

Tea for Two se convirtió pronto en un estándar de jazz y ha sido grabada e interpretada por numerosos artistas a lo largo de los años. En el mismo 1925 fue grabada por Marion Harris, Ben Bernie y la Benson Orchestra of Chicago. En 1927, el compositor ruso Dmitri Shostakóvich apostó 100 rublos con el director de orquesta Nikolai Malko a que era capaz de realizar una versión orquestal de *Tea for Two* en una hora, habiéndola escuchado tan sólo en una ocasión. Ganó, y la estrenó en Moscú el 25 de noviembre de 1928 con el título de “Tahití Trot”, la cual incluiría en su ballet *La Edad de Oro*.

Aparte de estas, otras versiones notables son las de Art Tatum, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Doris Day y Tommy Dorsey. Cada intérprete agrega su estilo y personalidad distintiva a la canción.

Tea for Two se ha convertido en un *standard* popular en el repertorio jazzístico. Su melodía atractiva y su estructura flexible han atraído a músicos y vocalistas, y se ha convertido en un vehículo para la improvisación y la exploración musical en el jazz.

2.1.2. Vincent Youmans: compositor de *Tea for Two*

Vincent Youmans fue un compositor y productor musical estadounidense, conocido por sus contribuciones al mundo del teatro musical y el cine. Nació el 27 de septiembre de 1898 en Nueva York y falleció el 5 de abril de 1946.

En un principio su objetivo era convertirse en ingeniero. Primero trabajó en una firma de corretaje de Wall Street, y en 1914 se enroló en el ejército estadounidense y combatió como soldado en la 1ª Guerra Mundial. Fue a partir de 1918 con su vuelta a Estados Unidos cuando Youmans comenzó a trabajar en el entorno musical, primero como distribuidor de canciones para *TB Harms Company* y después como pianista de ensayo para las operetas del compositor Víctor Herbert.

Youmans se destacó por componer melodías pegadizas y letras encantadoras que se convirtieron en éxitos en su época. Sus composiciones, que abarcan una amplia gama de estilos musicales, tuvieron un impacto significativo en la música popular de la década de 1920. De algo menos de 100 canciones que publicó, una veintena han sido consideradas estándares por la Sociedad Estadounidense de Compositores, Autores y Editores, y se recogen en el *Great American Songbook*.

A lo largo de su carrera, Vincent Youmans compuso música para numerosos musicales de Broadway y revistas teatrales. Su contribución más conocida en el mundo del jazz es precisamente la composición de *Tea for Two*, una canción que se considera icónica y que ha sido interpretada y grabada por numerosos artistas a lo largo de los años.

Además de *Tea for Two*, otras de sus composiciones más conocidas son *I Want to Be Happy*, *Without a Song* y *More Than You Know*. Estas canciones se convirtieron en éxitos y han perdurado en el repertorio del jazz y la música popular. Su tema *Carioca*, que aparece en la película de 1933 *Volando a Río*, fue nominado al Premio Óscar por la mejor canción original.

Para crear sus canciones, Youmans trabajó con varios letristas famosos, entre ellos Irving Caesar, Otto Harbach y Billy Rose. Sus colaboraciones dieron lugar a una serie de obras exitosas en el teatro musical.

Aunque tuvo una carrera brillante, a partir de los años 30 Vincent Youmans se enfrentó al deterioro de su salud a causa de la tuberculosis que contrajo y a diversos problemas financieros, lo que le obligó a una pronta jubilación. A pesar de estos obstáculos, su legado musical ha perdurado y sus composiciones siguen siendo interpretadas y apreciadas en la actualidad.

2.1.3. Irving Caesar: letrista de *Tea for Two*

Irving Caesar fue un destacado letrista y compositor estadounidense. Nació el 4 de julio de 1895 en Nueva York, Estados Unidos y falleció el 18 de diciembre de 1996 también en Nueva York. Fue criado en una familia judía de inmigrantes rusos.

Caesar comenzó su carrera en la música en la década de 1910. Trabajó en el *Tin Pan Alley*, el famoso distrito de compositores y editores de música en la ciudad de Nueva York. Allí colaboró con varios compositores notables, dando lugar a éxitos como *Swanee*, *Sometimes I'm Happy* o *Crazy Rhythm*. Por ello, Caesar forma parte del salón de la fama de los compositores.

La asociación entre Irving Caesar y Vincent Youmans fue particularmente fructífera. Juntos, crearon varias canciones populares para musicales de Broadway, incluyendo el éxito *Tea for Two*.

Además de su colaboración con Vincent Youmans, Caesar también trabajó con otros compositores destacados, como Rudolf Friml o George Gershwin. Escribió letras para varias películas de Hollywood y compuso canciones para revistas musicales y espectáculos teatrales.

Irving Caesar dejó un legado significativo en la música popular estadounidense. Sus letras ingeniosas y su habilidad para capturar emociones y contar historias a través de sus canciones le han valido reconocimiento y admiración. Sus obras perduran como parte del cancionero clásico y su contribución al repertorio musical es reconocida y apreciada.

3. ANÁLISIS DEL *STANDARD*

3.1. Análisis formal¹

El *standard* consta en total de 32 compases, divididos en 4 frases: una frase A en tonalidad de Lab M de 8 compases, una frase B en Do M de 8 compases, una frase a prima de 8 compases en la que se regresa a Lab M, y una frase C también de 8 compases, cuyos 4 primeros son en Sib menor y los 4 últimos vuelven a Lab M. A su vez, cada frase de 8 compases se divide en 2 semifrases de 4 compases.

En el *standard* hay un solo tema en cuanto a armonía y melodía se refiere, y este se muestra varias veces a lo largo de la pieza. El tema se presenta en la frase A, y en B se repite, solo que con la melodía adornada y transportado a Do M. En la frase A' vuelve a aparecer el mismo tema en Lab M pero varía el final. En la primera semifrase de C este tema desaparece y hay 2 motivos que forman una pregunta y respuesta, y en la segunda semifrase aparecen los 4 últimos compases del tema.

A continuación, se remite a los 5 audios correspondientes al análisis formal. El primero incluye el *standard* al completo delimitado por frases y semifrases, y los 4 restantes corresponden cada uno a las diferentes frases del *standard* por separado.

[Audio 01. Análisis Formal. Estándar completo, indicando frases y semifrases](#)

[Audio 02. Análisis Formal. Frase A](#)

[Audio 03. Análisis Formal. Frase B](#)

[Audio 04. Análisis Formal. Frase A'](#)

[Audio 05. Análisis Formal. Frase C](#)

¹ A la hora de realizar el análisis formal hubo cierta controversia con respecto a cómo referirse a las partes del estándar. De primeras se descartó el uso de Tema (tema A, tema B, etc), debido a que lo que sería B no es un tema diferente si no el mismo tema adaptado por transporte de la bemol mayor a do mayor. Por tanto como opciones quedaban sección, parte o frase. Se entiende que cuando se habla de sección o de parte se refiere a algo que puede incluir más de una frase, así que era una unidad demasiado grande para los 32 compases de estándar. Además, los términos subsección y subparte no son de uso general en el análisis musical. Es por estas razones por las que se ha elegido emplear los términos frase y semifrase, que sí son usados comúnmente en música.

3.2. Análisis armónico

3.2.1. Descifrando el cifrado americano.

Por lo general, la manera en la que se encuentra por escrito un *standard* de jazz es bastante simple, y consta de la melodía y de los acordes escritos con cifrado americano.

Como se explica en el blog Guitarras Española, en la entrada *Cifrado americano: Esto es y así se lee*:

Una de las grandes ventajas del cifrado americano es que, en efecto, se trata de un cifrado internacional que permite comunicarse de manera fácil con cualquier músico del mundo. Otra gran ventaja es que cada nota natural se representa con una sola letra y esto permite escribir más rápido, así como de manera más ordenada y limpia.

El trabajo que se lleva a cabo en este apartado, tal y como se indica en el título, consiste en descifrar el cifrado americano y nombrar los acordes de la manera en la que se estudian y aprenden en la enseñanza de conservatorio. A continuación, se remite a los 4 audios correspondientes (cada uno por cada frase del *standard*). En cada audio se toca la secuencia armónica de la frase y tras cada acorde se va indicando cuál es.

[Audio 06. Acordes Frase A](#)

[Audio 07. Acordes Frase B](#)

[Audio 08. Acordes Frase A'](#)

[Audio 09. Acordes Frase C](#)

Además de los audios y pese a que se busca que la escucha sea la principal manera de trabajar, a continuación se indica la armonía completa del estándar por escrito a modo orientativo.

Frase A:

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

AbMaj7 = Lab 7ª mayor

Eb7 = Reb 7ª dominante

Cm7 = Do 7ª menor

Bdim7 = Si disminuído

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

AbMaj7 = La b 7ª mayor

Bbm7 = Sib 7ª menor

Cm7 = Do 7ª menor

EbMaj7 = Mib 7ª mayor

Frase B:

Dm7 = Re 7ª menor

F7 = Sol 7ª dominante

Dm7 = Re 7ª menor

G7 = Sol 7ª dominante

CMaj7 = Do 7ª mayor

F7 = Fa 7ª dominante

Em7 = Mi 7ª menor

A7 = La 7ª dominante

Dm7 = Re 7ª menor

F7 = Sol 7ª dominante

Dm7 = Re 7ª menor

G7 = Sol 7ª dominante

CMaj7 = Do 7ª mayor

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib dominante

Frase A':

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

AbMaj7 = Lab 7ª mayor

Eb7 = Reb 7ª dominante

Cm7 = Do 7ª menor

Bdim7 = Si disminuido

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

Cm7b5 = Do seimidisminuido

F7b9 = Fa 9ª de dominante menor

Frase C

Bbmin7 = Sib 7ª menor.

F7 = Fa 7ª dominante

Gb7 = Solb dominante

FA7 = Fa 7ª dominante

Adim7 = La disminuido

Bb7 = Sib 7ª menor

DbmMaj7 = Reb menor con 7ª mayor

Gb7 = Solb 7ª dominante

Ab/C = Lab M en 1ª inversión

Bdim7 = Si disminuido

Bbm7 = Sib 7ª menor

Eb7 = Mib 7ª dominante

AbMaj7 = Lab 7ª mayor

3.2.2. Análisis armónico funcional².

El análisis armónico funcional consiste en determinar a qué grado de la tonalidad corresponde cada acorde y cuál es la función tonal que cumple.

En este apartado se encuentra la partitura del *standard Tea for Two* donde se realiza este análisis por escrito:

² En determinados fragmentos de *Tea for Two* se hace uso de los llamados acordes sustitutos. Se tratará con más profundidad este tema en el siguiente punto.

TEA FOR TWO

IRVING CAESAR
VINCENT YOUMANS

A **M** $B\flat m7$ $E\flat 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A\flat \Delta 7$ $D\flat 7$ $C m7$ $B \circ 7$

$B\flat m7$ $E\flat 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A\flat \Delta 7$ $B\flat m7$ $C m7$ $D\flat \Delta 7$

B $D m7$ $G 7$ $D m7$ $G 7$ $C \Delta 7$ $F 7$ $E m7$ $A 7$

$D m7$ $G 7$ $D m7$ $G 7$ $C \Delta 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$

A' $B\flat m7$ $E\flat 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A\flat \Delta 7$ $D\flat 7$ $C m7$ $B \circ 7$

$B\flat m7$ $E\flat 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ II $m7\flat 5$ $F 7\flat 9$

C $B\flat m7$ $F 7$ $G\flat 7$ $F 7$ $A \circ 7$ I $B\flat m7$ $D\flat m\Delta 7$ $G\flat 7$

$A\flat/C$ $B \circ 7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A\flat \Delta 7$

Imagen 1. Análisis armónico funcional del standard *Tea for Two*³

3.2.3. Comentarios sobre la armonía.

En este apartado se habla de aspectos curiosos e interesantes de la armonía del *standard* *Tea for Two*. Hay que decir que el análisis musical siempre tiene un punto subjetivo, ya que para determinados aspectos o momentos no hay una definición implantada

³ Aclaraciones sobre el cifrado funcional: En la actualidad no existe una nomenclatura universal para cifrar funcionalmente el análisis de una partitura. Por ello, se procede a explicar la nomenclatura utilizada en este análisis. Los grados tachados son acordes con función de dominante secundaria. Cuando el grado aparece entre paréntesis, este indicará que el acorde carece de fundamental. Un 7 al lado de un grado representa a un acorde con 7ª diatónica. Un ° indica que el acorde disminuido, y en el caso de tener un 7 (°7) indica acorde semidisminuido.

universalmente; ahí es donde entra en juego el criterio y la opinión de quien analiza la pieza, y podría ser posible que otra persona entienda ese mismo fragmento o acorde de una manera diferente. Por tanto, lo que se recoge en este trabajo es la visión del estudiante que lo realiza, la cual obviamente ha sido contrastada con la opinión de la tutora del trabajo además de con otras fuentes, y para la que se otorgan argumentos de peso.

En este *standard* se hace bastante uso de la secuencia armónica II-V-I, muy recurrente dentro del jazz. Aparece en el tema de la pieza, donde se alarga haciendo un II-V y volviendo al II para ahí sí resolver al I. También la podemos ver en la transición de la frase B a la A' (para volver a Lab M), o en la transición de A' a C (para modular a Sib menor).

Por otro lado, hay que recalcar la presencia del acorde de IV con 7ª de dominante, también presente en el tema, que en ambos casos resuelve al III de la tonalidad. Este Reb dominante es uno de los conocidos como acordes sustitutos, ya que el *reb* es el tritono de *sol*, nota que sería la fundamental del acorde de Sol dominante (dominante secundaria del III). Por tanto y al sustituirse, es este acorde de Reb dominante el que cumple la función de dominante del III.

También se debe mencionar el acorde Si disminuido que aparece en el tema al final de la primera semifrase. Este acorde es muy usado en el jazz, y tiene función de paso entre el acorde de III y el de II. Cabe decir que solo aparece cuando el tema está en Lab M (en las frases A, A' y C), porque cuando se modula a Do M en vez de usar este acorde aparece el de La dominante (que actúa como dominante del II).

A la hora de realizar las modulaciones, en cada caso el compositor actúa de manera diferente. En el paso de la sección A hacia la sección B, y por tanto de Lab M a Do M, hay unos acordes de paso (Sib 7ª menor, Do 7ª menor y Reb 7ª mayor). Este último acorde podría interpretarse como si se enarmonizara el *reb* a *do#*, así podría actuar como sensible de Re menor, que es el acorde con que empieza la frase B.

En la vuelta a Lab M al final de la frase B, se usa la secuencia II-V-I, como ya se ha dicho antes, al igual que para modular a Sib menor en la transición de A' hacia C, aunque lo

que sucede en este último caso más que una modulación completa se considera una regionalización.

Otro aspecto a destacar de la armonía es que en la primera semifrase de la frase C del *standard* hay un acorde (Solb dominante), que puede tener dos interpretaciones diferentes. En caso de que este acorde se escribiera con notas en una partitura en vez de con el cifrado americano, sería una 6ª aumentada, ya que en teoría la 7ª del acorde (*fab*), se escribiría como *mi*. Este Solb dominante también se puede interpretar como acorde sustituto de la dominante de la dominante de Sib menor por medio del tritono, ya que el acorde real de dominante de la dominante sería Do dominante.

Para concluir y también en la frase C, se habla ahora de dos acordes cuya función ha sido algo difícil de determinar. Estos son Reb menor con la 7ª mayor y el Solb dominante que lo sigue. A la conclusión que se ha llegado es que estos dos acordes más el de Lab M en 1ª inversión que lo sigue forman una secuencia II-V-I. El Reb menor con 7ª mayor se interpreta como un préstamo de Lab menor en 1ª inversión y sin la fundamental. Este acorde préstamo sería Sib semidisminuido. También decir que el Solb dominante se interpreta como acorde sustituto del V de Lab M (Mib dominante), ya que cumple su función y resuelve a tónica.

3.3. Análisis melódico y rítmico

A continuación, se lleva a cabo el análisis melódico y rítmico del *standard*. La melodía de *Tea for Two* no tiene grandes complejidades. El tema comienza con un motivo melódico y rítmico de dos compases ([Audio 10. Melodía: motivo original](#)) el cual en los dos siguientes se adapta por transporte diatónico una 2ª descendente, solo que en este caso se le añade un *mib* como anacrusa. Este aspecto puede ser controvertido, porque ese *mib* podría contar como parte del motivo inicial, pero si nos fijamos en la letra de *Tea for two* y en las diferentes interpretaciones vocales, todos los cantantes hacen una respiración entre *sol* (la última nota del motivo), y este *mib*.

En los compases 5 y 6 aparece nuevamente el motivo inicial (también en este caso con anacrusa), solo que como es final de frase y se resuelve a tónica, el motivo se alarga un compás más y concluye con una modificación cadencial para terminar en *do* ([Audio 11.](#)

[Melodía: modificación cadencial, final frase A](#)). En la frase B el análisis es similar, solo que el tema está adaptado por transporte a Do M. Además, la melodía está ornamentada con más corcheas, lo que afecta también al aspecto mencionado anteriormente de las anacrusas de las repeticiones del motivo ([Audio 12. Melodía: motivo variado y transportado](#), frase B). En el final de la frase nuevamente se produce la modificación cadencial del motivo, pero en este caso se añade una nota más que en la frase A, un *mib* que indica la vuelta a Lab M ([Audio 13. Melodía: modificación cadencial, final frase B](#)).

La frase A' es similar a A, lo único que cambia es la modificación cadencial del motivo en los compases 5, 6 y 7, ya que al haber una secuencia armónica II-V-I para ir a Sib M, la nota con la que concluye el motivo es un *mib* ([Audio 14. Melodía: modificación cadencial, final frase A'](#)).

En la primera semifrase de C se mantiene el mismo ritmo, pero la disposición melódica del motivo cambia, formándose una secuencia de pregunta-respuesta ([Audio 15. Melodía: secuencia pregunta-respuesta, frase C](#)). Finalmente, la segunda semifrase de C concluye con el motivo inicial, nuevamente con otra modificación cadencial para resolver a la tónica de la tonalidad ([Audio 16. Melodía: modificación cadencial, final frase C](#)).

Un aspecto importante a destacar, no directamente relacionado con el análisis de la melodía sino con su interpretación, es el hecho del *swing* con que se tocan este tipo de piezas jazzísticas. En vez de respetar exactamente el valor de las notas de la melodía, se juega con el Tempo y hay momentos en que las notas se alargan, se acortan, se anticipan o se retrasan en función del intérprete.

4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE VERSIONES Y ANÁLISIS COMPARATIVO

Para realizar esta parte del trabajo se han escogido cuatro versiones del estándar *Tea for Two*, a cargo de cuatro intérpretes diferentes:

- Art Tatum
- Nat King Cole
- Sangah Noona
- Pierre-Yves Plat

Las versiones de Art Tatum y de Nat King Cole son de la primera mitad del siglo pasado y tienen un estilo más clásico dentro del jazz; y de las otras dos, la de Sangah Noona se basa en el estilo chachachá y la de Pierre-Yves Plat es un directo muy creativo en el que se mezclan diferentes estilos y ritmos.

El trabajo realizado en este apartado se divide en 3 fases. Primero aparece una reseña biográfica sobre la trayectoria de cada uno de los intérpretes. En segundo lugar, se expone un análisis descriptivo y en profundidad de las cuatro interpretaciones comentando en detalle cuestiones tales como el estilo de cada una, el contexto en el que fueron llevadas a cabo, o los recursos improvisatorios que cada intérprete emplea. Tras esto, se presenta esta información mediante tablas donde se han establecido una serie de parámetros que permiten observar y comparar más claramente las similitudes y diferencias entre las cuatro versiones.

4.1. Sobre los intérpretes

4.1.1. Art Tatum

Art Tatum fue un pianista de jazz estadounidense ampliamente reconocido como uno de los músicos más virtuosos e innovadores en la historia de este estilo de música.

Arthur Tatum Jr. nació el 13 de octubre de 1909 en Toledo, Ohio, Estados Unidos. Aquejado de una discapacidad visual que lo dejó legalmente ciego desde la infancia, sin embargo, esto no le causó impedimento y desarrolló una memoria musical prodigiosa y una habilidad asombrosa para aprender y reproducir melodías al piano de oído. Desde

muy joven, Tatum recibió influencias musicales de su familia. Su madre era una pianista talentosa y su padre era diácono de una iglesia baptista, lo que expuso a Tatum a la música góspel y espiritual. Art Tatum comenzó a tocar profesionalmente en clubes y salas de conciertos a fines de la década de 1920. Su técnica y estilo únicos lo distinguieron rápidamente como un pianista excepcional. Tatum era conocido por su destreza en el teclado, su habilidad para tocar acordes complejos y su virtuosismo en las improvisaciones.

Las influencias musicales de Tatum incluían a pianistas clásicos como Franz Liszt y Sergei Rachmaninoff, así como a pianistas de jazz como Fats Waller y Earl Hines. Tatum fusionó elementos del *stride* piano, el *boogie-woogie* y el *swing*, creando un estilo distintivo que desafió las convenciones y expandió los límites del jazz.

A lo largo de su carrera, Art Tatum recibió el reconocimiento de la crítica y la admiración de sus colegas músicos. Su destreza técnica, su innovación armónica y su capacidad para improvisar han dejado una huella indeleble en la historia del jazz. Sus grabaciones han sido estudiadas y reverenciadas por generaciones posteriores de pianistas y aficionados.

Aunque Tatum era conocido principalmente por su música, también enfrentó desafíos personales. Era conocido por ser una persona tímida y reservada, y su vida personal no fue tan documentada como su carrera musical. Art Tatum falleció el 5 de noviembre de 1956 a los 47 años debido a una insuficiencia renal.

La genialidad de Art Tatum radica en su habilidad técnica y su capacidad para crear arreglos e improvisaciones complejas y virtuosas. Su legado perdura como uno de los pianistas más influyentes y aclamados en la historia del jazz, y su música continúa inspirando a músicos y amantes del jazz en todo el mundo.

4.1.2. Sangah Noona.

Sangah Noona nació en Seúl, Corea del Sur. Poco después de comenzar sus lecciones de piano a la edad de cinco años, ya estudiaba de cinco a siete horas al día. A la edad de nueve años ya tenía claro que se dedicaría a la música. Antes de mudarse a los Estados Unidos en 2010, ya había tenido muchas experiencias excelentes y buenos recuerdos mientras su carrera musical florecía en Corea del Sur.

Sanga Noona comenzó a tomar lecciones de piano clásico con instructores y profesores de piano cuando tenía nueve años. Estudió piano clásico hasta que se enamoró de la banda Nirvana cuando tenía 16 años, y fue entonces cuando tomó la decisión de aprender música no clásica.

Mientras tanto, estudió composición para ingresar a la universidad. Finalmente decidió realizar la audición de interpretación de piano en lugar de la de composición clásica. Fue aceptada en la Universidad Femenina de Dongduk y en el Instituto de las Artes de Seúl, que fueron nominadas a la mejor escuela de música no clásica de Corea del Sur. Para su audición eligió la pieza *Master of Puppets* de Metallica en 2000. Ella arregló e interpretó la canción al piano y dejó boquiabiertos a los jueces. Sangah se especializó en piano de jazz en la Universidad Femenina de Dongduk y se graduó en 2005.

Sangah Noona comenzó su carrera profesional como pianista y teclista tocando en un concierto de una de las mejores cantantes coreanas Chun-hwoa Ha en 2004. Desde entonces, Sangah tocó y realizó giras por todo el país con numerosas bandas de conciertos, incluidas bandas de transmisión: MBC, KBS y SBS hasta que se fue de Corea. También realizó uno de los mejores programas matutinos en vivo en Corea *Ah-chim Madang* - Morning Garden- de KBS una vez por semana durante aproximadamente dos años.

4.1.3. Pierre-Yves Plat

Pierre-Yves Plat es un pianista francés conocido por su gran virtuosismo y talento, y por sus reinterpretaciones de obras clásicas en géneros como jazz, ragtime, salsa o disco. Nació el 17 de marzo de 1976 en París y comenzó a tocar el piano y a recibir clases con Marie-Claude Legrand a los 5 años. A lo largo de su etapa musical se ha formado con músicos como Édouard Ferlet o Fabrice Eulry (el Chopin del *boogie*). Fue este último el que le animó a grabar su primer disco de *ragtime*.

Plat se ha destacado en diversos géneros, incluyendo música clásica, jazz y música popular. Es conocido por su estilo único y enérgico, que combina la técnica clásica con elementos improvisados y arreglos creativos. Sus interpretaciones suelen ser apasionadas y llenas de vitalidad.

A lo largo de su carrera, Pierre-Yves Plat ha actuado en numerosos escenarios internacionales, tanto en solitario como junto a orquestas y músicos destacados. Ha realizado giras por Europa, Asia y América del Norte, y ha participado en festivales de renombre y hasta en producciones cinematográficas, como es el caso de *La felicidad nunca viene sola* o *Gad Elmaleh y Le Paris*.

Además de su faceta como intérprete en directo, Plat ha lanzado varios álbumes, que abarcan una amplia gama de estilos musicales. Sus grabaciones incluyen piezas clásicas, adaptaciones de música pop y jazz, así como composiciones originales.

Pierre-Yves Plat ha recibido elogios de la crítica y ha ganado varios premios a lo largo de su carrera. Su habilidad técnica excepcional y su estilo único han cautivado a audiencias de todo el mundo, convirtiéndolo en uno de los pianistas más destacados del panorama actual.

4.1.4. Nat King Cole

Nat King Cole, cuyo nombre completo era Nathaniel Adams Coles, fue un renombrado intérprete de jazz y música popular. Se le reconoce como uno de los mejores pianistas de la era del *swing*, pero su mayor éxito lo alcanzó como vocalista de baladas cálidas y *swing* ligero. Nació el 17 de marzo de 1919 en Montgomery, Alabama, y falleció el 15 de febrero de 1965 en Santa Mónica, California.

Su madre, Perlina Coles, era una talentosa pianista, y su padre, Edward Coles, era un ministro baptista. Cole era el más joven de cinco hermanos, y la música siempre fue una parte importante de su vida familiar.

Cole comenzó a tocar el piano a una edad temprana y mostró un talento natural para la música. A los 12 años ya cantaba y tocaba el órgano en la iglesia de la que su padre era pastor. Cinco años después funda su primer grupo de jazz, llamado los Royal Dukes. En 1937 y tras viajar con una revista musical negra, comienza a tocar en clubes de jazz en los Ángeles. Allí funda el *King Cole Trio* (conocido originalmente como *King Cole and His Swingsters*), con el guitarrista Oscar Moore y el bajista Wesley Prince; ambos serían reemplazados más adelante por Irving Ashby y Johnny Miller respectivamente. El toque

distintivo de la agrupación era que no empleaban baterista, dando lugar a un swing delicado en el que el piano y la guitarra sonaban yuxtapuestos, como si fueran un único instrumento. En cuanto a su interpretación pianística, Cole se caracterizaba por un estilo compacto y sincopado y por frases melódicas y limpias.

A finales de los años 30 y principios de los 40, el trío grabó varios temas tanto instrumentales como armonizando sus voces. sin embargo, alcanzaron su mayor éxito desde el momento en que Nat king Cole se convirtió en solista. Con su suave voz de barítono grabó éxitos como *Straighten Up and Fly Right*, *Sweet Lorraine*, *It's Only a Paper Moon*, etc. debido a esto, el piano quedó en un segundo plano y se enfocó en su carrera como cantante, lo cual no aprobaron muchos críticos musicales dentro del ámbito del jazz.

En 1946 Cole graba por primera vez con una orquesta al completo el tema *The Christmas Song*, una de sus grabaciones más vendidas. En la década de los 50 trabajó con arreglistas de la talla de Nelson Riddle o Billy May, quienes le proporcionaron un potente acompañamiento orquestal a sus interpretaciones. Se destacan en esta etapa de su carrera éxitos como *Nature Boy*, *Mona Lisa*, *Demasiado joven* entre otras. En el álbum de 1956 *After Midnight*, Nat King Cole recuperó sus raíces jazzísticas y demostró que sus habilidades pianísticas no habían disminuido.

Cole se convirtió en el primer afroamericano en tener su propio programa de variedades en la televisión estadounidense, llamado *The Nat King Cole Show*, el cual se estrenó en la NBC en 1956. Sin embargo, se canceló después de una temporada debido a que pocos patrocinadores querían asociarse con un presentador negro.

A finales de los 50 y principios de los 60, Nat King Cole realizó gran cantidad de conciertos. Se destacan *The Merry World of Nat King Cole* (1961) y *Sights and Sounds* (1963), dos giras con sus propias revistas al estilo vodevil. Además, siguió cosechando éxitos como *Ramblin' Rose* o *Those Lazy*, temas ya alejados del jazz y con un carácter mucho más pop. El hecho de la adaptación de su estilo fue uno de los factores que le permitieron conservar la popularidad hasta su temprana muerte en 1965.

Nat King Cole dejó un legado duradero en la música y su influencia se siente hasta el día de hoy. Fue introducido póstumamente en el Salón de la Fama del *Rock and Roll* en 2000 y ha sido honrado con numerosos premios y reconocimientos a lo largo de los años.

4.2. Análisis descriptivo de versiones improvisatorias

4.2.1. Versión de Art Tatum⁴.

De las versiones elegidas, esta es la más antigua y la más cercana al momento en que se estrenó la pieza *Tea for Two*. Data de 1933, y cabe decir que en años posteriores Art Tatum grabó otras dos versiones de la misma pieza.

En general es una versión bastante clásica dentro del jazz en la que el pianista hace uso de un gran virtuosismo, lo que se puede percibir por ejemplo en las escalas a gran velocidad, tanto diatónicas como cromáticas, que se usan en la mano derecha.

En sí, la interpretación consta de una introducción de 4 compases, en la que la mano derecha toca notas arpegiadas y realiza una secuencia armónica que incluye tónica con la 6ª, préstamo del modo menor y dominante en este caso con la 5ª aumentada ([Audio 17. A. Tatum. Introducción](#)); y después ya aparece el *standard*, que se repite entero 4 veces.

En la primera rueda, se percibe claramente la melodía inicial del *standard*, pese a que introduce variaciones y gran cantidad de notas rápidas con la mano derecha. Los momentos de más virtuosismo son al pasar de las frases A hacia la B, de la B hacia la A' (donde hace una progresión armónica cromática y descendente con la mano izquierda) ([Audio 18. A. Tatum. Prog. cromática desc](#)), en el acorde de Si disminuido en la parte A', en el paso de A' a C (donde hace otra progresión armónica cromática pero ascendente) ([Audio 19. A. Tatum. Prog. armónica asc](#)), y en el final de la rueda y el comienzo de la segunda repetición. Hay que decir que en esta primera rueda el intérprete rearmoniza varios acordes, por ejemplo, en la frase C cambia el acorde de Reb menor con 7ª Mayor por Sib 7ª menor y el de Solb dominante por Sib dominante ([Audio 20. A. Tatum. Rearmonización acordes Frase C, rueda 1](#)).

⁴ *Art Tatum – Tea for Two (Audio+Sheet Music)*, Santosificationable (2019, Noviembre 7), https://www.youtube.com/watch?v=kACt0FM0Kf8&t=20s&ab_channel=Santosificationable

La segunda rueda comienza ya con ese virtuosismo que se menciona antes. La armonía sigue siendo bastante parecida a la de la primera rueda, pero la mano derecha ya se mete de lleno en la improvisación. Un recurso que usa en esta frase A y también en otros momentos, es la progresión de células de 2 o 3 notas a través de la escala, tanto de manera descendente como ascendente ([Audio 21. A. Tatum. Prog. célula por escala Lab M](#)). Si que es cierto que en la parte B la mano derecha se contiene un poco y se puede percibir de nuevo la melodía del *standard*. Hay algo curioso, y es que también en la parte B de esta segunda rueda, cuando llega al acorde de Do M es la mano izquierda la que por un instante realiza las escalas rápidas que antes hacía la derecha ([Audio 22. A. Tatum. Impro en m.i.](#)).

Nuevamente en el paso a A' la mano izquierda hace una armonía descendente, y la mano derecha se mueve por escalas cromáticas acompañando esta armonía ([Audio 23. A. Tatum. Armonía desc.+impro cromática](#)). La primera semifrase de A' combina el virtuosismo de la mano derecha con las notas de la melodía inicial, medio escondidas en la armonía de la mano izquierda. En la segunda semifrase de A' la mano derecha es quien toma de nuevo la melodía inicial del estándar, eso sí, con variaciones. A la vez, la mano izquierda también muestra la melodía, de manera que se crea un contratiempo entre mano izquierda y derecha ([Audio 24. A. Tatum. Contratiempos con melodía en m.i. y m.d.](#)).

Al pasar a C se vuelve a hacer uso de escalas rápidas, tanto diatónicas como cromáticas. En los 4 primeros acordes de C, la melodía inicial del estándar aparece por octavas en la mano derecha, pero enseguida se vuelve a la improvisación. Cabe decir que aquí también Art Tatum cambia la armonía, pero de manera diferente a la primera rueda. Además, aparece un recurso interesante que es la hemiolia ([Audio 25. A. Tatum. Hemiolia](#)).

La tercera rueda se introduce en este caso de manera más discreta, sin tanto virtuosismo en la mano derecha. A comienza con notas en la parte más aguda del teclado, y en la mitad de esta frase, hay un pasaje de armonía por quintas en la mano izquierda y una progresión descendente y cromática por transporte en la mano derecha ([Audio 26. A. Tatum. Armonía por 5as+prog. desc.](#)). De nuevo en la mano derecha crea otra progresión de una célula a través de la escala de Lab M, tanto de manera ascendente como descendente ([Audio 27. A. Tatum. Prog. desc. y asc.](#)).

En la primera mitad de B aparece la melodía inicial del estándar, siempre con variaciones, y en la segunda mitad aparece de nuevo el virtuosismo, usando de nuevo una hemiolia adaptada por transporte de manera ascendente ([Audio 28. A. Tatum. Hemiolia asc.](#)). El paso de B a A' se hace igual que en las otras dos ruedas, armonía descendente en la mano izquierda y motivo adaptado por transporte que la acompaña en la derecha.

En la primera semifrase de A' aparece la melodía inicial en la mano izquierda, y al empezar la segunda mitad, Art Tatum introduce acordes ascendentes en la mano izquierda y notas rápidas en la derecha. De nuevo aparece por un instante la melodía inicial del tema (tanto en mano derecha como izquierda), pero enseguida se reemplaza por las escalas rápidas. En los 4 primeros acordes de C de nuevo se encuentra la melodía del estándar, la cual es seguida por una hemiolia de nuevo.

La cuarta rueda es sin duda la más virtuosa e improvisativa de todas, donde el intérprete ya se luce por completo. Comienza variando la melodía inicial en la parte más aguda del piano, pero ya en la segunda semifrase de A rearmoniza por completo casi todos los acordes. En el inicio de la frase B se percibe por momentos la melodía, la cual se alterna con notas rápidas y cromáticas. En el paso de B hacia A' incluso es el tempo lo que se altera ([Audio 29. A. Tatum. Alteración del ritmo](#)).

En A' se combinan las células adaptadas por transporte, las escalas cromáticas y diatónicas ascendentes y descendentes, y la melodía inicial del estándar que por momentos aparece. En C hay un pasaje en el que se hacen octavas con mano derecha e izquierda. El final es otra secuencia de escalas y arpeggios rápidos en la mano derecha y armonía modulante en la izquierda, que acaba con un acorde de tónica con séptima y novena y finalmente un *lab* grave ([Audio 30. A. Tatum. Final](#)).

4.2.2. Versión de Sangah Noona⁵.

Esta versión data de mayo de 2022 y formó parte de un directo que hizo la pianista por redes sociales. La interpretación se basa en el estilo Chachachá. Sangah Noona repite también 4 veces el estándar, y usa tanto como introducción como coda la frase A. en

⁵ *Tea for Two* (Vincent Youmans) *Cha Cha Piano* by Sangah Noona [Video]. SangahNoona. (2022, 9 de mayo), https://www.youtube.com/watch?v=LmP-NBJ5NQA&ab_channel=SangahNoona

general el ritmo “tumbao” se halla presente en casi toda la interpretación, menos en la tercera rueda que se transforma en jazz más clásico.

La introducción consiste en una sencilla muestra del tema del *standard*, adaptado rítmicamente a este estilo de música. Se hace bastante uso del *staccato*. Importante destacar los 2 grupos de 3 acordes antes de empezar con la primera rueda, ya que este recurso también aparece más adelante ([Audio 31. S. Noona. Acordes chachachá](#)).

La primera vez que aparece el *standard* por completo se usa para presentar la melodía. Hay gran presencia de la mano izquierda marcando los bajos, y la mano derecha no contiene grandes virtuosismos. Cabe recalcar la rearmonización que hace Sangah Noona, cambiando en la frase A y A' el acorde de Si disminuido por Fa7 (dominante del II), y en la frase B el Re# disminuido por La7 (también dominante del II), al contrario de lo que en general hacen los otros intérpretes ([Audio 32. S. Noona. Rearmonización si disminuído por fa dominante](#)). Un recurso interesante que usa en esta primera rueda es la progresión de una célula adaptada por cambio de nivel dentro de un acorde. Esto aparece en la transición entre A y B ([Audio 33. S. Noona. Prog. de una célula por cambio de nivel](#)). Otro recurso también importante es el contraste de dinámicas. Esto se halla presente en mayor o menor medida a lo largo de la pieza, y le da personalidad a la interpretación. Un ejemplo es en la frase C, la cual empieza con los 4 primeros acordes en *forte* y después cambia a *piano* ([Audio 34. S. Noona. Contraste dinámico forte-piano](#)).

En la transición de la primera rueda a la segunda, de nuevo usa esos dos grupos de tres acordes de tónica que anteriormente aparecen al acabar la introducción.

La segunda rueda en sí no tiene grandes diferencias con respecto a la primera. Sigue apareciendo la melodía del *standard* aunque con ornamentaciones y variaciones en el *tempo*. También sigue estando presente el contraste de dinámicas (por ejemplo, A' comienza en *piano*).

Cabe decir que en la primera semifrase de C la melodía inicial del estándar desaparece y de hecho la armonía también cambia completamente ([Audio 35. S. Noona. Rearmonización y desaparición de la melodía del estándar](#)). Esta rueda acaba con una transición hacia un estilo más clásico dentro del jazz. Algo que podemos recalcar es que

en este cambio emplea la escala pentatónica de Lab M ([Audio 36. S. Noona. Escala pentatónica Lab M](#)).

La tercera rueda, como acaba de mencionarse, rompe con el estilo que se estaba usando en esta interpretación. La mano izquierda en A realiza un *walking bass* ([Audio 37. S. Noona. Walking bass](#)), y la mano derecha toma un estilo más bluesero. Sigue estando presente la melodía del *standard*, pero con las ornamentaciones y el *swing* típicos de este estilo. En B se hace un bajo *stride*, y en A' se vuelve al *walking bass*. Cabe decir que en la frase B de esta rueda sí que se usa el acorde Re# disminuido para ir del III al II, en vez de usar La7 como se venía haciendo en toda la interpretación. En un fragmento de A' crea una célula de 2 notas y la transporta de manera descendente por la escala de Lab M ([Audio 38. S. Noona. Prog. desc. de célula de 2 notas](#)).

La primera semifrase de C de nuevo es totalmente improvisada (en este caso una improvisación más compleja que en la segunda rueda y con este estilo de jazz más clásico), y se acaba con una transición de nuevo al chachachá, que viene resaltada con un *crescendo* y un leve *accelerando* hacia la cuarta rueda ([Audio 39. S. Noona. Final rueda \(crescendo+accelerando\)](#)).

La cuarta rueda en cuanto a ritmo, dinámica y articulación es bastante similar a las 2 primeras. Se hace nuevo uso del ritmo chachachá y se percibe la melodía inicial del estándar, obviamente con ornamentaciones. Se aprecia contraste en el *staccato* recurrente en la melodía en la frase A y A' y el *legato* que aparece en la frase B. Este contraste también se observa en el acompañamiento más ligero de la mano izquierda en las partes A y A' y más pesado en la parte B. Un recurso interesante que emplea en esta rueda es, en las transiciones de A hacia B, de B hacia A' y de A' hacia C, la adaptación de una célula por cambio de nivel dentro de un acorde a gran velocidad ([Audio 40. S. Noona. Adaptación de una célula por cambio de nivel](#)). En el inicio de C, Sangah Noona de nuevo varía la armonía y no toca la melodía del *standard*, la cual si aparece en el final de la rueda, que acaba también con estos 2 grupos de 3 acordes de tónica.

Para la coda, la pianista usa la frase A del *standard*. La primera semifrase eleva varias octavas la mano izquierda de manera que no hay refuerzo de bajos, y la dinámica es piano. En la segunda semifrase se aumenta la dinámica y mano derecha e izquierda descienden

en el teclado. De nuevo se usa el recurso de la escala pentatónica de Lab M (en el paso de la primera parte a la segunda parte de la coda – [Audio 41. S. Noona. Escala pentatónica +nota blue](#)).

Sangah Noona acaba su interpretación de nuevo con los 2 grupos de 3 acordes de tónica, haciendo un pequeño *ritardando* al final y un *sforzando* en la última nota ([Audio 42. S. Noona. Final \(ritardando +sforzando\)](#)).

4.2.3. Versión de Nat King Cole⁶.

La interpretación data de 1957 y fue parte de un directo del programa The Nat King Cole Show, del cual el pianista y cantante era presentador.

Esta es la única versión analizada en la que el piano no se encuentra solo, sino que es acompañado por bajo y percusión. Además, es la interpretación más corta a comparación con las demás, pues ni siquiera llega a los 2 minutos de duración. El carácter es parecido al de la interpretación de Art Tatum en cuanto a estilo y virtuosismo, pero Nat King Cole lleva un tempo bastante más acelerado. Además, debido a la presencia del bajo, la mano izquierda es bastante más ligera en cuanto a notas dado que la función de acompañamiento está suplida por este instrumento.

La versión comienza con una introducción solo de piano que consiste en varios *mib* tocados en diferentes octavas del piano, precedidos de las frases A' y C del *standard*. El *tempo* es libre dado a que aún no entran ni la percusión ni el bajo, y hay constantes *ritardandos* y *accelerandos*. También hay contrastes de dinámicas. Se varía el final de C, para en vez de acabar en tónica hacerlo con la dominante, justo antes de dar comienzo a lo que sería la primera rueda. [Audio 43. N. K. Cole. Rearmonización final de frase C \(tónica por dominante\)](#).

⁶ Nat King Cole – *Tea for Two* [Video]. Nat King Cole. (2018, 25 de marzo). https://www.youtube.com/watch?v=RBXhjmTZi0E&ab_channel=NatKingCole

Esta primera rueda del *standard* se introduce con una serie de notas rápidas, tomando ahora sí el *tempo allegro*. Desde el primer momento entran percusión y bajo (que en toda la pieza realiza un *walking bass*. [Audio 44. N. K. Cole. Walking bass del contrabajo](#)).

En A se percibe claramente la melodía del estándar pese a que lleva adornos y ornamentaciones. Pero en B ya comienza una improvisación pura. Aquí usa un recurso interesante. Propone un motivo de 3 notas a distancia de 3ª descendente cada una de la otra, y lo va moviendo por la escala adaptándolo por transporte y en forma de hemiolia ([Audio 45. N. K. Cole. Adaptación de un motivo por transporte desc.+hemiolia](#)).

También podemos mencionar que hace uso de una escala cromática descendente en el paso de B hacia A' ([Audio 46. N. K. Cole Escala cromática desc.](#)).

En A' emplea otro recurso que es muy común en la improvisación. Crea una célula de 3 notas y la adapta por cambio de nivel de manera ascendente por la escala de Lab M ([Audio 47. N. K. Cole. Adaptación de un motivo ascendentemente por la escala de Lab M](#)).

En el inicio de C si aparece la melodía del estándar, y al mismo tiempo realiza un contratiempo a esta melodía tocando las notas del bajo con la mano izquierda ([Audio 48. N. K. Cole. Contratiempos con m.i.](#)). El final de esta primera rueda está totalmente variado tanto en armonía como en melodía, pues emplea un mi bemol como nota pedal ([Audio 49. N. K. Cole. Mib nota pedal](#)).

La segunda rueda es totalmente una improvisación y una variación completa del estándar. La armonía y el *tempo* son diferentes, y el intérprete crea una especie de motivo rítmico de 2 compases el cuál repite 4 veces durante A ([Audio 50. N. K. Cole Motivo rítmico](#)).

En la primera parte de B realiza una serie de arpeggiados rápidos hacia los agudos, y la segunda parte consiste en una virtuosa improvisación usando la escala pentatónica de Do M. En el cambio a A' emplea de nuevo un recurso interesante. Utiliza la escala de Lab M y de *mib* a *mib* agudo, y esto lo convierte en una hemiolia la cuál va repitiendo, pero cambiando el *tempo* y la duración de cada nota ([Audio 51. N. K. Cole. Hemiolia con modificación de tempo](#)).

En la primera semifrase de C si aparece de nuevo la melodía del estándar, variada de ritmo. Acaba esta segunda rueda de nuevo con el recurso de crear una célula (en este caso de 2 notas), y adaptarla por transporte en la escala cromática ascendente hasta llegar a tónica; además, la percusión hace un contratiempo entre célula y célula ([Audio 52. N. K. Cole. Prog. de célula+contratiempos de la percusión](#)). Para finalizar hace lo mismo que al principio pero cambiando la nota, en este caso alterna *lab* con *mib* en diferentes octavas de manera ascendente, acompañados cada uno con un golpe de la percusión, y acaba con un acorde de tónica con 9ª mayor en el que entran todos los instrumentos de la orquesta, incluidos los vientos ([Audio 53. N. K. Cole. Final](#)).

4.2.4. Versión de Pierre-Yves Plat⁷.

Por último, esta versión es la más cambiante y extravagante a comparación con las anteriormente analizadas. Está grabada en directo y por tanto aparecen detalles que en las otras versiones no hay, como un mayor juego con los Tempos y la participación del público en determinados momentos de la pieza. La interpretación consta de 6 ruedas y una coda final, aunque en la frase A de la sexta rueda Pierre-Yves Plat alarga, repite varias veces y cambia tanto la armonía como la melodía. También cabe recalcar el contraste entre los diferentes tempos de cada rueda, por ejemplo, el *tempo* lento y los *rubatos* de la primera rueda con el *presto* de las ruedas 5 y 6.

La rueda inicial sirve como presentación del tema. El pianista emplea un registro bastante agudo (en la octava 5), para tocar la melodía, la cual adorna con arpegiados (cortos o largos en función del momento). El *tempo* es libre y se sirve de *accelerandos*, *ritardandos* o respiraciones entre frases, semifrases o los mismos motivos. Esto se observa por ejemplo entre las semifrases de A, donde además incluye un arpegiado largo ([Audio 54. P. Plat. Ritardando y respiración en final de semifrase+arpeggio](#)). Un recurso interesante que usa es un arpegiado ascendente por las notas del acorde de Lab 7ª mayor a la hora de pasar a B, precedido de nuevo por otra respiración ([Audio 55. P. Plat. Acorde de LabMaj7 arpegiado](#)). B es bastante parecido a A. Se continúa en este registro agudo, se sigue acelerando y retrasando el *tempo*, sigue habiendo respiraciones, etc. En A' ya el registro

⁷ *Tea for Two, l'Incroyable talent de Pierre-Yves Plat, un pianiste atypique* [Video]. ThePerefrancois. (2017, 5 de agosto). https://www.youtube.com/watch?v=apYlFdxTswM&ab_channel=ThePerefrancois

es un poco más grave, bajándose a la octava 4 con la mano derecha, aunque el carácter se mantiene. Al pasar de la primera a la segunda semifrase de A' el pianista hace una respiración más larga y toca 3 veces la nota si, con intención de jugar un poco con el público ([Audio 56. P. Plat. Respiración+juego con público](#)). En el paso a C hace un gran *ritardando* en los acordes II y V de Sib menor, y ya entra en juego el registro más grave del piano con la mano izquierda. La mano derecha hace arpeggiados largos y rápidos. En la primera semifrase de C, el primer motivo de 4 notas lo hace con el mismo estilo con el que estaba tocando la melodía hasta ahora (con pequeños arpeggiados dentro de cada acorde), y la respuesta a ese motivo la hace por octavas; todo ello seguido por un arpeggiado largo y una respiración ([Audio 57. P. Plat. Frase C arpeggiado+ritardando+respiración](#)). En la segunda semifrase de C emplea otro recurso interesante y es que adorna ciertas notas de la melodía con grupetos ([Audio 58. P. Plat. Grupetos](#)). Para acabar esta rueda hace un aumento de dinámica a *forte*, y no llega a cerrar en tónica si no que se queda en el anterior acorde (de dominante), el cuál alarga y en el que usa la 6ª; antes de empezar la segunda rueda de nuevo hace una respiración bastante larga e introduce unas notas algo confusas con las que se busca de nuevo llamar la atención del público ([Audio 59. P. Plat. Final de rueda rearmónización](#)).

La segunda rueda ya comienza con un *tempo* fijo, algo más lento del que se usa en las otras versiones analizadas. El estilo de acompañamiento que prevalece en este momento es el bajo *stride* ([Audio 60. P. Plat. Bajo stride](#)). La melodía del *standard* se percibe claramente y los pasajes más improvisatorios son los cambios de sección. En B aumenta el uso del pedal y por momentos cambia el acompañamiento hacia notas ligadas y arpegiadas, pero en A' se vuelve a recuperar el bajo *stride*. Aquí emplea otro recurso interesante, en este caso en la mano izquierda. Utiliza un pequeño fragmento de la escala cromática para ir a la fundamental del acorde, aunque hay que decir que falla esta última nota ([Audio 61. P. Plat. Cromatismo hacia la fundamental del acorde](#)).

La estructura de C es bastante similar a la de la primera rueda, teniendo en cuenta que en este caso si hay un *tempo* fijo. En la primera semifrase, cuando presenta el motivo en Sib menor con la mano derecha efectúa un contratiempo tocando la misma melodía pero una octava más baja. La respuesta la vuelve a hacer con octavas, como en la rueda 1. Además, hace un pequeño *ritardando*. Cabe decir que tanto la melodía de la pregunta como la de la respuesta la adorna con más notas ([Audio 62. P. Plat. Melodía a contratiempos entre](#)

[m.i. y m.d.+ritardando](#)). En la segunda semifrase de C de nuevo adorna la melodía con grupetos, y en la transición a la tercera rueda utiliza un fragmento armónico descendente que más tarde volverá a aparecer ([Audio 63. P. Plat. Armonía desc.](#)).

En la tercera rueda ya se modifica la melodía del *standard* y se introduce un nuevo motivo rítmico y melódico (el cual incluye un arpegiado de manera descendente) ([Audio 64. P. Plat. Motivo rítmico con arpegiado desc.](#)). Sigue siendo bastante recurrente el bajo *stride* como acompañamiento. En la transición de A y B, el pianista emplea un recurso que consiste en transportar una célula de 4 notas de manera arpegiada a través del acorde de Lab con 7ª mayor ([Audio 65. P. Plat. Prog. de célula por acorde de LabMaj7](#)). En B se sigue empleando el mismo motivo rítmico y melódico que aparece en A, pero adaptado por transporte. En A' este motivo desaparece y aparece de nuevo la melodía inicial del *standard*, ligeramente adornada. La primera semifrase de C es similar a la de la segunda rueda, solamente que la respiración antes de la segunda semifrase es más larga. El final de C es similar también al de la rueda anterior. Antes de la cuarta rueda se hace otra respiración con ánimo de crearle expectación al público.

La cuarta rueda ofrece la melodía del *standard* de nuevo simplificada y en un registro más grave (durante A y B). Al pasar a A' se produce un gran acelerando y el estilo cambia y se convierte en un chachachá, similar al empleado en la versión de Sangah Noona ([Audio 66. P. Plat. Chachachá](#)). Este carácter se mantiene hasta el final de la primera semifrase de C, tras la que, al igual que en las anteriores ruedas, se hace un arpegiado y una respiración. La segunda semifrase de C vuelve a recuperar la melodía adornada con grupetos, los arpegiados en los acordes y el tempo libre; además, aparece otra vez el acorde de Mib con la 6ª ([Audio 67. P. Plat. Grupetos+rearmonización final de rueda](#)). Entre esta cuarta rueda y la siguiente de nuevo el pianista hace una respiración larga para crear expectación.

Con la quinta rueda se busca sorprender al público. El *tempo* es *presto* y el carácter recuerda al del can-can. En general la melodía del *standard* se respeta bastante aunque está adornada. En la primera semifrase de C si es cierto que la melodía desaparece y el pianista introduce un motivo rítmico el cual repite ([Audio 68. P. Plat. Tempo presto+nuevo motivo rítmico](#)). Acaba la rueda tocando de nuevo la melodía adornada.

La sexta y última rueda es la más virtuosa de la interpretación. Tiene una peculiaridad y es que el intérprete extiende la frase A, repitiéndola en 3 ocasiones e introduciendo entre la segunda y tercera repetición un pasaje que es original tanto en armonía como en melodía. El *tempo* se mantiene *presto* y la melodía del *standard* es sustituida por un nuevo motivo rítmico, el cual se va repitiendo ([Audio 69. P. Plat. Carácter can can+nuevo motivo rítmico](#)). En B aparece la melodía del *standard*, adornada con arpeggios, y en A' se recupera el motivo rítmico y melódico utilizado en la parte A de la quinta rueda. La frase C es similar a la de la rueda anterior, solo que en este caso se repite 2 veces más la segunda semifrase a modo de coda. La primera de estas repeticiones sigue siendo a *tempo* rápido, pero con la segunda y última repetición hay un gran *ritardando* y el tempo es libre como en la primera rueda. Se vuelve a hacer uso de respiraciones, arpeggiados largos y adornos en la melodía, y nuevamente aparece el acorde de Mib dominante con la 6ª. La interpretación acaba con una pequeña escala cromática en el registro agudo hacia la tónica de la escala, para concluir con un *lab* grave ([Audio 70. P. Plat. Coda+final](#)).

4.3. Análisis comparativo de versiones improvisatorias

Art Tatum	
Estilo	Jazz clásico
Instrumentación	Piano solo
Estructura	Introducción corta + 4 ruedas de <i>standard</i>
Recursos improvisatorios:	
Introducción	Acordes introductorios
Rueda 1	Variaciones melódicas. bajo cromático y armonía descendente o ascendente para transición entre frases. Rearmonizaciones de acordes.
Rueda 2	Transporte de células a través de la escala. Melodía en mano izquierda. Escalas rápidas cromáticas o diatónicas. Hemiolia.
Rueda 3	Progresión de célula por la escala. Hemiolia.
Rueda 4	Rearmonización de acordes. Alteración del <i>tempo</i> . Escalas cromáticas y diatónicas. Células adaptadas por transporte.
Coda	No hay.

Sanga Nona	
Estilo	Chachachá
Instrumentación	Piano solo
Estructura	Introducción (frase A del estándar) + 4 ruedas + coda (frase A del <i>standard</i>)
Recursos improvisatorios:	
Introducción	Presentación del tema. <i>Staccato</i> . Dos grupos de tres acordes rápidos al concluir.
Rueda 1	Gran presencia de mano izquierda. Rearmonización de acordes. Célula adaptada por cambio de nivel en transición entre frases. Contraste dinámico.
Rueda 2	Melodía ornamentada. Contraste dinámico. Rearmonización en primera semifrase de C. Transición a la siguiente rueda más jazzística. Escala pentatónica de Lab M.
Rueda 3	<i>Walking bass</i> . Estilo jazzístico de melodía (<i>swing</i>). Bajo <i>stride</i> . Transporte de célula de manera descendente por Lab M. Rearmonización en primera semifrase de C. Transición hacia el chachachá en 4ª rueda. <i>Crescendo</i> y <i>accelerando</i> al final.
Rueda 4	Chachachá. Melodía ornamentada. <i>Staccato</i> en frase A y <i>legato</i> en B. Contraste dinámico. Cambio de nivel de una célula arpegiada dentro de un acorde. Rearmonización en primera semifrase de C.
Coda	Frase A. Primera semifrase aguda y dinámica piano. Segunda semifrase grave y <i>forte</i> . Escala pentatónica. Se concluye con los 2 grupos de 3 acordes. <i>Ritardando</i> y <i>sforzando</i> en el último.

Nat Kin Kole	
Estilo	<i>Swing up</i> . <i>Tempo acelerado</i> . Mano izquierda ligera ya que el bajo hace función de acompañamiento.
Instrumentación	Piano + bajo + percusión
Estructura	Introducción + 2 ruedas
Recursos improvisatorios:	

Introducción	Solo piano. Frases A' y C del estándar. Tempo libre. Contrastes dinámicos y de tempo. Rearmonización del final de C
Rueda 1	Percusión y bajo con <i>walking bass</i> . Notas rápidas para introducir. Tempo rápido. Melodía ornamentada en frase A. Hemiolia adaptada descendientemente por la escala. Escala cromática descendente en transición de B a A'. Célula de 3 notas adaptada ascendientemente en la escala de Lab M. Contratiempo con melodía en mano derecha e izquierda en C. Nota pedal de <i>mib</i> .
Rueda 2	Improvisación y variación completa. Armonía y <i>tempo</i> diferente. SE crea un motivo rítmico nuevo. Arpegiados rápidos en B. Escala pentatónica Do M. Hemiolia de <i>mib</i> a <i>mib</i> de la siguiente octava en A'. Célula de 2 notas adaptada ascendientemente por Lab M en el final de C. Contratiempo de la percusión entre célula y célula. Varios <i>lab</i> al de diferentes octavas para concluir. Acorde conclusivo con toda la orquesta.
Rueda 3	No hace.
Rueda 4	No hace.
Coda	No hace.

Pierre-Yves Plat	
Estilo	Jazz clásico + chachachá + can can Grabada en directo. Participación del público. Contraste de <i>tempi</i> .
Instrumentación	Piano solo
Estructura	6 ruedas + coda
Recursos improvisatorios:	
Introducción	<i>Tempo</i> libre
Rueda 1	Presentación del tema (ornamentada). Registro agudo. tempo libre (rubatos y respiraciones). Célula adaptada por cambio de nivel. Registro más grave en A'. <i>Ritardando</i> en el paso a C. Arpegiados largos y rápidos en C. Grupetos en última semifrase de C. Aumento

	dinámico. Rearmonización del final de la rueda. Respiración antes de la siguiente rueda.
Rueda 2	Tempo fijo (más lento que las otras interpretaciones). Bajo <i>stride</i> . Escala cromática para ir a las notas de la armonía. Contratiempo con la melodía en C. Pequeño <i>ritardando</i> . Grupos. Fragmento de armonía descendente para pasar a la siguiente rueda.
Rueda 3	Melodía sustituida por nuevo motivo rítmico y melódico. Bajo <i>stride</i> . Transporte de célula por cambio de nivel. melodía del estándar en A'. Frase C con respiración antes de la segunda semifrase. Respiración antes de la 4ª rueda.
Rueda 4	Melodía del <i>standard</i> . <i>Acelerando</i> en A' y cambio a estilo chachachá. Hasta el paso a la 2ª semifrase de C (arpegiado y respiración larga). 2ª semifrase de C grupos, <i>tempo</i> libre. Rearmonización en el final de frase. Respiración.
Rueda 5	<i>Tempo presto</i> . Melodía adornada. Se sustituye por otro motivo.
Rueda 6	Frase A extendida y repetida 3 veces. Introduce un pasaje original entre las repeticiones. <i>Tempo presto</i> . Frase C se repite 2 veces y la segunda semifrase se utiliza a modo de coda.
Coda	Tiene <i>ritardando</i> y <i>tempo</i> libre. Rearmonización del último acorde por dominante. Escala cromática aguda para ir a la tónica. Se acaba con <i>lab</i> grave.

5. PROPUESTA DIDÁCTICA

A continuación, se proponen una serie de actividades secuenciadas con el fin de poder interpretar e improvisar sobre el *standard Tea for Two*, partiendo de todo el conocimiento adquirido en base al análisis de las versiones escogidas. A grandes rasgos, los pasos para poder llevar a cabo una improvisación sobre un estándar de jazz comienzan con un acercamiento a la pieza; después se realizará un análisis tanto formal, como armónico y melódico para comprender la estructura de la obra, y finalmente se exponen actividades, yendo de menor a mayor dificultad, cuyo objetivo final será la improvisación.

5.1. Acercamiento a la pieza.

Para poder interpretar, y en este caso improvisar, sobre una pieza de estilo jazzístico primeramente conviene familiarizarse auditivamente con ella. Antes de buscar la partitura y guiarse por lo escrito, se recomienda llevar a cabo una escucha de diferentes versiones para ir interiorizando la obra. En este caso, se pueden encontrar versiones de *Tea for Two* con diferentes estilos o diferentes instrumentaciones (tanto a modo de solista como a nivel orquestal). Otro de los objetivos de esta escucha es realizar un primer análisis formal del *standard* de manera auditiva. Pese a que cada versión tendrá su estilo propio, las características formales son comunes entre sí y es esto lo que el músico debe identificar. Además, también debe conocerse el compás de la pieza, lo que es imprescindible para realizar los siguientes pasos del trabajo

A parte de las cuatro versiones de *Tea for Two* elegidas para realizar este trabajo, a continuación, se remite a otras cuatro más con ánimo de ampliar la perspectiva del músico:

- Versión de Lester Young (saxofonista). Grabada en el año 1952⁸.
- Versiones de los pianistas Fats Waller (grabada en 1937), y de Oscar Peterson (grabada en 1952)⁹.
- Versión vocal de Beverly Kenney (grabada en 1954)¹⁰.

⁸ *Lester Young – Tea for Two* (1952) [Video]. ClassicMoodExperien. (2013, 28 de mayo). https://www.youtube.com/watch?v=qi5RGEe8NP4&ab_channel=ClassicMoodExperien

⁹ *Tea for Two – Fats Waller (1937), Oscar Peterson (1951)* [Video]. Gullivior. (2010, 31 de octubre). https://www.youtube.com/watch?v=Sx40CUOGwVg&ab_channel=gullivior

¹⁰ *Tea for Two – Beverly Kenney* [Video]. Robotcho. (2013, 9 de enero). https://www.youtube.com/watch?v=sQxr8R4IaZI&ab_channel=robotcho

- Versión de Emmet Cohen (piano), Patrick Bartley (saxofón) y Fabien Mary (trompeta)¹¹. Se recomienda especialmente escucharla varias veces y con calma (dura 12 minutos), ya que mezcla diferentes estilos jazzísticos e improvisaciones de cada uno de los intérpretes.

5.2. Descubrir la melodía del *standard*.

Una vez se ha llevado a cabo la escucha de diferentes versiones, el siguiente paso es empezar a conocer e identificar los elementos de la pieza. Es recomendable comenzar por la melodía, ya que es lo más simple y es más fácil que el oído pueda captarla. Se aconseja elegir una versión del *standard* en la cual la melodía aparezca lo más pura posible, lo que puede ser complicado debido a que en las diferentes versiones instrumentales siempre cada intérprete la modifica u ornamenta en mayor o menor medida. Por tanto, se propone elegir una versión cantada, como por ejemplo esta de Doris Day¹².

Una cuestión que se debe tener en cuenta es que generalmente para los músicos es más sencillo sacar las notas siendo de un instrumento y más difícil cuando es una melodía cantada. Por ello se remite también a una versión didáctica de *Tea for Two* elaborada por el estudiante a cargo de este trabajo de fin de Grado, la cual se puede escuchar desde el siguiente enlace.

[Audio 71. Tea for Two Versión didáctica](#)

Aun así, se recomienda trabajar con la versión vocal, ya que de esta manera también se practica otro aspecto de la educación auditiva como es la identificación de notas cantadas.

Para sacar la melodía del *standard* es interesante delimitar la pieza por frases (hay que recordar que en el paso anterior ya se ha llevado a cabo un análisis formal auditivo), y trabajar con cada una de ellas por separado. Se hará de la siguiente manera:

- Se identifica la primera frase del *standard* (de los segundos 0:14 a 0:33 del vídeo).
- Junto al piano, se escuchará varias veces el fragmento, a ser posible con altavoces.
- Se sacará la nota inicial de la melodía y a partir de ahí se irán buscando las demás.
- Se debe identificar también el ritmo de la melodía.

¹¹ Emmet Cohen w/ Patrick Bartley & Fabien Mary | *Tea for Two* [Video]. Emmet Cohen. (2022, 21 de julio). https://www.youtube.com/watch?v=tvGUvqUWJUY&ab_channel=EmmetCohen

¹² Doris Day – *Tea for Two* [Video]. Lucido00. (2008, 1 de diciembre). https://www.youtube.com/watch?v=y0zc7x434Aw&ab_channel=Lucido00

- Lo mismo se hará con las siguientes frases del estándar.
- Se intentará, a partir de la melodía, identificar la tonalidad de la música.
- Una vez conocida esta, un ejercicio que se puede hacer es transportar la melodía del *standard* por diferentes tonalidades.
- Otro ejercicio que se llevará a cabo es poner la melodía por escrito (recordar que previamente se ha identificado el compás).

Nota: Hay que tener en cuenta que la tonalidad de *Tea for Two* varía en las versiones vocales con respecto a las instrumentales, porque debe adaptarse a la tesitura de los intérpretes. Por tanto, se sacará la melodía con una versión vocal, pero después se transportará y se trabajará en la tonalidad original del *standard*.

5.3. Comenzando con la armonía: conocer el bajo¹³.

Una vez se ha sacado la melodía, llega el momento de comenzar a construir la armonía de la música. Es cierto que si bien sacar la melodía suele ser más sencillo, sacar la armonía de oído es algo más complejo. Un primer aspecto sobre el cual comenzar a identificar acordes son las notas del bajo. Para ello, se puede seguir trabajando con la versión de Doris Day, la cual tiene un contrabajo que se percibe claramente, o si resulta de mucha dificultad con la versión didáctica incluida el punto anterior.

El proceso que se realizará será parecido al del punto anterior, pero con las notas del bajo:

- Junto al piano, se escuchará varias veces y por fragmentos la pieza, y se irán sacando las notas del bajo. Es recomendable realizar esta escucha con auriculares para conseguir una mayor precisión auditiva.
- Una vez se hayan identificado las notas del bajo, se tocarán con la mano izquierda a modo de acompañamiento y con la derecha la melodía.
[Audio 72. Bajo+melodía.](#)
- También, a la melodía que ya se ha puesto por escrito se le añade el bajo, de manera que ya se tiene una sencilla partitura del estándar.
- Al igual que en el punto anterior, otro ejercicio interesante es transportar el bajo y la melodía por diferentes tonalidades.

¹³ Hay que tener en cuenta que en cada versión de *Tea for Two* la armonía puede variar.

- Conociendo el bajo y la melodía es posible también esbozar de oído un primer análisis funcional, lo que va a ayudar a comprender mejor el estándar.

5.4. Construcción de una armonía propia

Ahora que ya se tiene la melodía y el bajo y que se ha hecho un primer análisis funcional, y antes de recurrir a la partitura, hay un trabajo más que se puede realizar solo empleando el oído, en este caso aplicando los conocimientos sobre armonía que se tienen.

El músico creará, a partir de los elementos que ya conoce de la pieza y a partir de lo escuchado en las diferentes versiones, una armonía propia. Es muy probable que el resultado no sea la armonía correcta del *standard*, pero sí se debe intentar que sea coherente tonal y funcionalmente. Este trabajo se realizará con la misma metodología que se ha empleado en los puntos anteriores, trabajando en la pieza por frases y escuchando los fragmentos junto al instrumento:

- Se construirán los acordes y se pondrán por escrito, utilizando el cifrado funcional.
- Los acordes también se escribirán con cifrado americano, a modo de práctica.
- Ahora que ya se tiene bajo, melodía y armonía, el conjunto se tocará y se transportará por diferentes tonalidades. No es prioritario en este momento el ritmo jazzístico sino interiorizar el conjunto armónico-melódico y practicar el transporte.

[Audio 73. Bajo+armonía+melodía.](#)

En este momento el estudiante tendrá la partitura de *Tea for Two* en su propia versión, más o menos correcto o coincidente con la original. Es interesante hasta aquí trabajar solo de oído y no utilizar la partitura original del estándar, para potenciar lo máximo posible y rentabilizar la escucha activa. A partir de este punto ya se comienza a emplear la partitura como refuerzo, pero cabe recalcar que el objetivo de este método de trabajo es siempre que el oído sea el elemento más importante.

5.5. Trabajo con la partitura: evaluación de lo realizado hasta ahora.

Ahora que el músico ya ha realizado un gran trabajo auditivo, es momento de buscar la partitura original de *Tea for Two*.

Si se lleva a cabo una búsqueda en diferentes páginas o repositorios de partituras, se pueden encontrar diferentes versiones y ediciones. Para este trabajo se utiliza la versión recogida en el *Real Book*.

TEA FOR TWO

IRVING CAESAR
VINCENT YOUMANS

Medium Swing

Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 AbΔ7 Db7 Cm7 B°7

Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 AbΔ7 Bbm7 Cm7 DbΔ7

Dm7 G7 Dm7 G7 CΔ7 F7 Em7 A7

Dm7 G7 Dm7 G7 CΔ7 Bbm7 Eb7

Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 AbΔ7 Db7 Cm7 B°7

Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7 Cm7b5 F7b9

Bbm7 F7 Gb7 F7 A°7 Bbm7 DbmΔ7 Gb7

Ab/C B°7 Bbm7 Eb7 AbΔ7

Imagen 2. Standard en la versión del REAL BOOK 3

Ya con la partitura del *standard* es momento de cotejar y evaluar el trabajo que anteriormente se ha realizado de oído. Hay que ver si la melodía, la armonía y los análisis

formal y funcional son coincidentes o no con el estándar original. Si es la primera vez que se trabaja utilizando esta metodología, probablemente haya fallos en la identificación auditiva de la melodía o la armonía. Esto no debe desanimar al músico, pues el entrenamiento del oído es algo que lleva tiempo y esfuerzo. Por lo tanto, debe haber un compromiso de trabajo, de manera que la próxima vez que se quiera estudiar otro estándar de jazz el método de aprendizaje será el mismo.

En este nivel del proceso se proponen varias tareas:

- Hacer el análisis formal y armónico funcional por escrito. Se debe tener en cuenta que esta no es una pieza clásica sino jazzística y que en ciertos pasajes la función tonal de los acordes no es literal.
- Descifrar el cifrado americano de los acordes.
Ver apartado 3.2.2. donde aparecen los acordes descifrados.
- Hacer el análisis melódico. Identificar motivos, repeticiones, etc.
Ver apartado 3.3.

5.6. Tocar el *standard* en versión simple: Bajo *stride*, *voicing* con notas guía y *swing*.

Una vez se tiene el *standard* analizado formal, armónica y melódicamente, y se ha trabajado primero de oído y después con la partitura, llega el momento de empezar a aplicar algunos recursos estilísticos del jazz y a desarrollar lo que más tarde se convertirá en una interpretación e improvisación completa. En el punto 5.4. se proponía como actividad tocar armonía y melodía de *Tea for Two* y transportarlas por diferentes tonalidades, pero solamente con intención de interiorizar la música, sin buscar un ritmo jazzístico todavía. En este punto del proceso ya se va a intentar un acercamiento más al estilo con el que se toca este tipo de piezas.

Por un lado, la melodía ya se debe tocar con algo de *swing*, una técnica interpretativa del jazz que consiste en hacer una triple subdivisión del ritmo contra subdivisiones dobles. A parte, la mano izquierda realizará un bajo *stride* y un *voicing* simple utilizando las 3as y 7as de los acordes, las conocidas como notas guía.

5.6.1. *Swing*.

El *swing* es una técnica interpretativa fundamental dentro del jazz. Se refiere a un estilo de tocar música en el cual los ritmos son balanceados y sincopados de una manera distintiva. El *swing* se caracteriza por un patrón rítmico en el que el tiempo se divide en un patrón regular de acentos y contratiempos.

En el *swing*, los músicos crean un ritmo fluido y pulsante al enfatizar ciertos tiempos o subdivisiones del compás de manera desigual. Esto se logra mediante la acentuación de los tiempos fuertes y la sutileza en los tiempos débiles, creando un efecto de "balanceo" o *swing*. Los músicos de jazz que dominan esta técnica son capaces de aportar un sentido de *groove* y fluidez a la música, lo que la hace muy atractiva y rítmicamente agradable para el oyente.

El *swing* se puede encontrar en diversas formas dentro del jazz, como en el blues, el *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop* y el *swing* tradicional. Aunque el *swing* se originó en la música afroamericana a principios del siglo XX, se ha convertido en una característica distintiva del jazz y se ha utilizado ampliamente en otros estilos musicales.

Existen varias técnicas que los músicos de jazz utilizan para tocar con *swing*. A continuación, se presentan algunas de las más comunes:

Acentuación rítmica: El *swing* se basa en una acentuación desigual de los tiempos y contratiempos. Los músicos enfatizan los tiempos fuertes y juegan con sutilezas en los tiempos débiles para crear un patrón rítmico distintivo. Es importante escuchar y sentir la pulsación interna del *swing* mientras se toca.

***Syncopation*:** La sincopación es una técnica esencial en el *swing*. Consiste en acentuar o tocar notas en los contratiempos, es decir, en los momentos en los que uno no esperaría un acento. Esto crea una sensación de anticipación y fluidez en la música.

Articulación: La manera en que se atacan y se sueltan las notas también influye en el *swing*. Es común usar una articulación ligera y suelta y un uso no excesivo del pedal en

el piano, evitando que las notas suenen demasiado rígidas. Esto ayuda a mantener la sensación de fluidez y movimiento en la interpretación.

Filling in the gaps: En el *swing*, los músicos a menudo llenan los espacios vacíos entre las notas con ornamentos o adornos, como *slides*, *bends*, trinos y mordentes. Estos detalles agregan color y expresión a la interpretación y ayudan a mantener el flujo rítmico.

Control del tempo: El *swing* se basa en un *tempo* flexible y orgánico. Los músicos deben ser capaces de ajustar y adaptar el ritmo de acuerdo con el contexto musical y las interacciones con otros músicos. Esto implica una habilidad para acelerar o desacelerar ligeramente el *tempo* para mantener la sensación de *swing* en diferentes secciones de la música.

Escucha y respuesta: El *swing* es una forma de música muy colaborativa. Los músicos deben estar atentos a lo que está sucediendo a su alrededor y responder a las interacciones musicales en tiempo real. Esto implica escuchar a los demás músicos, estar abiertos a la improvisación y trabajar en conjunto para mantener el *groove* y el *swing* colectivo.

A continuación, se remite al audio que sirve como ejemplo y donde se toca la melodía de la frase A del *standard* primero de manera normal y después con *swing*¹⁴.

[Audio 74. melodía interpretación literal vs interpretación con swing.](#)

5.6.2. Bajo *stride* y *voicing* de 3ª y 7ª.

El estilo de piano *stride* es un estilo de interpretación pianística que se desarrolló en la década de 1920 y se convirtió en una parte integral del jazz de la época. Se caracteriza por un patrón rítmico distintivo en el que el pianista alterna entre acordes en el bajo (generalmente en octavas) y melodías o acordes en el registro medio o alto del piano.

El *stride piano* es conocido por su técnica virtuosa y su ritmo enérgico. Los pianistas de *stride* a menudo tocan acordes y melodías en el registro medio o alto con la mano derecha,

¹⁴ Es probable que al principio el *swing* sea complicado de interiorizar, por lo que se recomienda escuchar gran cantidad de piezas de jazz y fijarse en la interpretación de los músicos.

mientras mantienen un patrón rítmico de bajo en el registro más grave con la mano izquierda, el cual incluye una alternancia entre notas graves y acordes, lo que le da un sonido característico y un ritmo impulsado.

El *stride* piano se desarrolló a partir del ragtime y se convirtió en un estilo popular en el jazz de la era del *swing*. Algunos de los pianistas de *stride* más famosos incluyen a James P. Johnson, Fats Waller y Willie "The Lion" Smith. Estos músicos fueron conocidos por su habilidad técnica, su improvisación virtuosa y su capacidad para crear un ambiente festivo y animado en sus interpretaciones.

Para esta parte del trabajo se buscará realizar un acompañamiento *stride* sencillo, consistente en la nota fundamental en el tiempo *forte* y las demás notas del acorde en tiempo débil.

Por otro lado, se define *voicing* como la disposición de las notas a la hora de tocar un acorde. Con ánimo de que el objetivo actual no sea muy complejo, se utilizará un *voicing* con las notas guía de los acordes (3ª y 7ª), intentando buscar los enlaces armónicos siempre que sea posible.

A continuación, se remite al audio “*stride+voicing*”, donde se escucha como debe sonar el acompañamiento de la mano izquierda.

[Audio 75. *Stride+voicing* 3as y 7as](#)

5.6.3. Sonando un poco más a jazz.

La meta de esta parte del trabajo es conseguir una interpretación del *standard* en la que por un lado la melodía ya no es tan rígida y tiene algo de *swing*, y por otro lado la mano izquierda ya tiene algo más del estilo jazz como es el acompañamiento tipo *stride*, y donde además se aplica un *voicing* utilizando solo las notas guías de los acordes. Con estos recursos, la interpretación ya va a ir tomando carácter de jazz¹⁵.

¹⁵ Es muy probable que al principio, al aplicar el *voicing* con la 3ª y la 7ª, el acompañamiento *stride* y darle un poco de *swing* a la melodía, la interpretación de *Tea for Two* suene un poco rígida, debido a que el músico no está acostumbrado a tocar piezas de estas características. Se debe buscar una flexibilidad interpretativa, de manera que el uso de síncopas, contratiempos y anticipaciones propias del *swing* no tienen por qué estar presente en el 100% de la interpretación; el *voicing* de 3ª o 7ª puede sustituirse por el acorde completo; y el bajo *stride* puede alternarse con respiraciones en los finales de semifrase o frase, o puede

A continuación, se remite al audio donde se ejemplifican estos 3 aspectos.

[Audio 76. Stride+voicing+melodía con swing.](#)

5.7. Recursos para la improvisación.

Hay quienes defienden que la improvisación es algo innato y que no es susceptible de ser desarrollada si esta capacidad directamente no se posee. La perspectiva del estudiante que realiza el trabajo es que el hecho de improvisar no es más que combinar de manera coherente diferentes recursos musicales y técnicos a la hora de la interpretación, los cuales pueden aprenderse.

En este apartado se hablará sobre varios de estos recursos improvisatorios y se propondrán actividades para desarrollar cada uno de ellos (desde la base del estándar *Tea for Two*), aunque hay que tener en cuenta que la variedad es muy extensa y existen muchos más. Como se viene diciendo, el mejor método de aprendizaje es la escucha activa de obras del género en el que se quiera aprender a improvisar y el método de ensayo-error con el instrumento.

5.7.1. Adornar la melodía. Uso de notas de paso, cromatismos, etc.

La improvisación no tiene por qué requerir una gran complejidad técnica o un gran virtuosismo todo el tiempo. A veces sobra con adornar o variar un poco la melodía. Algunos recursos sencillos que se pueden utilizar son:

- Añadir notas de paso cromáticas o diatónicas entre las notas de la melodía.
Ejemplo: [Audio 77. Melodía con notas de paso cromáticas y diatónicas.](#)
- Utilizar mordentes, apoyaturas, grupetos u otros tipos de adornos en determinadas notas.
Ejemplo: [Audio 78. Melodía con mordentes+apoyaturas+grupetos.](#)
- Dividir una nota de la melodía en 2 notas de valor inferior (por ejemplo, una negra en 2 corcheas).
Ejemplo: [Audio 79. Dividir valor de notas.](#)

incluir modificaciones diversas. Todo esto queda a criterio del intérprete, y como se ha dicho en los anteriores puntos, ese criterio se entrena escuchando piezas del mismo estilo interpretativo.

- Jugar con el valor de las notas de la melodía, alargando algunas y acortando otras (*swing*).

Ejemplos incluidos en el apartado 5.6.

[Audio 74. melodía interpretación literal vs interpretación con swing.](#)

[Audio 76. Stride+voicing+melodía con swing.](#)

Ejemplos de estos recursos en las versiones analizadas de *Tea for Two*.

[Audio 24. A. Tatum. Contratiempos con melodía en m.i. y m.d.mp3](#)

[Audio 48. N. K. Cole. Contratiempos con m.i.](#)

[Audio 58. P. Plat. Grupetos.mp3](#)

[Audio 62. P. Plat. Melodía a contratiempos entre m.i. y m.d.+ritardando.](#)

[Audio 67. P. Plat. Grupetos+rearmonización final de rueda.](#)

5.7.2. Escalas.

Un recurso muy utilizado en la improvisación en general es el uso de escalas, ya sean ascendentes o descendentes, cromáticas o diatónicas, a un *tempo* más rápido o a uno más lento.

Para trabajar este aspecto se recomienda empezar por la escala pentatónica, la cual se forma por 5 notas (1ª, 2ª, 3ª, 5ª y 6ª de una escala diatónica mayor), y que Sangah Noona utiliza en su interpretación de *Tea for Two*.

[Audio 36. S. Noona. Escala pentatónica Lab M](#)

Un ejercicio¹⁶ que se puede llevar a cabo es tocar con la mano izquierda la base armónica del *standard* empleando un acompañamiento *stride* y con la mano derecha utilizar la escala pentatónica de la correspondiente tonalidad para improvisar. La mano derecha no debe tocar al azar, sino siempre intentando buscar una coherencia con la armonía del estándar, la cual se ha de haber estudiado previamente.

Ejemplo: [Audio 80. Improvisación con escala pentatónica Lab M.](#)

A estas notas de la escala pentatónica se le pueden añadir más tarde cromatismos, las llamadas notas blue, como son las notas #2 o la #5. Por ejemplo, en la escala pentatónica de Lab M, las notas blue serían el *si natural* o *dob* y el *mi natural* o *fab*.

¹⁶ Se recomienda que el estudiante se grabe mientras improvisa y después se escuche y se evalúe a sí mismo.

[Audio 81. Improvisación con escala pentatónica Lab M+notas blue.](#)

Otra actividad complementaria es tocar el *standard* por todas las tonalidades del piano, realizando este mismo trabajo con las respectivas escalas pentatónicas. Hay que tener en cuenta que *Tea for Two* tiene su frase A en Lab M, su frase B en Do M, su frase A' en Lab M, y su frase C en Sib menor y Lab M.

Una vez que se domine aceptablemente la escala pentatónica, se pueden empezar a implementar otras escalas. En caso de *Tea for Two*, serían Lab M, Do M, y Sib menor, armónica y melódica, además de la escala cromática en algún determinado momento.

Hay muchas maneras de practicar la agilidad y el uso improvisatorio de las escalas. En este método de trabajo se propone el siguiente ejercicio. Aplicado a la frase A (Lab M): con la mano izquierda llevar a cabo el acompañamiento *stride*; con la mano derecha tocar la escala de Lab M dos octavas ascendentemente y luego dos octavas descendentemente a ritmo de corcheas. Realizar lo mismo en la frase B (pero en tonalidad de do mayor), y en la frase A'.

Ejemplo: [Audio 82. Ejercicio escala Lab M.](#)

En la primera semifrase de C, al ser tonalidad de Sib menor, se pueden utilizar diferentes escalas (menor natural, menor melódica y menor armónica), con que el trabajo se realizará 3 veces.

Ejemplo: [Audio 83. Ejercicio escala Sib m armónica.](#)

Otras variantes del ejercicio es realizar las escalas a ritmo de tresillos de corchea o de semicorcheas, o a fusas. También, al igual que con las actividades anteriores, se puede transportar por todas las tonalidades. Otra opción es grabarse la base del *standard* y tocar las escalas al unísono con ambas manos.

Ejemplo: [Audio 84. Ejercicio escala Lab M tresillos.](#)

El objetivo de esta actividad es ir adquiriendo soltura y seguridad al tocar diferentes escalas y entrenar el oído de manera que se pueda distinguir qué notas son adecuadas o suenan mejor para cada acorde de la armonía.

Ejemplos de escalas en las versiones analizadas de *Tea for Two*:

[Audio 22. A. Tatum. Impro en m.i.](#)

[Audio 23. A. Tatum. Armonía desc.+impro cromática.](#)

[Audio 46. N. K. Cole Escala cromática desc.](#)

5.7.3. Arpeggios.

Otro recurso muy utilizado para improvisar es el uso de arpeggios. Estos pueden ser ascendentes o descendentes, y tener más o menos alcance (una octava, dos octavas, etc). La armonía de cualquier canción está compuesta por acordes, y con cada uno de ellos se pueden hacer arpeggios. Para empezar a trabajarlos se propone el siguiente ejercicio. Con ambas manos se hará un arpeggio de dos octavas ascendente y descendente de cada uno de los acordes de *Tea for Two*. No es necesario llevar un *tempo* fijo, solamente interiorizar los acordes y aprender a moverse por sus notas.

Ejemplo: [Audio 85. Arpeggios Sib 7ª menor y MiB dominante.mp3](#)

Para reforzar los arpeggios, este mismo ejercicio se puede llevar a cabo transportando el estándar por todas las tonalidades. También otra variante es empezar a introducir el ritmo en los arpeggios (por ejemplo, haciendo tresillos y marcando la primera nota de cada uno), o por grupos de 4 notas, de 5, etc.

[Audio 86. Arpeggios Sib 7ª menor y MiB dominante tresillos.](#)

Cuando el estudiante considere que ya tiene más seguridad con los arpeggios, se puede empezar a trabajar disociando manos (con la mano izquierda realizando el bajo *stride* y con la derecha haciendo los arpeggios). La manera de llevarlo a cabo sería la siguiente. Bajar el tempo y que la mano izquierda en vez de ir a corcheas vaya a negras, y que la derecha haga arpeggios por semicorcheas, de manera que en un acorde el arpeggio será ascendente y en el siguiente descendente.

Ejemplo: [Audio 87. Arpeggios Sib 7ª menor y MiB dominante+stride.](#)

Otra variante es realizar los arpeggios por tresillos. Conforme se vaya cogiendo soltura se puede ir acelerando el *tempo*.

[Audio 88. Arpeggios Sib 7ª menor y miB dominante tresillos+stride.](#)

Ejemplos de arpeggios en las versiones analizadas de *Tea for Two*.

[Audio 54. P. Plat. Ritardando y respiración en final de semifrase+arpeggio.](#)

[Audio 55. P. Plat. Acorde de LabMaj7 arpegiado.](#)

[Audio 57. P. Plat. Frase C arpegiado+ritardando+respiración.](#)

[Audio 64. P. Plat. Motivo rítmico con arpegiado desc.](#)

5.7.4. Progresiones de células.

Ahora que ya se han practicado en profundidad las escalas y arpeggios, es el momento de aumentar un nivel de dificultad y comenzar a implementar las progresiones de células de dos o más notas. Este es un recurso que se halla presente en diferentes momentos de las 4 interpretaciones de *Tea for Two* que se han analizado en este trabajo, y puede aplicarse de distintas maneras y variantes.

Las progresiones de células se pueden hacer dentro de escalas o de arpeggios, pueden crear hemiolias (de lo que se hablará en el punto siguiente), entre otras posibilidades.

Para empezar, se propone un ejercicio sencillo con una célula de dos notas a distancia de 2ª y de manera descendente (ejemplo: *sib* y *lab*), la cual se irá moviendo de manera ascendente por la escala de Lab M durante 2 octavas. Al llegar al *lab* más agudo, la célula se invertirá de manera que las 2 notas formarán una 2ª ascendente (*sol* y *la*), y se realizará el mismo ejercicio pero con la nueva célula y descendiendo por la escala. Este mismo ejercicio se realizará en Do M, y Sibm, armónica y melódica.

Ejemplo: [Audio 89. Progresión célula 2 notas asc. y desc. Lab M.](#)

Para hacer más dinámica la actividad se puede ir variando el intervalo de notas que forman la célula.

El mismo ejercicio se puede realizar transportando células de dos notas por los acordes del estándar arpegiados. Por ejemplo, en el primer acorde (Sib 7ª menor), la célula la formará la 3ª del acorde y la fundamental (*reb* y *sib*), y se irá transportando de manera ascendente durante dos octavas. Después se invertirá y se transportará de manera descendente. El mismo trabajo se puede hacer con cada uno de los acordes del *standard*.

[Audio 90. Progresión célula 2 notas acorde Sib 7ª menor.](#)

Para ambos ejercicios, primero se trabajará con ambas manos al unísono, y después la mano izquierda tocará la base del *standard* y la mano derecha hará las progresiones a ritmo de semicorcheas.¹⁷

[Audio 91. Progresión célula 2 notas escala LaB M+stride.](#)

Ejemplos de progresiones de células en las versiones analizadas de *Tea for Two*:

[Audio 21. A. Tatum. Prog. célula por escala Lab M.](#)

[Audio 33. S. Noona. Prog. de una célula por cambio de nivel.](#)

[Audio 38. S. Noona. Prog. desc. de célula de 2 notas.](#)

[Audio 40. S. Noona. Adaptación de una célula por cambio de nivel.](#)

[Audio 47. N. K. Cole. Adaptación de un motivo ascendentemente por la escala de Lab M.](#)

[Audio 52. N. K. Cole. Prog. de célula+contratiempos de la percusión.](#)

[Audio 65. P. Plat. Prog. de célula por acorde de LabMaj7.](#)

5.7.5. Hemiolias.

Según Roy Bennet (2003), la hemiolia se utiliza frecuentemente en la música como recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por uno binario o viceversa.

Puede darse a mayor o menor proporción y aparece en el repertorio musical de diferentes épocas. En la improvisación es otro recurso bastante recurrente, y se puede observar por ejemplo en las versiones de *Tea for Two* de Art Tatum o Nat King Cole que previamente se han analizado.

Para crear una hemiolia se pueden aplicar los recursos vistos hasta ahora como son las escalas, los arpeggios o las progresiones de células. Se proponen varias actividades:

Con ánimo de familiarizarse con el ritmo de la hemiolia, se utilizará una célula de 3 notas con valor de corchea (*do*, *sib* y *lab*). Se tocará de manera repetida con la mano derecha, mientras que la mano izquierda hará el acompañamiento de la frase A del *standard*. En la célula el acento debe recaer sobre la primera nota (*do*), de manera que los acentos de

¹⁷ En esta parte del trabajo solo se trabajará con células de 2 o 4 notas o con tresillos y seisillos.

mano derecha e izquierda no coincidirán, y es donde se creará la hemiolia. Con ánimo de dinamizar el ejercicio, se puede realizar varias veces cambiando las notas con las que se crea la hemiolia.

Ejemplo: [Audio 92. Hemiolia reiterativa.](#)

Lo mismo se realizará pero transportando la célula por la escala de manera ascendente y descendente y manteniendo la acentuación.

Ejemplo: [Audio 93. Hemiolia asc. Y desc.](#)

La célula puede variar (utilizando otras notas y otros intervalos), pero se debe respetar el hecho de que si el ritmo de la pieza es binario, para que se cree una hemiolia la célula rítmica de la mano derecha debe tener un número de notas impar (3, 5, etc).

[Audio 94. Hemiolia ascendente con 5 notas.](#)

Ejemplos de hemiolias en las versiones analizadas de *Tea for Two*.

[Audio 25. A. Tatum. Hemiolia.](#)

[Audio 28. A. Tatum. Hemiolia asc.](#)

[Audio 45. N. K. Cole. Adaptación de un motivo por transporte desc.+hemiolia.](#)

[Audio 51. N. K. Cole. Hemiolia con modificación de tempo.](#)

5.7.6. *Walking bass*.

Durante todo este proceso se han trabajado cuestiones referentes a la mano derecha y a la parte melódica, y la mano izquierda ha quedado en un segundo plano realizando siempre el acompañamiento tipo *stride*. El *walking bass* es otro tipo de acompañamiento muy usado también en piezas de este estilo. Sin ir más lejos, lo podemos encontrar en la interpretación de *Tea for Two* de Sangah Noona (en su tercera rueda), o en la de Nat King Cole (realizado por el contrabajo).

El *walking bass*, también conocido como línea de bajo caminante, es una técnica y estilo de interpretación utilizada especialmente en géneros como el jazz, el blues y el *swing*. Consiste en tocar líneas de bajo de forma rítmica y constante, creando una progresión de notas que se desplazan de manera fluida y melódica.

El *walking bass* se caracteriza por su movimiento ascendente y descendente. A menudo, se ejecuta en el contrabajo, el bajo eléctrico o el piano, aunque también puede ser interpretado en otros instrumentos melódicos, como el saxofón o la guitarra.

La técnica del *walking bass* implica la combinación de notas de la escala correspondiente a los acordes de una canción. En general, se enfatizan las notas fundamentales de cada acorde, así como las notas de paso y las notas de tensión para agregar variedad y color al patrón de bajo. Además, se suele utilizar una mezcla de notas largas y cortas, así como síncopas y acentos rítmicos para darle un ritmo y una sensación de fluidez a la línea de bajo.

El objetivo de esta parte del trabajo es llegar a comprender y a interiorizar el *walking bass*, y aplicarlo al acompañamiento de *Tea for Two*. Como este recurso se supone que es nuevo para el músico, se proponen una serie de actividades, de menor a mayor dificultad, en las que se trabaja el *walking bass*.

Se empieza en la tonalidad de Do M. Se tocan 2 compases de 4 por 4 (el primero de tónica y el segundo de dominante). La mano derecha toca, en figura de redonda, los 2 acordes placados. La mano izquierda realiza un *walking bass* sencillo a ritmo de negras, de manera que una el I grado con el V y a su vez este con el I de nuevo. El procedimiento del ejercicio es repetir varias veces la secuencia armónica, probando diferentes líneas de bajo y diferentes combinaciones de notas para moverse de un acorde al otro.

Ejemplo: [Audio 95. Walking Bass I-V redondas](#)

El mismo ejercicio se practica por las diferentes tonalidades (tanto en modo mayor como menor). Cuando ya salga, la mano derecha puede pasar a hacer blancas en vez de redondas, o incluso a buscar ya un ritmo más jazzístico. Ejemplos:

[Audio 96. Walking Bass I-V blancas.](#)

[Audio 97. Walking Bass I-V ritmo jazz.](#)

Otra actividad que se propone es que el *walking bass* no sea improvisado sino que se componga uno fijo y se escriba en partitura.

El procedimiento del ejercicio desglosado en los puntos 1 y 2 se repite, solo que ampliando la progresión armónica a I, VI, II y V. Se pueden hacer tanto 4 compases (un grado por compás), o 2 compases (2 grados por compás). En este último caso la transición entre acordes sería más corta.

Ejemplo: [Audio 98. Walking Bass I-VI-II-V.](#)

Nuevamente se repetirá la mecánica del ejercicio pero la estructura armónica vuelve a ampliarse, en este caso a I, IV, VII, III, VI, II, V y I.

[Audio 99. Walking Bass I-IV-VII-III-VI-II-V-I](#)

A estas alturas ya se tendrá algo más de dominio sobre el *walking bass*. Es momento de comenzar a aplicarlo a la armonía de *Tea for Two*. Se recomienda empezar a trabajar en la frase B, ya que está en tonalidad de do mayor, y debido a que, como se ha indicado con anterioridad, seguramente el *walking bass* es algo nuevo para el estudiante y en esta tonalidad le resultará más fácil. Además, dado que la frase B es el tema del *standard* transportado, una vez logre desarrollar un *walking bass* también le servirá para las frases A y A'.

Ejemplo: [Audio 100. Walking Bass Tea for Two frase B.](#)

La meta tras estas actividades es tocar *Tea for Two* completo acompañándose de un *walking bass*, e interiorizarlo y automatizarlo de manera que la mano derecha pueda tocar la melodía del estándar o una improvisación¹⁸.

Ejemplos de *walking bass* en las versiones analizadas de *Tea for Two*.

[Audio 37. S. Noona. Walking bass.](#)

[Audio 44. N. K. Cole. Walking bass del contrabajo.](#)

5.8. Síntesis de lo trabajado hasta ahora.

Hasta este momento se han visto diferentes recursos que se pueden aplicar en la improvisación, pero se han trabajado cada uno de manera concreta y sin conectarlos entre

¹⁸ A parte de la secuencia de actividades que se proponen en este apartado, nuevamente se recomienda la escucha activa de interpretaciones jazzísticas en las que aparezca el recurso que se trabaja, en este caso el *walking bass*. Además de que el músico se grabe y después evalúe sus progresos.

sí. Llega el momento de llevar a cabo una síntesis de recursos y probar a realizar una improvisación completa sobre el estándar *Tea for Two*. Para que el proceso sea gradual, se pueden establecer pautas para acotar el uso de recursos improvisativos, por ejemplo:

Frase A: *bajo stride* en mano izquierda + solo escala pentatónica en mano derecha.

Ejemplo: [Audio 80. Improvisación con escala pentatónica Lab M.](#)

Frase B: *walking bass* en mano izquierda + escala de do mayor en mano derecha.

Ejemplo: [Audio 101. Frase B walking bass+impro escala Do M.](#)

Frase A': *walking bass* en mano izquierda + progresiones de células con las notas de los acordes en mano derecha.

Ejemplo: [Audio 102. Frase A' walking bass+impro prog. Células cambios de nivel.](#)

Frase C: *bajo stride* en mano izquierda+progresiones de células por las escalas de Sib menor y Lab M.

Ejemplo: [Audio 103. Frase C stride+prog. Células por Sib m y Lab M.](#)

El objetivo es que al final todos los recursos improvisatorios se combinen entre sí de manera coherente, pero obviamente este es un proceso que lleva tiempo y se debe trabajar con paciencia.

5.9. La expresión al improvisar.

Hasta ahora se ha hablado de diferentes recursos que se incluyen en la parte técnica y mecánica de la improvisación, como son las escalas, los arpeggios o las progresiones de células. No por ello se debe pensar que en el jazz la expresividad del intérprete no es relevante y que solo se valora el virtuosismo. Sí es cierto que intentar utilizar recursos expresivos en la primera toma de contacto con la improvisación puede ser algo complicado, ya que el músico tocará con una cierta rigidez al estar pensando en la técnica y en no equivocarse, y por ello quedará a un lado el aspecto más sentimental. Pero una vez ya se tenga una cierta seguridad y un nivel aceptable, es interesante empezar a incluir elementos expresivos, como pueden ser el uso de respiraciones, *ritardandos* o *accelerandos*, *sforzandos*, contrastes de dinámicas *forte-piano*, etc.

A continuación, se remite a algunos ejemplos extraídos de las versiones de *Tea for Two* analizadas donde los intérpretes emplean estos recursos:

[Audio 34. S. Noona. Contraste dinámico forte-piano.](#)

[Audio 39. S. Noona. Final rueda \(crescendo+accelerando\).](#)

[Audio 42. S. Noona. Final \(ritardando +sforzando\).mp3](#)

[Audio 43. N. K. Cole. Rearmonización final de frase C \(tónica por dominante\).](#)

[Audio 54. P. Plat. Ritardando y respiración en final de semifrase+arpeggio.](#)

[Audio 56. P. Plat. Respiración+juego con público.](#)

[Audio 57. P. Plat. Frase C arpegiado+ritardando+respiración.](#)

[Audio 68. P. Plat. Tempo presto+nuevo motivo rítmico.mp3](#)

[Audio 70. P. Plat. Coda+final.](#)

Por último, cabe mencionar otro recurso interesante en la improvisación que es el uso del silencio. Al improvisar no es necesario todo el tiempo tocar una gran cantidad de notas a la mayor velocidad posible. Puede haber momentos de silencio, lo que sirve para jugar con el oyente y crear expectativa, aparte de que también le da dinamismo a la interpretación.

5.10. Variar el carácter de la improvisación.

Las 4 interpretaciones que se analizan en este trabajo son de la misma pieza, pero cada una tiene un estilo y un carácter diferente, pese a que también es cierto que comparten aspectos en común. Cuando el alumno ya adquiera más soltura al improvisar y ya haya practicado con los elementos y los recursos que anteriormente se han trabajado, puede probar a cambiar el estilo y a crear diferentes versiones de *Tea for Two*. Para ello se puede tomar como modelo la interpretación de Nat King Cole, que toca el *standard* a un *tempo* muy rápido; o la versión de Sangah Noona, que interpreta *Tea for Two* con estilo chachachá. Un medio muy útil para tener referencias de la pieza en diferentes estilos y tempos y para crear bases sobre las que poder improvisar es la aplicación *iReal*, cuyas funciones se detallan en el apartado del estado de la cuestión.

Por último, se anima al músico a no solo practicar la improvisación de manera individual, sino también a juntarse con amigos y compañeros instrumentistas y probar a crear una

versión conjunta al estilo *jam session*, en las que se vayan alternando los diferentes instrumentos.

6. CONCLUSIONES

Tras realizar este trabajo de fin de grado, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El objeto de estudio y la temática que se aborda presentan un punto innovador, ya que se salen de la perspectiva de la interpretación y la música clásica y tratan otro ámbito como es la improvisación y el jazz, que normalmente tiene un papel secundario en la formación musical a nivel de conservatorio.

La búsqueda de información para elaborar el estado de la cuestión ha sido relevante ya que de los diferentes métodos de enseñanza, vídeos y artículos citados se han extraído ideas las cuales han servido como complemento a la experiencia propia del alumno a la hora de comenzar a cimentar el trabajo.

El objetivo general se ha cumplido satisfactoriamente, ya que se ha elaborado una propuesta didáctica para trabajar la improvisación basándose en los conocimientos y en la perspectiva del estudiante como alumno de grado superior. En cuanto a los objetivos específicos, también se han alcanzado en su totalidad, tanto el hecho de extraer recursos a partir del análisis auditivo de las versiones como elaborar una secuencia de actividades para desarrollar la creatividad y conseguir una improvisación con el *standard Tea for Two*. Cabe aclarar que este no es un trabajo cuantitativo, ya que las actividades no se han probado con un grupo de alumnos de improvisación y no hay una evidencia científica sobre la eficacia o no del método. Aun así, sí que se puede catalogar como un trabajo experiencial, ya que el estudiante que lo ha realizado ha seguido la línea metodológica que se defiende y ha llevado a cabo las actividades, y reconoce que su nivel improvisatorio ha aumentado con respecto a antes de empezar el trabajo.

La búsqueda documental a la hora de elaborar la contextualización sobre el *standard Tea for Two*, sus compositores, y los intérpretes a cargo de las versiones analizadas ha permitido al estudiante ampliar sus conocimientos sobre cultura musical del siglo XX. Además, el hecho de la elección de las versiones ha servido para comprender que dentro del jazz hay diferentes corrientes estilísticas en función de la época o de la técnica interpretativa.

Desde la perspectiva teórico-musical ha sido interesante y motivador El análisis del estándar *Tea for Two*, ya que se han aplicado métodos y conceptos empleados en la enseñanza de conservatorio (como son el análisis formal, el análisis armónico funcional, el análisis melódico, el uso de motivos, etc.), para analizar una pieza jazzística. Además, ha permitido al estudiante ampliar los conocimientos sobre armonía, función tonal, entre otros aspectos.

Tanto la comparativa de versiones como el análisis descriptivo de cada una de ellas se ha realizado empleando el oído como método de trabajo, lo cual ha resultado una tarea inspiradora para el estudiante. Como ya se ha dicho anteriormente, el objetivo referente a esta parte del trabajo se ha culminado al 100%, ya que la cantidad de ejemplos y recursos extraídos de las diferentes versiones ha sido muy amplia, y muchos de ellos han servido para ejemplificar actividades en la guía didáctica.

Finalmente, la parte didáctica presentaba la mayor dificultad en la elaboración del trabajo. El enfoque que se le quería dar era destinar las actividades hacia un perfil de alumno el cual tiene amplios conocimientos en cuanto a armonía, análisis e interpretación y técnica pianística, pero que sus conocimientos sobre improvisación y jazz son básicos o inexistentes. Al realizar la evaluación del trabajo, se considera que este aspecto se ha resuelto de manera coherente y satisfactoria. El nivel de las actividades es gradual y se va de menor a mayor dificultad, siempre fomentando el oído como principal método de aprendizaje, y defendiendo la teoría de que la improvisación es algo que cualquier músico puede estudiar y aprender. Es necesario decir que este trabajo de fin de grado pretende ser una guía para iniciarse en la improvisación, no es un compendio o un tratado para convertirse en un experto en esta materia. Pese a ello, la guía didáctica incluye actividades sobre recursos que no faltan en cualquier improvisación (como son escalas, arpeggios, progresiones de células o adaptaciones de motivos), y con una buena combinación de todos ellos un músico puede comenzar el camino para, con tiempo y con esfuerzo, desarrollar su creatividad.

En síntesis, la mayor aportación pedagógica de este trabajo de fin de grado es el papel que han tenido en su realización el oído y el aprendizaje musical por medio de la escucha, aspectos que en la enseñanza musical actual se encuentran algo desplazados a causa de la dependencia casi total de la partitura. Este trabajo busca llamar la atención sobre este

asunto y fomentar una mayor importancia del aprendizaje auditivo en la educación musical, y recordar el hecho de que la música no entra por la vista sino por el oído.

Por último, cabe decir que la realización de este trabajo ha supuesto para mí un cambio de rol importante, pues siempre había enfocado la improvisación desde la perspectiva del alumno y hasta este año no lo había hecho desde un punto de vista didáctico. Analizar tanto descriptiva como comparativamente las versiones elegidas de *Tea for Two* y elaborar y secuenciar la guía de actividades para iniciarse en la improvisación suponen la culminación de mi etapa como estudiante y un punto de partida para lo que será mi futuro como docente.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett, R. (2003). *Hemiolia*. Léxico de la Música. Madrid: Akal Ediciones.

DeVeaux, S. (1997). *Swing: Third Ear - The Essential Listening Companion*. Nueva York, NY: W. W. Norton & Company.

Epstein, D. M. (1999). *Nat King Cole*. Nueva York, NY: Farrar, Straus and Giroux.

Fuqua, E. (2007). *Walking Bassics*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Kreuger, M. (2009). *Irving Caesar: A Biography*. Nueva York, NY: Oxford University Press.

Lasser, M., Furia, P., & W., D. (2005). *The Great American Songbook: The Stories Behind the Standards*. Nueva York: Oxford University Press.

Lester, J. (1995). *Too Marvelous for Words: The Life and Genius of Art Tatum*. Nueva York, NY: Oxford University Press.

Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Levine, M. (1995) *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co.

Wilder, A. (1972). *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*. Nueva York: Oxford University Press.

Youmans, V. (1924). *The Songs of Vincent Youmans*. Harms Inc.

WEBGRAFÍA

Bellora, P. (2021) *El primer paso al tocar un standard de jazz: ¡La melodía y sus variaciones!*”

https://www.youtube.com/watch?v=T95o3b0WEqM&ab_channel=PedroBellora

ClassicMoodExperien. (2013, 28 de mayo). *Lester Young – Tea for Two* (1952) [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=qi5RGEe8NP4&ab_channel=ClassicMoodExperien

Emmet Cohen. (2022, 21 de julio). *Emmet Cohen w/ Patrick Bartley & Fabien Mary | Tea for Two* [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=tvqUvqUWJUY&ab_channel=EmmetCohen

Guitarras Español. (s.f.). *Cifrado Americano: Esto es y así se lee*. En Guitarras Española.

Recuperado de <https://www.guitarraespanola.com/cifrado-americano-esto-es-y-asi-se-lee/>

Gullivior. (2010, 31 de octubre). *Tea for Two – Fats Waller (1937), Oscar Peterson (1951)* [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=Sx40CUOGwVg&ab_channel=gullivior

Lucido00. (2008, 1 de diciembre). *Doris Day – Tea for Two* [Video].

https://www.youtube.com/watch?v=y0zc7x434Aw&ab_channel=Lucido00

Nat King Cole. (2018, 25 de marzo). *Nat King Cole – Tea for Two* [Video]. NatKingCole.

https://www.youtube.com/watch?v=RBXhjmTZi0E&ab_channel=NatKingCole

Meurice, R. (2020) *Cómo aprender un standard de jazz, plan de acción*.

<http://cancionesdejazz.com/standard-jazz/>

Meurice, R. (2022) *Cómo aprender un standard de jazz en 4 etapas*.

<https://www.youtube.com/watch?v=oIOG2omML50>

- Plat, P. Y. (2021). *BIO. Pierre-Yves Plat*. <https://www.pierreyvesplat.com/bio>
- Robotocho. (2013, 9 de enero). *Tea for Two – Beverly Kenney* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=sQxr8R4IaZI&ab_channel=robotoch
- Sangah World. (s.f.). About. <https://sangahworld.com/category/about/>
- SangahNoona. (2022, 9 de mayo). *Tea for Two (Vincent Youmans) Cha Cha Piano by Sangah Noona* [Video]. SangahNoona. https://www.youtube.com/watch?v=LmP-NBJ5NQA&ab_channel=SangahNoona
- Santosificationable (2019, Noviembre 7) *Art Taum – Tea for Two (Audio+Sheet Music)* https://www.youtube.com/watch?v=kACt0FM0Kf8&t=20s&ab_channel=Santosificationable
- Sarmiento, L. (2021) *Cómo aprender standards paso a paso (para principiantes)* https://www.youtube.com/watch?v=zeyYtxSDIFY&ab_channel=LuciaSarmiento
- Soto Aparicio, F. (2022) *Tres standards para iniciar en el JAZZ y cómo estudiarlos.* https://www.youtube.com/watch?v=qB56-Vkukz0&ab_channel=Cresciente-Teor%C3%ADaMusical%26Composici%C3%B3n
- ThePerefrancois. (2017, 5 de agosto). *Tea for Two, l'Incroyable talent de Pierre-Yves Plat, un pianiste atypique* [Video]. ThePerefrancois. https://www.youtube.com/watch?v=apY1FdxTswM&ab_channel=ThePerefrancois

ÍNDICE DE AUDIOS

[Audio 01. Análisis Formal. Estándar completo, indicando frases y semifrases](#)

[Audio 02. Análisis Formal. Frase A](#)

[Audio 03. Análisis Formal. Frase B](#)

[Audio 04. Análisis Formal. Frase A'](#)

[Audio 05. Análisis Formal. Frase C](#)

[Audio 06. Acordes Frase A](#)

[Audio 07. Acordes Frase B](#)

[Audio 08. Acordes Frase A'](#)

[Audio 09. Acordes Frase C](#)

[Audio 10. Melodía: motivo original](#)

[Audio 11. Melodía: modificación cadencial, final frase A](#)

[Audio 12. Melodía: motivo variado y transportado, frase B](#)

[Audio 13. Melodía: modificación cadencial, final frase B](#)

[Audio 14. Melodía: modificación cadencial, final frase A'](#)

[Audio 15. Melodía: secuencia pregunta-respuesta, frase C](#)

[Audio 16. Melodía: modificación cadencial, final frase C](#)

[Audio 17. A. Tatum. Introducción](#)

[Audio 18. A. Tatum. Prog. cromática desc](#)

[Audio 19. A. Tatum. Prog. armónica asc](#)

[Audio 20. A. Tatum. Rearmonización acordes Frase C, rueda 1](#)

[Audio 21. A. Tatum. Prog. célula por escala Lab M](#)

[Audio 22. A. Tatum. Impro en m.i.\).](#)

[Audio 23. A. Tatum. Armonía desc.+impro cromática](#)

[Audio 24. A. Tatum. Contratiempos con melodía en m.i. y m.d.\).](#)

[Audio 25. A. Tatum. Hemiolia](#)

[Audio 26. A. Tatum. Armonía por 5as+prog. desc.](#)

[Audio 27. A. Tatum. Prog. desc. y asc.\).](#)

[Audio 28. A. Tatum. Hemiolia asc.](#)

[Audio 29. A. Tatum. Alteración del ritmo](#)

[Audio 30. A. Tatum. Final](#)

[Audio 31. S. Noona. Acordes chachachá](#)

[Audio 32. S. Noona. Rearmonización si disminuído por fa dominante](#)

[Audio 33. S. Noona. Prog. de una célula por cambio de nivel](#)

[Audio 34. S. Noona. Contraste dinámico forte-piano](#)

[Audio 35. S. Noona. Rearmonización y desaparición de la melodía del estándar](#)

[Audio 36. S. Noona. Escala pentatónica Lab M](#)

[Audio 37. S. Noona. Walking bass](#)

[Audio 38. S. Noona. Prog. desc. de célula de 2 notas](#)

[Audio 39. S. Noona. Final rueda \(crescendo+accelerando\)](#)

[Audio 40. S. Noona. Adaptación de una célula por cambio de nivel](#)

[Audio 41. S. Noona. Escala pentatónica +nota blue](#)

[Audio 42. S. Noona. Final \(ritardando +sforzando\)](#)

[Audio 43. N. K. Cole. Rearmonización final de frase C \(tónica por dominante\)](#)

[Audio 44. N. K. Cole. Walking bass del contrabajo](#)

[Audio 45. N. K. Cole. Adaptación de un motivo por transporte desc.+hemiolia](#)

[Audio 46. N. K. Cole Escala cromática desc.](#)

[Audio 47. N. K. Cole. Adaptación de un motivo ascendentemente por la escala de Lab M](#)

[Audio 48. N. K. Cole. Contratiempos con m.i.](#)

[Audio 49. N. K. Cole. Mib nota pedal](#)

[Audio 50. N. K. Cole Motivo rítmico](#)

[Audio 51. N. K. Cole. Hemiolia con modificación de tempo](#)

[Audio 52. N. K. Cole. Prog. de célula+contratiempos de la percusión](#)

[Audio 53. N. K. Cole. Final](#)

[Audio 54. P. Plat. Ritardando y respiración en final de semifrase+arpeggio](#)

[Audio 55. P. Plat. Acorde de LabMaj7 arpegiado](#)

[Audio 56. P. Plat. Respiración+juego con público](#)

[Audio 57. P. Plat. Frase C arpegiado+ritardando+respiración](#)

[Audio 58. P. Plat. Grupetos](#)

[Audio 59. P. Plat. Final de rueda rearmonización](#)

[Audio 60. P. Plat. Bajo stride](#)

[Audio 61. P. Plat. Cromatismo hacia la fundamental del acorde](#)

[Audio 62. P. Plat. Melodía a contratiempos entre m.i. y m.d.+ritardando](#)

[Audio 63. P. Plat. Armonía desc.](#)

[Audio 64. P. Plat. Motivo rítmico con arpegiado desc.](#)

[Audio 65. P. Plat. Prog. de célula por acorde de LabMaj7](#)

[Audio 66. P. Plat. Chachachá](#)

[Audio 67. P. Plat. Grupos+rearmonización final de rueda](#)

[Audio 68. P. Plat. Tempo presto+nuevo motivo rítmico](#)

[Audio 69. P. Plat. Carácter can can+nuevo motivo rítmico](#)

[Audio 70. P. Plat. Coda+final](#)

[Audio 71. Tea for Two Versión didáctica](#)

[Audio 72. Bajo+melodía.](#)

[Audio 73. Bajo+armonía+melodía.](#)

[Audio 74. melodía interpretación literal vs interpretación con swing.](#)

[Audio 75. Stride+voicing 3as y 7as](#)

[Audio 76. Stride+voicing+melodía con swing.](#)

[Audio 77. Melodía con notas de paso cromáticas y diatónicas.](#)

[Audio 78. Melodía con mordentes+apoyaturas+grupos.](#)

[Audio 79. Dividir valor de notas.](#)

[Audio 80. Improvisación con escala pentatónica Lab M.](#)

[Audio 81. Improvisación con escala pentatónica Lab M+notas blue.](#)

[Audio 82. Ejercicio escala Lab M.](#)

[Audio 83. Ejercicio escala Sib m armónica.](#)

[Audio 84. Ejercicio escala Lab M tresillos.](#)

[Audio 85. Arpegios Sib 7ª menor y MiB dominante.mp3](#)

[Audio 86. Arpegios Sib 7ª menor y MiB dominante tresillos.](#)

[Audio 87. Arpegios Sib 7ª menor y MiB dominante+stride.](#)

[Audio 88. Arpegios Sib 7ª menor y miB dominante tresillos+stride.](#)

[Audio 89. Progresión célula 2 notas asc. y desc. Lab M.](#)

[Audio 90. Progresión célula 2 notas acorde Sib 7ª menor.](#)

[Audio 91. Progresión célula 2 notas escala LaB M+stride.](#)

[Audio 92. Hemiolia reiterativa.](#)

[Audio 93. Hemiolia asc. Y desc.](#)

[Audio 94. Hemiolia ascendente con 5 notas.](#)

[Audio 95. Walking Bass I-V redondas](#)

[Audio 96. Walking Bass I-V blancas.](#)

[Audio 97. Walking Bass I-V ritmo jazz.](#)

[Audio 98. Walking Bass I-VI-II-V.](#)

[Audio 99. Walking Bass I-IV-VII-III-VI-II-V-I](#)

[Audio 100. Walking Bass Tea for Two frase B.](#)

[Audio 101. Frase B walking bass+impro escala Do M.](#)

[Audio 102. Frase A' walking bass+impro prog. Células cambios de nivel.](#)

[Audio 103. Frase C stride+prog. Células por Sib m y Lab M.](#)

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Análisis armónico funcional del standard Tea for Two;**Error! Marcador no definido.**

Imagen 2. Standard en la versión del REAL BOOK 3 43