

**ESTUDIO COMPARATIVO DE UN STANDARD DE JAZZ Y UNA OBRA PARA
GUITARRA SOLISTA A PARTIR DEL TEMA BEAUTIFUL LOVE DE VICTOR
YOUNG**

Autor: Camilo Andrés Navarro Granados

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA**

2017

**ESTUDIO COMPARATIVO DE UN STANDARD DE JAZZ Y DE UNA OBRA
PARA GUITARRA SOLISTA A PARTIR DEL TEMA BEAUTIFUL LOVE DE
VICTOR YOUNG**

Autor: Camilo Andrés Navarro Granados

Asesor: Mg. Karol Martínez Contreras

Asesor disciplinar: Esp. Marcel Solano

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA**

2017

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a Dios por permitirme culminar mi carrera profesional, agradecer al pastor Jorge Rojas y la iglesia Centro Cristiano de Pamplona por el préstamo del auditorio y los equipos para ensayos y realización del recital, a los profesores Hernán Valencia, Iván Tarazona, Roberto Pérez, Jairo Tolosa, Cielo Genzales, Karel Martínez Contreras, que aportaron sus conocimientos para mi formación profesional, a mis padres por el apoyo durante mi estudio en la ciudad de Pamplona.

Contenido

Agradecimientos	iii
Lista de figuras	v
Resumen	vi
Introducción.....	7
Objetivos.....	8
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos	8
Justificación	9
Referencial teórico.....	11
Explorando el origen del jazz	11
Beautiful love: Contexto histórico	12
Aspectos a señalar del arreglo realizado por Corey Christiansen.....	15
Modificaciones de la melodía	18
Modificación a la forma del tema	19
Análisis de las obras	22
Conclusiones.....	29
Referencias	30
Anexos del análisis de las obras del recital	31

Lista de figuras

Figura 1. Introducción arreglo Corey Christiansen	15
Figura 2. Comparación entre el estándar y el arreglo para guitarra solista, Compás 1, parte A	18
Figura 3. Compás, 2, 3 y 4 Parte A	18
Figura 4. Modificación de la melodía y omisión de la anticipación.	18
Figura 5. Compás 5	18
Figura 6. Compás 5 y 6 (Parte A).....	19
Figura 7. Coda del tema	20
Figura 9. Anacrusa. (Standard)	
Figura 10. Anacrusa (Standard) ultimo compas	
parte B y Coda.....	22
Figura 11. Parte A. (Standard)	23
Figura 12. Parte B. (Standard).....	23
Figura 13. Coda Standard.....	24
Figura 14. Parte A. (arreglo para guitarra solista)	24
Figura 15. Parte B. (Arreglo para guitarra solista)	25
Figura 16. Parte A con variación. (Arreglo para guitarra solista)	26
Figura 17. Parte C. (Arreglo para guitarra solista)	26
Figura 18. Coda. (Arreglo para guitarra solista)	27
Figura 19. Análisis Watermelon Man	31
Figura 21. Análisis Don't geta round much anymore	36
Figura 23. Análisis Goin' Out of My Head	40

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA**

**ESTUDIO COMPARATIVO DE UN STANDARD DE JAZZ Y DE UNA OBRA
PARA GUITARRA SOLISTA A PARTIR DEL TEMA BEAUTIFUL LOVE DE
VICTOR YOUNG**

Autor: Camilo Andrés Navarro
Asesor: Mg. Karol Martínez Contreras
Asesor Disciplinar: Esp. Marcel Solano
Fecha: Noviembre de 2017

Resumen

El objetivo principal del recital de grado, sitúa un repertorio que abarca los diferentes estilos de jazz trabajados durante la carrera de Música como: Blues, Funk, Samba, Swing y Bossa Nova. Con referencia a las fuentes de información se utilizaron los siguientes libros para extraer los temas: Wes Montgomery jazz guitar solos de Fred Sokolow, Jazz play along de Hal Leonard, The real book y el libro jazz guitar standards chord melody solos de Mel By y Warner Bros, posteriormente, se toman dos obras solistas, en tal sentido se profundiza en Beautiful love de Víctor Young, standard de jazz con una adaptación para guitarra solista que hace el arreglista Corey Christiansen, el trabajo escrito plantea el estudio comparativo entre el standard de jazz y la versión para guitarra solista. En este documento, se condensa un análisis a las obras a interpretar en el recital de grado.

Palabras clave: Standard de jazz, chord melody, improvisación, interpretación, contexto histórico, análisis, región tonal.

Introducción

En el marco de la modalidad de trabajo de grado denominada recital del programa de Música de la Universidad de Pamplona, se establece la puesta en escena del recital “*La música como medio de expresión*”, se presenta un documento adjunto en el cual se realiza el estudio de un standard de jazz adaptado para guitarra solista, en igual forma, con esta disertación se busca conocer los recursos empleados para la creación de una obra solista partiendo de un standard de jazz. Para la ejecución del estudio comparativo se toma como referencia la obra “Beautiful love” del compositor Víctor Young, estableciendo una comparación con el arreglo hecho para guitarra solista de Corey Christiansen.

Dentro de la estructura del escrito, se aborda el origen del jazz para contextualizar, cómo, cuándo y dónde surge este estilo musical. De igual manera, se profundiza en los años 30, época en que se compuso el tema Beautiful Love con el fin de determinar los rasgos más sobresalientes de este período en la historia del jazz y que tuvo un impacto directo en la música que se compuso en esta etapa de la historia, se abordan los inicios de los años treinta y finales de los años veinte.

Como complemento, se presenta un análisis de las obras que se interpretan en el recital, este material sirve como apoyo para la ejecución y sobre todo la parte de la improvisación que se maneja en cada tema.

El trabajo se organiza de la siguiente manera: resumen, introducción y objetivos, justificación, marco referencial, información del proceso; ¿qué se hizo?, ¿cómo se hizo? y los resultados.

Objetivos

Objetivo general

Realizar el estudio comparativo de un standard de jazz y de una obra para guitarra solista a partir del tema Beautiful love de Víctor Young.

Objetivos específicos

Contextualizar la obra Beautiful Love con el fin de ahondar en su estructura, armonía, melodía y ritmo.

Trabajar la técnica del chord melody en la guitarra eléctrica.

Abordar el origen del jazz y el contexto histórico de la obra beautiful love.

Como anexo se presenta un análisis de las obras a interpretar en el recital de grado.

Justificación

El primer acercamiento al tema, busca realizar un estudio de la guitarra solista a partir del tema Beautiful Love. Profundizando en la temática, se observa que la mayoría de los recitales realizados en la Universidad de Pamplona en el área de instrumento básico guitarra eléctrica se han enfocado a diferentes temas de interés que evidencian las posibilidades de la guitarra en grandes formatos. No obstante, los antecedentes no han evidenciado un trabajo en relación con la guitarra solista o chord melody. Nace entonces, la inquietud de profundizar en esta temática, haciendo un estudio entre un standard de jazz y una obra para guitarra solista tomando el standard Beautiful love de Víctor Young en el cuál a través del estudio se compara con el arreglo para guitarra solista de Corey Christiansen, con la finalidad de explorar y conocer los recursos que se utilizan para la creación de un chord melody partiendo de un standard de jazz.

Con esta idea en mente, se estudia detenidamente las diferentes secciones de la obra para conocer las modificaciones que el arreglista Corey Christiansen hace al tema original. Los aspectos a estudiar están enfocados hacia la parte rítmica melódica y armónica. La parte estructural del tema, aparición de posibles modificaciones realizadas a la forma e inserción de nuevas partes. Asimismo, la inclusión de aspectos tales como: introducción, final o coda.

Abordando la parte de la interpretación de este estilo musical (jazz) nace la necesidad de realizar una indagatoria histórica que muestra los hechos que marcaron la vida de los habitantes de esta época, concerniente a conocer cómo surge este movimiento musical. Por esta razón, es importante ir a la raíz de este género, en igual forma, es oportuno enunciar que el jazz nace como producto de la opresión y la esclavitud. Por este motivo, la música

expresa vivencias diarias y personales, igualmente, estudios la enuncian como una forma de representación que permitía desahogarse, lo que quiere decir que este género nace como producto de la opresión, maltrato, esclavitud y demás situaciones que tuvieron que afrontar los esclavos traídos desde África a Norteamérica.

Por otra parte, en el documento se contextualiza la época en que fue compuesta la obra *Beautiful love*. Históricamente, 1931 fue una época marcada por una crisis económica en los Estados Unidos, además, esta situación implicó una serie de cambios y el nacimiento de nuevas corrientes musicales. Estos datos nos acercan mucho a visualizar la interpretación que debe darse a la obra a la hora de ejecutarla, en tal sentido, también se presenta una pequeña biografía del compositor y arreglista del tema.

En este trabajo de grado se pretende mostrar un análisis de las obras a interpretar en el recital de grado. Dicho análisis sirve como soporte a la hora de la ejecución de las obras, en primer lugar porque el jazz es un estilo musical que se mueve en diferentes regiones tonales. Las partituras indican una tonalidad, pero todas las obras a interpretar no manejan una tonalidad fija de principio a fin. Por el contrario, en todo momento se está moviendo por diferentes regiones tonales, algo que es muy común en el jazz, y que se puede evidenciar en el análisis realizado a los temas.

Otro aspecto a considerar en la contextualización del Jazz es la improvisación, al respecto, Juan Sebastian Ochoa expresa: “Tal vez la principal característica que se le asigna al jazz, su marca distintiva, es su carácter improvisatorio” (2010, p. 19), este tipo de análisis que se realiza a las obras, es un recurso de gran ayuda al momento del estudio de la improvisación en cada tema, como mencionamos anteriormente, el jazz es un género musical

que se mueve por diferentes regiones tonales, por esta razón las escalas que se utilizan para abordar la improvisación se deben mover de acuerdo a los cambios tonales por los cuales atraviesa la obra. Esto nos permite utilizar varias escalas para la improvisación de un mismo tema, a este recurso se le conoce como improvisación modal, en la cual se emplean los modos mayores y los modos de las tres escalas menores: escala menor natural, escala menor armónica y escala menor melódica. El presente análisis, está enfocado hacia la improvisación modal que se puede manejar en cada tema.

Referencial teórico

Explorando el origen del jazz

Haciendo un breve resumen del origen del jazz, se encuentra a través de la historia que es una expresión musical que nace como una fusión de culturas de África occidental, Europa y Norteamérica. De igual manera, la exploración referencia a Nueva Orleans, contexto que es considerado como la cuna del jazz, ya que al ser una Ciudad portuaria era un lugar ideal para la interacción de muchas culturas. “Nueva Orleans ocupa un lugar muy especial en la historia del jazz: considerada cuna del propio estilo musical, dicha ciudad fue el principal centro jazzístico durante la primera época del jazz”. (Tirro, 2007, pág. 27)

La historia nos menciona que los esclavos Africanos que fueron llevados a América del Norte eran personas oprimidas, quienes en medio de las plantaciones de algodón donde trabajaban como esclavos entonaban cantos de lamentos, por este motivo, sus cantos y manifestaciones musicales, fueron consideradas como una forma para desahogar su

opresión. En consecuencia, la historia de la música, menciona que de esta manera, surge el género musical conocido como “blues”, considerado como la columna vertebral del jazz.

Buena parte de estos afroamericanos cantaban “work songs” –alguien cantaba la canción y los demás la repetían a coro– mientras trabajaban en las plantaciones. Eran sones que hablaban de sus sufrimientos y de su condición en tanto que esclavos oprimidos. (Schonbrun, 2003, pág. 2)

Se ha argumentado en varias ocasiones el mensaje de lenguaje del jazz, citando a Romaguera (2002), “La poesía jazzística la podemos encontrar desde las mismas letras de los cantos espirituales negros y de los blues” (pág. 195). Los esclavos tenían prohibido batir de los tambores. Por esta razón utilizaban la percusión corporal para disfrutar de sus fiestas y su música; pero a principios del siglo XIX esta prohibición comenzó a ser permitida en la Place Congo.

Con el paso de los años, la mezcla de culturas, abolición de la esclavitud y aparición del ragtime; primera música negra que logró comercializarse debido a su popularidad y, que tiene sus inicios entre 1902 y 1904, se da lugar al surgimiento del género musical que hoy conocemos como jazz.

En el año 1917 resulta crucial en la historia del jazz, pues en esa fecha se grabó el primer disco de la historia en el que la palabra jazz aparecía como adjetivo calificativo de la música. 1917 es también el primer año en que la palabra jazz comienza a aparecer impresa de forma regular. Que se sepa la primera referencia escrita a dicho género musical aparece el 6 de marzo de 1913 en el *San Francisco Bulletin*. (Tirro, 2007, pág. 109)

Beautiful love: Contexto histórico

En cuanto al contexto histórico de Beautiful love, se menciona que fue un standard de jazz compuesto por Víctor Young en el año 1931. El estilo musical que predominaba en esta época era el hot jazz, música originaria de Nueva Orleans a principios del siglo XX.

En tal sentido, como aspectos característicos de este estilo musical figuran la mezcla entre el blues el ragtime, y las marchas. De igual manera, la principal característica de esta música radicaba en que su ejecución se realizaba con bandas distribuidas por una línea de vientos conformada por trompeta, corneta, trombón y clarinete, incluía guitarra, banjo, contrabajo, tuba, piano y batería, se identifica por las improvisación que eran largas variaciones del tema, la trompeta era el instrumento principal de la banda.

En esta época de la historia, Estados Unidos sufrió una crisis económica, con la caída de la bolsa en octubre de 1929. Las bandas de la época ingresan a la crisis económica, ya que en sus presentaciones el público comienza a menguar. “Aun así, es cierto que durante los seis años, muchos músicos se encontraron desprovistos de su empleo habitual” (Tirro, 2007, pág. 219)

Entre los años 1929 y 1935, muchos grupos de jazz debido a la crisis afrontada, decidieron viajar y probar suerte en Europa, esto generó, una serie de transformaciones de este género musical, y el surgimiento de nuevas corrientes musicales. Al respecto, los grupos de swing comenzaban a aparecer, por consiguiente, gracias a los músicos que intervinieron en este periodo de tiempo nace el género musical que hoy se conoce como swing. Seguidamente, las big-band surgen terminando esta década.

Todos estos acontecimientos históricos tienen un impacto en la historia del jazz, ya que una crisis económica, dejó como resultado el nacimiento de un nuevo género musical como lo es el swing, que es uno de los acontecimientos más importantes de este periodo de la historia del jazz.

En cuanto a los datos del compositor Víctor Young que vivió y compuso Beautiful love en esta época, se encuentran los siguientes hallazgos. De la Pava Buitrago (2010) referencia a Young: “Víctor Young es reconocido más como un compositor para cine que

como compositor musical de jazz. Sin embargo, tal es la popularidad de esta obra que se incluye como estándar en la literatura musical de jazz (Real Book)” (pág. 9)

De igual forma, El texto denominado “El canon del jazz: los 250 temas imprescindibles enuncia:

Como muchos de los compositores que gravitaron en torno a Hollywood durante la década de 1930 y 1940, Víctor Young ostentaba un ilustre pedigrí europeo, pues había estudiado en el Conservatorio de Varsovia y tocado el violín en la filarmónica de la sociedad polaca. A diferencia de los demás, sin embargo, Young había nacido en Chicago, y si se trasladó a Polonia, con un abuelo, fue únicamente porque a los diez años de edad se quedó huérfano. Al finalizar la gran guerra, cuándo volvió a Estados Unidos, Young ya era un consumado intérprete clásico, pero en su nuevo lugar de residencia dejaría huella en el mundo de la música comercial, donde se ganó la vida como violinista, arreglista, director artístico de sellos discográficos, director de programas de radio y, en última instancia, compositor de canciones y bandas sonoras de cierto prestigio. Young obtuvo veintidós nominaciones al Oscar, pero no ganó ninguna en toda su carrera; su única estatuilla fue póstuma, concedida cuatro meses después de su muerte, por la banda sonora de La vuelta al mundo en ochenta días. (Gioia, 2013, pág. 192)

Los biógrafos de Young detallan lo siguiente: “Comenzó su carrera en la radio en los años 20', en Chicago. En 1931 se mudó a la ciudad de Nueva York. Young falleció repentinamente de un ataque al corazón en 1956, a los 56 años [...]. (Neville Teubal, 2000, pág. 165)

En lo que respecta al arreglista Corey Christiansen, en los textos académicos que se establece que:

Corey Cristiansen began playing the guitar al the age of five. He studied with his father , Mike Cristiansen, (a seasoned performer, writer, and educator at Utah State University) until he finished his bachelor's degree. While at Utah State University, Corey received many honors and awards including the Outstanding Music Student Award and Oustanding Guitarist Award. The Lionel Hampton Jazz Festival named Corey its Outstanding Big Band Guitarist in 1995 and Ouststanding Solo Guitarist in 1995 and 1996. (Cristiansen, 2004, pág. 2)

Corey Christiansen comenzó a tocar la guitarra al la edad de cinco años. Él estudiaba con su padre, Mike Christiansen, (un experimentado intérprete, escritor y educador en la Universidad Estatal de Utah) hasta que se graduó en su licenciatura. Mientras en el estado de Utah, Corey recibido muchos honores y premios en la Universidad, incluyendo el Premio Estudiantil de música excepcional y el premio a guitarrista Sobresaliente Jazz Festival llamado “The Lionel Hampton” Corey mostró su excepcionalidad como guitarrista de Big Band en 1995 y se destacó como solista en 1995 y 1996. (Christiansen, 2004, trad. 2017)

Aspectos a señalar del arreglo realizado por Corey Christiansen

El primer aspecto que se destaca en el arreglo hecho por Corey Christiansen es que añade una introducción de 8 compases a la obra.

Figura 1. Introducción arreglo Corey Christiansen



La introducción, se mueve en la región tonal de re menor, usando la escala menor armónica. Por esta razón, el segundo grado es un acorde semidisminuido m7(b5). Concerniente a la progresión armónica que se utiliza en la introducción; se evidencia que es

una progresión inconclusa. En este sentido, maneja acordes que generan tensión, sin embargo, esta tensión no es resuelta.

Tal y como se aprecia en la partitura, el arreglo utiliza un acorde dominante en los primeros seis compases, además, en el séptimo compas maneja la progresión segundo-quinto que debería resolver o descansar en un primer grado, no obstante, vuelve en el octavo compas al segundo grado, dejando sin concluir la parte de la introducción. Viéndolo desde el punto de vista armónico, esto genera una expectativa que sirve como preparación para entrar al tema.

Por otro lado, la utilización del acorde alterado aparece como una extensión armónica para ampliar la amalgama de sonidos. Bajo esta perspectiva, la alteración se da sobre un acorde dominante que sufre la alteración de su quinto y noveno grado, utilizando el quinto grado bemol o sostenido, o en su defecto, el noveno grado bemol o sostenido. Referente a estos acordes, es evidente que generan una sensación de inestabilidad, buscando resolver sobre un acorde estable. En el caso del acorde m7b5(11) nos está indicando el segundo grado de una tonalidad menor con una extensión (11), esta extensión, genera una nota en común con el quinto grado A7alt en este caso la nota A, es una nota en común en ambos acordes, en el Em7(b5) es la extensión de la oncenava de este acorde, y en el A7alt es el primer grado de este acorde.

Como ya se mencionó, los seis primeros compases se mueven en la dominante de esta región tonal, en igual forma, tienen como característica una nota pedal A. Estos compases se mueven como pregunta y respuesta; es decir, el primer compas pregunta el

segundo compas responde, el tercero vuelve a preguntar y el cuarto responde, el quinto pregunta y el sexto responde.

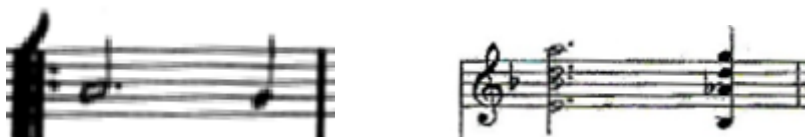
A través del análisis se observa, que la disposición del acorde está organizada para resaltar una pequeña melodía; aparece en la introducción y como se puede apreciar el acorde emerge de una melodía. Por tanto, la nota superior que aparece en el acorde hace parte de esta melodía, acompañada por las notas del acorde A7_{alt}. Por esta razón, podemos observar que el acorde cambia la disposición, utiliza diferentes inversiones para que la nota de la melodía quede siempre en la parte superior (aguda), también, se resalta que todas las notas utilizadas en este acorde hacen parte de él, es decir, no se utilizan notas ajenas al acorde.

El chord melody, es un recurso que se utiliza para tocar una melodía y acompañar a la vez con los acordes o armonizar esta melodía. En correspondencia, este elemento, se podría equiparar con la impresión que se aprecia en la guitarra clásica, cuando se despliega como una orquesta, la cual tiene la función de simplificar todos los instrumentos a la guitarra. En el jazz, se conocen varios guitarristas que han hecho gala de este recurso como Joe Pass, Bucky Pizzarelli, o Berney Kessel.

Uno de los aspectos más relevantes a la hora de realizar un chord melody y, que se puede evidenciar en el arreglo, es que la melodía del tema siempre sobresale, es decir los acordes que acompañan el tema están dispuestos de una manera estratégica en cuanto a su inversión para que en todo momento la melodía siempre se destaque, es decir, siempre se da en la voz más aguda, ya que en ninguna sección de la obra se evidencia que las notas del acorde que acompañan estén por encima de la melodía del tema.

Haciendo la comparación entre el standard y el arreglo para guitarra solista se evidencia que la melodía en el arreglo esta una octava arriba a comparación de cómo está dispuesta en el standard, para destacarla mejor. Ej. Compás 1, parte A

Figura 2. Comparación entre el estándar y el arreglo para guitarra solista, Compás 1, parte A



Modificaciones de la melodía

Comparando el standard con el arreglo hecho para guitarra solista, se evidencia que el arreglo eventualmente modifica la melodía. A continuación algunas evidencias:

Figura 3. *Compás, 2, 3 y 4 Parte A*

Compás 2, 3 y 4. Parte A



Figura 4. Modificación de la melodía y omisión de la anticipación.

Compás 3. Parte A



Figura 5. *Compás 5*

Se observa en el compás 5, que en las notas largas aprovecha para jugar con la parte rítmica.

Compás 5. Parte B



Asimismo, se incorpora una escala descendente la cual conecta con el siguiente compás de la obra.

Figura 6. Compás 5 y 6 (Parte A)



Modificación de la melodía y anticipación entre el compás 5 y 6

Modificación a la forma del tema

El standard tiene la forma A, B, A, B, Coda, por el contrario, y el arreglo para guitarra solista tiene la forma A, B, A con variación, C, Coda.

En el standard no se presenta ninguna novedad, ya que la parte A y B se repite tal cual, por esta razón, la partitura al final de la parte B tiene signos de repetición. Por esta razón, las partes A y B se repiten, con una pequeña modificación en la sección B, cuando se ejecuta el tema por segunda vez los últimos cuatro compases de la parte B no se hacen, por lo contrario, se salta a la coda que son también cuatro compases muy similares solamente cambian dos notas del segundo compas.

En oposición, encontramos en el análisis respecto con el arreglo, en la parte A y B al comienzo se hace con leves variaciones a la melodía como se vio anteriormente, pero básicamente es lo mismo que plantea el standard. Las modificaciones comienzan en la

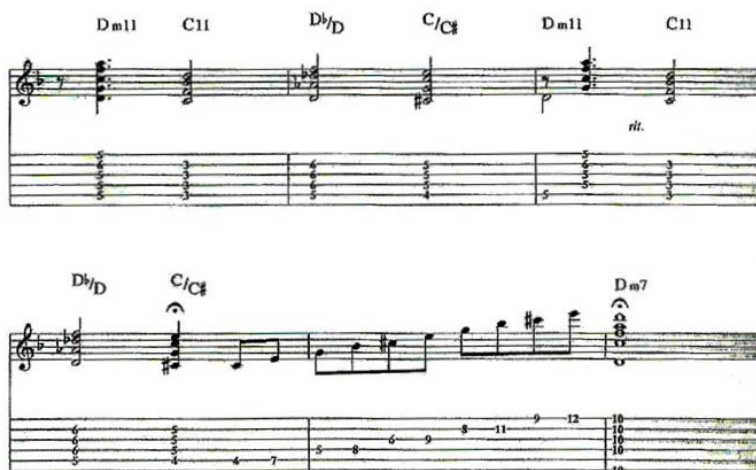
repetición de la parte A y B, el arreglo no plantea repetición si no que por el contrario hace la parte A con variación, y no va a la parte B como se plantea en el standard sino que hace una transformación en la forma creando una parte C para ir a la coda del tema, y finalizar.

Hablando un poco de la coda del tema (standard), se observa que es una frase pequeña de tres compases. Puesto que el tema comienza en anacrusa, la melodía antes de entrar al tema se plantea al final pero no hace parte de la coda solamente se hace si el tema se va a repetir, cosa que es muy común en los standards de jazz, repetir dos veces el tema para ir a la parte de los solos.

Figura 7. Coda del tema



Figura 8. Coda



Otro aspecto a destacar, es la inclusión de una coda, que se mueve bajo la región tonal de Dm. En tal sentido, utiliza una progresión de acordes repetitiva al igual que el fraseo,

esto genera la sensación que la obra va a finalizar. Este tipo de finales es muy característico en el blues, en efecto, se conoce como turnarounds, que es repetir dos veces la frase final del tema, seguida de una frase que concluye o resuelve al acorde con el cual finaliza el tema que en este caso es un Dm7. como se aprecia en la partitura el final toma elementos del blues.

Este final está organizado en seis compases, ya que la frase que hace parte del tema y que va a ser repetida ocupa dos compases, el compás uno y dos del final, en igual forma, es la primera repetición de la frase, el compás tres y cuatro lo repite por segunda vez, la frase para concluir la cual es la preparación para terminar, ocupa el quinto compas pero hace una anticipación en el cuarto compas es decir en el último tiempo del cuarto compas entra la frase final, este tipo de anticipación también es muy común en el blues, ya que por lo general la última repetición no se hace completa por el contrario la frase final se anticipa a la última repetición.

Esta frase que se usa para concluir tiene una característica principal y es la del acorde disminuido que se toca en forma de arpeggio ascendente. Por tanto, como ya se mencionó, es una preparación para terminar, o más bien es la frase que llama al acorde final. Esta frase final al ser un acorde disminuido que se toca en corcheas de forma ascendente, lo que genera es una tensión que busca reposo, la razón por la cual se anticipa en el último tiempo del cuarto compas es para que la última nota de la corchea resuelva por grado conjunto es decir la última nota de la corchea es un E y el acorde final es un Dm7 que está dispuesto para que su nota más aguda sea un D, entonces esta resolución final se da por grado conjunto del E al D.

Análisis de las obras

Figura 9. Anacrusa. (Standard)



Figura 10. Anacrusa (Standard) ultimo compas parte B y Coda.



Anacrusa:

La anacrusa del Standard se mueve bajo la región tonal de Dm. Figura 9 anacrusa para entrar al tema.

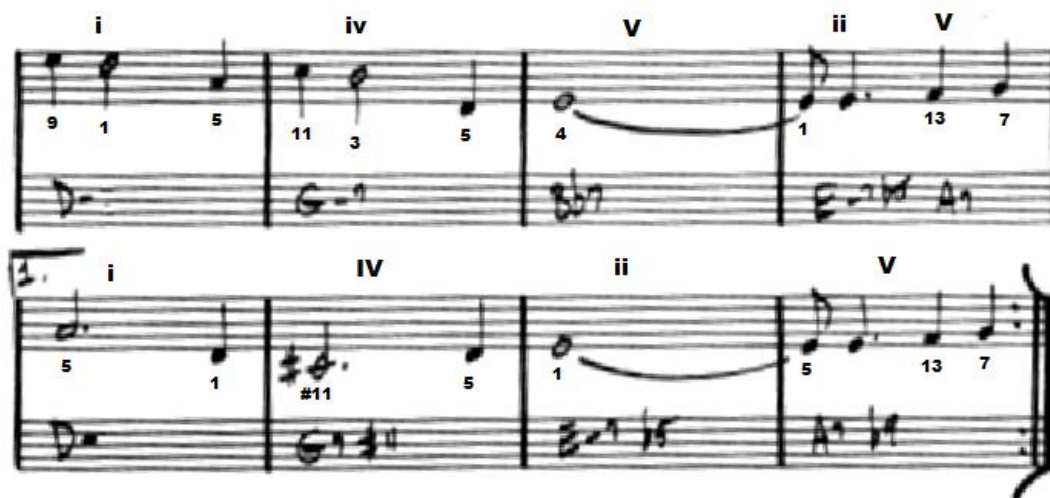
En la Figura 10, la anacrusa aparece en el último compás de la parte B y Coda del tema con una leve variación. Esta se toca si se va a repetir el tema nuevamenete.

Figura 11. Parte A. (Standard)



Los cuatro primeros compases de la parte A del standard, se mueven en la región tonal de Dm, utilizando la escala menor armónica. Los compases 5, 6 y 7 se hallan en la región tonal de F. El compás 8, se mueve en la región tonal de Dm manejando una progresión de (ii – V) que conecta con el compás 1 de la parte B que es el primer grado (i).

Figura 12. Parte B. (Standard)



El compás 1 y 2 de la parte B del standard se mueven en la región tonal de Dm, utilizando una escala menor armónica. En el compás 3 aparece el Bb7 como un sustituto

tritonal de E7, la región tonal en este compas es A. los compases 4, 5, 6, 7 y 8 se mueven en la region tonal de Dm, utilizando la escala menor armonica.

Figura 13. Coda Standard



La region tonal que maneja la coda es Dm utilizando una escala menor armonica. Nuevamente aparece el sustituto tritonal en el primer y segundo tiempo del segundo compas de la Coda.

Figura 14. Parte A. (arreglo para guitarra solista)

Measure 1: ii, Em7b5sus. Treble: 11, 13. Bass: 10, 7, 7, 7.

Measure 2: V, Bb13. Treble: 13, 5, 11, 5. Bass: 6, 5, 7, 5.

Measure 3: V, A7#5. Treble: 13, 5, 11, 5. Bass: 6, 6, 6, 6.

Measure 4: i, Dm6. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 6, 8, 5.

Measure 5: iv, Gm7sus. Treble: 11, 3, 11. Bass: 8, 6, 8.

Measure 6: VII, C13. Treble: 13, 5, 11, 5. Bass: 8, 6, 8, 10.

Measure 7: iii, Fmaj7#5. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 10, 9, 10, 10.

Measure 8: iii, Fmaj7. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 10, 9, 10, 10.

Measure 9: iii, Fmaj7#11. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 10, 9, 10, 10.

Measure 10: IV, G7#11. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 10, 9, 10, 10.

Measure 11: V, A11. Treble: 3, 3, 3, 3. Bass: 12, 14, 12, 12.

A lo largo del arreglo para guitarra solista se evidencia la re armonización que se le hace al tema. La parte A del arreglo para guitarra solista se mueve bajo la región tonal de Dm con la aparición del sustituto tritonal de E en el tercer y cuarto tiempo del primer compás. El compás 1 y 2 de la parte A utiliza la escala menor armónica. El compás 3, 4, 5 y 6 utilizan la escala menor natural. El compás 7 utiliza la escala menor natural y menor armónica. Y el compás 8 utiliza la escala menor melódica.

Figura 15. Parte B. (Arreglo para guitarra solista)

The image shows a musical score for guitar solo, Part B, consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Chords are indicated above the staff, and fingerings are indicated by numbers 1-4 on the staff and 5-12 on the bass staff.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chord **i Dm9**. Fingerings: 9, 1, 3, 11, 3, 5.
- Measure 2: Chords **vii Fdim** and **i Gm7**. Fingerings: 12, 10, 10, 8, 6, 7.
- Measure 3: Chord **V Bb7#11**. Fingerings: 5, 5, 5, 5, 5, 6.
- Measure 4: Chords **ii (Em7b5)** and **V A7alt**. Fingerings: 5, 6, 8, 5, 7, 5.

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chord **i Dm6**. Fingerings: 5, 11, 3, 9, 1, #11.
- Measure 6: Chord **iv G7#11**. Fingerings: 5, 1, 3, 5, 13, 7.
- Measure 7: Chord **ii Em7b5**. Fingerings: 5, 3, 6, 5, 3, 2.
- Measure 8: Chord **V A7#9**. Fingerings: 2, 3, 5, 8, 5, 3.

La parte B del arreglo para guitarra solista, se mueve bajo la región tonal de Dm a excepción del último tiempo del compás 1, y el compás 2 y 3 que se mueven en regiones tonales diferentes. El compás 1 utiliza la escala menor natural, el último tiempo del compás 1 y todo el compás 2 se mueven en la región de G menor, el tercer compás se mueve en la región tonal de A utilizando un sustituto tritonal. El compás 4, 5 y 6 utiliza la escala menor melódica. Así mismo, el compás 7 y 8 utilizan la escala menor armónica.

Figura 16. Parte A con variación. (Arreglo para guitarra solista)

IV Bbmaj7#11 vii C#dim i Dm11 ii Em11 i Dm11

ii Gm7 ii Gm9 V C7#9 V C7b9 I Fmaj7#11 ii Gm11 V Am11 ii (Em7b5) V A7alt

La parte A con variación del arreglo se mueve en la región tonal de D menor, a excepción del último acorde que aparecen en el último tiempo del compás 7. El compás 1 y 2 maneja la escala menor armónica. El compás 3, 4, 5, 6 y 7 maneja la escala menor natural, el último tiempo del compás 7 maneja el centro tonal de G#m. el compás 8 maneja la escala menor melódica.

Figura 17. Parte C. (Arreglo para guitarra solista)

V G13 IV F13 VII Eb13 V C13 IV Bbmaj11

V A/Bb V C/Db i Dm11 VII C11 IV Db/D vii C/C#

El compás 1 de la parte C del arreglo para guitarra solista se mueve en la región tonal de Cm utilizando la escala menor melódica. El compás 2 y 3 se mueven en la región tonal de Fm utilizando la escala menor natural en el primer y segundo tiempo del compás 1 y la escala menor melódica en el tercer y cuarto tiempo del compás 2 y en todo el compás 3. El compás 4 utiliza la escala menor armónica, el compás 5 utiliza la escala menor natural y en el compás 6 utiliza la escala menor melódica.

Figura 18. Coda. (Arreglo para guitarra solista)

La coda del arreglo para guitarra solista se mueve en la región tonal de Dm. El compás 1, 3 y 6 maneja la escala menor natural, el compás 2, 4 y 5 utiliza la escala menor melódica.

Para entender el concepto de región tonal, se mostrarán las funciones armónicas que cumple cada grado de una escala, lo cual implica que los acordes surgen de las escalas, ya que en cada grado de la escala se va a formar un acorde con una función específica dentro de la misma o una tonalidad, lo que quiere decir que si se encuentra un acorde ajeno a una tonalidad en la cual se viene trabajando esto nos indica que la región o campo armónico

cambió , y por lo tanto se va a trabajar con otra escala que supla la necesidad de este campo armónico, por ejemplo: estamos en la tonalidad de do mayor conocemos los grados que se forman en la escala de do mayor que son: (Cmaj7 – Dm7 – Em7 – Fmaj7 – G7 – Am7 – Bm7b5). Estos son los grados armónicos que se trabajan en esta escala, pero en la partitura aparece una progresión de acordes ajenos a esta escala o tonalidad: Gm7 – C7 – Fmaj7, lo que nos indica esta progresión es que la región tonal en este fragmento de la obra cambio a: Fa mayor: (Fmaj7 – Gm7 – Am7 – Bbmaj7 – C7 – Dm7 – Em7b5).

A continuación, se analizan los grados armónicos que se forman en las escalas básicas, la escala mayor, la escala menor natural, menor armónica y menor melódica.

Escala mayor = I maj7 – ii m7 – iii m7 – IV maj7 – V7 – vi m7 – vii m7b5

Escala menor natural = i m7 – ii m7b5 – III maj7 – vi m7 – vm7 – VI maj7 – VII 7

Escala menor armónica = i maj7 – ii m7b5 – III maj7#5 – iv m7 – V7 – VI maj7 – vii°

Escala menor melódica = i maj7 – ii m7 – III maj7#5 – IV7 – V7 – vi m7b5 – vii m7b5

Conclusiones

La creación de este documento permitió desarrollar un material en el cual se despliegan un serie de procesos para mostrar las modificaciones que un standard de jazz puede tener para convertirse en una obra solista para guitarra eléctrica, se evidenciaron modificaciones al tema en la parte rítmica melódica y armónica, todo esto con el fin de conocer los recursos que se pueden utilizar para crear un chord melody partiendo de un standard de jazz.

De igual manera, se muestra la parte histórica del género musical y de la obra, en la cual se muestra una expresión de vida que lleva al surgimiento y creación de un movimiento musical conocido como jazz, a la hora de la interpretación de la obra se toma en cuenta la historia para transmitir lo que la historia ha plasmado a través del tiempo.

Por otra parte se muestra un análisis de las obras a interpretar en el recital de grado con un estudio a la forma y regiones armónicas que plantea cada tema, este estudio está enfocado únicamente a la parte de la interpretación ya que se muestran las regiones tonales con el fin de dar a conocer los modos que se pueden utilizar en cada sección del tema.

Referencias

- Cristiansen, C. (2004). Jazz guitar chord Workout. U.S.A: Mel Bay Publications.
- De La Pava Buitrago, C. (2010). El canto jazz: elemento unificador de géneros populares. Bogotá: Material Gris: Repositorio Pontificia Universidad Javeriana- Estudios Musicales – Énfasis Canto Jazz. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4473/tesis197.pdf?sequence=1>
- Gioia, T. (2013). El canon del Jazz: Los 250 temas imprescindibles. (V. Úbeda, Trad.) Madrid: Turner.
- Hal Leonard. (2002). Jazz play alone Antonio Carlos Jobim and the art of bossa nova 10 Antonio Carlos Jobim classics. Volumen 8 Hal Leonard corporation.
- Mel Bay and Warner Bros. (2004). Jazz Guitar Standars: Chord Melody Solos
- Neville Teubal, M. (2000). Melody & Mister Fox: cien años (1850/1950) de las más populares melodías y canciones norteamericanas. Buenos Aires: Dunken.
- Ochoa, J.S. (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. El Artista: núm. 7, dic, 2010.
- Romaguera, J. (2002). El Jazz y sus espejos. Volumen 1º y 2º. Madrid: Ediciones de la Torre
- Tirro, F. (2007, May). Historia del jazz clásico. American Bar Association.

Anexos del análisis de las obras del recital

Figura 19. Análisis Watermelon Man

Watermelon Man

Herbie Hancock

The image displays a musical score for the piece "Watermelon Man" by Herbie Hancock. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is presented in a single staff, with various measures highlighted by colored boxes (pink, yellow, green, and blue) to indicate different harmonic sections. Above the staff, chord symbols and Roman numerals are provided for each measure, along with specific fingering numbers (1, 5, 9, 13) for the left hand. The score is organized into four rows of measures, with the first row containing measures 1-3, the second row containing measures 4-6, the third row containing measures 7-10, and the fourth row containing measures 11-13. The chord symbols are: F7 V7 (I), Bb7 V7 (IV), C7 V7 (V), and Bb7 V7 (IV). The fingering numbers are: 1 1 5 13, 5 5 9 3 5, 1 1 5 13, 7 13 5 3 5, 1 1 5 13, 7 13 5 3 5, 1 1 5 13, 5 5 9 3 5, and 1.

Género: Funk

Forma: Blues de 16 compases

Compas: 4/4

Tonalidad: F mayor



I7 grado, región tonal Bb mayor



IV7 grado, región tonal Eb mayor



V7 grado, región tonal f mayor



Uso del tono guía del acorde



Uso de los grados 1, 5, 6, de una tonalidad, usando la escala mixolidia, este recurso es muy utilizado en el blues



Uso de la escala de Bb mixolidia en el acorde Bb7

Figura 20. Análisis Jazz N' Samba

10

CD

◆ : SPLIT TRACK/MELODY
◆ : FULL STEREO TRACK

JAZZ N' SAMBA
(SO DANCO SAMBA)

ORIGINAL TEXT BY VINICIUS DE MORAES
MUSIC BY ANTONIO CARLOS JOBIM

C VERSION

SAMBA
DRUMS 3

Chords and Fingering:

- Measure 1:** C^{MA7} I (Fingering: 13 5, 13 5, 13 5, 13 5)
- Measure 2:** D⁹ V (Fingering: 9, b9, 1, 13 5)
- Measure 3:** D^{mi9} ii (Fingering: 5, 11 5, 5 11)
- Measure 4:** G⁹ V (Fingering: 9 5 9, 9 1)
- Measure 5:** C^{6/9} I (Fingering: 1)
- Measure 6:** D^{mi9} G⁷ (Fingering: 1)
- Measure 7:** G^{mi7} ii (Fingering: 5 5 5, 5 13 13)
- Measure 8:** C^{b9} V (Fingering: 13 b13, 9 6)
- Measure 9:** F⁶ I (Fingering: 13 5 13 5 13 5 13 5)
- Measure 10:** A^{mi7} D⁹ A^{mi7} D⁹ (Fingering: 5 5 9 1, 9 b9 5 1 1)
- Measure 11:** G⁹ V (Fingering: 1 1 #7 7, 13 5)
- Measure 12:** G⁷ V (Fingering: 1)
- Measure 13:** C^{MA7} I (Fingering: 13 5 13 13 5 13 5 13 13)
- Measure 14:** D⁹ V (Fingering: 9 9 b9 1, 13 5)
- Measure 15:** D^{mi9} ii (Fingering: 5 11 5)
- Measure 16:** G⁹ V (Fingering: 9 5 9, 9 1)
- Measure 17:** TO CODA C^{6/9} I (Fingering: 1)
- Measure 18:** D^{mi9} G⁷ (Fingering: 5 4)

© Copyright 1962 (Renewed) 1963 (Renewed) 1965 (Renewed) Edizioni Savini Zerboni, Milan, Italy.
This arrangement © Copyright 2002 Edizioni Savini Zerboni, Milan, Italy.
CORCORO Music Corp., New York, NY, and VM Enterprises, control all publication rights for the U.S.A.
All Rights for Corcoro Music Corp. and VM Enterprises, New York, NY.

*** SOLOS**
CMA⁷ I

D⁹ V

Dmi⁹ ii G⁹ V C6/9 I Dmi⁹ G⁷ (C6/9)

Gmi⁹ ii C^b V F^b I

Ami⁹ ii D⁹ V Ami⁹ ii D⁹ V G⁹ V G⁷

CMA⁷ I D⁹ V

Dmi⁹ ii G⁹ V C6/9 Dmi⁹ G⁷ D.S. AL CODA LAST TIME WITH REPEAT

CODA I C6/9 V A⁷ Dmi⁹ ii G⁹ V (BACK TO * FOR MORE SOLOS)

C6/9 I Eb⁹ CIII V Dmi⁹ ii G⁹ V C6/9

Forma: A, A, B, A, Coda

Género: Samba

Compas y tonalidad: 2/2, la partitura indica C mayor



Introducción



Parte A



Parte B



Coda



Región tonal C mayor



Región tonal G mayor



Región tonal F mayor



Región tonal D mayor



Uso del ii – V – I



Sustituto tritonal



Aproximación cromática



Blue note



Escala bebop

DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE
-DUKE ELLINGTON

(Jazz)

3 9 1 11 3
5

Cmaj7 D-7 D#m7 E-7 III

1 7 13 3 9 5

A7 V

7 b13 5 3

A-7 1 D7 V 5

G7 V

1 11 #5 13

1. C I

(G7) V

13 5 11 1 7 13

13 7 #7

2. C I

(C7) V

F

F- II

13 5 3 5

E-7 G I

7 III 1 5 3

C7 V

1

D7 V

1 7 5 5

F#m7b5 B7b9 V7b9

E-7

5

D7b9 V7b9

13 5 11

G7 V

3

Cmaj7 D-7 D#m7 E-7 III

1 13 11 1 7

VII dis

1 7 5

13 3 9

A7 V

A-7 II D7 V

7 b13 5 11 3

5

G7 V

11 #5 13

13 7 #7 1

C I

1

Forma: A, A, B, A

Género: Swing

Compas y tonalidad: 4/4, la partitura indica C mayor



Tema A



Tema B



Región tonal: C mayor



Región tonal: D mayor



Región tonal: G mayor



Región tonal: FA mayor



Región tonal: (Eb mayor)



Región tonal: E menor



Región tonal: G menor



Región tonal: E menor



Uso del ii – V – I



Aproximación cromática



Blue note



Escala bebop

Figura 22. Análisis The Chicken

The Chicken Jaco Pastorius

The musical score is divided into several sections:

- Intro:** An 8-measure introduction in 4/4 time, featuring a descending eighth-note pattern in the bass line.
- Tema:** A 12-measure blues-themed main theme. It begins with a **B \flat 7** chord and includes a **blue note** (F \flat 4) in the second measure. The theme is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with various fingerings indicated (e.g., 5 13, 1 5, 11 3, 3 5, 3 11, 7 1, 3 5, 3).
- Chords and Progressions:** The score includes several chords and progressions: **E \flat 7**, **D7**, **G7**, **C7**, and **B \flat 7**. These are often marked with a 'V' (Vivace) or a 'V' (Vivace) symbol.
- Fim:** A final section marked 'Fim' (Finis) in the last measure, featuring a **B \flat 7** chord and a final eighth-note pattern.

Forma: Tiene una introducción de 8 compases, el tema como tal tiene la forma de un blues de 12 compases pero al final de cada tema se hace la introducción que se toma como un puente para volver a entrar al tema

Género: Funk

Compas: 4/4

Tonalidad: Bb mayor



Introducción



Tema



Arpeggio de Bb mayor



Tono guía o notas del acorde



Escala menor blues sobre un acorde dominante



Utiliza notas de la escala pentatónica menor sobre acordes dominantes



Escala blues menor descendente sobre un acorde dominante



Blue note



Región tonal Eb mayor



Región tonal Ab mayor



Región tonal G mayor



Región tonal C mayor



Región tonal F mayor

Figura 23. Análisis Goin' Out of My Head

GOIN' OUT OF MY HEAD

Words and Music by
TEDDY RANDAZZO and BOBBY WEINSTEIN

The musical score is presented in a system of seven staves, each with a different background color. The first staff is yellow and contains a 'Rock' section with a 5 6 fingering. The second staff is yellow and contains a 'I' section with a 1 1 fingering and a 'IV' section with a 3 3 fingering. The third staff is blue and contains an 'Ebmaj7 I' section with a 11 3 fingering. The fourth staff is brown and contains a 'Horns' section with a 5 6 fingering. The fifth staff is yellow and contains a 'Cm7 ii' section with a 7 13 7 1 7 1 13 fingering and a 'Cmaj7 I' section with a 5 1 fingering. The sixth staff is blue and contains a 'Fmaj7 IV3 3' section with a 5 5 fingering and a 'Bb7 V' section with a 1 1 fingering. The seventh staff is blue and contains a 'Gm7 iii' section with a 11 3 fingering and a 'Cmaj7 I' section with a 5 5 fingering. The score includes various guitar chords and fingering numbers throughout.

Copyright © 1964 Vogue Music, Inc.
100 Wilshire Blvd., Suite 700, Santa Monica, Calif. 90401
International Copyright secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved. Used by permission.

The image displays ten staves of musical notation for guitar, organized into three color-coded sections: green (top two staves), yellow (middle four staves), and grey (bottom two staves). Each staff contains musical notation with Roman numerals (I, IV, V) and chord symbols (Fmaj7, Cmaj7, F/G, D9/F#, Ddim/F, C#9, Cdim/Eb, G, Cm6/G, Cm7, Cm7 ii, Cm7 I, Cm7 ii) indicating the harmony. Fingerings (1, 3, 5, 7, 9, 13) are written below the notes. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, stems, and beams. Some staves have circled sections in blue or black, highlighting specific musical phrases or techniques.

Forma: A, B, (puente) A, B, C, coda

Género: Jazz Rock

Compas y tonalidad: 4/4 la partitura indica C mayor



Parte A



Parte B



Puente



Parte C



Coda



Región tonal C mayor



Región tonal Bb mayor.



Región tonal Eb mayor



Región tonal G mayor



Región tonal Db mayor



Región tonal C menor



Aproximación cromática



Notas del acorde



Uso del ii – V – I