



**UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

**Características Técnicas y Estilísticas del Guitarrista Mark Lettieri**  
**-Análisis enfocado en técnicas, improvisación y sonido característico-**

Raúl E. Lamarche Meyreles

Matrícula: 18-1866

Trabajo de grado para optar por el título de

Licenciado en Música Contemporánea

Asesor:

Lic. Hussein Velaides Navarro

Agosto 2023, Santo Domingo, República Dominicana.

**Dedicatoria**

A mis padres, quienes han sido siempre mi fuente de apoyo y nunca han dejado de creer en mi. La presencia de ellos en cada etapa de mi vida me ha guiado por el camino de la prosperidad, el amor y la firmeza.

A los guitarristas y músicos apasionados por la comprensión de los elementos que genuinamente los inspiran, de alguna manera, a dedicar su vida al arte.

**Agradecimientos**

A todos los que han sido parte de este trayecto por haber puesto su fe y confianza en mi, independientemente de su momento de llegada: padres, madres, hermanos, asesores, maestros, amigos y colegas.

### **Resumen**

El siguiente trabajo de investigación se adentra superficialmente en la historia del jazz fusión y el ascenso de la guitarra en el jazz —desde la década de los 70 hasta el siglo XXI— con la intención de dar a conocer los elementos que han caracterizado al jazz fusión contemporáneo, y que quedan remanentes en la música de Mark Lettieri. Luego, se procede a analizar distintas piezas e improvisaciones pertenecientes a la discografía de Lettieri y proyectos alternos de los que forma parte, tomando en cuenta 4 criterios primordiales: elementos compositivos, improvisación, técnicas de ejecución, y equipos musicales. Dicho análisis se muestra con transcripciones que contienen señalizaciones específicas de los elementos que están queriendo ser demostrados con el fin de facilitar la interpretación del lector, aumentar el nivel entendimiento y evitar confusiones.

*Palabras clave:* Mark Lettieri, análisis, guitarra, improvisación, jazz, jazz fusion, guitarra jazz, Snarky Puppy, efectos de audio, pedales, técnica, transcripción, ejecución.

### **Abstract**

The following research work looks briefly into the history of jazz fusion and the arise of jazz guitar —from the 1970s to the 21st century— aiming to highlight those characteristic elements that are still present in contemporary jazz fusion, that have also influenced and remained in the music of Mark Lettieri. Then, we proceed to analyze different pieces and improvisations belonging to Lettieri's discography and alternate projects of which he is a part of, while taking into consideration 4 types of criteria: compositional elements, improvisation, performance techniques, and musical equipment. The analysis shown in the transcriptions point out each specific element that is being demonstrated to facilitate the reader's interpretation, and therefore increase the level of understanding and avoid confusions.

*Keywords:* Mark Lettieri, analysis, guitar, improvisation, jazz, jazz fusion, jazz guitar, Snarky Puppy, audio effects, stomp boxes, technique, transcription, performance.

# Índice

MARCO GENERAL.....	8
I. Descripción.....	10
II. Motivación.....	10
III. Justificación.....	10
IV. Objetivos.....	10
IV.I. Objetivo General.....	10
IV.II. Objetivos Específicos.....	10
V. Alcances.....	10
VI. Metodología.....	11
VII. Antecedentes.....	11
MARCO TEÓRICO.....	12
1.1. Mark Lettieri.....	14
1.2. Influencias .....	14
1.3. El jazz: herramienta de innovación colectiva.....	15
1.4. El jazz fusión y la guitarra .....	15
1.4.1. John McLaughlin.....	16
1.4.2. Pat Metheny.....	17
1.4.3. John Scofield.....	17
1.5. Evolución del jazz en el nuevo siglo.....	18
1.5.1. Exponentes.....	19
1.5.1.1. Snarky Puppy.....	19
1.5.1.2. Kneebody.....	19
1.5.1.3. Wayne Krantz.....	19
1.5.1.4. Nate Smith.....	20
1.5.2. La guitarra jazz contemporánea.....	20
1.6. Conceptos .....	21
1.6.1. La improvisación.....	21
1.6.1.1. Uso de las escalas en la improvisación.....	21
1.6.1.2. Importancia del ritmo.....	21
1.6.1.3. Improvisación dentro del jazz.....	21
1.6.2. Efectos de audio.....	21
MARCO ANALÍTICO.....	24
2.1. Análisis compositivo.....	26
2.1.1. Desarrollo motivico.....	26
2.1.2. Estructuras armónicas.....	28
2.1.2.1. Armonía modal.....	28
2.1.2.2. Estructura constante.....	29
2.1.2.3. Acorde constante.....	29
2.2. Análisis de improvisación.....	30
2.2.1. Aplicación de escalas.....	30
2.2.1.1. Dórico.....	30
2.2.1.2. Blues menor.....	31
2.2.1.3. Menor melódica.....	31
2.2.1.4. Menor armónica.....	31
2.2.1.5. Simétrica dominante.....	32
2.2.2. Patrones melódicos.....	32
2.2.2.1. Cromáticos.....	32
2.2.2.2. Simétricos.....	33
2.2.3. Recursos para el desarrollo melódico.....	34
2.2.3.1. Uso de acordes y énfasis en el ritmo.....	34
2.2.3.2. Ritmo laid back.....	34
2.2.3.3. Shredding.....	35
2.3. Análisis técnico.....	36
2.3.1. Mano derecha.....	36
2.3.1.1. Alternate picking.....	36
2.3.1.2. Clavinet picking.....	37
2.3.1.3. Funk fingerpicking.....	37
2.3.1.4. Whammy bar.....	37
2.3.2. Mano izquierda.....	38
2.3.2.1. Trills.....	38
2.3.2.2. Double stops.....	38
2.3.2.3. Chord Slides.....	39
2.4. Análisis de Sonido característico.....	39
2.4.1. Overdrive y distorsión.....	39
2.4.2. Delay y reverb.....	39
2.4.3. Envelope filter y octavador.....	39
2.4.4. Chorus y vibrato.....	40

2.4.5. <i>Guitarras limpias</i> .....	40
MARCO PROYECTUAL.....	42
3.1. Elementos compositivos.....	44
3.2. Desarrollo dinámico en la improvisación.....	45
3.3. Discografía y línea cronológica de álbumes de estudio.....	47
3.4. Equipo musical.....	51
3.4.1. <i>Uso de equipos y efectos en cada álbum</i> .....	52
3.4.2. <i>Uso de familia de efectos en cada álbum</i> .....	55
3.4.3. <i>Uso de guitarras por álbum</i> .....	55
3.5. Partituras.....	56
• <i>Montreal</i> .....	57
• <i>Knows</i> .....	60
• <i>Crystal Palace</i> .....	64
• <i>Barreleye</i> .....	68
• <i>Magnetar</i> .....	71
• <i>Spark and Echo</i> .....	73
• <i>Goonsquad</i> .....	78
• <i>Little Minx</i> .....	83
• <i>Jambone (solo)</i> .....	89
CONCLUSIÓN.....	92
PORTAFOLIO.....	94
Biografía.....	95
Músicos.....	95
Lugar del Evento.....	95
Flyer Promocional.....	96
Cotizaciones.....	96
Stage Plot & Input list.....	99
Equipo de Producción.....	100
Guion de Producción.....	100
Repertorio y Leadsheets.....	101
1. <i>Spectra</i> .....	102
2. <i>By Fire</i> .....	107
3. <i>Like Someone in Love</i> .....	113
4. <i>Crystal Palace</i> .....	115

5. <i>Skip Step</i> .....	118
6. <i>Etude</i> .....	123
7. <i>Besos Usados</i> .....	127
8. <i>Armando's Rhumba</i> .....	129
9. <i>My Funny Valentine</i> .....	131
10. <i>Twice in a While</i> .....	133
11. <i>La Calle</i> .....	135
12. <i>Bent Nails</i> .....	146
Referencias.....	154

**MARCO GENERAL**

## Marco General

### I. Descripción

Características técnicas y estilísticas del guitarrista Mark Lettieri es un trabajo de grado el cual analiza y explora los elementos utilizados por él, a fin de extraer y documentar la misma.

### II. Motivación

La implementación de nuevos recursos, el conocer diferentes vertientes, géneros, y técnicas para poder encajar en distintos contextos, y el estudio de un lenguaje desconocido son necesidades a la hora de conocer y profundizar en un área y tener cierto nivel de versatilidad dentro de la misma. En esta, que es la música, me fascina escuchar cómo se adaptan elementos de un género en otro, y de igual forma, como un músico logra crear un espacio para que ese vocabulario musical encaje en distintos contextos. Es así como me he visto cautivado por muchos de los aportes musicales de Mark Lettieri en su música solista, en proyectos alternos en los que ha contribuido y de los que forma parte, donde abarca mayormente los géneros contenidos en el Jazz fusión: rock, jazz, R&B y funk, siendo estos de mi mayor aprecio. Así mismo, son el punto de partida para la versatilidad de su estilismo, desde su lenguaje musical hasta los tecnicismos.

Es imprescindible para cualquier profesional de la música analizar con disciplina y admiración a aquellos que logran expresarse en su instrumento de una forma que genuinamente nos guste e incentive a seguir siendo aprendices de la música. Esta ha sido una de las enseñanzas más importantes que he obtenido gracias a la concentración en Performance en esta Licenciatura de música contemporánea, y de igual manera, es gran parte de mi motivación para llevar a cabo este tema de investigación, la oportunidad de estudiar a profundidad las técnicas y el estilismo de Mark Lettieri.

### III. Justificación

Si bien es cierto que, hasta este punto, el tema aparenta dirigirse específicamente a guitarristas entusiastas del jazz fusión, debemos aclarar que no lo es únicamente. Este trabajo de grado pretende aportar una perspectiva contemporánea e innovadora para los ámbitos musicales de la improvisación y composición, que mantenga motivados a presentes y futuras generaciones de músicos a la búsqueda de nuevas sonoridades que conduzcan al desarrollo de auténticas y novedosas formas de expresión. Conocer y

estudiar los tecnicismos y conceptos musicales contenidos en la música de Mark Lettieri es adentrarse en un vasto campo de elementos musicales que, sin duda alguna, enriquecerá toda la interpretación, al igual que el vocabulario musical de cualquier músico, independientemente del instrumento y el género que busque estudiar. Cabe resaltar que hasta la fecha no se encuentran estudios académicos que analicen, recopilen y organicen las técnicas y el estilismo de Lettieri presentes desde los inicios de su carrera hasta la actualidad. De esta manera concluimos el por qué consideramos imprescindible la realización de este trabajo de grado.

### IV. Objetivos

#### IV.I. Objetivo General

Extraer elementos técnicos y musicales que caracterizan el sonido de Mark Lettieri como guitarrista.

#### IV.II. Objetivo Específico

- Analizar composiciones y solos en grabaciones de estudio y en vivo.
- Proveer transcripciones musicales.
- Identificar recursos musicales comunes.
- Catalogar las técnicas de ejecución presentes y su contexto.
- Resaltar los diferentes efectos presentes en su estilo y sus modos de empleo.

### V. Alcances

El periodo de estudio se encasilla entre los años de 2008 a 2023; el levantamiento de información de dicho periodo se conformará por entrevistas, charlas, canciones, transcripciones y grabaciones audiovisuales de presentaciones en vivo y referentes en cualquier aspecto musical a Lettieri. De esta extracción se darán a conocer los recursos melódicos, armónicos y técnicos comunes contenidos en las piezas *Knows*, *Crystal Palace*, *Montreal*, *Goonsquad*, *Spark and Echo*, *Little Minx*, *Barreleye* y *Magnetar*. De igual manera, el material extraído del período establecido será analizado auditiva y visualmente para recopilar las técnicas instrumentales de Lettieri y los efectos de audio utilizados.

## **VI. Metodología**

El presente proyecto de grado poseerá una metodología analítica con la cual se aplicarán técnicas de investigación descriptiva, y así, logrará caracterizar a profundidad su objeto de estudio; las técnicas y el estilismo de Mark Lettieri. Utilizando materiales de apoyo como archivos de audio digital, transcripciones de piezas musicales y/o fragmentos de ellas, entrevistas y charlas, se hará uso del método cualitativo para la recopilación de todos los datos competentes para la realización de esta investigación.

## **VII. Antecedentes**

En el trabajo de grado titulado “Análisis de la variación rítmica y uso de técnicas dentro del tema Goonsquad del Álbum Spark and Echo de 2016 del guitarrista Mark Lettieri” presentado en el 2021 por Kevin Alexander Sigcha Iza en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) Ecuador, para optar por el título Licenciatura en Artes Musicales, se analiza en detalle la melodía, sus variaciones rítmicas, la forma y las técnicas presentes en el tema “Goonsquad” del guitarrista Mark Lettieri. El trabajo concluye afirmando que la pieza tiene un estilo propio debido a la mezcla de influencias por parte de Lettieri, tanto en el aspecto compositivo como técnico.

El trabajo de grado titulado *Phrasing and Polyrythm in Contemporary Jazz Guitar: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*, presentado en el 2014 por Quentin Angus en University of Adelaide para optar por el título Doctor of Philosophy examina a profundidad, a través del análisis, transcripciones y presentaciones en vivo, el uso de recursos rítmicos como la polirritmia y el fraseo por dos guitarristas contemporáneos, John Abercrombie y Gilad Hekselman. La investigación provee un análisis vasto y detallado sobre el estado actual del desarrollo rítmico en el jazz, ayudando a establecer un método claro y definido para desarrollar un acercamiento contemporáneo del fraseo y la polirritmia, dando como resultado un mayor vocabulario de improvisación y rutinas de práctica mucho más eficientes.



# MARCO TEÓRICO

## Marco Teórico

### Mark Lettieri

Mark Lettieri es un guitarrista, compositor, productor e instructor estadounidense. Como solista, ha lanzado 7 álbumes de estudio protagonizando la guitarra en cada uno de estos, pero al igual, es un músico de sesión proficiente, habiendo grabado e interpretado una multitud de géneros populares con artistas independientes y firmados por disqueras. Y a la vez, es miembro de bandas instrumentales importantes como Snarky Puppy y The Fearless Flyers.

En el 2008 entra a la banda Snarky Puppy donde se ha mantenido como miembro activo, siendo participe en los procesos de composición, arreglo, producción, y como músico de sesión y giras. Esto le ha resultado en los 5 premios Grammy que ha ganado hasta la fecha, siendo estos: Mejor performance R&B “Something” Ft. Lalah Hathaway (2014), Mejor álbum instrumental contemporáneo “Sylva” (2016), “Culcha Vulcha” (2017), “Live at the Royal Albert Hall” (2021), y “Empire Central” (2023). En el 2018 forma la banda The Fearless Flyers junto a los músicos de renombre: Nate Smith, Cory Wong y Joe Dart. Como músico independiente ha trabajado con innumerables artistas, de los cuales se pueden resaltar: David Crosby, Tory Kelly, The Jacksons, 50 Cent, Fred Hammond y Phillip Phillips.

El legado que Lettieri ha construido hasta la fecha se extiende más allá de los shows en vivo y las grabaciones de estudio; como instructor ha lanzado varios cursos y lecciones de guitarra en plataformas reconocidas como Guitareo, Jamplay, Soundslice y Brett Papa, y de igual forma ha trabajado junto a diversas compañías de equipos musicales para la creación de sus propios modelos (signature models). Entre estas se encuentran: Paul Reed Smith Guitars donde creó su guitarra modelo “Fiore”, J. Rockett Audio Designs donde creó su pedal de Overdrive (MeLody overdrive), y Jackson Audio donde creó el “NewWave chorus pedal”. También ha colaborado con Apple, Inc. para la creación de un paquete de samples descargables de guitarras rítmicas para los DAW<sup>1</sup> Logic Pro-X y Garageband.<sup>2</sup>

### Figura #1

Mark Lettieri y su modelo propio PRS Fiore



Fuente: Tomada de la página web <https://www.marklettieri.com/pictures>

### Influencias

Las facetas musicales de Mark Lettieri a lo largo de su vida han evolucionado a ser la voz que hoy lo caracteriza, en gran parte debido a la amplia variedad de géneros en los que se ha adentrado profesionalmente —siendo estos el rock, R&B, gospel, jazz, funk y pop. Empezó a tocar la guitarra en su adolescencia escuchando bandas y artistas de rock como Soundgarden, Van Halen, Stone Temple Pilots, Jimi Hendrix y AC/DC, y luego se obsesionó con los “dioses de la guitarra” como Joe Satriani y Steve Vai reconocidos por la gran cantidad de *shredding*<sup>3</sup> aplicado en sus estilos musicales. Ya hacia el final de la secundaria empezó a adentrarse un poco en el jazz por el lado funk con Herbie Hancock y su álbum *Headhunters*, y con los guitarristas John Scofield y Charlie Hunter. Lettieri (2020) menciona “Fue más adelante, en la universidad, que empecé a escuchar a Miles Davis, John Coltrane y todos los jazzistas que no

<sup>1</sup> *Digital Audio Workstation* o estación de trabajo de audio digital; sistema electrónico dedicado a la grabación y edición de audio digital por medio de un software de edición de audio.

<sup>2</sup> Fuente: <https://www.marklettieri.com/bio>

<sup>3</sup> Estilo virtuoso de tocar la guitarra. Aunque básicamente signifique tocar rápido, este estilo aplica una serie de técnicas complejas en el instrumento.

eran guitarristas”. Al mudarse a Dallas, Texas para empezar la universidad, entró en la escena gospel, R&B y blues tocando en iglesias y en blues jams los domingos por la noche, donde dice haber obtenido gran parte de su fraseo. Al ser preguntado con cuáles discos y/o canciones solía practicar o tocar simplemente por diversión, Lettieri responde “Muchas canciones de Prince. *Controversy* es una canción simple pero se siente tan bien tocar junto ella. Pasé muchas horas con el álbum homónimo de Joe Satriani y pasé por la fase de Jeff Beck, pero realmente tocaba junto a cualquier canción”. También agrega:

Me gusta entender cómo funciona la música, por qué algunos sonidos me hacen sentir de cierta manera, y creo que ver mi música más allá de mi instrumento me hace un mejor músico y compositor... entonces sí, mis influencias van más allá de la guitarra. (Sweetwater, 2020)

### **El Jazz: Herramienta de Innovación Colectiva**

Es un género musical proveniente de New Orleans que nace a finales del siglo XIX y es desarrollado por esclavos afroamericanos mezclando elementos armónicos europeos y ritmos africanos (Garry, 2005). Sus raíces están en el blues, el ragtime, y el “brass band” de donde surgen algunos de sus primeros rasgos distintivos: los ritmos sincopados<sup>4</sup> y el swing. Sin embargo, a lo largo de su historia, el jazz no logra atarse más a una característica que a la innovación. El compositor Gunther Schuller (2023) dice “desde sus inicios el jazz ha estado en expansión y evolución constante, influenciando, cambiando la música, y pasando por distintas fases de desarrollo”. Estas fases pueden comprenderse como los subgéneros que fueron naciendo a través del siglo XX: New Orleans (blues y ragtime, 1890-1910), dixieland (1910-1920), swing (1930-1940), bebop (1940-1950), cool jazz y hard bop (1950-1960), free jazz (1960-1970), jazz fusión (1970-1990) y jazz contemporáneo a partir de la década de 1990. “El jazz es más que un estilo musical grabado en discos. Es una celebración del mismo proceso de la creación musical, es una forma de innovación musical” (Cunha et al., 2003).

Con la cita previa se invita a entender y pensar en la música como un proceso en vez de un resultado. El guitarrista Pat Metheny (Society for Neuroscience, 2018) expresa “a menudo describo el jazz

como un síntoma de una forma de vida o un proceso más que como una cosa o un destino”. Durante el transcurso de la evolución del jazz, su proceso de creación se ha mantenido asumiendo que cada músico es consciente de lo que pasa simultáneamente en el ensamble, y que a su vez, son capaces de adaptarse en el momento a las propuestas de los demás para servir de apoyo y mutuamente darle forma al resultado final de la música. De esta manera el jazz, en gran parte, mantiene como característica esencial ser un proceso social (Cunha et al., 2003), que otorga a sus intérpretes cierto grado de libertad durante la ejecución de sus improvisaciones.

### **El Jazz Fusión y la Guitarra**

Alrededor de la década de los 50, el jazz empezó a perder el ojo público y, junto al ascenso del rock ‘n’ roll, dejó de ser música popular. No obstante, este se mantuvo siendo un género vanguardista e innovador, integrando elementos compositivos contrastantes a los de previos estilos, al igual que nuevas sonoridades e instrumentos. Jim Crawford (2002) menciona “Los músicos del jazz son conocidos por sus habilidades de sintetizar otros estilos musicales en su propia forma de tocar”. Miles Davis cambió el rumbo del jazz inspirándose en elementos del rock ‘n’ roll e incorporando estos a ideas de jazz; de esta manera nace su álbum *Bitches Brew*, considerado base fundamental para el movimiento del jazz moderno que surge a partir de 1970. De acuerdo a Michael Segell (1978) “Algunos atribuyen el boom del jazz al éxito de *Bitches Brew*... que vendió más de un millón de copias, abriendo los ojos de los ejecutivos de la industria musical a las ventas potenciales de la música orientada al jazz”. Davis se veía en la necesidad de encontrar músicos capaces de ejecutar las ideas que tenía para *bitches brew*, por este motivo buscó instrumentistas abiertos a explorar sonidos e ideas no convencionales y fuera de lo comercial de la época. John McLaughlin fue el guitarrista apropiado; contaba con un historial musical basado en el blues y jazz, pero adaptado a las nuevas propuestas del rock. McLaughlin abrió camino a los próximos guitarristas que formaron parte de la banda de Miles quienes iban inclinados por una línea musical similar, tales como: John Scofield, Mike Stern, Joe Beck y Jean-Paul Bourelly.

<sup>4</sup> Ritmo de una melodía o armonía que se acentúa en un tiempo débil del compás y se sostiene sobre el próximo tiempo fuerte.

El término “fusión” nace a raíz de la mezcla del jazz, rock y funk y en las décadas posteriores dicho concepto se desarrolla hasta formar estilos como: jazz-rock, jazz-funk, jazz-pop y jazz-metal. El latin jazz — mezcla el jazz con ritmos latinoamericanos— traza su primera aparición en el 1943 con la pieza “Tanga” del compositor Mario Bauzá. Una de las grandes particularidades del jazz fusión fue que en este los guitarristas vieron la oportunidad de tener mayor protagonismo y convertirse en un instrumento esencial para las agrupaciones, y también en muchos casos, ser los líderes de la banda. A partir de este crecimiento se destacan un sinnúmero de intérpretes; a continuación se presentan 3 de los más icónicos dentro del jazz fusión.

### Figura #2

Portada del álbum *Bitches Brew* – Miles Davis



Fuente: Tomado de la página web <https://www.milesdavis.com/albums/bitches-brew/>

### John McLaughlin

Con la intención de avanzar en su carrera musical, McLaughlin se muda de Inglaterra (país natal) a Nueva York a finales de los años 60, al ser reclutado por Tony Williams —baterista de la sección rítmica de Miles Davis en la época— para tocar en su banda *Lifetime*. Esta banda viene de la época previa a la fusión, pero fue una que dio gran paso para acercarse a ella. El crítico de jazz Ted Gioia (2016) afirma que el trabajo de esta banda en los años 70 “constituyó uno de los exponentes más prometedores del movimiento de la fusión o jazz-rock”. McLaughlin ya conocía y hacía uso de pedales de efecto<sup>5</sup> como wah-wah<sup>6</sup> y fuzz<sup>7</sup>, que eran populares en la época en el campo del rock, pero en ningún aspecto eran parte del jazz, que utilizaba sonidos limpios. Por medio de Tony fue que McLaughlin fue introducido a Miles Davis. Davis se cautivó por el uso de efectos y el estilo de McLaughlin, el cual poseía sonidos de rock junto a técnicas y un lenguaje musical de jazz. De esta manera logró ser partícipe del disco completo de *Bitches Brew*, el cual le abrió la puerta a su desarrollo en el jazz fusión, y así, se posicionó como protagonista en este género, tanto en sus inicios como durante su evolución.

McLaughlin formó la banda Mahavishnu Orchestra, la cual se volvió popular a principios de los años 70 y ayudó a allanar el camino del jazz-rock para futuras bandas emergentes y músicos. Pero también, tuvo interés por géneros distintos al jazz y el rock. Joachim Berendt, a principios de los 70, afirmó que McLaughlin “simboliza la completa integración de todos los elementos que han desempeñado un papel en la música de hoy”. En años posteriores incorporó estilos musicales étnicos en el jazz como el flamenco (colaboración con Paco de Lucía), la música india (con su banda *Shakti*), y la tradición de la guitarra clásica y acústica (evidente en conciertos de décadas posteriores como 80 y 90), en otras palabras, reivindicó el previo elogio de Berendt (Gioia, 2016).

<sup>5</sup> Dispositivo electrónico (con apariencia física de un pedal) programado con un efecto de audio para procesar y modificar una señal de entrada.

<sup>6</sup> Efecto de audio que filtra las frecuencias de la señal de entrada con el uso de un low-pass filter, creando el efecto de una voz humana diciendo el nombre onomatopéyico “wah-wah”.

<sup>7</sup> Efecto de audio satura en gran cantidad la señal de entrada, resultando en un sonido distorsionado y agresivo.

### **Pat Metheny**

Pat Metheny, guitarrista, compositor y director de banda, desafió a gran magnitud las expectativas del público de la fusión, al igual que las categorizaciones que llegaron a ser puestas sobre su música. Desde el inicio de su carrera, con su primer álbum de estudio *Bright Size Life* (1976), tuvo la habilidad de mezclar elementos pop-rock con jazz, evitando conscientemente los elementos clichés de cada uno. Ted Gioia (2016) afirma que Metheny es “el guitarrista cuyo trabajo ha representado la extensión más visionaria del estilo de la fusión del jazz y el rock desde los 70”. Desde los elementos compositivos, extendiéndose al arreglo y la orquestación de sus piezas, Metheny alcanza un sonido único y bastante distintivo que de igual forma refleja en el tono de su guitarra, el cual en muchas ocasiones usaba efectos como *Pitch shifter*<sup>8</sup> y *octaver*<sup>9</sup> mientras tocaba la melodía o un solo.

A lo largo de su carrera, su visión musical mostró traspasar las barreras de los estilos que caracterizaban sus proyectos, casi como si intentara desligarse intencionalmente de las categorizaciones. En 1985, estando en uno de los picos de su carrera, grabó *Song X*, un disco de gran densidad atonal<sup>10</sup> junto al saxofonista Ornette Coleman. En álbumes posteriores como *Still Life (Talking)* (1987), *Letter from home* (1989), *Secret Story* (1992), Metheny se mantuvo impulsando al jazz a alcanzar nuevos extremos, incorporando nuevos elementos como secciones de voces (siendo este género instrumental en esencia), guitarras acústicas, instrumentos latinos como el güiro en su tema *So may it secretly begin*, y elementos de música brasileña; expresa lo siguiente:

Lo que he hecho es tratar de representar en la música lo que me interesa como admirador y reconciliarlo con las tradiciones que percibo, y al mismo tiempo enfrentar las obligaciones y los parámetros establecidos por mis músicos favoritos de otras épocas, esa es mi meta, lograr eso.

(Carlos Valenzuela, 2013)

### **John Scofield**

Desde finales de la década de los 70 hasta la fecha, el trabajo guitarrístico de John Scofield ha influenciado el camino del jazz con una mezcla estilística que abarca el post-bop<sup>11</sup>, R&B y el jazz-funk. Scofield (Music Garage, 1992) dice “nunca traje de manera consciente a mi música todos estos estilos...”. Más adelante menciona que empezó a introducirse al jazz alrededor del 1968 y agrega “Lo que había en ese entonces era jazz y todo lo que Miles Davis estaba empezando a tocar de manera silenciosa... ahora viendo hacia atrás, todo eso fue fusión, pero nunca pensé en tocar más que jazz” (en relación a su desarrollo en el jazz fusión). Es evidente como sus primeras influencias, el blues de Chicago y el rock, le dieron forma al tono característico que posee su estilo, y cómo logró mezclarlas satisfactoriamente con un lenguaje melódico proveniente del jazz. El guitarrista Jens Larsen (2019) dice “Este aspecto [su tono y técnica en la guitarra] de su forma de tocar no es muy común en el Jazz, pero su rango dinámico y tonal pudiera fácilmente ser el tema de un largo libro”.

El inicio de la carrera de Scofield tuvo cierta similitud con la de los guitarristas previamente descritos, pues al igual que Metheny contó con el apoyo del vibrafonista Gary Burton, quien incluyó a Scofield en su cuarteto para la grabación de su álbum *Times Like These* (1988), y al igual que McLaughlin formó parte de la banda de Miles Davis, aunque en épocas distintas, desde 1982 hasta 1991. Luego de pasar por la banda de Davis, Scofield lideró destacadamente sus propios grupos en la escena internacional del jazz, grabó alrededor de 30 álbumes como líder incluyendo colaboraciones como con Pat Metheny, Charlie Haden, Bill Frisell, entre otros, y ha tocado con leyendas del jazz como Dave Holland, Tony Williams, Jim Hall y Herbie Hancock. A lo largo de su carrera, Scofield se ha mantenido fiel a sus tradiciones de jazz inclinadas hacia el funk, mientras mantiene una mente abierta a conocer y explorar nuevos estilos y formas de innovar en su música.

<sup>8</sup> Efecto de audio que sube o baja el tono de la señal de entrada a un intervalo predeterminado.

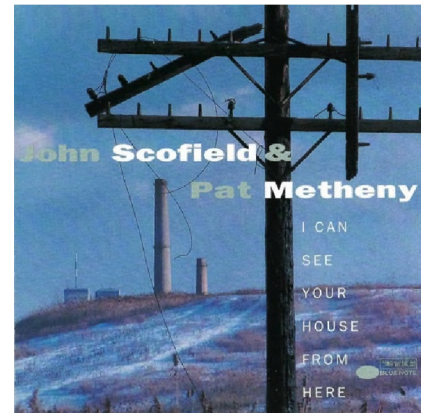
<sup>9</sup> Efecto de audio que reproduce intervalos de octavas ascendentes y/o descendentes a la señal de entrada.

<sup>10</sup> Atonalidad: sistema musical que no sigue las reglas de tonalidad; carece de un centro tonal y toda relación de los tonos de una obra.

<sup>11</sup> Estilo de jazz que combina los principios de los estilos bebop, hardbop, free jazz y avant-garde.

**Figura #3**

Portada de álbum *I Can See Your House From Here* – John Scofield & Pat Metheny.



Fuente: Tomado de la página web <https://hmv.com/store/music/vinyl/i-can-see-your-house-from-here>

**Evolución del Jazz en el Nuevo Siglo**

En décadas previas, los artistas del jazz lucharon bastante para ser tomados con la seriedad que ameritaba su música, a raíz de esto la percepción del jazz en este siglo ha evolucionado al punto de ser visto como un género que debe ser respetado (Martin, 2018). La posición que ha tomado en tan pronto tiempo se debe al surgimiento de nuevos escenarios que apuntan hacia su desarrollo, tanto en el ámbito artístico como pedagógico. Como parte de estos escenarios podemos mencionar: escuelas e instituciones de educación superior como *Berklee College of Music*, *The Juilliard School* y *Manhattan School of Music*; Festivales de jazz llevados a cabo alrededor del mundo como *Montreal International Jazz Festival*, *Chicago Jazz Festival*, y *Montreux Jazz Festival*; revistas dedicadas al género, así como investigaciones históricas, teóricas y pedagógicas. De igual forma, el jazz se ha mantenido de pie gracias al oyente que extiende su marco de referencia musical más allá de los estilos populares y/o comerciales, por ende no limitan su apreciación por la forma artística de este género.

**Figura #4**

Chicago Jazz Festival 2022.



Fuente: Tomado de la página web <https://chicagoreader.com/music/2022-chicago-jazz-festival-guide/>

Con relación al desarrollo del lenguaje musical del jazz, el músico Hussein Velaides (2021) menciona:

Actualmente es notoria la presencia de múltiples tipos de expresión musical no directamente relacionadas con el llamado jazz tradicional con sentido "swing" en el que sus pulsos en 2 y 4 y sus destacadas síncopas son prioridad, mas en este se destaca la exploración, creatividad y la improvisación, este último como parte fundamental del desarrollo del lenguaje musical del jazz. Diversos artistas y agrupaciones contemporáneas como *Snarky Puppy*, *Wayne Krantz*, *Robert Glasper*, *Kneebody*, *Gretchen Parlato*, *Munir Hossn*, *Nate Smith*, *Hiatus Kaiyote*, entre otros más, han presentado estas características dentro de su música. (Velaides, comunicación personal, 2021)

## **Exponentes**

### **Snarky Puppy**

Esta banda fue formada en Denton, Texas en 2004 por el bajista y compositor principal Michael League, quien empezó por unir a la banda algunos amigos universitarios del programa de estudios del jazz. Hoy en día son una de las agrupaciones de mayor renombre dentro del jazz contemporáneo, sin embargo esta banda desafía a gran escala las clasificaciones estilísticas que recaen sobre sus piezas. La misma banda dice que “probablemente sea mejor tomar el consejo de Nate Chinen del New York Times cuando dice “tómenlos por lo que son, en lugar de juzgarlos por lo que no son”<sup>12</sup>. Siendo un colectivo de alrededor de 25 músicos en rotación, representan una mezcla cultural bastante amplia con miembros provenientes de Argentina, Canadá, Puerto Rico, Japón y el Reino Unido. En esencia, su música abarca tanto la cultura estadounidense negra como la blanca, con varios elementos de distintas culturas de alrededor del mundo como la japonesa y tunecina presentes en su álbum *We Like It Here* (2014). Hasta la fecha han grabado 16 álbumes de estudio en distintos países alrededor del mundo, y como si fuera poco, han sido ganadores de 5 premios GRAMMY; *Mejor Álbum Instrumental Contemporáneo (2016, 2017, 2021 y 2023)* y *Mejor Performance R&B (2014)*.

### **Kneebody**

La banda, conformada por Adam Benjamin (tecladista), Shane Endsley (trompetista), Ben Wendel (saxofonista) y Nate Wood (baterista y bajista), representa un formato completamente innovador en la escena musical contemporánea, pues en ningún sentido, dicen que hay algún líder en la banda mas que todos a la vez. En sus casi dos décadas de historia, han desarrollado un lenguaje musical completamente propio que les permite comunicarse entre ellos mismos de manera improvisada mientras tocan, de esta manera cada integrante puede dar indicaciones para hacer cambios de tempo, tonalidad, estilo y más<sup>13</sup>. La banda describe su sonido como “energía explosiva del rock con la ejecución balanceada de un ensamble de cámara de alto nivel dentro del marco de composiciones bien forjadas, balanceadas con improvisación

aventurada y sin barreras”<sup>14</sup>. Si bien es cierto que sus grabaciones de estudio reflejan el alto nivel artístico-musical que llevan en si, sus presentaciones en vivo reflejan las cualidades más sofisticadas de las que son capaces, como por ejemplo el baterista, que al mismo tiempo toca el bajo y debe llevar fluidamente las partes de ambos instrumentos. Endsley y Wendel hacen uso de efectos de sonido, que aunque son usados en instrumentos de viento, no son tan comunes.

Al igual que Snarky Puppy, son considerados por la industria musical como una banda de Jazz Fusión; esta categorización es parcialmente verídica, pues su música es una mezcla de una amplia gama de estilos, pero a la vez, los limita bastante ya que muestran características sumamente innovadoras no encontradas en estilos previos.

No existe un término o un género para la música que crea Kneebody. Es una banda totalmente familiarizada con el free-bop de los 60, el jazz-rock de los 70, el hip-hop de los 90 y el indie-rock post milenial; además del posminimalismo clásico. (Chinen, 2010).

### **Wayne Krantz**

Guitarrista y compositor estadounidense que entra a la escena musical profesional en 1986. Desde entonces ha tocado y grabado con distintos artistas de renombre —como Chris Potter, David Binney, Leni Stern y Steely Dan—, grabado 12 álbumes de estudio propios, escrito 2 libros, sido docente en New York University y Berklee College of Music, y enseñado en innumerables talleres y masterclasses alrededor del mundo. Todo el reconocimiento alcanzado por dichos logros, en primera instancia es debido al desarrollo de su estilo musical, abundante en melodías y solos sincopados y desplazados, y optando por un estilo más limpio, libre de efectos de sonidos que muchos guitarristas del jazz fusión empleaban para obtener un sonido distintivo en su instrumento; Krantz obtuvo dicha distinción enfocándose más en su lenguaje compositivo y de improvisación. En el *Wayne Krantz Masterclass - GroundUP Music Festival 2020*, Krantz habla sobre la evolución de su sonido como músico, improvisador, de su banda y su tono a lo largo de su carrera musical como proceso que ocurre tanto de manera consciente como de manera orgánica y expresa:

<sup>12</sup> Recuperado de la página web <https://www.snarkypuppy.com/about>

<sup>13</sup> Kneebody demuestra su lenguaje secreto <https://www.youtube.com/watch?v=aARexgPjIF8>

<sup>14</sup> Recuperado de la página web <https://www.kneebody.com/about>

Los artistas tienden a consolidar a través de los años lo que oyen, encuentran algo en lo que quieren enfocarse y luego lo refinan. Esto no cambia mucho en grandes aspectos, pero en los pequeños se vuelven más detallistas, proficientes y expresivos, con un poco de suerte. Luego hay otros, en todas las artes, que tienden a estar en un tipo de travesía, y creo que ha sido más así para mí, y creo poder decir que esto se debe a que es algo que los artistas que admiro hacen... pasan por periodos de punto A a punto B y eso me gusta. Con relación al sonido, empecé utilizando un sonido muy común entre mis amigos y colegas y quise buscar un estilo más personalizado, entendí que tenía que deshacerme de ese sonido de la época. Dejé de usar dos amplificadores en stereo y comencé a usar uno a todo volumen sin ningún efecto. (Chase Maddox, 2020)

### Figura #5

Wayne Krantz Masterclass - GroundUP Music Festival 2020



Fuente: Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=3xQLdsJJOxg>

### Nate Smith

Durante las últimas 2 décadas, el baterista, compositor y arreglista Nate Smith ha colaborado en la escena musical del jazz moderno junto a grandes exponentes como Pat Metheny, Dave Holland, Chris Potter, José James y John Patitucci. Siendo dichas colaboraciones fundamentales para el crecimiento de su carrera, ha sido su propia música la que lo ha llevado al mayor reconocimiento, recibiendo dos nominaciones GRAMMY a su álbum debut *KINFOLK: Postcards from Everywhere*, el cual fusiona elementos del jazz

moderno, R&B, pop y hip-hop. Este álbum retrata elementos compositivos contrastantes, abarcando desde lo más simple a lo más complejo. Smith (s.f.) afirma esto expresando “Mi meta era empezar con los elementos más simples, melodías cantables con armonías familiares y usarlas para entrelazar historias que se sintieran nostálgicas sin ser sobre sentimentales”. Según James (s.f.), Nate Smith tiene el poder, la delicadeza, el estilo y los ritmos para ser uno de los mejores bateristas del mundo, sea tocando jazz, hip-hop, rock o R&B<sup>15</sup>.

### La guitarra jazz contemporánea

La guitarra jazz en el siglo XXI presenta características muy diferentes a las del previo siglo, en gran parte debido a las innumerables combinaciones de géneros musicales ocurridas. El inicio del siglo XXI ve un lenguaje armónico del jazz que venía y siguió aplicándose sobre distintas bases rítmicas de distintos géneros. Esto resulta en un mayor grado de experimentación por parte de los intérpretes, de esta manera guitarristas contemporáneos como Mark Lettieri, Wayne Krantz, Julian Lage, Martin Miller, Gilad Hekselman, Mateo Mancuso, Bob Lanzetti, Kurt Rosenwinkel, y muchos más, han desarrollado su estilo guitarrístico, tanto en el aspecto técnico del instrumento, como en el lenguaje musical. En *Phrasing and Polyrythm in Contemporary Jazz Guitar: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*, Quentin Angus provee un análisis detallado sobre el estado actual del desarrollo rítmico en el jazz basado en el estilo de los guitarristas contemporáneos John Abercrombie y Gilad Hekselman, donde desglosa los elementos del fraseo en el jazz actual en 5 partes: primero, desplazamiento de la frase; segundo, síncopa fuera del beat y con/sin fraseo; tercero, estructuras jerárquicas que van oscureciendo; cuarto, polirritmias jerárquicas; quinto, asimetría general en el fraseo.

El uso de los efectos de sonido son otro aspecto importante para destacar, pues los efectos —como los que alteran la frecuencia de las notas y el timbre general del instrumento— pueden volverse rasgo característico tanto de la melodía de una pieza como del sonido general de un músico, como ha sido el caso de los guitarristas en las últimas décadas.

<sup>15</sup> Recuperado de la página web <http://www.natesmithdrums.com/bio>



## Conceptos

### ***Improvisación musical***

La improvisación tiene un papel importante en la música, pues es un espacio que tiene el solista para enriquecer la pieza con su individualidad musical, y de esta manera ampliar y desarrollar el carácter de la pieza misma. Según el *Harvard Dictionary of Music* este concepto se define como “el arte de interpretar la música espontáneamente, sin ayuda de un manuscrito, patrón o memoria. De una manera más restrictiva, es el arte de introducir detalles improvisados a una composición escrita”. La improvisación siempre ha existido en la música aunque para muchos sea desconocida su aplicación en épocas previas al siglo XIX, pues vio su mayor desarrollo en el siglo XX gracias al jazz, como afirma el guitarrista Bailey Derek (1992) “no hay duda de que la contribución más importante a la revitalización de la improvisación en la música occidental en el siglo XX es el jazz”. Una improvisación se desarrolla bajo una serie de parámetros que le otorgan cierto grado de restricción, y la vez de libertad al improvisador. Estos parámetros se pueden comprender como progresiones armónicas, estilo musical, formato de banda, entre otros.

### **Uso de las escalas en la improvisación**

Igual que al momento de componer, el conocimiento de la armonía es esencial para un músico al improvisar. Las escalas musicales son el pilar de la música, pues de ellas nacen la armonía y las melodías, las cuales tienen el poder de proyectar distintos colores y emociones dependiendo de su aplicación. Existen innumerables cantidades de escalas musicales, provenientes de distintas culturas y algunas poseen mayor cantidad de notas que otras, sin embargo las más conocidas y empleadas son: la escala mayor (y sus modos), la menor natural, la pentatónica mayor y menor, la menor armónica, y la menor melódica. Para determinar qué escala es la más apropiada para un fragmento, es importante analizar la armonía de la sección sobre la cual se realizará dicha improvisación. Siendo consciente de esto, es importante que el improvisador implemente distintos elementos compositivos en las melodías, —como motivos y frases— y desarrolle dichos elementos durante el transcurso de la improvisación.

### **Importancia del ritmo**

El sentido del ritmo ocasionalmente marca la diferencia entre un músico *amateur* y un músico profesional. Para los músicos es importante estar por encima de un “buen nivel” de oído rítmico, pues esto produce mayor sinergia a la hora de interpretar la música y permite que las notas que cada instrumentista toca encajen dentro del contexto completo del ensamble. Para el oyente, evaluar las destrezas rítmicas de los músicos suele darse de manera inconsciente, pues discernir entre un ritmo aproximadamente acertado y uno excelente suele darse de manera subliminal; los oídos lo detectan aunque no se esté consciente de que fue esto particularmente lo que lo impresionó o decepcionó.

El ritmo asume un rol sintáctico en la organización de las ideas musicales, llevándolas a patrones y formas coherentes y comprensibles. Por lo tanto, gran parte del verdadero mensaje musical de una composición la comunica la estructura del ritmo... El ritmo guía al oído y al cerebro a comprender los patrones y las formas musicales dirigiendo el enfoque a los momentos importantes de la música durante su desarrollo. (Thaut, 2013)

No obstante, la importancia del ritmo no debe abordarse únicamente en la precisión o exactitud del tiempo en que las notas se tocan; a la hora de improvisar es importante aplicar la creatividad rítmica. Entrenar el oído a entender verdaderamente los patrones rítmicos que escucha o toca, es abrirse a una paleta creativa de elementos, separada del tono de las notas y de la expresividad con la que un músico toca. Mark Lettieri (2020) entiende que enfocarse en la creación de ritmos convincentes a la hora de improvisar es una buena forma de transmitir las ideas, por este motivo expresa lo siguiente con respecto a su manera de improvisar “aunque melódicamente suene un poco inusual, si encaja rítmicamente, para mi oído funciona, por esta razón es que la mayor parte de mis solos se basan en el ritmo”.

### **Improvisación dentro del jazz**

Por lo general, las improvisaciones en el jazz toman parte sobre una o varias secciones de la pieza a tocar, y dichas secciones pueden repetirse de manera limitada o abiertamente hasta la señalización del improvisador que marca el fin de su solo, como puede observarse en la Figura 6. Durante este proceso surge una interacción entre el solista y los acompañantes en la que suelen hacerse intercambios de ideas entre

ellos. De manera similar, la improvisación en el jazz crea un espacio de igualdad entre los músicos en el que cada uno tiene un momento para destacarse. Una característica que suelen tener los solos en este género es delinear la armonía de la sección del solo mientras se implementa algún método de improvisación como: el melódico, donde se hace uso del legato y la síncopa para improvisar melodías; el armónico, donde se utilizan acordes y centros tonales para desarrollar el solo; y el motivico, donde se desarrollan motivos y frases improvisadas o de la composición durante el solo. El trompetista Wynton Marsalis (s.f.) expresa “en el jazz, la improvisación no se basa en inventarse cualquier cosa. Como en cualquier lenguaje, el jazz tiene su propio vocabulario y propia gramática. Nada está mal ni bien, solo hay decisiones mejores que otras”.

**Figura 6**

Sección I & J en la canción *What About Me?*

*Nota.* La señalización *on cue* en la sección I (open solo) indica que el solista o el director de banda da la señal para concluir la sección abierta y pasar a la siguiente.

### **Efectos de audio**

Los efectos de audio han jugado un papel importante dentro de la música, dejando su marca en el desarrollo de distintos estilos musicales, al igual que en la voz propia de innumerables músicos. Sin

embargo, antes de entrar en detalle histórico y descriptivo sobre los efectos, se clasificarán tomando en cuenta dos criterios, siendo estos: procesamiento de audio y apariencia física (Réveillac, 2017, 3 Types of Effect).

El procesamiento de audio permite manipular una señal de entrada, conocida como “*dry signal*” o “señal seca” para devolver una señal procesada, conocida como “*wet signal*” o “señal mojada”. Los efectos se pueden clasificar en distintas familias de acuerdo al procesamiento de audio: *filtering* o filtración (ecualizadores, Wah-wah, auto wah), modulación (chorus, phaser, vibrato), frecuencia (octaver, pitch shifter), dinámico (compresor, noise gate, saturación) y tiempo (reverb y delay). Algunos de estos efectos ocurren de manera natural en algunos ambientes de la naturaleza —como la reverberación y el delay— y otros pueden resultar de técnicas aplicadas en un instrumento —como el vibrato en la guitarra—, sin embargo, se han desarrollado de manera artificial en herramientas de hardware y software con el propósito de obtener un uso más preciso y detallado de sus parámetros. La apariencia física de los efectos se puede dividir en 3 categorías, siendo:

1. Racks: efectos analógicos o digitales integrados en una caja compacta usados primordialmente para grabación de audio en estudios, en procesos de mezcla y masterización.

**Figura 7**

Rack de efectos montados en estudio



Fuente: <https://www.soundonsound.com/music-business/question-de-son-paris>

2. Pedales: efectos analógicos o digitales que toman la forma física de un pedal y por lo general se utilizan en combinación con otros equipos y/o pedales en cadena.

### Figura 8

#### Pedales de efectos



Fuente: <https://www.wirerealm.com/guides/top-10-best-guitar-pedals>

3. Plugins: componentes de software reconocidos por un DAW.

### Figura 9

#### Ejemplo de plugins



Fuente: <https://www.masteringbox.com/free-vst-plugins-for-windows/>

Los pedales son la herramienta más usada por los guitarristas por ser un gran intermedio entre eficiencia de espacio y conveniencia a nivel de portabilidad, y además, su construcción les permite ser controlados con los pies, haciendo más práctico su uso mientras el instrumentista utiliza sus manos para tocar. Estos pueden ser conectados en cadena para combinar múltiples pedales a la vez, manipularlos de manera independiente y obtener una amplia variedad de texturas y sonoridades. Para esto es ideal el uso de

un *pedalboard* —o pedalera— el cual mantiene cada pedal en su lugar, facilitando la conexión entre cada uno y la fuente eléctrica. Los efectos que pueden ser encontrados en la pedalera de un guitarrista varían según las necesidades de su estilo musical o gusto en general, sin embargo, los siguientes suelen ser los más esenciales:

- Distorsión: Satura y comprime la señal de entrada, resultando en un sonido agresivo y sucio.
- Chorus: Crea múltiples voces de la señal de entrada con retardos aproximados de 20 a 80 ms; permite alterar la afinación de las voces creadas.
- Reverberación: Genera repeticiones difuminadas de la señal de entrada, resultando en un sonido ambiental.
- Delay: Recrea el fenómeno conocido como eco. Genera repeticiones exactas de la señal de entrada de manera consecutiva.

### Figura 10

#### Ejemplo de pedalera



# MARCO ANALÍTICO

## Marco Analítico

### Análisis Compositivo

Para poder identificar los elementos característicos contenidos en el estilo musical de Mark Lettieri, se analizarán dos aspectos compositivos esenciales: el desarrollo motivico y las estructuras armónicas. El objetivo de estos consiste en exponer la estructura interna del fragmento musical a analizar, buscando comprender cómo Mark Lettieri pensó y dio forma a sus ideas al momento de componer o improvisar los fragmentos presentados.

### Desarrollo motivico

Tanto el lenguaje rítmico como el lenguaje melódico de Lettieri se entrelazan dentro de sus composiciones, es por esto que, a fin de extraer la mayor cantidad de recursos posibles, ambos se toman en cuenta como partes fundamentales de su desarrollo motivico. Los números sobre las notas indican la relación que tiene dicha nota con el acorde sobre el cual está siendo tocada, o con la escala impuesta sobre dicho acorde, en este caso, la escala y/o acorde impuesto se encuentra resaltado a color.

### Knows

En la Figura 11 se puede observar como la melodía de la sección A, Lettieri empieza marcando los arpeggios de los acordes y luego, en el desarrollo y el final de las frases, la extiende tocando tensiones y haciendo un ligero uso de cromatismo. Como parte del desarrollo rítmico se puede destacar la repetición de ciertos patrones —como en el primer y segundo tiempo del compás 13 y 14— y que gran parte del ritmo está formado por semicorcheas. También, se puede observar en la Figura 12 como la dirección de la melodía va creando una especie de arco; la melodía en el compás 13 asciende desde un D3, luego en el compás 14 desciende desde un A4 hasta a un F#3 al principio del compás 15; en el compás 17 asciende de un B3 a F5 y en el compás 18 empieza a descender desde un F#5 hasta un C4 al final del compás 20.

Figura 11

Sección A de Knows.

Figura 12

Sección A de Knows.

De manera contrastante, la melodía en la sección B contiene un ritmo más lento, basado mayormente en negras y corcheas. En la Figura 13 se puede observar como el patrón rítmico del compás 26 se desarrolla repitiéndose dos veces en el compás 27 para concluir la frase. Lettieri inicia tocando las notas del arpeggio del acorde pero luego hace un intercambio modal imponiendo la escala de G dórico sobre el mismo acorde G7.

Figura 13

Sección B de Knows.

The musical score for Section B of Knows is presented in three staves. The first staff (measures 85-91) features a G7 chord and a G dórico scale. It includes two 'Arpeggio' boxes (measures 86-87 and 88-89) and a 'G dórico' box (measures 90-91). The second staff (measures 92-98) continues the G7 chord and G dórico scale, with two 'Arpeggio' boxes (measures 93-94 and 95-96) and a 'G dórico' box (measures 97-98). The third staff (measures 99-104) shows a chromatic pattern with 'Cromatismo' boxes (measures 99-100 and 101-102) and a final G7 chord (measure 104).

La Figura 14 muestra como Lettieri desarrolla la melodía y su ritmo agregando nuevas variaciones que abarcan el uso de arpeggios y patrones rítmicos repetidos.

Figura 14

Repetición de sección A de Knows.

The musical score for Section A of Knows is presented in three staves. The first staff (measures 55-61) shows chords Dmaj7, Bbmaj7, Gmaj7, and Ebmaj7. The second staff (measures 62-68) shows variations of Dmaj7, Bbmaj7, Gmaj7, and Ebmaj7. The third staff (measures 69-75) shows variations of Gmaj7, Ebmaj7, Dmaj7, Bbmaj7, Gmaj7, and Ebmaj7. A 'P.M.' (Percussion Mark) is indicated at the end of the section.

Crystal Palace

En gran parte de la pieza *Crystal Palace*, Lettieri hace uso recurrente de patrones melódicos en la melodía. En el compás 3 de la sección A, Lettieri va ascendiendo el patrón de Gm7 en shell voicing<sup>16</sup> diatónicamente en segundas hasta llegar a Bbmaj9. Más adelante, para finalizar la frase de la sección, mantiene el uso de la escala de G menor —con la que empieza la frase previa en el compás 5— en los compases 7 y 8 sobre el acorde F/Bb. La sección B contrasta bastante con la sección A tanto a nivel melódico como rítmico, basándose en un mismo patrón que se repite de manera estática a lo largo de la sección. En el compás 9 y 11 la melodía delinea las notas de los acordes Dmaj7 y Amaj7 sobre los acordes Bm7, Dmaj7 y F#m7 que tocan la sección rítmica. Dicha línea melódica está compuesta por semicorcheas, dejando como mucho un solo silencio de corchea por compás.

Figura 15

Sección A y B de *Crystal Palace*.

The musical score for Section A and B of Crystal Palace is presented in three staves. The first staff (measures 4-10) shows chords Gmin(add9), F/Bb, Am7 shell voicing, and Bbmaj9 shell voicing. The second staff (measures 11-17) shows chords Bmin7, Dmaj7, F#min7, Fmaj7, Bbmaj7, and Gmin7. The third staff (measures 18-24) shows chords Bmin7, Dmaj7, F#min7, Fmaj7, Bbmaj7, and Gmin7. The score highlights 'Patrón melódico A' and 'Patrón melódico B'.

<sup>16</sup> Acordes de séptima que omiten el uso de la 5ta, utilizando únicamente las notas características: tónica, tercera y séptima.

En la repetición de la A, Lettieri desarrolla la melodía y su ritmo agregando nuevas variaciones.

**Figura 16**

Repetición de sección A de Crystal Palace.

**Estructuras armónicas**

Las composiciones analizadas de poseen 3 tipos característicos de estructuras armónicas, siendo estas armonía modal, estructura constante y acorde constante. Los números romanos situados sobre los acordes indican la relación que cada acorde tiene dentro de la tonalidad.

**Armonía modal**

La Figura 17 muestra la sección B de la pieza Montreal. Dicha pieza está en la tonalidad de D mayor y consta de 6 compases; el primer compás empieza en el IV grado con bajo en la tercera, seguido del V con bajo en la tercera; en el segundo compás hay un intercambio modal al bIIImaj9 que va al bVI sus2; el tercero se repite idénticamente al segundo; el cuarto compás vuelve al bIIImaj9 y luego va al bVII para resolver al I5 en el quinto compás; el sexto concluye en la tónica con bajo en la tercera.

Otro ejemplo del uso de esta estructura en la música de Lettieri es en la sección B de la pieza Goonsquad, mostrado en la Figura 18. Dicha pieza está en la tonalidad de Db mayor y comienza con un intercambio modal en el bVIImaj7 que resuelve a la tónica en el próximo compás. Estos dos acordes se repiten idénticamente en los próximos dos compases y la sección concluye con la progresión bIIIImaj9, V7/vi, IVmaj9 y el bVII7, —que realmente funciona como el subV7 del próximo acorde— conduciendo la armonía a un intercambio tonal y modal a Bb mixolidio en la siguiente sección.

**Figura 17**

Sección B de Montreal

**Figura 18**

Sección B de Goonsquad.

Fuente: Transcripción propia de la canción Goonsquad.

La tonalidad de la sección A de Knows está en D mayor y la cualidad de los acordes se mantiene siendo la misma. La progresión empieza con el Imaj7, luego haciendo un intercambio modal al bVIImaj7, seguido del IVmaj7 y finaliza en otro intercambio modal al bIIImaj7 antes de regresar a la tónica. En la sección no existe un desarrollo armónico, puesto que dicha progresión se repite 4 veces idénticamente.

Figura 19

Sección A de Knows.

The musical score for Sección A of Knows is written in D minor. It consists of three staves of music. Above the notes, several chords are annotated in red text: I<sup>maj7</sup>, bVI<sup>maj7</sup>, IV<sup>maj7</sup>, bII<sup>maj7</sup>, and I<sup>maj7</sup>. The first staff contains measures 13-14, the second staff contains measures 15-16, and the third staff contains measures 17-20. The annotations are: I<sup>maj7</sup> (D<sup>maj7</sup>) above measure 13; bVI<sup>maj7</sup> (B<sup>b</sup><sup>maj7</sup>) above measure 14; IV<sup>maj7</sup> (G<sup>maj7</sup>) above measure 15; bII<sup>maj7</sup> (E<sup>b</sup><sup>maj7</sup>) above measure 16; I<sup>maj7</sup> (D<sup>maj7</sup>) above measure 17; bVI<sup>maj7</sup> (B<sup>b</sup><sup>maj7</sup>) above measure 18; IV<sup>maj7</sup> (G<sup>maj7</sup>) above measure 19; and bII<sup>maj7</sup> (E<sup>b</sup><sup>maj7</sup>) above measure 20.

Estructuras constantes

La Sección A de la pieza Spark and Echo está en la tonalidad de D menor. Aquí, Lettieri mantiene la cualidad de todos los acordes siendo sus2, creando la sensación de un intercambio modal aunque la mayor parte de los grados armónicos sean diatónicos.

Figura 20

Sección A de Spark and Echo.

The musical score for Sección A of Spark and Echo is written in D minor. It consists of a single staff of music. Above the notes, several chords are annotated in red text: i<sup>sus2</sup>, bVI<sup>isus2</sup>, i<sup>vsus2</sup>, bII<sup>isus2</sup>, i<sup>sus2</sup>, bIII<sup>isus2</sup>, bVII<sup>isus2</sup>, and bVI<sup>isus2</sup>. The first staff contains measures 9-16. The annotations are: i<sup>sus2</sup> (D<sup>sus2</sup>) above measure 9; bVI<sup>isus2</sup> (B<sup>b</sup><sup>isus2</sup>) above measure 10; i<sup>vsus2</sup> (G<sup>isus2</sup>) above measure 11; bII<sup>isus2</sup> (E<sup>b</sup><sup>isus2</sup>) above measure 12; i<sup>sus2</sup> (D<sup>sus2</sup>) above measure 13; bIII<sup>isus2</sup> (F<sup>b</sup><sup>isus2</sup>) above measure 14; bVII<sup>isus2</sup> (C<sup>isus2</sup>) above measure 15; and bVI<sup>isus2</sup> (B<sup>b</sup><sup>isus2</sup>) above measure 16.

La sección de B de la pieza Little Minx está en la tonalidad de Eb mayor y aquí Lettieri mantiene la cualidad de los acordes en quintas con la progresión Ab5 F5 y Bb5, funcionando dichos acordes como IV5 ii5 y V5. En el último compás de la sección, el Bb5 funciona como bVII5, dígame acorde de intercambio modal, para resolver a la tónica de la próxima sección, C5.

Figura 21

Sección B de Little Minx.

The musical score for Sección B of Little Minx is written in E-flat major. It consists of six staves of music. Above the notes, several chords are annotated in red text: IV<sup>5</sup>, ii<sup>5</sup>, IV<sup>5</sup>, ii<sup>5</sup>, IV<sup>5</sup>, ii<sup>5</sup>, IV<sup>5</sup>, ii<sup>5</sup>, V<sup>5</sup>, and bVII<sup>5</sup>. The first staff contains measures 17-18, the second staff contains measures 19-20, the third staff contains measures 21-22, the fourth staff contains measures 23-24, and the fifth staff contains measures 25-26. The annotations are: IV<sup>5</sup> (Ab<sup>5</sup>) above measure 17; ii<sup>5</sup> (F<sup>5</sup>) above measure 18; IV<sup>5</sup> (Ab<sup>5</sup>) above measure 19; ii<sup>5</sup> (F<sup>5</sup>) above measure 20; IV<sup>5</sup> (Ab<sup>5</sup>) above measure 21; ii<sup>5</sup> (F<sup>5</sup>) above measure 22; IV<sup>5</sup> (Ab<sup>5</sup>) above measure 23; ii<sup>5</sup> (F<sup>5</sup>) above measure 24; V<sup>5</sup> (Bb<sup>5</sup>) above measure 25; and bVII<sup>5</sup> (Bb<sup>5</sup>) above measure 26.

Fuente: Transcripción propia de la canción Little Minx.

Acorde constante

Una estructura armónica común dentro de la música de Mark Lettieri es la de “acordes contantes”, la cual hace referencia a secciones desarrolladas sobre un único acorde. En la Figura 22 se observa que la sección A de la pieza Goonsquad está en la tonalidad de Bb mixolidio y se desarrolla sobre el único acorde de Bb7, que funciona como I7.



Figura 22

Sección B de Goonsquad.

Musical score for Section B of Goonsquad, measures 16-24. The score is in Bb major. Measure 17 is marked with a red box and 'A' and 'Bb7'. Measure 20 has a chord change to Bbm7 and Bb7. Measure 24 is also marked with a red box and 'Bb7'.

Fuente: Transcripción propia de la canción Goonsquad.

La Figura 23 presenta la sección A de la pieza Barreleye está en la tonalidad de B dórico y se compone por un vamp de dos compases tocado por la guitarra sobre el acorde de Bm13.

Figura 23

Sección A de Barreleye

Guitar score for Section A of Barreleye, measures 1-7. The tempo is marked as 92 bpm. The chord is Bm13. The score includes fret numbers (1, 3, 5, 7) and a 1/4 note accent.

### Análisis de Improvisación

#### Aplicación de escalas

A continuación, se presentarán diferentes fragmentos transcritos de improvisaciones por Lettieri donde se resaltaré la escala musical tocada en dicho fragmento y el contexto armónico sobre el cual las empleó.

#### Dórico

En las Figuras 24 y 25 se puede observar como Lettieri utiliza el modo dórico sobre el centro tonal de acordes menores y mixolidios. En los últimos compases del solo de Goonsquad utiliza la escala Bb dórico sobre el acorde de Bb7.

Figura 24

Sección Solo de Goonsquad

Musical score for Figure 24, measures 21-24. The score is in Bb major. Measure 21 has a Bb7 chord. Measure 22 has a Bb dórico scale highlighted in a red box. The scale is annotated with notes R, bb, T11, 5, T13, b7, T13, 5, T11.

Figura 25

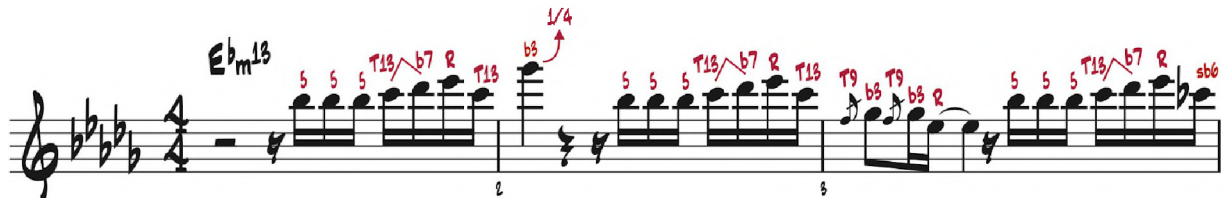
Sección Solo de Goonsquad

Musical score for Figure 25, measures 27-28. The score is in Bb major. Measure 27 has a Bb7 chord. Measure 28 has a Bb dórico scale highlighted in a red box. The scale is annotated with notes R, b7, T13, T11, 5, T11, bb, T11, bb, R, b7, 5, R, b7, 5, T11, bb.

En la versión de Peace House Sessions de Extraspecial, la frase inicial del solo está basada en la escala Eb dórico, aplicada sobre el acorde de Ebm13.

Figura 26

Sección Solo de Extraspecial Peace House Sessions.

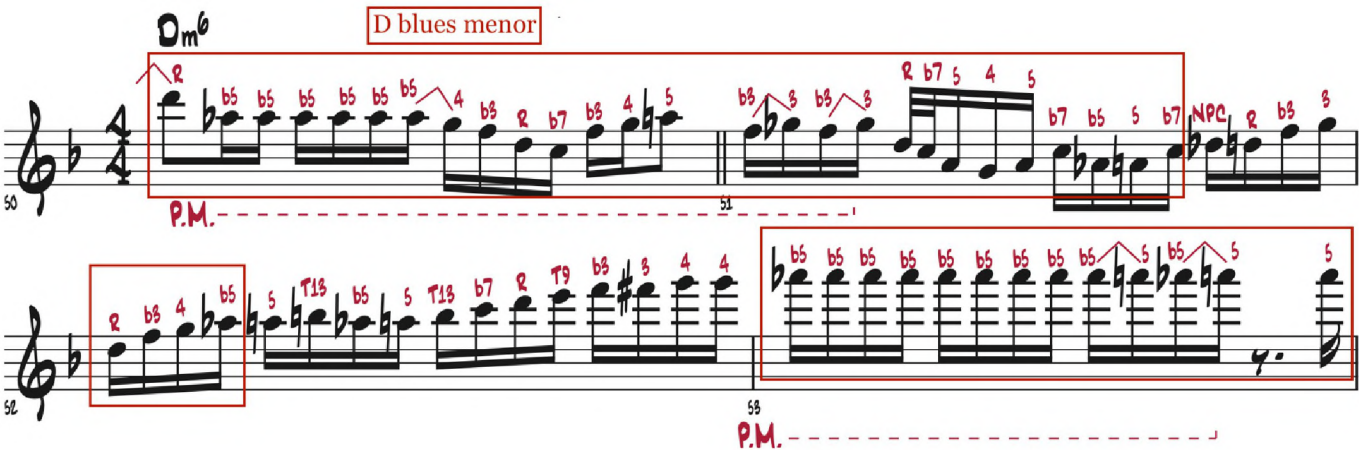


Blues menor

En los compases 50 y 53 de la pieza Knows, Lettieri acentúa notablemente el Ab para resaltar la nota característica de la escala D blues menor, el b5, el cual es tocado sobre el acorde Dm6.

Figura 27

Sección Solo de Knows

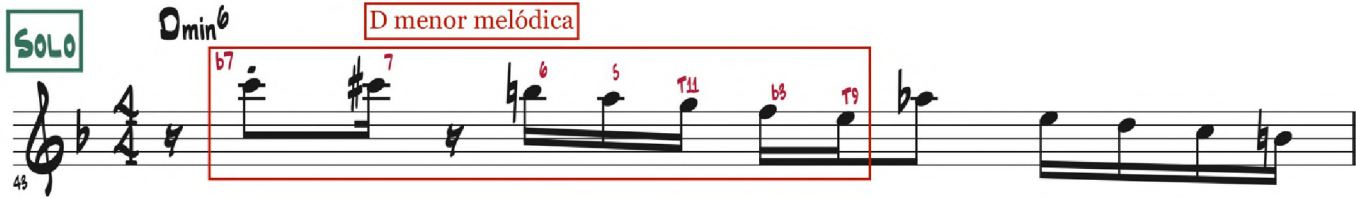


Menor melódica

En la frase introductoria del solo de Knows, Lettieri acentúa rítmicamente el C# para descender la frase continuando la escala de D menor melódica sobre el acorde de Dm6.

Figura 28

Sección Solo de Knows



Durante el desarrollo del solo de Crystal Palace, el uso de la escala D menor melódica se define al tocar la 7ma mayor al inicio de la frase enmarcada en la Figura 29.

Figura 29

Sección Solo de Crystal Palace



Menor armónica

La Figura 30 enseña los primeros 4 compases del solo de Goonsquad, donde es notable el uso de la escala F# menor armónica sobre el acorde F#sus2.

Figura 30

Sección Solo de Goonsquad

The image shows two staves of musical notation for a guitar solo. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a chord symbol  $F\#sus2$  and a red box labeled  $F\#$  menor armónica. The melody is written with various fret numbers and accidentals. The bottom staff continues the melody with a red box highlighting a specific phrase. A red wavy line is drawn under the notes in the second staff.

Simétrica dominante

En la Figura 31 se muestra un fragmento del solo de Crystal Palace es notorio el uso de la escala D simétrica dominante en la frase enmarcada, que se desarrolla sobre el acorde Dm6.

Figura 31

Sección Solo de Crystal Palace

The image shows two staves of musical notation for a guitar solo. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a chord symbol  $Dm6$  and a red box labeled  $D$  simétrica dominante. The melody is written with various fret numbers and accidentals. The bottom staff continues the melody with a red box highlighting a specific phrase.

En la Figura 32 se muestra un fragmento del solo de la canción What About Me? Live at The Plaza Live de Snarky Puppy, donde Lettieri desarrolla melódicamente una idea de manera más enfatizada con la escala E simétrica dominante sobre el acorde Em.

Figura 32

Sección Solo de What About Me? Live at The Plaza Live.

The image shows three staves of musical notation for a guitar solo. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a chord symbol  $Em$  and a red box labeled  $E$  simétrica dominante. The melody is written with various fret numbers and accidentals. The middle and bottom staves continue the melody with red boxes highlighting specific phrases.

Patrones melódicos

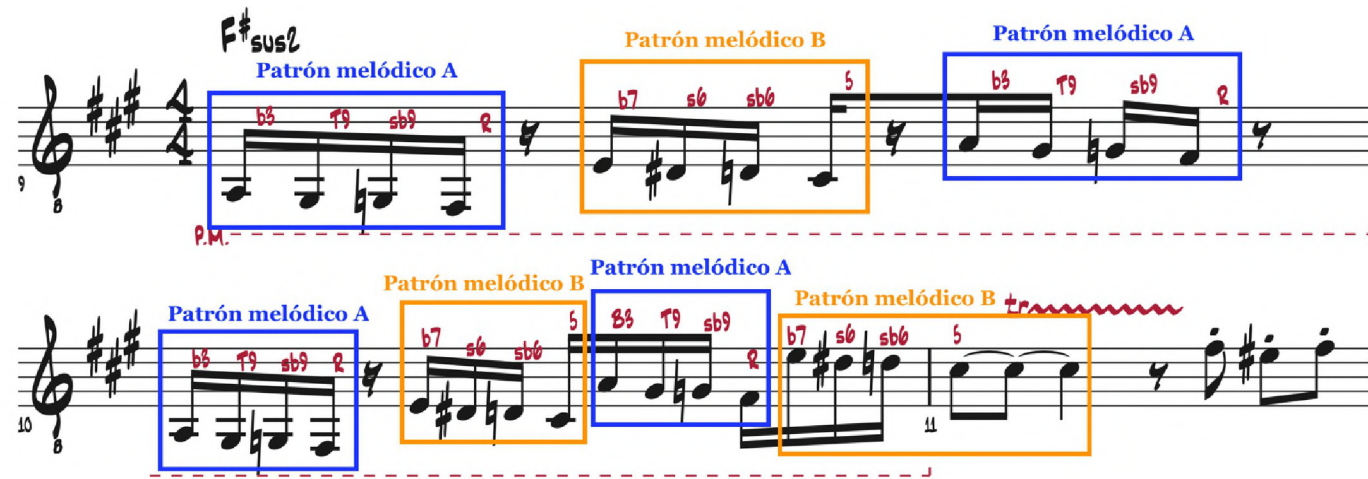
Si bien es cierto que Lettieri utiliza los patrones melódicos como elemento compositivo, en sus improvisaciones es notorio un mayor uso y nivel de desarrollo de estos. A continuación se presentan dos tipos de patrones extraídos de transcripciones de las improvisaciones de Lettieri.

Cromáticos

En la sección de solo de la pieza Goonsquad, se puede observar un desarrollo motivico con dos patrones cromáticos. Ambas constan de agrupaciones rítmicas de 4 semicorcheas; la primera desciende cromáticamente desde el b3 hasta la tónica; la segunda desciende cromáticamente desde el b7 hasta la 5ta.

**Figura 33**

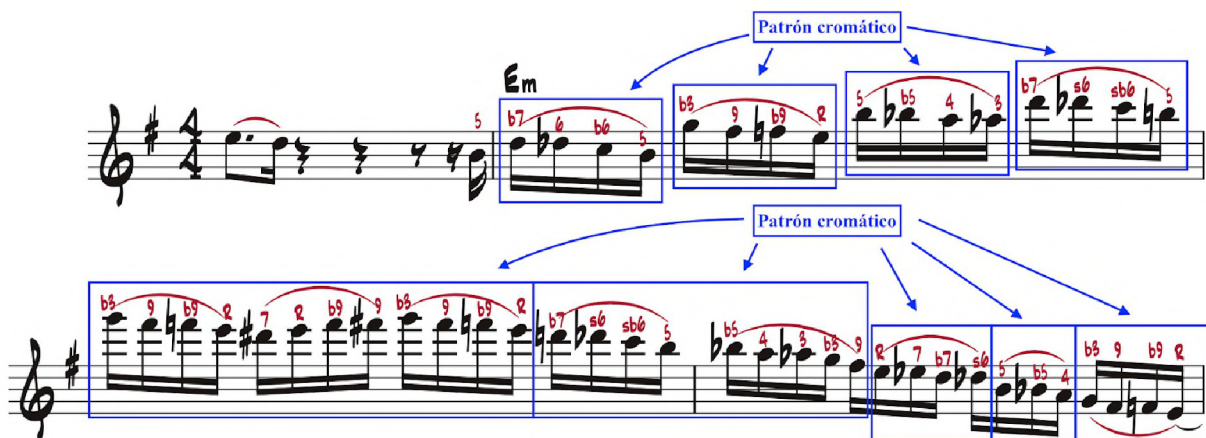
Sección Solo de Goonsquad.



La Figura 34 muestra un fragmento de la sección de solo de la pieza What About Me? en vivo, donde Lettieri se mantiene tocando el mismo patrón cromático. El movimiento interválico de los patrones no es constante, sin embargo cada patrón se mueve a una cuerda adyacente, empezando el primer patrón en el D4 del traste 14 de la 5ta cuerda, el siguiente patrón en el G4 del traste 14 de la cuarta cuerda, y así sucesivamente mientras se van enfatizando en los tiempos fuertes las notas de la escala de E menor.

**Figura 34**

Sección Solo de What About Me? Live at The Plaza Live.



**Simétricos**

En la sección de solo de la canción Crystal Palace Lettieri utiliza la escala D simétrica dominante para tocar un patrón de triadas mayores en primera inversión que desciende simétricamente en terceras menores. El análisis melódico en la Figura 35 está basado en la escala D simétrica dominante, no las triadas.

**Figura 35**

Sección Solo de Crystal Palace.



En la Figura 36 se presente un fragmento del Peace House Session de la canción Extraspecial, Lettieri toca intervalos de 4tas, asciende dichos intervalos en terceras menores, luego los desciende en 2das mayores, y repite este patrón dos veces más hasta alcanzar la nota Db y continuar la línea melódica con la escala Eb pentatónica.

**Figura 36**

Sección Solo de Extraspecial Peace House Sessions.



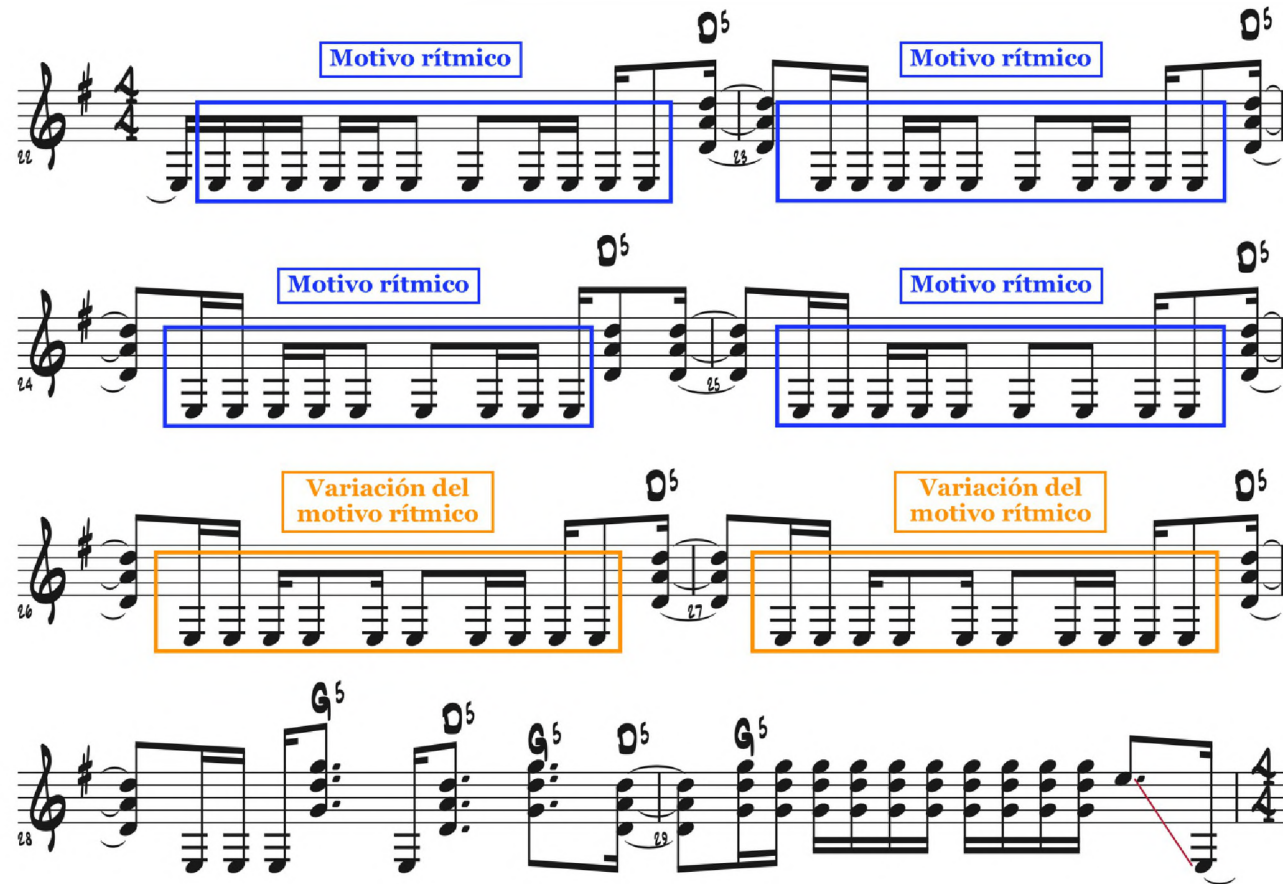
**Recursos para el desarrollo melódico**

**Uso de acordes y énfasis en el ritmo**

La implementación de acordes en las improvisaciones de Lettieri funciona frecuentemente como transición a nuevas ideas y desarrollo dinámico del solo en general. La Figura 37 muestra un fragmento del solo de What About Me? donde Lettieri empieza tocando únicamente la nota E2 —6ta cuerda al aire— mientras incorpora progresivamente los acordes D5 y G5. Dicho fragmento se desarrolla priorizando el ritmo por encima de agregar más elementos melódicos o armónicos. Los próximos 8 compases se pueden observar en la Figura 38, donde Lettieri utiliza los acordes abiertos<sup>17</sup> Em, G y A5 bajo un motivo rítmico para intensificar la dinámica del solo.

**Figura 37**

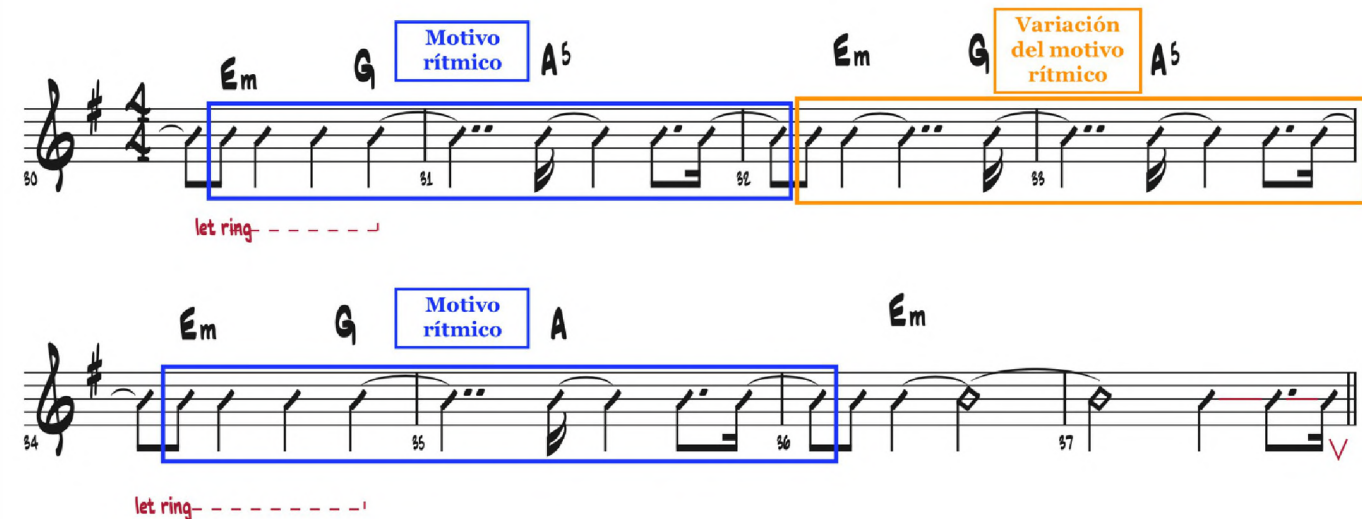
*Sección Solo de What About Me? Live at The Plaza Live.*



<sup>17</sup> Acordes en la guitarra que utilizan cuerdas que no están siendo presionadas.

**Figura 38**

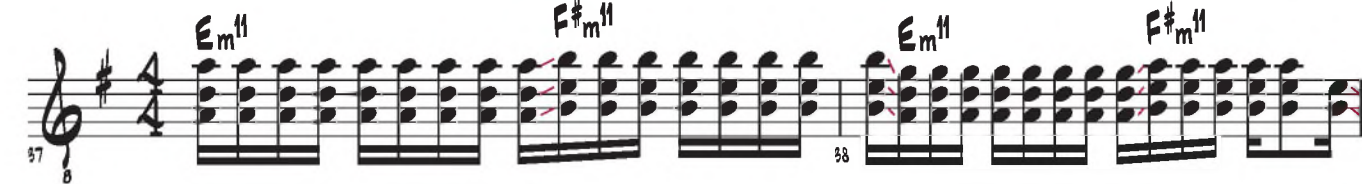
*Sección Solo de What About Me? Live at The Plaza Live.*



La Figura 39 muestra un fragmento del solo de la pieza Jambone, donde Lettieri logra un desarrollo melódico más repentino y corto, donde se puede observar el uso estático y rítmico de los acordes Em11 y F#m11 en voicings en cuartas.

**Figura 39**

*Sección Solo de Jambone.*

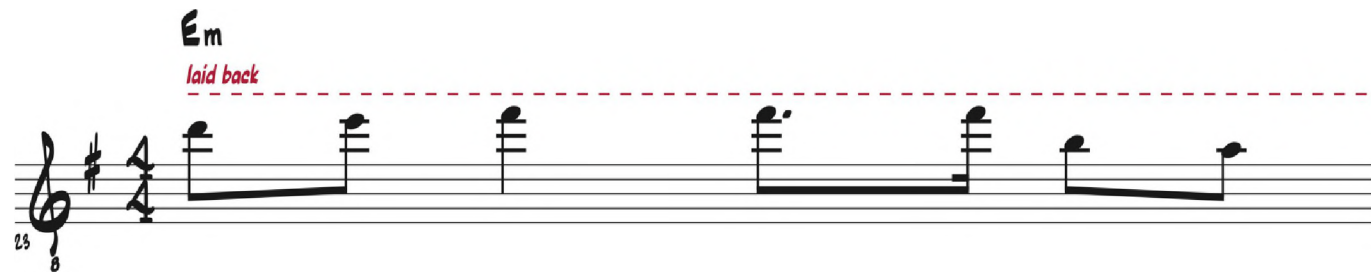


**Ritmo laid back**

Este término proveniente del inglés hace referencia al efecto creado al tocar la música con un retraso, cayendo detrás del ritmo principal. Las Figuras 40, 41 y 42 presentan distintos fragmentos de solos donde Lettieri crea este efecto al retrasar levemente el figuraje rítmico de las notas.

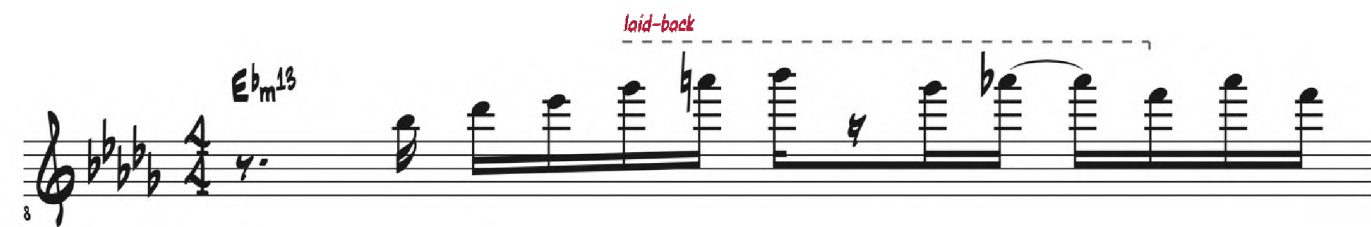
**Figura 40**

*Sección Solo de Jambone.*



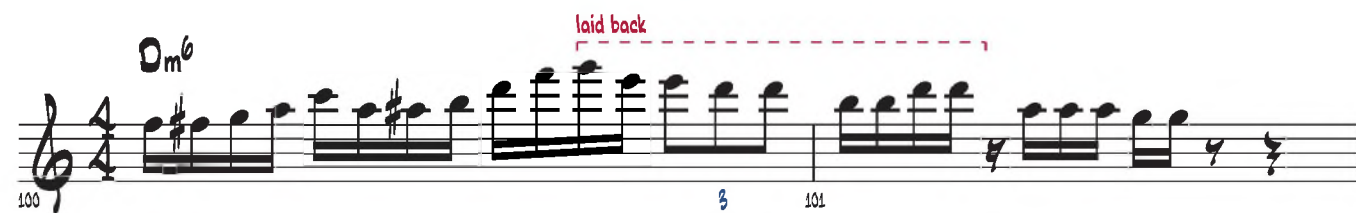
**Figura 41**

*Sección Solo de Extraspecial Peace House Sessions.*



**Figura 42**

*Sección Solo de Crystal Palace.*



**Shredding**

Otro recurso presente en las improvisaciones de Lettieri es el shred o shredding. Este término se le denomina a un estilo de ejecución de instrumentos con un alto nivel de técnica, velocidad y complejidad. La Figura 43 muestra como la canción Knows emplea este recurso con un figuraje rítmico de fusas a un tempo de 102 BPM.

**Figura 43**

*Sección Solo de Knows.*



En el solo de Little Minx hace un shred más largo con el mismo figuraje rítmico de fusas a un tempo de 88 BPM.

**Figura 44**

*Sección Solo de Little Minx.*



Fuente: Transcripción propia de la canción Little Minx.

En el solo de la pieza Jambone, el shredding tiene un figuraje de semicorcheas y tresillos de semicorcheas a un tempo de 150 BPM. Este figuraje es distinto al de las Figuras 43 y 44 por la gran diferencia de tempo entre esta pieza y las demás.

**Figura 45**

*Sección Solo de Jambone.*



## Análisis Técnico

El lenguaje técnico define en gran parte el estilo característico de un músico independientemente del instrumento que toque, sin embargo, dependiendo del instrumento varían las partes del cuerpo involucradas dentro de este ámbito. Para el análisis técnico de Lettieri (guitarrista), se clasificarán las técnicas en las categorías: mano derecha y mano izquierda, aclarando que clasificar las técnicas de esta manera no significa que esta sean las únicas partes del cuerpo responsables para la ejecución de las siguientes técnicas, sino más bien, se hace referencia a la parte responsable de pulsar las cuerdas (mano derecha) y la de presionar las notas en el diapasón (mano izquierda).

### Mano derecha

Las diferentes técnicas de mano derecha aportan un estilo y sonoridad particular a las melodías o armonías interpretadas ya que gran parte de la articulación en el instrumento proviene de la ejecución de esta mano. Dicha sonoridad y articulación varía de acorde a la forma en que se pulsen las cuerdas. Para el desarrollo de este análisis se tomarán en cuenta dos formas: pulsadas con púa<sup>18</sup> y pulsadas con la punta de los dedos o uña. Para la demostración del uso de las técnicas de mano derecha por Lettieri, utilizaremos los recursos contenidos dentro de la siguiente leyenda:

- Downstrokes<sup>19</sup>: ▣
- Upstrokes<sup>20</sup>: ▽
- Dedo pulgar: **P**
- Dedo índice: **I**
- Dedo medio: **M**
- Dedo anular: **A**

<sup>18</sup> Pieza pequeña, triangular, delgada y firme, hecha usualmente de plástico, usada para tocar la guitarra y otros instrumentos de cuerdas.

<sup>19</sup> Ataque de las cuerdas en dirección descendente con una púa.

## Alternate picking

La técnica de púa alternante se basa en el uso de downstrokes en los tiempos fuertes y upstrokes en los débiles, repetida y ordenadamente, y con el uso de una púa. En cuanto a sonoridad, el alternate picking suele articular las notas de manera similar y mantiene la dinámica de las notas estable; es mayormente usado en líneas melódicas con ritmos consecutivos de corcheas o semicorcheas como se puede notar en las Figuras 45 y 46 Además, en los videos de dichas transcripciones se puede observar que el movimiento de la mano derecha de Lettieri para la realización de esta técnica proviene fundamentalmente de la muñeca, mientras mantiene el antebrazo firme sobre el cuerpo de la guitarra<sup>21</sup>.

### Figura 46

Sección Solo de *What About Me? Live at The Plaza Live*.

### Figura 47

Sección Solo de *Goonsquad*.

<sup>20</sup> Ataque de las cuerdas en dirección ascendente con una púa.

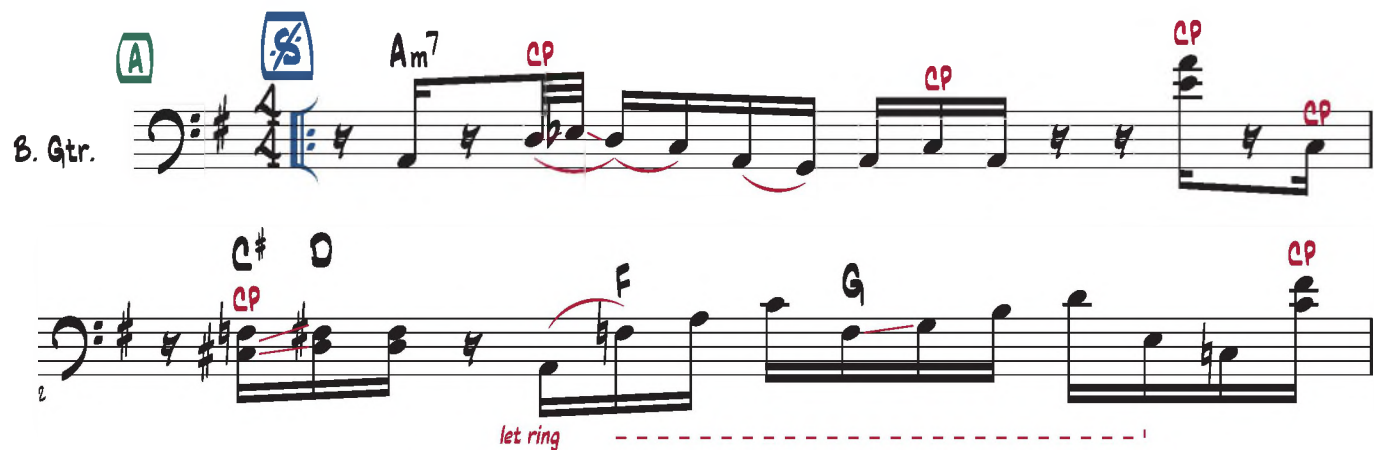
<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5Pt9K2713nk&t=301s>

### Clavinet picking

Lettieri adopta el nombre de esta técnica por la intención que tiene de replicar el sonido de un clavinet<sup>22</sup>. Dicha técnica se compone por fuertes downstrokes en staccato, pero con la ayuda de la mano izquierda para mutear la cuerda rápidamente luego del downstroke y así crear un sonido fuerte y corto. A fin de lograr un ejemplo conciso, —y debido a que requiere la aplicación simultánea de distintos recursos— esta técnica se mostrará en la Figura 48 con la siguiente señalización: CP

Figura 48

Sección A de Magnetar.



### Funk fingerpicking<sup>23</sup>

Con la intención de crear un efecto similar al *clavinet picking*, esta técnica aplica la misma ejecución de pulsar las cuerdas de manera un poco fuerte, precisa y en staccato, pero con los dedos y no con una púa. Lettieri implementa esta técnica frecuentemente al tocar guitarras rítmicas, como se puede notar en el groove de la canción *Barreleye* en la Figura 49.

<sup>22</sup> Instrumento de cuerdas percutidas que en esencia, es un clavicordio amplificado electrónicamente y es usado particularmente en el funk, reggae y jazz fusion.

Figura 49

Sección A de Barreleye.

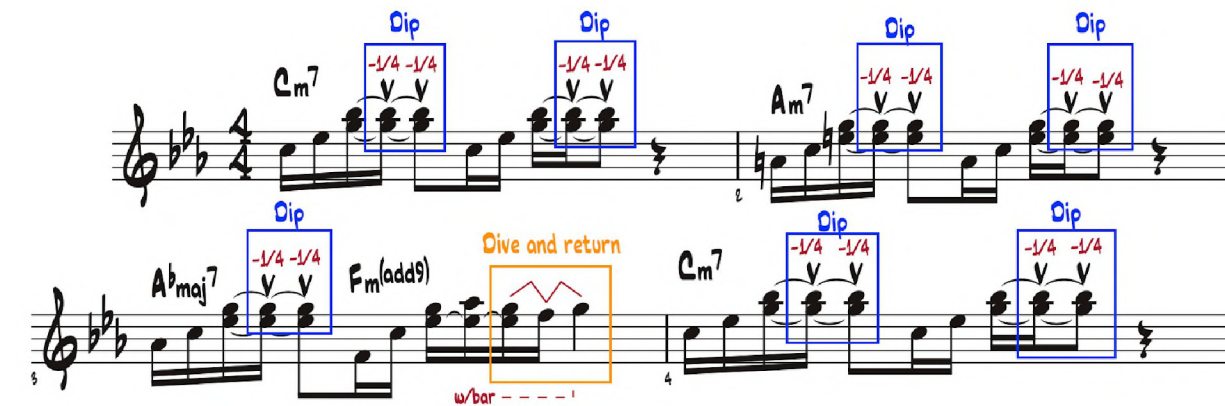


### Whammy bar

El *Whammy bar* es una palanca ajustada en el puente de una guitarra que permite aflojar o tensar las cuerdas. Su uso puede ser variado ya que existen distintas técnicas propias de este artefacto, de las cuales podemos resaltar los *dives* y *dips* ser las más frecuentes por parte de Lettieri. Ambas técnicas son elementos esenciales en la melodía de la sección A de su pieza *Slant* como se puede observar en la Figura 50.

Figura 50

Sección A de Slant.



<sup>23</sup> Técnica en instrumentos de cuerdas pulsadas en las que las cuerdas se pulsan directamente con la punta o uña de los dedos.



### Mano izquierda

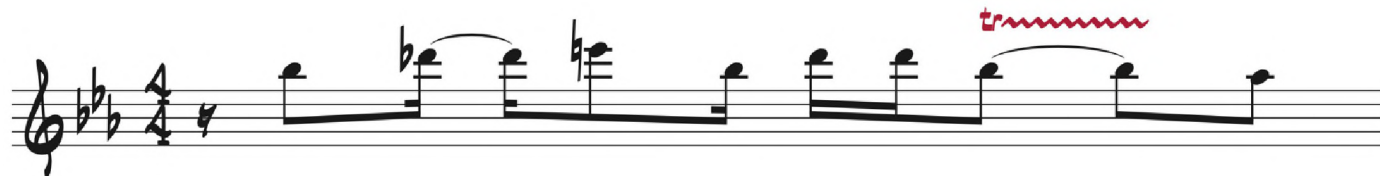
De la mano izquierda provienen los *embellishments*<sup>24</sup> y gran parte del fraseo de un guitarrista debido a que con esta es que se pisan las notas en el diapasón de la guitarra. En el caso de Lettieri, gran parte de su estilismo se define por las técnicas de esta mano. Para la demostración de algunas técnicas de mano izquierda se hará referencia a los dedos: índice, como dedo 1; medio, como dedo 2; anular, como dedo 3; meñique, como dedo 4.

#### Trills

Las Figuras 51 y 52 muestran los compases 50 y 54 de la canción Goonsquad —en la repetición de la sección A— donde es notable el uso de esta técnica.

#### Figura 51

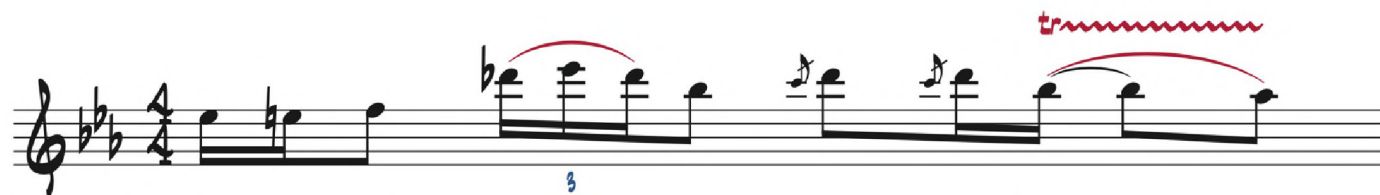
Compás 50 de Goonsquad.



Fuente: Transcripción propia de la canción.

#### Figura 52

Compás 54 de Goonsquad.

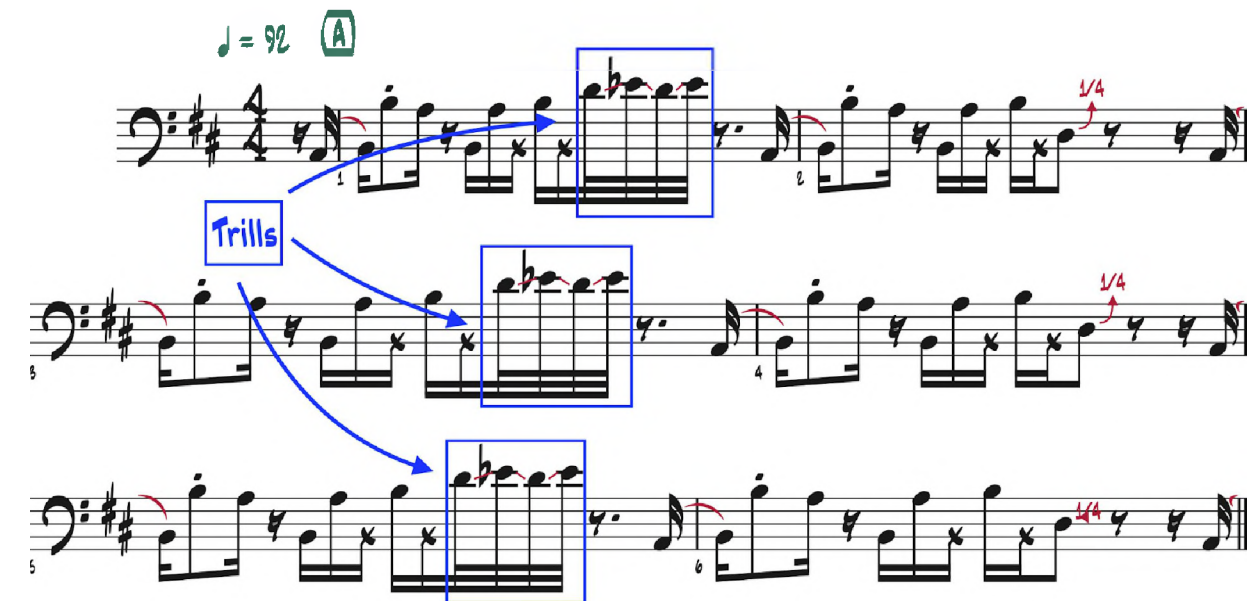


Fuente: Transcripción propia de la canción.

En el vamp de la sección A de la canción Barreleye, el uso de trills es inherente y característico. En la Figura 53 se resalta la técnica transcrita tal cual, en vez de ser solamente indicada.

#### Figura 53

Sección A de Barreleye.



#### Double stops

Esta técnica consiste en tocar dos notas a la vez —sin importar el intervalo— de manera consecutiva.

Lettieri suele hacer uso de los double stops en intervalos de cuartas y terceras como se puede notar en la melodía de la sección A de la pieza Extraspecial.

#### Figura 54

Sección A de Extraspecial Peace House Sessions.



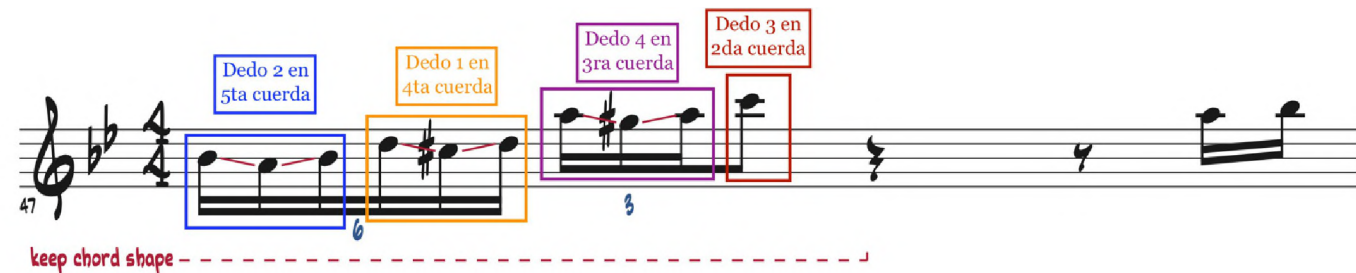
<sup>24</sup> Ornamentos o embellecimientos en la música esencialmente son notas añadidas a una melodía o armonía que no son necesarias para la línea general, sin embargo sirven como decoración.

## Chord Slides

Esta técnica es muy peculiar en el estilo de Lettieri, se basa en pisar un acorde X —preferiblemente que no utilice cuerdas al aire— y mientras la mano derecha pulsa una cuerda a la vez, la mano izquierda mueve la forma del acorde un traste hacia abajo y se devuelve a la forma original antes de pulsar otra cuerda, repitiendo este proceso de la manera deseada. Lettieri suele usar esta técnica en acordes de cuatro notas como los Maj9 en quinta cuerda y maj7 en cuarta cuerda como muestran las Figuras 55 y 56.

### Figura 55

Sección A de *Crystal Palace*.



### Figura 56

Sección Solo de *Slant*.



## Análisis de Sonido Característico

El sonido de Mark Lettieri se caracteriza por el uso de las guitarras eléctricas y guitarras barítonos, al igual que por el uso de pedales. La Figura 60 muestra la pedalera que mayormente utiliza estando en tour, sin embargo, estos efectos han influido en el sonido de sus álbumes y grabaciones de proyectos alternos. A continuación se explica de manera detallada el modo de aplicación de los efectos de sonido de mayor uso por parte de Lettieri.

### Overdrive y distorsión

El rango de versatilidad que Lettieri abarca en la utilización de estos efectos es bastante amplio. Esto es notable a lo largo de su discografía, donde la aplicación de dichos efectos abarca los niveles más bajos de ganancia y volumen, hasta los más altos, en una gran variedad de contextos musicales como: secciones melódicas con guitarras solistas y secciones armónicas con guitarras rítmicas; sobre distintos géneros y patrones rítmicos; sobre distintas estructuras armónicas como armonía modal o sobre un acorde estable.

### Delay y reverb

Lettieri utiliza ambos efectos con la intención de ambientar, llenar espacios vacíos y agrandar el sonido general de su guitarra. En algunas canciones crea pads<sup>25</sup> aumentando el parámetro *decay*<sup>26</sup> del reverb, pero generalmente usa dicho efecto en guitarras solistas con un nivel medio-bajo de decay. Lettieri frecuentemente utiliza el delay con un bajo nivel de repeticiones sobre guitarras solistas, ya sea tocando la melodía o improvisando. En las Figuras 57 y 58 se observa el uso de slap delay y reverb.

### Envelope filter y octaver

Lettieri emplea ambos efectos en secciones melódicas —dentro de la composición o improvisación— ya que estos aportan textura y carácter al tono de las notas. En distintas secciones de la canción *Crystal Palace* es notable el uso del octavador haciendo octavas hacia arriba y abajo. En la sección Solo de la canción *Slide Rule* Lettieri hace uso de ambos efectos a la vez; el octavador, sin señal seca y reproduciendo

<sup>25</sup> Sonido estable y sostenido prolongadamente, y con bajo nivel de ataque, usado para rellenar espacios sonoros.

<sup>26</sup> Parámetro del efecto reverb que altera la cantidad de tiempo que tardan los reflejos de la señal en parar.

una octava más alta; el envelope filter, con un low pass que abre rápidamente hasta las frecuencias media-altas. En la Figura 57 se observa el uso de octaver en conjunto con distorsión y slap delay.

**Chorus y vibrato**

Por lo general, Lettieri aplica estos efectos a guitarras rítmicas para agregar texturas de modulación y usarlas como soporte para las melodías principales, pero también las usa en secciones instrumentales, como es el caso del inicio de la sección Outro de la canción *Knows*. Sin embargo, en la canción *Blockheads* Lettieri utiliza los efectos overdrive y chorus para la guitarra solista de una sección.

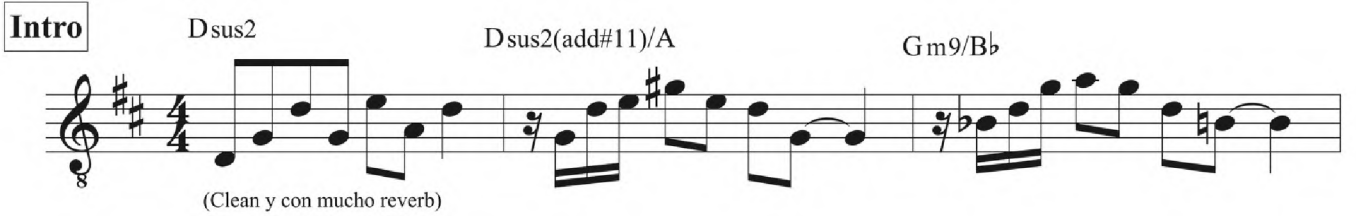
**Figura 57**

Uso de distorsión, octaver y slap delay en pieza *Knows*.



**Figura 58**

Uso de reverb en pieza *Montreal*.



**Figura 59**

Uso de chorus en en la pieza *Knows*.



**Guitarras limpias**

Si bien es cierto que los efectos de sonido son influyentes en el sonido característico de Mark Lettieri, este análisis afirma que el sonido limpio de sus guitarras —dígase libres de efectos— también lo es. Sin embargo, lo característico de esto es el contexto en el cual lo aplica, siendo estos: guitarras rítmicas que enfatizan un groove, como en las canciones *Barreleye* y *Magnetar*; segundas guitarras que, independientemente del estilo, sonoridad de la pieza, o carácter melódico, buscan contrastar con el carácter sonoro de la guitarra principal, siendo el caso de las piezas *Goonsquad* y *Knows*.

**Figura 60**

Pedalaera de Mark Lettieri.



Nota. El flujo de señal: 1.Wah Rocker 2.Octron3 3.Hooligan 4.Steampunk 5.MeLody 6.The Dude 7.MXR EVH 8.Dunlop volume 9.Line M5 10.Warbus Audio monument 11. Carbon Copy 12.Nova delay 13.Hall of Fame 2. Fuente: captura de pantalla de video <https://www.youtube.com/watch?v=FFO2aU8LH78&t=237s>

**MARCO PROYECTUAL**

**Marco Proyectual**

**Elementos Compositivos**

De las piezas seleccionadas para la transcripción y el análisis de la música de Mark Lettieri se pudieron extraer ciertos elementos compositivos categorizados de dos formas: estructuras armónicas y desarrollo melódico. De las estructuras armónicas se extrajeron elementos como: armonía modal, estructura constante y acorde constante. Mientras que del desarrollo melódico se extrajeron: variaciones rítmicas y melódicas y patrones melódicos. Yendo un poco más en detalle con cada uno de estos elementos, se puede mencionar lo siguiente sobre cada uno:

**Armonía modal**

Dentro las 7 piezas seleccionadas, este elemento esta presente en 6 de ellas —Knows, Goonsquad, Spark and Echo, Crystal Palace, Little Minx y Montreal—, con las que se puede resaltar el uso reiterado de los grados bIIImaj7 y bVIImaj7 en tonalidades mayores.

**Estructura constante**

De las 7 piezas seleccionadas, este elemento esta presente en 3 de ellas —Knows, Spark and Echo y Little Minx—, las cuales utilizan las cualidades Maj7, sus2 y 5 como estructuras constantes.

**Acorde constante**

Este elemento está presente en 6 de las 7 piezas seleccionadas —Knows, Goonsquad, Spark and Echo, Crystal Palace, Montreal y Barreleye—, de donde se puede resaltar que este elemento es utilizado por Lettieri tanto en secciones de melodía como en secciones de solo. Las cualidades de acordes presentes en dicho elemento son menor 6, menor 13, y dominante 7.

**Variaciones rítmicas y melódicas**

Todas las piezas seleccionadas presentan variaciones de la melodía en alguna sección, el factor común entre la mayoría de estas piezas está en la repetición de alguna sección, dígase segunda repetición de la sección A o segunda repetición de la sección B.

**Patrones melódicos**

Dentro de las 7 piezas seleccionadas, Lettieri hace uso de patrones melódicos en 5 de ellas — Spark and Echo, Crystal Palace, Barreleye, Little Minx y Montreal— tanto en secciones de melodía como en secciones de solo.

La Tabla 1 muestra de manera más detallada las secciones de las piezas transcritas y analizadas donde se presentan los elementos compositivos extraídos de la música de Mark Lettieri.

**Tabla 1**

*Uso de elementos compositivos.*

Canciones	Estructuras armonicas			Desarrollo melódico	
	Armonia modal	Estructura constante	Acorde constante	Variaciones rítmicas melódicas	Patrones melódicos
Knows	Sección A	Sección A	Secciones B y Solo	2da sección A	
Goonsquad	Sección B		Sección A	2da sección A	
Spark and Echo	Secciones A y B	Sección A	Sección Solo	2da sección A y B	Sección A
Crystal Palace	Sección B		Sección Solo	2da sección A	Secciones A/B/Solo
Montreal	Sección B		Sección Solo	Sección A	Sección Solo
Barreleye			Intro, Secciones B/D/F/G y outro	Secciones B/D/F/G	Intro, Sección C/E
Little Minx	Sección A	Sección A		2da sección A y B	Sección Solo

**Desarrollo Dinámico en la Improvisación**

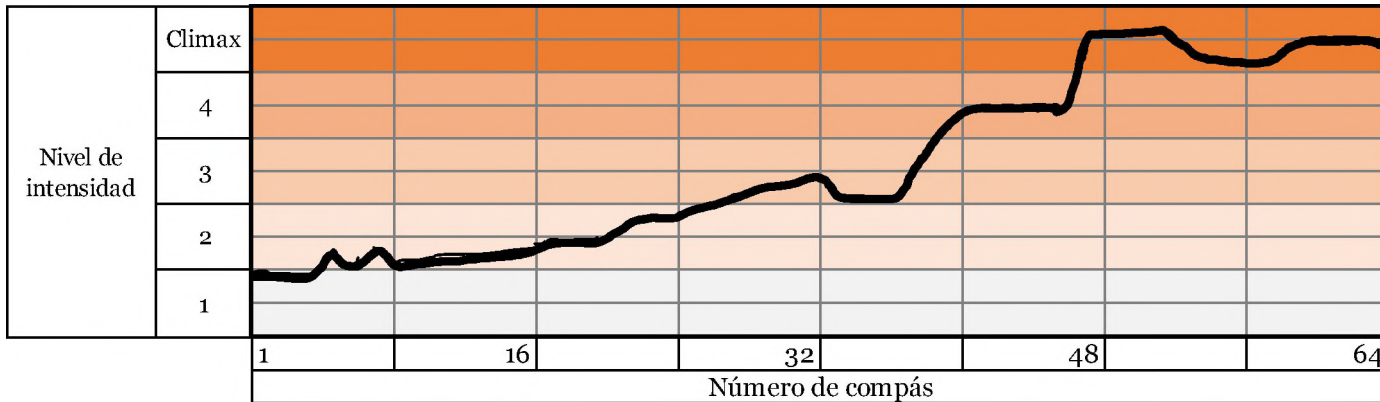
Las Figuras 61, 62, 63, 64 y 65 exponen el desarrollo de la intensidad en distintas improvisaciones de Lettieri. El eje horizontal representa el número de compás durante el solo, mientras que el eje vertical representa los niveles de intensidad. Debido a que el contexto musical sobre el cual se desarrollaron cada uno de estos solos son distintos, el valor de la intensidad de los niveles —en el eje vertical— son subjetivos al clímax del solo específico que se esté interpretando, queriendo decir que los niveles del 1-4 y clímax representan un valor que no es fijo y puede variar por canción.

**Jambone**

Este solo tiene una duración de 64 compases y presenta un desarrollo de intensidad que va en crecimiento gradual desde su inicio hasta su fin. Entre los compases 40 y 49 se presenta el mayor crecimiento debido a la incorporación de nuevos elementos como: mayor ganancia en efecto de overdrive y mayor uso de semicorcheas y fusas en frases musicales resultando en un nivel de complejidad técnica mayor. Estos elementos son parte esencial del desarrollo dinámico del solo ya que lo impulsan a llegar a su nivel de intensidad clímax en los últimos 16 compases y a mantenerse ahí.

**Figura 61**

*Desarrollo de intensidad del solo de Jambone.*

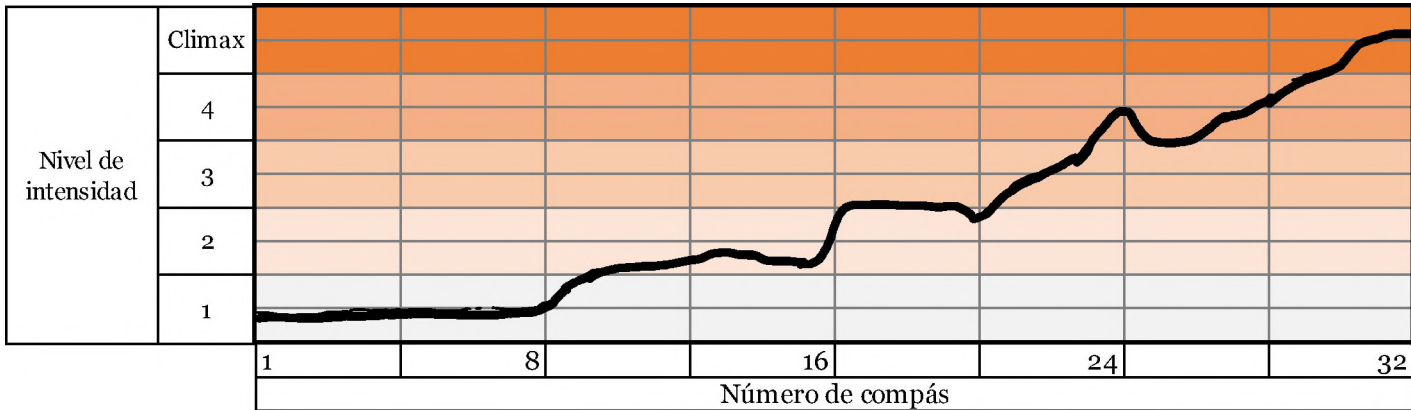


**Crystal Palace**

El solo de esta pieza contiene 32 compases y presenta un desarrollo dinámico en crecimiento a partir del 9no compás hasta su final. Los primeros 8 compases se forman de frases musicales cortas que mantienen un dinamismo sutil y lineal, y luego partir de los próximos compases, las frases son más largas y presentan un mayor desarrollo melódico y rítmico que gradualmente elevan la intensidad del solo hasta el compás 24. La dinámica de los últimos 8 compases presenta un pequeño retroceso con un ligero uso de acordes para tomar más impulso y alcanzar su clímax con frases entrelazadas y compuestas mayormente en ritmos de semicorcheas hasta el final del solo. El uso de efecto no altera el desarrollo dinámico de este solo pues no existe una variación en su modo de uso; el único efecto utilizado es un octaver hacia abajo. El desarrollo dinámico de este solo se debe mayormente al desarrollo melódico-rítmico de las frases y al soporte de la sección rítmica.

**Figura 62**

*Desarrollo de intensidad del solo de Crystal Palace.*

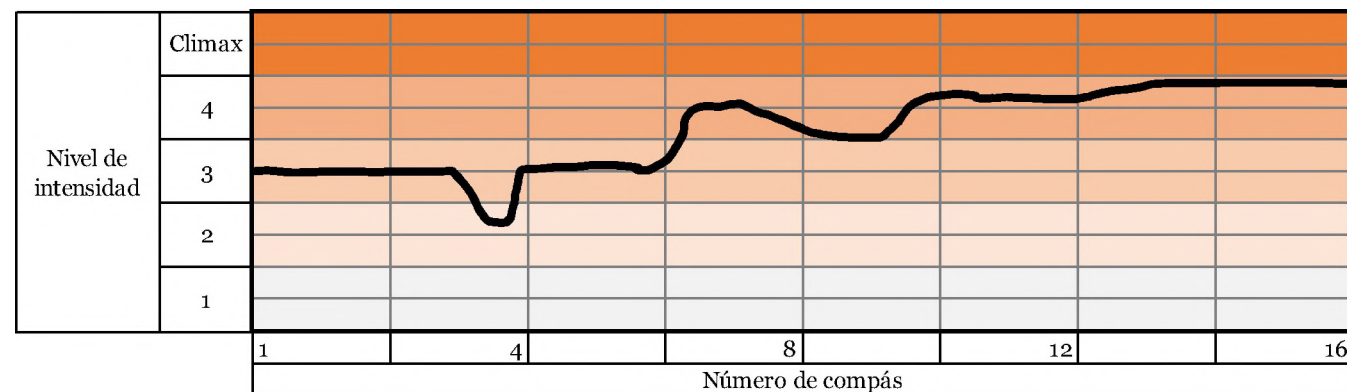


**Knows**

Con 16 compases de duración, este solo presenta un desarrollo dinámico lineal. Empieza con un dinamismo fuerte debido al uso de los efectos overdrive y octaver, junto a frases musicales entrelazadas y basadas rítmicamente en semicorcheas. Este se mantiene así durante gran parte de su desarrollo, aunque alrededor de los compases 7 y 10 es notorio la incorporación de nuevos elementos como el énfasis del b5 de la escala D menor blues y el uso de frases rítmicamente basadas en fusas sumando mayor complejidad técnica, las cuales elevan el solo a un nivel dinámica más alto, pero de igual manera se mantiene lineal hasta su final. Este solo, al ser relativamente corto y mantener una dinámica fuerte y lineal, se contiene de alcanzar un clímax debido a no presentar un contraste dinámico durante su desarrollo.

**Figura 63**

*Desarrollo de intensidad del solo de Knows.*



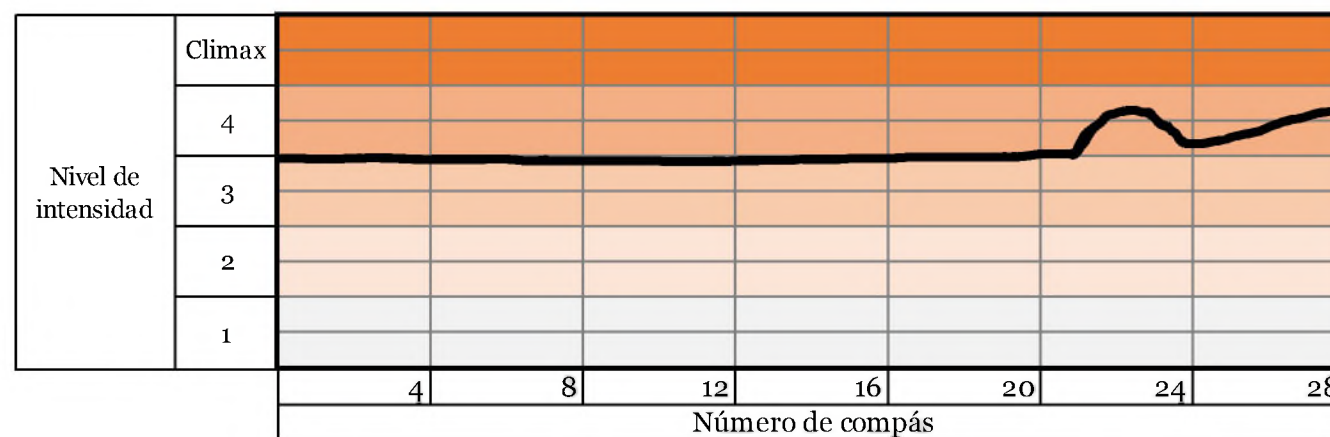
**Goonsquad**

El solo de la pieza Goonsquad contiene 28 compases y presenta un desarrollo dinámico completamente lineal desde su inicio hasta el compás 21. Se mantiene con un dinamismo fuerte durante sus primeros 21 compases debido al uso de efecto overdrive, técnicas con el whammy bar, frases musicales rítmicamente similares basadas en semicorcheas y el uso constante de las escalas F# menor armónica y Bb

mixolidio. Los últimos 8 compases presentan un leve crecimiento debido al uso de nuevos elementos como tresillos de corcheas y la escala Bb dórico mientras la sección va llegando a su final, sin embargo, el nivel dinámico del final no contrasta significativamente con el resto del solo y por esta razón no logra alcanzar un clímax.

**Figura 64**

*Desarrollo de intensidad del solo de Goonsquad.*



**What About Me? Live at The Plaza Live.**

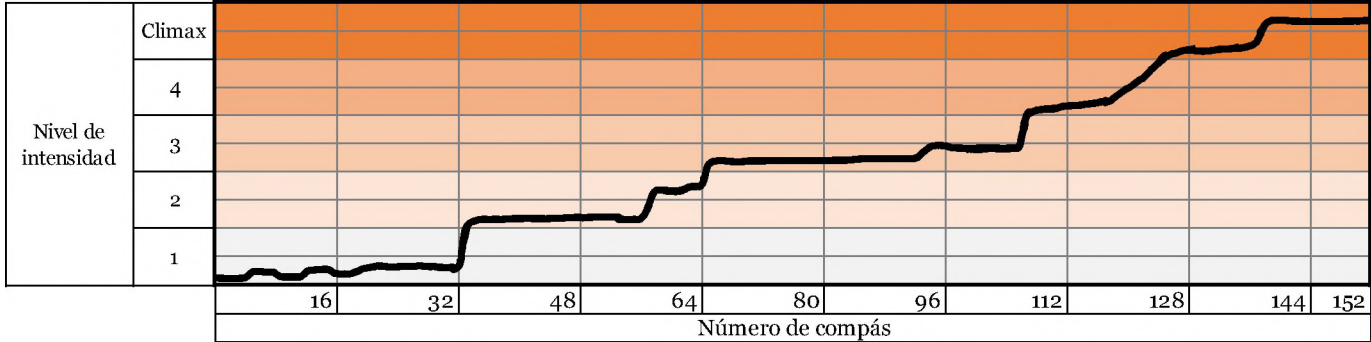
Este solo consta de 152 de compases y presenta un desarrollo dinámico extenso y vasto. Los primeros 32 compases se mantienen presentando frases cortas con uso de técnicas como clavinet picking y hybrid picking<sup>27</sup> en un nivel dinámico bastante tenue. Llegando al compás 33 ocurre un leve crecimiento dinámico con la incorporación de acordes y un ritmo funky basado en semicorcheas con staccato. Este dinamismo se mantiene lineal hasta la próxima subida entre los compases 56 y 64 con la incorporación del efecto de overdrive con un alto nivel de ganancia, junto a un desarrollo más largo de frases, uso de cromatismo y técnica de alternate picking. De manera similar, Lettieri incorpora nuevos elementos —como acordes abiertos— y hace mayor énfasis en el ritmo que en la melodía entre los compases 65 y 105,

<sup>27</sup> Técnica de mano derecha que alterna el uso de downstrokes (con púa) y los dedos medio e índice.

manteniendo el mismo nivel dinámico hasta el compás 106, donde ocurre el impulso más significativo de todo el desarrollo con la incorporación total de la sección rítmica. A partir de aquí es notorio una mayor incorporación de elementos como uso de efecto delay, bendings, slides y frases de mayor complejidad técnica con ritmos en semicorcheas, fusas y tresillos de fusas, los cuales aumentan el momentum que impulsa el dinamismo del solo a alcanzar su clímax entre los compases 124 y 128, donde se mantiene hasta concluir la sección.

**Figura 65**

*Desarrollo de intensidad del solo de What About Me? Live at The Plaza Live.*



**Discografía y Línea Cronológica de Álbumes de Estudio**

Hasta la fecha, la discografía de Mark Lettieri se compone por 6 álbumes de estudio —*Knows*, *Futurefun*, *Spark and Echo*, *Deep: The Baritone Sessions*, *Things of that Nature* y *Deep: The Baritone Session Vol. 2*— y por su más reciente EP —*Fly Through It*. A continuación, las Figuras 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72 presentan la imagen de portada de cada una de estas.

**Figura 66**

*Portada de álbum Knows.*



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>



**Figura 67**

Portada de álbum *Futurefun*.



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

**Figura #68**

Portada de álbum *Spark and Echo*.



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

**Figura 69**

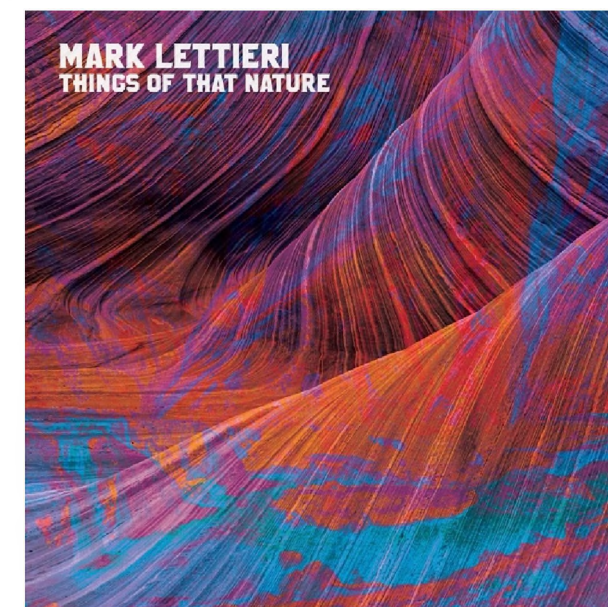
Portada de álbum *Deep: The Baritone Sessions*.



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

**Figura 70**

Portada de álbum *Things of that Nature*.



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

**Figura 71**

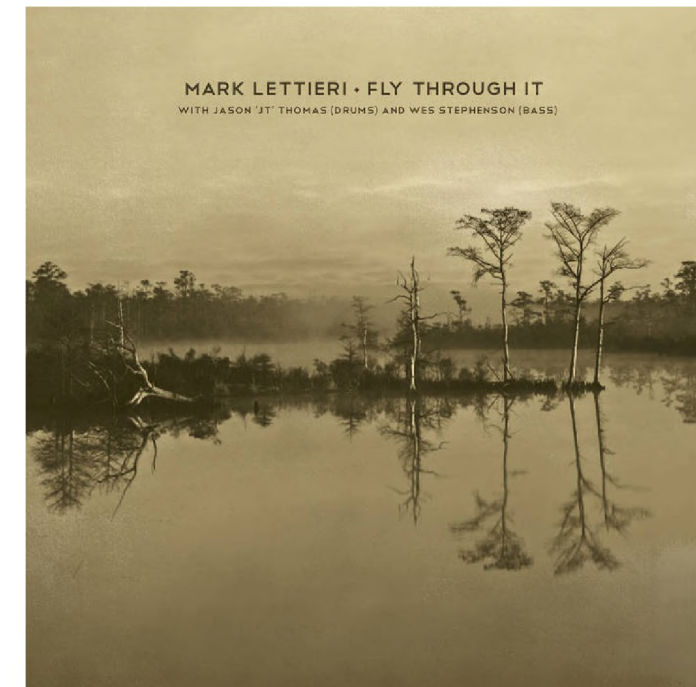
Portada de álbum *Deep: The Baritone Sessions Vol. 2.*



Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

**Figura 72**

Portada de EP *Fly It Through.*



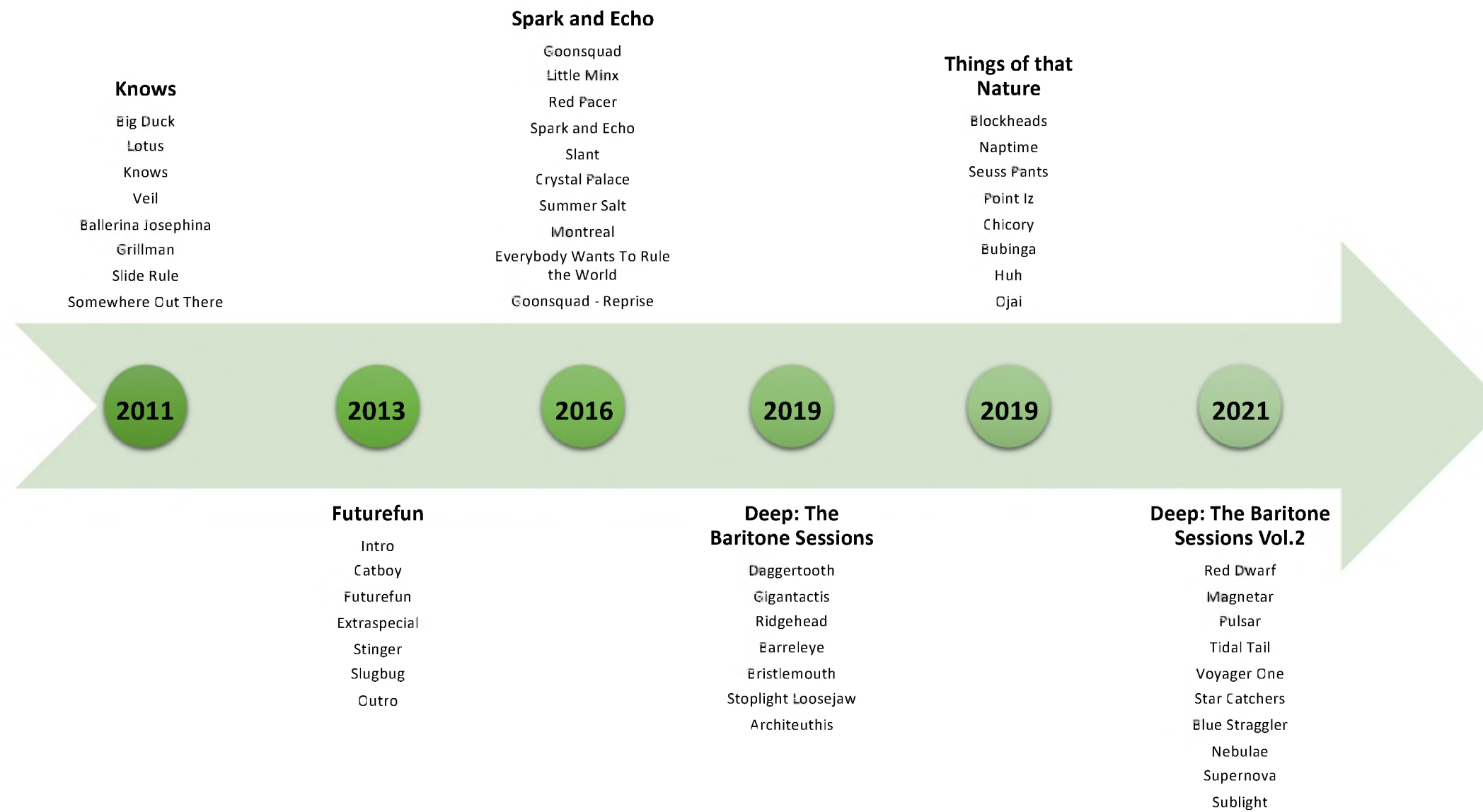
Fuente: <https://marklettieri.bandcamp.com/>

### Línea cronológica de álbumes de estudio

La Figura 73 muestra una línea cronológica de los álbumes de estudios de Lettieri y las canciones pertenecientes a cada uno hasta la fecha.

**Figura 73**

*Línea cronológica por álbum de estudio.*



## Equipo Musical

A lo largo de su carrera musical, Lettieri ha trabajado de la mano de una inmensa cantidad de equipos musicales de alto calibre. La Tabla 2 expone la marca, el modelo, cambios hechos, y el año de cada instrumento y equipo con los que ha trabajado.

**Tabla 2**

*Los equipos musicales de Mark Lettieri.*

Guitarras eléctricas	Guitarras barítonos	Guitarras acústicas	Amplificadores
PRS Fiore Signature Model (2021)	PRS SE 277 baritone (2021)	Martin 000-C1E (1997)	PRS HX 50 head, 2x12 cab. w/ Celestion G12H-75 creambacks
PRS McCarty 594, 58115LT pickups, (2016)	Danelectro '56 reissue baritone (2015)	Kasuga dreadnought (1972)	Pure Sixty-Four Mean Street GEN-III head, 44 watts 6L6, 1x12 cabinet con Custom Eminence
PRS McCarty 594 SC, (2019)	Hybrid Guitars "Big 6" Jazzmaster (2020)	Ibanez AEL255 baritone (2019)	Naylor Duel 60 head, 60 watts 6L6, 1x12 cabinet con Eminence CV-75
Don Grosh NOS Retro (2014)	Supro Hampton baritone (2017)	Cordoba GK Studio nylon (2013)	Fender Hot Rod DeVille 2x12 con Celestion V30s
Fender American Standard Stratocaster con Don Grosh neck (1999)	Bruno Bacci Leonardo baritone (2018)	Kamoa tenor ukulele (2012)	Fender Blues Junior w/ Eminence Tonkerlite and "Bill M." mod
Collings I-35LC (2015)	F Bass Hammertone 12-string mandolin/guitar hybrid (2014)		Fender Princeton Reverb, 1966
Valhalla Custom '51 T Relic (2016)	Danelectro 12-string (2018)		Supro Statesman head, 50 watts 6L6, 2x12 cabinet
California Artist Guitars Custom T (2016)			Paul Reed Smith Sonzera 20w combo con Celestion V70
Fender Standard Telecaster (1995)			Kemper Profiling Amplifier head para grabación directa

Guitarras eléctricas	Guitarras barítonos	Guitarras acústicas	Amplificadores
Fender American Standard Stratocaster (1993)			
Gibson Les Paul Standard (2002)			
Ibanez AZ 2204 LACS (x2) 2019			
Bill Nash TK-54 (2012)			
Kiesel Solo Classic 7-string (2017)			
Kiesel SH550 (2018)			

Fuente: <https://www.marklettieri.com/gear>

### Uso de equipos y efectos en cada álbum

A continuación, las Tablas 3, 4, 5, 6, 7, y 8 presentan los efectos de audio y los tipos de guitarras utilizados en cada canción de la discografía completa de Lettieri. La última fila de cada tabla muestra la cantidad total de canciones dentro del álbum que utilizan dicho efecto o tipo de guitarra.

#### Knows

**Tabla 3**

Uso de efectos y guitarras en el álbum: *Knows*.

Canciones	Efectos								Guitarras	
	Overdrive & distorsion	Octaver	Envelope filter	Wahwah	Chorus	Phaser	Delay	Reverb	Eléctrica	Acústica
1 Big Duck	X								X	
2 Lotus	X						X	X	X	
3 Knows	X	X	X		X	X	X	X	X	
4 Veil	X							X	X	
5 Ballerina Josephina	X								X	
6 Grillman	X			X			X		X	
7 Slide Rule	X	X	X					X	X	
8 Somewhere Out There								X		X
<b>Total</b>	7	2	2	1	1	1	3	5	7	1

#### Futurefun

**Tabla 4**

Uso de efectos y guitarras en el álbum: *Futurefun*.

Canciones	Efectos							Guitarras	
	Overdrive & distorsion	Envelope filter	Wahwah	Chorus	Phaser	Delay	Reverb	Eléctrica	Acústica
1 Intro	X						X	X	
2 Catboy	X						X	X	
3 Futurefun	X	X						X	
4 Extraspecial				X			X	X	
5 Stinger	X						X	X	X
6 Slugbug	X		X			X	X	X	X
7 Outro	X	X			X			X	
<b>Total</b>	6	2	1	1	1	1	5	7	2

### Spark and Echo

**Tabla 5**

*Uso de efectos y guitarras en el álbum: Spark and Echo.*

Canciones	Efectos					Guitarras		
	Overdrive & distorsion	Octaver	Tremolo	Delay	Reverb	Eléctrica	Acústica	E. barítono
1 Goonsquad	X	X			X	X		
2 Little Minx	X				X	X	X	
3 Red Pacer	X			X		X		
4 Spark and Echo	X			X	X	X		
5 Slant	X			X	X	X	X	
6 Crystal Palace		X		X	X	X		
7 Summer Salt	X		X		X	X	X	
8 Montreal					X	X		X
9 Everybody Wants To Rule the World	X				X	X	X	
10 Goonsquad - Reprise	X					X		
<b>Total</b>	8	2	1	4	8	10	4	1

### Deep: The Baritone Sessions

**Tabla 6**

*Uso de efectos y guitarras en el álbum: Deep The Baritone Sessions.*

Canciones	Efectos						Guitarras		
	Overdrive & distorsion	Envelope filter	Chorus	Phaser	Delay	Reverb	Sin efectos	Eléctrica	E. barítono
1 Daggertooth	X		X					X	X
2 Gigantactis	X	X				X			X
3 Ridgehead							X		X
4 Barreleye							X	X	X
5 Bristlemouth	X				X				X
6 Stoplight Loosejaw	X					X		X	X
7 Architeuthis	X			X				X	X
<b>Total</b>	5	1	1	1	1	2	2	4	7

### Things of that Nature

**Tabla 7**

Uso de efectos y guitarras en el álbum: *Things of that Nature*.

Canciones	Efectos						Guitarras			
	Overdrive & distorsion	Chorus	Vibrato	Tremolo	Delay	Reverb	Eléctrica	Acústica	Resonator	E. barítono
1 Blockheads	X	X			X	X	X			
2 Naptime	X	X				X	X			
3 Seuss Pants	X		X			X	X			
4 Point Iz					X	X	X			
5 Chicory	X			X	X	X	X			
6 Bubinga			X			X	X			X
7 Huh	X					X	X			
8 Ojai						X		X	X	
<b>Total</b>	5	2	2	1	3	8	8	1	1	1

### Deep: The Baritone Sessions Vol.2

**Tabla 8**

Uso de efectos y guitarras en el álbum: *Deep The Baritone Sessions Vol. 2*.

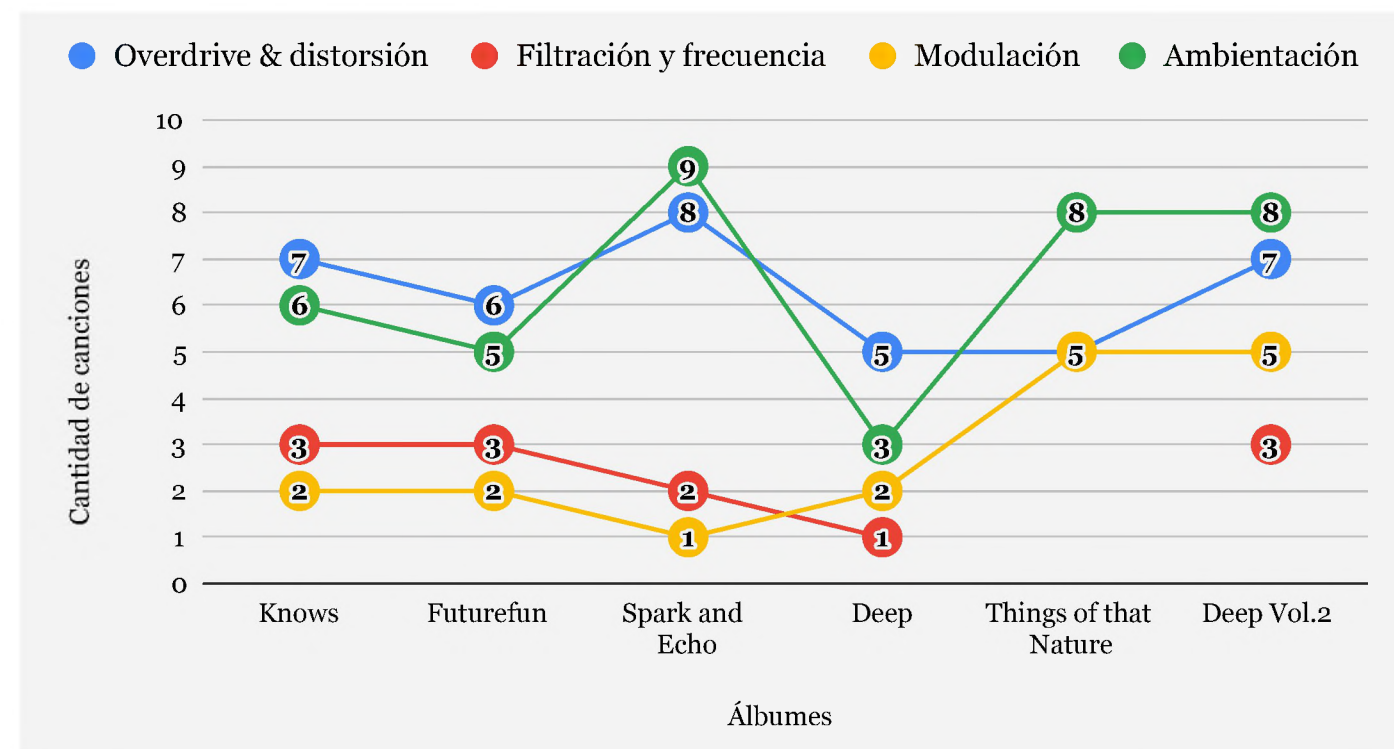
Canciones	Efectos								Guitarras				
	Overdrive & distorsion	Octaver	Envelope filter	Vibrato	Tremolo	Phaser	Delay	Reverb	Eléctrica	E. barítono	Big 6	Acústica	A. barítono
1 Red Dwarf	X		X			X	X		X	X			
2 Magnetar	X								X	X	X		
3 Pulsar	X							X	X	X			
4 Tidal Tail				X			X		X	X	X		
5 Voyager One	X		X							X	X		
6 Star Catchers	X						X	X	X	X			
7 Blue Straggler	X			X	X			X	X	X			
8 Nebulae				X				X	X	X			
9 Supernova	X	X						X	X	X			
10 Sublight								X			X	X	X
<b>Total</b>	7	1	2	3	1	1	3	6	8	9	4	1	1

### Uso de familia de efectos en cada álbum

El uso de los efectos de overdrive & distorsión, al igual que la familia de ambientación han estado presentes desde el inicio de la discografía de Lettieri hasta sus últimos trabajos, y por esta razón pueden considerarse esenciales a su estilo. Sin embargo, el paso del tiempo afirma que mientras las familias de filtración y tono van en decadencia, la familia de modulación ha hecho mayor presencia en sus últimos trabajos de estudio. La Figura 74 muestra de manera cronológica cómo el uso de estas familias de efecto ha variado en los álbumes de Mark Lettieri, indicando la cantidad de canciones por álbum en las que dicha familia aparece.

**Figura 74**

*Familia de efectos por álbum.*



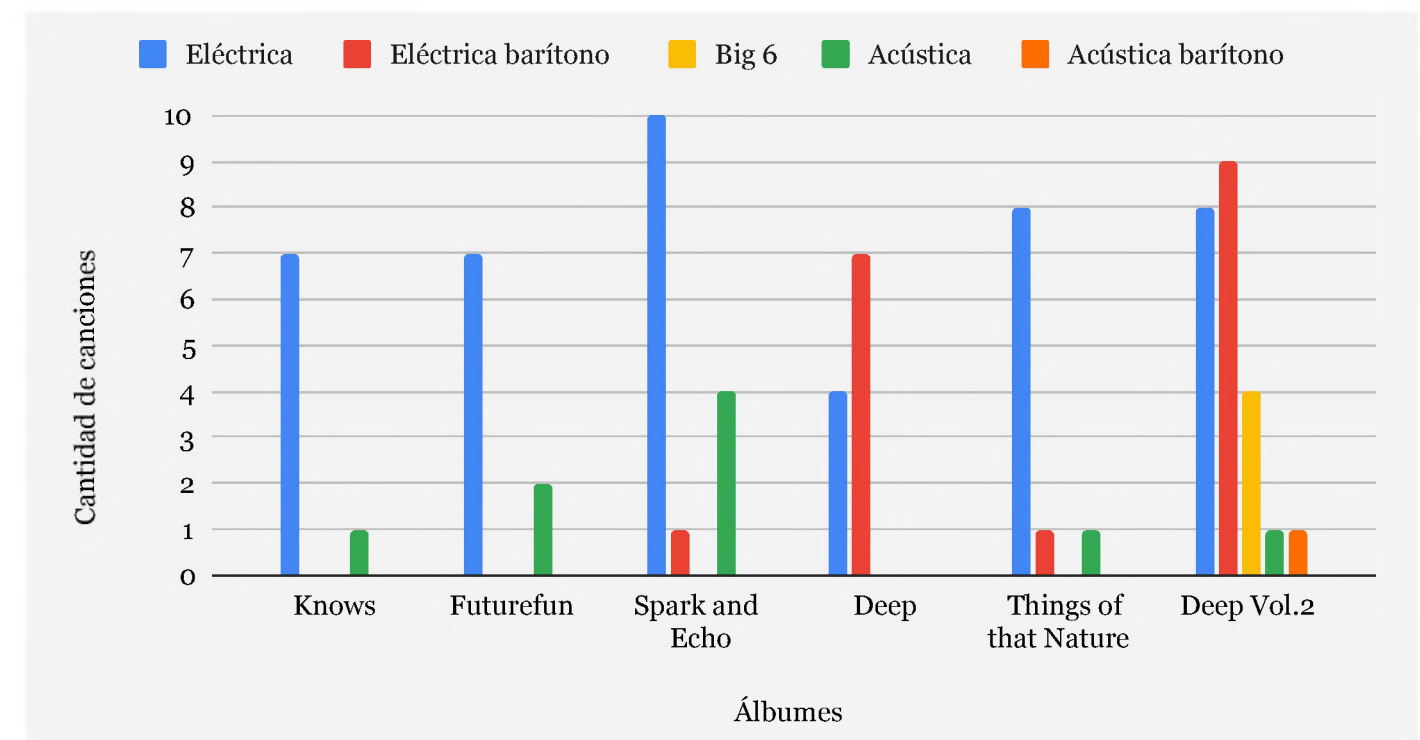
*Nota.* Las familias de efectos se conforman de los siguientes efectos: octaver, envelope filter y wah wah en filtración y frecuencia; chorus, vibrato, tremolo y phaser en modulación; delay y reverb en ambientación.

### Uso de guitarras por álbum

La discografía de Mark Lettieri refleja un estilo basado esencialmente en guitarras eléctricas, pero de la misma manera, demuestra que su proceso de evolución no cesa. En los primeros álbumes de estudio es notorio el uso de guitarras eléctricas y un leve uso de guitarras acústicas, sin embargo, en sus próximos discos se observa un estilo de mayor variedad con la integración de guitarras eléctricas barítono y guitarras acústicas barítonos, las cuales proveen una tesitura más grave que una guitarra normal, pero con el mismo timbre de voz. La mezcla de todas estas en su último álbum expande la paleta de colores de su estilismo, y a la vez, evidencia un sonido muy específico y característico. En la Figura 75 se muestra de manera cronológica el uso de distintos tipos de guitarras en cada álbum de estudio de Mark Lettieri, indicando la cantidad de canciones por álbum en las que dicho tipo de guitarra aparece.

**Figura 75**

*Uso de guitarras por álbum.*





## Partituras

A continuación, se presentan las partituras que hicieron posible el análisis de este trabajo de investigación. Dichas partituras son transcripciones de las guitarras principales de cada tema, sin embargo, a fin de extraer la mayor cantidad de información posible, en algunas secciones ausentes de una guitarra principal se optó por transcribir la guitarra rítmica de dicha sección y no dejar vacíos innecesarios. Todas las partituras, a excepción de *Goonsquad* y *Little Minx*, fueron previamente transcritas y adaptadas a formato *leadsheet* por Raúl Lamarche y podrán ser utilizadas por todo músico que desee estudiar e interpretar la música, el carácter sonoro y/o las técnicas de Mark Lettieri.

# Montreal

Guitar

# Montreal

Mark Lettieri

Transcrito por: Raúl Lamarche

### Intro

Guitar

(Clean y con mucho reverb)

Dsus2 Dsus2(add#11)/A Gm9/Bb

4 D E13/G# F#m7 Bm7(#5) Bbm7(#5) Am13 Am7 Gmaj9(add6)

7 D Aug(add9)

10 D G

12 D/A Daug(add9) D

15 G F/A Em/GD/F#

17 D/A Daug(add9) D

19 Gmaj7sus2 D/F# Gadd9/B Aadd9/C#

©

2

### Montreal

Gtr.

Ebmaj9 Bbsus2 Ebmaj9 Bbsus2 Ebmaj9 Cm9(sus4)

22

D5 D/F# A Daug(add9) D

25 (Con menos reverb)

29 G D/F# D/A Daug(add9)

32 D G Daug(add9)

34 D D/A Daug(add9) D

37 G D/F#

B Gadd9/B Aadd9/C# Ebmaj9 Bbsus2 Ebmaj9 Bbsus2 Ebmaj9 Cm9(sus4)

Gtr.

43 D5 D/F# C G/D

Montreal

3

Gtr. 46

D G G F#m Bm E

Gtr. 51

E D5 D/F# Dm9 E7 Ebmaj9

**Bass Solo**

Gtr. 57

Bm11 Csus4 C#maj7 A6 Dmaj7 Bb9 C/D

Gtr. 63

Bbmaj7(add 9)/D C/Bb Fmaj7/A Aalt7 A7(#9) C/D

Gtr. 71

Bbmaj7(add 9)/D C/Bb Fmaj7/A A7(#5) E7alt/G# Dm9

Gtr. 78

C Bbmaj7(add 9)/D C/Bb Fmaj7/A A7(#5)

Gtr. 85

**Piano Open Solo**

Dm

Gtr. 87

**Fade Out**

# Knows

GUITAR

MARK LETTIERI

# KNOWS

INTRO

(Con distorsión y slap delay)

(Phaser y delay)

(Con distorsión, octaver abajo y slap delay)

## KNOWS - SCORE

P.M. -----

SOLO Dmin6 whammy

KNOWS - SCORE

3

48

49

50 P.M.

51

52

53 P.M.

54

55

56

57

58

59 (Sin octaver) F5 D5 C5 D5 F5 D5 1. C5 D5

60

61

62

63 2. C5 D5 A5 A♭5 G5 F5 INTRO

64

65

66

67 (A) Dmaj7 B♭maj7 (Con distorsión, octaver abajo y slap delay)

68

69 Gmaj7 E♭maj7 Dmaj7 B♭maj7 Gmaj7 E♭maj7

70

71

KNOWS - SCORE

4

72 Dmaj7 B♭maj7 Gmaj7 E♭maj7 Dmaj7 B♭maj7

73

74

75 Gmaj7 E♭maj7 (B) G7

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89 Csus2 (Guitarra limpia con chorus) let ring

90

91 Cmin

92 Csus2 A♭maj7(♯11) Amin7 A♭maj7 Gsus4

93

94

95

96 (Con distorsión, octaver abajo y slap delay)

97 A♭maj7(♯11) Amin7 A♭maj7 Gsus4 A♭maj7(♯11)

98

99

100

101

102 Amin7 A♭maj7 Gsus4 A♭maj7(♯11)

103

104

105

106 Amin7 A♭maj7 Gsus4

107

108

KNOWS - SCORE

109  $A^b \text{maj} 7(\#11)$   
(Pitch shifter)

110  $A \text{min} 7$

111  $A^b \text{maj} 7$   $G \text{sus} 4$   $A^b \text{maj} 7(\#11)$   
 $8^{\text{va}}$

114  $A \text{min} 7$   $A^b \text{maj} 7$   
 $8^{\text{va}}$

116  $G \text{sus} 4$

118



# Crystal Palace

GIUJAR

# CRYSTAL PALACE

MARK LETTIERI

Transcripción por: Raúl Lamarche

INTRO ♩ = 95

Electric Guitar

Intro guitar notation in 5/4 time, starting with a 5-measure rest followed by a melodic line.

Measures 5-6: Chords G, F, G, F, G, F.

Measures 7-10: Chords G<sup>min</sup>(add9) and F/B<sup>b</sup>. Measure 8 includes the instruction "(Octaver arriba)".

Measures 11-13: Chord G<sup>min</sup>(add9).

Measures 14-17: Chords F/B<sup>b</sup> and G<sup>min</sup>(add9). Measure 17 includes a triplet.

Measures 18-19: Chord F/B<sup>b</sup>.

Measures 20-23: Chords G<sup>min</sup>(add9) and F/B<sup>b</sup>. Measure 21 includes the instruction "let ring" and a 1/4 note.

Measures 24-25: Chords B<sup>min</sup>7, D<sup>maj</sup>7, and F<sup>#min</sup>7. Measure 25 includes a triplet.

2

## CRYSTAL PALACE - SCORE

Measures 26-27: Chords F<sup>maj</sup>7, B<sup>b</sup><sup>maj</sup>7, G<sup>min</sup>7, B<sup>min</sup>7, D<sup>maj</sup>7, F<sup>#min</sup>7.

Measures 28-29: Chords F<sup>maj</sup>7, B<sup>b</sup><sup>maj</sup>7, G<sup>min</sup>7, B<sup>min</sup>7, D<sup>maj</sup>7, F<sup>#min</sup>7.

Measures 30-31: Chords F<sup>maj</sup>7, B<sup>b</sup><sup>maj</sup>7, G<sup>min</sup>7, B<sup>min</sup>7, D<sup>maj</sup>7, F<sup>#min</sup>7.

Measures 32-33: Chords F<sup>maj</sup>7, B<sup>b</sup><sup>maj</sup>7, G<sup>min</sup>7, and A G<sup>min</sup>(add9).

Measures 34-36: Chords F/B<sup>b</sup> and G<sup>min</sup>(add9) with a 1/4 note.

Measures 37-39: Chord F/B<sup>b</sup>.

Measures 40-43: Chords G<sup>min</sup>(add9) and F/B<sup>b</sup>.

Measures 44-45: Chord G<sup>min</sup>(add9) and a triplet.

CRYSTAL PALACE - SCORE

3

E.Gtr. 46  $F/B^b$   $B^b\text{maj}^9$   $(\frac{1}{4} \text{ delay})$  6

E.Gtr. 48  $G\text{min}(\text{add}9)$   $\frac{1}{4}$   $F/B^b$

E.Gtr. 51  $B\text{min}^7$   $D\text{maj}^7$   $F\#\text{min}^7$

E.Gtr. 53  $F\text{maj}^7$   $B^b\text{maj}^7$   $G\text{min}^7$   $B\text{min}^7$   $D\text{maj}^7$   $F\#\text{min}^7$

E.Gtr. 55  $F\text{maj}^7$   $B^b\text{maj}^7$   $G\text{min}^7$   $B\text{min}^7$   $D\text{maj}^7$   $F\#\text{min}^7$

E.Gtr. 57  $F\text{maj}^7$   $B^b\text{maj}^7$   $G\text{min}^7$   $B\text{min}^7$   $D\text{maj}^7$   $F\#\text{min}^7$

E.Gtr. 59  $F\text{maj}^7$   $B^b\text{maj}^7$   $G\text{min}^7$   $(C)$   $(\text{Sin octaver})$  61

E.Gtr. 62  $G\text{min}$   $B^b/F$   $E^\circ$   $E^b\text{maj}^7$  65

4

CRYSTAL PALACE - SCORE

E.Gtr. 66  $G\text{min}$   $B^b/F$   $E^\circ$   $E^b\text{maj}^7$   $G\text{min}$   $B^b/F$   $E^\circ$   $E^b\text{maj}^7$  69

E.Gtr. 70  $G\text{min}$   $B^b/F$   $E^\circ$   $E^b\text{maj}^7$  72

E.Gtr. 73 - 76

E.Gtr. 77 **SOLO**  $D\text{min}^6$   $(\text{Octaver abajo})$  80

E.Gtr. 81 - 83

E.Gtr. 84 - 86

E.Gtr. 87 - 89

E.Gtr. 90 - 92

CRYSTAL PALACE - SCORE

5

E.Gtr. 95

E.Gtr. 96

E.Gtr. 98

E.Gtr. 101

E.Gtr. 103

E.Gtr. 105

E.Gtr. 108

E.Gtr. 110

Annotations: *trm*, *laid back*, *8va*, *6*, *3*, *8va*, *8va*

CRYSTAL PALACE - SCORE

6

E.Gtr. 112

E.Gtr. 114

E.Gtr. 116

E.Gtr. 118

E.Gtr. 119

Annotations: *(Octaver arriba)*, *8*, *Bmin7*, *Dmaj7*, *F#min7*, *Fmaj7*, *Bbmaj7*, *Gmin7*, *Bmin7*, *Dmaj7*, *F#min7*, *Fmaj7*, *Bbmaj7*, *Gmin7*, *Bmin7*, *Dmaj7*, *F#min7*, *Fmaj7*, *Bbmaj7*, *Gmin7*

Barreleye

BARITONE GUITAR

# BARRELEYE

MARK LETTIERI

♩ = 92 INTRO  
Bm<sup>13</sup>

Baritone Guitar

A G/A

B Bm<sup>13</sup>  
8va



## BARRELEYE - SCORE

2

C G/A

D Bm<sup>13</sup>

8va

E

BARRELEYE - SCORE

3

B. Gtr. 46 47 **F** Bm<sup>13</sup>

B. Gtr. 48 49

B. Gtr. 50 51 P.M. 51

B. Gtr. 52 54 55

B. Gtr. 56 57

B. Gtr. 58 59 **G**

B. Gtr. 60 61

B. Gtr. 62 63

4

BARRELEYE - SCORE

B. Gtr. 64 65

B. Gtr. 66 67 **OUTRO**

B. Gtr. 68 69 70

B. Gtr. 71 72 73 74

B. Gtr. 74 75

# Magnetar



BARITONE GUITAR

# MAGNETAR

MARK LETTIERI  
Transcripción por: Raúl Lamarche

Afinación: A-D-G-C-E-A  $\text{♩} = 113$

**(A)** **(S)** Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

1. Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

2.

B. Gtr.

**(B)** Am7 F#m7(b5) Fmaj7 Am7 F#m7(b5) Fmaj7

B. Gtr.

Am7 F#m7(b5) Fmaj7 Am7 F#m7(b5) Fmaj7 **(D.S. AL CODA)**

B. Gtr.

**(C)** **(C)** N.C.

B. Gtr.

2

MAGNETAR - SCORE

B. Gtr. <sup>8va</sup>

**(A)** Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

Am7 C# D F G

B. Gtr. *let ring*

B. Gtr.

**(B)** Am7 F#m7(b5) Fmaj7 Am7 F#m7(b5) Fmaj7

B. Gtr.

Am7 F#m7(b5) Fmaj7 Am7 F#m7(b5) Fmaj7

B. Gtr.

B. Gtr.

B. Gtr.

# Spark and Echo

GUITAR

# SPARK AND ECHO

MARK LETTIERI

TRANSCRIPCIÓN POR: RAÚL LAMARCHE

♩ = 170

INTRO

Guitar

(Con overdrive o distorsión y slapback delay o reverb)

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2

Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

A Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

B Csus2 E<sup>b</sup>sus2

Bm7

2

## SPARK AND ECHO - SCORE

Gtr.

Em7 B<sup>b</sup>

B<sup>b</sup> C

INTRO Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2

Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

A Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2 Dsus2 Fsus2 Csus2 B<sup>b</sup>sus2

Dsus2 B<sup>b</sup>sus2 Gsus2 E<sup>b</sup>sus2

SPARK AND ECHO - SCORE

3

Gtr. *Dsus2 F#sus2 C#sus2 B<sup>b</sup>sus2* *(B) C#sus2*

Gtr. *E<sup>b</sup>sus2*

Gtr. *Bm7 Em7 B<sup>b</sup>*

Gtr. *C#sus2*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) E<sup>b</sup>maj7*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) Bm7 Em7 B<sup>b</sup>*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) D<sup>b</sup> Dsus2*

Gtr. *B<sup>b</sup> D<sup>b</sup>*

4

SPARK AND ECHO - SCORE

Gtr. *Dsus2 B<sup>b</sup>*

Gtr. *A<sup>b</sup>sus2 G*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) A<sup>b</sup>sus2 B<sup>b</sup>sus2*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) (B) C#sus2*

Gtr. *E<sup>b</sup>maj7 Bm7*

Gtr. *Em7 B<sup>b</sup>*

Gtr. *C#sus2*

Gtr. *(B<sup>MA</sup>) E<sup>b</sup>maj7 Bm7*

SPARK AND ECHO - SCORE


5

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 


6

SPARK AND ECHO - SCORE

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

SPARK AND ECHO - SCORE

7

Gtr.

Gtr.

# Goonsquad

# Goonsquad

Intro

♩ = 130

N.C. (Bb)

**A**

Bb7

**B**

Amaj7add9

Amaj7add9

**A**

Bb7



51

53

55

56

**B**

57

60

64

**C**

67

72

77

83

87

90

94

**E**

Solo  
E13/F#

97

99

102

103

105 E13/F#

107 *tr*

109 Bb7

113 E13/F# *8va*

115 3

117 Bb7 6

119 3

121 3 3 3 3 3

123 Intro N.C.

126

130 3 3

133 Bb7 *tr*

135

137 *tr*

139

140

141 B Amaj7add9 Dbmaj7

144 Dbmaj7 Emaj9 F7(#9) F#maj9 B7(#11) Bb7

148

149

152

155

Outro  
B-flat 7

159

162

165

168

171

175

# Little Minx

# Little Minx

Intro  
♩ = 88

5 **A**  
C5 Bb6

7 Eb5 F5 C5

9 Ab6 Eb5 F5 C5

11 C5

13 F5 Eb5 Ab5 Bb5 C5

15 Ab5 Bb5 C5

Detailed description: This system contains the first 15 measures of the piece. It begins with an 8-measure introduction at a tempo of 88 bpm. Measure 5 marks the start of section A, which continues through measure 15. The key signature is two flats (Bb and Eb). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some triplets. Chord changes are indicated above the staff at measures 5, 7, 9, 11, 13, and 15.

**B**  
Ab5 F5

17

19 Ab5 F5

20 Ab5 F5 Bb5

22 Ab5 F5

23 Ab5 F5 Bb5

24 Ab5 F5 Bb5

**A**  
C5 Bb6

26

27 Eb5 F5 C5

Detailed description: This system contains measures 17 through 27. It starts with section B at measure 17, which continues through measure 25. Section A resumes at measure 26. The key signature remains two flats. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and beamed eighth notes. Chord changes are indicated above the staff at measures 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, and 27.

29  $A\flat 6$   $E\flat 5$   $F 5$   $B\flat 5$   $C 5$

31  $C 5$

33  $C 5$   $E\flat 5$   $D\flat 5$   $A\flat 5$   $B\flat 5$  N.C.  $C 5$

35  $A\flat 5$   $B\flat 5$   $C 5$

37

**B**

38  $A\flat 5$   $F 5$

39  $A\flat 5$   $F 5$

40  $A\flat 5$   $F 5$

41  $B\flat 5$   $A\flat 5$   $F 5$

43  $A\flat 5$   $F 5$

44  $A\flat 5$   $F 5$

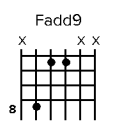
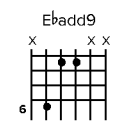
45  $B\flat 5$   $A\flat 5$  **C**

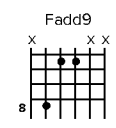
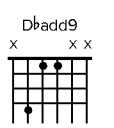
$Cm 9$   $C 6$

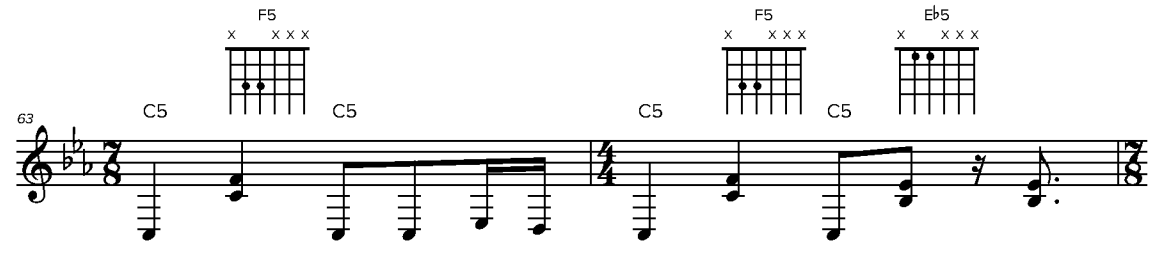
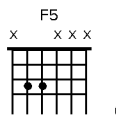
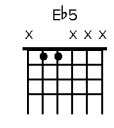
47  $A\flat 5$

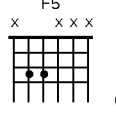
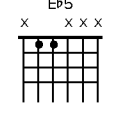
50  $A\flat 5$   $Cm 6$


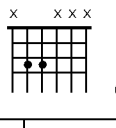
52  $A\flat 5$   $Cadd 9$   $Cadd 9$

55   

59     

63   

65   

67   

69   

71   

73   

75   

77  

78   

79  $A\flat 5$   $F 5$

80  $A\flat 5$   $F 5$

81  $B\flat 5$

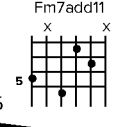
82  $A\flat 5$   $F 5$

83  $A\flat 5$   $F 5$

84  $A\flat 5$   $F 5$   $B\flat 5$

86  $A\flat 5$   $F 5$

87  $A\flat 5$   $F 5$



Fm7add11  
x x x x x

88  $A\flat 5$   $F 5$

89  $B\flat 5$

91

92  $B\flat 7$



$B\flat 7$   
x x x x x

94

96

98

99

100



B $\flat$ 7

x x x x

6

101

103

105 N.C.

# Jambone (solo)

guitar

# JAMBONE (GUITAR SOLO)

BOB LANZETTI

Transcripción por: Raúl Lamarche

♩ = 148

Guitar

Measures 1-24. Includes guitar-specific notation like 'laid back' and fret numbers.

2

## JAMBONE (GUITAR SOLO) - SCORE

Measures 25-50. Includes guitar-specific notation like 'laid back' and fret numbers.

TAMBONE (GUITAR SOLO) - SCORE

3

The score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music, numbered 50 to 65. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes various guitar techniques and chord changes:

- Staff 1 (Measures 50-52): Chords D/F# and G. Measure 51 includes a triplet and a whammy bar technique labeled "w/whammy bar".
- Staff 2 (Measures 53-56): Chords C, D, G, and A. Measure 54 includes a triplet and a vibrato technique labeled "vib".
- Staff 3 (Measures 57-59): Chords Em, D/F#, and G. Measure 57 includes a triplet and a vibrato technique labeled "vib".
- Staff 4 (Measures 60-62): Chords A, C, and D. Measure 61 includes a triplet and a vibrato technique labeled "vib".
- Staff 5 (Measures 63-65): Chords G, A, and Em6. Measure 65 includes a vibrato technique labeled "vib".

## Conclusión

Por medio del análisis de la música de Mark Lettieri se han podido identificar diversos recursos comunes en distintas composiciones e improvisaciones, que definen y caracterizan profundamente su estilismo. Estos pudieron ser explicados en detalle de acuerdo a su contexto musical y modo de empleo por Lettieri a través de los marcos analítico y proyectual, donde se tomaron en cuenta distintos criterios para el análisis de las transcripciones, siendo las de mayor enfoque: elementos compositivos, improvisación, técnica y uso de efectos. Estos evidenciaron que el estilismo de Lettieri se caracteriza en esencia por el uso de: estructuras constantes y armonía modal; improvisaciones con el uso de escalas simétrica dominante, menor melódica, dórico y blues menor; clavinet picking, funk fingerpicking y alternate picking; (el uso ininterrumpido de) los efectos overdrive, delay y reverb.

Igualmente, la investigación afirma que el estilismo de Lettieri se ha mantenido en proceso de evolución, aplicando en los últimos años de su carrera nuevos elementos como guitarras barítonos, ideas enfatizadas en el ritmo, y estilos orientados al funk y groove, que en conjunto con los recursos previamente mencionados, crean un sonido completamente característico y distintivo.

Indudablemente, la oportunidad de poder escuchar innumerables veces, transcribir y analizar la música de Mark Lettieri, para luego comprender, redactar y concluir cuales son los más mínimos elementos que definen y caracterizan su estilismo, es una experiencia de inmenso enriquecimiento en tantos aspectos fuera de los presentados en esta investigación. Algunos de estos son el desarrollo de la creatividad y el entendimiento musical, los cuales encaminan a cada músico al descubrimiento de nuevas perspectivas y a mantenerse en búsqueda y experimentación constante, con el propósito fundamental de crear una voz a través de la música.

# Portafolio

## Portafolio

### Biografía

#### Figura 76

*Retrato fotográfico de Raúl Lamarche.*



Raúl Lamarche nació el 13 de septiembre de 1999 en Santo Domingo, República Dominicana. Se introdujo a la música a los 9 años tomando clases de batería en el colegio, sin embargo, optó por cambiar a la guitarra dos años más tarde en el 2011. Desde ese año se mantuvo aprendiendo de manera empírica hasta el 2018, cuando decidió estudiar la carrera de música profesionalmente en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Años previos a esto, había formado la banda *Sidestral* con la cual ingresa a la escena de rock local lanzando su primer sencillo *Paisaje Perfecto* en el 2019. Entre los años 2019 y 2023 se ha presentado en eventos, sesiones y festivales importantes del país —como El Solo Fest, Santo Domingo Jazz Festival, Guarevel sesiones, La fiesta de la música de la Alianza Francesa y Vinyl Fest— y de igual forma, ha participado en numerosos proyectos musicales entre los que se pueden destacar: Damián Siladi (como guitarrista, co-productor, y director de banda) y Gaby de los Santos (como guitarrista y co-productor).

### Músicos

- Bryan Paniagua (batería)
- Daroll Méndez (bajo)
- Elizabeth López (teclados)
- Sebastián Astacio (guitarra rítmica)

- Eliezer Paniagua (saxofón alto y tenor)
- Sarina Alonzo (voz principal y coros)
- Nicole Lazala (voz principal y coros)
- Daniella Valdez (voz principal)
- Raúl Lamarche (guitarra principal)

### Lugar del Evento

El recital de grado se llevó a cabo en el auditorio de Casa de Teatro debido al equipamiento profesional que este provee —como tarima, luces, backline, consola de 32 canales, equipos de sonido, backstage, aire central— y por la su gran capacidad de 200 personas.

#### Figura 77

*Tarima del auditorio de Casa de Teatro.*



Fuente: captura propia en el lugar del evento

### Figura 78

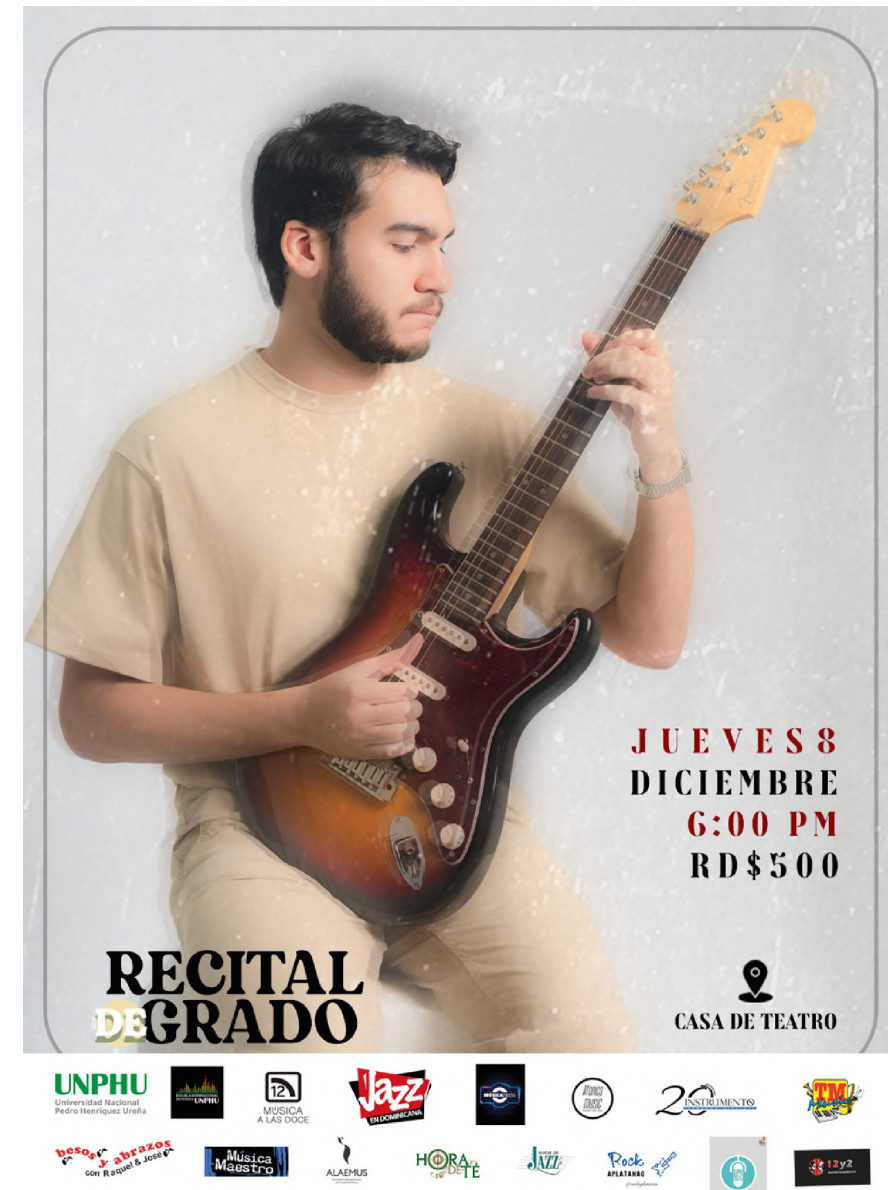
Asientos en auditorio de Casa de Teatro.



Fuente: captura propia en el lugar del evento

### Flyer Promocional

El siguiente Flyer fue utilizado para el mercadeo del recital de grado semanas previas al día del evento.



### Cotizaciones

A continuación, se presentan las cotizaciones del servicio de ingeniería de sonido, alquiler de equipos, alquiler del lugar del evento, fotografía, video y edición.



## Les Bueno

Servicio de Audio  
Santo Domingo, DN  
(829) 650-9856

### Concierto Casa De Teatro: 8/12/22

**Cliente**                      **Tel/Email**  
Raul Lamarche                      849-917-9138

Description	Qty	Unit price	Total price
Servicios de Ingeniería de sonido	1	\$25,000.00	\$25,000.00

Alquiler de Equipos

Notes: 50% para apartar la fecha 50% a pagar el día del show o antes  
-4 Behringer P2, -1 Amp de bajo

**Subtotal      \$25,000.00**

**\$25,000.00**



La cultura somos todos

## Cotizacion

RNC 4-01-50509-9

Cliente		Varios	
Nombre	Gabriela Hernandez	Fecha	10/10/2022
Dirección	Santo Domingo, D.N. RNC o Ced. 402-3557579-8	Cotizacion #	000002157
Ciudad	Santo Domingo, D.N. RNC o Ced. 402-3557579-8	Representante	Gabriela Hernandez
Teléfono	849-867-2395		

Cantidad	Descripción	Precio unitario	TOTAL
1	Alquiler de Sala de Teatro para presentación de Recital de Grado diciembre 8 - 2022	RD\$25,000.00	RD\$25,000.00
	Nota: Precio especial por acuerdo de colaboración con (UNPHU)		
	Subtotal		RD\$25,000.00
	Impuestos		
	<b>TOTAL</b>		<b>RD\$25,000.00</b>

**Diovarys Sanchez**  
Encargado



ruben  
Ulerio

@rubenulerio\_  
809 - 919 - 0131  
r.davidulerio@gmail.com

Cliente: **Gabriela Hernández**

Factura #029  
fecha 29.09.2022

Descripción	Cost/Uni.	Cantidad	Precio
Cobertura Concierto (fotografía - Todas las fotos)	RD\$4,500	2 Hrs	RD\$9,000.00
Cobertura Concierto (Video 2 cámaras)	RD\$16,500	2 Hrs	RD\$16,500.00
Sesión - Studio	RD\$7,000	1 Hr	RD\$7,000.00
Edición Video (1 video por artista)	RD\$5,000	2	RD\$10,000.00
Diseño afiche y boletas	RD\$1,500	1	RD\$1,500.00

#### Términos y condiciones

A modo de confirmación el cliente debe depositar el 20 % del costo total, luego el día del evento 30 % y el restante (50 %) una vez entregado todo el material

Cuenta Banco BHD  
No. 28405920019

Cuenta Banco APAP  
No. 1023464446

Cuenta Banco BPD  
No. 828979492

Ced. 402 - 2682560 - 8

**Sub Total: RD\$44,000.00**

ITBIS: —

**Descuento: RD\$3,520 (8 %)**

**Total: RD\$40,480.00**

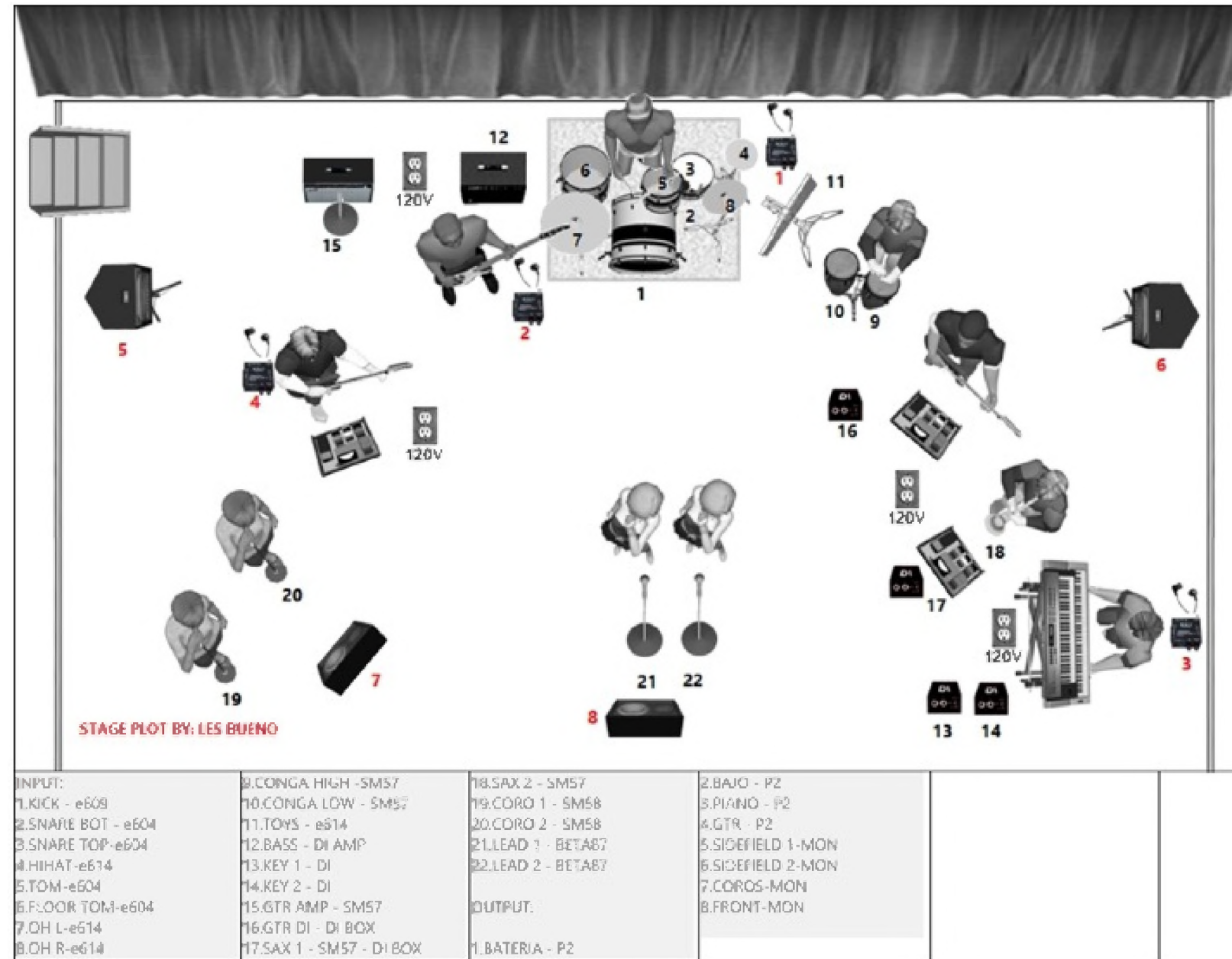
Válido hasta \_\_\_\_\_

Firma \_\_\_\_\_

Stage Plot & Input List

Figura 79

Stage plot & input list.



Fuente: Elaboración por Les Bueno (2022)

### Equipo de Producción

- Productores: Raúl Lamarche y Gabriela Hernández
- Coordinadora general/A&B: Laura Maciel
- Regidora de escena: Michelle Abreu
- Seguridad: Krystal Duarte, Jesús Toribio, Albert Henríquez, Cynthia Brens
- Ingeniero de sonido: Les Bueno
- Maestro de ceremonia: Jesús Toribio
- Encargado de luces: Julio Núñez
- Fotografía y Video: Rubén Ulerio

### Guion de Producción

9:30 - Llegada de encargados de luces, y apertura Casa de Teatro (Luis Núñez de Casa de Teatro).

9:30 - Llegada de la coordinadora general, Laura Maciel, y regidora de escenario, Michelle Abreu.

10:00 - Llamada Les Bueno (sonido).

10:10 - Se desmontan los equipos de sonido.

10:15 - Organización del camerino, mesas, utensilios puestos en su lugar, etc.

11:00 - Creación escenografía y verificación de luces (Coordinadora y Regidora)

12:45 - Llamada a percusión y batería para montaje.

13:00- Llamada a los músicos de Raúl.

13:00- Break almuerzo de producción

13:25 - Finalización de break producción.

13:30 - Soundcheck de la banda de Raúl.

14:30- Llamada músicos de Gabriela.

15:00 - Finalización soundcheck banda Raúl.

15:05- Soundcheck de la banda de Gabriela.

16:30- Finalización soundcheck banda de Gabriela.

17:00- Llegada de Rubén Ulerio (fotografía y vídeo)

17:00- Llegada de equipo de seguridad/staff.

17:15- Merienda músicos y staff.

17:30- Rubén instala cámaras con las luces.

17:30- Equipo de portería con lista en mano de las personas con boleta, los ID's, la caja chica y lapicero.

17:40- Equipo de seguridad cierra el telón, y se aseguran de que nadie que no sea staff esté en escenario ni en el teatro. Músicos y cantantes en camerinos.

17:45- Se comienzan a cambiar todos los músicos.

18:00 - Regidora y asistente de camerino, Albert pone aguas en el escenario y darle agua a sonido, fotografía, a todos los músicos.

18:00 - Se abren las puertas del teatro con el equipo de recibimiento correspondiente.

18:05 - Coordina comprueba las cuentas de Instagram y carga del teléfono. Y del segundo teléfono en caso de emergencia.

18:15 - Todos los talentos deben estar listos.

18:15 - Coordinadora y regidora comprueban que todos los dispositivos estén cargados.

18:30 - Oramos dando gracias y poniendo en las manos de Dios el evento.

18:35 - Regidora coloca en orden a los músicos de la banda de Gabriela.

18:35 - Coordinadora indica a Sly cuándo dar palabras de bienvenida y el micrófono a utilizar.

Coordinadora que todos los jurados estén presentes.

18:40 - Regidora entrega micrófono inalámbrico a Gabriela.

18:40 - Sly de Moya da las palabras de bienvenida.

18:45 – Concierto de Gabriela

19:55- Jesús se va de portería al camerino.

20:00 - Se atenúan las luces, se cierra el telón, y Regidora se encarga de dar el micrófono de Gaby a Jesús Toribio.

20:00- El equipo de sonido se encarga de hacer los preparativos para el concierto de Raúl.

20:00 - Jesús Toribio anuncia receso de 15 min.

20:05 - Paola Aybar cambia la cuenta de IG de Gabriela a la de Raúl, para grabar en el trípode frente a la cámara de Rubén.

20:13 - Entran los músicos en el orden establecido por Regidora, siendo Raúl el último.

20:15 - Concierto Raúl.

21:30 - Se atenúan las luces.

21:32 - Todos los músicos de Raúl se toman de la mano, luego entran los músicos de Gabriela tomándose de la mano para hacer la reverencia de despedida para irse del escenario.

21:35 – Fin del evento.

21:40 - Equipo de producción recoge luces, sonido y cualquier artículo utilizado para el concierto. Se organiza el teatro.

22:00 - Se entrega el teatro.

### **Repertorio y Leadsheets**

A continuación, se presentan los Leadsheets o scores del repertorio del recital de grado.

**Spectra**

Pieza de la agrupación Kneebody donde originalmente la melodía y los motivos principales son tocados por instrumentos de vientos y un teclado, sin embargo se adaptó para que dichos instrumentos apoyen la melodía mientras la guitarra sea quien la toque. Esta pieza incita a la experimentación con uso de efectos y agregar distintas texturas tanto en la melodía como en la sección rítmica.



2

SPECTRA - SCORE

8

A. Sax.

E. Gtr.

E. Pno.

E. B.

D. S.

17 18 19 20 21 22 23 24

A. Sax.

E. Gtr.

E. Pno.

E. B.

D. S.

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34



SPECTRA - SCORE

**A** GUITAR SOLO

A. Sax.      OPEN      ON CUE

E. Gtr.

E. Pno.      F#5      G#5 C#5      Bb5 C#5 F#5      Eb5 G#5 Bb5 C#5      Bb5 C#5 F#5

E. B.      F#5      G#5 C#5      Bb5 C#5 F#5      Eb5 G#5 Bb5 C#5      Bb5 C#5 F#5

D. S.      FILL...

92      93      94      95      96

**B** SAX SOLO

A. Sax.      G      Bmin      G      Bmin      G      Amin/E      C(add9)      Bmin7/D

E. Gtr.      *mf*      *mf*

E. Pno.      G      Bmin/F#      G      Bmin      G      Amin/E      C(add9)      Bmin7/D      G      Bmin/F#      G      Bmin

E. B.      G      Bmin/F#      G      Bmin      G      Amin/E      C(add9)      Bmin7/D      G      Bmin/F#      G      Bmin

D. S.      FILL...      40      41      42      43      44

SPECTRA - SCORE

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Alto Saxophone (A. Sax.), the second for Electric Guitar (E. Gtr.), the third for Electric Piano (E. Pno.), the fourth for Electric Bass (E. B.), and the fifth for Double Bass (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure of rest for all instruments. The A. Sax. part starts with a melodic line, followed by a double bar line and a section labeled "Outro" in a box. The E. Gtr. part follows a similar pattern. The E. Pno. and E. B. parts play a steady eighth-note accompaniment with a repeating chord sequence of B5, A5, B5, A5. The D. S. part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with several measures marked "FILL...". The score concludes with a double bar line and repeat signs. Measure numbers 45, 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are indicated at the bottom of the D. S. staff.

**By Fire**

Pieza de la agrupación Hiatus Kaiyote. Para el recital de grado se optó por hacer una intro más abierta, donde empezó la guitarra sola (con mucho reverb) tocando el motivo mientras los demás instrumentos se iban uniendo en un crescendo hasta el compás 11. Esta pieza combina elementos de los estilos neo-soul y R&B, permitiendo el uso de embellishments al tocar la armonía.

SCORE

# BY FIRE

HIATUS KAIYOTE

**INTRO** ♩ = 130

Vocals

Keys

Electric Bass

2. ♩ = 80

Vox.

Ks.

E.B.

♩ = 130

**A**

Vox.

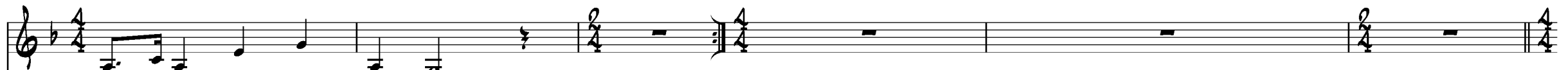
Oh oh oh etc...

Keys

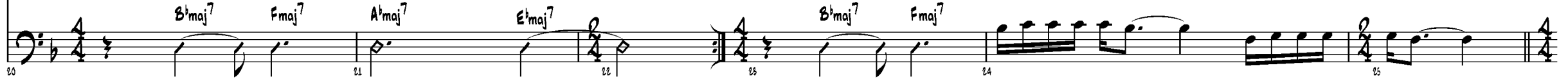
Electric Bass

2

BY FIRE - SCORE

Vox. 

Ks.   
B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup>

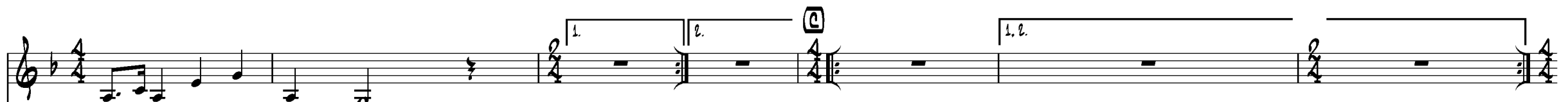
E.B.   
20 21 22 23 24 25

VERSO 1 (B)


Vox.   
1. DIRECT TO THE OLD...  
2. SUEDE AND HAWK FEATHER...

Ks.   
B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> (2x ONLY) B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup>


E.B.   
26 27 28 29 30 31

Vox.   
1. 2. 1. 2.

Ks.   
B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> F maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup>

E.B.   
32 33 34 35 36 37 38

BY FIRE - SCORE

**VERS 2** 

Vox. *3.*

1. A BELL THAT RINGS...

Ks. *A'maj7 E'maj7 B'maj9 B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7*

E.B. *A'maj7 E'maj7 B'maj9 B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7*

39 40 41 42 43 44

Vox. *1.* *2.*

2. SAGE AT KEY POINT...

Ks. *A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7*

E.B. *A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7 B'maj7 Fmaj7*

45 46 47 48 49 50 51

**E** *1. 2. 3.* *4.*

Vox.

Ks. *B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7 A'maj7 E'maj7 B'maj9*

E.B. *B'maj7 Fmaj7 A'maj7 E'maj7*

52 53 54 55 56



**F**


Vox. 

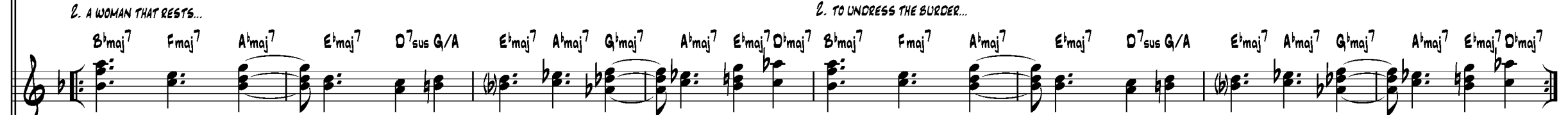
Ks.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*


E.B.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*

57 58 59 60 61 62 63 64

**G**  

Vox.  *1. REGRET LESS KNOT...  
2. A WOMAN THAT RESTS... 1. THROUGH DARKNESS...  
2. TO UNDRESS THE BURDEN...*

Ks.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*

E.B.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>sus</sub> G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*

65 66 67 68 69 70 71 72

**H**

Vox. 

Ks.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*

E.B.  *B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>*

73 74 75 76 77 78 79 80

BY FIRE - SCORE

1. 2. 3. 4. (D.S. AL CODA)

Vox. Ks. E.B.

OUTRO X3

Vox. Ks. E.B.

*p* ee hey yah ee hey yah ee hey yah ee hey yah

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup>sus G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup>sus G/A E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>



**Like Someone in Love**

Este jazz standard fue compuesto por Jimmy Van Heusen, sin embargo se optó por tocar el arreglo del guitarrista y compositor Bruno Major en la tonalidad de Bb mayor. Este arreglo reajusta un poco la armonía de la pieza para que encaje adecuadamente en los estilo de R&B y soul.

## Like Someone In Love

Johnny Burke

Jimmy van Heusen

$\text{♩} = 136$

$E^{\flat}\Delta^7$  /D C-7 /B $\flat$  F $^7$ /A B $\flat$  $^7$ /A $\flat$

Late - ly I find my - self out gaz - ing at  
Late - ly I seem to walk as though I have

$G-7$  C $^7$  F-7 B $\flat$  $^7$

stars, hear - ing guit - ars LIKE  
wings, bump in - to things,

$E^{\flat}\Delta^7$  B $\flat-7$  E $\flat$  $^7$  <sup>1</sup> A $\flat$  $^6$

SOME - ONE IN LOVE. Some - times the

$D-7$  G $^7$  C $\Delta^7$

things I do as - tound me,

$C-7$  F $^7$  F-7 B $\flat$  $^7$ + $^5$

most - ly when - ev - er you're a - round me.

<sup>2</sup> A $\flat$  $^6$  D-7 G $^7$

Each time I look at you I'm

$C\Delta^7$  F $\#^{\circ}7$  G-7 C $^7$

limp as a glove and feel - ing LIKE

$F-7$  B $\flat$  $^7$ + $^9$  E $\flat$  $^6$  (F $^7$  B $\flat$  $^7$ )

SOME - ONE IN LOVE.

1944 (Renewed)

**Crystal Palace**

Pieza compuesta por el guitarrista y compositor Mark Lettieri. Se optó por tocar la canción tal cual a la transcripción, a excepción de agregar un solo de bajo previo al de guitarra para agregarle mayor dinamismo a la sección y enriquecer la pieza en general.

LEADSHEET

# CRYSTAL PALACE

MARK LETTIERI

Transcripción por: Raúl Lamarche

Electric Guitar

**INTRO**  $\text{♩} = 95$

$D^{maj7}$   $B^{\flat}maj7$   $Gm7$

$Gm^{#11}$

**A**  $Gmin(add9)$   $F/B^{\flat}$

(Octaver arriba)

$Gmin(add9)$

$F/B^{\flat}$   $Gmin(add9)$

$F/B^{\flat}$

let ring  $Gmin(add9)$   $F/B^{\flat}$

$Bmin7$   $D^{maj7}$   $F^{\sharp}min7$

**B**

2

## CRYSTAL PALACE - SCORE

E.Gtr.

$F^{maj7}$   $B^{\flat}maj7$   $Gmin7$   $Bmin7$   $D^{maj7}$   $F^{\sharp}min7$

$F^{maj7}$   $B^{\flat}maj7$   $Gmin7$   $F^{maj7}$   $B^{\flat}maj7$   $Gmin7$

**A**  $Gmin(add9)$

$F/B^{\flat}$   $Gmin(add9)$   $\frac{1}{4}$

$F/B^{\flat}$

$Gmin(add9)$   $F/B^{\flat}$

$Gmin(add9)$   $F/B^{\flat}$

$Gmin(add9)$   $F/B^{\flat}$

$F/B^{\flat}$   $B^{\flat}maj9$

let ring  $\frac{1}{4}$  delay

CRYSTAL PALACE - SCORE

3

E.Gtr. 45 *G*<sub>min</sub>(add9) *F*/*B*<sup>b</sup>

E.Gtr. 48 *B*<sub>min</sub><sup>7</sup> *D*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *F*<sup>#</sup><sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 50 *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup> *B*<sub>min</sub><sup>7</sup> *D*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *F*<sup>#</sup><sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 52 1. *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup> 2. *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 54 *G*<sub>min</sub> *B*<sup>b</sup>/*F* *E*<sup>o</sup> *E*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub> *B*<sup>b</sup>/*F* *E*<sup>o</sup> *E*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 62 *G*<sub>min</sub> *B*<sup>b</sup>/*F* *E*<sup>o</sup> *E*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub> *B*<sup>b</sup>/*F* *E*<sup>o</sup> *E*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 66 *D*<sub>min</sub><sup>6</sup>

**OPEN SOLO**

CRYSTAL PALACE - SCORE

4

**CONTINUE SOLO**

E.Gtr. 70 *G*<sub>m</sub><sup>9</sup> *F*/*B*<sup>b</sup>

E.Gtr. 74 *D*<sub>m</sub><sup>6</sup> *D*<sub>m</sub><sup>6</sup>

E.Gtr. 78 *B*<sub>min</sub><sup>7</sup> *D*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *F*<sup>#</sup><sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 80 *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup> *B*<sub>min</sub><sup>7</sup> *D*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *F*<sup>#</sup><sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 82 *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup> *B*<sub>min</sub><sup>7</sup> *D*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *F*<sup>#</sup><sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 84 *F*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *B*<sup>b</sup><sub>maj</sub><sup>7</sup> *G*<sub>min</sub><sup>7</sup>

E.Gtr. 86

**Skip Step**

Pieza compuesta por el baterista Nate Smith. Se escogió este tema por su uso de métricas irregulares, formato de banda y la presencia de guitarras en el arreglo original.

SCORE

# Skip Step

Nate Smith

4 + 3  
♩ = 115 Intro

Alto Sax

Vocals *Tacet 2X*

Electric Guitar

Piano *Tacet 1X*

Electric Bass

Drum Set

1, 2, 3. [A]

Simile...

[B]

9

2

Skip Step

**C**

A. Sax. 17

Vox. 17

E. Gtr. 17

Pno. 17

E. B. 17

D. S. 17

**D D**

A. Sax. 25

Vox. 25

E. Gtr. 25

Pno. 25

E. B. 25

D. S. 25

*w/RIDE*

*FILL...*

Chords: E<sup>b</sup>/G, E<sup>b</sup>min/G<sup>b</sup>, Cmin<sup>7</sup>(add11), B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), E<sup>b</sup>/G, E<sup>b</sup>min/G<sup>b</sup>, Cmin<sup>7</sup>(add11), B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), E<sup>b</sup>maj<sup>9</sup>/G, G<sup>b9</sup>, Cmin<sup>7</sup>(add11), B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), E<sup>b</sup>maj<sup>9</sup>/G, G<sup>b9</sup>, Cmin<sup>7</sup>(add11), B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5)



**E** *Just 1X* Skip Step **F** 3

A. Sax. 33

Vox. 33

E.Gtr. 33

Pno. 33 *Simile...*

E.B. 33 *Simile...*

D.S. 33 *Simile...*

**G** Open solo

1. Guitar  
2. Drums

A. Sax. 41

Vox. 41

E.Gtr. 41

Pno. 41

E.B. 41

D.S. 41

4 H Skip Step Tutti

The musical score consists of six staves, each with a measure number '49' at the beginning. The staves are labeled as follows:

- A. Sax.:** Treble clef, 7/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- Vox.:** Treble clef, 7/4 time signature. Features a vocal line with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- E. Gtr.:** Treble clef, 7/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.
- Pno.:** Treble clef, 7/4 time signature. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- E. B.:** Bass clef, 7/4 time signature. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- D. S.:** Bass clef, 7/4 time signature. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Dynamic markings include *f* (forte) and *Tutti*. The score concludes with a double bar line.

**Etude**

Esta pieza compuesta por el guitarrista Julian Lage fue escogida para ser interpretada de manera solista como requisito para el repertorio. Durante su desarrollo, es notorio el uso de elementos clásicos como en las cadencias y los motivos melódicos.

# Etude #6

By Julian Lage

Music by Julian Lage  
Transcribed by Mark Grover

Standard tuning

♩ = 120

A

Clean Guitar

Measures 1-4. Chords: B VII, 1/2 B VIII. Tempo: ♩ = 120. Dynamics: *mf*, *rall*.

Measures 5-6. Chord: B VII. Tempo: ♩ = 120.

Measures 7-10. Chords: 1/2 B VIII, 1/2 B XI. Tempo: ♩ = 120.

Measures 11-13. Tempo: ♩ = 120.

"Etude #6" by Julian Lage

Measures 14-15. Tempo: ♩ = 120.

Measures 16-18. Tempo: ♩ = 120. Dynamics: *rall*.

Measures 19-20. Tempo: ♩ = 120.

Measures 21-22. Tempo: ♩ = 120. Dynamics: *let ring*.



"Etude #6" by Julian Lage

Clean Guitar

5/6B  
1/2B II

53

5/6B  
1/2B IX

59

1/2B IX  
B VII

64

let ring

B VII  
5/6B  
1/2B II

68

let ring

"Etude #6" by Julian Lage

Clean Guitar

♩ = 120

B VII

72

let ring

1/2B VIII  
1/2B VII  
B VII

75

1/2B VIII  
1/2B XI

77

78

♩ = 120

fine

**Besos Usados**

Esta pieza compuesta por Andrés Cepeda se interpretó en formato dúo (guitarra y voz) como requisito para el recital de grado.

## Besos Usados

Andrés Cepeda

**A**

Am7(b5) D7(b13) Gm9 Cm7 F7 Bbmaj7

6 Dm7(b5) G7(b9) Cm7 F7 Bbmaj7

10 Eb7sus2 Ab7(#11) Am7(b5) D7(b13) Fm7 Bb7

14 Ebmaj9 Am7(b5) <sup>3</sup>D7(b13) Gm9 G+7(b9)

**B**

Cm7 F7 Bbmaj7 G+7(b9) Cm7 F7 Bbmaj7 G+7(b9)

22 Cm7 F7 Bbmaj7 G+7(b9) Cm7 F7 Dm7(b5) G7

26 Cm7 F7 Fm Bb7 Eb7sus2 Am7(b5) D7(b13) Gm9

**D.C. al Fine**



**Armando's Rhumba**

Esta pieza fue escogida como requerimiento de un jazz standard latino en el repertorio. Fue compuesta por el pianista Chick Corea y fue interpretada en formato dúo; Guitarra y piano.

# Armando's Rhumba

**A**

Measures 1-32. Chords: Eb, Ab<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Eb, Ab<sup>-6</sup>/Bb, Bb<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Eb<sup>6</sup>. Includes triplets and a section starting at measure 24 marked with a double bar line and a repeat sign.

**B** Solos

2

Measures 33-83. Chords: Eb, Ab<sup>-6</sup>/Bb, Bb<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Eb<sup>6</sup>, G<sup>+7</sup>, C<sup>-7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>-7</sup>, C<sup>-7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>-7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>-</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>-</sup>, Ab<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Eb/Bb, Ab<sup>-6</sup>/Bb, Bb<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Eb<sup>6</sup>, G<sup>+7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>-</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>-</sup>, Ab<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Eb, Ab<sup>-6</sup>/Bb. Includes a section starting at measure 63 marked with a double bar line and the text "(Interlude between each solo)".

**DS al coda after last solo**

**My Funny Valentine**

Este jazz Standard fue compuesto por Richard Rodgers y se optó por tocar el arreglo del guitarrista Bruno Major en la tonalidad de F# menor para ser adaptado a formato trío (guitarra, piano y voz), como requisito para el repertorio del recital.

287

# MY FUNNY VALENTINE

- RICHARD RODGERS / LORENZ HART

D-    D-(maj7)    D-7    D-6  
 Bbmaj7    G-7    E-7b5    A7b9  
 D-    D-(maj7)    D-7    D-6  
 Bbmaj7    G-7    G-7b5    C7(b9)  
 Fmaj7 G-7    A-7 G-7    Fmaj7 G-7    A-7 G-7  
 Fmaj7 A7    D- C-7 B7    Bbmaj7    E-7b5 A7b9  
 D-    D-(maj7)    D-7    D-6  
 Bbmaj7    E-7b5 A7b9    D-    C-7 B7(#11)  
 Bbmaj7    G-7 C7(b9) F6    (E-7b5 A7b9)

**Twice in a While**

Canción compuesta por el guitarrista Oz Noy que se optó por tocar de acuerdo al arreglo original, con la excepción de agregar un solo de bajo luego del solo de guitarra. Esta pieza contiene gran densidad armónica y rítmica, con secciones que modulan de F menor a A menor a E mayor y pasan de ritmos *straight* a *shuffle*.

**A**  
Fm9 Cm7 Abmaj7 Gm/Bb Fm9 Cm7 Abmaj7 Gm/Bb

**1.**

**2.**  
Abmaj7 Abmaj7#5 Fm9 Cm7 Abmaj7 Gm/Bb Fm9

**A2**  
Cm7 Abmaj7 Gm/Bb Fm7 Am9 Em7 Cmaj7 Bm/D Am9

**1.** **2.**  
Em7 Cmaj7 Bm/D Cmaj7 Cmaj7#5

**B**  
Fmaj7 E7sus4 Cmaj7 Bm7

Am7 Gmaj7 Bb7(9/b5)

**B2**  
F#m7 Gmaj7#5(9) C7#11 Bm7 Bb7#11 Ab7#11

**A**  
F# C# Ab Eb Fm9 Cm7 Abmaj7 Gm/Bb Fm9

**1.**  
C#m7 Abmaj7 Gm/Bb

**2.** **C**  
Abmaj7 Abmaj7#5 Db7(9) Bbm7(9) Cm7

Eb7sus4 Eb7 Ab7 G7sus4 F#7(13)

**C2**  
Fmaj7 C/E Fm Db7(9) Ab7 Cm7 F

**A3**  
Bbm7 Eb F# C# Emaj7 G#m7/D#

E D#m Emaj7 G#m7/D# E D#m Emaj7 G#m7

E D#m Emaj7 Gmaj7 E/A Amaj7#11

**La Calle**

Esta pieza fue escogida como parte del repertorio como requisito de una pieza de compositor dominicano reconocido, siendo este Juan Luis Guerra. La pieza presenta una variedad de estilos en distintas secciones, como rock, cumbia (por ser un featuring con el músico colombiano Juanes), reggae y batucada.

Score

# La Calle

Proyecto de Grado



Raul Lamarche

18-1866

Comp: Juan Luis Guerra

Arg: Juan Luis Guerra

Transcrito por Joshua Jiménez  
JoshuaJguitar@outlook.com  
©

Fusion ♩ = 98 **Intro**

Alto Sax

Tenor Sax

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Percussion

Voice

Vocals

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7

*mf* *SIMILE...*

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7

*mf* *ORGAN...* *SIMILE...*

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7

*mf*

*Fill in...* *mf* *Fill in...*

*mf*

1.tu me di-  
2.tu me di-



2 La Calle

**A** Rock/Reggae

A. Sx.

T. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Perc.

Vox.

jis - te - que la ma - na - na se com - pra - ba - con un be - so y que la gue - rra es - ta - ba, en ven - ta, y que la paz te - nia - su pre - cio que la po -  
 jis - te que la men - ti - ra, u - sa - ba len - tes de - con - tac - to y que, un za - pa - to, de va - len - ti - no sé, au - to - pro - cla - mo - ba - ra - to que, un - a - ran -

La Calle

3

9

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Perc.

Vox.

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Gm7

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Gm7

Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Gm7

li - ti - ca se vis - te de, o - ro, pla - ta, y li - no - fi - no  
 cel - se, e - na - mo - ro de, un - tri - bu - ta - rio, en - zo - na - fran - ca

y - lo - que sa - le de la bo - ca pa - ga, im - pues - to, en el o i - do  
 que - la, a - nes - te - sia se fue, a lon - dres, a un - con - gre - so de tu - ris - mo

que - ca - da di - a, es mas, an - gos - to, el - ca - mi - no  
 que ca - da di - a trac, su aña y te, ex - pli - co

Fill in...

4

La Calle

**B**

Batucada

A. Sx.

T. Sx.

E. Gtr. *mf* *SIMILE...*

*ORGAN...* *mp* *SIMILE...*

E. B. *mf* *SIMILE...*

D. S. *mf* *Fill in...*

Perc. *mf*

Vox. *mf* *que la calle, esta-du-ra* *que, el que no corre vuela* *que la luna, sea - le - ja*

Ay! que la calle, esta-du-ra Ay! que, el que no corre vuela ay - que la luna, sea - le - ja Ay me pregunto, y me di-to cual es la ra - iz-cuadra-da de mi mismo

La Calle

C Rock/Reggae

The musical score is arranged for a Rock/Reggae style. It features the following parts:

- A. Sax. / T. Sax.:** Both parts play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The saxophone part starts with a dynamic of *f* and ends with *fp*. The tenor saxophone part starts with *mf* and ends with *fp*.
- E. Gtr.:** The electric guitar part consists of a series of chords and some melodic lines. It includes a section labeled "ORGAN..." with a dynamic of *mf* and another section labeled "SIMILE...".
- E. B.:** The electric bass part features a steady, rhythmic line with some melodic variations. It includes a section labeled "SIMILE..." with a dynamic of *mf*.
- D. S.:** The double bass part plays a simple, rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc.:** The percussion part consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes.
- Vox.:** The vocal part is mostly silent, with a few notes at the end of the piece.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *fp*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "ORGAN...", "SIMILE...", and "Fill in...". The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

6

La Calle

**D** Cumbia

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

ACCORDION...

E.B.

D. S.

Perc.

Vox.

La Calle

7

**E** Batucada

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.   
 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7  
 SIMILE...

*ORGAN...*   
 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7  
 SIMILE...

E.B.   
 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7 Cm7 Gm/Bb Fm7 Gm7  
 SIMILE...

D. S.   
 Fill in...

Perc.

Vox.   
 Ay! que la calle, esta-du-ra Ay! que, el que no co-rre vue-la ay - que la lu-na, sea - le-ja Ay me pre-gunto, y me-di-to cual es la ra - iz-cua-dra-da de mi mismo  
 que la calle, esta-du-ra que, el que no co-rre vue-la que la lu-na, sea - le-ja

8

La Calle

F Rock/Reggae

A. Sx. [Musical staff with rests]

T. Sx. [Musical staff with rests]

E.Gtr. <sup>45</sup> Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7  
*SIMILE...*

<sup>45</sup> ORGAN... *SIMILE...*

E.B. <sup>45</sup> Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7 Cm7 Bb7 Fm7  
*SIMILE...*

D. S. <sup>45</sup> [Musical staff with rhythmic notation] *Fill in...*

Perc. <sup>45</sup> [Musical staff with rhythmic notation]

Vox. <sup>45</sup> Love some - bo - dy need some - bo - dy Love some - bo - dy need some - bo - dy

La Calle

**G**

A. Sax. *f* *mf* *ff*

T. Sax. *f* *mf* *ff*

E. Gtr. *SIMILE...* *ff*

ORGAN... *SIMILE...* *ff*

E. B. *SIMILE...* *ff*

D. S. *ff*

Perc. *ff*

Vox.

Chord progression: Cm7, Bb7, Fm7, Gm7, Cm7, Bb7, Fm7, Gm7, Cm7, Bb7, Fm7, Gm7, Cm7, Bb7, Fm7, Gm7

Measure numbers: 53



10

La Calle

Outro

A musical score for the piece "La Calle" (page 10), marked as an "Outro". The score is written for a band and includes the following parts:

- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, B-flat major key signature. The part features a melodic line with eighth and quarter notes, including accents and slurs.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Bass clef, B-flat major key signature. The part features a similar melodic line to the Alto Saxophone.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef, B-flat major key signature. The part features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and slurs.
- E. B. (Electric Bass):** Bass clef, B-flat major key signature. The part features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- D. S. (Drum Set):** Percussion clef. The part features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- Perc. (Percussion):** Percussion clef. The part features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- Vox. (Voice):** Treble clef, B-flat major key signature. The part is currently silent, indicated by a whole rest in each of the four measures.

The score consists of four measures. The first two measures contain the main instrumental accompaniment, and the last two measures show the vocal line as silent. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

**Bent Nails**

Esta pieza fue compuesta por Robert 'Sput' Searight e interpretada por la agrupación Snarky Puppy.

Independientemente de ser un requisito como pieza de ensamble grande en el repertorio, también fue escogida por la esencialidad de la guitarra en el arreglo original y por el desplazamiento de las frases el cual dan la sensación de estar en una métrica irregular aunque las partituras estén escritas en 4/4.



2

11 (3x) **D** BREAK, JUST GTR/BASS

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

F7(9) F#m11

CUES: BASS

16

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

C#13(SUS)/D#

G13(SUS)/C#

20 **E** BAND IN  
2X THEN OPEN FOR SYNTH SOLO  
1ST X ONLY

3

B FLAT

GTR. 813(SUS)

PNO. 813(SUS)

C MEL.

24

BREAK. ALL PLAY LICK

SILENCE LAST X

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

4

**B FLAT**  $F + 8vb$   $f$  1. 2.

**GTR.**

**PNO.**  $F\#m11$  2ND X ONLY  $F7(\#9)$   $F7(\#9)$

**C MEL.**  $f$   $+ 8vb$

Detailed description: This system contains measures 4 through 8. The B FLAT staff has a dynamic marking of  $f$  and a first ending bracket over measures 6 and 7. The GTR. staff features a melodic line with various accidentals. The PNO. staff includes a  $F\#m11$  chord in measure 4 and  $F7(\#9)$  chords in measures 6 and 7. The C MEL. staff mirrors the B FLAT staff with a dynamic marking of  $f$  and a  $+ 8vb$  marking.

29

**B FLAT**  $KICK$  1ST X JUST BASS 2ND X KEYS ENTER

**GTR.**  $KICK$   $C9SUS$   $F7SUS$   $F9SUS$   $Eb7SUS$   $C9SUS$   $F7SUS$   $F9SUS$   $Eb7SUS$

**PNO.**  $p$   $CUES: BASS$

**C MEL.**  $KICK$

Detailed description: This system contains measures 29 through 34. The B FLAT staff has a  $KICK$  marking and a box labeled 'A' with instructions '1ST X JUST BASS' and '2ND X KEYS ENTER'. The GTR. staff has a  $KICK$  marking and a sequence of chords:  $C9SUS$ ,  $F7SUS$ ,  $F9SUS$ ,  $Eb7SUS$ ,  $C9SUS$ ,  $F7SUS$ ,  $F9SUS$ , and  $Eb7SUS$ . The PNO. staff starts with a  $p$  dynamic and includes the instruction 'CUES: BASS'. The C MEL. staff has a  $KICK$  marking.

36 **H** ADD HORNS & GTR

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

*mf*

*mp* OR AMBIENT STUFF, OR FUNKY STUFF

*mf*

+8v8

*mf*

43

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

2ND X BOTTOM DROPS OUT

NO 8v8

6

49 **BIG DRUM BUILD** **J** **K** **HORNS OUT**

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

+8vb

55 **2ND X DRUM BUILD** **L** **4x**

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

+8vb



60

BIG BUILD LAST X

(4x) F7SUS

BREAK, NO DOWNBEAT  
JUST HORNS

7

B FLAT

GTR.

PNO.

C MEL.

*ff*

*ff*

+ 8v8

The musical score is written for five instruments: B Flat, GTR., PNO., and C MEL. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The score begins at measure 60. The B Flat part has a rest. The GTR. part has a rest followed by a chord marked C9SUS. The PNO. part has a rest followed by a chord marked C9SUS. The C MEL. part has a rest followed by a chord marked F7SUS. A double bar line with repeat dots follows. Above the staff, the instruction "(4x) F7SUS" is written. Below the staff, the instruction "BIG BUILD LAST X" is written. The GTR. part has a dynamic marking of *ff*. The PNO. part has a dynamic marking of *ff*. The C MEL. part has a dynamic marking of *ff*. Above the staff, the instruction "BREAK, NO DOWNBEAT JUST HORNS" is written. The score ends at measure 7.

## Referencias

- Bailey, D. (1992). *Improvisation, it's Nature and Practice in Music*. Massachusetts, United States: Da Capo Press Inc.
- Carlos Valenzuela (Jan.17,2013). *Jazz Essentials: Pat Metheny*. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=X-zdxHCdU\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=X-zdxHCdU_4)
- Chase Maddox (21 de Febrero de 2020). *Wayne Krantz Masterclass - GroundUP Music Festival 2020*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3xQLdsJJOxg>
- Chinen, Nate (18 de Febrero de 2010). *Tinges of Electro-Pop and Some Ives, Too*.  
<https://www.nytimes.com/2010/02/19/arts/music/19knee.html>
- Crawford, James Aubrey (2002). *Jazz Guitar: The History, The Players*. Chancellor's Honors Program Projects. (Fusion)  
[https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1528&context=utk\\_chanhonoproj](https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1528&context=utk_chanhonoproj)
- Cunha, M. P., Cunha, M. P., & Kamoche, K. (2003). *Organizational Improvisation* (1st ed.). Taylor and Francis. <https://www.perlego.com/book/1613499/organizational-improvisation-pdf>
- Garry, Jane (2005). "Jazz". In Haynes, Gerald D. (ed.). *Encyclopedia of African American Society*. SAGE Publications. p. 464-465.
- Gioia, T. (2016). *Historia del jazz* ([edition unavailable]). Turner.  
<https://www.perlego.com/book/1868500/historia-del-jazz-pdf>
- Larsen, Jens (9 de febrero de 2019). *John Scofield – How To Mix Bebop And Pentatonics*.  
<https://jenslarsen.nl/tag/john-scofield-jazz-standards/>
- Music Garage (13 de octubre de 2021). *John Scofield Jazz Funk Guitar 1*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=mEwUTTK8Veo>
- Martin, R., Pearson, V. (14 de agosto de 2018). *Jazz In The 21st Century Is All About 'Playing Changes'*. <https://www.npr.org/2018/08/14/637199001/jazz-in-the-21st-century-is-all-about-playing-changes>
- Réveillac, J.-M. (2017). *Musical Sound Effects* (1st ed.). Wiley.  
<https://www.perlego.com/book/994673/musical-sound-effects-analog-and-digital-sound-processing-pdf>
- Schuller, G. (2023, June 29). *jazz*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/jazz>
- Society for Neuroscience (14 de noviembre de 2018). *Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yhAbNv1gJT8>
- Segell, Michael (1978). *The Children of 'Bitches Brew'*. RollingStone Magazine  
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-children-of-bitches-brew-179839/>
- Sweetwater (6 de agosto de 2020). *Mark Lettieri Interview*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=SsCf6Qj-qIQ>
- Thaut, M. (2013). *Rhythm, Music, and the Brain* (1st ed.). Taylor and Francis.  
<https://www.perlego.com/book/1602640/rhythm-music-and-the-brain-scientific-foundations-and-clinical-applications-pdf>