

**ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA IMPROVISACION DE
INSTRUMENTOS MELODICOS EN EL JAZZ**

WILLIAM FABIAN MOYANO GOMEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

**ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA IMPROVISACION DE
INSTRUMENTOS MELODICOS EN EL JAZZ**

WILLIAM FABIAN MOYANO GOMEZ

**Proyecto de grado como requisito para obtener el título de:
Licenciado en Música.**

**Director:
JANUZS KOPITKO
Magister en Artes**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**



**ENTREGA DE TRABAJOS DE GRADO, TRABAJOS
DE INVESTIGACION O TESIS Y AUTORIZACIÓN
DE SU USO A FAVOR DE LA UIS**

Yo, William Fabian Moyano B., mayor de edad, vecino de Bucaramanga, identificado con la Cédula de Ciudadanía No. 1.098.632.830 de B/manga, actuando en nombre propio, en mi calidad de autor del trabajo de grado, del trabajo de investigación, o de la tesis denominada(o):

ELEMENTOS BASICOS PARA LA IMPROVISACION
DE INSTRUMENTOS MELODICOS EN EL JAZZ.

Hago entrega del ejemplar respectivo y de sus anexos de ser el caso, en formato digital o electrónico (CD o DVD) y autorizo a LA UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER, para que en los términos establecidos en la Ley 23 de 1982, Ley 44 de 1993, decisión Andina 351 de 1993, Decreto 460 de 1995 y demás normas generales sobre la materia, utilice y use en todas sus formas, los derechos patrimoniales de reproducción, comunicación pública, transformación y distribución (alquiler, préstamo público e importación) que me corresponden como creador de la obra objeto del presente documento. PARÁGRAFO: La presente autorización se hace extensiva no sólo a las facultades y derechos de uso sobre la obra en formato o soporte material, sino también para formato virtual, electrónico, digital, óptico, uso en red, Internet, extranet, intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

EL AUTOR - ESTUDIANTE, manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y la realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, por lo tanto la obra es de su exclusiva autoría y detenta la titularidad sobre la misma. PARÁGRAFO: En caso de presentarse cualquier reclamación o acción por parte de un tercero en cuanto a los derechos de autor sobre la obra en cuestión, EL AUTOR / ESTUDIANTE, asumirá toda la responsabilidad, y saldrá en defensa de los derechos aquí autorizados; para todos los efectos la Universidad actúa como un tercero de buena fe.

Para constancia se firma el presente documento en dos (02) ejemplares del mismo valor y tenor, en Bucaramanga, a los nueve (9) días del mes de Noviembre de Dos Mil diez (10) 200

EL AUTOR / ESTUDIANTE:

(Firma).....

Nombre William Fabian Moyano Bómez



UNIVERSIDAD
INDUSTRIAL DE
SANTANDER

NOTA DEL PROYECTO DE GRADO

NOMBRE DEL ESTUDIANTE William Fabián Moyano Gómez		CODIGO 2052217	
TITULO DEL PROYECTO Elementos Fundamentales para la Improvisación de Instrumentos Melódicos en el Jazz			
REGISTRO No.	FACULTAD Ciencias Humanas	CARRERA Licenciatura en Música	
CALIFICACION (letra y número) 4.0 (CUATRO CERO)		CREDITOS 2	
DIRECTOR DEL PROYECTO			
NOMBRE Janusz Kopytko		FIRMA 	
CALIFICADORES			
F		F	
N Andrzej Lechowski		N Alberto Luis Sánchez Betancou	
		FECHA	
		A 10	M 11 D 4
Original Oficina de Admisiones y Contabilidad Académica			
Copias Coordinación de Carrera			

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER		NOTA DEL PROYECTO DE GRADO	
NOMBRE DEL ESTUDIANTE William Fabián Moyano Gómez		CODIGO 2052217	
TITULO DEL PROYECTO Elementos Fundamentales para la Improvisación de Instrumentos Melódicos en el Jazz			
REGISTRO No.	FACULTAD Ciencias Humanas	CARRERA Licenciatura en Música	
CALIFICACION (letra y número) APROBADA		CREDITOS 2	
DIRECTOR DEL PROYECTO			
NOMBRE Janusz Kopytko		FIRMA 	
CALIFICADORES			
F		F	
N Andrzej Lechowski		N Alberto Luis Sánchez Betancou	
		FECHA	
		A 10	M 11 D 4
Original Oficina de Admisiones y Contabilidad Académica			
Copias Coordinación de Carrera			

Al padre, al hijo y al Espíritu Santo.
A mis padres Héctor de Jesús Moyano
Londoño y Arcelia Gómez Silva.

AGRADECIMIENTOS

A mi mayor inspiración: Dios, quien ha sido mi motivación para todo lo realizado durante mi vida y mi experiencia como instrumentista.

A mi familia. Héctor de Jesús Moyano Londoño, Arcelia Gómez Silva, Héctor Daniel Moyano Gómez, Jenny Marcela Moyano Gómez y Sara Angélica Moyano Gómez por su amor y su generosidad.

A cada uno de los profesores que aportaron a mi formación con sus conocimientos musicales durante la carrera. A los profesores Carlos Lozano, Freddy Suarez y Raúl Mancipe por su valiosa entrega pedagógica.

A mis compañeros y amigos, quienes han y siguen aportando en mi desarrollo personal y musical. Joel Santos, Andréé Payares, Anderson Bahamón, Álvaro Nova, Jeison Pérez y Sergio Mantilla.

A mis alumnos, quienes me han impulsado a crear herramientas pedagógicas.

A los compañeros que hicieron parte del grupo de acompañamiento; Juan, Edgar, Leonardo, Jerson.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	15
1. JUSTIFICACION	16
2. OBJETIVOS	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	17
3. CONOCIMIENTO DEL LENGUAJE	18
3.1 CONCEPTO	18
3.2 BREVE HISTORIA DEL JAZZ	18
3.2.1 Las raíces.	19
3.2.2 Early Jazz.	19
3.2.3 El Swing.	20
3.2.4 El Bebop.	21
3.2.5 El Cool Jazz	22
3.2.6 El Hard Bop	23
3.2.7 El Post Bop	24
3.2.8 El Free Jazz y la Vanguardia	26
3.2.9 La Fusión	27
3.2.10 El Jazz Post Moderno	27
3.2.11 La actualidad	28
4. SELECCIÓN DEL LENGUAJE	30
4.1 AUDICIÓN	30

4.2 IMITACIÓN	30
5. ANALISIS DEL LENGUAJE	32
5.1 FORMAS	32
5.1.1. Forma Blues	33
5.1.2 Forma AABA o forma canción	33
5.2 ARTICULACIÓN	35
5.2.1 El Swing. Entender	35
5.2.2 Tipos generales de articulación	37
5.3 ORNAMENTOS	38
5.4 EFECTOS O RECURSOS SONOROS	39
6. COMPONENTES DEL LENGUAJE	41
6.1 MELODÍA	41
6.1.1. Escalas pentatónicas	41
6.1.2. Escalas Blues	42
6.1.3 Modos gregorianos	43
6.1.4 Las escalas Bebop	46
6.1.5 Escalas simétricas	48
6.2 ARMONIA	50
6.3 RITMO	52
7. ASPECTOS IMPORTANTES	54
7.1 ESTANDAR	54
7.2 JAM SESSION	54
7.3 EJECUCION DE UN SOLO	55
7.4 LA CONSTRUCCION DE UNA FRASE	55

7.5 RECOMENDACIÓN METODO DE ESTUDIO	56
8. ANALISIS DE ESTANDARES	60
8.1 FOUR	60
8.2 NOW'S THE TIME	62
8.3 COOL BLUES	64
8.4 MR. CLEAN	66
8.5 PERDIDO	68
8.6 THE GIRL FROM IMPANEMA	69
8.7 CORCOVADO	72
8.8 ADORARTE (adaptación)	75
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFIA	78
ANEXOS	79

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Forma blues.	33
Figura 2. Forma A – A – B – A	34
Figura 3. Ejemplo acentuación de tiempos débiles.	35
Figura 4. Ejemplo acentuación de tiempos débiles con ligaduras.	35
Figura 5. Ejemplo de interpretación del swing. A, escritura; B, ejecución.	36
Figura 6. Ejemplo de apoyatura.	38
Figura 7. Ejemplo de trino.	38
Figura 8. Ejemplo de mordente. A, escritura; B, ejecución.	39
Figura 9. Ejemplo de grupetto.	39
Figura 10. Ejemplo de la escala pentatónica mayor.	41
Figura 11. Ejemplo de la escala pentatónica menor.	42
Figura 12. Ejemplo de la escala hexatónica de blues.	42
Figura 13. Ejemplo de la escala heptatónica de blues.	43
Figura 14. Ejemplo modo Jónico.	43
Figura 15. Ejemplo modo dórico.	43
Figura 16. Ejemplo modo frigio.	44
Figura 17. Ejemplo modo Lidio.	44
Figura 18. Ejemplo modo Mixolidio.	45
Figura 19. Ejemplo modo eólico	45
Figura 20. Ejemplo modo Locrio.	46

Figura 21. Ejemplo escala bebop mayor.	46
Figura 22. Ejemplo escala bebop menor.	46
Figura 23. Ejemplo escala bebop dominante.	48
Figura 24. Ejemplo escala de tonos enteros a partir de <i>do</i> .	48
Figura 25. Ejemplo escala de tonos enteros a partir de <i>C#</i> .	49
Figura 26. Ejemplo primer tipo de escala disminuida.	49
Figura 27. Ejemplo segunda tipo de escala disminuida.	50
Figura 28. Ejemplo de estudio en inversiones de escala pentatónica mayor en <i>do</i> .	56
Figura 29. Ejemplo de estudio de escala pentatónica mayor en <i>do</i> (forma blues).	56
Figura 30. Ejemplo de estudio de acordes dominantes de manera cromática.	57
Figura 31. Ejemplo de estudio de acordes disminuidos de manera cromática	57
Figura 32. Ejemplo de transcripción de una parte del solo de Charlie Parker en el tema " <i>confirmation</i> ".	58
Figura 33. Ejemplo del estudio de la progresión II – V	58
Figura 34. Ejemplo de estudio de patrones rítmico -melódicos en diferentes tonalidades.	59

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partituras de las obras interpretadas.	80

RESUMEN

TITULO: ELEMENTOS BÁSICOS PARA LA IMPROVISACIÓN DE INSTRUMENTOS MELÓDICOS EN EL JAZZ*.

AUTOR: MOYANO GOMEZ WILLIAM FABIAN**.

PALABRAS CLAVES: Análisis, Lenguaje, improvisación, Jazz.

DESCRIPCION:

Este trabajo muestra los elementos básicos para improvisar en el jazz.

Inicia con el conocimiento del jazz a través de una pequeña reseña histórica, dándonos claras referencias de los intérpretes más importantes; en su transcurso nos lleva a seleccionar nuestro propio estilo como instrumentistas a través de la audición y la imitación. A partir de esto hace un análisis del lenguaje a través de las formas, articulaciones y ornamentos. Seguidamente hace un estudio de los elementos que componen el lenguaje del jazz; continuo a esto nos entrega unas indicaciones finales muy importantes que nos aclaran conceptos y posibles dudas. Por último realiza un análisis de cada estándar a interpretar en el concierto, esto, con la idea de dar un ejemplo claro de que el jazz es un lenguaje fácil de entender y que aunque es un género de música popular, su relación con la música académica es muy grande y no deja de ser importante su estudio.

Este proyecto deja clara evidencia de cómo se puede aprender y enseñar la improvisación en el jazz, abordándolo pedagógicamente como un lenguaje. Busca lograr una reflexión en los estudiantes y maestros de nuestro sistema educativo social, para que empiecen a emplear nuevas técnicas o formas de enseñanza en donde se le dé un espacio óptimo a la improvisación ya sea en el jazz o en otros géneros musicales.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Licenciatura en Música. Director: Januzs Kopitko

ABSTRACT

TITLE: BASIC ELEMENTS FOR MELODIC INSTRUMENTS
IMPROVISATION IN JAZZ*

AUTHOR: MOYANO GÓMEZ WILLIAM FABIAN** .

KEY WORDS: Analysis, language, improvisation, jazz.

DESCRIPTION

This project shows the basic elements for jazz improvisation.

It starts with jazz knowledge base through a historical summary giving us clear references about the most important musicians, in its course it takes us to choose our own style as musicians by listening and imitation. From on, it is made an analysis of language through forms, articulations and ornaments. Straightaway it is studied the elements of jazz style, and then it gives us important indications where we clarify concepts and possible doubts. Finally, it is analyzed each standard to perform at the concert, this, with the idea of giving us a precise example that jazz is a language easy to understand and that although it is a popular music genre, its connection with academic music is wide and it is still being important to study it.

This project is a lucid evidence of how you we learn and teach jazz improvisation, we treat it pedagogically as a language. It aims to achieve a reflection on students and teachers of our social educational system, to start using new techniques and ways of teaching which is given an optimal space for improvisation in both jazz and other genres.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences. Arts Schools. Project Director: Januzs Kopitko

INTRODUCCION

Muchos docentes por falta de conocimiento pedagógico piensan que la improvisación “es un don reservado para pocos” y que por lo tanto no existen herramientas para su enseñanza. Este proyecto pretende demostrar lo contrario, entregando una guía clara y despejando las dudas respecto al tema de la improvisación en la música, y, aunque se enfoca en el jazz, pretende motivar a la enseñanza de la misma en cualquier género musical.

Va dirigido principalmente a docentes de música y también a los instrumentistas que deseen ampliar sus conocimientos musicales.

También hace un llamado a los maestros y personas encargadas del ámbito pedagógico instrumental para que le den un espacio en su método de enseñanza a la improvisación, pues no es simplemente algo que llegue por “inspiración” si no que contiene toda una serie de elementos y recursos que pueden ser enseñados.

1. JUSTIFICACION

En los estudios que he realizado y en el entorno que me he desenvuelto hasta el momento no se ha tenido en cuenta el estudio de la improvisación como algo necesario, tanto en lo referente al aprendizaje y practica de mi instrumento, como en otras áreas de mi currículum.

Aunque tendemos a asociar la improvisación con el Jazz, hay que tener en cuenta que todos los grandes compositores (como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert.) de la tradición académica, también improvisaban.

La importancia de la improvisación está ligada a que demanda un conjunto de habilidades tales como: audición, ejecución, análisis y composición. En la práctica integral de estas habilidades, se desarrollan: la memoria, una mejor audición y representación interna de la música y, se fomenta la capacidad de ver y anticipar los distintos componentes del discurso musical tanto en la escucha como en la ejecución; también se desarrolla una mejor lectura e interpretación de la música escrita y la resolución de problemas técnicos que se presentan en tiempo real.

La improvisación es importante en el desarrollo de un músico y necesita ser estudiada desde el mismo instante en que se decide aprender a tocar un instrumento, alejándose del solo hecho de tener una excelente lectura y desarrollo técnico.

Hay excelentes músicos que pueden tocar frases y obras de gran dificultad técnica y aunque son grandes intérpretes y conocedores del género que tocan, no pueden improvisar con coherencia a lo menos un compás, esto se debe a que nunca tuvieron un maestro o un guía que los impulsara al estudio de la improvisación y les diera espacios para que se expresaran libremente con su instrumento.

La idea de guiar e incentivar a la improvisación utilizando el género jazz, se debe a que es un lenguaje óptimo para el abordaje de la improvisación por estar prácticamente fundado en esta. Con un desarrollo histórico de más de un siglo, se ha nutrido de una gran cantidad de manifestaciones musicales, que van desde la totalidad de la música académica, hasta la música folklórica occidental y oriental. De esta misma forma, la tradición del jazz y la improvisación han influido recíprocamente en la música popular y académica de occidente.

Este proyecto abre las puertas al aprendizaje de la improvisación en el lenguaje del jazz y además apunta a desarrollar habilidades básicas e indispensables en instrumentistas y músicos obtenidas a través de su estudio.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Ofrecer una herramienta pedagógica práctica y comprensible que incentive a la enseñanza básica de la improvisación.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Motivar y difundir en los maestros de música la enseñanza de la improvisación musical.
- Aclarar conceptos básicos respecto a las formas, estilos, géneros, estructuras armónicas y melódicas y todos aquellos elementos básicos que se deben tener en cuenta para empezar a realizar una básica pero correcta improvisación en el jazz.
- Incentivar a la búsqueda y al estudio de la improvisación.
- Aumentar la comprensión del jazz.

3. CONOCIMIENTO DEL LENGUAJE

3.1 CONCEPTO

El jazz es un estilo musical que nace a finales del siglo XIX en Estados Unidos y que se expande de forma global a lo largo de todo el siglo XX.

Se caracteriza por eludir la ejecución de las interpretaciones a partir de la lectura fiel de una partitura (a pesar de que muchos músicos de jazz dominen el lenguaje musical). La base de la interpretación y el estilo jazzístico es la *improvisación*. En cualquier caso, exceptuando al free jazz o algunas jam session (donde suele suceder que no se trabaje sobre ningún tema ya conocido), improvisar significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución sobre una determinada estructura armónica, ya sea en público o en un estudio de grabación; la melodía funciona como tema principal e idea para desarrollar una posible interpretación. En este sentido, la música de jazz se centra más en el intérprete que en el compositor.

La improvisación diferencia de forma primordial al jazz de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea. En este sentido, el jazz recupera en la música occidental la improvisación como esencia musical, como existe en la mayor parte de las tradiciones musicales de origen no europeo, especialmente de los ritmos africanos, con predominio del uso de síncopas y de determinadas formaciones orquestales.

El jazz es un tipo de música difícil de definir, puesto que en la mayor parte de los casos su estudio teórico se ha abordado desde los principios de la música clásica por musicólogos europeos. Como muchas otras artes se explica a sí mismo, y sólo la experiencia de su audición permite comprenderlo.

3.2 BREVE HISTORIA DEL JAZZ

Aunque uno de los objetivos del intérprete es desarrollar su propio estilo, no lo conseguirá en completo aislamiento. Es muy necesario e importante conocer lo que otros músicos han hecho antes.

A continuación una historia breve del jazz en la que se menciona su desarrollo y se destacan los músicos más influyentes de cada época.

3.2.1 Las raíces. El jazz es el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea, en un escenario preciso, Estados Unidos, a raíz de la llegada de los esclavos negros desde principios del siglo XVII.

En el siglo XIX, la religión cristiana (sobre todo las iglesias baptista y metodista) fue impuesta a muchos de estos esclavos, que encontraron en los textos del Antiguo Testamento numerosas analogías aplicables a su propia situación y en las corales una forma de expresión musical.

Con el paso del tiempo esos salmos teñidos de tradición africana darían lugar a lo que se conoce como gossell, (canto religioso que adopta formas diversas): la prédica del pastor, los grupos vocales y gran número de solistas especialmente femeninas.

La música religiosa convivía con la profana: canciones de plantación, baladas, y otras formas de expresión popular, tanto africanas como europeas, que alimentarían uno de los grandes pilares de la música afroamericana, **el blues**.

El blues es una estructura de doce compases, que utiliza las llamadas “*blue notes*” (alteraciones de la tercera y séptima notas de la escala), pero el blues es mucho más, hay quien lo traduce por tristeza, aunque es más acertado la definición de los propios cantantes de blues: “Blues is a feeling”, es una sensación, un sentimiento. También se le describe como un estado emocional desconsolado o marcado por la depresión, aunque no sea intrínsecamente pesimista; expresa problemas relacionados con la pobreza, la emigración, las disputas familiares, la opresión, pero los reconduce con su expresión hacia la experimentación de una catarsis que deriva de la resignación o del optimismo. El entorno original del blues es el gueto negro urbano y la granja rural.

Por otro lado surge en Saint Louis hacia 1870 un estilo pianístico, que sin llegar a ser jazz se acerca mucho por su carácter dinámico y saltarín, es el **ragtime**, su característica principal es la superposición de un ritmo regular tocado por la mano izquierda y un ritmo sincopado que va haciendo la mano derecha, a veces también utiliza las “blue notes”. Su origen parece ser que está en las danzas que bailaban los esclavos parodiando a sus amos. Las partituras de ragtime se grababan en “rollos de cartón” para piano mecánico o pianola y su músico más representativo fue *Scott Joplin*.

El nacimiento del jazz se pierde en esa confluencia de formas y estilos musicales de la cultura afroamericana que se produce a finales del siglo XIX: el gossell, el blues, el ragtime, las marchas militares, la música de baile europea.... Toda esta mezcla creará el transfondo sobre el que Jerry Roll Morton se permitiría autoproclamarse “inventor del jazz”.

3.2.2 Early Jazz. Los primeros registros de jazz de los que se dispone datan de la década de 1920 y los primeros años 30. El trompetista y vocalista *Louis Armstrong*

fue con mucho la figura más importante de este período. Tocó con grupos como los *Hot Five* y los *Hot Seven*. Al estilo de estos grupos y el de muchos otros de este período, se le suele llamar *jazz de New Orleans* o *Dixieland*. Se caracteriza por una improvisación colectiva en la que todos los intérpretes tocan simultáneamente líneas melódicas improvisadas dentro de la estructura armónica de la canción.

Otros estilos populares de este período fueron distintas formas de *piano jazz* entre las que se incluyen el *ragtime*, el *Harlem stride* y el *boogie-woogie*. Actualmente estos estilos son muy distintos, pero todos ellos se caracterizan por líneas rítmicas y de percusión en la mano izquierda, y rápidas y abigarradas en la derecha. En esta época se crea el *scat singing* (vocalista construye sílabas sin sentido para cantar líneas improvisadas).

Otros intérpretes notables del jazz New Orleans o Dixieland son: el clarinetista *Johnny Dodds*, el saxofonista soprano *Sidney Bechet*, el trompetista *King Oliver* y el trombonista *Kid Ory*.

Los primeros pioneros del *ragtime* fueron *Scott Joplin* y *Jelly Roll Morton*. *Fats Waller*, *Willie "The Lion"*.

Smith y *James P. Johnson* popularizaron el patrón *stride piano* de la mano izquierda (bajo, acorde, bajo, acorde); *Albert Ammons* y *Meade Lux Lewis* llevaron esta técnica hacia patrones más rápidos de la mano izquierda en el *boogie-woogie*.

Earl "Fatha" Hines fue un pianista que se le conoció sobre todo por su mano derecha con la que solía tocar más líneas melódicas "horn-like" que acordes o arpeggios. Desde entonces esto se ha convertido en algo corriente. Mucha gente considera que *Art Tatum* es el más grande pianista de todos los tiempos; ciertamente fue uno de los mejor dotados técnicamente y sus intuiciones armónicas allanaron el camino a muchos de los que vinieron detrás. Algunos lo consideran un precursor del Bebop.

3.2.3 El Swing. Aunque normalmente las *Big Bands* se asocian a una época algo posterior, durante la década de los 20 y los primeros 30 ya tocaban grandes bandas, como, por ejemplo, la de *Fletcher Henderson*.

Bix Beiderbecke fue un solista de corneta que tocó con distintas bandas y en su tiempo se le considero una leyenda.

La mitad de los años 30 trajo la era del *swing* y la aparición de las *Big Bands* como la música popular del momento. *Glenn Miller*, *Benny Goodman*, *Tommy Dorsey*, *Artie Shaw*, *Duke Ellington* y *Count Basie* dirigieron algunas de las bandas más populares. Durante los años 30 y 40 también hubo algunos grupos, pequeños pero

importantes, que grabaron *swing*. Sus grabaciones se distinguían de las de los pequeños grupos anteriores por tener muy poca improvisación colectiva. Esta música daba protagonismo al solista individual. *Goodman, Ellington y Basie* solían grabar en este ambiente de pequeños grupos.

Los principales saxofonistas de la época fueron: *Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Lester Young, Coleman Hawkins y Ben Webster*.

Entre los trompetistas principales se incluyen a: *Roy Eldridge, Harry "Sweets" Edison, Cootie Williams y Charlie Shavers*

Los principales pianistas fueron: *Ellington, Basie, Teddy Wilson, Erroll Garner y Oscar Peterson*.

Los principales guitarristas: *Charlie Christian, Herb Ellis, Barney Kessell y Django Reinhardt*.

Vibrafonista destacado: *Lionel Hapto*.

Entre los bajistas más importantes están: *Jimmy Blanton, Walter Page y Slam Stewart*.

Entre los más importantes en la percusión: *Jo Jones y Sam Woodyard*.

Importantes cantantes de esta época: *Billie Holiday, Dinah Washington y Ella Fitzgerald*.

La mayor parte de estos músicos grabaron tanto con pequeños grupos como con *Big Bands*. El mejor resumen que se puede hacer de sus estilos es decir que, fundamentalmente, se concentraron en tocar melódicamente, en tocar *swing* y en promocionar el sonido individual. *El blues* era, como seguirá siendo en muchos otros estilos, un elemento importante de esta música.

3.2.4 El Bebop. El nacimiento del Bebop en los 40 marca el principio del jazz moderno. Este estilo creció directamente desde los pequeños grupos de *swing*, pero haciendo mucho mayor hincapié en la técnica y en la mayor complejidad de las armonías que en las melodías cantables. La mayor parte de la teoría se nutre directamente de las innovaciones que trajo este estilo. El saxofonista contralto *Charlie "Bird" Parker* fue el padre de este movimiento, y el trompetista *Dizzy Gillespie ("Diz")* fue su primer coautor. *Dizzy* también dirigió una *Big Band* y, al trabajar con percusionistas cubanos, favoreció la introducción de la música afro-cubana en el público americano con ritmos como el *mambo*. Pero fue el quinteto y otras grabaciones de grupos pequeños en las que participaban *Diz* y *Bird* los que conformaron la fundación del *Bebop* y del jazz más moderno.

Al igual que sucedió con los estilos anteriores se seguía haciendo mucho uso de los blues y de las canciones del momento, incluyendo las de George Gershwin y las de Cole Porter; sin embargo y por primera vez, las composiciones originales de los músicos del Bebop empezaron a separarse de la música popular y, además, también por primera vez, la música del Bebop ya no estaba pensada para ser bailada. Las composiciones se caracterizaban habitualmente por ritmos rápidos y por difíciles escalas de corcheas. Muchos estándares del Bebop se basan en progresiones de acordes tomadas de otras canciones populares como "*I Got Rhythm*", "*Cherokee*", o "*How High The Moon*". Las improvisaciones se construían sobre las escalas implícitas a esos acordes e incluso introducían alteraciones en ellas como la quinta disminuida.

El desarrollo del Bebop llevó a tratar de una forma nueva el acompañamiento y los solos. Los percusionistas empezaron a apoyarse menos en el bombo y más en el plato y en los platillos. Los bajistas se convirtieron en los responsables de mantener el pulso tocando casi exclusivamente una línea de *walking bass*, que consiste, en su mayor parte, en negras que subrayan la progresión de los acordes. Los pianistas consiguieron dar un toque más ligero; en concreto, ya no obligaron a su mano izquierda a definir el ritmo o a tocar las notas bases de los acordes. Además se universalizó el formato estándar del jazz moderno. Los intérpretes tocarían la melodía de una vez (el encabezamiento), a menudo juntos; luego sería el turno de los solos basados en la progresión de los acordes de la canción; y, finalmente, terminarían por tocar el encabezamiento otra vez. También se hizo común la técnica *trading fours* en la que los solistas cambian entre ellos, o con el percusionista, frases de cuatro compases. Apenas si ha cambiado desde los años 40 el estándar del formato del cuarteto y del quinteto (piano, bajo, percusión; saxofón y/o trompeta) que se usó en el Bebop.

Entre los músicos más destacados de esta época están:

- *Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Christian, Jimmy Blanton y Jo Jones.*
- Los saxofonistas *Sonny Stitt y Lucky Thompson.*
- Los trompetistas *Fats Navarro, Kenny Dorham y Miles Davis.*
- Los pianistas *Bud Powell, Duke Jordan, Al Haig y Thelonious Monk.*
- El vibrafonista *Milt Jackson.*
- Los bajistas *Oscar Pettiford, Tommy Potter y Charles Mingus.*
- Y los percusionistas *Max Roach, Kenny Clarke y Roy Haynes. Miles, Monk y Mingus.*

3.2.5 El Cool Jazz. El estilo Cool Jazz se ha descrito como una reacción contra los tiempos rápidos y las complejas ideas del Bebop sobre melodía, armonía y ritmos. Muchos músicos de la Costa Oeste hicieron suyas estas nuevas ideas por

lo que a este estilo también se le llama *West Coast jazz*. Esta música es, por lo general, más “relajada” que el Bebop. La primera sesión importante de *Cool jazz* fue en la que él estuvo *Miles Davis* como líder, se llamó *The Birth Of The Cool*. Muchos grupos Cool no emplean piano, de modo que para subrayar las progresiones de los acordes se apoyan normalmente en el contrapunto y armonización de la *horn section*, normalmente el saxofón y la trompeta. De los grupos que se desarrollaron a partir de esta escuela y estuvieron liderados por pianistas son el de *Dave Brubeck* (con *Paul Desmond* al saxofón), *Lennie Tristano* (con *Lee Konitz* y *Warne Marsh* de saxofonistas) y el *Modern Jazz Quartet* o *MJQ* (compuesto por *John Lewis* al piano y *Milt Jackson* al vibráfono).

Otros músicos del estilo Cool son:

- Los saxofonistas *Stan Getz* y *Gerry Mulligan*
- El trompetista *Chet Baker*.

Stan Getz también se distinguió por la popularización de estilos brasileños como la bossa nova y la samba. A éstos y a otros pocos más estilos latinoamericanos se les conoce con el nombre colectivo de *Latin Jazz*.

3.2.6 El Hard Bop. En los años 50 se desarrolló un estilo de música conocido como Hard Bop, en lo que se ha descrito tanto como una extensión del Bebop como un contragolpe al Cool. Este estilo además quitó importancia a las melodías tan exigentes técnicamente del Bebop, pero lo hizo sin afectar su intensidad. Y lo consiguió manteniendo el impulso rítmico del Bebop a la vez que incorporaba una dosis más saludable de Blues y de música Góspel.

Art Blakey And The Jazz Messengers fueron durante décadas el exponente más conocido de este estilo. Aparecieron muchos músicos provenientes de la así llamada “Universidad de Blakey”. Los primeros grupos de Blakey incluían al pianista *Horace Silver*, al trompetista *Clifford Brown* y al saxofonista *Lou Donaldson*.

Clifford Brown co-lideró junto con *Max Roach* un grupo al que se considera como uno de los quintetos en activo más grandes de la historia. Aún hoy se pueden conseguir varios álbumes de estos grupos, el principal álbum se llama “*Clifford Brown & Max Roach*”. *Miles Davis* grabó varios álbumes en este estilo durante la primera parte de los 50. También hubo cierta cantidad de grupos liderados por o incluyendo a organistas que procedían de esta escuela con incluso más influencia del Blues y del Góspel.

El organista *Jimmy Smith* y el saxofonista tenor *Stanley Turrentine* fueron celebres intérpretes de este género.

3.2.7 El Post Bop. El período comprendido entre la mitad de los años 50 y la mitad de los 60 representa el apogeo de la corriente principal del jazz moderno. Muchos de los que ahora se les considera entre los más grandes de todos los tiempos alcanzaron su fama en esta época.

Miles Davis tuvo cuatro grupos importantes durante ese tiempo. El primero estuvo compuesto por *John Coltrane* (“Trane”) al saxo tenor, *Red Garland* al piano, *Paul Chambers* en el bajo y “Philly” *Joe Jones* en la percusión. En ocasiones se ha dicho de él que es el único grupo de jazz más grande de todos los tiempos. Todavía se pueden comprar sus álbumes, incluyendo las series de “*Workin*”, “*Steamin*”, “*Relaxin*” y “*Cookin*” del *Miles Davis Quintet*.

Miles Davis perfeccionó su balada con sordina tocando con este grupo, y la sección rítmica fue considerada por muchos como el swing más difícil de la profesión.

El segundo grupo importante de Davis apareció con la incorporación del saxo contralto *Julian “Cannonball” Adderly* y la sustitución de Garland por *Bill Evans* o *Wynton Kelly*, y la de Jones por *Jimmy Cobb*. Su álbum *Kind Of Blue* es el número uno en muchas listas de álbumes favoritos de jazz. El estilo primordial de este grupo se llama modal ya que sus canciones están escritas sobre escalas sencillas o modos que suelen durar varios compases, en oposición a las complejas armonías rápidamente cambiantes de los estilos derivados del Bebop.

El tercer grupo de Davis de esta época fue en realidad una orquesta, la de *Gil Evans*. Miles grabó varios álbumes clásicos con *Gil*, incluido el *Sketches Of Spain*. El cuarto grupo importante de Miles de este período estuvo formado por *Wayne Shorter* al saxofón; *Herbi Hancock* al piano; *Ron Carter* en el bajo y *Tony Williams* en la percusión. Las primeras grabaciones de este grupo, entre las que se encuentran *Live At The Plugged Nickel* al igual que la más temprana *My Funny Valentine* con *George Coleman* al saxofón en lugar de *Wayne Shorter*, constituyen fundamentalmente versiones innovadoras de estándares.

Grabaciones posteriores como *Miles Smiles* y *Nefertiti* ya son temas originales, incluyendo muchos de *Wayne Shorter*, que sobrepasan ampliamente las armonías tradicionales. *Herbie Hancock* desarrolló un enfoque nuevo de la armonización basado más en sonidos que en cualquier base teórica convencional.

John Coltrane es otro gigante de este período. Además de las grabaciones con Miles, grabó bajo su propio nombre el álbum *Giant Steps*, que le reveló como uno de los intérpretes técnicamente más dotados y armónicamente avanzados de su medio. Tras dejar a Miles, formó un cuarteto con el pianista *McCoy Tyner*, el percusionista *Elvin Jones* llamado “maestro de la intensidad rítmica” y varios bajistas, quedándose finalmente con *Jimmy Garrison*. Las interpretaciones de *Coltrane* con este grupo mostraron que era uno de los intérpretes más

intensamente emotivos de su entorno. Este grupo estuvo evolucionando continuamente desde el relativamente tradicional Post Bop de *My Favorite Things* al elevado dinamismo modal de *A Love Supreme* y al ruido vanguardista de *Meditations y Ascension*.

Charles Mingus fue otro líder influyente de este período. Sus grupos pequeños tendían a ser menos estructurados que los demás, dando más libertad a los intérpretes individuales; aunque Mingus también dirigió grandes conjuntos en los que la mayoría de las partes ya estaban escritas. Las composiciones de *Mingus* para grupos más pequeños eran, a menudo, sólo bosquejos, y sus interpretaciones eran literalmente compuestas o arregladas en el escenario, con *Mingus* gritando las indicaciones a los músicos. El soporte principal de los grupos de *Mingus* fue *Eric Dolphy*, saxofonista contralto, clarinetista bajo y flautista. Se suele describir su forma de tocar como angular; significando que los intervalos entre sus líneas eran a menudo amplios saltos, en oposición a las líneas de escalas constituidas principalmente de gradaciones. El álbum "*Charles Mingus Presents Charles Mingus*" con *Dolphy* es todo un clásico.

Thelonious Monk es considerado por todo el mundo como uno de los compositores de jazz más importantes, a la vez que un pianista muy original. Su modo de tocar es más austero que la mayoría de sus contemporáneos. Algunos de sus álbumes son *Brilliant Corners* y *Thelonious Monk With John Coltrane*.

El pianista *Bill Evans* fue conocido como uno de los intérpretes de baladas más sensibles y sus álbumes de tríos, sobre todo el de *Waltz For Debby* con *Scott LaFaro* al bajo y *Paul Motian* en la percusión, son modelos de la interacción en tríos.

Wes Montgomery fue uno de los guitarristas más influyentes. Solía tocar en grupos con un organista, y tenía un sonido especialmente lleno de sentimiento. También popularizó la técnica de tocar solos en tiempo de corchea. Sus primeros álbumes incluyen *Full House*. Los posteriores fueron más comerciales y menos bien considerados.

El saxo tenor *Sonny Rollins* rivalizó con *Coltrane* en popularidad y grabó muchos álbumes bajo su propio nombre, incluyendo *Saxophone Colossus* y *The Bridge*, que también presentaba a *Jim Hall* a la guitarra. *Sonny* también grabó con *Clifford Brown*, *Miles Davis*, *Bud Powell*, *Thelonious Monk* y otros gigantes.

Otros músicos notables de la época fueron:

- Los saxofonistas *Jackie McLean*, *Dexter Gordon*, *Joe Henderson* y *Charlie Rouse*.
- Los trompetistas *Freddie Hubbard*, *Lee Morgan*, *Woody Shaw* y *Booker Little*.
- Los trombonistas *J.J. Johnson* y *Curtis Fuller*.

- El clarinetista *Jimmy Guiffre*.
- Los pianistas *Tommy Flanagan, Hank Jones, Bobby Timmons, Mal Waldron, Andrew Hill, Cedar Walton, Chick Corea, y Ahmad Jamal*.
- El organista *Larry Young*.
- Los guitarristas *Kenny Burrell y Joe Pass*. El guitarrista e intérprete de armónica *Toots Thielemans*.
- El vibrafonista *Bobby Hutcherson*.
- Los bajistas *Ray Brown, Percy Heath, Sam Jones, Buster Williams, Reggie Workman, Doug Watkins, y Red Mitchell*.
- Los percusionistas *Billy Higgins y Ben Riley*.
- Los vocalistas *Jon Hendricks, Eddie Jefferson, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abbey Lincoln, y Shirley Horn*.

3.2.8 El Free Jazz y la Vanguardia. Durante las mismas décadas de los 50 y 60, algunos músicos llevaron el jazz por direcciones más exploratorias. Los términos Free Jazz y Vanguardia se usan para describir estas tendencias en las que las formas tradicionales, la armonía, melodía y el ritmo, se ampliaron considerablemente o incluso se abandonaron. El saxofonista *Ornette Coleman* y el trompetista *Don Cherry* fueron pioneros de esta música con álbumes como *The Shape Of Jazz To Come* y *Free Jazz*. El primer álbum, al igual que varias grabaciones más con un cuarteto que también incluye tanto a *Scott LaFaro* o *Charlie Haden* en el bajo como a *Billy Higgins* o *Ed Blackwell* en la percusión, todavía conserva el sentir básico del tradicional grupo de jazz pequeño del *Post Bop*, con solistas que van alternándose sobre una línea de *walking bass* y ritmo de swing en la percusión. A este estilo se le conoce como *Freebop*. El álbum *Free Jazz* era algo más cacófono, propio ya de la improvisación colectiva.

Otra figura importante del movimiento de Vanguardia fue el pianista *Cecil Taylor*. Su forma de tocar es más de percusión e incluye agrupaciones disonantes de notas y pasajes de técnica rápida que no parecen basarse en ninguna armonía en concreto o en una pulsación rítmica.

John Coltrane, profundizó en la Vanguardia en la mitad de los 60. Álbumes como *Ascension* e *Interstellar Space* muestran a un *Coltrane* alimentándose del *Free Jazz* y de los trabajos de *Cecil Taylor*. El *Coltrane* posterior reúne a su mujer *Alice* al piano y *Rashied Ali* en la percusión, al igual que a *Pharoah Sander* en el saxofón tenor. También grabó un álbum *The Avant Garde* con *Don Cherry* que resulta interesante por su paralelismo con *The Shape Of Jazz To Come* y otras grabaciones de cuarteto de *Ornette Coleman*. *Coltrane* ha influido en muchos otros músicos incluyendo a los saxofonistas *Archi Shepp, Sam Rivers y Albert Ayler*.

Sun Ra es una figura algo enigmática de la Vanguardia que dice provenir del planeta Saturno. Toca varios instrumentos de teclado con sus Big Bands abarcando desde el estilo swing de los años 20 hasta el más salvaje Free Jazz de Coltrane y otros.

3.2.9 La Fusión. *Miles Davis* contribuyó a liderar la fusión de jazz y del rock en la segunda mitad de los 60 con álbumes como *Bitches Brew* y *Jack Johnson*. Sus bandas de este período estuvieron formadas por *Herbie Hancock*, *Chick Corea*, y *Joe Zawinul* al piano eléctrico, *Ron Carter* y *Dave Holland* en el bajo, *John McLaughlin* a la guitarra, *Tony Williams* y *Jack DeJohnette* en la percusión.

Tony Williams organizó una banda dedicada al rock llamada *Lifetime* con *John McLaughlin*, quien también formó su propio grupo de *high energy*, la *Mahavishnu Orchestra*.

A lo largo de los 70 Miles siguió explorando nuevas direcciones en el uso de la electrónica y en la incorporación de elementos del funk y del rock a su música, dirigiendo álbumes como *Pangea* y *Agharta*.

Otros grupos combinaron el jazz y el rock orientándose más hacia lo popular, desde el *crossover Top 40* de *Spyro Gyra* y *Chuck Mangione* hasta el guitarrista más esotérico *Pat Metheny*.

Otras bandas de fusión popular fueron la *Weather Report* con: *Wayne Shorter*, *Joe Zawinul* y los bajistas *Jaco Pastorius* y *Miroslav Vitous*; la banda *Return To Forever* con: *Chick Corea* y el bajo *Stanley Clarke*; la banda *The Crusaders* con: el saxofonista *Wilton Felder* y *Joe Sample* en los teclados; la banda *Yellowjackets* con: *Russell Ferrante* en los teclados; y la banda *Jeff Lorber Fusion*, en la que estaba originalmente *Kenny G* al saxofón.

En los últimos años, varias bandas de fusión han logrado bastante éxito comercial, incluidas las de *Pat Metheny* y *Kenny G*.

3.2.10 El Jazz Post Moderno. Aunque la Fusión pareció dominar el mercado del jazz en los 70 y primeros 80, también existieron otros desarrollos. Algunos intérpretes empezaron a tomar prestadas ideas de la música clásica del siglo XX, de la africana y de otras formas de la *world music*. Estos músicos incluyen a *Don Cherry*, *Charlie Haden*; los saxofonistas *Anthony Braxton*, *David Murray*, y *Dewey Redman*; el clarinetista *John Carter*; los pianistas *Carla Bley* y *Muhal Richard Abrams*; el *World Saxophone Quartet*, con cuatro saxofonistas y ninguna sección rítmica, y el *Art Ensemble Of Chicago*, con el trompetista *Lester Bowie* y *Roscoe Mitchell* a cargo la *horn section*. Su música tendía a hacer hincapié en elementos de composición más sofisticados que el formato encabezamiento-solos-encabezamiento.

Algunos grupos, como Oregon, rechazaron la complejidad y disonancia del jazz moderno y tocaron en un estilo mucho más sencillo, lo que dio lugar al nacimiento de la música *New Age*. En el otro extremo estaban los músicos como el saxofonista *John Zorn* y los guitarristas *Sonny Sharrock* y *Fred Frith*, que se embarcaron en una forma frenética de improvisación libre a la que se le llama también *energy music*. En algún lugar de en medio se encontraba el grupo siempre activo formado por el saxofonista *George Adams*, influenciado por *Coltrane* y *Pharoah Sanders*, y el pianista *Don Pullen*, influenciado por *Cecil Taylor*. Este grupo se nutrió abundantemente de la música Blues y también de la Vanguardia. Otros músicos importantes durante los 70 y los 80 incluyen a los pianistas *Abdullah Ibrahim*, *Paul Bley*, *Anthony Davis* y *Keith Jarrett*.

Pero no toda la evolución del jazz se produjo en Estados Unidos. Muchos músicos europeos extendieron algunas ideas del Free Jazz de *Ornet Coleman* y *Cecil Taylor*, y fomentaron el prescindir de las formas tradicionales. Otros volvieron a una música más introspectiva. Algunos de los improvisadores con más éxito de Europa fueron los saxofonistas *Evan Parker*, *John Tchicai*, *John Surman*, y *Jan Garbarek*; los trompetistas *Kenny Wheeler* y *Ian Carr*; el pianista *John Taylor*; los guitarristas *Derek Bailey* y *Allan Holdsworth*; el bajista *Eberhard Weber*; el percusionista *John Stevens*, y los arreglistas *Mike Westbrook*, *Franz Koglman*, y *Willem Breuker*.

3.2.11 La actualidad. Una de las grandes tendencias actuales es la vuelta a las raíces Bebop y Post Bop del jazz moderno. A este movimiento se le suele llamar *neoclasicismo*. El trompetista *Wynton Marsalis* y su hermano, el saxo *Branford Marsalis*, han conseguido mucho éxito popular tocando música basada en los estilos de los 50 y 60. Lo mejor de este grupo de jóvenes músicos, que incluye a los *Marsalis* y sus secciones rítmicas de *Kenny Kirkland* o *Marcus Robert* al piano, *Bob Hurston* en el bajo y *Jeff "Tain" Watts* en la percusión, es que consigue ampliar el arte mediante nuevos enfoques sobre la melodía, armonía, ritmo y formas, en lugar de sólo recrear la música de los antiguos maestros.

Un desarrollo interesante a partir de la mitad de los 80 lo ha constituido un colectivo de músicos que llama *M-Base* a su música. Parece que existen discrepancias, incluso entre sus miembros, sobre qué es lo que exactamente significa, pero puede decirse que la música se caracteriza por líneas de melodía angulares tocadas sobre complicados ritmos funky con inusuales giros imprevistos de ritmo. Lideran este movimiento los saxofonistas *Steve Coleman*, *Greg Osby* y *Gary Thomas*; el trompetista *Graham Haynes*; el trombonista *Robin Eubanks*; el bajo *Anthony Cox* y el percusionista *Marvin "Smitty" Smith*.

Existen muchos otros instrumentistas haciendo buena música al estilo actual. De entre los músicos ya mencionados tenemos a *Ornette Coleman*, *David Murray*, *Joe Henderson*, *Dewey Redman*, *Cecil Taylor*, *Charlie Haden*, *Dave Holland*, *Tony Williams*, y *Jack DeJohnette*.

Otros músicos importantes de esta época son:

- Los saxofonistas *Phil Woods, Frank Morgan, Bobby Watson, Tim Berne, John Zorn, Chico Freeman, Courtney Pine, Michael Brecker, Joe Lovano, Bob Berg, y Jerry Bergonz.*
- Los clarinetistas *Don Byron y Eddie Daniels;* los trompetistas *Tom Harrell, Marcus Belgrave y Arturo Sanduval;* los trombonistas *Steve Turre y Ray Anderson;* los pianistas *Geri Allen, Mulgrew Miller, Kenny Barron, Gonzalo Rubalcaba, Eduard Simon, Renee Rosnes y Marilyn Crispell.*
- Los guitarristas *John Scofield, Bill Frisell y Kevin Eubanks.*
- El vibrafonista *Gary Burton.*
- Los bajistas *Niels-Henning Oersted Pedersen y Lonnie Plaxico.*
- Los vocalistas *Bobby McFerrin y Cassandra Wilson.*

La breve historia y los músicos que aquí se mencionan no son todos los que hay en el jazz; por eso hago un llamado a los estudiantes interesados a que escuchen todos los discos de jazz que puedan, para que aumenten su conocimiento y su aprecio de las diferentes épocas, subgéneros y músicos de este género.

4. SELECCIÓN DEL LENGUAJE

4.1 AUDICIÓN

En el jazz existen muchos subgéneros e intérpretes que comunican de diferentes formas sus mensajes. Por eso debemos realizar una selección del lenguaje en el que hemos decidido aprender a improvisar.

Para seleccionar ese lenguaje se hace indispensable como primera medida escuchar y conocer de manera general sus distintos subgéneros; pues aunque parezca “un idioma tan extraño de entender” es mucho más sencillo de lo que parece y esto se logra en buena medida a través de una excelente audición.

Los subgéneros o estilos del jazz son: Big Band, Swing, Bop, Cool, West Coast jazz, Free jazz, Jazz modal, Modern Creative, Trad jazz, Bebop, Hard bop, Jazz vocal, Avant jazz, Smooth Jazz, Acid jazz, Post-bop, Standards, Ragtime, Dixieland, New Orleans Hot. Además de las fusiones: Jazz rock, Bossa nova, Jazz rap, Crossover Jazz Fusión, Soul jazz, Jazz latino, Jazz afro-cubano, Ska jazz, entre otras.

Una recomendación suficientemente aceptada y que contenga representantes de varios estilos e instrumentos podría ser: Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, Charlie Parker, Art Blakey, Charles Mingus, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, y Ornette Coleman. Todos ellos se encuentran entre los “gigantes del jazz”. A partir de aquí son las preferencias personales las que juegan ya el papel principal.

4.2 IMITACIÓN

La imitación es un método de aprendizaje que utilizamos en gran parte de nuestro desarrollo personal. En nuestras primeras etapas de vida observamos, escuchamos e imitamos patrones de comportamiento de los referentes (personas) que nos enseñaron a vivir coherentemente con los demás, estos patrones de comportamiento se convirtieron en las bases para desarrollar nuestra propia identidad. Imitar se hace necesario para establecer una empatía y comunicación con las personas a nuestro alrededor, pues si no hubiéramos imitado patrones de comportamiento básicos como: caminar, sonreír, hablar, etc. el camino hacia la convivencia se hubiera tornado mucho más complicado.

Con esta misma funcionalidad utilizaremos la imitación para el inicio del aprendizaje de la improvisación en el jazz y para ello se hace necesario tener un músico referente, un intérprete que nos llame la atención, el cual se convertirá en nuestra mayor influencia al inicio de nuestro aprendizaje en la improvisación y nos ayudara a desarrollar nuestro lenguaje.

Es importante aclarar que imitar no implica olvidarse de crear y castrar la individualidad del instrumentista, significa utilizar guías y referentes para desarrollar nuestro propio lenguaje a través de la escucha y la repetición. Un ejemplo fue Charlie Parker (histórico saxofonista jazz) quien utilizó como referentes a Lester Young y Buster Smith quienes fueron grandes saxofonistas de jazz.

Al tratar de imitar desarrollamos nuestra capacidad auditiva y nuestro proceso creativo. El trompetista Clark Terry resumía el proceso creativo como “imitar, asimilar, innovar”. Escuchar a otros músicos puede aportar ideas que posteriormente a uno le pueden interesar desarrollar y ser capaz de copiar con éxito lo que ellos hacen es un paso hacia la posibilidad de expresarse uno mismo. De ese modo, cuando se quiera crear un sonido determinado, se sabrá cómo conseguirlo. No se trata simplemente de tocar las notas “correctas”; se ha de tocar, además, música interesante. La improvisación en jazz suele estar en relación con el hecho de “contar una historia” y, como una buena historia, debe estar bien estructurada y también comunicar algo interesante al oyente.

5. ANALISIS DEL LENGUAJE

5.1 FORMAS

Desde la época del Bebop la mayoría del jazz se basa en un formato que, en realidad, es muy parecido a la forma de la sonata allegro de la teoría clásica: una introducción opcional, la exposición o tema (posiblemente repetido), la sección de desarrollo y la recapitulación, seguida opcionalmente por una coda. La introducción, si existe, fija el tono de la obra; la exposición constituye la melodía principal; la sección de desarrollo es donde el compositor va ampliando las ideas de la exposición; la recapitulación es un nuevo planteamiento del tema; y la coda es un final.

En la terminología del jazz, esas secciones se llamarían la intro, el encabezamiento o *head* (posiblemente repetido), la sección del solo, el encabezamiento de salida o *head out* y una posible coda o parte final. La intro establece el clima; el encabezamiento es la melodía principal; la sección de solo es el lugar en el que el solista improvisa sobre la melodía y/o la progresión de acordes de la canción; el encabezamiento de salida es un replanteamiento del tema; y la coda es un final.

INTRO – ENCABEZAMIENTO O HEAD – SECCION DEL SOLO – ENCABEZAMIENTO DE SALIDA O HEAD OUT -- CODA

Algunos lo conocen como:

INTRO – TEMA – SECCION DEL SOLO – TEMA – CODA.

La inmensa mayoría del jazz tradicional se ajusta mucho a esta forma, aunque no todas las canciones la siguen. Mientras que el solista va improvisando en la sección del solo, la sección rítmica se mantiene generalmente siguiendo la progresión de acordes del encabezamiento. Cada vuelta de la progresión se llama *chorus* y cada solista puede emplear varios *chorus*. También en esto puede establecerse una analogía válida con la forma tema y variaciones de la música clásica. Cada solista toca una variación improvisada del tema.

El aspecto más importante del jazz es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte más importante de la sonata clásica. Mientras se escucha una pieza y durante los solos, se puede intentar cantar el tema para uno mismo. De ese modo se podrá apreciar que algunos solistas, sobre todo Thelonious Monk y Wayne Shorter, suelen basar sus solos en el tema melódico tanto como en la progresión de los acordes. También pueden advertirse las libertades que se suelen tomar con el propio tema. Intérpretes como Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins y John Coltrane son especialmente propensos a hacer contribuciones personales, incluso cuando tocan el encabezamiento.

Existen dos formas muy usadas en el jazz para estructurar un tema:

5.1.1. Forma Blues. Esta forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, normalmente consta de doce compases. Hay muchas variantes de la progresión de acordes en el blues, pero la mayoría se basa en un planteamiento de tres frases de cuatro compases. Es de gran importancia conocerla y entender su progresión armónica pues sobre esta forma casi inmutable, se ha constituido una gran cantidad de melodías diferentes e improvisadas un sinnúmero de canciones.

En su forma original, la segunda frase sería una repetición de la primera y la tercera sería una respuesta a esa frase, aunque pocas veces se mantiene este acuerdo en el jazz. Algunas canciones de jazz muy conocidas que se basan en progresiones de blues son "Now's The Time" y "Billie's Bounce" de Charlie Parker, "Straight, No Chaser" y "Blue Monk" de Thelonious Monk, y "Freddie Freeloader" y "All Blues" de Miles Davis.

Figura 1. Forma blues.



Fuente: Autor

5.1.2 Forma AABA o forma canción. Esta segunda forma es utilizada ampliamente en la música popular desde el cambio del siglo XIX al XX hasta el nacimiento del rock and roll. Por lo general consta de 32 compases divididos en

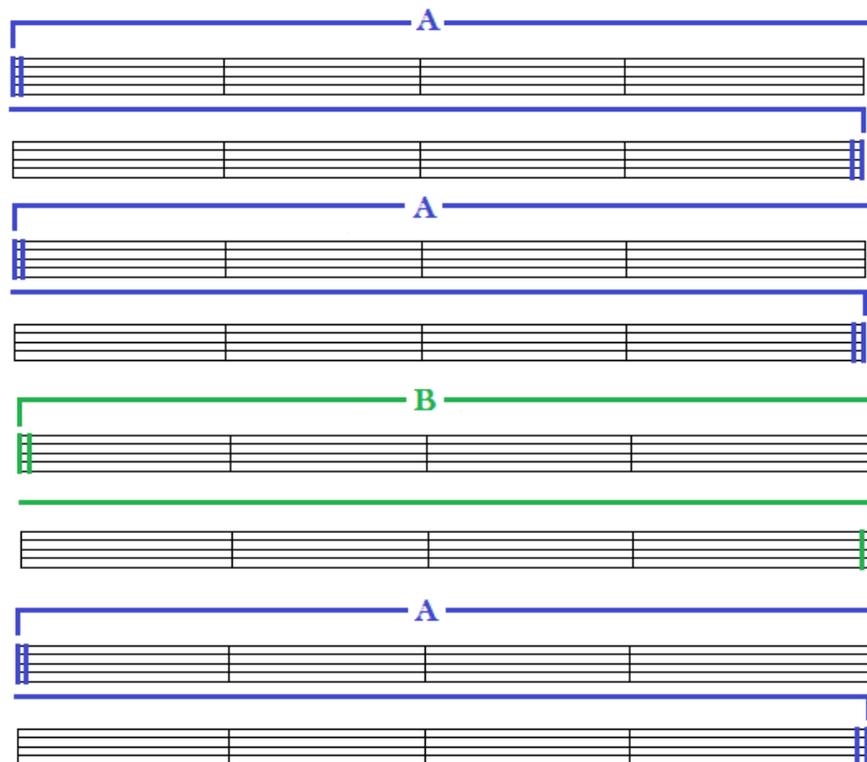
cuatro secciones de ocho compases cada una. También se le conoce como: Estrofa 1 – Estrofa 2 – puente – estrofa 3.

Existen muchos tipos y formas de estructurar la forma canción manteniendo el patrón de ocho compases por cada sección:

- AAA: verso, verso, verso.
- AABA: verso, verso, estribillo, verso.
- ABAB: verso, estribillo, verso, estribillo.
- ABAC: verso, estribillo, verso, puente.
- ABABCB: verso, estribillo, verso, estribillo, puente, estribillo.
- BABABB: estribillo, verso, estribillo, verso, estribillo, estribillo.

La canción "*I Got Rhythm*" de George Gershwin es un ejemplo de forma AABA. Existen literalmente cientos de canciones basadas en la progresión de acordes de la melodía, entre ellas "*Anthropology*" de Charlie Parker y "*Oleo*" de Sonny Rollins. Otras canciones con la forma AABA son "*Darn That Dream*" de Jimmy Van Heusen, y "*There Is No Greater Love*" de Isham Jones.

Figura 2. Forma A – A – B – A



Fuente: Autor

Es indispensable aprendernos estas dos formas básicas comunes del jazz, pues si no conocemos *la forma* no podemos improvisar con coherencia dentro de una pieza musical. Es necesario practicar con una base armónica ya sea dada por música en vivo o por pistas.

Cabe anotar que estas estructuras son las directrices básicas y no son las únicas. Músicos como Cecil Taylor ya demostraron hace mucho tiempo que es posible expresarse sin unas formas tan bien definidas.

5.2 ARTICULACIÓN

La articulación en términos generales es la forma en que se produce la transición de un sonido a otro, o sobre la misma nota. Hay diferentes tipos de articulación, teniendo un efecto distinto cada una.

En el jazz la articulación no es ejecutada fielmente a lo que está escrito en la partitura; el intérprete tiene la libertad de realizar su propia versión del tema escrito. La característica esencial de la articulación en el jazz es la acentuación de los tiempos débiles, junto con un uso abundante de contratiempos y sincopas.

Figura 3. Ejemplo acentuación de tiempos débiles.



Fuente: Autor

A esta acentuación de tiempos débiles se les imprime ligaduras. Pues al ligar dos notas, la primera sonara más fuerte que la segunda a la que se resuelve.

Figura 4. Ejemplo acentuación de tiempos débiles con ligaduras.



Fuente: Autor

5.2.1 El Swing. Entender la estructura de la música es el primer paso para aumentar su aprecio. Lo que queda de este manual se ocupará sobre todo de

ejemplos musicales prácticos. Sin embargo, antes de pasar a la teoría se precisa desarrollar el sentido del swing. Esta es una de las razones por las que hay que escuchar mucho, ya que es prácticamente imposible enseñar el swing de forma analítica. De todos modos intentaré explicar lo que se debería escuchar e intentar conseguir cuando uno toca.

El elemento más básico del swing es el swing de corchea. En la música clásica, un conjunto de corcheas en un tiempo de 4/4 significa que cada una dura exactamente la mitad de un tiempo. Este estilo se llama de corcheas directas.

Una forma corriente de aproximarse al swing de corchea es usar tresillos. El verdadero swing de corchea se sitúa en algún lugar entre las corcheas directas y los tresillos. De todos modos no se puede dar una relación exacta porque ésta varía en función del tiempo y del estilo de la canción. Como regla general, cuanto más rápido es el tiempo más directas las corcheas. Además, en la época del pre-Bebop los músicos empleaban un swing más exagerado que los intérpretes posteriores, incluso empleando el mismo tiempo. Independiente de la relación, se suele acentuar la segunda "mitad" de cada tiempo, y los tiempos dos y cuatro también. Repito que la cantidad de acento depende del intérprete y de la situación.

Figura 5. Ejemplo de interpretación del swing. A, escritura; B, ejecución.



Fuente: Autor

En la época del pre-Bebop los músicos empleaban un swing más exagerado que los intérpretes posteriores, incluso empleando el mismo tiempo.

No todos los estilos de jazz usan el swing de la misma forma. La mayor parte del *Latin Jazz* y muchos de *Fusion* y otros estilos modernos utilizan las corcheas directas o bien corcheas con un ligero swing. Los *shuffle* y otros estilos de rock emplean un swing muy exagerado. Una buena recomendación es escuchar atentamente las grabaciones de distintos estilos, prestando atención a las diferencias. No debemos dejarnos engañar de falsos conceptos pensando que el swing es una constante universal. También es importante practicarlo.

5.2.2 Tipos generales de articulación:

Legato: 

El legato (Del italiano: legato = ligado) Es una forma de articulación en el que se ejecuta un grupo de notas de diferentes frecuencias sin articular una separación a través de la interrupción del sonido. El símbolo del legato en una partitura es el arco encima ó debajo del grupo ligado de notas.

No legato o suelto: 

Al contrario del legato, el *no legato* es una forma de articulación en donde las notas se ejecutan dándoles una separación entre ellas e interrumpiendo el sonido.

Staccato: 

El staccato (Del italiano. Staccare = romper), o *picado*, es una forma de articulación en el que se acorta la nota respecto de su valor original. Su símbolo en la notación musical es un punto encima de la nota.

Staccatissimo: 

El staccatissimo (Del italiano staccatissimo= destacadísimo) es una forma de articulación en donde las notas deben ser ejecutadas extremadamente separadas y diferenciadas, similar al staccato, pero con aún menos duración. Se indica con pequeños símbolos similares a triángulos sobre la figura, o debajo de ella, dependiendo la dirección de la plica, siempre apuntando hacia la figura, o con la indicación "*staccatissimo*", abreviado "*staccatiss.*" en el pentagrama.

Portato: 

El picado-ligado o portato es una forma de articulación en donde se mezcla el ligado y el picado y se denota añadiendo una línea a las notas picadas.

Tenuto: 

El tenuto (participio pasado de *tenere*, en italiano) es una articulación musical, siendo esta una de las primeras articulaciones utilizadas en la notación musical;

indica que una nota o acorde debe ser tocada manteniendo su valor total, o debe aplicarse una leve tensión acentuando la nota.

5.3 ORNAMENTOS

Los ornamentos o adornos son indispensables a la hora de ejecutar e interpretar una pieza musical y aún más en el jazz. Los ornamentos sirven para embellecer o adornar las frases en momentos específicos.

Apoyatura: Es la prolongación de la nota superpuesta hasta la mitad del valor de la nota implicada. Como su nombre lo dice es el apoyo de la nota que la utiliza dando la similitud a un retardo al resolver.

Figura 6. Ejemplo de apoyatura.



Fuente: <http://www.mabeto.com/teoria/images/apoyatura.gif> (citado el 25 de septiembre)

Trino: Es la emisión de dos notas alternadas de manera rápida, generalmente en grados conjuntos, pero se puede señalar para alterar a la segunda nota y dar un intervalo mayor. Su resolución puede ser normal o estar indicada con una o más notas especificadas.

Figura 7. Ejemplo de trino.



Fuente: Autor

Mordente: Es un adorno musical que consiste en 1 a 4 notas pequeñas ligadas a una nota. Estas notas no tienen duración propia, sino que toman el principio de la duración de la nota principal.

Figura 8. Ejemplo de mordente. A, escritura; B, ejecución.



Fuente: Autor

Grupetto: es un adorno musical que consiste en una rápida sucesión de notas según el estilo del intérprete. Es un adorno multiuso, que es quizás, el adorno que más modos de interpretación posee. Los grupetos se pueden diferenciar según el posicionamiento de las notas y la ejecución según su posición respecto a la nota a ejecutar. De estos se distinguen dos grandes grupos, el gruppetto *al passo* y el gruppetto *ritardatto* (también llamado largo, pero sigue siendo una rápida sucesión de notas).

Figura 9. Ejemplo de grupetto.



Fuente: Autor

Doble cromatismo: Se trata de hacer una apoyatura de manera cromática empezando dos medios tonos por debajo de la nota real; por ejemplo si queremos tocar la nota “sol” tocamos “fa” y “fa#” pasando de manera cromática hasta llegar a “sol”. Esta ornamentación preferiblemente debe repetirse durante la obra para dejar clara la intención o la idea que queremos transmitir.

Contornos: Básicamente se trata de crear frases musicales con notas largas que se encuentren en los acordes de la armonía. (Pueden durar todos los ocho compases)

5.4 EFECTOS O RECURSOS SONOROS

En el jazz se utilizan diferentes efectos o recursos sonoros en los instrumentos melódicos.

Slap: Este efecto sonoro es similar al *pizzicato* en los instrumentos de arco y es un fuerte ataque que se le da a la nota y su duración es muy corta.

Glisando: Es un efecto sonoro que se utiliza entre dos notas con intervalos grandes desplazándose de una nota a otra de manera cromática por lo general.

Frullato: Es un efecto sonoro que rasga el sonido, se logra haciendo vibrar la lengua como produciendo la consonante “rr” sin interrupción durante el tiempo deseado. Solo puede ser utilizado por los instrumentistas de viento.

Nota fantasma: Se ejecuta prácticamente con el residuo sonoro de la nota anterior.

Sonido rasgado: Que puede ser producido por la garganta o por la fuerza extra que se le da a la columna de aire.

La música como idioma necesita ser comunicado. Un instrumentista se encarga de emitir un mensaje a través de su interpretación, este mensaje tiene que ser bien recibido por el receptor para que exista una coherente comunicación. Por lo tanto se hace indispensable desarrollar un lenguaje coherente y por esto debemos estudiar los componentes que él tiene.

6. COMPONENTES DEL LENGUAJE

Para construir un lenguaje musical en el jazz o en cualquier otro género musical es necesario tener claro los elementos básicos que lo componen: la melodía, la armonía y el ritmo.

6.1 MELODÍA

Una de las preocupaciones primordiales debe ser la de tocar melódicamente. Esto no significa necesariamente tocar de una forma “bonita”, sino que debe haber un cierto sentido de continuidad entre sus líneas y estas deben ser interesantes por sí mismas. También se debe tener presente el desarrollo armónico y rítmico en las improvisaciones. Es difícil enseñarlo y, posiblemente, es el aspecto de la improvisación que requiere el máximo de creatividad. Todo el mundo puede aprender las relaciones acordes/escalas; en cambio, lo que se haga con ese conocimiento es lo que determina nuestra identidad como interpretes. En el jazz y en casi todas las esferas musicales la melodía se construye en base a unas escalas.

Las escalas mas empleadas en el jazz son las siguientes:

6.1.1. Escalas pentatónicas. Las escalas pentatónicas llevan este nombre porque están compuestas de cinco tonos por octava y entre ellos no existe una distancia de semitono. Se utiliza en muchas canciones tradicionales; la sonoridad es ligeramente oriental. Es muy utilizada para improvisar en el *blues* y el jazz.

La escala pentatónica mayor lleva la siguiente estructura intervalica:

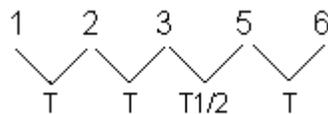


Figura 10. Ejemplo de la escala pentatónica mayor.



Fuente: Autor

La escala pentatónica menor lleva la siguiente estructura intervalica:

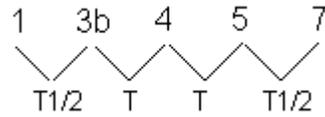


Figura 11. Ejemplo de la escala pentatónica menor.



Fuente: Autor

6.1.2. Escalas Blues. La escala blues es la primera escala, después de la escala mayor, que se enseña a principiantes en la improvisación; pues es la más común. Es característica en canciones y progresiones de *blues*, *jazz*, *rock and roll* y *fusión*. Hay dos tipos de escala blues:

Hexatónica blues: Es la más común de las dos escalas de blues que existen y se llama así por tener seis notas. Su característica más importante es tener una cuarta aumentada. La escala hexatónica de blues tiene la siguiente estructura intervalica:

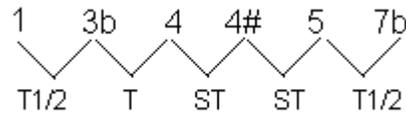


Figura 12. Ejemplo de la escala hexatónica de blues.



Fuente: Autor

Heptatónica blues: Esta escala se llama así por tener siete notas; proviene de la escala hexatónica pero se diferencia al tener una tercera mayor. Su estructura es la siguiente:

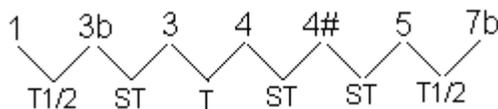
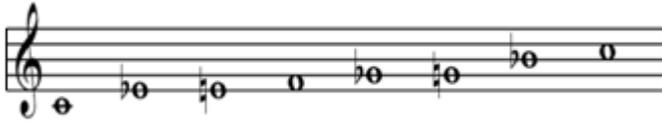


Figura 13. Ejemplo de la escala heptatónica de blues.



Fuente: Autor

6.1.3 Modos gregorianos:

Modo jónico: Esta es la escala mayor es la más común entre los estudiantes de música. Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta, y entre la séptima y la tónica.

La estructura intervalica del modo jónico es:

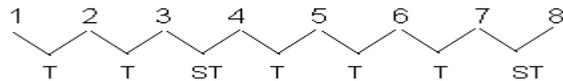


Figura 14. Ejemplo modo Jónico.



Fuente: Autor

Modo dórico: Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una sexta mayor en vez de menor. Sus semitonos se sitúan entre el segundo y el tercer grado, y entre el sexto y el séptimo.

Su estructura intervalica es la siguiente:

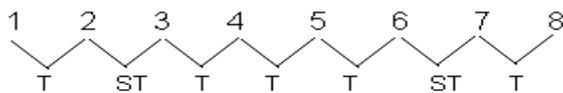
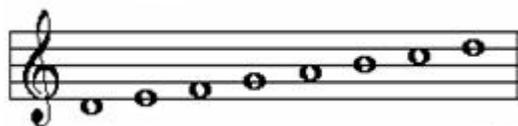


Figura 15. Ejemplo modo dórico.



Fuente: Autor

Modo frigio: Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una segunda menor en vez de mayor. Se caracteriza por que sus semitonos se sitúan entre el primer grado y el segundo, y entre el quinto y el sexto.

Su estructura intervalica es la siguiente:

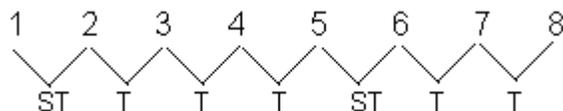
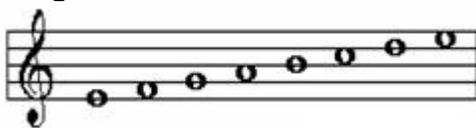


Figura 16. Ejemplo modo frigio.



Fuente: Autor

Modo lidio: Es una escala mayor, con la diferencia de que tiene una cuarta aumentada en vez de una cuarta justa. Se caracteriza por tener un semitono entre el cuarto y el quinto grado, y entre el séptimo y el octavo.

Su estructura intervalica es la siguiente:

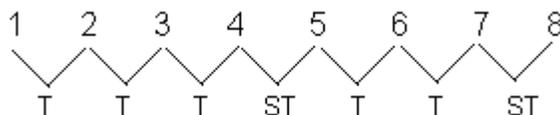


Figura 17. Ejemplo modo Lidio.



Fuente: Autor

Modo Mixolidio: Es una escala mayor con la diferencia de tener una séptima menor en vez de una mayor. Es la más conocida de las escalas gregorianas después de la mayor (jónica) y la menor (eólica). Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta, y entre la sexta y la séptima.

Su estructura intervalica es la siguiente:

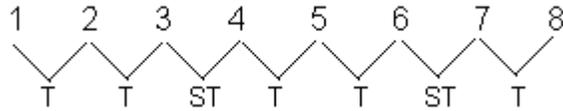


Figura 18. Ejemplo modo Mixolidio.



Fuente: Autor

Modo eólico: Es la que rige el modelo de escala menor. Sus semitonos se sitúan entre la segunda y la tercera, y entre la quinta y la sexta.

Su estructura es la siguiente:

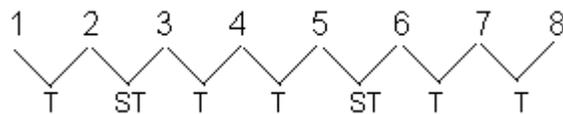
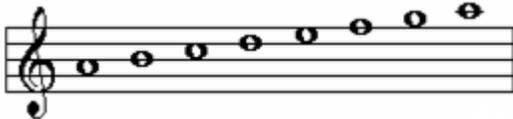


Figura 19. Ejemplo modo eólico



Fuente: Autor

Modo locrio: Es una escala menor con la diferencia de tener una segunda menor en vez de mayor y una quinta disminuida (en vez de una quinta justa). Sus semitonos se sitúan entre la tónica y la segunda, y entre la cuarta y la quinta. También se emplea como una escala disminuida porque al medir la quinta desde la tónica es una quinta disminuida. Es la escala más inestable de todas, porque además la siguiente tercera después de la menor también es menor, lo que da lugar a un acorde disminuido (la séptima es menor).

Su estructura es la siguiente:

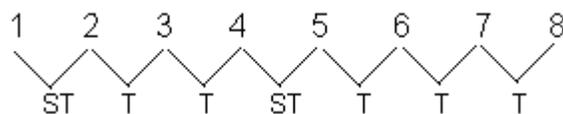
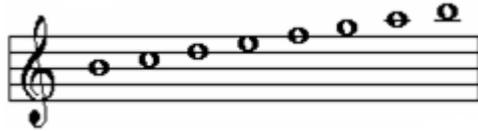


Figura 20. Ejemplo modo Locrio.



Fuente: Autor

6.1.4 Las escalas Bebop:

La escala bebop mayor: Es una escala mayor a la que se añade una quinta aumentada o una sexta disminuida. Esta escala se puede usar sobre acordes de séptima mayor o aumentados de séptima mayor.

Su estructura es la siguiente:

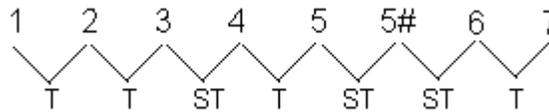


Figura 21. Ejemplo escala bebop mayor.



Fuente: Autor

La escala bebop menor: es una escala similar al modo dórico a la que se le ha añadido una tercera aumentada. Esta escala se puede usar sobre acordes de séptima menor y, a menudo, se usa en progresiones blues en tono menor para darle un mayor sentido de séptima dominante a los acordes.

Su estructura es la siguiente:

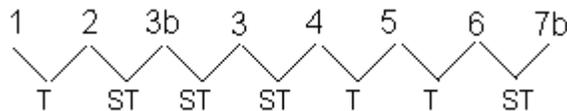


Figura 22. Ejemplo escala bebop menor.



Fuente: Autor

La escala bebop dominante: Es una escala mayor parecida al modo mixolidio pero con una séptima mayor adicional. Por lo tanto, la escala bebop dominante Se puede usar esta escala sobre acordes de séptima dominante. en C es "C, D, E, F, G, A, Bb, B".

Su estructura es la siguiente:

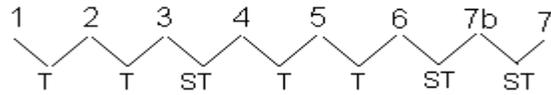


Figura 23. Ejemplo escala bebop dominante.



Fuente: Autor

6.1.5 Escalas simétricas. Son todas aquellas escalas que tienen el mismo orden de intervalos de manera ascendente y descendente.

Escala de tonos enteros: Esta escala dispone sólo de seis notas (hexatónica) y todos sus seis modos (incluido el original) forman una escala que lleva una distancia de un tono entre todas sus notas. Cada escala de tonos enteros que realizamos tendrá 5 variantes.

Su estructura es la siguiente:

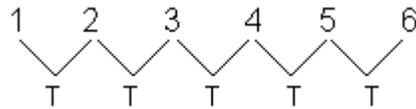


Figura 24. Ejemplo escala de tonos enteros a partir de do.

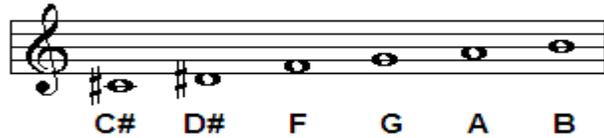


Fuente: Autor

Otros modos que tienen las mismas notas pero con diferente centro tonal:

- D – E – F# – G# – A# – C
- E – F# – G# – A# – C – D
- F# – G# – A# – C – D – E
- G# – A# – C – D – E – F#
- A# – C – D – E – F# – G#

Figura 25. Ejemplo escala de tonos enteros a partir de C#.



Fuente: Autor

Otros modos que tienen las mismas notas pero con diferente centro tonal:

D# – F – G – A – B – C#
F – G – A – B – C# – D#
G – A – B – C# – D# – F
A – B – C# – D# – F – G
B – C# – D# – F – G – A

Escala disminuida: Esta escala también se llama escala de tonos y semitonos o escala de semitonos y tonos, porque se construye a base de semitonos y tonos alternantes. Cada una de estas escalas tiene ocho notas.

Hay dos tipos de escalas disminuidas, la diferencia entre las dos es que una empieza con distancia de un tono y la otra de semitono.

Estructura del primer tipo de escala disminuida:

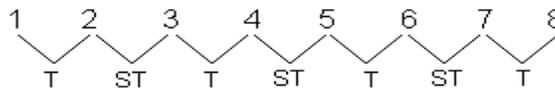


Figura 26. Ejemplo primer tipo de escala disminuida.



Fuente: Autor

Primer tipo de escala disminuida a partir de do:

C – D – Eb – F – F# – G# – A – B

Variantes de esta primera escala:

E_b – F – F# – G# – A – B – C – D
F# – G# – A – B – C – D – E_b – F
A – B – C – D – E_b – F – F# – G#

Estructura del segundo tipo de escala disminuida:

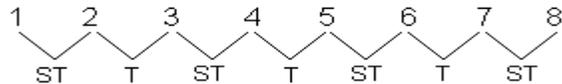


Figura 27. Ejemplo segundo tipo de escala disminuida.



Fuente: Autor

Segunda tipo de escala disminuida a partir de *do*:

C – D_b – E_b – E – F# – G – A – B_b

Variantes de esta segunda escala:

E_b – E – F# – G – A – B_b – C – D_b
F# – G – A – B_b – C – D_b – E_b – E
A – B_b – C – D_b – E_b – E – F# – G

6.2 ARMONIA

En el jazz la escritura de la armonía se realiza con el cifrado americano, llamado también cifrado inglés o cifrado anglosajón que es una manera abreviada de representar las notas musicales y los acordes con letras del alfabeto.

Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G
La	A
Si	B

Como cada acorde varia a estas letras se les agregan símbolos.

SIMBOLO	SIGNIFICADO
m	Acorde menor
7	Acorde con séptima menor
dism o °	Acorde disminuido
aug o +	Acorde aumentado
maj7 o Δ	Acorde con séptima mayor
sus4	Acorde suspendido en cuarto grado
sus2	Acorde suspendido en segundo grado
9	Acorde que lleva séptima y novena

Las alteraciones se escriben de manera tradicional (# = Sostenido y B = bemol) o con los símbolos más o menos (+ o -).

Al igual que en el Blues la progresión armónica básica del Jazz consiste en tres intervalos dispuestos de la siguiente forma: II-V7-I, de manera que la tónica va a estar marcada por el último grado de la misma.

Por lo general todos sus acordes utilizan séptimas y dominantes para darle un sonido peculiar, bien característico del estilo.

Al improvisar en el jazz debemos tener en cuenta la relación que hay entre los acordes y escalas, pues para cada acorde se improvisa con determinada escala. Cabe anotar que este ya es un aspecto mucho más profundo en el estudio de la improvisación.

A continuación una tabla que relaciona el acorde y las posibles escalas a utilizar tomando como ejemplo el do.

ACORDE	ESCALA
Cmaj7, Cmaj9, C6, C Cmaj7#11	C mayor, C lidio, C bebop mayor, C pentatónico mayor, G pentatónico mayor C lidio
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C dórico, C bebop menor, C pentatónico menor, F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor, Eb bebop mayor, C blues, C menor.
Cdim7 Cm, Cm6	C disminuido C dórico, C menor melódico, C pentatónico menor, F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor,

	C bebop menor, Eb bebop mayor.
Cm – maj7	C menor melódico, C menor armónico, Eb bebop mayor
Cm7b6	Cm, Ab pentatónico mayor.
Cm7b9	C frigio, C frigio #6
C7, C9, C13, C	C mixolidio, C lidio dominante, C bebop dominante, C blues, C pentatónico mayor
C7sus, Csus, C11 Bb/C, Gm7/C	C mixolidio, C pentatónico suspendido, F pentatónico mayor
C7#11, C7	C lidio dominante
C7alt, C7#9#5, C7#9	C alterado, F menor armónico, F menor melódico
C7b9b5, C7b9	C disminuido HW, F menor armónico, F menor melódico
C7aug, C7+, C7#5	C tono entero
Cm7b5	C locrio #2, C locrio
Cmaj7#5	C lidio aumentado, C bebop mayor
C7susb9	C frigio #6, C frigio

6.3 RITMO

El jazz se caracteriza por su riqueza y su complejidad rítmica, basada en la polirritmia (diferentes ritmos que se interpretan al mismo tiempo), en los contratiempos y sobre todo en el uso de la síncopa que es la acentuación de los tiempos débiles del compás. La sección rítmica adopta un papel de soporte a la melodía o improvisación que hace la otra sección. Esto crea una multiplicidad rítmica característica del jazz. El ritmo cobra en el jazz una importancia porcentualmente mayor que la que existe en la música clásica. Esto no quiere decir que en la última no tenga importancia el ritmo, si no que su importancia relativa es menor.

Una de las principales apreciaciones que tenemos al escuchar jazz es su carácter rítmicamente inestable y flotante. Esto es debido a que en un compás cuaternario no se acentúan los tiempos fuertes (1 y 3) sino los débiles (2 y 4). En los primeros ritmos usados en el jazz (como el Ragtime de Nueva Orleans en los años 20,) todavía se acentuaban los tiempos fuertes pero posteriormente se acentúa el 2 y el 4.

A lo largo de la historia del jazz, estos ritmos se han ido mezclando con otros de tipo étnico, popular, etc. apareciendo lo que se denomina el jazz de fusión. Entre los diferentes estilos, cobra importancia la bossanova, el Rhythm & blues, el Soul, los ritmos latinos, etc.

7. ASPECTOS IMPORTANTES

7.1 ESTANDAR

Un estándar es un esquema básico que sirve para entender una pieza. Contiene la melodía original, la progresión armónica, la tonalidad, y la medida. Se entiende que es lo suficientemente ambiguo como para poder realizar diferentes interpretaciones que difieran más allá de la dinámica: por ejemplo, usar diversas notas dentro de la armonía, o variar el ritmo o el tempo. Incluso la tonalidad y la medida pueden modificarse según convenga. Para que un tema llegue a ser considerado estándar debe tener historia, haber adquirido mucha notoriedad, ser conocido por los músicos del mundo y ser objeto de numerosas versiones, interpretaciones e improvisaciones, sobre todo en jam sessions.

El repertorio jazzístico es muy grande ya que contiene más de un siglo de historia por la que han pasado grandes intérpretes y compositores. Muchas de esas composiciones se han agrupado en libros llamados “*real book*” que son conocidos y aceptados por los músicos de todo el mundo. Es importante destacar que a diferencia de las obras de música académica, en el jazz cada tema tiene muchas interpretaciones, debido a que este género es fácil de adaptar a diferentes ritmos y estilos.

7.2 JAM SESSION

La denominación, proviene del verbo “*To jam*”, que significa tanto estorbarse, como agolparse o espachurrar. Según algunos autores aparece a comienzo de los años 30 y el por qué se aplica en el contexto indicado tiene un origen no aclarado. La definición clásica de una jam session, se debe a George Frazier: “*Una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada*”.

Aunque es un poco aventurado hablar de *estructura* en relación con un concepto tan abierto, la crítica y los propios expertos han ido, paulatinamente, dotando de elementos característicos a estas reuniones musicales:

- Presencia de varios músicos que, usualmente, no tocan juntos.
- Ausencia de un líder o de un programa.
- Selección de temas o estructuras armónicas standards o conocidas por todos los participantes.
- Desarrollo de amplias improvisaciones sobre las bases melódicas y armónicas aportadas por los temas seleccionados.

- Utilización de arreglos musicales simples, preferentemente en forma de riffs, sobre un *background* espontáneo.

7.3 EJECUCION DE UN SOLO

Debemos tener en cuenta el entorno del solo. Una forma habitual de estructurar un solo es organizarlo según el modelo de contar una historia. Empezar de una forma sencilla e ir la construyendo a través de picos de tensión pequeños hasta llevarla a su punto culminante y luego ponerle fin con una frase. Otra forma es introducir nuestro solo con un inicio más contundente y terminar directamente al llegar al clímax prescindiendo del desenlace. También se puede querer mantener todo el solo en un nivel de intensidad bajo para transmitir una sensación indolente.

Hay algunos recursos conocidos que se pueden usar para estructurar un solo. Uno de los más importantes es la repetición. Cuando el solista toca una frase la suele repetir, igual o una variación de ella. Es frecuente que la frase o su variación se toque tres veces antes de pasar a otra cosa. La variación podría consistir en transportar la frase o alterar las notas del tono para ajustarse a un nuevo acorde o escala. O la variación podría ser empezar la frase en un punto distinto del compás, por ejemplo, en el tiempo tres en lugar del dos. La misma frase podría alterarse rítmicamente tocándola más rápida o más lenta.

Relacionado con la idea de repetición es el concepto de llamada y respuesta. En lugar de repetir la frase original, puede considerar la frase como una pregunta o llamada y seguir con una respuesta.

7.4 LA CONSTRUCCION DE UNA FRASE

Las relaciones entre acordes y escalas no deberían limitar o determinar la elección de las notas. Son sólo una ayuda, una forma de orientar y relacionar las ideas con la digitación del instrumento. Las ideas del intérprete no siempre deben ser dictadas por las escalas. Hay que tener presente que pocos vocalistas de jazz usan profusamente las escalas; generalmente son capaces de trasladar una idea a sus voces de una forma más directa. Por esta razón los instrumentalistas deben practicar la improvisación cantando, además de practicar con sus instrumentos. No importa que su voz no tenga preparación, siempre le será más natural que su propio instrumento y puede encontrar que así desarrolla sus ideas mejor que intentándolas tocar. También los vocalistas suelen estar limitados en su capacidad de cantar ideas armónicas complejas porque no disponen de una digitación bien practicada a la que echar mano. Aunque, de hecho, la teoría de las escalas es una fuente de ideas, debe asegurarse de que no sea su única fuente.

7.5 RECOMENDACIÓN METODO DE ESTUDIO

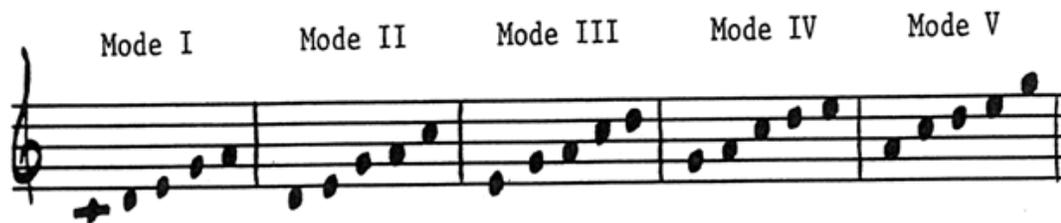
7.5.1. Estudiar las escalas pentatónicas en todas las tonalidades con distintas articulaciones, aumentando el tiempo gradualmente.

Para este proceso recomiendo el libro "Pentatonic escales for jazz improvisation" de *Ramon Ricker*.

En inversiones.

Se deben estudiar con diferentes articulaciones e ir aumentando el tiempo gradualmente.

Figura 28. Ejemplo de estudio en inversiones de escala pentatónica mayor en *do*.



Fuente: "Pentatonic escales for jazz improvisation" de *Ramon Ricker*.

Con una base armónica.

Recomiendo estudiar de manera libre, sin pensar en una estructura rítmica (al principio); esto con la idea de asimilar la sonoridad de cada progresión.

Figura 29. Ejemplo de estudio de escala pentatónica mayor en *do* (forma blues).

The image shows three staves of music in 4/4 time, illustrating a blues progression. The first staff is in treble clef and contains four measures of a C major pentatonic scale (C-D-E-G-A) with a C7 chord symbol above the first measure. The second staff is in bass clef and contains four measures of a C major pentatonic scale (C-D-E-G-A) with an F7 chord symbol above the first measure and a C7 chord symbol above the third measure. The third staff is in treble clef and contains four measures of a C major pentatonic scale (C-D-E-G-A) with a Dm7 chord symbol above the first measure, a G7 chord symbol above the second measure, and a C7 chord symbol above the third measure.

Fuente: "Pentatonic escales for jazz improvisation" de *Ramon Ricker*

7.5.2 Después de tener un claro conocimiento y manejo de las escalas más básicas del jazz, debemos estudiar arpeggios de acordes de cuatro notas en todas las tonalidades con distintas articulaciones.

Para este proceso recomiendo el libro “Patterns for jazz” de Jerry Coker. Estudio de arpeggios.

Figura 30. Ejemplo de estudio de acordes dominantes de manera cromática.



Fuente: “Patterns for jazz” de Jerry Coker.

Figura 31. Ejemplo de estudio de acordes disminuidos de manera cromática



Fuente: “Patterns for jazz” de Jerry Coker.

7.5.3 Imitar y repetir la manera en interpretan los músicos que nos llaman la atención. Esto lo podemos hacer mediante la transcripción de los solos de un tema o músico que nos interese.

Figura 32. Ejemplo de transcripción de una parte del solo de Charlie Parker en el tema “confirmation”.

CONFIRMATION

Charlie parker

The image shows a musical score for Charlie Parker's 'Confirmation' solo. It consists of three staves of music. The first staff (labeled '9') starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords above the staff are F, E6, A7, D-, G7, C-, and F7. The second staff (labeled '10') continues with Bb7, A-, D7, G7, E-, and C7. The third staff (labeled '11') continues with F, E6, A7, D-, G7, C-, and F7. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Fuente: “Charlie parker omnibook” transcribed by Jamey Aebersold

7.5.2. Estudiar improvisación con la progresión II – V en todas las tonalidades; pues esta progresión es muy constante en el jazz. Al inicio se recomienda estudiar con un metrónomo solo con el instrumento y después con una base armónica.

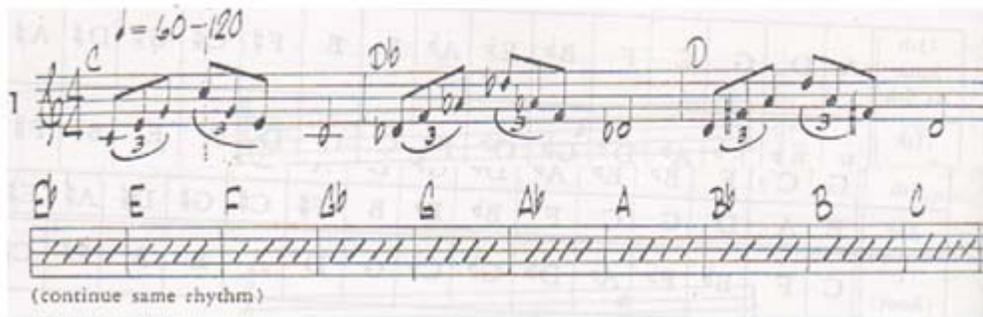
Figura33. Ejemplo del estudio de la progresión II – V

The image shows a handwritten musical score for a II-V progression study. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a tempo marking of ♩ = 96-138. The first line of music shows a melodic line with chords Gm7 and C7. The second line of music shows a melodic line with chords Bbm7 and Eb7. Below the first two lines, there are two staves of chords, each with two vertical lines indicating a two-measure duration. The first staff contains the following chords: Cm7, F7, Em7, A7, Gm7, F7, Ebm7, Ab7, F#m7, B7. The second staff contains: Am7, D7, Fm7, Bb7, Abm7, Db7, Bm7, E7, Dm7, G7.

Fuente: “Patterns for jazz” de Jerry Coker.

7.5.3. Practicar lectura de acordes y patrones rítmico - melódicos de jazz. Uno de los métodos que personalmente recomiendo es "Patterns for jazz" por Jerry Coker, Jimmy Casale, Gary Campbell y Jerry Greene.

Figura 34. Ejemplo de estudio de patrones rítmico -melódicos en diferentes tonalidades.



Fuente: "Patterns for jazz" de Jerry Coker.

7.5.4. Tocar estándares de jazz, pues estos temas son los referentes más claros de este género. Estos estándares se encuentran en los "real book" y diferentes libros a los que tenemos fácil acceso gracias al avance de la informática.

7.5.5. Participar en jam session o en cualquier actividad musical que nos exija improvisar, pues la experiencia y el aprendizaje que se adquiere tocando con otras personas es muy necesario para nuestro crecimiento como intérpretes y aprendices en este campo.

8. ANALISIS DE ESTANDARES

A continuación un análisis de 8 estándares de jazz que serán interpretados en el concierto que sustentara este proyecto.

8.1 FOUR

Referencias:

Autor: Miles Davis

Subgénero: Bebop

Forma: A B A B' (Cada sección de ocho compases)

Análisis armónico:

Parte A: compases 1 y 2 en tónica; compases 3 y 4 en dominante con su relativa segunda de cuarto grado; compases 5 y 6 en subdominante; compases 7 y 8 en intercambio modal de subdominante.

Parte B: compas 9 en tónica; compas 10 en sustitución de tritono para ir a dominante; compas 11 en supertónica; compas 12 en dominante; compas 13 en tónica; compas 14 en sustitución de tritono para ir a dominante; compas 15 en supertónica; compas 16 en dominante.

Parte A: compas 17 y 18 en tónica; compas 19 y 20 en dominante con su relativa segunda de cuarto grado; compases 21 y 22 en subdominante; compases 23 y 24 en intercambio modal de subdominante.

Parte B': compas 25 en tónica; compas 26 en sustitución de tritono para ir a dominante; compas 27 en supertónica; compas 28 en dominante; compases 29 y 30 en variante de turnaround; compases 31 y 32 en tónica.

FOUR

Miles Davis

PARTE A

Tonica Dominante con su relativa segunda de 4to grado

CMA7 CMA7 GMIN7 C7

Subdominante Intercambio modal de subdominante

FMA7 FMA7 FMIN7 Bb7

5

PARTE B

Tonica Sustitución de tritono para ir a dominante Supertonica Dominante

CMA7 D#MIN7 G#7 DMIN7 G7

Sustitución de tritono para ir a dominante

Tonica Supertonica Dominante

CMA7 D#MIN7 G#7 DMIN7 G7

15

17

PARTE A (SE REPITE)

PARTE B'

Tonica Sustitución de tritono para ir a dominante Supertonica Dominante

CMA7 D#MIN7 G#7 DMIN7 G7

Variante del Tourmaround Tonica

E MIN7 D#MIN7 DMIN7 G7 CMA7 CMA7

25

27

Análisis melódico:

Primera frase: Antecompas hasta la primera mitad del compas 4.

Segunda frase: de la segunda mitad del compás 4 hasta la primera mitad del compás 8 (es el mismo motivo de la primera frase pero cambia en su altura).

Tercera frase: de la segunda mitad del compás 8 hasta la primera mitad del compás 12.

Cuarta frase: de la segunda mitad del compás 12 hasta el final.

Four

PRIMERA FRASE

-MILES DAVIS

SEGUNDA FRASE

TERCERA FRASE

CUARTA FRASE

VARIANTE DE LA CUARTA FRASE

(FINE) (SOLO BUEAV) D.S.

Motivo rítmico melódico:

8.2 NOW'S THE TIME

Referencias:

Autor: Charlie Parker
Subgénero: Bebop
Forma: Blues (A A B)

Análisis armónico:

Parte A: compases 1, 2, 3 y 4 en tónica.

Parte A': compases 5 y 6 en subdominante; compases 7 y 8 en tónica.

Parte B: Compas 9 en supertónica; compas 10 en dominante; compas 11 en tónica; compas 12 en dominante.

Now's The Time

FORMA BLUES

The diagram illustrates the harmonic structure of the blues form 'Now's The Time' in 4/4 time, divided into three systems of four measures each. Each measure contains a chord symbol and a functional category indicated by a bracket above it.

- System 1 (Measures 1-4):** All four measures contain the chord **D7**, which is categorized as **Tónica** (Tonic).
- System 2 (Measures 5-8):** Measures 5 and 6 contain the chord **G7**, categorized as **Subdominante** (Subdominant). Measure 7 contains the chord **G#7**, and measure 8 contains **D7**. Measures 7 and 8 are collectively categorized as **Tónica** (Tonic).
- System 3 (Measures 9-12):** Measure 9 contains the chord **Emin7**, categorized as **Supertónica** (Supertonic). Measure 10 contains the chord **A7**, categorized as **Dominante** (Dominant). Measure 11 contains the chord **D7**, categorized as **Tónica** (Tonic). Measure 12 contains the chord **A7**, categorized as **Dominante** (Dominant).

Análisis melódico:

Primera frase: Del antecompás hasta el silencio de corchea del compás 4.

Segunda frase: De la última corchea del compás 4 hasta el silencio de corchea del compás 8.

Tercera frase: De la última corchea del compás 8 hasta el final.

Parte A: compas 5 en tónica; compas 6 en subdominante; compas 7 en tónica; compas 8 en turnaround.

Parte A: compas 9 en supertónica; compas 10 en dominante; compas 11 y 12 en tónica.

Cool Blues

FORMA BLUES

The musical notation for 'Cool Blues' is presented in three phrases, each on a 4/4 staff with a key signature of one flat (Bb). The notes in the staves are represented by diagonal slashes.

- Phrase 1 (Measures 1-4):**
 - Measure 1: Tónica (G)
 - Measure 2: Subdominante (C7)
 - Measure 3: Tónica (G)
 - Measure 4: Dominante del 4to Grado (G7)
- Phrase 2 (Measures 5-8):**
 - Measure 5: Subdominante (C7)
 - Measure 6: Subdominante (C7)
 - Measure 7: Tónica (G)
 - Measure 8: Turnaround (BbMIN7, BbMIN7)
- Phrase 3 (Measures 9-12):**
 - Measure 9: Supertónica (Amin7)
 - Measure 10: Dominante (D7)
 - Measure 11: Tónica (G)
 - Measure 12: Tónica (G)

Análisis Melódico:

Primera frase: Del compás 1 al 4.

Segunda frase: Del compás 5 al 8.

Tercera frase: Del compás 9 al 12.

En este tema la frase 1, 2 y 3 son iguales.

8.4 MR. CLEAN

Referencias:

Autor: Freddie hubbard

Subgénero: Jazz funk

Forma: A – A'

Análisis armónico:

Parte A: compases 1, 2, 3 y 4 en tónica.

Parte A': compases 5, 6 y 7 en tónica; compas 8 en dominante.

Se utiliza armonía modal.

Mr Clean

PARTE A

tonica

0 0 07 07

PARTE A'

tonica dominante

07 07 07 A7

5

Análisis melódico:

Primera frase: Del antecompas hasta el silencio de corchea con puntillo del compas 2.

Segunda frase: de la semicorchea del compás 2 hasta el compas 4.

Tercera frase: Compases 5 y 6.

Cuarta frase: Compases 7 y 8.

(Slow Funk) **MR. CLEAN** *FREDDIE HUBBARD*

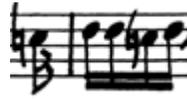
PRIMERA FRASE

SEGUNDA FRASE

TERCERA FRASE

CUARTA FRASE

Se utiliza un motivo rítmico melódico para el inicio de cada una de las frases:



8.5 PERDIDO

Referencias:

Autor: Juan Tizol

Subgénero: swing

Forma: A – A – B – A

Análisis armónico:

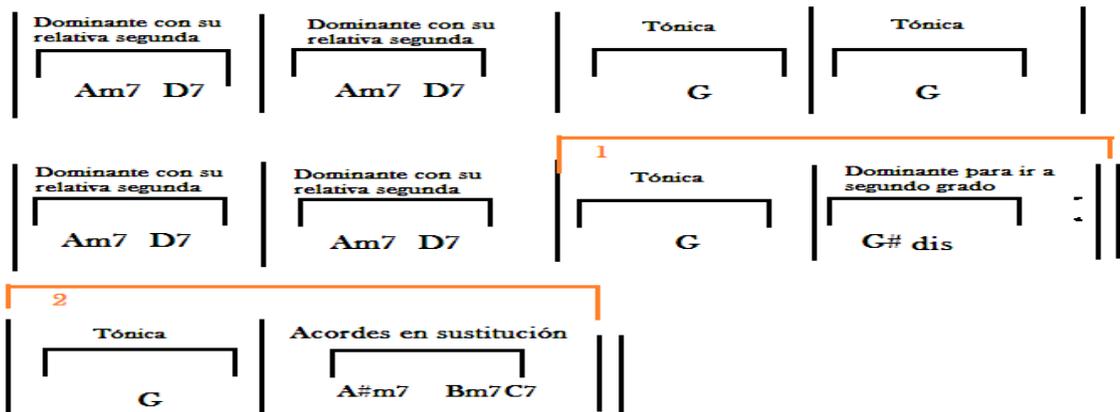
Parte A: Constante progresión II – V – I. Compas 1 en supertónica y dominante; compas 2 en supertónica y dominante; compas 3 y 4 en tónica; compas 5 en supertónica y dominante; compas 6 en supertónica y dominante; compas 7 en tónica; compas 8 acorde en disminuido para resolver a segundo grado.

Parte A: se repite del compás 9 al 15; compás 16 en sustituciones armónicas

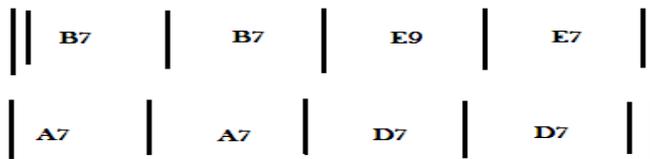
Parte B: compases 17 al 24 en progresión por quintas.

Parte A: (se repite)

PARTE A



PARTE B (Progresion por quintas)



PARTE A (SE REPITE)

Análisis melódico:

PERDIDO *JUAN TEZOL*

PRIMERA FRASE

SEGUNDA FRASE

REPETICION DE LA PRIMERA FRASE

8.6 THE GIRL FROM IMPANEMA

Referencias:

Autor: Jom Jobim

Subgénero: Bossa-nova

Forma: A – B

Análisis Armónico:

Parte A: compás 1 y 2 en tónica; compás 3 y 4 en intercambio modal de supertónica; compás 5 en supertónica; compás 6 en sustitución de tritono; compás 7 en tónica; compás 8 en sustitución de tritono.

Parte A (repetición): Compás 9 y 10 en tónica; compas 11 y 12 en intercambio modal de supertónica; compás 13 en supertónica; compás 14 en sustitución de tritono; compás 15 en tónica; compás 16 en sustitución de tritono.

.Parte B: Compás 17 al 20 en nueva tonalidad; compás 21 al 24 dominante con su relativa segunda (en sustitución primaria) para segundo grado; compases 25 y 26 en segundo grado; compases 27 y 28 en intercambio modal de séptima; compases 29 y 30 en dominante secundaria con su relativa segunda para segundo grado; compás 31 sustitución tritonal de segundo grado; compás 32 sustitución tritonal de dominante para volver a tónica inicial.

The Girl From Ipanema Jom Jobim

PARTE A

The diagram illustrates the harmonic structure of the first part of the song. It consists of three systems of musical staves, each with four measures. Above the staves, brackets and labels indicate the harmonic function and modal changes for each measure.

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Measure 1: Tónica (FMA^b7)
 - Measure 2: Tónica (FMA^b7)
 - Measure 3: Cambio modal de supertónica (G7)
 - Measure 4: Cambio modal de supertónica (G7)
- System 2 (Measures 5-8):**
 - Measure 5: Supertónica (GMIN7)
 - Measure 6: Sustitución de tritono (G^b7)
 - Measure 7: Tónica (FMA^b7)
 - Measure 8: Sustitución de tritono (G^b7)
- System 3 (Measures 9-10):**
 - Measure 9: Tónica (FMA^b7)
 - Measure 10: Tónica (FMA^b7)

Each measure is represented by a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are indicated by diagonal slashes. Measure numbers 1, 5, and 9 are written below the first staff of each system.

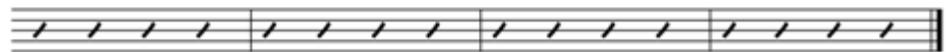
PARTE B Continuos cambios de tonalidad

G^bM^{as}7 G^bM^{as}7 B7 B7



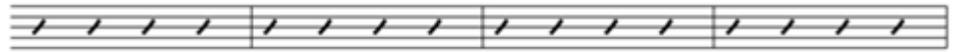
Sustitución primaria **Dominante secundaria**

F[#]MIN7 F[#]MIN7 D7 D7



Segundo grado **Septimo grado en intercambio modal**

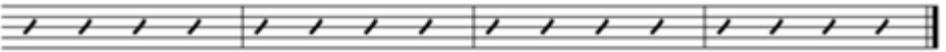
G min7 G min7 E^b7 E^b7



17

Dominante sec. con su relativa segunda **Sustitución tritonal** **Sustitución tritonal**

A^m7 D7^b5 C[#]m7 F[#]7^b9



Análisis melódico:

Primera frase: Del compás 1 al 8 con repetición.

Segunda frase: Del compás 8 al 15

Tercera frase: De la última corchea del compás 16 al 24.

THE GIRL FROM IPANEMA

-JOBIM

The image displays a musical score for 'The Girl from Ipanema' by Jobim. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It is divided into three distinct phrases, each indicated by a colored bracket on the left side of the page:

- PRIMERA FRASE (Blue bracket):** This phrase consists of two staves of music. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.
- SEGUNDA FRASE (Green bracket):** This phrase also consists of two staves. It features a melodic line with a prominent tritone interval (B4 to F#4) and is characterized by the presence of triplet markings over several notes.
- TERCERA FRASE (Red bracket):** This phrase consists of two staves. It continues the melodic and harmonic themes, also featuring triplet markings and a tritone interval.

8.7 CORCOVADO

Referencias:

Autor: Jom Jobim

Subgénero: Bossa – nova

Forma: A – B – A – C

Análisis armónico:

Parte A: compases 1 y 2 en dominante, compases 3 y 4 es sustitución tritonal; compás 5 en tónica; compás 6 en dominante secundaria para ir a séptimo grado;

compas 7 en sustitución de tritono medio compás y resuelve a séptimo grado; compás 8 en séptimo grado.

Parte B: compás 9 y 10 en dominante con su relativa segunda; compás 11 y 12 en dominante con su relativa segunda; compases 13 y 14 en dominante; compás 15 en intercambio modal de dominante; compás 16 en sustitución tritonal de dominante.

Parte A: (se repite) del compases 17 al 24.

Parte C: En continua progresión de acordes por intervalos de quinta. (Compases 25 al 32)

Corcovado

PARTE A

Dominante sustitucion de tritono

$B7/F\#$ $B7/F\#$ $F\#M$ $F\#M$

TONICA Dominante Secundaria sustitucion de tritono

$E\#M\#7$ $A7\#9\#4$ $D\#M$ $D\#M\#7$ $D\#M\#7$

5

PARTE B

Dominante sec. con su relativa segunda **Dominante sec. con su relativa segunda**

$D\#M\#7$ $G7$ $C\#m\#7$ $F\#7\#9$

11

Dominante intercambio modal de dominante **sustitución tritonal**

$B7$ $B7$ $B\#M\#7$ $F\#M$

17

PARTE A (se repite)

PARTE C (Progresion por quintas)

$D\#M\#7$ $D\#M\#6$ $C\#m\#7$ $F\#m\#7$

25

$B\#M\#7$ $E7\#9$ $C\#m\#7$ $F\#7$

29

$B\#M\#7$ $E7$ $A6$ $A6$

33

8.8 ADORARTE (adaptación)

Referencias:

Autor: Fabricio

Subgénero: fusión jazz

Forma: A – B

Análisis armónico:

Parte A: Continua utilización de progresión II – V – I, resolviendo claramente a la tónica en el octavo compás.

Compás 1 en dominante; compás 2, 3 y 4 en dominante secundaria con su relativa segunda, compás 5 en dominante, compás 6 dominante secundaria con su relativa segunda; compás 7 dominante en sustitución tritonal, compás 8 en tónica.

Parte B: Continua utilización de Dominantes secundarias, para resolver claramente a tónica en el compás 16

Compás 9 en dominante; compás 10 y 11 en dominante secundaria; compás 12 en sexto grado y dominante secundaria; compás 13 en tercer grado y dominante secundaria; compás 14 y 15 en dominante con su relativa segunda; compás 16 en tónica.

Adorarte Fabricio

Parte A

Dominante secundaria con su relativa segunda

G7	BMIN7	EMIN7	A7	DMIN7	G7	AMIN7	D7
		Dominante con su relativa segunda		Dominante en sustitucion tritonal		Tónica Sustitución tritonal	

Parte B

Dominante secundaria con su relativa segunda Sexto Grado Dominante secundaria

G7	B7	EMIN7	A7	B DIM	E7	AMIN7	B7
		Dominante con su relativa segunda		Dominante con su relativa segunda			

Tercer Grado	Dominante secundaria	Dominante con su relativa segunda	Dominante con su relativa segunda				
EMIN7	B7	EMIN7	A7	DMIN7	G7	CMAG7	

Análisis melódico:

Primera frase: compás 1 al 4 con repetición.

Segunda frase: compás 5 al 8 con repetición.

Adorarte

Fabrizio

The image displays a musical score for the piece "Adorarte" by Fabrizio. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody is divided into two main phrases:

- Primera frase:** Indicated by a blue bracket above the first four measures. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The phrase concludes with a double bar line.
- Segunda frase:** Indicated by an orange bracket above measures 5 through 8. It starts with a quarter note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4. The phrase ends with a double bar line.

Below the second phrase, there are two first endings marked with "1." and "2." above the notes, indicating alternative ways to conclude the piece.

CONCLUSIONES

- La audición, la imitación y el análisis son las herramientas más importantes y fundamentales que puede utilizar un estudiante para aprender a improvisar en el jazz y en cualquier otro género musical.
- El jazz, al igual que todos los demás géneros musicales que puedan existir, requieren de la creación individual de cada músico, pues gracias a la creación generamos estilos y nuevas propuestas musicales.
- El estudio de la improvisación requiere de años y años de preparación, pero es indispensable desarrollar esta habilidad desde el inicio del aprendizaje musical; por lo tanto es indispensable que los maestros y guías encargados de la enseñanza musical motiven su estudio.
- Como docentes encargados de la enseñanza musical, es necesario que conozcamos y seleccionemos las herramientas pedagógicas para transmitir el conocimiento de la improvisación musical de manera clara y técnica.
- La improvisación puede ser mucho más sencilla para determinado grupo de personas, pero no significa que no pueda ser aprendida y practicada por todos, y, para que eso ocurra, se necesitan de espacios y docentes que motiven su estudio.
- Para llegar a realizar una excelente improvisación básica en el jazz con nuestro instrumento, es necesario tener conocimiento y manejo técnico de las escalas en todas las tonalidades.

BIBLIOGRAFIA

1. Coker Jerry. *Patterns for jazz*. Publicado por *Alfred Publishing*. Estados Unidos. *Junio 1 de 1990*. pág. 5 – 32
2. Sabatella Marc. *Manual de improvisación en jazz (a jazz improvisation primer)* publicado por *outside Shore Music*. Edgewater Estados Unidos. 1992.
3. Hal Leonard. *The real book VI edition*. Estados Unidos. 2005. pág. 5 – 450.
4. Hemzy de Gainza Violeta. *Improvisación musical*. Editorial ricordi, Buenos Aires 1983. pág. 4 – 20.

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

1. Fundación Wikimedia (comunicación en línea)
http://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_%28m%C3%BAsica%29
(citado el 20 de junio del 2010)
2. Asociación apolo y baco.
http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=49 (citado el 22 de junio del 2010)
3. Compañía Great scores.
http://www.greatscores.com/es/tag/glossary_jazzterms/index.html (citado el 12 de julio)
4. Fundación Wikimedia (comunicación en línea).
[http://es.wikipedia.org/wiki/Swing_\(jazz\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Swing_(jazz)) (citado el 15 de julio)
5. Página de teoría musical de José Rodríguez Alvira.
<http://www.teoria.com/aprendizaje/escalas/sc-tool.htm> (citado el 17 de agosto)
6. Fundación Wikimedia (comunicación en línea).
http://es.wikipedia.org/wiki/Escala_blues (citado el 20 de septiembre)

ANEXOS

Anexo A. Partituras de las obras interpretadas.

FOUR

-MILES DAVIS

MILES DAVIS - "FOUR + MORE" (FINE) D.S.

(♩=220) Now's THE TIME CHARLIE PARKER

Handwritten musical notation for "Now's THE TIME" by Charlie Parker. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 220. It consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in bass clef. Chords are written above the notes: D7, G7, G#0, D7, Emi7, A7, D7, A7. There are triplet markings in the bass staff.

(♩=174) COOL BLUES CHARLIE PARKER

Handwritten musical notation for "COOL BLUES" by Charlie Parker. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 174. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second, third, and fourth staves are in bass clef. Chords are written above the notes: G, C7, G, G7, C7, Bmi7, Bmi7, Ami7, D7, G. There are triplet markings in the second and third staves.

(SLOW FUNK) MR. CLEAN FREDDIE HUBBARD

Handwritten musical score for "Mr. Clean" by Freddie Hubbard. The score consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note pattern. A D7 chord is indicated above the second measure of the first staff. The second staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff begins with "N.C." (No Chords) and continues the melodic line, with an A7 chord indicated above the second measure. The bass line in the third staff includes "x" marks, likely indicating fretted notes on the guitar.

PERDIDO

JUAN TIZOL

Ami7 D7 Ami7 D7 G

Ami7 D7 Ami7 D7

1. G G#0 2. G (Ami7) (A#mi7) (Bmi7 C7)

B7 E9 E+7

A7 D7 D7

Ami7 D7 Ami7 D7 G

Ami7 D7 Ami7 D7

G (C7) (Bmi7 Bmi7) SOLOS 32

RIFF: Ami7 Cmi7 Bmi7

THE GIRL FROM IPANEMA

(BossA)

-JOBIM

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features ten staves of music. The first two staves contain the main melody with chords Dmaj7, E7, E-7, and Eb7. The second staff includes two first endings: the first ending leads back to the start of the second staff, and the second ending leads to the start of the fourth staff. The third staff is a blank staff. The fourth and fifth staves feature a melodic line with triplets and chords Ebmaj7, G#7, D#-7, and B7. The sixth and seventh staves continue this melodic line with triplets and chords E-7, C7, F#-7, B7b9, E-7, and A7b9. The eighth and ninth staves return to the main melody with chords Dmaj7, E7, E-7, Eb7, Dmaj7, and (Eb7). The tenth staff concludes the piece with a triplet and a final chord.

(BOSSA)
(INTRO-SLOWLY) CORCOVADO - ("QUIET NIGHTS...") -JOBIM

Handwritten musical score for "CORCOVADO - ('QUIET NIGHTS...')". The score is in G major, 4/4 time, and consists of 12 staves of music. It includes various guitar chords such as F#7, F#7(b9), G7, E7, A7, Dmaj7, B7, B7(b9), C#7, F#7(b13), B-7, F#7, E-7, A7(sust), D, Dmaj7, Dmaj7, D-7, G7, C#7, F#7(b13), B7, B-7, F#7, E-7, A7(sust), D, Dmaj7, Dmaj7, D-7, D-6, C#7, F#7, B-7, E7(b9), C#7, F#7, B-7, E7, and A6. The piece concludes with a "FINE" marking.

Adorarte

Fabricio

