



**Conservatori Superior**  
de Música de les Illes Balears

ANÁLISIS DEL MÉTODO  
COMPOSITIVO DE BOB MINTZER A  
TRAVÉS DE SU OBRAS PARA BIG  
BAND “*THE ART OF THE BIG BAND*”  
Y “*ANCESTORS*”

Alumno: **Ignacio Tomillo Álvarez**

Tutor: **Javier Feierstein**

Curso: **2020/2021**



## ABSTRACT

En esta tesis se analizan algunas de las técnicas compositivas de Bob Mintzer en relación a sus obras para big band “*The Art of the Big Band*” y “*Ancestors*”. El objetivo principal es extraer la información y las herramientas que nos permitan adoptar un estilo compositivo e improvisatorio basado en Bob Mintzer.

En primer lugar se estudia cómo están estructurados los temas, observando qué roles asigna Mintzer a cada instrumento y de qué manera utiliza la repetición de secciones con variaciones para dotar a la obra de direccionalidad.

En segundo lugar se analiza exhaustivamente el papel de la escala pentatónica en las dos composiciones – incluyendo “*Trane’s Blues*”, una tercera obra de la cual también se extrae valiosa información –, llegando a comprender la versatilidad de dicha escala y cómo, planteándola desde diferentes puntos de vista, se consigue desarrollar obras completas partiendo de una base puramente pentatónica. Además se menciona cómo a través de dicha escala se consiguen sonoridades y armonías muy concretas y complejas de una manera muy sencilla.

Por último el estudio se centra en la parte rítmica de estas composiciones, ahondando en la importancia del desarrollo motivico, piedra angular de “*The Art of the Big Band*”, y de cómo éste es planteado por Mintzer. Además se exponen otros dos conceptos empleados en “*Ancestors*”: zoom rítmico y desplazamientos. Éstos ayudan a que la música genere interés sin necesidad de cambiar la armonía o el discurso melódico.

En resumen, mediante esta tesis se extraen las técnicas compositivas más relevantes de Bob Mintzer en relación a la forma, la armonía y el ritmo, de cara a acercarnos a su estilo compositivo e implementarlo en nuestra propia forma de componer e improvisar.

Palabras clave: **composición, big band, escala pentatónica**

## ABSTRACT (ENGLISH)

Throughout this project some of Bob Mintzer's composing techniques have been analyzed, in relation to his big band compositions "*The Art of the Big Band*" and "*Ancestors*". The main goal is to extract information and tools which let us adopt a composing and improvising style base on Mintzer's characteristics.

First of all the structure of the compositions is studied, focusing on the role of each instrument and how does the composer use the repetition of sections to give the piece a certain sense.

Secondly, the role of the pentatonic scale in these compositions – including "*Trane's Blues*", another Mintzer composition in which the pentatonic scale has an important role – is examined, showing its versatility and how, when used both melodically and harmonically, a composition based almost just on pentatonic scales can be created. Also, by using this scale, complex harmonies can be achieved in an easy way.

Last but not least this project covers the importance of the rhythm in terms of composition. Three aspects are studied: the motivic development, cornerstone of "*The Art of the Big Band*", rhythmic displacement and rhythmic zoom – these last two appear mainly on "*Ancestors*" and they are really useful in terms of creating scenarios of tension and release.

In summary, several composing techniques which characterize Bob Mintzer have been studied in order to approach his composing and improvising style based on structure, harmony and rhythm.

Keywords: **composition, big band, pentatonic scale**



# ÍNDICE

-Tabla de contenidos.....	5
-Introducción.....	6
-Capítulo 1: La Big Band y su marco histórico.....	8
1.1 Nacimiento del jazz.....	8
1.2 La Big Band.....	11
1.3 Técnicas compositivas más frecuentes.....	14
-Capítulo 2: Bob Mintzer: Intérprete y compositor.....	16
2.1 Biografía.....	16
2.2 “ <i>The Art of the Big Band</i> ” y “ <i>Ancestors</i> ”: Contexto.....	20
-Capítulo 3: Estructura de las obras. Orquestación.....	22
3.1 “ <i>The Art of the Big Band</i> ”.....	22
3.2 “ <i>Ancestors</i> ”.....	25
-Capítulo 4: Análisis pentatónico.....	29
4.1 La escala pentatónica: Definición y tipos.....	29
4.2 Análisis de armonías en base a la escala pentatónica.....	35
4.2.1 “ <i>The Art of the Big Band</i> ”.....	35
4.2.2 “ <i>Ancestors</i> ”.....	45
4.2.3 “ <i>Trane’s Blues</i> ”.....	50
-Capítulo 5: Análisis rítmico: Aspectos a destacar.....	55
5.1 “ <i>The Art of the Big Band</i> ”: Desarrollo motivico.....	55

5.2 “ <i>Ancestors</i> ”: Contracción rítmica y desplazamientos.....	57
-Capítulo 6: Conclusiones.....	60
-Bibliografía.....	63
-Anexos.....	65

## TABLA DE CONTENIDOS

### Equivalencias entre notas de la escala y cifrado americano

NOTAS DE LA ESCALA	CIFRADO AMERICANO
Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G
La	A
Si	B

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis consiste en el análisis detallado de las obras para Big Band “*The Art of the Big Band*” (1991) y “*Ancestors*” (1996) compuestas por Bob Mintzer. Esto conlleva estudiar en profundidad su método compositivo, lo cual incluye orquestación, desarrollo melódico, armónico y rítmico e influencias estilísticas. Con estas dos obras se pretende extraer patrones y fundamentos que nos ayuden a entender y analizar de la forma más completa posible su método compositivo.

Se analizarán todas las partes de la Big Band, tal y como se ordenan generalmente en esta formación: sección de viento metal (trompetas y trombones), sección de viento madera (saxofones) y sección rítmico-armónica (piano, guitarra, bajo y batería).

Será necesario una contextualización de las obras para comprender el porqué de la elección por parte del compositor de ciertos elementos, en función de las características musicales de la época. Será interesante analizar qué factores han sido tomados de épocas pasadas, cuáles eran recurrentes en el momento de la realización de la obra y qué conceptos son originales del propio Mintzer y, por tanto, dignos de estudio por nuestra parte.

Para realizar la tesis se comenzará con la biografía de Bob Mintzer: el contexto social y musical en el que se desarrolla como músico y compositor y las distintas etapas y bandas por las que pasa a lo largo de su vida. Dicha información nos ayudará a comprender por qué y para qué o para quién compone su música.

El análisis de la obra “*The Art of the Big Band*” comenzará por su contextualización histórica. La descripción de la estructura – armonía general y partes del tema principal – y la forma – manera de ordenar todas las estructuras que se suceden a lo largo de la obra – será crucial para poder obtener una visión general del arreglo.

A continuación, se analizarán las técnicas compositivas utilizadas en la obra. En primer lugar, nos centraremos en la relación entre la melodía y la armonía y la disposición de éstas en función de qué quiere transmitir el autor en cada momento. Objeto de estudio serán también las texturas que se buscan a través de la utilización de agrupaciones de instrumentos

de la misma familia o registro. Análisis de *solis* – pasajes homofónicos tocados por un grupo de instrumentos: trompetas, saxofones o trombones – y *tutti* – pasajes homofónicos interpretados por la agrupación en su totalidad.

En segundo lugar nos centraremos en la parte rítmica y motívica, a través de la cual expone y desarrolla cada una de las obras. Veremos cómo partiendo de lo más simple, Mintzer consigue desarrollar todo un discurso que dota a la obra de sentido.

Para llevar a cabo dicho análisis se utilizará el *score* – tecnicismo del mundo del jazz para denominar la partitura completa de la obra.

Finalmente se procederá a extraer una conclusión para formar una idea global del estudio y una serie de herramientas que ayuden, tanto al autor de la tesis como a sus lectores, a familiarizarse, de forma particular, con la obra de Bob Mintzer y, de forma general, con la composición para Big Band.

El objetivo principal de esta obra es analizar, desde una visión general hasta los aspectos más concretos, las obras “*The Art of the Big Band*” y “*Ancestors*”. De esta forma se adquirirán competencias en el campo de la composición de arreglos, no sólo para big band, sino para cualquier tipo de formación. A su vez, se extraerán una serie de herramientas que sirvan de ayuda/guía para la realización de arreglos propios, inspirados en la música de Bob Mintzer.

Con este proyecto también se trata de ampliar los conocimientos generales de composición, fomentar la creatividad y ampliar el rango de posibles ideas a utilizar en cualquier tipo de composición de cualquier estilo de música.

# **1. LA BIG BAND Y SU MARCO HISTÓRICO**

## **1.1 NACIMIENTO DEL JAZZ**

Hace más de cuatrocientos años en Norteamérica esclavos traídos desde África hasta el "Nuevo Mundo" trabajaban en los campos cultivando arroz, azúcar, cáñamo, etc. Para comprender el significado del jazz debemos remontarnos a esa época.

El jazz floreció durante aquellos períodos de esclavitud negra. A finales del siglo XV, comenzó a usarse la esclavitud como base económica fuerte para ayudar al progreso de distintos países: primero Portugal y más adelante España, Inglaterra, Francia u Holanda. Trabajaban como esclavos personas que se consideraban "inferiores" y sin derechos, por lo que las condiciones eran infrahumanas. La esclavitud fue abolida en 1865, tras finalizar la Guerra de Secesión.<sup>1</sup>

Tantísimos años de esclavitud negra supusieron una mezcla cultural y acentuaron la relación entre euroamericanos y esclavos; esto logró el nacimiento de la cultura afroamericana, que más adelante será la transmisora de tantas experiencias sufridas por sus antepasados a través de la música.<sup>2</sup>

Durante las horas de trabajo, para lograr que la tarea se hiciera más amena y además transmitir códigos secretos sobre la libertad, los esclavos comenzaron a crear una serie de canciones basadas en el ritmo y siguiendo las tradiciones africanas. Un esclavo realizaba un canto a capela y el resto repetía a coro y a modo de respuesta, estableciendo un diálogo entre solista y coro. En estas canciones era frecuente el ritmo de síncopa.<sup>3</sup>

El tipo de canto constaba de una vocalización caracterizada por el uso de la improvisación, pero su base consistía en la escala pentatónica (escala de cinco tonos evitando

---

<sup>1</sup> Ted Gioia, *La prehistoria del jazz*, 16 Historia del jazz

<sup>2</sup> Denis-Constant Martin, *Cantar en la época de la esclavitud*, 18 De los espirituales al rap religioso

<sup>3</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 13 Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

los semitonos: C, D, E, G y A). Todo este juego junto a los ritmos complejos y polirrítmicos y otros rasgos establecen la base sólida del jazz.<sup>4</sup>

En el año 1734, surgió la evangelización de los esclavos afroamericanos. De esta manera, aunque con cierto reparo por parte de los tradicionalistas, se crea la primera generación afroamericana que entra en la Iglesia. En el culto de la Iglesia, el canto de himnos religiosos provenientes de Europa tenía un gran peso. Los esclavos adaptaron este canto mezclando himnos de la Iglesia protestante con la espontaneidad y libertad del canto africano. Es entonces cuando aparecen los espirituales, antecedentes del género que más adelante fue bautizado como góspel.<sup>5</sup>

Aunque los himnos y espirituales se cantaban con la intención de convertir la música de los afroamericanos en un estilo más occidental, el resultado fue la transformación de las formas musicales europeas y el enriquecimiento de éstas.

Cuando termina la Guerra de Secesión y, junto a ella, la esclavitud, la mayoría de afroamericanos deciden marchar al norte de Estados Unidos en busca de empleo, pero otros permanecieron en el sur donde se inauguraron escuelas para antiguos esclavos. A causa de la falta de dinero se propuso la formación de agrupaciones corales para conseguir recaudar fondos y poder seguir adelante con todas las escuelas. Debido al gran éxito, obtuvieron grandes ofertas para realizar giras además de en Estados Unidos, en Europa.<sup>6</sup>

A finales del siglo XIX, surgió el ragtime, un estilo de música rítmica basada en la síncopa y compuesta principalmente para el piano. El ragtime se desarrolló en burdeles, ya que eran los únicos espacios donde tenían permitido trabajar los negros.<sup>7</sup>

A mediados del siglo XIX comienza a tomar forma el género blues, compuesto de una mezcla de ideas africanas y europeas. Nace en el sur de Estados Unidos y las dos únicas salidas de sus intérpretes fueron el alcoholismo o la migración hacia el norte. Este género se difundió por distintos pueblos y ciudades, expresando penurias y alegrías que habían sufrido sus antepasados esclavos y el camino de la raza negra para lograr la aceptación social. Poco

---

<sup>4</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 13 Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

<sup>5</sup> Giuseppe Vigna, *El jazz y su historia, Los espirituales*, 10

<sup>6</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 15 Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

<sup>7</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 16 Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

a poco su ambiente cambió de las calles hasta las tabernas y, más adelante, a los teatros y a estudios de grabación.<sup>8</sup>

En la década del 1910, en Saint Louis, surgieron bandas que acompañaban los funerales como costumbre de forma lenta y pausada yendo hacia el cementerio y alegre al volver. Tanta popularidad adquirieron que comenzaron a ser contratadas para tocar música de baile en los burdeles, hasta que en 1917, el barrio de burdeles de Storyville en Nueva Orleans cerró, y las bandas emigraron a las ciudades de Chicago y Nueva York.<sup>9</sup>

Durante los años treinta, la suerte del jazz le lleva a un ambiente de nivel profesional y se reconocen grandes solistas como Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman y Joe King Oliver. Esta década se caracteriza por el Swing y las Big Bands, gracias a figuras como el trombonista Glenn Miller y al arreglista y pianista Fletcher Henderson.<sup>10</sup>

El jazz fue reconocido y apreciado de manera internacional, desde aficionados hasta grandes compositores del nivel de Stravinsky. No obstante, entre los propios músicos de jazz, se consideraba que el swing era tan solo música comercial a la que se dedicaban los profesionales que no gozaban de un gran talento. Así fue como tuvo lugar la decadencia de las Big Bands de swing y surgió el *bebop*.<sup>11</sup>

En los años 50 apareció el *cool jazz*, concretamente en el año 1948, gracias a Miles Davis y la grabación de su álbum "*Birth of the Cool*", una de las grabaciones más influyentes de la historia del jazz. El *cool jazz* resultaba ser una música más cerebral cuyo objetivo era crear una atmósfera calma y meditativa.<sup>12</sup>

Después de varios subgéneros del jazz, a partir de la década de los 90, este género ha podido convivir con otros como el rock y el pop. John Zorn, Elliot Sharp, Eugene Chadborne, entre otros, son músicos de jazz de renombre de esta época. Tanto en el material en el que se embarcaban los músicos, como en las técnicas que usaban a la hora de improvisar, se pudo

---

<sup>8</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 19 Pero... ¿y qué es el jazz? Orígenes

<sup>9</sup> <https://enharmoniaccpmt.wordpress.com/2014/11/20/breve-historia-del-jazz-de-los-origenes-a-la-actualidad/>

<sup>10</sup> *Ídem*

<sup>11</sup> *Ídem*

<sup>12</sup> *Ídem*



reconocer la revolución neoyorquina. La música para Big Bands renació durante la segunda mitad de la década de 1990.<sup>13</sup>

Como hemos podido observar, el jazz proviene de la formación afroamericana abarcando características musicológicas, políticas, sociales e historiográficas. Como símbolo de una colectividad despreciada consiguió ser reconocida como sociedad. Es curioso como este género procede de una sociedad proveniente de África luchadora por el reconocimiento de su identidad y, sin embargo, se reconoce como uno de los iconos estadounidenses.

Actualmente, el jazz se conoce como una música universal de carácter moderno que, aunque esté constantemente renovándose, no deja de ser un símbolo de libertad. Se trata de un lenguaje, en el cual el trabajo de los intérpretes no es tocar sino comunicarse y mantener una conversación gracias a la libertad que proporciona la improvisación. Nos equivocamos si tratamos a esta música como un entretenimiento para escuchar en los ratos libres, el jazz es una música que ha llegado a constituirse en el mismo nivel que la "música de culto".

## 1.2 LA BIG BAND

Si tuviéramos que clasificar en una lista las imágenes más impactantes de nuestra cultura, una de ellas sería el hongo de la bomba atómica. Este evento transformó la historia de un modo radical y su onda simbólica sirvió como influencia para todos los eventos posteriores.<sup>14</sup>

Es posible que tal influencia sea consciente en cualquier ámbito de la vida y en cualquier acción humana, pero puede ser que la resonancia de la explosión de la bomba nuclear tuviera la formulación y general aceptación de la teoría científica que explica el origen del universo: el Big Bang.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup><https://enharmoniaccpmt.wordpress.com/2014/11/20/breve-historia-del-jazz-de-los-origenes-a-la-actualidad/>

<sup>14</sup> Alejandro Buitrago Arias, Del Big Bang a la Big Band, 3

<sup>15</sup> Alejandro Buitrago Arias, Del Big Bang a la Big Band, 4

Es necesario señalar la probabilidad de que esa ola expansiva no fuera ni agresiva ni violenta, sino que se trató más bien de una singularidad en medio del uniforme vacío, que concentraba toda la energía en una cabida minúscula. Fue por eso que se produjo una expansión parecida a una ola y a días de hoy todavía sigue en movimiento. A partir de entonces, la evolución de la vida ha ido sobre ruedas. Junto al ser humano, a lo largo de los años, se desarrollaron diversas ramas de pensamiento y filosofía: la escritura, la pintura, la religión o la música fueron algunas de las más importantes.<sup>16</sup>

Hablando de manera metafórica y centrándonos en nuestra época, otra característica del modelo de pensamiento crea una metáfora como el Big Bang. Tal pensamiento defiende cómo la civilización se encontraba antes sumergida en el atraso y que hoy en día se encuentra en la cima de un enorme proceso de perfeccionamiento genético, humano y técnico. Podríamos entender esta visión de atraso como el caos que debía suponer el principio del mismo universo. A medida que la ola se expande, el cosmos, en cierta manera, se va "civilizando".

Entender este tipo de metáforas es necesario para comprender el significado de la Big Band. De manera sutil podríamos cambiar la última *g* de Bang por la *d* de Band, dándole a esta expresión espectacularidad y sonoridad, pero para nada la imagen de estas bandas muestra violencia, pues está llena de música y creatividad, las improvisaciones, la inspiración y la magia, y a la vez que el cosmos se expande como antes hemos entendido, este estilo de música se suma a esa misma ola. Es en cierto modo impactante comprender que la cultura norteamericana, además de ser la cuna de las bombas atómicas, también fue la del Jazz.

Una agrupación de entre diez y veinte músicos que interpretan *standards* y arreglos de jazz y cuyos instrumentos se reparten en grupos, se conoce como Big Band. Esta agrupación se forma por dos secciones de instrumentos: Rítmicos, como la guitarra, piano, contrabajo y batería, para realizar un colchón armónico y rítmico; y melódicos, que se encargan de realizar la melodía. Estos últimos se dividen en grupo de viento metal y grupo de viento madera.

---

<sup>16</sup> Alejandro Buitrago Arias, Del Big Bang a la Big Band, 5-7

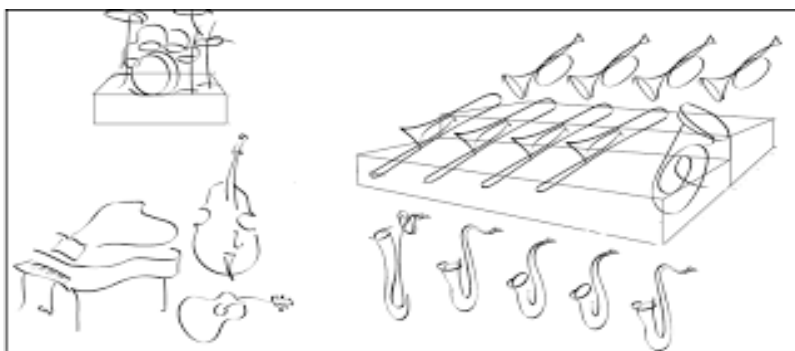


Imagen 1: Estructura de una Big Band

Resulta imposible establecer una certeza sobre cuándo y dónde aparecieron las agrupaciones orquestales de jazz. Sin embargo, se han estudiado las características en las que coinciden las distintas bandas de música procedentes de Europa.

Las raíces del jazz orquestal no se encuentran tan solo en las *Brass Bands* y las *Marching Bands*, también en las grabaciones del ragtime durante los inicios del siglo XX. En esta época se crearon una cantidad importante de bandas en Nueva York, en la cual se podían distinguir instrumentos característicos como violines, banjos o mandolinas. Esto logró mezclar los rasgos más característicos de la música afroamericana con influencias de Europa dando lugar al crecimiento y la evolución del *ragtime*.<sup>17</sup>

La primera Big Band de Nueva York se consolidó en 1923, por Fletcher Henderson, con Ron Redman como arreglista y demostrando que la improvisación también se podía llevar a cabo en las orquestas sin necesidad de perder la espontaneidad.<sup>18</sup>

Otra Big Band de gran importancia fue la Casa Loma Orchestra, formada en 1925, estableció los principios de la "Swing Era". Los músicos que formaban esta orquesta eran enteramente blancos y dirigidos por Jean Goldkette, hasta que el saxofonista Glenn Gray tomó las riendas de la dirección y la banda comenzó a realizar actuaciones para hoteles americanos, universidades y la radio.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Paul Oliver, Max Harrison, William Bolcom, *Gospel, Blues y Jazz, El jazz: Definición y orígenes*, 213-215

<sup>18</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 23 Las Big Band's: el jazz orquestal

<sup>19</sup> D. Diego Peláez Mateos, *El jazz en la Big Band*, 24-25 Las Big Band's: el jazz orquestal

### 1.3 TÉCNICAS COMPOSITIVAS MÁS FRECUENTES

En sus inicios, las Big Band constaban de una sección melódica formada por la trompeta, el trombón y el clarinete y una sección rítmico-armónica en la que podíamos distinguir la tuba, el contrabajo, el banjo, guitarra o piano y percusión. Más adelante, la sección de saxofones sustituyó a la de clarinetes debido a su mayor flexibilidad dinámica como sección.<sup>20</sup>

A lo largo del tiempo, la instrumentación se vio amplificada y este hecho creó la necesidad de componer partes obligadas. Con esto nos referimos a introducciones, exposiciones temáticas, *open solos* o espacios para la improvisación siempre con sus correspondientes acompañamientos orquestales.<sup>21</sup>

A día de hoy, la instrumentación básica que encontraremos en una Big Band consta de dos saxofones altos, dos tenores y un barítono, cuatro trompetas y cuatro trombones, batería, contrabajo, guitarra y piano. También existe la Big Band sinfónica, en la que podemos distinguir una sección de instrumentos de cuerda frotada.<sup>22</sup>

Llegado el momento de elaborar o analizar un proyecto de Big Band, debemos tener en cuenta algunos conceptos: la densidad, refiriéndonos, al margen de los doblajes, a la cantidad de voces que suenan al mismo tiempo; al figurar doblajes de octava se tiene en cuenta el peso; y la distancia entre el sonido más agudo y el más grave hace referencia a la amplitud.<sup>23</sup>

Cuando toda la Big Band interpreta la misma figuración se conoce como *tutti*. Sin embargo, cuando tan sólo los instrumentos de viento interpretan la misma figuración se produce un *concertado*.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 2

<sup>21</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 3

<sup>22</sup> *Ídem*

<sup>23</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 8

<sup>24</sup> *Ídem*

La homofonía es la textura típica y más extendida y la conducción de voces tiende a ser por movimiento directo. La armonización a 5 voces de la sección de saxos donde los dos extremos doblan a octavas la melodía principal también es una técnica muy empleada.

Como hemos dicho antes, la sección rítmica está formada por la guitarra, el piano, contrabajo y batería. Hay varias maneras de componer para esta sección rítmico-armónica: se escribe cifrada si su función es de acompañamiento y se establece un ritmo determinado al principio de la partitura. A la hora de ejecutarlo, tanto la forma *ostinato* como la inversión y disposición de los acordes se exponen al criterio del instrumentista. También tiene posibilidades melódicas tanto como solista como *solí*, como *lead* – interpretando la línea melódica más aguda y, por lo tanto, principal – o como doblaje de una sección.<sup>25</sup>

El *background* es otra técnica compositiva, conocida como un soporte armónico que ofrece una línea melódica sugiriendo o reforzando los cambios de las progresiones armónicas, normalmente usando como notas guía la 3ª y la 7ª de cada acorde.<sup>26</sup>

Una de las formas de ejecución más notorias es la de *call and response* (pregunta-respuesta). Esta técnica nació en los cantos de trabajo y las primeras muestras se encuentran grabadas en formas como el *blues*. Así como en la época de esclavización uno de los trabajadores proponía una melodía y se veía respondida por un coro de voces, en las Big Band uno de los instrumentos o la misma voz de cantante representa una pregunta que seguidamente se verá respondida por el coro o la intervención instrumental, creando un efecto *antifónico*.<sup>27</sup>

En lo referente a la sonoridad y el desarrollo tímbrico de la Big Band, cabe comentar que al liberarse de la esclavitud, los negros consiguieron instrumentos musicales de segunda mano provenientes de las bandas de música europeas de Nueva Orleans. Sus referencias musicales eran, cómo no, su propia tradición y carecían de técnica instrumental, ya que tan sólo habían interpretado la música a través del canto. Es posible que, al no poseer formación musical, decidieran imitar con los instrumentos todo lo que podían hacer con la voz implicando portamentos, vibratos, gemidos, etc. Este hecho queda reflejado más adelante en

---

<sup>25</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 8

<sup>26</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 8-10

<sup>27</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 11

la tradición musical europea: en la producción del sonido, el timbre y la práctica instrumental.<sup>28</sup>

Los efectos en las Big Band pueden realizarse de varias formas y estos tienen un nombre. Los más usados son el *bend* y el *leap*, ambos *glissandos* ejecutados de formas distintas. El *bend* consiste en atacar el sonido a la vez que desciende su afinación ligeramente y vuelve a la afinación real. Por otro lado, al atacar directamente el sonido por debajo de la afinación alcanzando después el sonido real, se produce el *leap*. El *shake* o batido, el *growl*, las *ghost notes* o notas fantasma, las falsas digitaciones, el *subtone* y el uso de las sordinas en el viento metal son otros efectos que tienden a aparecer en las composiciones para las orquestas de jazz.<sup>29</sup>

La improvisación es una de las técnicas más importantes del jazz; no podemos prescindir de ella en sus orquestas. La repetición, la imitación y el desarrollo son recursos que ha ido obteniendo el compositor a través de la tradición. El improvisador sigue este tipo de procedimientos compositivos, pero creándolo todo en el momento, mediante capacidad de reacción y adaptación a distintas situaciones.<sup>30</sup>

## **2. BOB MINTZER: INTÉRPRETE Y COMPOSITOR**

### **2.1 BIOGRAFÍA**

Bob Mintzer nació el 27 de enero de 1953, en Nueva Rochelle (Nueva York). Además de saxofonista, es líder de grandes bandas, compositor y arreglista. Mientras está de gira con los Yellowjackets (ganadores de los premios Grammy) o su propio cuarteto, Mintzer se dedica a componer música para Big Band, así como para bandas más pequeñas, cuarteto de

---

<sup>28</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 13

<sup>29</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 14-16

<sup>30</sup> José María Peñalver Vilar, *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, 16-17

saxofones u orquesta. Actualmente es profesor de composición jazz y saxofón y director de la Thornton Jazz Orchestra en la facultad de la Universidad de California Sud (Los Ángeles). También realiza talleres alrededor del mundo, escribe libros sobre diferentes estilos musicales, actúa como solista y director en importantes bandas y aparece en incontables grabaciones cada año. Mintzer ha trabajado con grandes celebridades como Tito Puente, Buddy Rich, Bobby McFerrin, Nancy Wilson, Donald Fagen, así como con importantes bandas como New York Philharmonic, National Symphony Orchestra o American Saxophone Quartet, entre otras.<sup>31</sup>

El artista comenzó a estudiar música a una edad muy temprana y aseguró que "podría pasar horas sentado frente al piano, tratando de reproducir las canciones que escucharía tocar a otros". Fue en el Instituto de Nueva Rochelle, en 1967, donde y cuando decidió que la música moderna sería su profesión, gracias al quinteto de Dr. Billy Taylor, Grady Tate, Ron Carter, Harold Land y Blue Mitchell. Al año siguiente tuvo la suerte de escuchar el quinteto de Miles Davis y el cuarteto de Thelonius Monk. Desde entonces asistió a tantas actuaciones en directo como pudo, en las cuales pudo escuchar a grandes músicos como Sonny Rollins, Sonny Sitt, Dexter Gordon, Chick Corea, Herbie Hancock, y muchos más alrededor de Nueva York.<sup>32</sup>

En 1969 fue tentado por sus amigos para presentarse a las audiciones de la Academia de Artes Interlochen en Michigan. Obtuvo la beca para asistir a esta escuela y compartió clase con Peter Erskine, Danny Brubeck, Elaine Duvas y Tom Hulce. Estudiaba clarinete clásico, tocaba la guitarra y el piano, aprendía a tocar el saxofón y la flauta y escribía melodías para los pequeños combos en los que participaba. Todas las actividades y los compañeros que le acompañaron durante ese año, le proporcionaron toda la inspiración e información necesaria para los años venideros.<sup>33</sup>

Mintzer, en 1970, obtuvo una beca para estudiar clarinete clásico en la Universidad de Hartford (Conneticut), y allí pasó tiempo con Jackie McLean, quien había comenzado un programa de jazz en Hartt. Comenzó a participar en la orquesta interpretando el clarinete

---

<sup>31</sup> <https://www.radioswissjazz.ch/en/music-database/musician/143801e93c9fd6df1c5ae4b768214ec71f054/biography>

<sup>32</sup> *Ídem*

<sup>33</sup> *Ídem*

clásico. En la música antigua descubrió varios ritmos extravagantes que se asemejaban a los ritmos que interpretaban los músicos de jazz en los bares. Al salir de la escuela, Mintzer se sentaba en el bar con los músicos de jazz. Durante aquella época hubo una brillante atmósfera alrededor de Hartford, en la cual se juntaba un grupo de músicos y actuaba seis noches a la semana en distintos lugares.<sup>34</sup>

En el año 1973 gracias a McLean, Mintzer se transfirió a la Escuela de Música de Manhattan, saltando así a la comunidad del jazz. En aquel momento, varios músicos actuaban en los *loft*, espacios comerciales que recientemente se habían convertido en viviendas, se reunían y comparaban ideas musicales. Michael Brecker, David Liebman, Steve Grossman, Richie Beirach y John Abercrombie, fueron algunos de los contemporáneos de Mintzer durante aquel período.<sup>35</sup>

Gracias a la recomendación de un compañero de la escuela de Manhattan, en 1974 Mintzer realizó una gira con Eumir Deobato durante todo el año. En esa banda tuvo la oportunidad de conocer varios músicos que tomaron su tiempo en enseñarle sobre distintos estilos de música, hasta ritmos brasileños.<sup>36</sup>

Durante ese mismo año se unió a la Orquesta Tito Puente y, más adelante, actuó con Eddie Palmieri y con Mongo Santamaría. Hasta que en el año 1975 se unió a Buddy Rich Big Band y giraron alrededor de ciudades y países. Mintzer nunca dejó de aprender música, pues después de los conciertos, siempre buscaban un lugar para sentarse y actuar con cualquier banda que encontraran. Además, en aquella época también comenzó a arreglar para la Big Band de Rich, escribió música para The Jazz Messengers de Art Blakey e hizo una breve temporada con la banda en Village Gate (Nueva York), además de realizar una gira con Hubert Laws.<sup>37</sup>

En 1977, Mintzer se estableció en Nueva York, dejando la banda de Rich y comenzando a trabajar en su propia composición e interpretación. Actuó con Joe Chambers, Ray Mantilla, Tom Harrell, entre otros y comenzó a trabajar en estudios, con orquestas

---

<sup>34</sup> <https://www.radioswissjazz.ch/en/music-database/musician/143801e93c9fd6df1c5ae4b768214ec71f054/biography>

<sup>35</sup> *Ídem*

<sup>36</sup> *Ídem*

<sup>37</sup> *Ídem*



sinfónicas y en orquestas de boxes de Broadway, hasta que en 1978 se unió a la Big Band de Thad Jones/Mel Lewis y se convirtió en miembro de la banda Sonte Alliance.<sup>38</sup>

Mintzer se unió con el clarinete bajo y el saxofón tenor a la banda Word of Mouth de Jaco Pastorius en 1981, junto a Michel Brecker, Peter Erskine, Don Alias y Otello Molineaux. Durante esta época también actuó con Mike Mainieri y Randy Brecker, además de grabar sus dos primeros solos para Lony Canyon Label, en Japón.<sup>39</sup>

En 1983, Mintzer reunió una Big Band para actuar en el club propiedad de Mike y Randy Brecker llamado Seventh Avenue South, en la ciudad de Nueva York. David Sanborn, Michael Brecker, Randy Brecker, Don Grolnick, Peter Erskine, Lew Zoloff, Will Lee y Barry Rogers estaban a bordo. La banda se convirtió en un éxito instantáneo y realizó una grabación para CBS sony en Japón, llamada *Papa Lips*.<sup>40</sup>

Durante esa misma época, Tom Jung comenzó un sello de jazz audiófobo llamado DMP. Después de escuchar a la banda actuar en Seventh Avenue South, Mintzer y Jung se embarcaron en una relación de grabación durante 22 años y produjeron juntos trece álbumes, además de conseguir trece nominaciones al Grammy y una victoria por *Homage to Count Basie*.<sup>41</sup> Mintzer actuó con su banda en lugar de la banda de Mel Lewis hasta 1990, en el Festival de Jazz de Berlín y el Village Vanguard. Kendor Music publicó las series de Mintzer y las escuelas y bandas profesionales alrededor del mundo comenzaron a interpretar su música. Además, Mintzer se unió a la facultad del departamento de jazz en la Escuela de Música de Manhattan, donde residió durante los siguientes 25 años.<sup>42</sup>

El artista realizó una gran cantidad de trabajo de estudio, junto a Diana Ross, Aretha Franklin, Queen, James Taylor y Steve Winwood. Además de convertirse miembro del Cuarteto de Saxofones Americano y la American Composers Orchestra. Mintzer escribió para ABC, NBC, la Orquesta de San Lucas y el show de los *Premios de la Academia*.

---

<sup>38</sup> <https://www.radioswissjazz.ch/en/music-database/musician/143801e93c9fd6df1c5ae4b768214ec71f054/biography>

<sup>39</sup> *Ídem*

<sup>40</sup> *Ídem*

<sup>41</sup> *Ídem*

<sup>42</sup> *Ídem*

También grabó dos álbumes para Owl Records en Francia, dos para BMG y uno para el sello TVT. *One Music*, su propio álbum, fue nominado para un Grammy.<sup>43</sup>

El año 1990 fue crucial para Mintzer, ya que tuvo una oferta para grabar con la banda Yellowjackets en el álbum *Greenhouse*. Este fue el comienzo de una relación de más de veinte años con una de las bandas más importantes de la música de jazz.<sup>44</sup>

La peculiaridad de la banda Yellowjackets es que no hay ningún líder, sino que cada uno de los miembros debe componer, organizar, interpretar y tomar decisiones por igual. Así se demuestra cómo cuatro personas de diversos orígenes pueden trabajar perfectamente juntas y crear un arte mayor que si fuera de forma separada. Posiblemente sea esta forma de trabajar que ha llevado a la banda, ni más ni menos que 13 nominaciones a los Grammy y ha sido votada como el mejor grupo de jazz contemporáneo en encuestas de lectores.<sup>45</sup>

Mintzer comenzó una relación con el Manchester Craftsmen's Guild en 2005, y de allí surgieron los álbumes *Live at MCG*, *Old School New Lessons* y *Swing Out*, donde aparece cantando Kurt Elling. Además de esto, grabó un álbum de cuarteto para Art of Life Records, con Phil Markowitz, Jay Anderson y John Riley: *In the Moment*.<sup>46</sup>

En el año 2008, Mintzer se mudó a Los Ángeles junto a su familia para formar parte de la facultad de la Universidad del Sur de California.

## 2.2 “THE ART OF THE BIG BAND” Y “ANCESTORS”: CONTEXTO

El tema “*The Art of the Big Band*” se publicó dentro del disco homónimo en el año 1991, tras haber sido grabado en septiembre del 1990 en Clinton Recording Studios, Nueva

---

<sup>43</sup> <https://www.radioswissjazz.ch/en/music-database/musician/143801e93c9fd6df1c5ae4b768214ec71f054/biography>

<sup>44</sup> *Ídem*

<sup>45</sup> *Ídem*

<sup>46</sup> *Ídem*

York. Mintzer contó para ello con algunos de los músicos más emblemáticos de la escena neoyorquina del momento, entre los que estaban Marvin Stamm, Randy Brecker – trompetistas –, Scott Robinson, Roger Rosenberg – saxofonistas –, Phil Markowitz – pianista.<sup>47</sup>

El disco ofrece una gran heterogeneidad al mezclar el jazz más tradicional con un sonido más contemporáneo, inspirado por el funk y el *smooth jazz*. Uno de los aspectos que más interfiere en este cambio estilístico es el reemplazo del contrabajista Michael Formanek por el bajista Lincoln Goines.<sup>48</sup>

En cuanto a la canción “*Ancestors*”, forma parte del disco **Big Band Trane** que se publicó en el año 1996, habiendo sido grabado en Ambient Recording Company, Stamford (Connecticut) en diciembre del año 1995. A pesar del título el disco tan sólo cuenta con tres temas compuestos por el saxofonista John Coltrane, siendo los siete temas restantes originales del propio Mintzer.<sup>49</sup>

En cuanto a instrumentistas, hay muchas coincidencias con el disco “*The Art of the Big Band*” como Roger Rosenberg, Randy Brecker, Marvin Stamm o Phil Markowitz, siendo algunos de los solistas Bob Malach (saxofón tenor), Michael Mossman (trompeta) y Pete Yellin (saxofón alto).<sup>50</sup>

No obstante, “*Ancestors*” fue publicado por primera vez en el año 1996 en el álbum **Run For Your Life** de los Yellowjackets, banda de jazz fusion de la que Bob Mintzer es líder.<sup>51</sup>

La principal diferencia entre ambos es las distintas capas tímbricas que se añaden en la versión de big band gracias a las posibilidades que esta agrupación permite, ya que, en cuanto a estructura principal se refiere, ambas versiones son muy similares.

---

<sup>47</sup> <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-the-big-band-mw0000674388?cmpredirect>

<sup>48</sup> *Ídem*

<sup>49</sup> <https://www.allmusic.com/album/big-band-trane-mw0000081375>

<sup>50</sup> *Ídem*

<sup>51</sup> <https://www.allmusic.com/album/run-for-your-life-mw0000623071>

### 3. ESTRUCTURA DE LAS OBRAS

#### 3.1 “THE ART OF THE BIG BAND”

Introducción: Disposición de la célula rítmico-melódica del tema. No hay tema en sí, se trata de melodías dispuestas de forma similar, tanto melódica como rítmicamente, que se van sucediendo. En la introducción se van alternando melodías con solos – en esta obra el solista es en todo momento Bob Mintzer al saxofón tenor. Consta de tres partes melódicas y tres solos.

La primera parte melódica es protagonizada por los saxofones y la guitarra, junto con la batería. El 4º trombón y el bajo tocan una contramelodía breve y de notas largas que contrasta con la primera, que es más ágil y rica melódicamente. En la segunda parte es el viento metal (trompetas y trombones) y la guitarra los que llevan la voz cantante. Saxofón barítono y bajo añaden la contramelodía en este caso. En la tercera parte se llevan a cabo dos melodías a la vez, la de saxofones y la de viento metal.

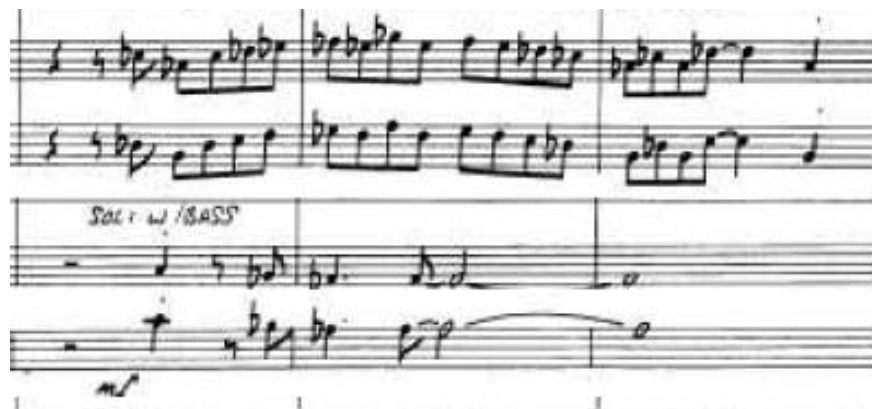


Imagen 2: Melodía de saxofones y contramelodía en la primera parte de la exposición

En cada uno de los solos el solista toca acompañado exclusivamente por batería. A pesar de ello respeta una armonía y ésta es diferente en cada uno de los tres solos.



Imagen 3: Armonía de cada uno de los tres solos de la introducción.

Desarrollo: Consta de tres partes diferenciadas que llamaremos A, B y C y una sección de solo. En todas ellas incluye elementos propios de la exposición – célula rítmico-melódica – y una forma similar de agregar las diferentes capas tímbricas – instrumentos de la misma familia.

La parte A empieza inmediatamente después del último tramo de solo de la exposición y dura 32 compases (del compás 50 al 81). Esta parte se toca dos veces. La primera vez solo se escucha la melodía principal por parte de los saxofones y la guitarra. La base juega con la melodía apoyando con golpes las notas más importantes de ésta. La segunda vez se añade el viento metal completando los espacios que deja la melodía con una combinación de notas cortas y percutidas con notas largas que sirven de colchón a la melodía.

La siguiente sección dura 16 compases (del compás 82 al 99, al haber una segunda casilla de repetición con dos compases extra). Se podría decir que la parte B está íntimamente ligada a la parte A, ya que el motivo principal es el mismo, pero en este caso todas las secciones de vientos actúan desde el principio. En este caso el entramado melódico está

mucho más densificado, ya que no hay lugares de reposo sin melodía como sucedía en la parte A. Esta parte también se repite, pero nada cambia entre la primera vez y la segunda salvo los últimos dos compases, que Mintzer utiliza para dar paso a la siguiente sección.

Podríamos considerar la parte C como la más dinámica de toda la obra. Consta de 14 compases (del compás 100 al 115) y se repite un total de cuatro veces. Cada vez que se repite hay un cambio de textura. La primera vez aparecen la base (piano, bajo y batería) y el viento metal junto al saxofón barítono.

Cabe destacar que en esta sección la batería entra en juego, apoyando los golpes de la melodía y rellenando cuando hay espacios libres, junto al resto de la base – en las anteriores secciones la batería había actuado de forma pasiva, tan sólo manteniendo el ritmo con acompañamiento base de swing. Esto le aporta a esta sección una atmósfera distinta, pudiendo recordarnos a un formato de *big band* más clásico.

En la segunda repetición entran los saxofones (dos altos y dos tenores) aportando una contramelodía que introduce de nuevo el motivo principal. La tercera repetición consiste en un solo de tenor sobre la misma armonía que las anteriores repeticiones y la cuarta es igual que la segunda.

Tras estas tres partes llegamos a la sección de solo, la más larga de toda la composición. Ésta consta de 48 compases, con una primera parte de 16 compases que se repite y una segunda parte de 16 compases que no se repite. Toda la estructura de solo se repite en total tres veces, entrando un *background* – contramelodías, generalmente de vientos, que se añaden durante los solos, de forma que ayuden a su crecimiento; se utilizan para colorear rítmica y armónicamente y el solista suele interactuar con ellas de alguna manera – de vientos en la tercera vuelta. Este *background* también sirve para dar paso a la próxima sección.

La armonía del solo no es material nuevo, sino que se ha rescatado de la parte A. La armonía de los primeros 32 compases del solo es igual que la de la primera sección de la parte A, pero extendido cada acorde durante el doble de su duración. En la segunda sección del solo respeta la armonía tal y como está escrita en la parte A.

Reexposición y coda: Tras acabar el solo se repiten las partes B y C, a modo de reexposición. Al final de la parte C se salta a la coda. Ésta consta de 19 compases e intervienen la base rítmica y los saxofones. Nos recuerda al primer tramo de introducción, con el que empieza la obra al desarrollar los saxofones el motivo rítmico principal. La base va haciendo un pedal en Bb con una figura rítmica que se repite durante toda la coda.



Imagen 4: Figura rítmica de la base durante la coda.

Al hacer una coda con la misma idea que la introducción Mintzer terminar de contar la historia y le dota de sentido.

### 3.2 “ANCESTORS”

Esta composición es, en general, mucho más simple a nivel estructural que “The Art of the Big Band”. Las ideas musicales tal y como las entendemos a nivel analítico son más claras, y las secciones más breves y ligeramente menos complejas a nivel tímbrico.

Introducción: Comienza la base (batería y piano) con una figura rítmica que se va desplazando. Podríamos considerar el desplazamiento como la seña de identidad de esta composición, ya que a lo largo de todo el tema irán surgiendo continuamente. La introducción de ocho compases se repite, y la segunda vez se unen los trombones, las trompetas 4ª y 5ª, y el saxofón barítono.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It consists of seven staves: 1st Trombone, 2nd Trombone, 3rd Trombone, 4th Trombone, Piano/Guitar, Bass, and Drums. The score is numbered 3435 and includes measures 1, 2, 3, and 4. The Piano/Guitar part includes the instruction 'GATE, DOUBLES PNO. R.H. OR PLAYS CHORDS WHERE INDICATED'. The Drums part includes the instruction 'SIM.'.

Imagen 5: Motivo desplazado empleado en la introducción

Exposición: Se divide a su vez en tres partes, a las cuales llamaremos parte A, parte B y parte C, y una sección de solos. La parte A consta de 16 compases (del compás 9 al 24) y en ella se expone el tema principal por parte de los saxofones. La base rítmica junto a los trombones y las dos últimas trompetas mantienen el *groove* de la introducción, el cual va creando un entramado rítmico con la melodía principal.

En la parte B se presenta el segundo tema, que también llevan los saxofones. En este caso la base (junto a los trombones) apoya la melodía rítmicamente y deja más espacios, así que la sonoridad es algo más compacta que en la parte anterior. Esta parte dura 8 compases (del compás 25 al 32) y se repite, incorporándose las trompetas la segunda vez con un *background* de notas largas.

Durante los 10 siguientes compases (del compás 33 al 44) tiene lugar la parte C. Los saxofones van por separado una vez más, y esta vez todo el resto de la banda funciona como acompañamiento rítmico-melódico, hasta el punto en que no se sabe muy bien cuál de las dos partes lleva la melodía.



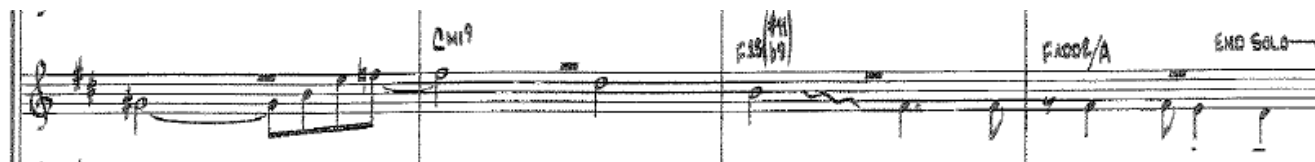
Imagen 6: Fragmento de la parte C; melodía de los saxofones frente a la del resto de la banda

Para dar paso a la sección de solos Mintzer utiliza un elemento rítmico que toda la banda toca a unísono en el compás 10 de la parte C.

Imagen 7: Últimos dos compases de la parte C, previa a los solos

El primer solo es de saxofón tenor y está dividido en varias partes diferenciadas. La primera es la exposición del solo que dura 32 compases. Se toca tres veces, y sólo en la tercera entran *backgrounds* de viento. Tras esto viene otra sección de 8 compases que también se repite. La base rítmica y los trombones tocan ambas veces unos obligados rítmicos, haciendo los saxofones notas largas la primera vez y tomando el relevo las trompetas la segunda vez. Esto hace que el timbre del acompañamiento sea más brillante en la segunda repetición. La última parte del solo dura otros 8 compases y esta vez toda la banda lleva a

cabo dichos obligados rítmicos para acompañar al solista, salvo los saxofones, que continúan haciendo notas largas. El solo acaba con una frase obligada igual al último tramo de la parte C del tema.



*Imagen 8: Melodía obligada al final del solo de tenor*

El segundo solo lo toca el trombón 1° y se hace sobre la misma armonía que la primera parte del solo de tenor, que dura 32 compases. Se toca tres veces y es en la tercera cuando entran los backgrounds de toda la sección de vientos. Tras este segundo solo se vuelve al inicio de la canción.

Reexposición y coda: Se repite el tema entero, con introducción incluida, hasta un compás antes de donde comenzarían los solos, desde donde se salta a la coda.

En la coda los saxofones repiten el tema (Parte A), esta vez sin acompañamiento de vientos, lo que disminuye la intensidad y deja claro que la obra se está terminando. Tras esto, los saxofones tocan la célula rítmica principal del tema desplazada, generando tensión, mientras que el viento metal entra en escena apoyando los golpes rítmicos de la base. Esto desemboca en una escala ascendente de los saxofones que denota el final de la composición.

Imagen 9: Célula rítmica desplazada en la última parte de la coda

## **4. ANÁLISIS PENTATÓNICO**

### **4.1 LA ESCALA PENTATÓNICA: HISTORIA, DEFINICIÓN Y TIPOS.**

La escala pentatónica ha estado presente desde los inicios de la historia musical en infinidad de culturas diferentes. Estas culturas están repartidas por todo el mundo y es posible que hayan aparecido de forma simultánea en diferentes puntos ya que la sonoridad de esta escala es muy intuitiva.<sup>52</sup>

Los registros más antiguos son de China, país en el cual la música estaba íntimamente ligada a la medicina. En India, muchos *ragas* se basan en escalas de cinco notas que pueden combinarse de infinidad de formas. En Latinoamérica, la cultura musical está íntimamente ligada a los pueblos precolombinos, los cuales utilizaban la escala pentatónica – hecho que se observa en diferentes instrumentos como flautas y ocarinas que se basan en dicha escala.

<sup>52</sup> <https://www.flautanativa.com/es/a-origem-da-escala-pentatonica-parte-1/#:~:text=La%20escala%20pentat%C3%B3nica%20es%20la,C>

También aparece esta escala en la música celta, en las culturas del Medio Oriente, en la música tradicional húngara, en la música e instrumentos de la Antigua Grecia, en la cultura etíope y en muchos otros pueblos a lo largo de la historia.<sup>53</sup>

Todas estas culturas han desarrollado su música en base a los rituales y la intuición y es por ello que deducimos y observamos que la escala pentatónica tiene un carácter místico y un efecto muy notable en el oyente.<sup>54</sup>

La escala pentatónica es una escala que consta de cinco notas. Hay muchas combinaciones posibles pero hay ciertas escalas que son más consonantes que otras y, por ende, mucho más empleadas.

A continuación se describen los tipos de pentatónicas más utilizadas, tomando como referencia la nota C para poder compararlas.

Pentatónica Mayor/Menor: Se forma a partir de la escala de Eb mayor, extrayendo los grados IV y VII.<sup>55</sup>

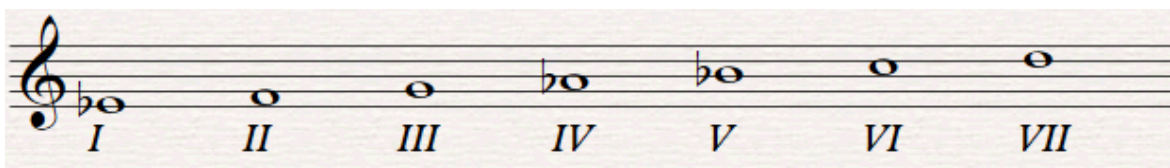


Imagen 10: Grados de la escala de Eb mayor

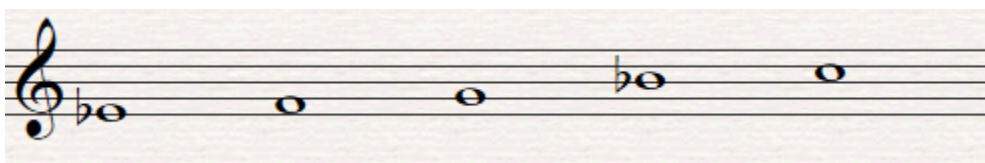


Imagen 11: Escala pentatónica mayor de Eb

<sup>53</sup> <https://www.flautanativa.com/es/a-origem-da-escala-pentatonica-parte-1/#:~:text=La%20escala%20pentat%C3%B3nica%20es%20la,C>

<sup>54</sup> *Ídem*

<sup>55</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 6

A toda escala pentatónica mayor le corresponde una escala pentatónica menor que comienza por la última nota, en este caso C. La escala pentatónica menor que corresponde a la escala de Eb mayor será:<sup>56</sup>

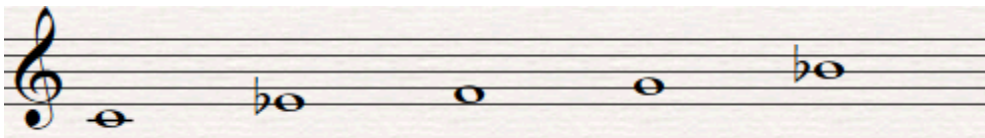


Imagen 12: Escala pentatónica menor de C

Pentatónica Menor 6ª: Se construye a partir de la escala pentatónica menor (imagen 11), sustituyendo la última nota (a distancia de 7ª menor) por la de un semitono menos, a distancia de 6ª mayor de la nota raíz, en este caso C.<sup>57</sup>

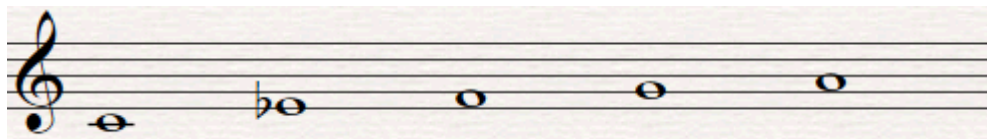


Imagen 13: Escala pentatónica menor 6ª

Pentatónica Mayor b6: Esta escala se forma a partir de la pentatónica mayor, sustituyendo la última nota por la de un semitono menos, quedando a distancia de 6ª menor de la nota raíz.<sup>58</sup>

---

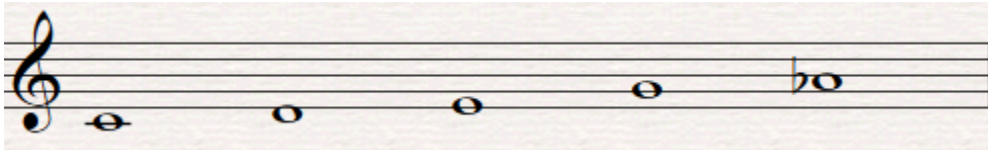
<sup>56</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 6

<sup>57</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 50

<sup>58</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 76

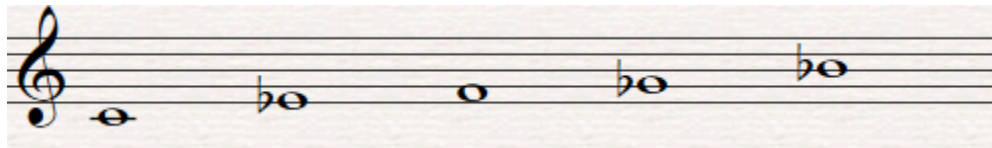


*Imagen 14: Escala pentatónica mayor de C*



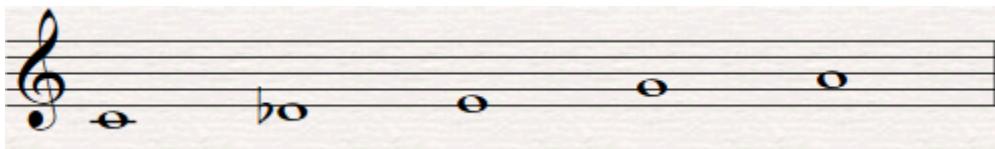
*Imagen 15: Escala pentatónica mayor b6 de C*

Pentatónica Menor 7b5: Si partimos de la escala pentatónica menor (imagen 11) y reducimos un semitono al 5º grado obtenemos esta escala.<sup>59</sup>



*Imagen 16: Escala pentatónica menor 7b5 de C*

Pentatónica Mayor b2: Esta escala se consigue partiendo de la pentatónica mayor de C (imagen 13) y reduciendo un semitono al segundo grado.<sup>60</sup>

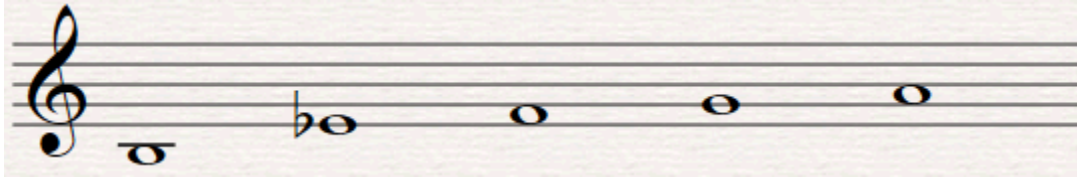


*Imagen 17: Escala pentatónica mayor b2*

<sup>59</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 84

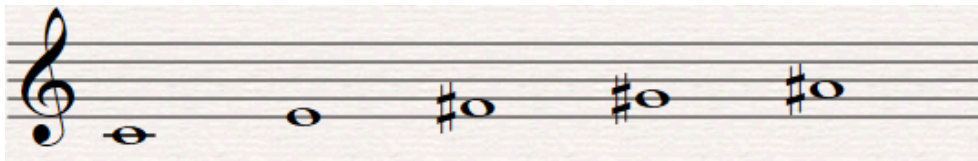
<sup>60</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 92

Pentatónica de Tonos Enteros: Si nos fijamos en la escala pentatónica menor 6ª (imagen 12) y bajamos medio tono a su nota raíz obtendremos esta escala.<sup>61</sup>



*Imagen 18: Escala pentatónica de tonos enteros*

Si queremos ahora expresar esta escala en términos de C tendríamos:



*Imagen 19: Escala pentatónica de tonos enteros de C*

Estas son sólo algunas de las pentatónicas que existen y se emplean en el mundo del jazz. Ya que se considera escala pentatónica a cualquier escala que conste de cinco notas, las posibilidades son cuantiosas.

Generalmente a cada acorde de la armonía le corresponde una escala de siete notas, a lo sumo dos. Por ejemplo, para un acorde de C mayor 7ª, podríamos utilizar el modo jónico o el modo lidio de la escala mayor, como se muestra a continuación:

---

<sup>61</sup> Jerry Bergonzi, Vol.2 "Pentatonics", 102



Imagen 20: Modos jónico y frigio sobre el acorde de C mayor 7ª

En cambio, cuando hablamos de pentatónicas, al ser escalas con menos notas, habrá mayor número de ellas que encaje en cada acorde. Cada pentatónica obvia ciertas notas de la escala y, por tanto, aporta unos colores armónicos distintos:

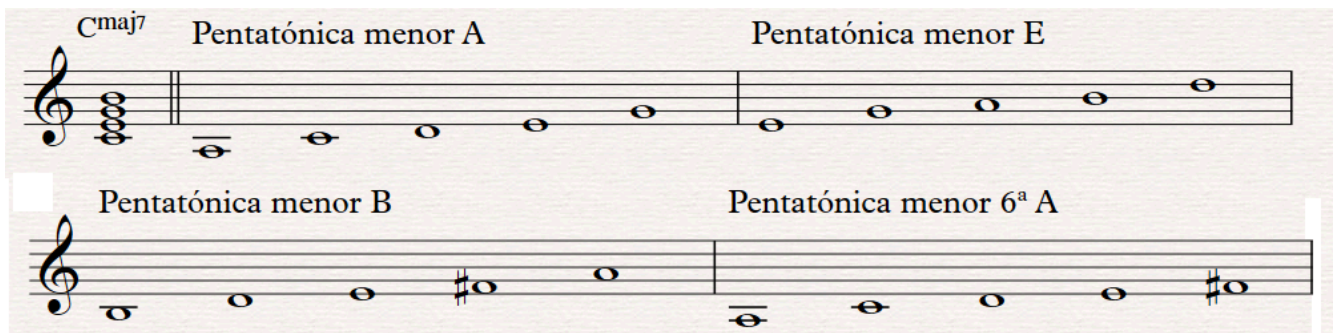


Imagen 21: Ejemplos de pentatónicas que encajan en C mayor 7ª

- Pentatónica menor A: Sobre el acorde señalado aporta la fundamental, 9ª, 3ª, 5ª y 6ª.
- Pentatónica menor E: Aporta 9ª, 3ª, 5ª, 6ª y 7ª.
- Pentatónica menor B: Aporta 9ª, 3ª, #11, 6ª y 7ª.
- Pentatónica menor 6ª: Aporta fundamental, 9ª, 3ª, #11 y 6ª.



De esta misma forma, sobre cualquier tipo de acorde encajaran una serie de escalas pentatónicas que se podrán combinar entre ellas para lograr ese efecto consonante y casi étnico que tiene un carácter tan único. Además las pentatónicas son fáciles de armonizar ya que en todo momento se pueden utilizar todas las notas de la escala. Esto facilita su incorporación a arreglos con muchas voces como son los de big band.

Este tipo de empleo de la escala pentatónica es precisamente el que vamos a analizar en el Capítulo 4.2

## **4.2 ANÁLISIS DE ARMONÍAS EN BASE A LA ESCALA PENTATÓNICA**

Ahora que conocemos más acerca de la escala pentatónica y sus formas más empleadas nos centraremos en cada una de las obras para analizar cómo las incorpora Bob Mintzer a sus composiciones y extraer su método compositivo en base a ellas.

No se analizarán las obras enteras sino aquellas partes donde más claro esté el uso deliberado de dicha escala. Dicho esto, habrá partes de la obra que, a pesar de que cuenten con escalas pentatónicas, no se incluirán bien porque ya se ha explicado con anterioridad el uso de esa pentatónica y su contexto, bien porque la información que se puede extraer no es de excesiva relevancia.

### **4.2.1 “The Art of the Big Band”**

Se comienza con la sección inicial que es la introducción de saxofones mencionada en el Capítulo 3.1. Estas voces están dispuestas de forma que los intervalos iniciales entre cada una de las cinco voces (alto 1, alto 2, tenor 1, tenor 2 y barítono) se mantienen durante toda la introducción, es decir, está compuesto por medio de estructuras constantes. De esta forma cada intervalo que realice la primera voz horizontalmente lo llevarán a cabo el resto de voces manteniendo constantes dichos intervalos iniciales.

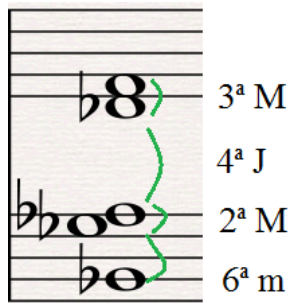


Imagen 22: Intervalos de los saxofones en la introducción

Si reorganizamos estas notas vemos que el acorde inicial es Gb mayor, con 9ª y 7ª y el bajo en la 3ª (Gb<sup>9.7</sup>/Bb). Este acorde, por tanto, será esta sonoridad la que aparezca en forma de estructura constante durante toda la introducción.

Realizamos una reducción donde se concentran todas las voces que hacen los saxofones en una sola partitura para facilitar su análisis. El primer tramo de la reducción es el siguiente:



Imagen 23: Reducción de la introducción (I)

Podemos observar que cada nota del acorde inicial era a su vez la nota que da nombre a la pentatónica menor que emplea cada voz. Esto quiere decir que las pentatónicas que aparecen son las de F menor, C# menor, G# menor, F# menor y Bb menor, respectivamente – se ha sustituido enarmónicamente Db por C#, Ab por G# y Gb por F# para hacer la lectura más sencilla y con menos alteraciones –. Sólo en el compás – señalado con un recuadro verde – 10 aparece la b6, a distancia de semitono de la 5ª, como recurso de expresividad.

En los compases 13 y 14 hay un cambio de pentatónica. La primera voz pasa de hacer la escala de F menor pentatónica a la de Bb menor 6ª pentatónica



Imagen 24: Cambio de pentatónica en los compases 13 y 14

Este cambio hace que la sonoridad pase a ser otra, con un color más brillante debido a la pentatónica menor 6ª. La diferencia de notas entre las dos pentatónicas – teniendo siempre como referencia la voz del saxofón alto 1, para solo tener que hablar de una tonalidad – es mínima: sólo dos notas de diferencia. Se muestra a continuación:

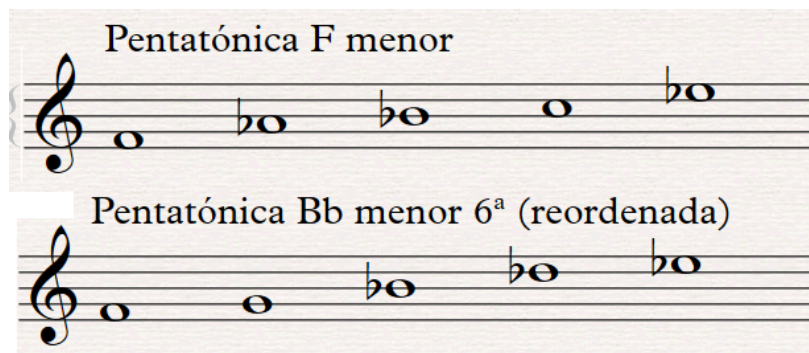


Imagen 25: Comparación entre la pentatónica inicial y la del compás 13 en la primera voz.

Durante el resto de la introducción se retoma la pentatónica inicial en cada voz y no se observan más cambios en esta sección.



Imagen 26: Reducción de la introducción (II)

Por tanto tenemos que:

INSTRUMENTO	PENTATÓNICA EMPLEADA	PENTATÓNICA COMPASES 13 Y 14
Saxofón alto 1	F menor	Bb menor 6 <sup>a</sup>
Saxofón alto 2	C# menor	F# menor 6 <sup>a</sup>
Saxofón tenor 1	G# menor	C# menor 6 <sup>a</sup>
Saxofón tenor 2	F# menor	B menor 6 <sup>a</sup>
Saxofón barítono	Bb menor	Eb menor 6 <sup>a</sup>

Tabla 1: Pentatónica utilizadas en la sección de introducción

Es interesante cómo en todo momento hay dos planos sonoros: el vertical y el horizontal. El vertical es el que le da esa sonoridad compacta, propia de un *voicing* de piano, mientras que la horizontal se atiene a lo pentatónico.

En la siguiente sección intervienen las trompetas, y después se les unen los trombones. Se sigue el mismo procedimiento que en la primera parte, con líneas pentatónicas en el plano horizontal y acordes en el vertical entre las voces. A continuación analizamos los primeros tres compases de esta sección:



*Imagen 27: Reducción de la segunda sección de introducción*

En el pentagrama de arriba se encuentran las cuatro trompetas y en el de abajo los cuatro trombones. Vemos que en estos primeros tres compases cada voz se atiene a su pentatónica menor estrictamente.

En cuanto al aspecto vertical, a pesar de que siguen apareciendo esas estructuras constantes, el acorde que forman no es el mismo. Lo analizamos:



Imagen 28: Acorde inicial de trompetas y trombones

En este caso vemos que las voces se disponen mediante un poliacorde formado – en el caso de la primera nota del fragmento – por Ab con 9ª y con la 5ª en el bajo, y por el acorde G menor 7ª. También se podría hacer la lectura de que el acorde es Ab mayor 7ª con varias tensiones (9ª, #11, 13) y con la 5ª en el bajo.

De nuevo Mintzer elige hacer una disposición que no incluya la tónica del acorde en la nota más grave; primero fue la 3ª y ahora la 5ª.

En esta sección, horizontalmente hablando, se producen más cambios de escalas pentatónicas que en el tramo anterior. La voz de trompeta 1ª es:



Imagen 29: Melodía de trompeta 1ª en esta sección

Se observa que se va cambiando de pentatónica menor constantemente; en la siguiente tabla se muestran los cambios y dónde se producen:

<b>PENTATÓNICA EMPLEADA</b>	<b>COMPÁS</b>
D menor	1 – 3
A menor	4
C# menor	5 y 6
Bb menor	7 – 11
A menor	12 – 15

*Tabla 2: Pentatónicas utilizadas en la voz superior*

Esto se trataría tan sólo de la trompeta 1ª, los otros 7 instrumentos comienzan cada uno desde una nota diferente (ver Imagen 27) y, por tanto, las pentatónicas por las que pasan son distintas a las de esta tabla, aunque los intervalos entre las diferentes pentatónicas serán iguales a los aquí mostrados (5ª ascendente, 3ª mayor ascendente, 3ª menor descendente, 2ª menor descendente).

En el tercer tramo de la introducción intervienen todos los vientos, teniendo melodías diferentes los saxofones y el viento metal (ver Capítulo 3.1). En ambos casos la disposición de voces que elige es igual a las anteriores secciones. Los metales están ordenados formando un poliacorde y los saxofones mediante un acorde mayor con 7ª y 9ª con bajo en la 3ª.

Tras haber analizado la introducción pasamos ahora a la parte A, en la cual también podemos observar una clara utilización del motivo pentatónico principal. En este caso, son los saxofones los que lo tocan, esta vez a unísono, y lo que va cambiando es la armonía, descrita por el piano y el bajo.

A continuación se muestran los motivos pentatónicos que se van transportando por diferentes tonos y la armonía que suena por debajo, describiendo la función tonal que cada motivo tiene sobre cada acorde:



Bbm<sup>9</sup>(sus4)

*Imagen 30: Motivo pentatónico (I)*

G7(b<sup>9</sup>)

*Imagen 31: Motivo pentatónico (II)*

E<sup>maj9</sup>(add13)

*Imagen 32: Motivo pentatónico (III)*

E<sup>b</sup>9(add13)

*Imagen 33: Motivo pentatónico (IV)*

F7(b<sup>9</sup>)

*Imagen 34: Motivo pentatónico (V)*



Gbmaj7/Ab

Musical notation for Motivo pentatónico (VI) in G-flat major (Ab major). The key signature has two flats (Bb, Eb). The chord is Gbmaj7/Ab. The melody consists of the notes Gb, Ab, Bb, Cb, and Db, starting with a double bar line and ending with a double bar line.

*Imagen 35: Motivo pentatónico (VI)*

Ab13(#11)

Musical notation for Motivo pentatónico (VII) in A-flat major (Ab major). The key signature has two flats (Bb, Eb). The chord is Ab13(#11). The melody consists of the notes Ab, Bb, Cb, Db, and Eb, starting with a double bar line and ending with a double bar line.

*Imagen 36: Motivo pentatónico (VII)*

Gm<sup>9</sup>(add11)

Musical notation for Motivo pentatónico (VIII) in G minor. The key signature has two flats (Bb, Eb). The chord is Gm<sup>9</sup>(add11). The melody consists of the notes G, Ab, Bb, Cb, and Db, starting with a double bar line and ending with a double bar line.

*Imagen 37: Motivo pentatónico (VIII)*

F#m<sup>9</sup>(sus4)

Musical notation for Motivo pentatónico (IX) in F# minor. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The chord is F#m<sup>9</sup>(sus4). The melody consists of the notes F#, G#, A#, B, and C#, starting with a double bar line and ending with a double bar line.

*Imagen 38: Motivo pentatónico (IX)*

B7(#11)

Musical notation for Motivo pentatónico (X) in B major. The key signature has two sharps (F#, C#). The chord is B7(#11). The melody consists of the notes B, C#, D#, E, and F#, starting with a double bar line and ending with a double bar line.

*Imagen 39: Motivo pentatónico (X)*



Imagen 40: Motivo pentatónico (XI)

COMBINACIÓN MELÓDICO-ARMÓNICA	ACORDE	FUNCIÓN TONAL DEL MOTIVO
Imagen 29	Bbm9sus	Fundamental, 3 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup>
Imagen 30	G7(b13, #9)	#9, #11, b13
Imagen 31	Emaj9(13)	#11, 13, 7 <sup>a</sup>
Imagen 32	Eb9(13)	Fundamental, 9 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
Imagen 33	F7(#9,b13)	b13, 7 <sup>a</sup>
Imagen 34	Gbmaj7/Ab	9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
Imagen 35	Ab13(b9,#11)	Fundamental, 13
Imagen 36	Gm7(11)	9 <sup>a</sup> , 11, 5 <sup>a</sup>
Imagen 37	F#m9(sus4)	9 <sup>a</sup> , 11, 5 <sup>a</sup>
Imagen 38	B7(b9, #11)	Fundamental, 13
Imagen 39	Eb7(#9, #5)	#9, #11, #5

Tabla 3: Funciones tonales de las pentatónicas en función de la armonía subyacente

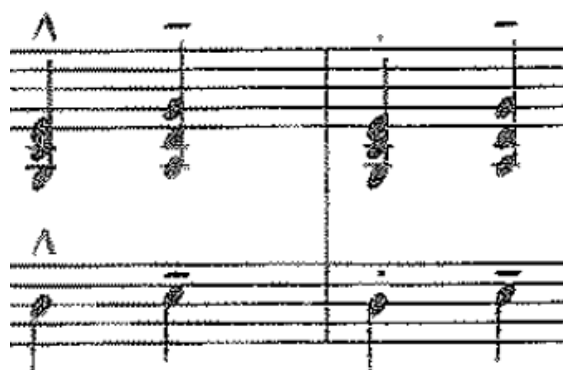
Cabe resaltar que en los ejemplos de las imágenes 29 a la 35 se utilizan notas de la misma escala (pentatónica menor de Bb) y la armonía va cambiando constantemente con acordes que poco tienen que ver entre sí. Mintzer nunca incluye las cinco notas de la escala para evitar que suene arcaico y porque algunas de ellas no encajarían con todos los acordes que se muestran.

También se observa que la mayoría de los acordes que realiza la base están tensionados de por sí, haciendo que la sonoridad de las pentatónicas superpuestas sea más clara y suave.

En el resto de la obra se siguen utilizando pentatónicas – en su gran mayoría menores – pero el material que encontramos se repite y sería redundante volver a analizar técnicas compositivas que ya se han descrito. Por tanto pasaremos a analizar la segunda obra en cuestión.

#### 4.2.2 “Ancestors”

Esta obra comienza con una introducción de la base rítmica – piano, bajo y batería – en la que predominan dos acordes. Estos acordes están formados por cuartas; no podemos nombrarlos fácilmente pero sí pararnos a observar de qué notas constan.



*Imagen 41: Primeros acordes de la introducción*

Vemos que todas las notas forman parte de la pentatónica menor de A. Al disponerlas en forma de cuartas – aunque en ocasiones en este tipo de acordes se coloque una 3<sup>a</sup> entre las dos notas superiores –, se crea una sonoridad muy particular que da la sensación de amplitud y ambigüedad armónica.

En los dos reposos de frase el acorde cambia y las notas ya no pertenecen a esa escala.



*Imagen 42: Finales de frase de la introducción*

En el primer caso el acorde por cuartas pertenece a la pentatónica de D menor, y en el segundo caso al haber un A en el bajo la sonoridad pentatónica se desdibuja.

Cuando la introducción se repite entra en juego el viento metal – ver Capítulo 3.2 – y los acordes por 4ª se amplían. Este acompañamiento será el que suene cuando entre la melodía en la parte A. Se muestra a continuación una simplificación de dicha parte.



*Imagen 43: Simplificación de la primera repetición de la parte A*

El pentagrama en clave de sol es la melodía y la tocan los saxofones, mientras que en el de clave de fa se muestran las voces de la base rítmica y el viento metal, mezclados. Vemos ahora que los dos acordes mostrados en la Imagen 40 se han extendido

Si analizamos cada acorde nos fijamos en que el primer acorde que aparece – que se repite constantemente – y el último acorde del compás 4 son los únicos que forman escalas pentatónicas con sus notas, formando la pentatónica de A menor (E, A, D, G, C) y la de D menor (A, D, G, C, F) respectivamente.

En cuanto a la melodía, todas las notas – salvo el F que aparece en el compás 6 – pertenecen a la escala pentatónica de A menor. Para que esto encaje con los acordes por cuartas, en éstos utiliza sólo notas de la escala de A dórica, salvo en los finales de frase – como el Bb y el F en el compás 7.



*Imagen 44: A menor dórica*

En el compás 7 de la repetición del tema A se produce un cambio en la armonía:



*Imagen 45: Cambio de armonía en el compás 7*

Ahora podemos considerarlo como un acorde por cuartas pero ordenado de tal forma que aparezcan segundas mayores. El acorde por cuartas sería (C, F, Bb, Eb, Ab). Si nos fijamos en estas notas, vemos que forman la pentatónica de F menor.

Deducimos a partir de esto que cualquier escala pentatónica menor (o mayor) se puede construir a partir de cinco 4<sup>as</sup> consecutivas, y que los acordes por cuartas, aunque no formen siempre escalas pentatónicas, crean una sonoridad y unos colores que se asemejan a los de éstas.

Analizamos a continuación la parte B. La melodía vuelve a ser pentatónica y la llevan los saxofones. La base va desarrollando un motivo rítmico por debajo:



*Imagen 46: Reducción de la parte B*

La melodía sólo utiliza notas de la escala pentatónica de D menor, mientras que en la base el bajo va alternando las notas D, A y G y el resto de voces juegan con F, Bb y C – ambas combinaciones de 4<sup>as</sup> –. Vemos que se produce de nuevo la combinación de escala pentatónica y acordes por 4<sup>as</sup>. Todas las notas pertenecen a la escala de F mayor en este caso.

En los últimos dos compases la melodía modula a lo que podemos considerar Eb menor, medio tono por encima – empleando las notas Gb, Ab y Bb – mientras que la base hace el acorde de Gb mayor (Gb, Bb, Db) y un acorde por 4<sup>as</sup> (B, E, A#), ambos con pedal en D.

De esta forma las notas de la melodía coinciden en el primer caso con la 3ª y la 9ª de Gb y en el segundo caso hacen que la sonoridad del acorde en su totalidad sea E7#11.

En la sección C, la melodía de la parte B se repite, esta vez armonizada por 5ªs. Se trata, por tanto, de la misma melodía pentatónica llevada a cabo mediante estructuras constantes. De esta forma la voz del medio sigue empleando la escala pentatónica de D menor y ahora la voz superior emplea la pentatónica de A menor y la inferior la de G menor.



Imagen 47: Melodía de la parte C

Esta sección nos recuerda a la manera de componer de la introducción del tema “*The Art of the Big Band*”, superponiendo pentatónicas de distintos tonos con mediante estructuras constantes, es decir, un dibujo armónico vertical que se repite, esta vez por 5ªs.

En el compás 59, durante el solo de saxofón tenor, encontramos un *background* de toda la sección de vientos que está formado por la pentatónica de G menor sobre un acorde de Bbsus/D:

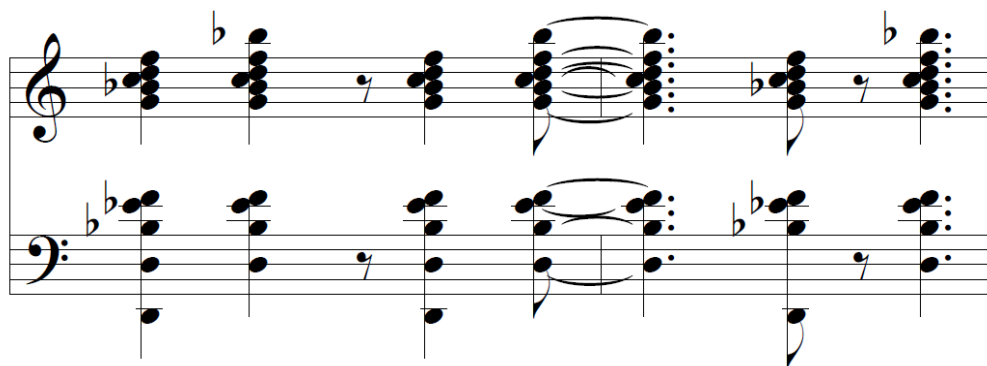


Imagen 48: Fragmento del background de vientos sobre el solo de saxofón tenor

Con este apunte terminamos el análisis pentatónico de esta composición, donde se ha enfocado la escala pentatónica desde un punto de vista menos tonal que en el caso de la primera obra. Se explora sobre todo su sonoridad en torno a acordes por cuartas.

#### 4.2.3 “Trane’s Blues”

“Trane’s Blues” es una obra compuesta por Bob Mintzer que, como “Ancestors” pertenece al disco “Big Band Trane” (Ver Capítulo 2.2).<sup>62</sup>

De este tema se analizará tan sólo la melodía ya que no hay arreglos de vientos. Se trata de un blues en C menor con una melodía completamente pentatónica. La armonía más típica del blues menor no se respeta en la exposición del tema – sí en los solos –, de forma que

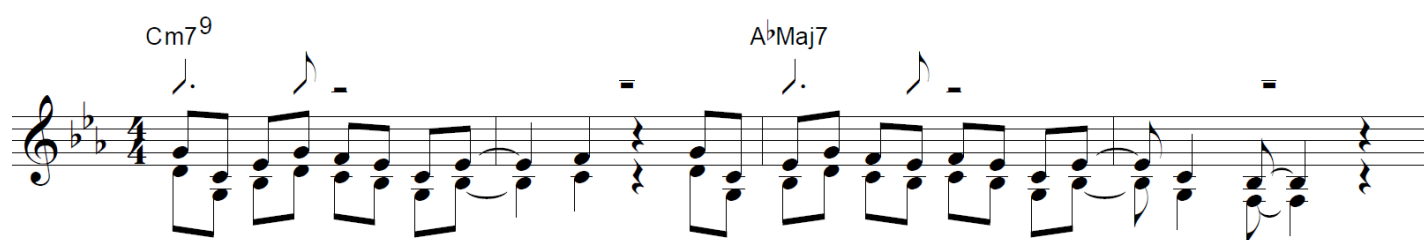
---

<sup>62</sup> <https://www.allmusic.com/album/big-band-trane-mw000081375>



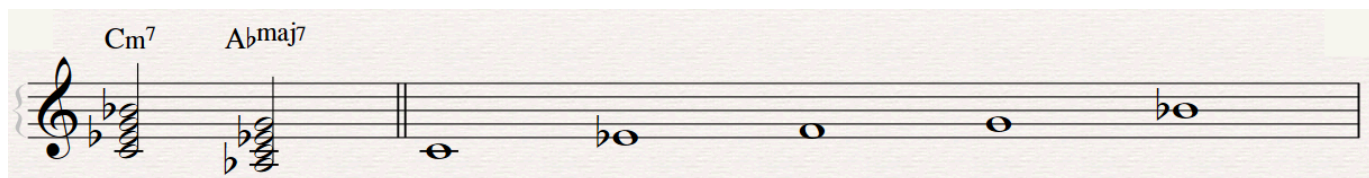
Mintzer juega de nuevo con la incorporación de las mismas pentatónicas sobre diferentes armonías para crear ciertos colores.

La estructura de la exposición de toca dos veces, incorporándose después una segunda voz que hace el saxofón tenor, complementando a la voz que realiza la trompeta. Estas dos voces están casi continuamente a distancia de 4<sup>a</sup>, intervalo muy presente en la escala pentatónica. A continuación se muestran las dos melodías y sobre qué acordes suenan en cada momento:

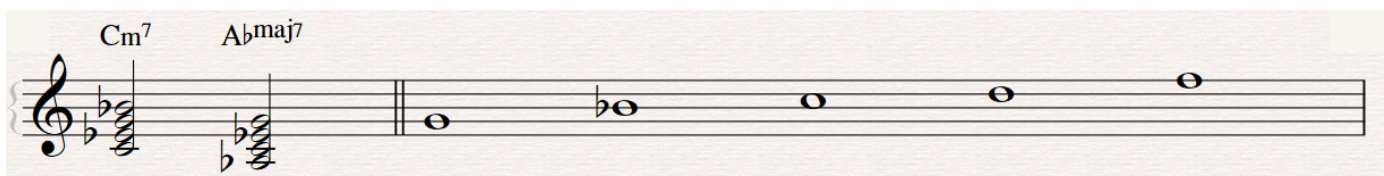


*Imagen 49: Primeros cuatro compases de la melodía*

La primera voz se mueve en la pentatónica de C menor, mientras que la armonía pasa de Cm7 a Abmaj7. La segunda voz utiliza la pentatónica de G menor, creando en el segundo acorde una sonoridad lidia – es decir, utilizando la tensión #11 –.

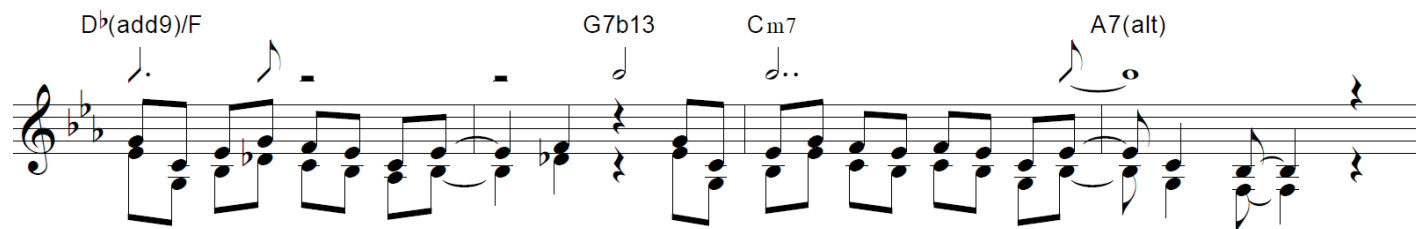


*Imagen 50: Pentatónica de C menor sobre los dos primeros acordes*



*Imagen 51: Pentatónica de G menor sobre los dos primeros acordes*

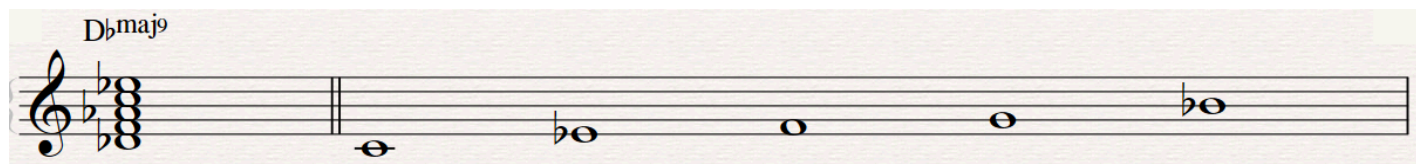
A continuación se muestran los siguientes cuatro compases de la obra:



The image shows a musical staff with four measures of music. Above the staff, four chords are indicated: Db(add9)/F, G7b13, Cm7, and A7(alt). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests in the first two measures.

Imagen 52: Compases del 5 al 8 de la melodía

Podemos observar que la primera voz mantiene la pentatónica de C menor, mientras que la voz del saxofón tenor no sigue una pentatónica durante los primeros dos compases, sino que se mueve en torno al acorde de Eb7, reforzando la sonoridad lidia que le da la voz de arriba a la armonía (Db mayor).



The image shows a musical staff with a Dbmaj9 chord in the first measure, followed by a pentatonic scale of C minor over it. The notes are Eb, F, G, Ab, and Bb.

Imagen 53: Pentatónica de C menor sobre Dbmaj9

En los otros dos compases ambas voces se mueven en torno a la pentatónica de C menor, destacando la función que hacen sobre el acorde de A7, haciendo que se convierta en acorde alterado. Como se muestra en la siguiente imagen todas las notas de la pentatónica encajan en la escala alterada de A.



Esta pentatónica hace que el acorde Emaj9 tenga una sonoridad lidia debido al A# y el acorde F#maj9 tenga una sonoridad dominante debido al E. En el último compás la pentatónica de C menor incluye, obviamente, el C, que es la nota característica de G7sus4.

A continuación se muestra una tabla con las funciones tonales que tiene cada pentatónica en cada uno de los acordes del tema.

<b>ACORDE</b>	<b>PENTATÓNICA EMPLEADA</b>	<b>FUNCIÓN TONAL</b>
Cm7	C menor	Fundamental, 3 <sup>a</sup> , 11, 5 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
	G menor	Fundamental, 9 <sup>a</sup> , 11, 5 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
Abmaj7	C menor	9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
	G menor	9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , #11, 6 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
Dbmaj9	C menor	9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , #11, 6 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
A7alt	C menor	b9, #9, #11, b13, 7 <sup>a</sup>
Emaj9	C# menor 6 <sup>a</sup>	Fundamental, 9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , #11, 6 <sup>a</sup>
F#maj9	C# menor 6 <sup>a</sup>	Fundamental, 9 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> , 7 <sup>a</sup>
G7sus4	C menor	Fundamental, 3 <sup>a</sup> m, 4 <sup>a</sup> , b13, 7 <sup>a</sup>

*Tabla 4: Funciones tonales de las diferentes pentatónicas sobre los acordes del tema*

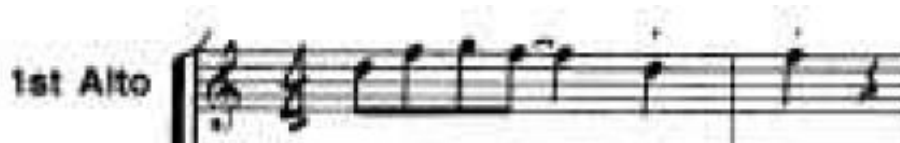
## **5. ANÁLISIS RÍTMICO: ASPECTOS A DESTACAR**

En este capítulo vamos a analizar algunos de los aspectos rítmicos de las dos obras para big band que son objeto de estudio en esa tesis. Se analizarán tan sólo aquellos recursos que destaquen especialmente ya sea por su anomalía o por la importancia que tienen sobre la identidad de la obra.

### **5.1 “THE ART OF THE BIG BAND”. DESARROLLO MOTÍVICO**

Esta composición destaca por la importancia de la célula rítmica pese a su simplicidad. Desde el primer compás se expone una idea rítmica que se desarrolla de principio a fin de la obra y, pese a su brevedad, no resulta cansado para el oyente.

Dicha célula consta de corcheas y negras y dura un total de cinco pulsos:



*Imagen 57: Célula rítmica principal*

Esta idea no sólo es en la que se basan y con la que comienzan las primeras dos secciones de la introducción si no que cada una de las partes de la exposición tienen esta célula como señal de identidad rítmica.

Precisamente el ser una frase rítmica simple y de poca duración, hace que el arreglista sea capaz de variarla de multitud de formas y combinarla con muchos ritmos distintos. Esto se muestra en la siguiente figura:



*Imagen 58: Primeros ocho compases en la voz del saxofón alto 1*

Se observa que del compás dos al tres se repite la célula, pero comenzando en el pulso 4 del compás en vez de en el primero. En la siguiente frase se juega con las cuatro corcheas del principio de la célula y se transponen a unas notas más agudas. Del compás 6 al 7 se repite la figuración rítmica de cuatro corcheas, ligada la última a una negra y a continuación dos negras más.

De esta forma vemos cómo la célula principal se va desdibujando sin perder el núcleo característico. Melódicamente las cuatro corcheas casi siempre hacen un dibujo primero ascendente y después descendente.

En la parte A de la exposición la célula no se desarrolla sino que se transporta a diferentes tonos (en este caso diferentes escalas pentatónicas). Se muestran a continuación todas ellas:



*Imagen 59: Transposición de célula rítmica en el saxofón alto 1*

Observamos que dicha célula aparece ahora transportada a las pentatónicas de G menor, D menor, F# menor, F menor y Eb menor, respectivamente.

En la parte B Mintzer continúa tratando la figura rítmica principal de este mismo modo, transportándola a distintos tonos, siempre a través de la pentatónica, como se vio en el Capítulo 4.2.1. De esta misma forma obra en los *backgrounds* que realizan los saxofones durante el solo de tenor

En la siguiente sección, sin embargo, reutiliza el recurso de la introducción de desarrollar el motivo, aunque en este caso esté más camuflado debido a que se confluye con las contramelodías de trombones y trompetas, las cuales también están rítmicamente bastante densificadas.

El último aspecto a contemplar es el desplazamiento que se produce en la coda del tema, donde se va repitiendo una frase de cinco corcheas sobre el compás de 4/4:

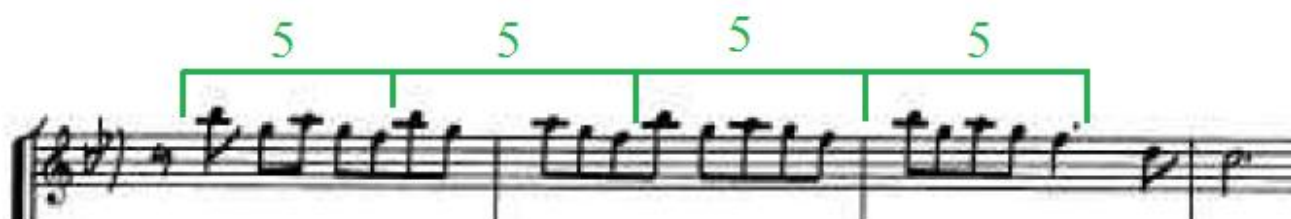


Imagen 60: Desplazamiento rítmico que tiene lugar en la coda

Este desplazamiento es buen recurso para generar tensión en los últimos compases de la composición.

## 5.2 “ANCESTORS”. CONTRACCIÓN RÍTMICA Y DESPLAZAMIENTOS

Tal y como hemos visto en “*The Art of the Big Band*” el motivo – tanto el de introducción de la base como el de la melodía en la exposición – principal es simple y basado

exclusivamente en negras y corcheas. Sin embargo, en esta obra nos centraremos más en el desplazamiento y en la contracción rítmica.

La introducción, llevada a cabo por piano y batería y retomada por el viento metal más tarde, comienza con un desplazamiento de dos negras, tal y como se muestra a continuación:



*Imagen 61: Desplazamiento en la introducción*

Cuando la melodía comienza en la parte A, se expone el motivo rítmico, formado por una negra y dos corcheas:



*Imagen 62: Ocho primeros compases de la melodía*

Vemos cómo se produce otro desplazamiento, repitiéndose el motivo cada cuatro pulsos en los primeros dos compases, y cada tres pulsos en los compases 5 y 6. En este caso también se produce la antes mencionada contracción rítmica, acortándose la frase y creando una sensación de aceleración a pesar de que ambas frases tienen el mismo número de compases.



Las partes B y C son rítmicamente semejantes, por tanto se hablará de ellas conjuntamente.

Cabe mencionar el recurso rítmico utilizado en la parte de base rítmica y viento metal, es decir, todo lo que no es melodía. Comienza con una negra, una negra con puntillo (negra ligada a corchea) y una corchea, en total tres pulsos.



*Imagen 63: Rítmica del acompañamiento en las partes B y C*

Esa primera célula de la que hablábamos se expande (expansión rítmica) en el compás siguiente, pasando a estar formada por dos negras con puntillo y una negra y a durar cuatro pulsos. Las siguientes dos frases son rítmicamente igual a ésta última.

Durante el solo de saxofón tenor, a medida que se pasa por las diferentes partes de la estructura, se utilizan estos mismo recursos rítmicos en los *backgrounds* de cada parte correspondiente. El desplazamiento de dos negras que vimos en la Imagen 60 lo ejecuta todo el conjunto de los vientos. En cambio, en la parte B y C, mostrado en la Imagen 63, la figura rítmica la hace la base junto al viento metal.

## **6. CONCLUSIONES**

Al analizar en profundidad estas tres obras compuestas y arregladas por Bob Mintzer se han adquirido una serie de conocimientos que ayudan a comprender los principales métodos compositivos de este gran compositor. A pesar de que las dos obras principales de este estudio “*The Art of the Big Band*” y “*Ancestors*” son obras para big band, los conocimientos extraídos son extrapolables a composiciones para cualquier tipo de formación musical y a la interpretación en el ámbito del jazz.

A nivel formal es interesante ver cómo una composición no tiene por qué contar con una melodía clara y estructurada de forma lógica e intuitiva para dotarla de sentido. En “*The Art of the Big Band*” hemos podido analizar una obra compuesta mediante la técnica de *through-composed music* – una forma de crear música basada en la no repetición de melodías, que crea un efecto de continuidad y puede proporcionar más libertad creativa –<sup>63</sup> creada a partir del desarrollo motivico y siempre girando en torno a la sonoridad pentatónica.

Más concretamente y hablando aún del aspecto formal, podemos describir los aspectos más característicos de Bob Mintzer a la hora de componer para big band:

- Protagonismo del saxofón como expositor de ideas y temas principales. Mintzer proporciona a la sección de viento madera este rol mientras que el viento metal se encarga de realizar las contramelodías y las secciones más rítmicas.
- Utiliza mucho la repetición de secciones, aportando en cada repetición nuevas capas melódico-rítmicas que creen tensión y le den direccionalidad a la composición.
- Emplea la guitarra como un instrumento melódico más, acompañando generalmente a la sección de saxofones, en lugar de funcionar como un instrumento de base armónico.

---

<sup>63</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 308.

- Partes de improvisación en las que el solista sólo está acompañado por la batería. Esto hace que el tema respire, y que el solista tenga libertad para describir la armonía sugerida, pudiéndose salir del guion en cualquier momento.
- Mintzer juega bastante con la omisión de frecuencias graves. De esta forma se presenta una línea melódica sin bajo ni instrumentos de viento graves como trombón bajo o saxofón barítono. Cuando éstos aparecen se produce un elemento sorpresivo que le proporciona mucho carácter a la composición.

Con el análisis de estas tres composiciones nos queda muy claro cómo Bob Mintzer utiliza la escala pentatónica y las opciones que ésta nos brinda a la hora de componer e improvisar. El poderío melódico y armónico de esta escala hace que las posibilidades sean casi ilimitadas.

Como veíamos en “*The Art of the Big Band*” en el Capítulo 4.2.1 basta con la sola superposición de varias escalas pentatónicas en diferentes tonos – respetando los intervalos a modo de espejo entre las distintas voces – para crear nuevos efectos con sonoridades más modernas sin tener que pensar en armonía tal y como se ha hecho a lo largo de la historia del jazz. Este recurso podrá ser aplicado a otras formaciones más pequeñas que la big band, como agrupaciones con varios instrumentos melódicos a los que se les pueda asignar diferentes voces.

La simpleza de escala pentatónica hace que se puedan utilizar notas de la misma escala sobre distintas armonías como hemos visto en los Capítulos 4.2.2 y 4.2.3. Es un muy buen recurso a la hora de componer, creando obras melódicamente estáticas con muchos cambios armónicos. También de cara a la improvisación sirve para desarrollar un discurso desde una nueva perspectiva.

Así como estructuralmente y en lo referente a la escala pentatónica hemos extraído numerosos recursos compositivos, también podemos hacerlo en cuanto a la rítmica de las obras anteriormente analizadas. ´

El desarrollo motivico está presente en las tres composiciones por el simple hecho de que le da sentido a la música. Como observamos en “*The Art of the Big Band*”, no importa cuán breve sea el motivo; si se utiliza esta técnica con maestría se puede repetir una misma frase de seis notas (Ver Imagen 56) durante toda la obra y que no sólo no resulte cansado, sino que el oyente esté deseando que se repita de nuevo. Asimismo los desplazamientos (Ver Imagen 60) son recursos más ampliamente utilizados en el género jazz.

La contracción rítmica (Ver Imagen 61), también conocida como zoom rítmico es un recurso menos utilizado pero muy efectivo ya que, además de ser muy visual, genera tensión sin necesidad de cambiar las notas, la armonía o la intensidad de la música.

En definitiva, este análisis de la música de Bob Mintzer nos sirve para adentrarnos en su faceta compositiva y en cómo ve y entiende la música, y para empaparnos de los conocimientos que ha adquirido durante sus casi 70 años de vida.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Por orden de aparición:

- Goia, Ted, *La prehistoria del jazz*, Oxford, Oxford University Press, 1997, ISBN-10: 0195090810
- Denis-Constant, Martin, *El gospel afroamericano*, Francia, Actes Sud, 1998, ISBN-10: 978-2742717798
- Peláez Mateos, Diego, *El jazz en la big band*, Madrid, Departamento de Música UAM, 2015, Trabajo de Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música.
- Vigna, Giuseppe, *El jazz y su historia*, Italia, Malsinet Editor, 2006, Andantino, ISBN: 978-84-934230-8-7
- Polanco, Rafael, *Breve historia del jazz: de los orígenes a la actualidad* (en línea), 1014

<https://enharmoniaccpmt.wordpress.com/2014/11/20/breve-historia-del-jazz-de-los-origenes-a-la-actualidad/>

- Buitrago, Alejandro, *Del Big Bang a la Big Band*, Revista académica e institucional de la UCPR, 2010, ISSN-e 0121-1633
- Oliver, P., Harrison, M., Bolcom. W., *Gospel, blues y jazz*, Argentina, Muchnik Editores, 1990, ISBN: 978-84-7669-140-3
- Peñalver Vilar, J.M., *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia*, Castellón, 2010, Universidad Jaime I de Castellón, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Educación, Área de Música
- Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, *Bob Mintzer* (en línea), Music Database, 2018

<https://www.radioswissjazz.ch/en/music-database/musician/143801e93c9fd6df1c5ae4b768214ec71f054/biography>

- Dryden, Ken, *Allmusic Review*, *Bob Mintzer, The Art of the Big Band*

<https://www.allmusic.com/album/the-art-of-the-big-band-mw0000674388?cmpredirect>

- Yanow, Scott, *Allmusic Review*, *Bob Mintzer Big Band, Big Band Trane*

<https://www.allmusic.com/album/big-band-trane-mw0000081375>

- Yanow, Scott, *Allmusic Review*, *Yellowjackets, Run for Your Life*

<https://www.allmusic.com/album/run-for-your-life-mw0000623071>

- Archenti Flores, Geens, *El origen de la escala pentatónica, Parte 1*

<https://www.flautanativa.com/es/a-origem-da-escala-pentatonica-parte-1/#:~:text=la%20escala%20pentat%C3%B3nica%20es%20la,c>

- Bergonzi, Jerry, *Inside Improvisation Series Vol. 2 “Pentatonics”*, USA, Advance Music, 1994, Advance Music: Inside Improvisation Series for All Instruments, ISBN: 978-3-89221-149-5
- Scholes, Percy A. *The Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1970, ISBN: 0193113066

## **ANEXOS**

1. Partitura completa de “*The Art of the Big Band*”
2. Partitura completa de “*Ancestors*”
3. Reducción en tres pentagramas de la obra “*Ancestors*”
4. Partitura de “*Trane’s blues*”

# Art Of The Big Band

composed & arranged  
by Bob Mintzer

BRIGHT SWING (d = 120)

SXS

TPTS

TBNS

SXS

TPTS

TBNS

1st Alto

2nd Alto

1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

1st

2nd

3rd

4th

1st

2nd

3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

Swing - LOOSELY (BRUVES)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

3398

3399

3400

3401

3402

3403

3404

3405

3406

3407

3408

3409

3410

3411

3412

3413

3414

3415

3416

3417

3418

3419

3420

3421

3422

3423

3424

3425

3426

3427

3428

3429

3430

3431

3432

3433

3434

3435

3436

3437

3438

3439

3440

3441

3442

3443

3444

3445

3446

3447

3448

3449

3450

3451

3452

3453

3454

3455

3456

3457

3458

3459

3460

3461

3462

3463

3464

3465

3466

3467

3468

3469

3470

3471

3472

3473

3474

3475

3476

3477

3478

3479

3480

3481

3482

3483

3484

3485

3486

3487

3488

3489

3490

3491

3492

3493

3494

3495

3496

3497

3498

3499

3500

3501

3502

3503

3504

3505

3506

3507

3508

3509

3510

3511

3512

3513

3514

3515

3516

3517

3518

3519

3520

3521

3522

3523

3524

3525

3526

3527

3528

3529

3530

3531

3532

3533

3534

3535

3536

3537

3538

3539

3540

3541

3542

3543

3544

3545

3546

3547

3548

3549

3550

3551

3552

3553

3554

3555

3556

3557

3558

3559

3560

3561

3562

3563

3564

3565

3566

3567

3568

3569

3570

3571

3572

3573

3574

3575

3576

3577

3578

3579

3580

3581

3582

3583

3584

3585

3586

3587

3588

3589

3590

3591

3592

3593

3594

3595

3596

3597

3598

3599

3600

3601

3602

3603

3604

3605

3606

3607

3608

3609

3610

3611

3612

3613

3614

3615

3616

3617

3618

3619

3620

3621

3622

3623

3624

3625

3626

3627

3628

3629

3630

3631

3632

3633

3634

3635

3636

3637

3638

3639

3640

3641

3642

3643

3644

3645

3646

3647

3648

3649

3650

3651

3652

3653

3654

3655

3656

3657

3658

3659

3660

3661

3662

3663

3664

3665

3666

3667

3668

3669

3670

3671

3672

3673

3674

3675

3676

3677

3678

3679

3680

3681

3682

3683

3684

3685

3686

3687

3688

3689

3690

3691

3692

3693

3694

3695

3696

3697

3698

3699

3700

3701

3702

3703

3704

3705

3706

3707

3708

3709

3710

3711

3712

3713

3714

3715

3716

3717

3718

3719

3720

3721

3722

3723

3724

3725

3726

3727

3728

3729

3730

3731

3732

3733

3734

3735

3736

3737

3738

3739

3740

3741

3742

3743

3744

3745

3746

3747

3748

3749

3750

3751

3752

3753

3754

3755

3756

3757

3758

3759

3760

3761

3762

3763

3764

3765

3766

3767

3768

3769

3770

3771

3772

3773

3774

3775

3776

3777

3778

3779

3780

3781

3782

3783

3784

3785

3786

3787

3788

3789

3790

3791

3792

3793

3794

3795

3796

3797

3798

3799

3800

3801

3802

3803

3804

3805

3806

3807

3808

3809

3810

3811

3812

3813

3814

3815

3816

3817

3818

3819

3820

3821

3822

3823

3824

3825

3826

3827

3828

3829

3830

3831

3832

3833

3834

3835

3836

3837

3838

3839

3840

3841

3842

3843

3844

3845

3846

3847

3848

3849

3850

3851

3852

3853

3854

3855

3856

3857

3858

3859

3860

3861

3862

3863

3864

3865

3866

3867

3868

3869

3870

3871

3872

3873

3874

3875

3876

3877

3878

3879

3880

3881

3882

3883

3884

3885

3886

3887

3888

3889

3890

3891

3892

3893

3894

3895

3896

3897

3898

3899

3900

3901

3902

3903

3904

3905

3906

3907

3908

3909

3910

3911

3912

3913

3914

3915

3916

3917

3918

3919

3920

3921

3922

3923

3924

3925

3926

3927

3928

3929

3930

3931

3932

3933

3934

3935

3936

3937

3938

3939

3940

3941

3942

3943

3944

3945

3946

3947

3948

3949

3950

3951

3952

3953

3954

3955

3956

3957

3958

3959

3960

3961

3962

3963

3964

3965

3966

3967

3968

3969

3970

3971

3972

3973

3974

3975

3976

3977

3978

3979

3980

3981

3982

3983

3984

3985

3986

3987

3988

3989

3990

3991

3992

3993

3994

3995

3996

3997

3998

3999

4000

4001

4002

4003

4004

4005

4006

4007

4008

4009

4010

4011

4012

4013

4014

4015

4016

4017

4018

4019

4020

4021

4022

4023

4024

4025

4026

4027

4028

4029

4030

4031

4032

4033

4034

4035

4036

4037

4038

4039

4040

4041

4042

4043

4044

4045

4046

4047

4048

4049

4050

4051

4052

4053

4054

4055

4056

4057

4058

4059

4060

4061

4062

4063

4064

4065

4066

4067

4068

4069

4070

4071

4072

4073

4074

4075

4076

4077

4078

4079

4080

4081

4082

4083

4084

4085

4086

4087

4088

4089

4090

4091

4092

4093

4094

4095

4096

4097

4098

4099

4100

4101

4102

4103

4104

4105

4106

4107

4108

4109

4110

4111

4112

4113

4114

4115

4116

4117

4118

4119

4120

4121

4122

4123

4124

4125

4126

4127

4128

4129

4130

4131

4132

4133

4134

4135

4136

4137

4138

4139

4140

4141

4142

4143

4144

4145

4146

4147

4148

4149

4150

4151

4152

4153

4154

4155

4156

4157

4158

4159

4160

4161

4162

4163

4164

4165

4166

4167

4168

4169

4170

4171

4172

4173

4174

4175

4176

4177

4178

4179

4180

4181

4182

4183

4184

4185

4186

4187

4188

4189

4190

4191

4192

4193

4194

4195

4196

4197

4198

4199

4200

4201

4202

4203

4204

4205

4206

4207

4208

4209

4210

4211

4212

4213

4214

4215

4216

4217

4218

4219

4220

4221

4222

4223

4224

4225

4226

4227

4228

4229

4230

4231

4232

4233

4234

4235

4236

4237

4238

4239

4240

4241

4242

4243

4244

4245

4246

4247

4248

4249

4250

4251

4252

4253

4254

4255

4256

4257

4258

4259

4260

4261

4262

4263

4264

4265

4266

4267

4268

4269

4270

4271

4272

4273

4274

4275

4276

4277

4278

4279

4280

4281

4282

4283

4284

4285

4286

4287

4288

4289

4290

4291

4292

4293

4294

4295

4296

4297

4298

4299

4300

4301

4302

4303

4304

4305

4306

4307

4308

4309

4310

4311

4312

4313

4314

4315

4316

4317

4318

4319

4320

4321

4322

4323

4324

4325

4326

4327

4328

4329

4330

4331

4332

4333

4334

4335

4336

4337

4338

4339

4340

4341

4342

4343

4344

4345

4346

4347

4348

4349

4350

4351

4352

4353

4354

4355

4356

4357

4358

4359

4360

4361

4362

4363

4364

4365

4366

4367

4368

4369

4370

4371

4372

4373

4374

4375

4376

4377

4378

4379

4380

4381

4382

4383

4384

4385

4386

4387

4388

4389

4390

4391

4392

4393

4394

4395

4396

4397

4398

4399

4400

4401

4402

4403

4404

4405

4406

4407

4408

4409

4410

4411

4412

4413

4414

4415

4416

4417

4418

4419

4420

4421

4422

4423

4424

4425

4426

4427

4428

4429

4430

4431

4432

4433

4434

4435

4436

4437

4438

4439

4440

4441

4442

4443

4444

4445

4446

4447

4448

4449

4450

4451

4452

4453

4454

4455

4456

4457

4458

4459

4460

4461

4462

4463

4464

4465

4466

4467

4468

4469

4470

4471

4472

4473

4474

4475

4476

4477

4478

4479

4480

4481

4482

4483

4484

4485

4486

4487

4488

4489

4490

4491

4492

4493

4494

4495

4496

4497

4498

4499

4500

4501

4502

4503

4504

4505

4506

4507

4508

4509

4510

4511

4512

4513

4514

4515

4516

4517

4518

4519

4520

4521

4522

4523

4524

4525

4526

4527

4528

4529

4530

4531

4532

4533

4534

4535

4536

4537

4538

4539

4540

4541

4542

4543

4544

4545

4546

4547

4548

4549

4550

4551

4552

4553

4554

4555

4556

4557

4558

4559

4560

4561

4562

4563

4564

4565</



ART OF THE BIG BAND - 2

SXS

1st Alto <sup>20</sup>  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

TPTS

1st  
2nd  
3rd  
4th

TBNS

1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

15 16 17 18 19 20 21

OPEN <sup>20</sup> ON CUE

SXS

1st Alto  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

TPTS

1st  
2nd  
3rd  
4th

TBNS

1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

22 23 24 25 26 27 28 29

FREE TENOR SOLO

ART OF THE BIG BAND - 3

30

1st Alto

2nd Alto

SXS 1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

w/BASS

TPTS 1st

2nd 3rd

4th

TBNS 1st

2nd 3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

30 31 32 33 34 35 36 37

38

1st Alto

2nd Alto

SXS 1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

OPEN

42 ON CUE

TPTS 1st

2nd 3rd

4th

TBNS 1st

2nd 3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

3758 38 39 40 41 42 43 44 45

ART OF THE BIG BAND - 4

1st Alto  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

**SXS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TPTS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

OPEN

ON CUE

Abmaj7(b9)

COL 1ST ALTO

COL 1ST TENOR

COL 1ST ALTO

TACET 1ST X

TACET 1ST X

Bbmi9 sus

G7(b9)

(DR. SOLO) TO STICKS

STICKS

46 47 48 49 50 51 52

1st Alto  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

**SXS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TPTS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

COL 1ST ALTO

COL 1ST TENOR

COL 1ST ALTO

Ema9

Eb9

F7(b9)

Bbmi9

G7(b9)

53 54 55 56

1st Alto  
2nd Alto COL 1ST ALTO  
**SXS** 1st Tenor  
2nd Tenor COL 1ST TENOR  
Baritone COL 1ST ALTO

**TPTS** 1st  
2nd 3rd  
4th

**TBNS** 1st  
2nd 3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

60 61 62 63 64 65 66 67

**SXS** 1st Alto  
2nd Alto COL 1ST ALTO  
1st Tenor  
2nd Tenor COL 1ST TENOR  
Baritone COL 1ST ALTO

**TPTS** 1st  
2nd 3rd  
4th

**TBNS** 1st  
2nd 3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

68 69 70 71 72 73 74



**SXS**  
1st Alto  
2nd Alto COL I SY ALTO  
1st Tenor  
2nd Tenor COL I SY TENOR  
Baritone COL I SY ALTO

**TPTS**  
1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**  
1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

75 76 77 78 79 80 81

**SXS**  
1st Alto  
2nd Alto COL I SY ALTO  
1st Tenor  
2nd Tenor COL I SY TENOR  
Baritone COL I SY ALTO

**TPTS**  
1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**  
1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

82 83 84 85 86 87 88

ART OF THE BIG BAND - 7

1st Alto  
2nd Alto COL 1ST ALTO  
SXS 1st Tenor  
2nd Tenor COL 1ST TENOR  
Baritone COL 1ST ALTO

TPTS 1st  
2nd 3rd COL 1ST  
4th COL 1ST

TBNS 1st  
2nd 3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

39 40 41 42 43 44 45

1st Alto  
2nd Alto COL 1ST ALTO  
SXS 1st Tenor  
2nd Tenor COL 1ST TENOR  
Baritone COL 1ST ALTO

TPTS 1st  
2nd 3rd  
4th

TBNS 1st  
2nd 3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

100 101 102

4x TACET 1ST AND 3RD X  
1. COL 1ST ALTO  
Fmaj9(1ST X: TACET 2ND X: PLAY FIGURE 4TH X: PLAY FIGURE) Dmi  
Bm7(9) Solo (Ed9(11))  
2. COL 1ST ALTO  
COL 1ST TENOR  
TACET 3RD X  
TACET 1ST AND 3RD X  
TACET 3RD X  
TACET 1ST AND 3RD X

Am7/Bb G13 Fm9sus Eb7(b9) Ebmaj9 D7(b9) Db9(11) Cm9sus

Full Full



ART OF THE BIG BAND - 9

122

**SXS**

1st Alto

2nd Alto

1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

**TPTS**

1st

2nd

3rd

4th

**TBNS**

1st

2nd

3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

118 119 120 121 122 123 124 125

123

**SXS**

1st Alto

2nd Alto

1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

**TPTS**

1st

2nd

3rd

4th

**TBNS**

1st

2nd

3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

126 127 128 129 130 131 132



**SXS**

1st Alto  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

**TPTS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

133 134 135 136 137 138 139 140 141

REPEAT TO (114) FOR ADD'L CHORUSES  
AFTER LAST CHORD D.S. AL

82

**COCA**

1st Alto  
2nd Alto  
1st Tenor  
2nd Tenor  
Baritone

**TPTS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

**TBNS**

1st  
2nd  
3rd  
4th

Guitar  
Piano  
Bass  
Drums

142 143 144 145 146 147 148

1st Alto (58)

2nd Alto

**SXS** 1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

**TPTS** 1st

2nd

3rd

4th

**TBNS** 1st

2nd

3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

149 150 151 152 153 154 155 156

**SXS** 1st Alto

2nd Alto

1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

**TPTS** 1st

2nd

3rd

4th

**TBNS** 1st

2nd

3rd

4th

Guitar

Piano

Bass

Drums

3398 157 158 159 160 *decresc.* 161 162 163 164 *p* 165

difficulty level:  
MEDIUM ADVANCED  
duration ca. 5:00

# Ancestors

Composed and arranged by  
BOB MINTZER

FULL SCORE

LATIN (♩ = 120)

1ST ALTO SAX  
2ND ALTO SAX  
1ST TENOR SAX  
2ND TENOR SAX  
BARO SAX  
1ST TRUMPET  
2ND TRUMPET  
3RD TRUMPET  
4TH TRUMPET  
5TH TRUMPET  
1ST TROMBONE  
2ND TROMBONE  
3RD TROMBONE  
4TH TROMBONE  
PIANO/GUITAR  
BASS  
DRUMS

3435 1 2 3 4 5 6 7 8

Annotations: TARGET 1ST TIME, QTR. DOUBLES PNO. R.H. OR PLAYS CHORDS WHERE INDICATED, SIM.

CONDUCTOR - 2

ANCESTORS

9

1st ALTO SAX  
2ND ALTO SAX  
1st TENOR SAX  
2ND TENOR SAX  
BARI SAX  
1st TRUMPET  
2ND TRUMPET  
3RD TRUMPET  
4TH TRUMPET  
5TH TRUMPET  
1st TROMBONE  
2ND TROMBONE  
3RD TROMBONE  
4TH TROMBONE  
PIANO/GUITAR  
BASS w/SAVES  
DRUMS



25

1ST ALTO SAX  
2ND ALTO SAX  
1ST TENOR SAX  
2ND TENOR SAX  
BARI SAX

TRPS. TACET 1ST TIME

1ST TRUMPET  
2ND TRUMPET  
3RD TRUMPET  
4TH TRUMPET  
5TH TRUMPET

1ST TROMBONE  
2ND TROMBONE  
3RD TROMBONE  
4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

33

1ST ALTO SAX  
 2ND ALTO SAX  
 1ST TENOR SAX  
 2ND TENOR SAX  
 BARI SAX

The saxophone section consists of five parts: 1st Alto, 2nd Alto, 1st Tenor, 2nd Tenor, and Bari. They play a melodic line with some rests in measures 33-35, followed by a more active line in measures 36-39. The key signature has two sharps (F# and C#).

1ST TRUMPET  
 2ND TRUMPET  
 3RD TRUMPET  
 4TH TRUMPET  
 5TH TRUMPET

The trumpet section consists of five parts. Measures 33-35 show a melodic line with some rests. Measures 36-39 show a more active line. The key signature has two sharps (F# and C#).

1ST TROMBONE  
 2ND TROMBONE  
 3RD TROMBONE  
 4TH TROMBONE

The trombone section consists of four parts. Measures 33-35 show a melodic line with some rests. Measures 36-39 show a more active line. The key signature has two sharps (F# and C#).

PIANO/GUITAR

The Piano/Guitar part features a rhythmic accompaniment with some melodic elements. There are some markings above the staff in measures 38 and 39, possibly indicating fingerings or dynamics.

BASS

The Bass line provides a steady accompaniment, following the general melodic contour of the other instruments.

DRUMS

The Drums part shows a consistent rhythmic pattern throughout the measures.







51

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

G6us/B

G6us/B

F6us/A

F6us/A

59

1st ALTO SAX

2nd ALTO SAX

1st TENOR SAX

2nd TENOR SAX

BARI SAX

1st TRUMPET

2nd TRUMPET

3rd TRUMPET

4th TRUMPET

5th TRUMPET

1st TROMBONE

2nd TROMBONE

3rd TROMBONE

4th TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

3435 57 58 59 60 61 62 63 64

*Handwritten notes and markings:*  
 - Chord symbols:  $\Delta$  C6sus/E, E7(9), B<sup>b</sup>6sus/D, E7(9)  
 - Drum notation: GMS

67

1st ALTO SAX  
2nd ALTO SAX  
1st TENOR SAX  
2nd TENOR SAX  
BARI SAX  
1st TRUMPET  
2nd TRUMPET  
3rd TRUMPET  
4th TRUMPET  
5th TRUMPET  
1st TROMBONE  
2nd TROMBONE  
3rd TROMBONE  
4th TROMBONE  
PIANO/GUITAR  
BASS  
DRUMS

Handwritten musical score for a jazz ensemble. The score includes parts for saxophones, trumpets, trombones, piano/guitar, bass, and drums. It features melodic lines for saxophones and trombones, and harmonic accompaniment for the piano/guitar, bass, and drums. Chord symbols are written above the piano/guitar and bass staves.

75 SWS: PLAY 1ST X ONLY

1st ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1st TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1st TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1st TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

(CONTINUE SOLO)  
G SUS

TPRS: TACET 1ST TIME

(A<sup>b</sup>(Qu<sup>7</sup>)/G)

(A<sup>b</sup>(Qu<sup>7</sup>)/G)

sim.

A<sup>b</sup>/E

A<sup>b</sup>/E

3435 73 74 75 76 77 78 79 80

3435                      81                      82                      83                      84                      85                      86                      87                      88

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

33

F#(acc) (11b)  
E

PLAY AT END OF SOLO (3.15.09)

F#(acc) (11b)  
E

PLAY AT END OF SOLO (3.15.09)

F#(acc) (11b)



101

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

109

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS



117

1st ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

D.C. AL

1st ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1st TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1st TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1st TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

3435

121

122

123

124

CODA

125

126

127

134

1ST ALTO SAX  
 2ND ALTO SAX  
 1ST TENOR SAX  
 2ND TENOR SAX  
 BARI SAX

Musical notation for the saxophone section, including five staves for 1st Alto, 2nd Alto, 1st Tenor, 2nd Tenor, and Bari Sax. The notation features various note values, rests, and articulation marks such as accents (^) and slurs.

1ST TRUMPET  
 2ND TRUMPET  
 3RD TRUMPET  
 4TH TRUMPET  
 5TH TRUMPET

Musical notation for the trumpet section, consisting of five staves. All staves are currently blank, indicating that the trumpets are silent during this passage.

1ST TROMBONE  
 2ND TROMBONE  
 3RD TROMBONE  
 4TH TROMBONE

Musical notation for the trombone section, consisting of four staves. All staves are currently blank, indicating that the trombones are silent during this passage.

PIANO/GUITAR  
 BASS

Musical notation for the Piano/Guitar and Bass. The Piano/Guitar part is shown in a grand staff with chords and arpeggios. The Bass part is shown in a single staff with a melodic line.

DRUMS

Drum notation consisting of a single staff with a rhythmic pattern of diagonal slashes. The word "SIM" is written above the staff.

142

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

1ST ALTO SAX

2ND ALTO SAX

1ST TENOR SAX

2ND TENOR SAX

BARI SAX

1ST TRUMPET

2ND TRUMPET

3RD TRUMPET

4TH TRUMPET

5TH TRUMPET

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

4TH TROMBONE

PIANO/GUITAR

BASS

DRUMS

3435

144

145

146

147

148

149

150

# Ancestors

## Intro y 1ª A

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 4/4. The music begins with a series of eighth and quarter notes in the upper staves, while the lower staff features a complex accompaniment of chords and arpeggios, including some triplets.

The second system of music continues the piece. It features more melodic development in the upper staves, with some notes beamed together. The lower staff continues with its intricate accompaniment, including a prominent triplet figure.

The third system of music is labeled '2ª A' and begins at measure 9. It follows the same three-staff format as the previous systems, with melodic lines in the upper staves and a complex accompaniment in the lower staff.

13

Musical notation for measures 13-16, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a supporting line, and a grand staff with complex chordal textures. Measure numbers 13, 13, and 13 are indicated at the start of each staff.

B1 y 2

17

Musical notation for measures 17-20, second system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a melodic line. The middle staff has a treble clef and a line with long notes. The bottom staff has a bass clef and a line with complex chordal textures. Measure numbers 17, 17, and 17 are indicated at the start of each staff.

21

Musical notation for measures 21-24, third system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a melodic line. The middle staff has a treble clef and a line with long notes. The bottom staff has a bass clef and a line with complex chordal textures. Measure numbers 21, 21, and 21 are indicated at the start of each staff.

25 B3

Musical score for measures 25-28. The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure 25 is marked with a 'B3' above the first staff. The music consists of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

29

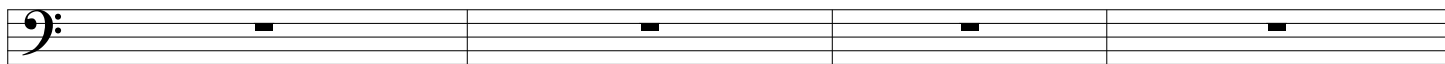
Musical score for measures 29-32. The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure 29 is marked with a '29' above the first staff. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments.

33 To Coda

Musical score for measures 33-35. The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure 33 is marked with a '33' above the first staff and the text 'To Coda' above the second staff. The music concludes with a final chord and a double bar line.

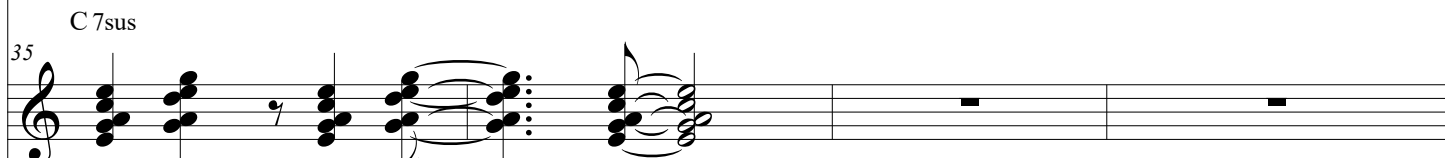


35 Solo sax

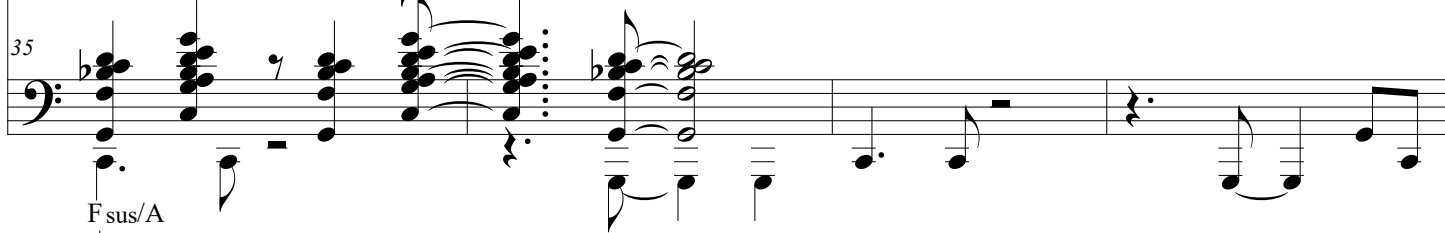


C7sus

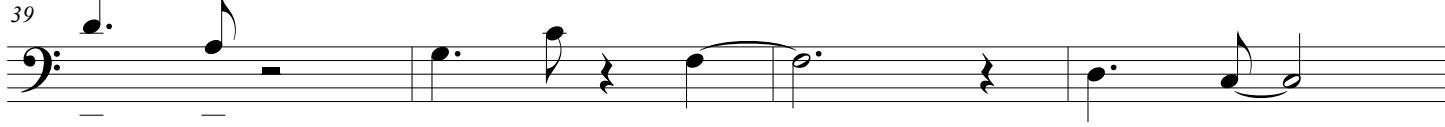
35



35



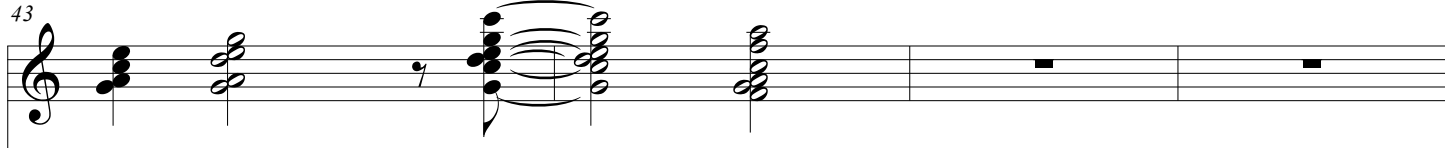
39



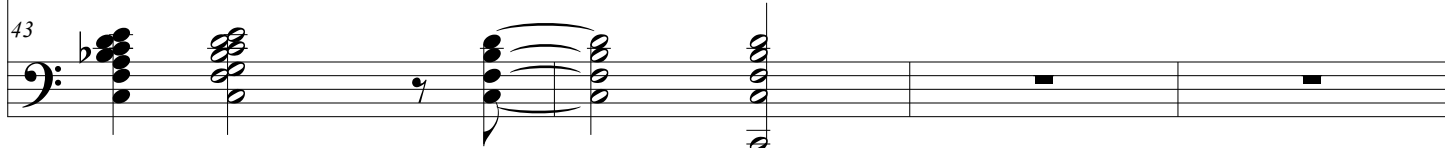
C7sus



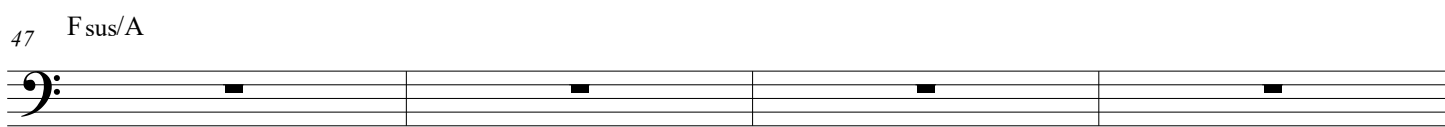
43



43



47 F7sus/A



B7sus/D

51



51



E7#9

55

Musical notation for measures 55-58. The treble clef staff shows chords and rests. The bass clef staff shows chords and rests.

59

Musical notation for measures 59-62. The treble clef staff shows melodic lines. The bass clef staff shows chords with  $Am7^9$  and  $D7$  labels.

63

Musical notation for measures 63-66. The treble clef staff shows melodic lines. The bass clef staff shows chords.

B1 y 2

67

Musical notation for measures 67-70. The treble clef staff shows melodic lines. The bass clef staff shows chords.

72

F#/D E11+/D

76

76

80

B3

F#/D E11+/D

84

84

84

88

F7 Bbm7 Eb7

88

88

92

Solo tbn

E♭add2/G

92

92

95

95

95

100

104

104

104

104

113

115

115

115

119

119

119

123

Coda

Al y 2

123

123

123

128

128

128

Añadido

134

134

134

134

139

139

139

139

11

# Trane's Blues

-Bob Mintzer

Chord annotations for the main body of the piece:

- Staff 1: Cm7<sup>9</sup>, A<sup>b</sup>Maj7
- Staff 2: D<sup>b</sup>(add9)/F, G7b13, Cm7, A7(alt)
- Staff 3: E(add9)/G<sup>#</sup>, F<sup>#</sup>(add9)/A<sup>#</sup>, Cm7, G7sus4
- Staff 4: Cm7, C7

Comienzo de solo sobre Blues menor en C

## Coda

Chord annotations for the Coda section:

- Staff 1: E(add9)/G<sup>#</sup>, F<sup>#</sup>(add9)/A<sup>#</sup>, Cm7, G7sus4
- Staff 2: E(add9)/G<sup>#</sup>, F<sup>#</sup>(add9)/A<sup>#</sup>, Cm7, G7sus4, C7(alt)
- Staff 3: E(add9)/G<sup>#</sup>, F<sup>#</sup>(add9)/A<sup>#</sup>, Cm7, G7sus4
- Staff 4: C7(alt), B<sup>b</sup>m7, G7sus4, Cm7