

Análisis de la Obra Tokyo Dream

Análisis Musical Y Recursos Técnicos De La Obra Tokyo Dream Del Compositor

Allan Holdsworth.



Handers Daniel Cruz Ramirez

C.C: 1094278074

Recital De Grado

**Universidad De Pamplona
Facultad De Artes Y Humanidades
Programa De Música
Pamplona
2019**

Análisis de la Obra Tokyo Dream

Análisis Musical Y Recursos Técnicos De La Obra Tokyo Dream Del Compositor

Allan Holdsworth.



Handers Daniel Cruz Ramirez

C.C: 1094278074

Esp. Ludwing Marcel Solano

Asesor

Maestro Javier José Vivas Ordoñez

Asesor

**Universidad De Pamplona
Facultad De Artes Y Humanidades**

Programa De Música

Pamplona

2019

Tabla de Contenido

| | |
|--|----------------|
| 1. Tabla de gráficos..... | Pág. 4 |
| 2. Resumen..... | Pág. 5 |
| 3. Introducción..... | Pág. 7 |
| 4. Justificación..... | Pág. 9 |
| 5. Capítulo 1: Contexto histórico..... | Pág. 11 |
| 4.1. Biografía de Allan Holdsworth..... | Pág. 11 |
| 4.2. Álbum Road Games..... | Pág. 12 |
| 4.3. Género..... | Pág. 13 |
| 6. Capítulo 2 Análisis del tema..... | Pág. 16 |
| 5.1. Análisis Indicaciones de la partitura..... | Pág. 18 |
| 5.2. Análisis Formal..... | Pág. 21 |
| 5.3. Análisis armónico..... | Pág. 29 |
| 5.4. Análisis melódico..... | Pág. 31 |
| 7. Capítulo 3 Análisis del solo..... | Pág. 38 |
| 6.1. Transcripción solo..... | Pág. 38 |
| 6.2. Análisis melódico..... | Pág. 40 |
| 6.3 Recursos al momento de abordar el solo de guitarra..... | Pág. 43 |
| 8. Capítulo 4 Recursos técnicos..... | Pág. 44 |
| 7.1. Chord melody..... | Pág. 44 |
| 7.2 Tapping..... | Pág. 46 |
| 9. Conclusión..... | Pág. 48 |
| 10. Anexos..... | Pág. 49 |
| 11. Anexo repertorio..... | Pág. 50 |
| 12. Bibliografía..... | Pág. 51 |

1. Tabla de gráficos.

| | |
|---|--------------|
| Fig. 1. Tabla del listado de temas de álbum Road Games..... | pág. 13 |
| Fig. 2. Partitura completa Tokyo Dream..... | pág. 16 y 17 |
| Fig. 3. Indicaciones iniciales de la partitura..... | pág. 18 |
| Fig. 4. Indicación de No Chord..... | pág. 19 |
| Fig. 5. Entrada al tema con un fill de batería..... | pág. 19 |
| Fig. 6. Marcas de Ensayo..... | pág. 20 |
| Fig. 7. Indicación de obligado | pág. 20 |
| Fig. 8. Indicación final de B..... | pág. 20 |
| Fig. 9 Continuación y final del solo..... | pág. 21 |
| Fig. 10. Estructura de frases de A..... | pág. 21 |
| Fig. 11. Compases 1 al 4..... | pág. 23 |
| Fig. 12. Compases 5 al 8..... | pág. 24 |
| Fig. 13. Compases 9 al 12..... | pág. 25 |
| Fig. 14. Compases 13 al 17..... | pág. 26 |
| Fig. 15. Compases 18 al 21..... | pág. 26 |
| Fig. 16. Frase contra melodía..... | pág. 27 |
| Fig. 17. Estructura fraseos D..... | pág. 28 |
| Fig. 18. Analisis melodico A..... | pág. 29 y 30 |
| Fig. 19 Análisis armónico frase 1..... | pág. 32 |
| Fig. 20 Análisis armónico frase 2..... | pág. 33 |
| Fig. 21 Análisis armónico frase 3..... | pág. 34 |
| Fig. 22 Análisis armónico frase 4..... | pág. 34 |

Análisis de la Obra Tokyo Dream

| | |
|--|--------------|
| Fig. 23 Análisis armónico frase 5..... | pág. 35 |
| Fig. 24 Análisis armónico Solo frase 1..... | pág. 35 |
| Fig. 25 Análisis armónico Solo frase 2..... | pág. 36 |
| Fig. 26 Análisis armónico Solo frase 3..... | pág. 36 |
| Fig. 27 Análisis armónico Solo frase 4..... | pág. 37 |
| Fig. 28 Transcripción del solo de guitarra eléctrica primeros 16 compases... | pág. 38 y 39 |
| Fig. 29 Análisis melódico solo de guitarra primera parte..... | pág. 40 |
| Fig. 30 Análisis melódico solo de guitarra segunda parte..... | pág. 41 |
| Fig. 31 Análisis melódico solo de guitarra tercera parte..... | pág. 41 |
| Fig. 32 Recursos de improvisación..... | pág. 42 |
| Fig.33 Ejecución de los Chord melody. | pág. 44 |
| Fig. 34 Ejemplo de Tapping. | pág. 45 |
| Fig. 35 Ejemplo de Tapping en la melodía de Tokyo Dream..... | pág. 46 |

1. Resumen

El siguiente trabajo escrito es un análisis musical y estudio sobre las técnicas de guitarra eléctrica usadas para la interpretación de una obra de Jazz Fusión (Tokyo Dream), el cual es parte de los requisitos para obtener el título de Maestro de Música, junto con la interpretación de un repertorio de jazz del cual se hará mención más adelante. Los métodos que se implementaron durante este proceso fueron: una búsqueda bibliográfica y un análisis musical, lo primero permitió afianzar términos y datos que fueron de gran importancia para comprender el contexto de la obra musical y con esto obtener información relevante sobre la biografía del autor y el álbum del cual hace parte la obra que se analizó.

Palabras Clave: Jazz, Jazz fusión, Análisis musical, Tapping, Armonía modal.

Abstract

The following written work is a musical analysis and study on the techniques of electric guitar used for the interpretation of a work of Jazz Fusion (Tokyo Dream), which is part of the requirements to obtain the title of Master of Music, along with the interpretation of a jazz repertoire which will be mentioned later. The methods that were implemented during this process were, a bibliographic search and a musical analysis, the first one allowed to consolidate terms and data that were of great importance to understand the context of the musical work and with this to obtain relevant information about the author's biography and the album of which the work that was analyzed is part.

Key Words: Jazz, Jazz fusion, musical analysis, Tapping, Modal harmony.

2. Introducción

El análisis musical es una herramienta de vital importancia al momento de abordar un tema musical, este nos permite interiorizar de manera correcta los elementos de una obra musical y llegar a una adecuada interpretación de la misma; mediante una búsqueda de elementos rítmicos, melódicos o armónicos, se puede entender cuál es la función de cada uno de ellos; lo que da una vista amplia del contexto musical de la obra a interpretar, y enriquece el conocimiento musical (Nagore, 2004)

En el primer capítulo del documento se encuentran datos históricos y bibliográficos (el género musical, el compositor y el álbum), los cuales permiten comprender factores externos a la composición; estos contribuyen información para lograr contextualizarse dentro de la obra musical, son datos relevantes cuando se efectúa un estudio de una pieza musical.

El subgénero a abordar en este caso es el Jazz fusión concretamente una Ballad Funk, la cual se destaca por su armonía modal y las técnicas implementadas en su interpretación, lo que deriva en una sonoridad muy espacial, esto acompañado de un tempo de 68 Bpm, pero que combinado con el uso de figuras rápidas como semicorcheas, y la técnica del muting en una frase característica del tema, permite sentir la fusión del Funk y la Balada.

El análisis está dividido en varias secciones, en primera instancia se hace una revisión de las indicaciones que aparecen en la partitura (tonalidad “si esta se encuentra definida”, compas, tempo, etc.); seguidamente un análisis de la forma del tema, para posteriormente adentrarse en el análisis melódico, rítmico y armónico.

En la primera parte del análisis se observa en profundidad la forma del tema, detallando cada frase de la melodía y los motivos que conforman cada una de ellas, de igual manera, junto

Análisis de la Obra Tokyo Dream

con el análisis de tema también se hace un estudio sobre la sección del solo de guitarra, para ello en primer lugar se debe hacer una transcripción de la melodía tocada en el solo sobre una vuelta armónica de ese fragmento del tema, esto con el fin de comprender de qué manera aborda la improvisación el autor, haciendo énfasis en las escalas y notas de paso de las cuales hace uso.

Como complemento a lo mencionado en los párrafos anteriores se anexan los demás temas que conforman el repertorio a interpretar durante el recital de Grado, haciendo un recorrido por diversos subgéneros del Jazz, como lo son: el swing, el Funk, el Bebop, el Jazz Fusión, el blues Fusión, la balada Fusión, y el Bossa Nova, consiguiendo así un repertorio completo en cuanto a estilos Jazzísticos, en su mayoría enfocados por la unión de elementos del Jazz con otros géneros musicales.

El propósito de este trabajo de grado es plasmar de manera escrita el análisis musical que concierne al tema Tokyo Dream del compositor Allan Holdsworth, un tema de Jazz Fusión, visto desde los elementos compositivos y también desde la parte interpretativa; haciendo mención de las distintas técnicas necesarias para llevar a cabo una buena interpretación de esta obra musical.

3. Justificación

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis musical, melódico y armónico de la obra Tokyo Dream del compositor Allan Holdsworth, del mismo modo, se realizará una transcripción de un fragmento del solo de guitarra. Mediante este análisis se podrán adquirir los elementos necesarios para abordar el tema de una manera completa teniendo en claro los aspectos que componen esta pieza musical; se obtendrá conocimiento de elementos en su parte armónica, melódica y rítmica, al igual que los recursos técnicos necesarios para interpretarla.

Analizar un tema de un género como el jazz fusión, permite ampliar conocimientos musicales en el área armónica, el desarrollo de contra melodías, la distribución de las voces en la guitarra, el uso de armonía modal, la ejecución de acordes y arpeggios extendidos en la guitarra eléctrica por medio del manejo de la técnica del Tapping a dos manos.

Mediante la elección de este tema, se abordan elementos estilísticos, compositivos e interpretativos que contribuyen al estudio de la obra, por medio del análisis y la exploración de diferentes géneros musicales. Esta obra representa un reto desde el punto de vista musical e investigativo, ya que está compuesta por recursos musicales que precisan ser analizados, a su vez se requiere una búsqueda de información sobre ellos para definir conceptos de armonía moderna, como lo son las estructuras constantes y la armonía modal.

Se escoge esta obra en particular por su nivel compositivo e interpretativo, debido a que esta requiere conocimientos teóricos y habilidades técnicas para ser abordadas de manera adecuada. De esta obra musical existen distintas versiones interpretadas por el mismo compositor, entre ellas no varía la forma del tema ni su armonía pero sí la sección del solo de guitarra tanto en la estructura de este como en la improvisación; por consiguiente se elige analizar

Análisis de la Obra Tokyo Dream

el solo de la versión remasterizada del año 2007, al ser esta la improvisación más fiel en cuanto a forma a la partitura encontrada en el new real book Vol. 3.

Con todo lo mencionado, el propósito es mostrar los elementos de la armonía moderna, la manera en que pueden ser abordados, de qué modo se realiza el movimiento de las voces, y que posibilidades técnicas e interpretativas, más allá de la ejecución tradicional de la guitarra eléctrica nos permite este instrumento, dentro del jazz.

Por otra parte, la elaboración de escritos académicos, son de vital importancia para promover el estudio y la incursión en estos géneros musicales modernos, que son de riqueza musical en la carrera de música de la Universidad de Pamplona; se dejará un documento escrito que sirva como fuente de consulta para posteriores análisis e interpretaciones a futuras investigaciones similares.

4. Capítulo 1: Contexto histórico.

4.1. Biografía de Allan Holdsworth

Allan Holdsworth (Bradford, Inglaterra, 6 de agosto de 1946-Vista, California, 15 de abril de 2017), fue un guitarrista y compositor británico, se desarrolló en los géneros de Jazz fusión, rock instrumental, rock progresivo.

Comenzó a tocar en bandas de fiestas inclinándose rápidamente por el naciente género del jazz fusión, formando la banda Igginbottom en 1969. Pasó por varias bandas de *rock* progresivo y *jazz*. Después de un período tocando ocasionalmente en bares con Steve Topping, Paul Carmichael y Gary Husband, nace el proyecto I.O.U. en 1980. Este proyecto tenía la intención de ser la banda de solista de Holdsworth, con la que grabó un álbum homónimo. Por estas fechas, Holdsworth se sumió en un período de depresión por la baja popularidad que alcanzaba su música debido a que era, según él, «muy roquero para las emisoras de *jazz*, y muy jazzístico para las emisoras de *rock*».

Al cabo de un par de años, Eddie Van Halen le hace publicidad en Warner Brothers, iniciando con esto la grabación del álbum *Road Games* con músicos como Chad Wackerman (Frank Zappa), Jeff Berlin (de la banda Bruford) y Paul Williams (de la banda Tempest). Holdsworth se sintió ofendido por la presión creativa ejercida por el productor de Van Halen, Ted Templeman, por lo que decide no firmar con una casa disquera grande jamás. El disco rápidamente se convierte en objeto de culto, siendo nominado para el premio Grammy pese al bajo tiraje. Decide reformar I.O.U. con Wackerman y Williams, sumándose en el bajo Jimmy Johnson.

De esta banda surge el disco *Metal Fatigue* (1985), que es considerado el álbum más popular de Holdsworth. A este le siguió *Atavachron* (1986) ya con el uso de la SynthAxe, un instrumento electrónico semejante a una guitarra, pero con la posibilidad de manejar el tono con el aliento. Holdsworth editó un par de álbumes en directo: *All Night Wrong* (2003) y *Then!* (2005, pero grabado en 1990). Dentro de su catálogo se incluyen tres videos: *I.O.U. Live in Japan* (1985), *Just For The Curious* (1991) y *Live At The Galaxy Theater* (2000).

Holdsworth colaboró en álbumes de diversos estilos, que van desde el jazz tradicional, el *free jazz*, el *acid jazz*, la música electrónica y hasta el metal progresivo. (Schille, February 2011)

4.2. Álbum: Road Games

Road Games es un EP (o, según su funda de vinilo, un "mini álbum de 6 cortes de precio especial") del guitarrista Allan Holdsworth, lanzado en 1983 a través de Warner Bros Records originalmente solo en vinilo; una edición en CD fue reeditada a través de Gnarly Geezer Records en 2001. Holdsworth afirmó que no había recibido regalías por ninguno de los lanzamientos, que esta fue una de sus grabaciones menos favoritas debido a las numerosas diferencias creativas con el productor ejecutivo Ted Templeman. *Road Games*, sin embargo, recibió una nominación a Mejor Interpretación Instrumental de Rock en los Premios Grammy de 1984. (Patterson, 2019)

Lista de temas del álbum Road Games

| | |
|--------------------------------------|------|
| 1. "Three Sheets to the Wind" | 4:14 |
| 2. "Road Games" | 4:14 |
| 3. "Water on the Brain Pt. II" | 2:49 |
| 4. "Tokyo Dream" | 4:04 |
| 5. "Was There?" | 4:09 |
| 6. "Material Real" | 4:41 |

Fig. 1 Tabla del listado de temas de álbum Road Games.

4.3 Género

El jazz es un género musical que ha evolucionado a lo largo de los años, surge como resultado de la mezcla de diversos rasgos musicales, desde sus antecedentes a finales del siglo XIX como lo son el ragtime, el blues y los cantos góspel, los cuales poseen características de música occidental y música africana, hasta hoy en día, el jazz ha cambiado y agregado elementos musicales. Allan Holdsworth a lo largo de su carrera es conocido por abordar varios géneros en su mayoría ligados al Jazz, en este caso el tema que se analiza, no es la excepción puesto que es un *Medium Funk Ballad*, el cual hace parte del Jazz Fusión.

Análisis de la Obra Tokyo Dream

Como tal no existe una fecha exacta del nacimiento de este género musical, pero se atribuye que se da entre finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX, es cuando el término Jazz comienza a tomar fuerza en la escena musical e inicia el nacimiento de diversos subgéneros a lo largo de las siguientes décadas como lo son: El estilo New Orleans, el estilo Chicago, Swing, Bebop, cool jazz, free jazz, Bossa Nova, el Latin Jazz, entre otros varios. (Gioia, 2013)

Las primeras apariciones del Jazz fusión se empiezan a dar en la década de los 70's cuando se comienzan a integrar elementos del rock y de la música popular; anteriormente a esta época el jazz había presenciado cambios en su lenguaje pero manteniéndose alejado de otros géneros musicales, esta evolución musical se comienza a evidenciar en gran parte por la influencia de nuevas tecnologías como el teclado electrónico, las cuales permitieron la exploración de nuevas sonoridades. (Tirro, 2007)

La música a lo largo de la historia se ha visto “modificada” por causa de distintas fusiones, las cuales fueron dadas por diversos factores como la enculturación. En la música se denomina como fusión a la unión de rasgos estilísticos de dos o más géneros musicales, que da como resultado la “creación” de un nuevo estilo musical que comparte elementos rítmicos, armónicos y/o melódicos, de los géneros de los cuales se deriva.

En cuanto al Jazz Fusión es el resultado de la combinación de un género musical (por ejemplo, la música tradicional de una región) con elementos del jazz, por ejemplo la implementación de progresiones jazzísticas, y el uso de escalas exóticas que no se manejan en ese género musical; dando como resultado la fusión.

Muchos musicólogos afirman que la historia del jazz está repleta de fusiones desde su origen, por diversas razones se ha intensificado con el paso del tiempo impregnando tanto

Análisis de la Obra Tokyo Dream

música oriental como occidental. En Latinoamérica, la salsa es un claro ejemplo de apropiación de elementos del jazz por la cultura latina y en Brasil el surgimiento del Bossa-nova, al fusionar la samba con el jazz; aunque comúnmente la música latina y el bossa son tomados aparte del jazz fusión, son claros ejemplo de la evolución del jazz y su mezcla con elementos de otros géneros musicales.

Otro punto importante a resaltar es la fusión sea o no dada por el jazz, también se puede ver reflejada en la modificación de la instrumentación original de un género en específico; por ejemplo: el uso de instrumentos como el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y la batería (entre otros) a la hora de interpretar música tradicional colombiana es un claro ejemplo de una fusión de nuestra música, por el hecho de tomar elementos en este caso instrumentales que no son originarios de nuestra región.

De este modo resulta interesante que la combinación de música de una cultura específica con elementos del jazz da como resultado que el jazz fusión este constantemente evolucionando y generando nuevas sonoridades.

5. Capítulo 2: Análisis del tema

389

Tokyo Dream

Allan Holdsworth

Medium Funk Ballad

$\text{♩} = 68$

NC. **A** **A⁶₉** **C[#]_{SUS}** **C[#](add ♭9)** **D^(add 9)** **F[#]**

dr. fill --- (gtr.)

B⁷(^{#9})B⁷ **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}** **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}**

C_{MI}⁹ **F¹³_{SUS}** **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}** **B^b6₉**

D_{SUS} **D^(add ♭9)** **E^b(add 9)** **G** **A^bMA⁷(=11)** **B^bMA⁷(=11)** **D**

5) 4)

C_{MI}⁶₉ **G** **F⁷** **A^(add #11)** **G[#]** **F[#]MI⁶₉** **A^(add 9)** **B** **A**

3

D **E** **D** **E^b** **D** **E^b** **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}**

C_{MI}⁹ **F¹³_{SUS}** **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}** **C_{MI}⁹** **F¹³_{SUS}**

(Guitar Solo)

B **D^bMA⁹** **GMA⁹** **A^bMA⁹** **GMA⁹** **D^bMA⁹** **GMA⁹**

A^bMA⁹ **GMA⁹** **B^b6₉** **D⁷(^{b9})** **GMI** **C_{MI}⁶** **G** **F⁷**

$A^{(add \#11)}$ $G^\#$ $F^\#MI^{6/9}$ $A^{(add 9)}$ B/A D E/D E^b D/E^b

Vamp & solo till cue.
 On cue, continue to **C**.

C D^bMA^9 GMA^9 A^bMA^9 GMA^9
 (solo continues)

D^bMA^9 GMA^9 A^bMA^9 GMA^9
 (solo ends)

D $B^b6/9$ D_{SUS} $D^{(add b9)}$ $E^b^{(add 9)}$ G

(gtr.) $A^bMA^{7(\#11)}$ $B^bMA^{7(\#11)}$ $CMI^{6/9}$ $F7$ $A^{(add \#11)}$ $F^\#MI^{6/9}$

$A^{6/9}$ $C^\#_{SUS}$ $C^\#^{(add b9)}$ $D^{(add 9)}$ $F^\#$ $B7^{(\#9)}$ $B7$

CMI^9 F^{13}_{SUS} $(8x's)$ CMI^9 **NC.**
 (drums play out)

Guitar synth. riff on CMI^9 F^{13}_{SUS} sections:
 etc.

Guitar sounds one octave lower than written.

Fig.2.Partitura completa Tokyo Dream

5.1 Análisis Indicaciones de la partitura

Como se hacía mención lo primero que debemos hacer al momento de realizar un análisis musical es una vista de las indicaciones que aparecen en la partitura, esto por la importancia de comprender las pautas a seguir al momento de interpretar el tema como lo son: El tempo, la tonalidad, el género, entre tantas otras. En este caso mucha de la nomenclatura usada aparece definida en las primeras hojas del New Real Book (la versión número 3 en Do mayor, que es donde se encuentra la partitura de Tokyo Dream), gran parte de las indicaciones están ubicadas al inicio de la partitura y las demás que son también importantes aparecen a lo largo de la partitura

o al final de la misma.

389

Medium Funk Ballad
♩ = 68
NC. A A^{6/9}
dr. fill --- (gtr.)
C^{#sus} C^{#(add b9)} D^(add 9) F[#]
13 13

Fig. 3 Indicaciones iniciales de la partitura.

En la parte superior de la partitura encontramos varias indicaciones que nos brindan información importante para la ejecución del tema, así como datos que ayudan a contextualizar en la obra musical, como su compositor.

Una de las primeras indicaciones que podemos ver en la partitura es la velocidad a la cual se encuentra el tema, en este caso nos indica un tempo de 68 Bpm la negra lo cual dentro de la teoría musical se denominaría un Adagio que en los metrónomos se sitúa ente los (58-78 Bpm).

Otra indicación importante a la hora de la ejecución, y la cual aparece especificada es el género, ya que el conocerlo permite hacer uso de un lenguaje musical adecuado, de este se habla con profundidad en el capítulo anterior.

En cuanto a la métrica del tema esta se desarrolla en un compás de 4/4 durante la mayoría del tiempo a excepción del compás 12 ubicado en la sección “A”, sistema número 4, en el cual aparece un compás de 5/4 para posteriormente regresar en el compás 13 a 4/4, esto mismo se repite en la sección “D” al momento de la re exposición del tema.

Otras indicaciones



Fig. 4 Indicación de No Chord.

Durante el compás o la sección donde se encuentre este símbolo (Figura 4.) no se ejecutaran acordes, en este caso aparece en la parte inicial del tema donde nos indica que el instrumento encargado de dar la entrada es la batería con un fill simbolizado de la manera siguiente:



Fig. 5 Entrada al tema con un fill de batería.

En la partitura podemos encontrar cuatro secciones claramente marcadas por las letras de ensayo (A, B, C, D). Estas no necesariamente hacen referencia a la forma musical del tema, el cual se analizara en otro punto del análisis.



Fig. 6. Marcas de Ensayo.

La imagen a continuación corresponde a los últimos dos compases de la sección “B” (solo de guitarra) y marca un obligado en el acompañamiento sobre la armonía especificada en la parte superior al pentagrama.



Fig.7. Indicación de obligado

La siguiente es otra de las indicaciones que se encuentran en la partitura, en este caso no en la sección de la melodía sino en el solo de guitarra, esta hace alusión a que se sigue tocando esta sección “B” hasta que el solista de la señal para pasar a la siguiente parte del tema y nos marca el fin de la parte “B” para dar inicio a la “C” que es una continuación del solo de guitarra.

*Vamp & solo till cue.
On cue, continue to C.*

Fig.8 Indicación final de B

Las siguientes dos indicaciones señalan la continuación y el final del solo de guitarra, para dar inicio a la parte “D”.

Un cue, continúe to [C].

(solo continues)

(solo ends)

E^b(add 9)

Fig. 9 Continuación y final del solo.

5.2. Análisis Formal

Medium Funk Ballad
♩ = 68

dr. fill - - -

(9)

C[#]SUS

C[#](add 9)

D^(add 9)

F[#]

B⁷([#]9)B⁷

CMI⁹

F¹³SUS

CMI⁹

F¹³SUS

CMI⁹

F¹³SUS

B^b6/₉

D^{SUS}

D^(add 9)

G

A^bMA⁷(¹¹)

B^bMA⁷(¹¹)

CMI⁹

G

F⁷

A^(add 11)

F[#]MI⁹

A^(add 9)

B

D

E

D

E^b

E^b

CMI⁹

F¹³SUS

CMI⁹

F¹³SUS

CMI⁹

F¹³SUS

CMI⁹

F¹³SUS

Fig. 10. Estructura de frases de A

Análisis de la Obra Tokyo Dream

Observando la partitura de inicio a fin podemos definir tres grandes secciones, la primera, “A” donde se expone la melodía, la cual se analizara a continuación; en “B” donde se realiza el solo de guitarra, y una tercera parte “C” en la cual se hace una re exposición del tema con variaciones, si bien en la partitura aparecen 4 secciones marcadas con las letras A B C D, las letras “B” y “C” hacen parte de la sección del solo de guitarra y no presentan elementos que las separen, al contrario, evidencian características armónicas que auditivamente las convierten en una misma sección, por lo tanto las tres partes estarían divididas de la siguiente forma: A (A tema principal) B (B y C solos) y C (D re exposición de a melodía).

La obra inicia con un Fill de batería de un compás, luego entran los demás instrumentos con el tema principal, este tiene una estructura asimétrica, de 21 compases dividido en frases, posteriormente, la sección del solo cuenta con una primera mitad de 16 compases con barra de repetición, para un total de 32 y luego un continuación del solo durante 8 compases marcado con la letra “C” en la partitura, que corresponde a la parte del solo de guitarra), para de ahí continuar con la sección “C” (marca de ensayo D), última parte del tema, donde se re expone la melodía, en esta parte se diferencian varias frases usadas en la sección A, pero una variación en su distribución, esta posee 18 compases en lugar de 21, finalmente el tema finaliza con 2 compases marcando el acorde de Cm en una ligadura de prolongación de 8 tiempos y un Groove de batería por dos compases más, que marca la salida.

Analizando la forma del tema (A) se llega a la conclusión que esta se encuentra basada en una forma(a, b, a2, a3, b) pero todo perteneciente a una “A”, ya que no se logran remarcar secciones bien definidas, sino pequeñas frases las cuales poseen contrastes en la parte rítmica, armónica y en los motivos que las conforman, aunque hay frases, estas no pueden verse como secciones grandes de la melodía, por lo mencionado anteriormente, por tal motivo se delimitan

cada una de ellas para analizar la manera en que se desarrollan estas mismas y los motivos que las conforman.

Dicho de esta forma la letra “A” corresponde al tema como tal en su primera exposición de inicio a fin, aun así esta sección la podemos dividir en varias partes que son remarcadas tanto armónica como melódicamente, algo que predomina a lo largo de la melodía se verá a continuación es la variación de los motivos a lo largo de las distintas frases.

Dentro de la melodía podemos definir varias divisiones:

Una frase “a” de color Azul (Figura 10) la cual aparece en los primeros cuatro compases, esta a su vez la podemos dividir en cuatro motivos, cada uno enmarcado en un color distinto (Figura 11):

The image shows a musical score for a piece titled "Medium Funk Ballad" with a tempo of 68. The score is in common time (C) and features a guitar line. The first four measures are divided into four distinct motifs, each highlighted with a colored box:

- Motif 1 (Green box):** Starts with a "dr. fill" and a guitar "gtr." entry. The chord progression is NC, A, and A^{6/9}.
- Motif 2 (Red box):** Features a C^{#sus} chord followed by a C^{#(add b9)} chord.
- Motif 3 (Blue box):** Features a D^(add 9) chord followed by an F[#] chord.
- Motif 4 (Yellow box):** Features a B7^(#9) chord followed by a B7 chord.

Fig. 11. Compases 1 al 4.

El motivo uno de color verde corresponde a la frase inicial de tema (a), seguidamente en el compás número dos, se observa el segundo motivo el cual es una variación del primer motivo, con ciertas similitudes en la parte rítmica al inicio (las cuatro semicorcheas), pero con una variación, en la en los últimos dos tiempos, también los grados usados cambian en relación al

acorde en el cual se ejecuta cada uno de los motivos, esto se podrá ver reflejado más adelante durante el análisis melódico.

En los compases tres y cuatro sucede algo similar a los compases anteriores, se observa un motivo rítmico el cual se varia en el compás siguiente, acortando la duración de la nota “la” para dar entrada a la siguiente frase del tema.

En los compases del cinco al ocho (Figura 12) podemos ver la siguiente frase de la melodía (b) que se caracteriza por un motivo de 4 tiempos que se repite constante mente sobre una misma armonía Cm9 y F13sus, en esta sección también tendremos en cuenta una pequeña contra melodía que, aparece en el sintetizador o la guitarra 2 la cual se ejecuta en respuesta a este motivo repetitivo, (esta contra melodía se analiza más adelante), algo que diferencia esta frase de la anterior aparte de lo ya mencionado es la manera en que está se desarrolla, iniciando en ante compas a diferencia de la frase anterior y de la que le sigue, también el uso de acordes en la melodía, predominando los intervalos de cuarta ascendente, así como implementar el staccato.

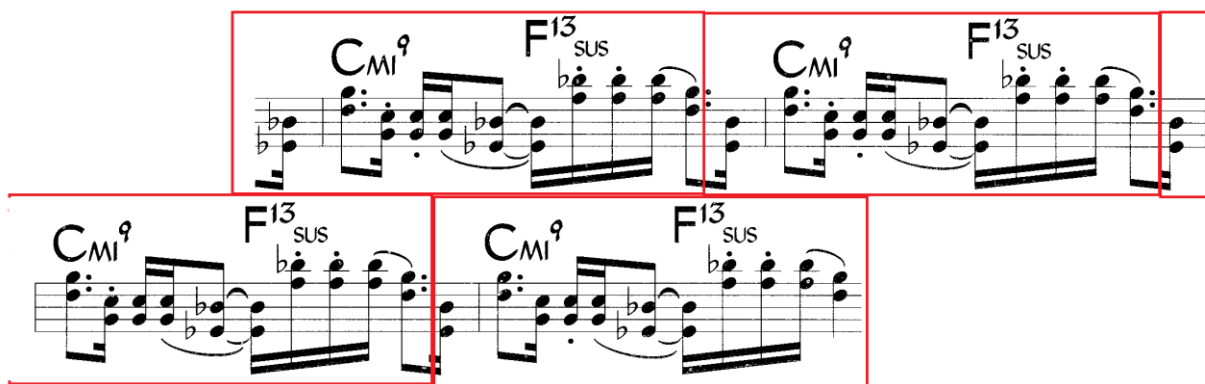
The image displays a musical score for measures 5 through 8. It consists of two staves of music. The top staff features a repeating melodic motif of four measures, with the first two measures of the motif labeled with the chords Cm9 and F13sus. The bottom staff shows a counter-melody that responds to the main motif. The entire score is enclosed in a red rectangular border.

Fig. 12 Compases 5 al 8.

Lo que sucede en los compases que prosiguen es bastante interesante ya que nuevamente vemos una variación de los primeros 4 compases tanto rítmica como a nivel de intervalos, pero

con la inclusión de un compás de 5/4 al finalizar esta frase elemento que resulta bastante contrastante, esta tercera frase que aparece en la melodía se domina (a2) por todos los elementos musicales que la conforman.

The image shows a musical score for measures 9 to 12. Measure 9 is boxed in orange and contains a suspended D chord (Dsus) and a D chord with an added flat ninth (D(add b9)). Measure 10 is boxed in blue and contains an E-flat chord with an added ninth (Eb(add 9)) and a G chord. Measure 11 is boxed in black and starts with a 5/4 time signature, containing an A-flat major chord (Ab(MA)) and a C chord. Measure 12 is boxed in black and starts with a 4/4 time signature, containing a B-flat major chord (Bb(MA)) and a D chord. A callout box in the upper right shows a 6/4 time signature with a melodic line.

Fig. 13.Compases 9 a 12.

Durante la siguiente frase (a3), podemos ver varios elementos ya usados anteriormente, con excepción de que se incluye una frase de cinco compases en lugar de cuatro, patrón que se venía manejando constantemente. En cuanto a los elementos melódicos, siguen predominando los arpeggios ascendentes, con un patrón de cuatro semicorcheas en el primer tiempo de compas, algo que podemos ver es el constante uso de variación a lo largo de las frases, ejemplo de ello es el compás 13 y 14, como este segundo es resultado de una variación del compás anterior, lo mismo ocurre en los siguiente tres compases donde el 15 y 16 son una variación rítmica del 14, y con la suma de más voces formando los acordes de E (Mi) en primera inversión y D (Re) en estado fundamental en las voces superiores, recurso que ya se había utilizado en la frase número 2 .

Análisis de la Obra Tokyo Dream

The image shows musical notation for measures 13 to 17. The top staff is in 4/4 time and contains three measures. The first measure (13) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords $C_{MI}^{6/9}$ and G. The second measure (14) is highlighted in orange and contains the notes G#, A, B, C, D, E, F, G with chords A (add #11) and G#. The third measure (15) is highlighted in purple and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords $F\#_{MI}^{6/9}$, A (add 9), B, and A. The bottom staff is in 4/4 time and contains four measures. The first measure (16) is highlighted in purple and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords D and E/D. The second measure (17) is highlighted in purple and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords D and E/D. The third measure (17) is highlighted in purple and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords E \flat and D/E \flat . The fourth measure (17) is highlighted in purple and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords E \flat and D/E \flat .

Fig. 14 Compases 13 al 17.

Luego de esta sección de 5 compases retomamos al motivo principal del tema que corresponde a la segunda frase (compases 5 al 8), con la misma armonía y el mismo motivo repetitivo, para así finalizar la melodía y dar inicio a la sección B que corresponde a la primera parte del solo de guitarra.

The image shows musical notation for measures 18 to 21. The top staff is in 4/4 time and contains two measures. The first measure (18) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords C_{MI}^9 and F^{13}_{SUS} . The second measure (19) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords C_{MI}^9 and F^{13}_{SUS} . The bottom staff is in 4/4 time and contains three measures. The first measure (20) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords C_{MI}^9 and F^{13}_{SUS} . The second measure (21) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords C_{MI}^9 and F^{13}_{SUS} . The third measure (21) is highlighted in red and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G with chords C_{MI}^9 and F^{13}_{SUS} .

Fig. 15. Compases 18 al 21

Mientras el tema se encuentra sobre a frase característica del Cm9 y F13sus, un instrumento acompañante realiza una contra melodía en respuesta a la frase interpretada por la guitarra, en esta contra melodía vemos un patrón rítmico que dura 4 tempos y se repite durante los cuatro compases, pero variando intercaladamente las notas usadas.

Guitar synth. riff on Cm⁹ F¹³_{SUS} sections:

5 5 5 5 5 T9 T9 1 b7 1 1 1 1 1 1 1 T13 5
T9 T9 T9 T9 T9 T13 T13 5 T11 T13 T13 T13 T13 T13 5 5 3 T9

b7 b7 T9 T9 1 b7 1 1 1 1 1 1 1 T13 5 etc.
T11 T11 T11 T11 T11 T13 T13 5 T11 T13 T13 T13 T13 T13 5 5 3 T9

Fig. 16. Frase de contra melodía.

Como se puede observar en el análisis melódico de la frase de acompañamiento, usa principalmente intervalos de cuarta ascendente, recurso que también maneja la melodía principal, con un patrón rítmico repetitivo, la frase sobre el acorde F13sus es la misma para ambos compases, pero sobre Cm9 si hace una variación melódica.

The image displays a musical score for 'Tokyo Dream', divided into four horizontal sections. The top section (red border) shows a guitar part starting with a **D** box, featuring chords $Bb^{6/9}$, D_{SUS} , $D^{(add\ b9)}$, and $Eb^{(add\ 9)}$ with a **(solo ends)** instruction. The second section (red and blue borders) includes a guitar part with chords $A^{bMA7(\#11)}$, $B^{bMA7(\#11)}$, $C_{MI}^{6/9}$, $F7$, $A^{(add\ \#11)}$, and $F\#MI^{6/9}$. The third section (green border) continues with $A^{6/9}$, $C\#_{SUS}$, $C\#^{(add\ b9)}$, $D^{(add\ 9)}$, and $B7(\#9)B7$. The bottom section (orange and blue borders) shows a guitar part with C_{MI}^9 , F^{13}_{SUS} , and a **(8x's)** instruction, followed by a drum part with C_{MI}^9 and **NC** (drums play out).

Fig. 17. Estructura frases D

En esta sección final del tema, la cual corresponde a “C”, se encuentran varios elementos ya usados en la primera parte de la obra “A”, Los primeros 4 compases, corresponden a la tercer frase de la melodía principal (a2), seguidamente aparece una breve exposición de a frase 4 (a3) pero esta no se completa, solo ejecuta los tres primeros compases, y pasa directamente a tocar la frase siguiente la cual es la misma que la frase con la cual se inicia la pieza musical (a), y concluye esta sección con el motivo sobre $Cm9$ y $Fsus13$ (b) el cual ya se analizó en detalle también anteriormente, pero en esta ocasión no se interpreta 4 veces sino 8, para el final el tema termina en un acorde $Cm9$ con ligadura de prolongación, con un ritmo de batería el cual finaliza sin acompañamiento.

Como conclusión de esta sección, se observa que no aparecen como tales elementos nuevos sino una re estructuración de las frases ya implementadas en la sección A.

5.3 Análisis melódico

En la sección A del tema es en la cual se desarrolla la melodía principal (melodía), podemos observar mediante el análisis melódico que el tema está basado en arpeggios, lo cuales no solo se basan en las notas características de un acorde (triada), sino que añade al arpeggio (melodía) las tensiones cifradas en cada acorde.

En cuanto al movimiento de las voces en la primera frase y sus variaciones se puede apreciar un patrón ascendente en la melodía, otro rasgo característico es que predominan los saltos (4tas, 6tas, 5tas) tanto ascendentes como descendentes, aunque también se puede encontrar cierto movimiento por grados conjuntos.

Medium Funk Ballad
 ♩ = 68

The image displays a musical score for a piece titled "Medium Funk Ballad" with a tempo of 68 beats per minute. The score is written in treble clef and common time (C). It features a main melody line and a guitar accompaniment line. The melody line starts with a "dr. fill" and then enters section A. The guitar accompaniment is characterized by arpeggiated chords. The chords and their fingerings are as follows:

- Section A: $A^{6/9}$ (fingerings: T13 1, T13 T9 7 5 5)
- Chord progression: $C^{\#}_{SUS}$ (fingering: 1 5 1 4 5 3), $C^{\#(add\ b9)}$ (fingering: T9), $D^{(add\ 9)}$ (fingering: 1 7), $F^{\#}$ (fingering: T13 b7)
- Chord progression: $B^7(\#9)B^7$ (fingering: b1 T9 1 1 1 b7 b5 5 5 5 b3), C^{MI^9} (fingering: T11 T11 T11 T11 T9 T11 T9 1 1 1 b7 5 5 5 b3), F^{13}_{SUS} (fingering: T11 T11 T11 T11 T9 T11 T9 1 1 1 T13 b7), C^{MI^9} (fingering: T9 1 1 1 b7 5 5 5 b3), F^{13}_{SUS} (fingering: T11 T11 T11 T11 T9 T11 T9 1 1 1 T13 b7)
- Chord progression: C^{MI} (fingering: T13), $B^b9/9$ (fingering: T9 7 5 5), $E^b(add\ 9)$ (fingering: 3 T13 b1), $B^b_{AA\Delta} 7(\#11)$ (fingering: T9 7 5 5)

Análisis de la Obra Tokyo Dream

The image displays a musical score for the piece 'Tokyo Dream', specifically focusing on the melodic analysis of section A. The score is written for guitar and consists of four staves. The first staff shows the initial melodic line with chords such as D_{SUS}, D⁴, D^(add 9), and F⁷. The second staff continues the melody with chords like C^{Mi}₉, G, F⁷, A^(add #11), G[#], F[#]_{Mi}₉, and A^(add 9). The third and fourth staves show a more complex harmonic texture with chords including D, E, E^b, D, C^{Mi}₉, F¹³_{SUS}, and F¹³. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes, and various guitar techniques like bends (b), trills (T), and slides (S) are marked. The time signature is 4/4.

Fi. 18. Analisis melodico A

Un punto al resaltar en el analisis melodico del tema es que las alteraciones al no aparecer definidas en la armadura, se encuentran a lo largo de la partitura.

En cuanto al fraseo es caracteristico de la primera frase iniciar en el tiempo “uno” la frase con un motivo de semicorcheas, algo que predomina en la mayor parte del tema, luego en la seccion del Cm y F13sus (compas 5 al 8) la frase inicia en ante compas, característica que se repite al aparecer nuevamente esta frase, tambien el uso de chord melody ya que el mismo insturmento solista se encarga de armonizar la melodia por medio de acordes.

5.4 Análisis Armónico.

Al momento de analizar el tema en su parte armónica lo primero que debemos tener en cuenta es que la armonía que maneja no es armonía funcional ya que no respeta las reglas de la armonía tonal podemos ver dominantes sin resolver, intercambios modales, y estructuras constantes.

El tema como tal se desarrolla por secciones, cada una delimitada armónicamente, las mismas frases que se mencionaron en el análisis estructural, analizándolas armónicamente evidencian cambios armónicos, que marcan un contraste con la sección anterior y la siguiente, respectivamente.

Otro punto a tener en cuenta es que al momento de analizar ciertos acordes se tiene en cuenta la función que están cumpliendo en ese momento.

Al tema no presentar una armadura al inicio de la partitura indicando la tonalidad principal y en el primer compas encontrar tantas alteraciones, nos muestra que el tema no se encuentra en armonía tradicional, ya que el primer acorde que aparece es un “A 6/9” y que se debe comprender y analizar esto de manera modal, como ya se hizo mención el compositor Allan Holdsworth es bastante conocido por el uso de armonías libres, el uso de armonía modal de estructuras constantes y el experimentar con distintas escalas, y en esta obra musical se logra evidenciar el manejo de varias de estas técnicas compositivas.

Los primeros cuatro compases como se mencionó anteriormente los veremos con un centro tonal, el cual no se define en la armadura sino que nos lo da el primer acorde, por ello en esta primera frase, cada acorde nacerá de una escala teniendo siempre como centro tonal la nota “A”, por lo tanto la primer frase usara escalas como: **A mayor, A mayor Armónica, A frigio #6**

y **A lidio b7**, por ello vemos el uso de distintos **modos** para el desarrollo de esta primer parte del tema, en el caso de compas dos se hace uso de la escala, **mayor armónica de A** (La, si do#, re, mi, FA, sol#, la) , donde el sexto grado aparece bemol, y en la partitura lo encontramos enarmónicamente E#, el acorde anterior se sigue manejando en **A mayor natural**, ya que no nos define la tercera del acorde, y sus notas usadas corresponden a la **escala de A mayor**.

Medium Funk Ballad
 ♩ = 68
 dr. fill ---
 NC. A A^{6/9}
 (gtr.) LA MAYOR NATURAL
 C#^{SUS} LA MAYOR ARMONICA
 C#(add b9) LA MAYOR NATURAL
 D^(add 9) IV
 F# LA MAYOR NATURAL
 B^{7(#9)} B⁷ LA LIDIO b7
 A FRIGIO #6

Fig. 19 Análisis armónico frase 1

En el cuarto compas se puede observar un sustituto tritonal (B7), el cual también es un acorde dominante, es decir un acorde mayor con su séptima menor y que se usan en reemplazo del dominante principal de la tonalidad, su característica es poseer el mismo tritono que el dominante en este caso la tonalidad a la cual se modula, es “Bb” por lo tanto su dominante natural “F7” posee el tritono de **A y Eb**, y si “B7” posee el mismo tritono **D# y A** (tomando el D# de manera enarmónica), un rasgo de los acorde sustitutos dominantes es que se encuentra medio tono por arriba de la tonalidad hacia la cual va a resolver. (Cordantonopulos, 2002)

Análisis de la Obra Tokyo Dream

La frase número dos del tema corresponde como a se ha mencionado a una nueva sección de la obra, la cual ya no se encuentra con “A” como su centro tonal sino que ahora la nueva tonalidad principal es un “Bb”, en este caso El (Cm y el F13sus) que son los acordes que aparecen, corresponden a un (iim9 y V13sus) grado de la nueva tonalidad.

Bb MAYOR NATURAL

Cm⁹ iim F¹³_{SUS} V Cm⁹ iim F¹³_{SUS} V

Cm⁹ iim F¹³_{SUS} V Cm⁹ iim F¹³_{SUS} V

L. (1919)

Fig. 20 Análisis armónico frase 2

Como ya se mencionó la nueva tonalidad es (Bb) y aunque melódicamente los siguientes compases son una nueva frase del tema, armónicamente se conserva la misma tonalidad ya que es progresión de (Cm9 F13sus) que se repite 4 veces resuelve a la nueva tónica **Bb Jónico**.

Pero se considera una nueva sección ya que aunque maneja la misma tonalidad principal que la frase anterior, lo que viene a continuación es una variación de los primeros cuatro compases del tema pero medio tono por encima, En el quinto compás de esta sección, se puede analizar de dos maneras la primera tomando el compás de 5/4 como un **Bb Mixolidio** en los primeros tiempos y luego un **Bb Lidio**, o usar una escala mencionada por Allan Holdsworth en uno de sus libros, Just For The Curious, Llamada **Escala Dominante Add b3 y 7**, La cual si la comenzamos desde la

raíz “F” quito grado de “Bb”, nos permite ubicar los acordes “Abma7(#11)” y “Bbma7(#11)” con sus respectivas tensiones.

Fig. 21 Análisis armónico frase 3

En esta frase el primer comas se encuentra en **Bb Jónico**, y el “F7” cumple función de dominante secundario para ir a la tonalidad de “E”, pero no resuelve y pasa al modo de **A Lidio** durante los siguiente dos compases, hasta llegar a los últimos tiempos del tercer compas de la frase donde vuelve a aparecer un acorde con función de dominante, que nuevamente no resuelve, sino que pasa a un **D Lidio** y finaliza el quinto compas de esta frase con La inclusión un **D mixolidio b9 y b13**.

Fig. 22 Análisis armónico frase 4

Finalmente en los compases 18 al 21 se retoma, la tonalidad de **Bb jónico** con el uso de la progresión ya utilizada “Cm9 y F13sus”.

Fig.23 Análisis armónico frase 5

©1983 IOI Publishing Co. Used by Permission.

Fig. 24 Análisis armónico Solo frase 1

En los primeros 8 compases de esta sección (solo de guitarra) se evidencia el uso de un nuevo recurso por parte del compositor, la estructuras contantes, estas son una sucesión de acordes de la misma especie, en este caso “Dbmaj9 Gmaj9 Abmaj9 Gmaj9” los cuales entre si no tienen una relación directa con el acorde anterior y posterior; si bien “Dbmaj9” y “Abmaj9” podrían tomarse como dos acordes pertenecientes a una misma escala, la inclusión del “Gmaj9” en

medio de ambos, rompe con cualquier regla de armonía funcional, y cada acorde entra a ser una sonoridad determinada, para esta progresión de acordes, Allan Holdsworth hace uso de la escala Lidia al momento de improvisar en cada uno, aspecto que se verá como más claridad al momento de analizar el solo. (Herrera, 1990)

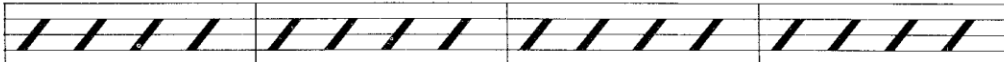
| | | | |
|--|------------------|----------|-------------------------|
| G Eólico | G menor Armónico | G Eólico | G Eólico |
| III | V7 | im | ivm VbII7 |
| $B\flat 6/4$ | $D 7(b9)$ | G_{MI} | $C_{MI} 6/4$ $G F 7$ |
|  | | | |

Fig. 25 Análisis armónico Solo frase 2

La progresión de acordes basada en estructuras contantes finaliza con el acorde de “Gmaj9” y acá se toma esta nota (G) como nuevo centro tonal, por consiguiente los 4 compases que continúan, se encuentra en **G Eólico** y **G menor armónico**.

| | | | |
|--|----------------|------------------------|---------------|
| $A^{(add \#11)}$ $G\#$ | $F\#_{MI} 6/4$ | $A^{(add 9)}$ B/A | $D \quad E/D$ |
|  | | | |

Fig. 26 Análisis armónico Solo frase 3

Finalmente concluyendo la sección B (primera parte de los solos), vuelve a aparecer la misma armonía de la frase número 4 del tema, la cual ya se analizó pero también cabe resaltar que al

momento de improvisar el solista puede, hacer uso de la **escala simétrica disminuida o la escala alterada** para conseguir nuevas sonoridades, esto sobre el ultimo compas de esta sección que corresponde a “Eb” y “D/Eb”.

Diagrama de análisis armónico que muestra dos repeticiones de una frase de cuatro compases. Cada compás contiene un acorde de 9ª y un modo Lidio correspondiente. El primer compás es $D^{\flat}M A^9$ (Db Lidio), el segundo es $G M A^9$ (G Lidio), el tercero es $A^{\flat}M A^9$ (Ab Lidio) y el cuarto es $G M A^9$ (G Lidio). El diagrama incluye una clave de sol y una clave de bajo, con el texto "(solo continúes)" debajo de la primera línea.

Fig. 27 Análisis armónico Solo frase 4

Al terminar las dos repeticiones de solos se pasa a la última parte de esta sección en la cual vuelve a aparecer la progresión de estructuras constantes “Dbmaj9 Gmaj9 Abmaj9 Gmaj9”, esto se hace durante 8 compases para luego dar entrada a la re exposición del tema. (Herrera, 1990)

6. Capítulo 3 Análisis del solo

6.1 Transcripción de solo

La transcripción consta de 16 compases sobre una armonía definida en la partitura, como se mencionó en el párrafo anterior la cual corresponde a la sección B del tema; para el análisis del solo se hizo una transcripción de una sección del mismo, de la versión, remasterizada la cual pertenece a álbum Eidolon de Allan Holdsworth, publicado el 7 de abril de 2017, este es una recopilación de varias de sus obras más reconocidas, el tema en esta versión está interpretado por Jeff Berlin en el bajo, Chad Wackerman en la batería y Allan Holdsworth en la guitarra; el fragmento transcrito el cual se analizó, corresponde a una vuelta armónica de la parte B del tema, sobre él se puede apreciar la manera de abordar esta sección de improvisación por parte del compositor.

TOKYO DREAM SOLO

HANDERS CRUZ

QUITARRA ELECTRICA

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

♩ = 68

Dbmaj9

Gmaj9

Abmaj9

Gmaj9

Dbmaj9

Gmaj9

Abmaj9

Gmaj9

Bb6/9

The image displays a musical score for an electric guitar solo, consisting of seven staves of music. Each staff is labeled 'QUIT. EL.' on the left. The staves are numbered 11 through 17. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked with a '4' time signature. The score includes various guitar techniques and chord voicings. Measure 11 features a complex melodic line with a $D7(b9)$ chord. Measure 12 has a Gm chord. Measure 13 includes a triplet of eighth notes and Cm^b/G and $F7$ chords. Measure 14 features a triplet of eighth notes and $A\#11$ and $F\#m^b/G$ chords. Measure 15 includes $A(add9)$ and B/A chords. Measure 16 has D and E/D chords. Measure 17 features E^b and D/E^b chords. The score concludes with a double bar line.

Figura. 28 Transcripción del solo de guitarra eléctrica primeros 16 compases

6.2 Análisis melódico

TOKYO DREAM SOLO

HANDERS CRUZ

$\text{♩} = 68$

QUITARRA ELECTRICA

QUIT. EL.

QUIT. EL.

Chords and Fingerings:

- Staff 1: Dbmaj9, Gmaj9
- Staff 2: Abmaj9, Gmaj9, Dbmaj9
- Staff 3: Abmaj9

Fingerings: T9, T9 3 T#11 5, T13 5, 1 7 1 1 9 1 7 1 9, T9 7, T#11 Gmaj9, T#11 T9 3 T13, 3, 7 T13 5, 7 1 7 T13 5, b9 1 T#11 3 T9, 7 7 T9 3, T13 7 1 7 T13 7 T9, Tb9 1 7 b7

Fig. 29 Análisis melódico solo de guitarra

Como se puede observar en el análisis melódico de los primeros siete compases de solo, resalta el uso del **modo lidio** y en algunos momentos el **modo Jónico** de cada acorde manejando una progresión de acordes “Xmaj9”, usando bastante el movimiento por grados conjuntos, otro recurso que resalta bastante es el uso de cromatismos para llegar a las notas guías del acorde (señalado de color verde). En cuanto al fraseo, se puede ver que usa el recurso de anticipar la nota en el último tiempo del compás anterior (color rojo).

Análisis de la Obra Tokyo Dream

9 QUIT. EL. G^{maj9}

10 QUIT. EL. B^b9

11 QUIT. EL. $D7(b9)$

12 QUIT. EL. Gm

Fig. 30 .Análisis melódico solo de guitarra segunda parte

En los siguientes cuatro, compases del solo de guitarra, sigue usando el recurso de la tensión #11 pero está vez sobre un acorde dominante D7 (b9), y predomina también el uso de arpeggios, otro grado muy utilizado a la hora de improvisar y que se ha visto a lo largo de estos primeros once compases es la tensión 13, ya sea sobre acorde mayor o menor.

13 QUIT. EL. Cm^9/G $F7$

14 QUIT. EL. $A^{\#11}$ $F^{\#m9}$

15 QUIT. EL. $A^{add(b9)}$ B/A

Fig. 31 Análisis melódico solo de guitarra tercera parte

Teniendo en cuenta el análisis desarrollado sobre el solo de guitarra, durante la improvisación se hará uso de frases del solo transcrito al igual que de las escalas de las que derivan los acordes, de esta sección.

6.3 Recursos al momento de abordar el solo de guitarra.

TOKYO DREAM SOLO

HANDERS CRUZ

♩ = 68

QUITARRA ELECTRICA

4

7

13

18

27

34

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

QUIT. EL.

Fig. 32 Recursos de improvisación.

- Escala Lidia y Jónica Correspondiente a Cada Acorde.
- Escala Gm natural.
- Arpeggios y uso de cromatismos.
- Escala Gm armónica/Arpeggio D7.
- Modos derivados de E mayor (F# Dórico, A Lidio, B Mixolidio).

7. Capítulo 4: Recursos técnicos

Un factor importante en el desarrollo musical es el uso de técnicas al momento de tocar piezas musicales, y en cuanto a recursos técnicos en la guitarra eléctrica hay una gran variedad, y de distintos niveles, Allan Holdsworth siendo un virtuoso guitarrista hace uso de muchas de ellas, algunas de nivel bajo como el vibrato el slide, el Hammer on o el Pull of, y otras tantas de nivel avanzado, pero en este caso se hará mención de dos técnicas que requieren cierto estudio para lograr dominarlas de una buena manera. (Denyer, Crawford, & Guillory, 1985)

Como ya se comentó el tema Tokyo Dream no solo presenta complejidad en su estructura y su parte melódica, sino también en la parte interpretativa ya que requiere el uso de algunas técnicas de guitarra de nivel medio o avanzado, esto para llevar a cabo una fiel interpretación de la obra, por ello es que a continuación se hará mención de las técnicas que son usadas por Allan Holdsworth al momento de componer e interpretar esta pieza musical y las cuales se deben tener presentes al momento de tocar este tema.

7.1 Chord melody

La guitarra es un instrumento que permite, ser acompañante o solista, los Chord melody son la unión de estas dos cualidades de la guitarra, y que se ha convertido en un recurso muy usado en el jazz a la hora de tocar algunos “stándar”, en este tema en particular la guitarra cumple ambos papeles si bien tenemos un bajo el cual hace una línea escrita y una batería que nos define un ritmo, en cuanto a la parte armónica, la guitarra también cumple un papel fundamental y es algo bastante usado por Allan Holdsworth en sus composiciones, de allí sus conocidas y un poco complejas inversiones de acordes en la guitarra. (Fisher, 1995)

Los Chord melody se definen como una re armonización de la melodía, con arreglos de armonía melodía y ritmo, para ellos hay que tener gran conocimiento de acordes y sus respectivas inversiones, incluyendo acordes de séptima, y con tensiones como novenas, onces y trecenas, pero claro no es un recurso único de la guitarra eléctrica ya que la guitarra acústica y el bajo también permiten hacer uso de esta técnica de auto acompañamiento.

La manera de ejecutar esta técnica puede ser usando los dedos de la mano derecha para tocar las cuerdas, o usando un pick para los bajo y los dedos para arpeggiar las cuerdas más agudas.

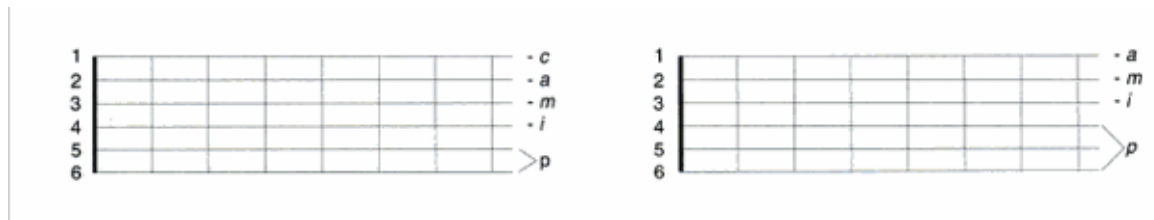


Fig. 33 Ejecución de los Chord melody. (Fisher, 1995)

En cuanto a los músicos que más han desarrollado esta técnica o que más uso hacen de ella, se encuentra a Joe pass conocido guitarrista de Jazz el cual hace un gran uso de esta técnica, llegando a ser conocido principalmente por sus temas para guitarra solista.

En el caso de Allan Holdsworth el uso de los Chord melody va un poco más allá ya que lo combina con otra técnica bastante avanzada y conocida dentro de los guitarristas como los es el Tapping.

7.2 Tapping

El Tapping es una técnica considerada avanzada en la guitarra, ya sea acústica, eléctrica o en el bajo eléctrico, ya que consiste en usar ambas manos para ejecutar arpeggios o acordes en posiciones que normalmente a una sola mano, no se podrían tocar.

El Tapping se puede dar en una sola cuerda, en su versión más sencilla, produciendo tres notas por ejemplo un arpeggio de Am Donde la mano izquierda toca la tónica y la tercera menor y la mano izquierda se encarga de pulsar la quinta del acorde.

La técnica consiste en el uso de ligados ascendentes y descendentes (conocidos en la guitarra como Hammer on y pull off), para su correcta ejecución en la guitarra eléctrica es necesario el muteo de las cuerdas, si es que esta no se van a tocar al aire, con la mano izquierda, esto para conseguir una mayor limpieza en el sonido, esta se puede usar para tocar tensiones de un acorde por ejemplo en el compás uno del tema En el A6/9 se usa esta técnica para tocar la 7ma y la 5ta del acorde, haciendo Hammer on con la mano derecha en los respectivos trastes. (Denyer, Crawford, & Guillory, 1985)

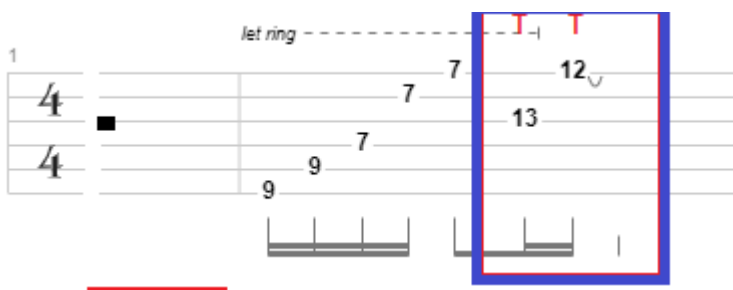


Fig. 34 Ejemplo de Tapping.

Esta técnica también se puede dar a más dedos, tres, cuatro y hasta ocho dedos, aumentando la complejidad, a medida que se agregan más notas al arpeggio o a la frase, otra variante de esta técnica y que es la usada en este tema es la de tocar acordes, usando ambas

Análisis de la Obra Tokyo Dream

manos, como se puede ver en los compases 5 al 8 y 18 al 21, combina una acorde en la mano izquierda, y agrega el Tapping en la mano derecha para cambiar la armonía. De un Cm9 a un F13sus.

The image displays a musical score for the piece 'Tokyo Dream' in 4/4 time. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The score is annotated with 'let ring' and 'T' (tapping) symbols. Red boxes highlight specific tapping techniques:

- System 1 (Measures 1-3):** Measure 2 has two 'T' symbols above the notes 12 and 13. Measure 4 has one 'T' symbol above the note 10. Measure 5 has one 'T' symbol above the note 14.
- System 2 (Measures 5-7):** Measure 5 has one 'T' symbol above the note 10. Measure 6 has four 'T' symbols above the notes 15, 15, 15, and 12. Measure 7 has four 'T' symbols above the notes 15, 15, 15, and 12.
- System 3 (Measures 8-10):** Measure 8 has four 'T' symbols above the notes 15, 15, 15, and 12. Measure 9 has four 'T' symbols above the notes 15, 15, 15, and 12.

Fig. 35 Ejemplo de Tapping en la melodía de Tokyo Dream

8. Conclusión

Para el desarrollo de este trabajo fue de gran importancia el realizar una búsqueda bibliográfica para aclarar ciertos datos históricos y bibliográficos del compositor y de esta manera tener una mejor contextualización del tema a tratar.

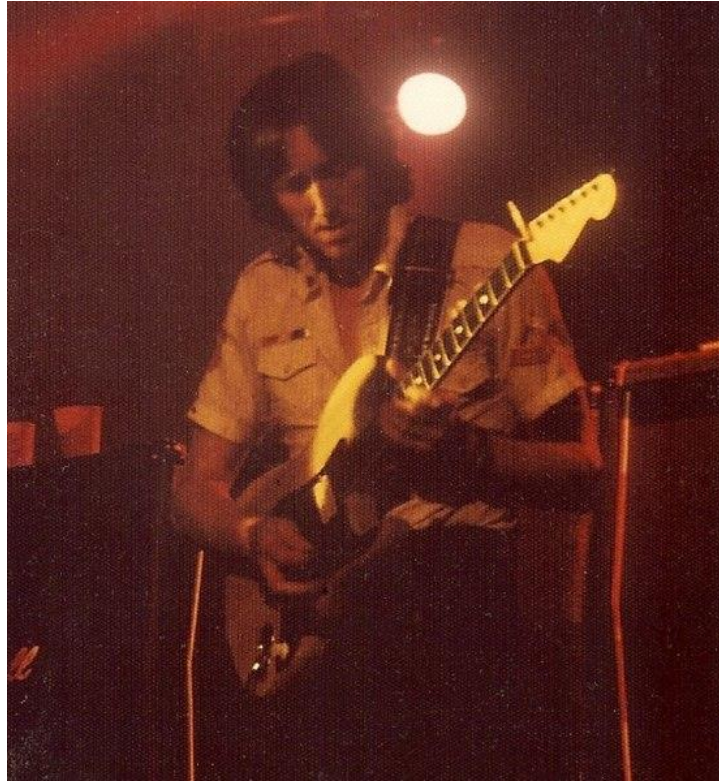
De la misma manera la investigación de distintos tipos de escalas, el desarrollo de armonías modales, y sus maneras de uso, así como también, buscar información sobre técnicas de guitarra y análisis musicales, los cuales dan como resultado un trabajo con el manejo de términos bastante avanzados sobre todo en la parte armónica.

Por ello este trabajo representa un importante aporte a la universidad de Pamplona y al programa de música, incursionando en el análisis de temas musicales que presentan el uso de armonía moderna, y el manejo de sus elementos compositivos, todo esto mediante una recopilación de información que cumplió la función de base teórica para realizar el trabajo.

En cuanto a la guitarra eléctrica, también se genera un gran aporte al hacer mención sobre técnicas de guitarra, de nivel avanzado, punto que es importante para continuar llevando a cabo un desarrollo en la parte interpretativa del instrumento y la inclusión de estas técnicas dentro del repertorio de jazz moderno. Las fuentes consultadas para este punto son libros enfocados en el estudio de la guitarra eléctrica desde su parte técnica y su desempeño dentro del jazz.

Haciendo mención al montaje del recital, el repertorio elegido está compuesto por una amplia variedad de subgéneros del Jazz, lo cual manifiesta un gran manejo del lenguaje jazzístico en la utilización de distintos elementos al momento de la ejecución de la melodía y la improvisación en cada obra musical.

9. Anexos



Fotografía Allan Holdsworth (1975)

10. Repertorio

1. Donna Lee de Miles Davis, Version Charlie Parker 1947, Bebop.
2. Affirmation de Jose Feliciano, Version George Benson 1976, Medium Funk/Rock.
3. Tokyo Dream de Allan Holdsworth 1983, Funk Ballad.
4. Stella by starlight de Victor Young, Version Joe pass, Swing (solista).
5. Dolemite de Scott Henderson 1997, Blues Fusion.
6. Chromazone de Mike Stern 1988, Rock Fusión.
7. Ojos Verdes de Yaniel Matos, Versión Kiko Loureiro 2006, Bossa nova.

11. Bibliografía

Brandle, Lars. (17 de abril de 2017). «Musicians React to Allan Holdsworth's Death». *Billboard* (en inglés)

Cordantonopulos, V. (2002). Curso completo de Teoría de la Música. *Recuperado de academia.edu.*

Denyer, R., Crawford, A. M., & Guillory, I. (1985). *Manual de guitarra. Raíces.*

Fisher, J. (1995). *Complete Jazz Guitar Method: Mastering Jazz Guitar--Chord/Melody, Book & CD.* Alfred Music Publishing.

Gabrels, Reeves; Verheyen, Carl. (29 de junio de 2017). «The Magnificent Architect of Improvisation: A Tribute to Allan Holdsworth». *Guitar Player.*

Gioia, T. (2013). *Historia del jazz.* Turner.

Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna vol. 2.* Antoni Bosch editor.

Holdsworth, A. & Stang, A. (1993). *Just for the Curious.* Beam Me Up Music/CPPBelwin.

Holdsworth, A. (1997). *Melody Chords for Guitar.* Centerstream Pub.

Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica, *Músicas al sur.*

Análisis de la Obra Tokyo Dream

Patterson, John W. (16 April 2019) "Road Games - Allan Holdsworth". *AllMusic*.
RhythmOne.

Schille, B. (2011). *Allan Holdsworth: reshaping harmony* (Master's thesis).

Tirro, F. (2007). Historia del jazz clásico. American Bar Association.

Tirro, F. (2007). Historia del jazz moderno. American Bar Association.

Tokyo Dream. (Remastered). Audio de versión del solo para transcripción, tomado de:
https://www.youtube.com/watch?v=5XKc_H0dDU