

BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA COMPLEJA EN LA DIDÁCTICA DE
LA GUITARRA ELÉCTRICA CON BASE EN UN EJERCICIO DE
ANÁLISIS Y REARMONIZACIÓN DE ESTÁNDARES DE JAZZ

Nicolás Ladino Benavides

Código: 2015275020

CC: 1010219131

Asesor: Abelardo Jaimes Carvajal


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas artes

Licenciatura en música

Bogotá, Colombia

2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Revolution in Education</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 127	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE ARTES
Título del documento	Búsqueda de la armonía compleja en la didáctica de la guitarra eléctrica con base en un ejercicio de análisis y rearmonización de estándares de jazz.
Autor(es)	Ladino Benavides Nicolas
Director	Abelardo Jaimes Carvajal
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 121 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Guitarra eléctrica, jazz, armonía, metodología, didáctica, repertorio, estándares de jazz, repertorio gradual,

2. Descripción
<p>El trabajo de grado tiene como propósito la aplicación de los conceptos de la armonía funcional presentes en estándares de jazz seleccionados y analizados, para producir ejercicios de guitarra eléctrica y rearmonizaciones en otros estándares.</p>

3. Fuentes
<p>López, Rubén. Cristóbal, Úrsula. (2014). Investigación artística en música. España: Conaculta Fonca.</p> <p>Nettles, Barrie (1987). <i>Harmony II</i>. USA: Berklee college of music.</p> <p>Nettles, Barrie (1987). <i>Harmony III</i>. USA: Berklee college of music.</p> <p>Ulanowsky, Alex. (2002). Berklee jazz harmony 4. USA: Berklee college of music.</p> <p>Vergés, Lluís (2007). El lenguaje de la armonía de los inicios de la actualidad. España: Boielean.</p>
4. Contenidos

Objetivo general:

Construir una propuesta metodológica para el estudio autónomo de la armonía funcional en la guitarra eléctrica, desde el análisis y la deconstrucción armónica de un repertorio de estándares de jazz.

Objetivos específicos:

- Estructurar una posible secuencialidad lógica de los contenidos de la armonía funcional.
- Realizar la selección de los estándares de jazz según la estructura de contenidos previamente establecida.
- Proponer rearmonizaciones funcionales a otros estándares de jazz.
- Estructurar la propuesta desde dos aspectos: secuencialidad de contenidos y propuestas pedagógicas para cada ejercicio.

Etapas de la Investigación:

- Organización secuencial lógica de los contenidos de la armonía funcional
- Análisis para la selección de estándares de jazz
- Rearmonización de estándares de jazz
- Diseño de ejercicios para guitarra eléctrica

5. Metodología

Investigación cualitativa

Se tuvo en cuenta principalmente la investigación para la práctica artística mencionada por Ruben Lopez Cano.

6. Conclusiones

Esta investigación arrojó como resultado la síntesis conceptual y práctica; en el ámbito de los arreglos y el instrumento (guitarra eléctrica) de las temáticas armónicas comunes en el jazz, logrando un acercamiento en principio teórico y finalmente creativo y práctico.

En el ámbito pedagógico es importante tener en cuenta el estudio y uso progresivo de los elementos armónicos partiendo de lo simple a lo complejo, teniendo en cuenta el contexto de cada uno de los fenómenos armónicos usados, así haciendo un estudio consiente y vivido de cada concepto, acompañado de la práctica y experiencia, darán como resultado la apropiación e interiorización de cada temática.

Elaborado por:	Nicolas Ladino Benavides
Revisado por:	<i>f. abelardo jaimes c.</i> <i>fufc</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	28	05	2018
-----------------------------------	----	----	------

Resumen

El presente texto tiene como propósito la aplicación de los conceptos de la armonía funcional presentes en estándares de jazz analizados, para producir ejercicios de guitarra eléctrica y rearmonizaciones de otros estándares.

Desde una postura histórica se contextualiza al lector con los elementos trabajados, permitiendo así el acercamiento a los conceptos armónicos, pedagógicos y prácticos que desarrollarán a profundidad.

La presente investigación realiza un leve acercamiento al lenguaje armónico de jazz. Desde un corpus teórico se exponen los elementos armónicos presentes en el jazz y con la compañía de la experiencia personal y de maestros expertos se llevo a cabo la selección, análisis, rearmonización de estándares y construcción de ejercicios para guitarra eléctrica. De está forma se cuenta como punto de partida con la teoría para realizar un análisis objetivo que le permite al autor desde su experiencia y la de maestros expertos entrevistados la creación; vista desde dos puntos: la construcción de ejercicios para guitarra y la rearmonización de estándares de jazz, así haciendo evidente la práctica de la armonía funcional.

La presente investigación concibe cuatro etapas fundamentales para el desarrollo de esta las cuales son: Organización secuencial lógica de los contenidos de la armonía funcional, análisis para la selección de estándares de jazz, rearmonización de estándares de jazz y diseño de ejercicios para guitarra eléctrica, resaltando tres cortes importantes, el primero teórico, el segundo de análisis musical y el último de creación.

En el ámbito pedagógico se muestra la importancia de tener en cuenta el estudio y uso progresivo de los elementos armónicos partiendo de lo simple a lo complejo, teniendo en cuenta el contexto de cada uno de los fenómenos armónicos usados, así haciendo un estudio consiente y vivido de cada concepto, acompañado de la práctica y experiencia, darán como resultado la apropiación e interiorización de cada temática.

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo I	8
1.1. Antecedentes:	8
1.2. Descripción del problema:	9
1.3. Pregunta de investigación:	10
1.4. Justificación:	10
1.5. Objetivo general:	11
1.5.1. Objetivos específicos:	11
1.6. Diseño metodológico	12
1.6.1. Etapas de la investigación:	13
Capítulo II	16
2. Marco teórico	16
2.1. El jazz y la guitarra eléctrica:	16
2.2. La educación en el Jazz:	19
2.3. Armonía en el jazz	20
Capítulo III	23
Estructuración de las temáticas de la armonía funcional	23
3. Elementos de la armonía funcional en el Jazz	23
3.1. Dominantes secundarias:	24
3.2. Cadena de dominantes:	27
3.3. Sustituto tritonal	30
3.4. Disminuidos de aproximación cromática	32
3.4.1. Disminuido ascendente:.....	32
3.4.2 Disminuido descendente:	36
3.5. Modulación:	38
3.5.1. Acorde pivote:	40
3.5.2. Modulaciones pasajeras:.....	43
3.5.3. Modulaciones definitivas:	45
3.6. Intercambio Modal:	45
Capítulo IV	48
4. Propuesta de repertorio	48
4.1. Dominantes secundarias:	48
4.2. Cadena de dominantes:	51
4.3. Sustituto tritonal	54
4.6. Disminuidos de paso	56
4.4. Modulación	58
4.4.1. Modulación pasajera:	58
4.4.2. Modulación definitiva:.....	61
4.5. Intercambio modal	63

Capítulo IV resultados	65
Herramientas didácticas para el apoyo en el estudio de la complejización armónica con estándares de jazz	65
Capítulo V.....	68
6. Rearmonización	68
6.1. Dominantes secundarias:.....	71
6.2. Sustituto tritonal:	74
6.3. Cadena de dominantes:	77
6.4. Disminuidos de paso:.....	80
6.6. Modulación:.....	83
6.5. Intercambio modal:	86
Capítulo VI.....	89
6. Ejercicios de guitarra eléctrica para el estudio de las temáticas armónicas propuestas.	89
6.1. Dominantes secundarias:.....	91
6.2. Cadena de dominantes:	107
6.3. Sustituto tritonal:	108
6.4. Disminuidos de paso:.....	111
6.6. Modulación:.....	114
6.5. Intercambio modal:	117
Formas de evaluación autónoma:.....	119
Conclusiones:.....	120
Bibliografía:	122
Anexos.....	124

Introducción

El presente texto tiene como propósito la aplicación de los conceptos de la armonía funcional presentes en los estándares de jazz analizados, para producir ejercicios de guitarra eléctrica y rearmenizaciones de otros estándares.

Desde una postura histórica se contextualiza al lector con los elementos trabajados, permitiendo así el acercamiento a los conceptos que más adelante se expondrán y desarrollarán a profundidad.

Los motivos que llevan a realizar la presente investigación tienen que ver con el interés del investigador por la armonía. La música siempre se ve envuelta entre diferentes temáticas y conceptos que deben ser entendidos y desarrollados para lograr una aproximación a ella. La armonía es un tema extenso con infinidad de posibilidades, aunque llena de conceptos y reglas impuestas por el hombre a través de la historia para su entendimiento, uso y desarrollo, siempre permite la exploración y de alguna manera innovar con los diferentes usos que podemos hacer de ella.

El hombre en su interminable búsqueda de reflejar y/o expresar sus pensamientos y sentimientos acude a la música como medio de expresión, en ella encontrando infinidad de posibilidades y colores para expresarse. El jazz como la mayoría, por no atreverme a decir que todos los géneros musicales, nace de la necesidad del hombre de decir algo, de expresar su sufrimiento y sus alegrías por medio de sonidos que inicialmente son emitidos desde su propio cuerpo, hasta más adelante expresarlos en diferentes instrumentos musicales, qué desde ellos, algunos transmitían igual o mejor sus ideas que con su propia voz.

La presente investigación realiza un leve acercamiento al lenguaje armónico de jazz. La armonía en el jazz ha sido expuesta, trabajada y desarrollada logrando sonoridades increíbles que como siempre dan evidencia de lo que sucedía y pasaba por la mente de una sociedad que le expresaba al mundo a través de este lenguaje.

Reflejar y plasmar en sonidos los pensamientos y sentimientos es una tarea sumamente difícil y personal. En esta investigación se expone solo una de las herramientas dentro en un lenguaje (Jazz) que permite llevar a cabo dicha tarea.

Capítulo I

1.1. Antecedentes:

De acuerdo a la información recolectada sobre investigaciones realizadas para trabajos de grado de la Universidad Pedagógica Nacional, y otras Universidades más se han encontrado trabajos de grado acerca de la guitarra eléctrica y del jazz publicadas desde el año 2006.

En la monografía *“Transcripción y adaptación del BE BOP a la guitarra eléctrica como una herramienta para el acercamiento al fraseo del jazz”* de Luis Enrique Flores Montealegre podemos encontrar bastante información sobre la guitarra eléctrica en el BE BOP; estilo importante históricamente en el Jazz y algo de lo que sucedía armónicamente en este estilo, lo cual otorga gran ayuda para mi trabajo de investigación al involucrar elementos armónicos del jazz.

En el trabajo *“Propuesta metodológica para la enseñanza del swing (jazz) en guitarra eléctrica con base en Charlie Cristhian y West Montgomery”* escrita por Julián Adolfo Hernández Galán se habla sobre el swing tema destacado en esta investigación desde dos guitarristas importantes a través de la historia de jazz.

En el trabajo *“Aproximación al lenguaje melódico-rítmico de Herbie Hancock en la década de los sesenta”* escrito por Oscar Javier Caucaly Buitrago de la Pontificia Universidad Javeriana se habla sobre los elementos recurrentes en el lenguaje del pianista de jazz Herbie Hancock.

En el trabajo *“La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto “chirimía” aplicables al piano jazz”* escrito por Nicolás Cristanco Quintero de la Pontificia Universidad Javeriana se hace un acercamiento de la improvisación en la chirimia con el lenguaje del jazz en el piano.

En el trabajo *“El jazz y la música Colombia, pasillos y porros”* escrito por Rubén Darío Pardo Bejarano de la Pontificia Universidad Javeriana, se genera un dialogo entre las músicas colombianas (pasillos y porros) con el jazz.

A pesar que no se ha escrito mucho sobre el tema, en los trabajos mencionados anteriormente se encuentra bastante información y gran complemento para el trabajo de investigación que se desarrollará a continuación.

También cabe destacar la importancia del trabajo de investigación a desarrollar debido a las pocas monografías que se han escrito en la Universidad Pedagógica Nacional sobre la guitarra eléctrica y el jazz como método de aprendizaje para la guitarra eléctrica.

1.2. Descripción del problema:

En el aprendizaje de la guitarra eléctrica se deben abarcar distintos factores fundamentales como lo son la técnica, la armonía, la melodía, la interpretación, y muchos otros conceptos para tener una comprensión sólida del instrumento. Uno de los puntos más importantes es el entendimiento de la armonía, ya que la guitarra por ser un instrumento armónico, su ejecutor debe tener buen manejo de ella, por ende, es un punto fundamental para llegar a un desarrollo profesional del instrumento.

En el aprendizaje de la guitarra eléctrica a nivel universitario una de las principales complicaciones es el entendimiento de la armonía, ya que esta parte se enseña un poco alejada del instrumento, tiende a ser sumamente teórica y, para muchos estudiantes de música, es complicado llevar la teoría aprendida en sus clases de armonía a la práctica en la guitarra.

En el estudio de un instrumento el estudiante debe enfrentarse a diferentes obras de distintos niveles de complejidad, según el nivel en el que el estudiante se encuentra. Estas obras en su mayoría vienen de un repertorio clásico, en la guitarra eléctrica por ser un instrumento más moderno no sucede igual, y se carece de un repertorio estándar en el cual se evidencie un proceso adecuado al nivel de cada estudiante.

El jazz nos ofrece cientos de piezas escritas ya estandarizadas en diferentes libros (Real books) con diferentes niveles de complejidad, desde el blues clásico con tres acordes hasta rearmónicas más avanzadas de este mismo y plataformas armónicas mucho más complejas. Con el estudio de los elementos armónicos tratados en los diferentes estándares se llegará a la comprensión de todas las temáticas correspondientes a la armonía funcional.

1.3. Pregunta de investigación:

¿Cuáles son las características de la armonía funcional que deben estar presentes en estándares de jazz que a través del análisis y la rearmonización contribuyan a la complejización armónica en la guitarra eléctrica?

1.4. Justificación:

Todo músico que decida estudiar un instrumento armónico como lo es la guitarra eléctrica, debe tener un amplio conocimiento de la armonía aplicada, porque en su vida profesional tendrá que enfrentarse a diferentes músicas que siempre le exigirán de ello. Un buen entendimiento armónico será clave para poderse desenvolver en cualquier estilo musical y lograr acompañar e improvisar adecuadamente, por ello esta monografía pretende llevar a cabo un proyecto de investigación que ayudará en el proceso de aprendizaje de la armonía funcional en la guitarra eléctrica.

Desde diferentes estándares de jazz, que tengan las características armónicas adecuadas, se sugerirá un repertorio para los estudiantes que estén cursando entre 4 y 5 semestre de instrumento en la Universidad Pedagógica Nacional, para afianzar los conocimientos armónicos y desenvolverse de manera adecuada en su vida profesional.

Los conceptos armónicos que se desarrollaran son extraídos de las temáticas correspondientes a los niveles 3 y 4 de la materia de armonía de la Universidad Pedagógica Nacional, introduciendo dichas temáticas en el contexto del jazz.

Partiendo de aquellos conceptos vistos en los estándares propuestos, como: dominantes secundarias, modulaciones, intercambio modal, entre otros, se llevarán a cabo rearmonizaciones en diferentes piezas de jazz y ejercicios para guitarra tanto preparatorios como directamente en los estándares propuestos.

Los estándares de jazz nutren bastante al músico, son piezas muy bien elaboradas que con el estudio adecuado de estas composiciones y siguiendo algunos parámetros de estudio se llegará a un entendimiento completo de cada pieza. De esta manera se desarrollarán diferentes habilidades musicales en el instrumentista. Cabe destacar la complejidad del jazz para el músico y de ahí la importancia de tener el dominio en esta música, complejidad que radica en sus construcciones armónicas, melódicas y formas que serán expuestas a lo largo del presente texto.

1.5. Objetivo general:

Construir una propuesta metodológica para el estudio autónomo de la armonía funcional en la guitarra eléctrica, desde el análisis y la deconstrucción armónica de un repertorio de estándares de jazz.

1.5.1. Objetivos específicos:

- Estructurar una posible secuencialidad lógica de los contenidos de la armonía funcional.
- Realizar la selección de los estándares de jazz según la estructura de contenidos previamente establecida.
- Proponer rearmonizaciones funcionales a otros estándares de jazz.
- Estructurar la propuesta desde dos aspectos: secuencialidad de contenidos y propuestas pedagógicas para cada ejercicio.

1.6. Diseño metodológico

La investigación que se llevó a cabo fue cualitativa; por investigación cualitativa podemos entender aquella que “estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas” (Rodríguez, 1996, pág1).

Diferentes autores hablan sobre la investigación desde diferentes perspectivas, así, logrando una visión general de ella, y clasificandola dependiendo el enfoque de esta. Martha Lucia Barriga en su texto *La investigación en educación artística: una guía para la realización de trabajo de pregrado y posgrado*, habla sobre la investigación artística en el ámbito universitario y la define cómo la experimentación del sujeto creativo, entendido como el educador de arte o el artista investigador, con los diferentes lenguajes artísticos; que en la presente investigación será la música y específicamente el jazz. La investigación artística a través del discurso musical y reflexión intenta una aproximación personal al conocimiento de un hecho, idea o experiencia sobre el objeto artístico.

La investigación que se llevó a cabo, de acuerdo a los conceptos expuestos anteriormente estuvo relacionada directamente con la investigación artística porque, por medio de un amplio análisis teórico, se llegó a obtener las herramientas necesarias para realizar la selección adecuada y objetiva de diferentes piezas de jazz, para el estudio de una temática específica de la armonía funcional, así también proponiendo unas piezas rearmonizadas con dichos elementos y diferentes ejercicios para la aplicación de las temáticas seleccionadas de la armonía funcional enfocadas en la guitarra eléctrica.

Rubén López Cano en su texto *La investigación artística en música* (2014), plantea diferentes rumbos hacia los que se puede dirigir nuestro trabajo, así planteando la investigación para la práctica artística, la cual propone herramientas conceptuales, con una noción teórico-práctica, es el caso de esta investigación, la cual pretende obtener herramientas conceptuales para el análisis y deconstrucción (rearmonización) de estándares de jazz.

El investigador propone cuatro etapas: la primera etapa correspondiendo a un corte teórico, la segunda analítico y la tercera y cuarta de creación.

1.6.1. Etapas de la investigación:

- Organización secuencial lógica de los contenidos de la armonía funcional
- Análisis para la selección de estándares de jazz
- Rearmonización de estándares de jazz
- Diseño de ejercicios para guitarra eléctrica

1. Organización secuencial lógica de los contenidos de la armonía funcional

En esta primera etapa de la investigación, se revisaran todos los contenidos teóricos relacionados con los elementos de la armonía funcional que se ven involucrados en el jazz, desde diferentes autores cómo: Lluís Vergés, Barrie Nettles, Randy Felts, Wayne J.Naus, entre otros. Se mostrarán sus diferentes puntos de vista y lo más importante, los puntos de convergencia entre los autores, para así dar una visión objetiva, argumentada y clara de cada temática tratada para la comprensión de la armonía funcional en el jazz. Para esto se tendrán en cuenta los conceptos en los cuales los autores comparten las mismas ideas, para así, generar un concepto propio y claro de cada temática expuesta.

Desde este punto las temáticas armónicas aparecen en el orden que se considera correcto empezar el estudio de estos contenidos, ya que muchos de ellos necesitan de otros conceptos para ser entendidos. Para está estructuración se tendrá en cuentan la organización de los autores mencionados anteriormente en sus libros.

Los contenidos teóricos tratados serán:

- Dominantes secundarias
- Cadena de dominantes
- Sustituto Tritonal
- Disminuidos de paso
- Modulaciones
- Intercambio modal

2. Análisis para la selección de estándares de jazz:

En la etapa de selección de repertorio, el cuerpo teórico será clave, ya que, con la comprensión de los contenidos expuestos, se tendrá una noción de delimitación para la selección de los diferentes estándares de jazz que deberán cumplir con los diferentes elementos teóricos trabajados, para así recolectar una pieza por tema. Además, se contará cómo instrumento con la ayuda de entrevistas, realizadas a diferentes maestros e instrumentistas de jazz, obteniendo una opinión de expertos docentes, que aportará la experiencia necesaria para definir los estándares idóneos para cada temática.

Como una segunda sección de propuesta de repertorio se llevará a cabo el proceso de análisis de otros estándares para ser rearmónizados con las seis temáticas de la armonía funcional mencionadas anteriormente.

Preguntas de la entrevista:

¿Cuáles estándares de jazz considera que son los más populares para el estudio de la armonía cromática?

¿Cómo aborda el estudio de un estándar de jazz para memorizar su armonía rápidamente?

¿Cómo estudia los enlaces de intercambio modal en los estándar de jazz?

¿Cuáles suelen ser sus pasos para la rearmónización de un estándar?

¿Podría nombrar un estándar para el estudio de cada una de las siguientes temáticas?

dominantes secundarias

cadena de dominantes

sustituto tritonal

disminuidos de paso

modulaciones

intercambio modal

3. Rearmonización de estándares de jazz

Al finalizar el análisis para la selección de estándares de jazz de cada una de las temáticas de la armonía funcional el autor vio la necesidad de rearmonizar otros estándares de jazz con las temáticas de la armonía funcional seleccionadas.

Diferentes autores como Randy Felts en sus textos de armonía, además de explicar cada concepto teórico por medio de ejemplos o piezas de música popular donde se evidencia la aplicación de estos contenidos, realizan una serie de ejercicios al final de cada capítulo para el entrenamiento del lector, ya que todos estos conceptos musicales logran su valor real llevados a la práctica.

Basado en estos textos y diferentes cartillas desarrolladas por los autores tratados en la investigación, se llevará a cabo la rearmonización de seis estándares de jazz (seleccionados anteriormente), allí evidenciando la aplicación de cada concepto expuesto en la fundamentación teórica. Es esencial contar con la experiencia de los músicos profesionales entrevistados, tanto en su parte pedagógica como en su carrera de instrumentistas.

4. Diseño de ejercicios para guitarra eléctrica:

En la tercera sección se diseñarán diferentes ejercicios para la guitarra eléctrica que se plantearán de acuerdo a las temáticas tratadas de la armonía funcional.

El autor Randy Felts mencionado en la primera sección servirá de referente para el desarrollo de ejercicios pertinentes que contengan las temáticas que serán tratadas a través de esta propuesta. Con métodos y manuales de guitarra se hará un acercamiento al lenguaje pertinente para la escritura de los ejercicios.

Capítulo II

2. Marco teórico

2.1. El jazz y la guitarra eléctrica:

El jazz es un género musical que aparece a finales del siglo XIX en Estados Unidos y se expande a través de todo el mundo en el siglo XX, es importante aclarar que el jazz es concebido como un fenómeno musical difícil de delimitar, del cual se desatan diferentes subgéneros, pero en todos ellos encontraremos elementos básicos que lo distinguen “Es muy importante entender que el jazz no es ni una variante ni un sub-genero, sino un lenguaje propio, absolutamente diferenciado. Yo diría más: en el fondo es un segundo lenguaje, después del desarrollado en Europa durante siglos” (Vergés, 2007, pág. 114). Se caracteriza por una cualidad rítmica conocida como el swing¹, la improvisación, el fraseo y por último los arreglos armónicos de las diferentes piezas, todas inicialmente influenciados por el blues básico de tres acordes.

Según Ted Gioia en su texto “La historia del jazz” (2012) este género se desarrolla a partir de las tradiciones de África occidental, Europa, Norteamérica e inicia en el sur de los Estados Unidos, más específicamente en el estado de Louisiana, en la ciudad de Nueva Orleans, pues allí llegaban bastantes esclavos negros de la zona occidental de África, que crearon una manifestación de música nueva de origen afroamericana llamado *blues* o inicialmente *work songs*, canciones que entonaban los esclavos negros mientras trabajaban, ligadas siempre con lo espiritual y opiniones personales. Mas adelante estas canciones de trabajo se denominarían como blues debido a la ruptura de la conexión de estas con la esclavitud y la aparición de un tipo social de afroamericano más urbano y menos enraizado a su comunidad original; el blues seguiría conservando el estilo de como se interpretaban las canciones de trabajo, especialmente en los campos de algodón donde los esclavos trabajaban y cantaban estas canciones.

Lo que principalmente caracteriza al blues es un intervalo² de séptima menor, denominado *blue note*, que ha estado presente desde de la aparición del género. El uso de la tercera menor y la quinta disminuida en el blues mayor son muy comunes en este género, también lo caracteriza el llamado, respuesta, un juego melódico usado por los esclavos mientras trabajaban y muy usual de la música africana. Otros elementos asociados y característicos del blues, como su forma armónica de doce compases³ son estructurados más adelante.

¹ Swing: estilo de interpretar en el jazz, refiriéndose principalmente a las corcheas atresilladas.

² Intervalo: distancia de una nota a otra.

³ Compás: entidad métrica musical compuesta por varias figuras musicales que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas

El blues es la principal influencia de lo que más adelante se denominará como jazz, una fusión de diferentes músicas y estilos que convergen en tres características ya mencionadas anteriormente como lo son: la improvisación, el fraseo, y los arreglos armónicos.

La improvisación cumple un papel muy importante en el jazz. Este género se ha caracterizado por tener un tema principal inicialmente en la forma blues clásica de doce compases, después del tema principal vendría la sección de solos que en principio eran simples variaciones de la melodía, y con el tiempo se transformaron en creaciones espontaneas de larga duración que le surgían en el momento al instrumentista, esto hace que los compositores piensen en nuevas formas armónicas para hacer más interesantes estas secciones de improvisación y, con el pasar del tiempo, se evolucione a formas más largas ya no solo de doce compases, forma del blues tradicional, sino formas de 32 compases, o diferentes secciones ya a gusto del compositor, esto no quiere decir que se haya desechado la forma blues pues, en la actualidad, se sigue componiendo sobre esta.

En el artículo “Breve historia de la guitarra” de Andrea Giráldez se menciona que hacia 1920 las bandas de jazz usaban diferentes guitarras acústicas. Debido a su escasa sonoridad, comparándola con otros instrumentos acústicos, debía limitarse solo a acompañar y no tenía mayor relevancia en las bandas de jazz.

Lloyd Loar se preocupó por solucionar este problema e inicia su búsqueda por la creación de una pastilla⁴, la cual diseño en 1924 y, con ésta arreglar la escases de sonido. Respecto al volumen en la guitarra acústica, con esta pastilla podría convertir las vibraciones del cuerpo de la guitarra en señales eléctricas que eran amplificadas a través de un altavoz.

Con este primer avance tecnológico surgieron diferentes problemas, que más adelante en 1931 se encargaron de solucionar Paul Barth y George Beauchamp quienes se asociaron con Adolph Rickenbacker y crearon la primera compañía comercializadora de instrumentos eléctricos, esta compañía se encargó de pulir y mejorar la idea inicial de Lloyd Loar.

En 1935 Gibson produjo modelos que obtuvieron gran éxito y ayudaron a diferentes intérpretes a tener un mejor acercamiento a la guitarra eléctrica. En las bandas de jazz la guitarra empezó a tener más importancia, y empezaron a salir a la luz grandes guitarristas de éste género.

⁴ Pastilla: transductor que hace de micrófono en instrumentos musicales eléctricos.



La historia de la guitarra eléctrica en el jazz arranca a finales de 1930, con el guitarrista estadounidense Charlie Christian, quien revoluciona la forma de tocar la guitarra, teniendo en cuenta que desde antes la guitarra solo funcionaba como un instrumento acompañante en las big bands. Más adelante se marca el inicio de una manera diferente de interpretación en la guitarra eléctrica, ya no sólo desde la parte armónica acompañando, sino ahora implementando líneas y fraseos monofónicos⁵, interpretando diferentes

melodías. Charlie Christian revolucionó el sonido en la guitarra, usaba su guitarra como si fuera un saxofón; uno de los instrumentos más importantes y característicos del jazz, Christian fue el primero en sustituir el característico ⁶staccato que usaban casi todos los guitarristas por el ⁷legato, ligando las notas de sus frases como lo hacen los saxofonistas.

Después de Christian vienen grandes guitarristas en el jazz como Barney Kessel y Jim Hall, más adelante hacia los 70, debido a la explosión de popularidad de la guitarra eléctrica, llegan guitarristas que han avanzado en la exploración de su instrumento desde conceptos teóricos y prácticos como Wes Montgomery y Kenny Burrell, quienes, gracias a la evolución de la guitarra a través de los años, contaban con diferentes herramientas de desarrollo del instrumento tanto tecnológico como técnico y se veía una mayor exploración sonora de este.



Desde los inicios los instrumentos de viento fueron representativos en el jazz, especialmente el saxofón, debido a los grandes intérpretes de este instrumento que se dedicaban a este género. Charlie Parker es uno de los más importantes saxofonistas, siendo considerado el mejor intérprete del saxofón alto en el jazz. También es importante mencionar a la trompeta y a Miles Davis como uno de los más importantes

intérpretes de está. Los diferentes músicos de jazz que han marcado la historia no solo han quedado en ella por su gran trabajo como instrumentistas, sino también

⁵ Fraseos monofónicos: interpretación de líneas melódicas de una sola nota a la vez.

⁶ Staccato: Signo de articulación musical que indica que la nota se acorta respecto al valor de su duración original.

⁷ Legato: Signo de articulación musical que indica que las notas se deben interpretar sin articular una interrupción entre ellas, es decir sin interrumpir el sonido.

Imagen (Charlie Christian): <http://jasobrecht.com/wp-content/uploads/2011/05/Charlie-Christian-solos.jpg>
5/4/2018

Imagen (Charlie Parker): <http://www.argentjazz.com.ar/wp-content/uploads/2015/10/charlie-parker.jpg>
5/4/2018

por sus grandes aportes compositivos como el disco *Kind of blue* de Miles Davis, considerado la obra más importante de jazz de todos los tiempos.

La guitarra eléctrica marca una nueva era para el jazz debido a la implementación de instrumentos eléctricos a su formato, como lo son el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica, la sonoridad clásica del saxofón se ve alimentada por la tecnología, usando saxofones con efectos electrónicos. Esto genera exploraciones y fusiones con diferentes músicas que hacen del jazz un género con infinitud de posibilidades rítmicas, melódicas y armónicas y por ende un alto nivel de exigencia técnica y teórica para el instrumentista.

2.2. La educación en el Jazz:

La educación en el jazz desde sus inicios tiende a ser informal. Los diferentes instrumentistas que se interesaban por el género lo aprendían a tocar escuchando a los grandes compositores e instrumentistas de la época. David Murphy en su artículo "*jazz educators journal*" (2013), habla sobre la educación del jazz desde sus inicios (1920 - 1930), decía "aprender a tocar Jazz ha sido un misterio elusivo" (p.190), el aspirante a ser músico de jazz debía resolver este misterio pasando horas escuchando, practicando y transcribiendo las diferentes composiciones de jazz a las que tenía acceso.

Hacia la década de los 40s empiezan aparecer diferentes artículos sobre cómo transcribir, al igual que guías para aprender y comprender la lógica de esta música. Aebersold, Coker, Herle y Baker son los primeros en emprender la educación del jazz, escribiendo diferentes textos, métodos y materiales para aprender a tocar esta música. En la década de los 40s y principio de los 50s, David Baker siendo el director del programa de jazz en la universidad de Indiana, escribe un texto sobre pedagogía en el jazz y Jerry Coker pionero en el programa de jazz de la universidad de Indiana, Miami y Tennessee, escribe numerosos textos de educación del jazz, resaltando su libro "*Patterns for jazz*", en esta época se crea una ruptura de la educación de este género y cómo lo describe Kenneth E. Prouty: (2005, pág. 80) "la principal diferencia entre las narrativas preponderantes de la historia de la educación del jazz es que los grandes compositores/interpretes son reemplazados por grandes escuelas". Empezando una nueva era para la educación del jazz, ya por llamarla de alguna manera una educación formal en diferentes universidades, principalmente en Estados Unidos hacia finales de los 50s y principios de los 60s.

"Los primeros programas en establecerse y ser reconocidos son los de *North Texas State University* y *Berklee school of music*" (Prouty, 2005, pág. 81). En sus inicios, uno de los más importantes: *Schillinger House*; programa de la Universidad de *North Texas*. Danton, Texas, donde se encuentra ubicada la universidad, no era un lugar donde hubiese movimiento de la escena del jazz o algo por el estilo, ni se encuentra cerca de las ciudades donde esta música se movía, pero sin embargo sí se convirtió en el punto focal de discusión del jazz en la academia.

En la aparición de programas de educación en jazz se plantea un problema inicial. Según Prouthy (2005) los programas de jazz se basaban en métodos y libros escritos por personas, cómo los mencionados anteriormente, con el propósito de facilitar la enseñanza de los diferentes conceptos teóricos y prácticos que debía tener el estudiante de Jazz, pero dicha forma de estudio, rompía con todas las lógicas y tradiciones de esta música, ya que toda la experiencia que debía poseer el músico de Jazz, tocando con otros músicos y en un espacio nada formal (bares, calle, *jams*⁸), se veía reemplazada por textos y aulas que en su momento podrían limitar la creatividad y espontaneidad que esté música requiere.

Desde la creación de los programas de jazz de la Universidad de *North Texas* y *Berklee*, empezaron a aparecer diferentes universidades que adoptaban este programa, o acomodaban, generando diferentes enfoques, respecto a la línea por la cual el programa de educación musical debía ser llevado. Solo hasta finales de 1960 y principios de 1970 dichos programas en especial *North Texas* logran un posicionamiento y comienza un periodo de inmenso crecimiento.

Al pasar el tiempo y más hacia la actualidad vemos cómo este proceso que arranca en Estados Unidos toma mucha fuerza e impulsa la creación de cientos de programas de educación en jazz con enfoques totalmente distintos, organizados por las diferentes épocas del jazz que deben ser estudiadas, o hasta instrumentistas de la historia de esta música en los que se debe hacer énfasis y estudiar con atención, por sus innovaciones compositivas, estilísticas, interpretativas y técnicas en esta música.

Es evidente cómo el desarrollo de los programas de educación en jazz en Estados Unidos, logran que esta música sea estudiada en diferentes países del mundo y ha generado que no solo los grandes instrumentistas y pedagogos de jazz sean de origen estadounidense, sino que la escena de esta música también tenga espacios en Europa y América Latina.

2.3. Armonía en el jazz

La armonía es el término que se usa para referirse a la relación que se establece entre los distintos acordes⁹, y más concretamente, a la organización de los mismos.

Los seres humanos desde los inicios de la historia se han interesado por explicar los diferentes fenómenos que los rodean, para así llegar a tener una idea sobre cómo funciona el mundo e intentar entender el porqué de su existencia. La música no es ajena a este proceso y, a medida que ésta empezó a ser estudiada, y fueron conocidas diferentes composiciones de grandes músicos, la academia ha intentado conceptualizar y organizar los diferentes fenómenos que se presentan en ella.

⁸ Jam: palabra usada para referirse a práctica de improvisación grupal informal, principal mente usada por los músicos de Jazz.

⁹ Acorde: conjunto de tres o más notas musicales combinadas armónicamente y ejecutadas a la vez.

Para los primeros compositores era imperativo el entendimiento de diferentes formas musicales que con el tiempo se estaban estandarizando, formas que solo la armonía con sus diferentes relaciones armónicas y en especial sus cadencias podían definir. Estas relaciones armónicas debían cumplir con unas reglas específicas para así llegar a un canon estético de la época, a medida que el hombre avanza a través del tiempo el arte debe reflejar sus diferentes experiencias y así evolucionar con él, “la evolución histórica, permite analizar cuáles fueron las necesidades expresivas de cada momento y cómo los músicos consiguieron resolverlas” (Vergés, 2007, pág. 30)

La música sufre cambios que sólo la misma historia del hombre puede justificar, cuando nos referimos a la armonía funcional debemos pensar en el desarrollo que ha sufrido la música a través del tiempo, para llegar a regirse por nuevas lógicas descubiertas por diferentes músicos a través de la historia¹⁰.

Cuando hablamos de jazz debemos hacer referencia a la armonía funcional, Barrie Nettles, profesor en el departamento de armonía en Berklee, en sus libros (*Berklee jazz harmony* 1,2 y 3), habla sobre todas las características y fundamentos teóricos que sirven de guía para entender de manera sencilla la armonía moderna y todos los cambios armónicos que surgieron a través del tiempo en las diferentes piezas de jazz.

“El jazz ha significado uno de los cambios más importantes en los hábitos musicales del siglo XX. La poderosa influencia que ha ejercido sobre varias generaciones de músicos y la capacidad de crear nuevos estilos, hacen del jazz el acontecimiento por antonomasia del siglo XX” (Vergés, 2007, pág. 114).

Como sucede en otros géneros, en el jazz encontramos una serie de composiciones que forman lo que se podría denominar “repertorio clásico” y que se conocen con el nombre de estándares. No existe una lista cerrada y cualquier composición puede convertirse en uno de ellos en el momento en que adquiere un significado especial entre los músicos que pasan a interpretarlo con frecuencia.

Las armonías utilizadas en el jazz marcan cierto carácter especial respecto a otras músicas. Los acordes de las composiciones dan una sonoridad peculiar. Si bien existen múltiples aspectos de la armonía de jazz que la hacen fácilmente reconocible, una de las características más notables es el uso de acordes diferentes de las de triadas (acordes de tres notas) a las que nuestro oído está más acostumbrado; en el jazz es habitual encontrar acordes de cuatro notas (tónica, tercera, quinta y séptima). Estos acordes caracterizan las armonías de los diferentes

¹⁰ cabe aclarar que muchos de los conceptos manejados en la armonía funcional no son innovaciones sino formas diferentes de ver y pensar conceptos usados desde siempre, que también cómo desde sus inicios describirán unos estilos musicales específicos que se desarrollarán en estas nuevas lógicas de pensamiento musical.

estándares de jazz y son los mayores responsables de la sonoridad característica de esta música. Parece simple pensar en agregar una nota más a los acordes que se venían usando a través de la historia, pero esta cuarta nota amplía las posibilidades de composición y transforma la forma de pensar tanto del compositor como del instrumentista. “La música es un fenómeno vivo y por extensión la armonía que utiliza siempre debe ser regenerada, cambiada o simplemente obedece a nuevas leyes” (Vergés, 2007, pág. 7).

El autor Lluís Vergés, habla sobre la herencia notoria del impresionismo en la armonía de jazz. Debussy al cambiar radicalmente la forma de ver la armonía horizontalmente, y en caminar su razonamiento armónico de manera vertical, empieza añadir más notas a los acordes verticalmente dejando de lado la congruencia horizontal de estas, “los músicos de jazz encuentran más fascinante éste y no otros momentos de la historia de la música, (impresionismo) porque el impresionismo es sin lugar a dudas, el origen del concepto armónico de jazz” (*ibid...*, p.115). Es evidente relacionar el pensamiento de Debussy con las lógicas armónicas del jazz, más puntualmente hablando del tratamiento dado a los acordes con tensiones, generando sonoridades acordicas y súper estructuras disonantes muy comunes en esta música.

Capítulo III

Estructuración de las temáticas de la armonía funcional

3. Elementos de la armonía funcional en el Jazz

Para este capítulo se tuvo en cuenta el conocimiento de temas como tonalidad, construcción de acordes y escalas (triada, acordes con séptima, tensiones, modos de la escala mayor y menor melódica), progresiones armónicas (funciones tonales, ritmo armónico, cadencias...), tensiones disponibles, notas a evitar y cifrado.

Las temáticas de la armonía funcional expuestas a continuación fueron seleccionadas de acuerdo a temas presentes en el programa de armonía de la Universidad Pedagógica Nacional. Con la inclusión del concepto de intercambio modal (no contemplado en el programa de armonía de la UPN) para el entendimiento completo de los conceptos armónicos presentes en el jazz.

Los análisis armónicos realizados se llevaron a cabo de acuerdo a la escritura propuesta por Berklee en los textos de armonía de Barrie Nettles y Alex Ulanowsky.

Nomenclatura utilizada a lo largo del texto:

	LA	SI	Do	Re	Mi	Fa	Sol
Cifrado Americano	A	B	C	D	E	F	G

Cualidad de los acordes	Mayor	Menor	Mayor con séptima mayor	Menor con séptima menor	Dominante (Triada mayor con séptima menor)	Semi-disminuido	Disminuido
	X	Xm	Xmaj7	Xm7	X7	Xm7b5	X°

En el análisis tonal de los estándares es utilizado el cifrado con números romanos:

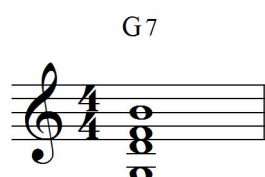
Ejemplo: Grados diatónicos en C.

Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
I	II	III	IV	V	VI	VII

3.1. Dominantes secundarias:

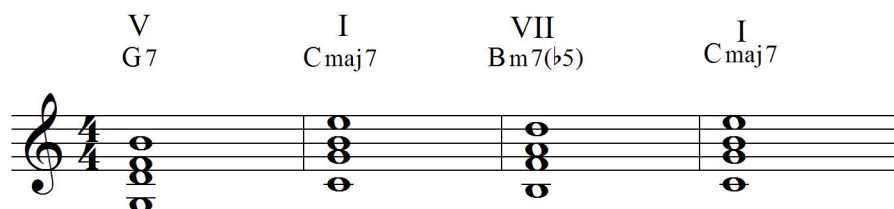
El acorde con séptima que se forma sobre el quinto grado de un modo mayor y menor es el denominado acorde 7 o acorde dominante. “La música tonal ha girado desde siempre alrededor de la función tonal de dominante, cuya presencia inexcusable ha servido de referencia en casi todas las épocas como elemento vertebrador de discurso musical” (Vergés, 2007, pág. 124).

La formación del acorde dominante es coincidente con los siete primeros armónicos, teniendo: tónica, tercera mayor, quinta justa y séptima menor, logrando una particularidad entre el intervalo que se crea entre la tercera y la séptima, denominado tritono (cuarta aumentada, o quinta disminuida), esta característica da al acorde una sonoridad muy relevante y es la causa por la cual el acorde de dominante se siente inclinado a buscar reposo armónico, especialmente en el acorde de tónica.



Ejemplo # 1, del autor Nicolás Ladino

En la función tonal de dominante cabe recordar que intervienen dos acordes, el ya mencionado quinto grado y el séptimo grado de una tonalidad, esta circunstancia nos obliga a considerar la sustitución del quinto grado por el séptimo, obteniendo cambio en sonoridad, más no en funcionalidad.



Ejemplo # 2, del autor Nicolás Ladino

La influencia de la dominante y su fuerza como función tonal llevó a los compositores a darle una mayor relevancia siempre que fuera posible, la única manera de hacerlo, fue adjudicar a los acordes de la tonalidad función de tónica, aunque no la tuvieran, de esta manera podrían antecederlos sus propias dominantes, que se conocen con el nombre de *dominantes secundarias* para diferenciarlas de la principal dominante de la tonalidad.

El acorde de *dominante secundaria* justifica perfectamente cualquier alteración ajena a la tonalidad, ya que su tritono nos especifica su naturaleza y nos apunta su posible resolución. Partiendo de esto, al aparecer una dominante secundaria, o en principio un acorde ajeno a la tonalidad, tendríamos que buscar las tónicas a las que podría pertenecer. Por consiguiente, podríamos establecer que cada acorde de la tonalidad diatónica podrá ser un posible acorde de tónica, también secundaria, lo que genera poder disfrutar de su propia dominante, cómo se mencionó anteriormente.

Para que un acorde diatónico pueda volverse un acorde de tónica secundaria, su quinta debe ser justa, ya que los acordes que tienen 5 aumentada o disminuida suelen ser muy inestables, y un acorde en función de tónica necesita, por el contrario, estabilizar.

Barrie Nettles y Lluís Vergés, coinciden con la importancia de las dominantes secundarias para el enriquecimiento armónico, en sus libros explican, por medio de ejemplos, la construcción de estos acordes dominantes y la resolución a sus respectivas tónicas. Wayne J. Naus en su libro *Beyond Functional Harmony*, a diferencia de los dos autores mencionados anteriormente, no es tan técnico en su explicación, por el contrario, contextualiza, mostrando ejemplos de canciones de jazz famosas y enfatizando en las progresiones más comunes de estas; en este caso con dominantes secundarias.

En la tonalidad mayor, cinco acordes tienen dominante secundaria, los acordes del II, III, IV, V y VI grado, en tonalidad menor los grados que contarán con dominante secundaria serán: III, IV, V, VI y VII grado.

V/II	II	V/III	III	V/IV	IV	V/V	V	V	VI
A7	Dm7	B7	Em7	C7	Fmaj7	D7	G7	E7	Am7

Ejemplo # 3, del autor Nicolás Ladino

Existe una norma básica para las dominantes secundarias, esta indica que toda dominante secundaria deberá resolver inmediatamente a su tónica, lo cual no ocurre con la dominante principal de la tonalidad, por ser un acorde diatónico puede circular libremente por la armonía. “La música de jazz, a pesar de utilizar con profusión los acordes de dominante secundaria, con el tiempo ha desarrollado nuevas formas, algunas de ellas tremendamente imaginativas” (Vergés, 2007pag 161). En el jazz vemos cómo esta norma puede ser pasada por alto en diferentes momentos, la dominante secundaria puede aparecer sola o acompañada de su segundo relacionado, y de esta manera representar la tónica secundaria sin tener que resolver en ella. Esto dependerá de la construcción armónica del compositor y los

diferentes enlaces armónicos que emplee bien sea antes o después de que ocurra esté fenómeno.

De todas las dominantes secundarias que podemos usar en la tonalidad para conducir hacia algún grado, una de las que más sobresale es la dominante de la dominante, es decir; la dominante secundaria del quinto grado de la tonalidad, este es un caso particular donde podremos destacar una progresión muy usual del jazz y, de la misma manera, ver cómo la norma anteriormente planteada sobre la resolución inmediata de una dominante secundaria a su tónica puede ser transformada.

I	II	V/V	V
Cmaj7	Dm7	D7	G7

The musical notation shows four chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4, C5). The second is Dm7 (D4, F4, Ab4, C5). The third is D7 (D4, F#4, Ab4, C5). The fourth is G7 (G4, Bb4, D5, F5). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

Ejemplo # 4, del autor Nicolás Ladino

En las progresiones de jazz puede ser muy usual encontrar el uso de la dominante de la dominante seguido por el segundo grado de la tonalidad, es decir la misma raíz del V/V pero cambiando la cualidad del acorde dominante a un acorde menor 7, seguido ahora sí por el quinto grado de la tonalidad, acorde en el que debió resolver inicialmente el V/V, así teniendo un ejemplo claro de cómo esta norma se puede pasar por alto, y las diferentes transformaciones armónicas que surgen de combinar diferentes formas de resolución.

V/V	II	V	I
D7	Dm7	G7	Cmaj7

The musical notation shows four chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is D7 (D4, F#4, Ab4, C5). The second is Dm7 (D4, F4, Ab4, C5). The third is G7 (G4, Bb4, D5, F5). The fourth is Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4, C5). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

Ejemplo # 5, del autor Nicolás Ladino

Por último se debe tener en cuenta que en la función de dominante, como se mencionaba anteriormente, contamos con dos acordes, el V y el VII grado, en consecuencia, si estos dos acordes trabajan igual, es decir, pertenecen a la misma región tonal y son acordes que buscan una resolución, podremos deducir que también contaremos con el VII grado secundario, aunque cabe resaltar que en el jazz es más común el uso del quinto grado de cada tónica secundaria, que el séptimo grado como dominante secundaria.

Tensiones disponibles para las dominantes secundarias:

Barrie Nettles en su libro de armonía II plantea las tensiones disponibles para cada una de las dominantes secundarias y unas tensiones opcionales que pueden ser utilizadas en estos acordes. Teniendo en cuenta que no pueden ser utilizadas al tiempo, es decir: si se usa la tensión b9 y cómo tensión opcional para el acorde se encuentra disponible el #9, solo se podrá usar una de estas dos tensiones más no b9 y #9 simultáneamente.

Las tensiones disponibles de las dominantes secundarias se identifican de acuerdo a la función diatónica del acorde en la tonalidad.

Tonalidad mayor:

	V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI
Tensiones disponibles	9, b13	b9, b13	9, 13	9, 13	b9, b13
Tensiones disponibles opcionales	#9, b9	#9		#9, b9	#9

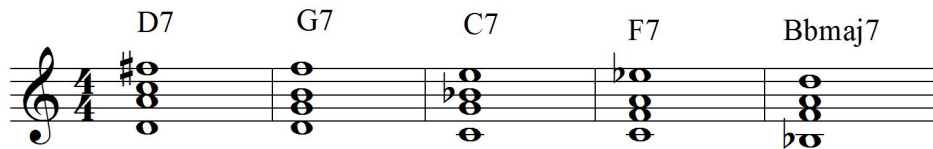
Tonalidad menor:

	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	V7/VII
Tensiones disponibles	9,13	9, b13	b9, b13	9,13	9, 13
Tensiones disponibles opcionales		#9, b9	#9		#9, b9

3.2. Cadena de dominantes:

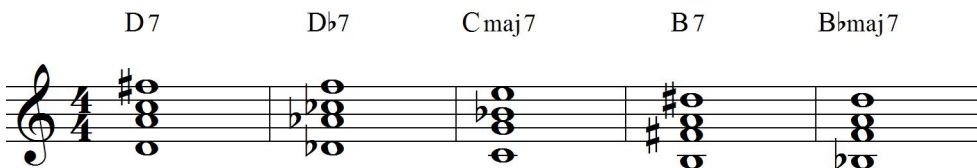
La cadena de dominantes o dominantes extendidas, son una serie de acordes dominantes que usualmente se mueven en círculo de quintas. Randy Felts, en su libro *Reharmonization techniques*, también habla de las dominantes extendidas por intervalos de segunda menor. Barrie Nettles dice que las dominantes extendidas son acordes dominantes que se colocan en un punto de tensión fuerte, o dentro de un círculo de quintas, buscando resolver en la dominante de la tonalidad, para así regresar a la tonalidad original y estabilizar.

Dominantes extendidas, por circulo de quintas:



Ejemplo # 6, del autor Nicolás Ladino

Dominantes extendidas por medio tono:



Ejemplo # 7, del autor Nicolás Ladino

Barrie Nettles plantea que las tensiones disponibles para estas dominantes en cadena serán la 9 y la 13.

Las dominantes extendidas son un elemento muy usual en el jazz, la forma de *rhythm changes*, donde encontramos muchas composiciones de jazz, nos muestra en su parte B el uso de dominantes extendidas, como lo describe Nettles, por circulo de quintas hasta llegar a la dominante de la tonalidad original.

El origen del *rhythm changes* radica de la composición *I got rythm*, compuesta por George Gershwin en 1930, está compuesto en forma AABA de treinta y dos compases, dividido en cuatro secciones de ocho compases cada una.

En la composición *Moose the Mooche* del año 1946 de Charlie Parker, podemos analizar en la parte B de la composición el uso de dominantes extendidas con un elemento adicional muy común en el jazz, el cual es agregar el típico enlace de segundo quinto, esta vez en la cadena de dominantes, es decir: poner el acorde dominante y enseguida volverlo menor 7, para así convertirlo en el segundo relacionado de la dominante que aparecerá enseguida, esté ejemplo lo podemos ver desde el compás 18 en la partitura de *Moose the mooche*.

276
MOOSE THE MOOCHE - CHARLIE PARKER

Handwritten musical score for "Moose the Mooche" by Charlie Parker. The score is in B-flat major, 4/4 time, and consists of 12 staves of music. Above each staff are handwritten chord symbols. The chords are: Bb6, C-7, F7, Bb6, C-7, F7; Bb7, Eb6, Eo7, Bb6, C-7, F7; Bb6, C-6, F7, Bb6, C-7, F7; Bb7, Eb6, Eo7, Bb6; A-7, D7, D-7, G7; G-7, C7, C-7, F7; Bb6, C-7, F7, Bb6, C-7, F7; Bb7, Eb6, Eo7, Bb6, (C-7, F7).

Copyright © 1946 (Renewed 1974) Atlantic Music Corp.

Partitura moose the mooche: https://ec-assets.sheetmusicplus.com/items/19887417/cover_images/cover-large_file.png
 5/4/2018

3.3. Sustituto tritonal

La sustitución de la dominante hasta ahora ha sido común hacerla por el VII grado, la función de dominante, por el hecho de ser la más usada en la práctica armónica, es la que necesitara más sustituciones.

Partiendo del acorde dominante en la tonalidad de C, es decir G7, observamos que el intervalo que se forma entre su tercera (B) y su séptima (F) es un tritono, sabemos que cuando invertimos este intervalo, siempre se conserva la misma distancia, por ende, nos permite invertirlo como enarmonico de otro intervalo que naturalmente resultara igual. Si el tritono de G7 lo buscamos en su enarmonía¹¹ F, Cb obtenemos un tritono que pertenece al acorde de Db7, que también estaría enmarcado en la función de dominante, y podría reemplazar la dominante original (G7) por este acorde.

The image shows a musical staff in 4/4 time with four measures. The first measure contains the G7 chord (G, B, D, F). The second measure shows the interval between B and F, labeled 'Tritono de G7'. The third measure contains the Db7 chord (Db, F, Ab, Cb). The fourth measure shows the interval between F and Cb, labeled 'Tritono de Db7'.

Ejemplo # 8, del autor Nicolás Ladino

La manera adecuada como podemos llegar a esta sustitución es pensar en la quinta disminuida (tritono del acorde) de la dominante original y armar el acorde 7 desde esta nota, en el caso de G7, la quinta disminuida es Db, fundamental del sustituto tritonal, es decir Db7.

La sustitución tritonal del acorde según los diferentes autores expuestos en esta investigación, tendría una escala asociada sin importar a donde resuelva. La escala que se usara será el lidio bVII o también conocida como lidio dominante, debido a las tensiones disponibles para esté acorde, resaltando la 11#, la escala lidia dominante funciona perfectamente para el sustituto tritonal.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a single line of music. Above the staff is the label 'Db7' and 'Escala lylidia dominante'. The scale consists of the notes: Db, Eb, F, G, Ab, Bb, Cb, Db.

Ejemplo # 9, del autor Nicolás Ladino

¹¹ Enarmonia: notas acústicamente iguales, con nombre diferente. Ej: C# = Db

“Considerando que estos dos acordes comparten enarmónicamente el mismo tritono, que a la vez es su razón de ser armónica, podemos concluir que ambos son sustituibles entre sí. O lo que es lo mismo; si en tonalidad de C usamos G7 como dominante podemos sustituirlo por el acorde de Db7. Por la misma razón en la tonalidad de Gb podemos sustituir el acorde de dominante Db7 por el de G7” (Vergés, 2007, pág. 168).

II
sub V
I
Dm7
Db7
Cmaj7

The image shows three chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is Dm7 (D-F-A-C), the second is Db7 (Bb-F-A-C), and the third is Cmaj7 (C-E-G-B). The notes are written as whole notes.

Ejemplo # 10, del autor Nicolás Ladino

La función de dominante se ha visto suficientemente enriquecida por los diferentes conceptos expuestos y, especialmente, por la sustitución tritonal; por el contrario, la función de subdominante parece continuar estable, conservando su sonoridad clásica. Para la subdominante podríamos pensar también su sustitución tritonal, pero no sería correcto denominarla con este nombre, ya que no cumplirá con las características adecuadas como lo hace la sustitución tritonal de la dominante, simplemente se mantendrá la distancia intervalica de tritono entre sus fundamentales.

Para esto debemos pensar en nuestro clásico enlace de II V I:

II
V
I
Dm7
G7
Cmaj7

The image shows three chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is Dm7 (D-F-A-C), the second is G7 (G-B-D-F), and the third is Cmaj7 (C-E-G-B). The notes are written as whole notes.

Ejemplo # 11, del autor Nicolás Ladino

Ahora veremos la sustitución tritonal del V grado expuesta anteriormente:

II
Sustitución del V
I
Dm7
Db7
Cmaj7

The image shows three chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is Dm7 (D-F-A-C), the second is Db7 (Bb-F-A-C), and the third is Cmaj7 (C-E-G-B). The notes are written as whole notes.

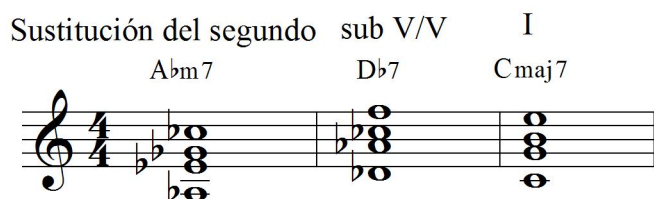
Ejemplo # 12, del autor Nicolás Ladino

Por ultimo, veremos la sustitución tritonal del II grado. El procedimiento al igual que con la sustitución del V grado, será pensar el intervalo de tritono desde la raíz del acorde de subdominante menor y, desde esté intervalo, crear un acorde menor 7.



Ejemplo # 13, del autor Nicolás Ladino

Logrando un enlace diferente con una sonoridad interesante:



Ejemplo # 14, del autor Nicolás Ladino

La sustitución del segundo grado no es muy común, y menos entendida de esta manera. Lluís Vergés la expone de esta forma logrando dar una visión más amplia de enlaces armónicos pensando en simples sustituciones desde el II V I.

Para lograr una forma rápida de analizar o rearmonizar una pieza con este concepto, será fácil pensar la tonalidad a donde pertenece el sustituto del quinto y buscar la subdominante menor de esta tonalidad para así hallar fácilmente la sustitución del segundo grado que, en el ejemplo anterior, fue extraída de Gb y traída a C mayor.

3.4. Disminuidos de aproximación cromática

3.4.1. Disminuido ascendente:

Barrie Nettles parte del blues para explicar diferentes fenómenos armónicos, uno de ellos es el caso de los disminuidos. En una forma de blues clásica podemos encontrar el primer, cuarto y quinto grado dominantes, pero con el paso del tiempo diferentes compositores han hecho algunos cambios armónicos para enriquecer su discurso musical.

En seguida veremos un ejemplo de la forma de blues clásica solo con una variación en el segundo compás incluyendo el cuarto grado, partiendo de la forma clásica la cual presenta solo el primer grado en los cuatro primeros compases de la forma:

42.

BESSIE'S BLUES

- JOHN COLTRANE

Handwritten musical notation for the first system of 'Bessie's Blues'. The staff contains three measures of music. The first measure has a treble clef and a key signature of two flats. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Eb7. The second measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Ab7. The third measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Eb7.

Handwritten musical notation for the second system of 'Bessie's Blues'. The staff contains three measures of music. The first measure has a treble clef and a key signature of two flats. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a slash indicating a rest. The second measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Ab7. The third measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a slash indicating a rest.

Handwritten musical notation for the third system of 'Bessie's Blues'. The staff contains three measures of music. The first measure has a treble clef and a key signature of two flats. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Eb7. The second measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a slash indicating a rest. The third measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Bb7.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Bessie's Blues'. The staff contains three measures of music. The first measure has a treble clef and a key signature of two flats. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Ab7. The second measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Eb7. The third measure has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line has a chord of Eb7. The system ends with a double bar line and the initials 'J.C.' written to the right.

partitura: <http://www.guitarcats.com/images/JazzStandardCharts/BESSIE%27S%20BLUES-42.jpg>
5/4/2018

con el paso del tiempo los compositores empiezan a realizar cambios en la armonía aplicando dominantes secundarias y sus segundos relacionados, generando grandes cambios en su sonoridad, uno de los cambios comunes fue en el sexto compás incluir el #IV disminuido para llegar de manera cromática al primer grado en segunda inversión.

IV	#IV	I
B \flat 7	B dim7	F 7/C

The musical notation shows three chords in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is B \flat 7 (IV), the second is B dim7 (#IV), and the third is F 7/C (I). The bass line shows a chromatic descent from B \flat to B to F.

Ejemplo # 15, del autor Nicolás Ladino

Los disminuidos de resolución ascendente son acordes con función de dominante, ya que derivan de las dominantes secundarias de sus acordes objetivos. Por tener en su estructura el tritono que define a las dominantes, estos acordes resolverán medio tono arriba a su respectiva tónica; en tonalidad mayor con la excepción de resolver al VII grado y en tonalidad menor con la excepción de resolver al II grado por ser acordes semi-disminuidos. Estos acordes disminuidos nos permiten movimientos cromáticos en los bajos generando movimientos cercanos en las diferentes voces.

#I $^{\circ}$	II	#II $^{\circ}$	III	III $^{\circ}$	IV	#IV $^{\circ}$	V	#V $^{\circ}$	VI
C#dim7	Dm7	D#dim7	E m7	E dim7	F maj7	F#dim7	G7	G#dim7	A m7

The musical notation shows a sequence of ten chords in 4/4 time on a treble clef staff. The chords are: C#dim7 (#I $^{\circ}$), Dm7 (II), D#dim7 (#II $^{\circ}$), E m7 (III), E dim7 (III $^{\circ}$), F maj7 (IV), F#dim7 (#IV $^{\circ}$), G7 (V), G#dim7 (#V $^{\circ}$), and A m7 (VI). The bass line shows a chromatic descent from C# to D to D# to E to E \flat to F to F# to G to G# to A.

Ejemplo # 16, del autor Nicolás Ladino

Ejemplo:

Compases 11 y 12 del estándar *Angel eyes*

24.

ANGEL EYES

- DENNIS/BRENT

Chords: C-7 C-7/bb Ab7 / =. =. D-7 b5 G7 b9

Chords: C-7 C-7/bb Ab7 / =. =. C-7 C-7/bb Ab7 G7 1. 2. C-6

Chords: Eb-7 Eb7 Abmaj7 A0 Eb-7 Eb7 b9 Abmaj7 Dbmaj7

Chords: A-7 D7 Gmaj7 Cmaj7 C#-7 F#7 D-7 G+7

D.C. al fine

Chords: C-7 C-7/bb Ab7 G7 alt. C-6

FINE

Fuente: Real book quinta edición (s.f.).

3.4.2 Disminuido descendente:

Los acordes disminuidos que resuelven de manera descendente no derivan de las dominantes secundarias de sus acordes objetivo. Por no poseer el tritono de dichas dominantes, estos disminuidos provienen simplemente de un acercamiento cromático a cada voz del acorde objetivo. “Todos los acordes con séptima disminuida tienen una demanda muy fuerte de resolución” (Nettles, pág.30), pero en el caso del disminuido descendente, es más urgente su resolución ya que este acorde debe ser considerado de paso, más no un acorde en el que se deba reposar o durar más de medio compas. Estos acordes simplemente retardan la resolución al acorde objetivo, creando una sonoridad interesante debido a que todas las voces resolverán cromáticamente.

Resoluciones de disminuidos descendentes:

\flat II $^{\circ}$	I	\flat III $^{\circ}$	II	IV $^{\circ}$	III	\flat V $^{\circ}$	I	\flat VI $^{\circ}$	V	\flat VII $^{\circ}$	VI
D \flat dim7	Cmaj7	E \flat dim7	Dm7	Fdim7	Em7	G \flat dim7	Fmaj7	A \flat dim7	G7	B \flat dim7	Am7

Ejemplo # 17, del autor Nicolás Ladino

Ejemplo:

Estándar *Once i loved* compases número 23 y 24:

329.
- A.C. JOBIM

(BASS) **ONCE I LOVED**

Chords and fingerings shown in the score:

- Staff 1: G-7, C+7, Fmaj7, F#7
- Staff 2: G-7, G#7, A-7, A-7/G
- Staff 3: F-7, Bb+7, Ebmaj7
- Staff 4: E-7/b5, A7/b9, 1. Dmaj7, D7/b9
- Staff 5: 2. Dmaj7, G7, Cmaj7, F7
- Staff 6: Bbmaj7, B7, Bb-6
- Staff 7: A-6, Ab7(b5), G7, G-7, A7/b9
- Staff 8: D-6, (D7)

Fuente: Real book quinta edición (s.f.).

En el estándar *Blue bossa* en el compás número nueve se evidencia la modulación de medio tono arriba respecto a la tonalidad inicial:

Tonalidad inicial: Cm

Modulación (compas número 9): Db

BLUE BOSSA 5/4
- KELLY MORGAN

PLAY LAST 4 BARS TWICE MORE TO END

JEE HENDERSON - "PAGE ONE"

Fuente: Real book quinta edición (s.f.)

3.5.1. Acorde pivote:

El acorde pivote se da en las modulaciones que se hacen entre tonalidades cercanas, es decir que su diferencia de alteraciones es poca o nula (de 0 a 3 alteraciones de diferencia). El acorde pivote es aquel que se encuentra en las dos tonalidades, (nuestra tonalidad origen, y a la que queremos modular), esté acorde debe ser exactamente igual en las dos tonalidades y será el que nos permitirá modular de una manera sutil, más no tan evidente como en la modulación mencionada anteriormente. Cuando modulamos hacia tonalidades muy alejadas, las probabilidades de hallar dicho acorde pivote bajan.

Este acorde pivote en principio puede ser un acorde diatónico, en el jazz vemos cómo muchas veces se puede utilizar una dominante secundaria y hasta acordes de intercambio modal cómo acordes pivote para la modulación.

Acorde pivote

I	II	V	I	C=VI	V	I	VI
Cmaj7	Dm7	G7	Cmaj7	G=II	D7	Gmaj7	Em7
				Am7			

8

Ejemplo # 19, del autor Nicolás Ladino

Enric Herrera en “Teoría musical y armonía moderna vol.2” (1984), clasifica los acordes pivote de la siguiente manera:

Principal:

Se consideran acordes principales aquellos que son diatónicos en las dos tonalidades. De está manera los acordes pivote principal serán encontrados en tonalidades con dos o menos alteraciones de diferencia, por ejemplo en el caso de C mayor y A mayor no es posible encontrar un acorde pivote diatónico en las dos tonalidades debido a la diferencia de tres alteraciones.

Cuando la diferencia es de dos alteraciones es posible encontrar un acorde pivote diatónico en las dos tonalidades.

Ejemplo (tomado de Enric Herrera (1984):

Dos alteraciones con sostenidos:

C mayor	Em7	III
D mayor	Em7	II

Dos alteraciones con bemoles:

C mayor	Dm7	II
Bb mayor	Dm7	III

Cuando la diferencia es de tres alteraciones tendremos tres acordes diatónicos disponibles.

Ejemplo (tomado de Enric Herrera (1984):

	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
Cmayor	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fmayor	-	VI	-	I	-	III	-
Gmayor	IV	-	VI	-	-	II	-

Cuando la diferencia de alteraciones se reduce a cero entre las dos tonalidades como en el caso de la tonalidad mayor y su relativa menor, todos los grados en ambas tonalidades serán pivote principal:

	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
Cmayor	I	II	III	IV	V	VI	VII
Amenor	III	IV	Vmenor (E7 V)	VI	VII	I	II

Secundario:

Se considerarán acordes de enlace secundario aquellos que son diatónicos en una tonalidad y relacionados en la otra. Acordes relacionados corresponde a alguna relación tonal con tonalidad ya sean dominantes secundarias, sustituto tritonal o acordes de intercambio.

Ejemplo (tomado de Enric Herrera (1984):

	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7b5
Ebmayor	I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmayor	bIII	IVm	Vm	bVI	bVII	Im	IIIm7b5

	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
Cmayor	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ebmayor	-	-	-	-	V/VI	-	-

Relativo:

Los acordes de enlace relativo son aquellos que no son diatonicos en ninguna de las tonalidades pero sí relacionados. Como anteriormente se mencionó los acordes relacionados seran dominantes secundarias, sustitutos tritonales o acordes de intercambio modal, en este punto las posibilidades seran infinitas.

	C7	Db7	D7	Eb7	E7	F7
Cmayor	V/IV	subV/i	V/V	subV/II	V/VI	subV/III
Emayor	subV/V	V/II	bVII subV/VI	V/III	V/IV	subV/I

Ejemplo de modulación con acorde de enlace principal:

Rearmonización realizada a *Beautiful love* en capítulo número VI del presente texto.

Acorde pivote ubicado en el compás número cinco.

(Ballad) **Beautiful Love** Compositor: Victor Young
Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score for "Beautiful Love" is presented in 4/4 time. It features a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 6 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. Chord diagrams are provided above the notes, and pivot chord annotations are placed to the left of the staves. The annotations indicate the pivot chord for the modulation: "Acorde pivote I C:" at measure 6 and "Acorde pivote II Dm:" at measure 14. The chord progression in the first system is: Em7(b5) (II), A7(b9) (V), Dm7 (I), Em7(b5) (II), and A7(b9) (V). The chord progression in the second system is: Dm7 (II), G7 (V), C6 (I), Am7 (VI), A7 (V/II), Dm7 (II), D7 (V/V), G7 (V), C6 (I), Cmaj7, Em7(b5) (II/II), and A7(b9) (V/II). The second system continues with: Dm7 (I), Edim7 (#II°), F6 (III), Em7(b5) (II), A7(b9) (V), Dm7 (I), Bb7 (SubV/V), A7 (V), Dm7 (I), and (Em7(b5) A7).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

3.5.2. Modulaciones pasajeras:

Estas modulaciones por lo general, cómo su nombre lo indica, duran poco tiempo. En este tipo de modulación podemos ver cómo de nuestra tonalidad original vamos a otra tonalidad que se establece y, en breve, regresamos a nuestra tonalidad original. Estas modulaciones pueden darse hacia tonalidades diatónicas de nuestra tonalidad por medio de acordes pivote, o también ir a tonalidades lejanas, modulando de manera abrupta, o hallando relaciones de acorde pivote en acordes de intercambio modal o dominantes secundarias. También hay casos en que no solo vamos una tonalidad diferente, sino que también podemos pasar por otras más y regresar a nuestra tonalidad original, en estos casos deduciremos que la o las modulaciones fueron pasajeras.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, illustrating a sequence of chords and their Roman numeral functions. The first staff starts in C major (C:) and the second staff starts in G major (G:).

Staff 1 (C Major):

- Measure 1: Cmaj7 (I)
- Measure 2: Dm7 (II)
- Measure 3: G7 (V)
- Measure 4: Cmaj7 (I)
- Measure 5: Am7 (II)
- Measure 6: D7 (V)
- Measure 7: Gmaj7 (I)
- Measure 8: Em7 (VI)

Staff 2 (G Major):

- Measure 1: Am7 (II)
- Measure 2: D7 (V)
- Measure 3: Gmaj7 (I)
- Measure 4: Am7 (II)
- Measure 5: Fmaj7 (IV)
- Measure 6: G7 (V)
- Measure 7: Cmaj7 (I)
- Measure 8: Cmaj7 (I)

Ejemplo # 20, del autor Nicolás Ladino

Ejemplo:

Estándar *Tune up*, modulaciones presentes el compás 4, 8 y regreso a la tonalidad inicial en el compás 13.

437.
-MILES DAVIS

TUNE-UP

MILES DAVIS - "DAVIS"
MILES DAVIS PLAYS THE CLASSICS

Fuente: Real book quinta edición.

3.5.3. Modulaciones definitivas:

Este tipo de modulación puede incluir la primera modulación que se mencionó. En dichas modulaciones abruptas de medio o un tono arriba, respecto a la tonalidad anterior, se suele modular y quedarse en la nueva tonalidad, a este fenómeno lo denominaremos modulación definitiva, cabe aclarar que esta modulación también se puede dar, por medio del acorde pivote, puede darse a tonalidades cercanas o lejanas.

C: I Cmaj7 IV Fmaj7 II Dm7 V G7 D: III Em7 V A7 I Dmaj7

II/II F#m7 V/II B7 II Em7 V A7 VI Bm7 II/II F#m7 V/II B7 II Em7 V A7 I Dmaj7

Ejemplo # 21, del autor Nicolás Ladino

3.6. Intercambio Modal:

Autores como Rendy Feltz (2002) y Alex Ulanowsky (2002), definen el intercambio modal casi de manera idéntica y sencilla. El intercambio modal se usa teniendo en cuenta los acordes de cualquier escala paralela con raíz en la misma nota, Ulanowsky describe el intercambio modal como un préstamo de un acorde de un modo diferente con la misma raíz tonal¹², este acorde prestado sugiere la sonoridad del modo del que viene sin necesidad de modular a este, por esta razón es importante aclarar que dichos acordes estarán fuera de la tonalidad y será difícil encontrar alguna relación cercana. “El intercambio modal varía el color de una frase diatónica” (Felts, 2002, pág. 45), podemos rearmonizar una frase en tonalidad mayor teniendo en cuenta los acordes que se forman en modos menores, sin necesidad de modular, así logrando un color diferente y enriquecimiento armónico.

¹² Raíz tonal: tónica del acorde.

Armonización de los modos:

Jónico	I maj7	II m7	III m7	IV maj7	V 7	VI m7	VII m7b5
Dórico	I m7	II m7	III maj7	IV 7	V m7	VI m7b5	VII maj7
Frigio	I m7	II maj7	III 7	IV m7	V m7b5	VI maj7	VII m7
Lidio	I maj7	II 7	III m7	IV m7b5	V maj7	VI m7	VII m7
Mixolidio	I 7	II m7	III m7b5	IV maj7	V m7	VI m7	VII maj7
Eólico	I m7	II m7b5	III maj7	IV m7	V m7	VI maj7	VII 7
Locrio	I m7b5	II maj7	III m7	IV m7	V maj7	VI 7	VII m7

En teoría cualquier acorde que se forme en los diferentes modos paralelos de una tonalidad puede ser usado cómo intercambio modal, pero hay algunos acordes de intercambio que son más usados que otros. Ulanowsky plantea algunos de los más usados. Hay autores que tienden a ser muy estrictos con la procedencia del acorde, sin embargo, debemos tener en cuenta la nota modal y las tensiones que se propongan para el acorde.

Primer grado:

Imaj7** y I**6****: Estos acordes pueden ser normalmente jónicos, a menos que se indique la tensión #11 que lleva hacia un modo lidio.

i-7: Es normal hallarlo en el modo eólico, sí lo usamos cómo tónica frecuentemente lo relacionamos con el modo dórico y por ultimo sí se indicara la tensión b9, sabremos que su procedencia es frigia.

i-6: Este acorde lo relacionamos hacia la escala menor melódica.

i-maj7****: Esté acorde puede proceder de la escala menor melódica o armónica dependiendo la sonoridad que necesitemos.

I7****: Con esté acorde cómo tónica lo primero que se nos puede venir a la cabeza es el blues, y usualmente lo relacionaremos con el modo mixolidio.

Segundo grado:

ii-7: jónico, dórico, mixolidio

ii-7b5****: eólico

bIImaj7****: frigio

II7****: lidio

Tercer grado:

III-7: jónico, lidio

iii-7b5****: mixolidio

bIIImaj7****: dórico, eólico

bIII7****: frigio

Cuarto grado:

IVmaj7: jónico, mixolidio

IV7: dórico

iv-7: eólico, frigio

#iv-7b5: lidio

Quinto grado:

V7: jónico

V-7: dórico, mixolidio, eólico

V-7b5: frigio

Vmaj7: lidio

Sexto grado:

Vi-7: jónico, lidio, mixolidio

Vi-7b5: dórico

bVimaj7: frigio, eólico

Séptimo grado:

Vii-7b5: jónico

Vii-7: lidio

bVII7: eólico

bVii-7: frigio

bVIIImaj7: dórico, mixolidio

Ulanowsky plantea los anteriores acordes de intercambio modal como los más usados para cada grado. En el uso de la escala se debe tener en cuenta la sonoridad que busquemos y, como mencione anteriormente, la nota modal que será la que nos guiará más fácilmente hacia el modo del cual proviene este acorde.

En el quinto capítulo del presente texto se encuentra un ejemplo del uso de intercambio modal en la rearmonización realizada por el autor del estándar *Days of wine a roses* (2017).

Capítulo IV

4. Propuesta de repertorio

Teniendo en cuenta los puntos expuestos en el capítulo III y diferentes entrevistas realizadas a maestros e intérpretes de jazz, se proponen los siguientes estándares para cada temática expuesta de la armonía funcional, para esta selección también se ha realizado un trabajo de campo, participando en diferentes *jams* para así tener noción de que estándares pueden llegar a ser más populares dentro de la escena de jazz en Bogotá.

4.1. Dominantes secundarias:

All of me:

Estándar de jazz escrito por Gerald Marks y Seymour Simons en 1931. Este estándar fue grabado por primera vez por Belle Baker. *All of me* se ha convertido en una de las canciones más grabadas, con versiones de grandes músicos como Frank Sinatra y Billie Holiday.

Estándar popular entre los músicos de jazz, con numerosas interpretaciones, “Los nudos emocionales descritos en la canción permiten a un cantante una amplia gama de interpretaciones, desde lo irracional, hasta lo fatalista” (Giogia, 2012, pág. 30)

Desde 1978 hasta 1988, la canción ha aparecido en películas como: *Los soprano*, *the muppets show* y *Sanford & son*.

Ted Giogia hace un análisis sobre la melodía de la canción sugiriendo que esta combina posibilidades contradictorias como los empujes hacia abajo de las frases iniciales, sugiriendo desesperación emocional, mientras que la línea de cierre con sus altas notas repetidas, parece casi alegre.

Los acordes, funcionan perfectamente para el estudio de dominantes secundarias, ya que, al encontrarnos en la tonalidad de C mayor, aparecen frecuentemente acordes como E7 y A7, acordes como se menciona en el capítulo III con características de dominantes secundarias, las cuales son:

- La cualidad del acorde es dominante: su construcción debe constar de una triada mayor con séptima menor.
- Al poseer la cualidad dominante se encontrará inmerso el intervalo de tritono entre la tercera y séptima del acorde.
- Es un acorde fuera de la tonalidad, es decir, la cualidad de este acorde no corresponde a la de su fundamental en la armonización diatónica de la tonalidad.

Las dominantes secundarias se presentan con un tiempo armónico largo, casi siempre de dos compases, lo cual facilita el estudio inicial de dominantes secundarias. También vemos la aparición de una de las dominantes secundarias más comunes, en el cuarto sistema del estándar, compas número trece, el famoso V/V (D7) aparece, mostrando una de las resoluciones comunes expuestas en la fundamentación teórica, la cual consta de: V/V (D7), II (Dm7), V (G7) y I (Cmaj7).

En *All of me* sucede un fenómeno bastante común en la práctica de las dominantes secundarias, expuesto en el tercer capítulo del presente texto. En el primer momento, cuando en el tercer y cuarto compas aparece el acorde E7, dominante secundaria del VI grado, esta no resuelve directamente, al grado diatónico de la tonalidad (VI grado menor), por el contrario, va hacia otra dominante secundaria (A7), la cual sí resuelve en breve al II grado de la tonalidad. Dichos fenómenos hacen idónea la selección de este estándar para así reconocer de manera sencilla las diferentes resoluciones que se pueden dar en el uso de dominantes secundarias, también expuestas en el tercer capítulo de este documento, y no simplemente quedarnos en la teoría exacta, que sugiere que cada dominante secundaria debe resolver a su grado respectivo de la tonalidad. Cabe resaltar la mención de este estándar en la entrevista realizada al guitarrista William Pérez.

Dependiendo el intérprete la letra sufre ligeros cambios, a continuación una versión de la letra por Billie Holiday.

All of me
Why not take all of me
Can't you see
I'm no good without you

All of me
Why not take all of me
Can't you see
I'm no good without you

Take my lips
I want to lose them
Take my arms
I never use them

Take my lips
I want to lose them
Take my arms I never use them¹³

Your goodbye
Left me with eyes that cry
How can I go on dear without you

You took the part
That once was my heart
So why not take all of me

¹³ Letra tomada de: http://www.albumcancionyletra.com/all-of-me_de_billie-holiday___259098.aspx

(Med. swing)

All of me

Simons and Marks

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (Bb). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some triplet markings. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The progression of chords is as follows:

- Staff 1: I (Cmaj7) | V/VI (E7)
- Staff 2: V/II (A7) | II (D-7)
- Staff 3: V/VI (E7) | VI (A-7)
- Staff 4: V/V (D7) | II (D-7) | V (G7)
- Staff 5: I (Cmaj7) | V/VI (E7)
- Staff 6: V/II (A7) | II (D-7)
- Staff 7: IV (F) | I (Cmaj7) | III (E-7) | V/II (A7)
- Staff 8: II (D-7) | V (G7) | I (C6) | (Eb°) | D-7 | G7

Edición: Nicolás Ladino Benavides

Fuente: The Real Book, quinta edición.

4.2. Cadena de dominantes:

Anthropology

Estándar compuesto e interpretado por el gran saxofonista Charlie Parker, y el trompetista Dizzy Gillespie en 1945. Está inspirada en la progresión armónica de la canción *I got rythm*, compuesta por George Gershwin en 1930, pero es claro que muchas composiciones llevan esta progresión armónica conocida como: *rhythm Changes*, la segunda forma armónica más común en el jazz después del blues de 12 compases.

Javier Pérez y Francisco Avellaneda mencionan en las entrevistas realizadas que en cualquier “*changes*” se podrá encontrar la cadena de dominantes. *Anthropology* es uno de los estándares bajo la forma de *rhythm changes* más popular, en marcado en el estilo del *Be Bop* por su interpretación a tempos rápidos y su melodía saturada de corcheas y aproximaciones cromáticas, usuales del lenguaje *Be Bop*. Este estándar se encuentra en la tonalidad de Bb. La armonía de esta canción a simple vista parece bastante complicada (siempre dos acordes por compas, y al ser interpretada a tempos rápidos, esto puede tornarse complicado).

Para nuestra temática de cadena de dominantes, debemos centrarnos en la parte B de la canción, en esta podemos ver la aparición de acordes dominantes 7 por quintas hasta llegar al V de la tonalidad (F7), este fenómeno toma 8 compases. Podemos notar que en esta parte la canción descansa al bajar el tiempo armónico de dos acordes por compás, por un mismo acorde cada dos compases. Esto genera un reposo por lo menos armónico, a pesar de que la melodía continúe haciendo muchas notas, al usar menos recursos armónicos, la parte B de la canción es un reposo respecto a la parte A.

En el tercer capítulo del presente texto se expone la cadena de dominantes como una serie de acordes con cualidad de dominante (triada mayor con séptima menor), que usualmente se mueven en círculo de quintas tal cual como se menciona en la parte B de *Anthropology*.

La parte B de *Anthropology* cumple con las siguientes características para así denominarla como cadena de dominantes o dominantes por extensión:

- Acordes dominantes seguidos consecutivamente.
- Cada acorde dominante está antecedido por su respectiva dominante.
- Esta sección está construida por intervalos de cuarta entre cada dominante, lo cual menciona Nettles (1987) es lo usual en esta construcción armónica (círculo de quintas)

Anthropology es un estándar perfecto para el estudio de la cadena de dominantes. Es complicado hallar un estándar que mezcle las diferentes posibilidades de cadena de dominantes, pero cabe aclarar que en este estándar se pueden incluir los segundos relacionados de cada dominante en el mismo compás, logrando así un estudio más completo, sin miedo a chocar con la melodía.

En la práctica el uso de dominantes extendidas por medio tono, es decir usando el sustituto tritonal, no es muy común, por lo menos en los cientos de estándares más interpretados, pero también pueden ser usados en *Anthropology*. Aprovechando que tenemos tiempos armónicos largos, algunos sustitutos se pueden incluir para llegar a la siguiente dominante, teniendo en cuenta que la melodía se puede ver un poco afectada, pero aprovechando dichas disonancias comunes en el *Be Bop*.

(Bob)

Anthropology

Charlie Parker

The musical score for 'Anthropology' is written in 4/4 time and consists of several staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various chord progressions and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: I Bb6, V/II G7, II C-7, V F7, I Bb, VI G-7
- Staff 2: II C-7, V F7, II/IV F-7, V/IV Bb7, IV Eb7, bVII Ab7
- Staff 3: II/II D-7, V/II G7, II C-7, V F7, II C-7, V F7, I Bb6
- Staff 4: Cadena de dominantes (D7, G7)
- Staff 5: C7, F7
- Staff 6: I Bb, V/II G7, II C-7, V F7, I Bb, VI G-7, II C-7, V F7
- Staff 7: II/IV F-7, V/IV Bb7, IV Eb7, bVII Ab7, II C-7, V F7, I Bb6

The score includes first and second endings, a 'Cadena de dominantes' section, and various melodic lines with triplets and slurs.

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

4.3. Sustituto tritonal

A night in Tunisia

Estándar compuesto en 1942 por Dizzy Gillespie, y Frank Paparelli. Alyn Shipton en su texto *Groovin'high: the life of Dizzy Gillespie*, dice: “es atractiva la idea de usar la pieza cómo un símbolo de imaginarse Africa, la evidencia sugiere que la pieza existió, mucho antes de que adquiriera la etiqueta de Tunisia”.

A night in Tunisia fue grabada por primera vez por Sarah Vaughan “se encuentra en esta versión, más cómo una pieza de la atmosfera exótica, que un himno de jazz moderno” (Giogia, 2012, pág. 299). En 1944 fue grabada en formato de *bigband*, mostrando ritmos afro-caribes, así innovando con esta mezcla de armonía, melodía, el famoso caminante del bajo, y añadiendo ritmos africanos, evidentes, más que todo en la percusión.

Esté estándar se encuentra en la tonalidad de Dm, nos muestra desde su inicio el uso del sustituto tritonal, generando así una línea de bajo en el intro, con algunos acercamientos cromáticos debido a la distancia de medio tono del sustituto tritonal a su resolución, esto generando una sonoridad interesante y fácil de recordar.

Según el tercer capítulo del presente texto el sustituto tritonal debe cumplir con las siguientes características:

- La cualidad del acorde es dominante (triada mayor con séptima menor).
- La tónica del acorde corresponde al tritono de la dominante del acorde objetivo.
- El acorde sustituto resuelve de manera cromática (medio tono), a su respectiva resolución.
- El acorde funciona como reemplazo de la dominante.

Por ende, se rescata la pertinencia de *A night in Tunisia* como estándar exponente de sustituciones tritonales al incluir en su composición acordes con las características mencionadas anteriormente

La primera parte de la canción, respecto a su armonía siempre es igual: sustituto del I grado (Eb7), y I grado menor (Dm7), esto genera una fácil comprensión de la sonoridad del sustituto tritonal, permitiendo estudiar esté paso repetidas veces, siguiendo la forma de la canción.

Por ultimo cuando el tema va finalizando aparece un Gb7 cómo sustituto tritonal del III grado de la tonalidad (Fmaj7), lo cual también nos permite identificar la sonoridad del sustituto tritonal resolviendo a mayor. Esto hace *A night in tunisia*, un estándar idóneo para el estudio de las sustituciones tritonales. Cabe aclarar que este elemento de la armonía funcional no suele ser usados todo el tiempo, hay muchas

piezas que lo poseen, pero suele aparecer, una o dos veces máximo en toda la pieza, por lo tanto, *A night in Tunisia* es uno de los pocos, que nos deja apreciar el sustituto tritonal alrededor de ocho ocasiones.

(Med. afro) **A Night In Tunisia** Dizzy Gillespie

Chord symbols and markings above the staves:

- Staff 1: SubV/I Eb7, I Dm7, SubV/I Eb7, I Dm7
- Staff 2: SubV/I Eb7, I Dm7, SubV/I Eb7, I Dm7
- Staff 3: SubV/I Eb7, I Dm7, II E-7b5, V A7b13, I Dm7 (1. 2.), I Dm7
- Staff 4: II/IV A-7b5, V/IV D7b9, IV Gm7, II/III Gm7, V/III C7
- Staff 5: II/III G-7b5, V/III C7b9, III F6, II E-7b5, V D.S. al Coda A7b5, I Dm7
- Staff 6: Interludio II E-7b5, SubV/I Eb7#11, I D-
- Staff 7: D-, SubV/IV G7#11, IV G-maj7, Gm7
- Staff 8: SubV/III Gb7#9, III Fmaj7, II E-7b5, V A7b9

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

4.6. Disminuidos de paso

Once i loved

Compuesta en 1960 por Carlos Antonio Jobim, y su letra por Vinicius de Moraes, con una versión en inglés de la letra por Ray Gilbert.

“Hay un puñado de canciones en el repertorio de estándares que transmiten una sensación de introspección y silenciosa búsqueda del alma” (Giogia, 2012, pág. 317) *Once i loved* es una de ellas, una pieza melancólica, que por el contrario de todas las baladas lentas que transmiten este sentimiento de melancolía, *Once i loved*, propone un ritmo medio “casi cómo si la nostalgia persistente de la letra, tuviera que luchar con el impulso del Bossa nova” (Giogia, 2012, pág. 317).

Como es común, hay varias versiones de este estándar. Entre ellas una versión de la gran cantante Ella Fitzgerald y el reconocido guitarrista Joe Pass, así como muchos otros ejemplos de como diferentes músicos de jazz, pueden interpretar una canción tan frágil, pero, sobre todo, las versiones por excelencia de *Once i loved*, provienen de artistas brasileños, resaltando a su interprete más sublime: Joao Gilberto.

El guitarrista entrevistado Javier Pérez menciona para la temática de disminuidos de paso la búsqueda de un “Bossa”, ya que sugiere que en estas composiciones es recurrente el uso de estos acordes.

Once i loved se encuentra en la tonalidad de Dm, desde el primer sistema notamos la aparición de los disminuidos de paso, en esta primera parte de manera ascendente, con una particularidad, la cual hace referencia a su duración, ya que estos acordes se presentan en un compás completo de cuatro cuartos, a un tempo medio, lo cual para este disminuido ascendente puede ser aceptable. Debido a su función de dominante, su duración de un compás completo nos facilita el estudio de este acorde, debido a que los cambios armónicos no se darán de manera rápida, así logrando escuchar la sonoridad de este y su respectiva resolución.

Hacia el final de la canción podemos apreciar la aparición del disminuido descendente, durando también un compás completo, para este tipo de disminuido, durar un compás completo, no es común, pero vemos como en la práctica, se puede hallar razón en la sonoridad buscada por el compositor. Este disminuido descendente, resolverá hacia el acorde Bbm6, mostrándonos el uso de este disminuido resolviendo en un acorde de intercambio modal.

(Bossa)

Once I Loved

A.C. Jobin

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (Bb). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings. The guitar accompaniment is indicated by Roman numerals and chord symbols above the staff.

Staff 1: II Gm7, V C7(#5), I Fmaj7, #I° F#°7

Staff 2: II Gm7, #II° G#°7, III Am7, Am7/G

Staff 3: I Fm7, II Fm7, V Bb(#5), I Ebmaj7, Ebmaj7

Staff 4: D: II E-7b5, V A7b9, I 1. Dmaj7, F: V/IV V/II, D7b9

Staff 5: I 2. Dmaj7, C: V G7, I Cmaj7, Dm: V/VI F7

Staff 6: VI Bbmaj7, Bbmaj7, #VI° B°7, VIIm Bbm6

Staff 7: Vm Am6, SubV/V/VIII Ab7b13, V/VII G7, IV Gm7, V A7b9

Staff 8: I Dm6, (D7)

Fuente: The Real Book, quinta edición.

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

4.4. Modulación

4.4.1. Modulación pasajera:

All the things you are

Estándar compuesto en 1939 por Jerome Kern, y sus letras por Oscar Hammerstein II.

Unos de los estándares más conocidos e interpretados a través de la historia del jazz, "Sólo en la última década, se han grabado más de 300 versiones de jazz de "All the Things You Are", testimonio del hecho de que esta pieza, que una vez fue una melodía de Broadway, es ahora principalmente una composición de jazz, con más probabilidades de ser oída donde se reúnen los improvisadores (*jams*) que en la televisión o la radio" (Giogia, 2012, pág. 16).

Aparece por primera vez en el musical *Very warm*, en 1939. Dicho musical no tiene mucho éxito y cierra después de 7 semanas, tan duramente criticado que para la segunda noche solo 20 personas compran sus boletos. Sin embargo, los músicos de jazz rápidamente tomaron mucho interés por esta canción.

Después de 1940, esta canción jamás volvería a aparecer en las listas de éxitos, debido a que la gente en general, después de los primeros ocho compases, simplemente sentía que la canción se seguía repitiendo. Dicho fenómeno para los músicos, especialmente de jazz era realmente interesante, ya que en este fenómeno radicaba lo interesante de la composición armónica de esta canción.

Los guitarristas entrevistados sugieren para esta parte de modulación estándares como *Giant steps* o *Moment's notice*. Dichos estándares no son apropiados para este trabajo debido a su nivel de dificultad, presentan modulaciones cada compás, son interpretados a tempos rápidos y, exigen un nivel avanzado para su interpretación.

All the things you are además de ser una pieza sumamente bella, posee todos los elementos pertinentes para cuando de modulación se habla. Esta pieza de entrada la podríamos catalogar dentro de las modulaciones pasajeras, ya que empezamos en la tonalidad de Ab mayor y terminamos en esta misma, lo interesante sucede en el desarrollo de la canción.

Las características que hacen pertinente a *All the things you are* desde los conceptos expuestos en el capítulo III del presente texto en exponer elementos de modulación son:

- Modulaciones cortas a diferentes tonalidades.
- *All the things you are* es un ejemplo de doble análisis en el tipo de modulación que presenta, de manera abrupta, es decir, sin acorde pivote y con acorde pivote analizado desde el intercambio modal.
- Regreso a la tonalidad inicial. Enmarcando a *All the things you are* dentro de las modulaciones pasajeras.

En los primeros 5 compases apenas vemos cómo la tonalidad inicial (Ab) se establece. Ya en el sexto compás nos vemos alejados de Ab, encontrándonos en la tonalidad de C mayor, la modulación a simple vista es evidente, y para el oído sucede de manera abrupta, si quisiéramos encontrar alguna relación respecto a un acorde pivote, esto solo sería posible mediante el acorde de intercambio modal bII maj 7 para la nueva tonalidad, que es IV grado, en la primera tonalidad. La siguiente modulación se da cuando apenas se resuelve en C mayor, este acorde se vuelve menor para que, de esta manera, sea VI en la siguiente tonalidad (Eb), y así realizar un progresión común de VI, II, V, I y así establecer la siguiente tonalidad (Eb), a medida que la canción se va desarrollando siguen apareciendo modulaciones, cómo las mencionadas anteriormente, hacia tonalidades cómo G mayor y E mayor, hasta al final volver hasta nuestra tonalidad original (Ab), esta sí estableciéndose definitivamente, en los últimos doce compases de la canción.

Es un estándar idóneo para el estudio de la modulación pasajera. Cómo podemos ver en el análisis, se pasa por cuatro diferentes tonalidades donde ellas apenas tienen tiempo de establecerse y, nuevamente, nos encontramos en una tonalidad nueva. Aunque parecen fugases dichos pasos por las tonalidades, realmente se posee con el tiempo suficiente para entender cada tonalidad y estudiar cada una de ellas.

(Med. swing)

All the things you are

Hammerstein/Kern

VI Fm7 II Bbm7 V Eb7 I Abmaj7

5 IV Dbmaj7 C: V G7 I Cmaj7 Cmaj7

9 Eb: VI Cm7 II Fm7 V Bb7 I Ebmaj7

13 G: IV Abmaj7 V D7 I Gmaj7 Gmaj7

17 II Am7 V D7 I Gmaj7 Gmaj7

21 E: II F#m7 V B7 I Emaj7 Ab: V/II C+ VI Fm7 II Bbm7

27 V Eb7 I Abmaj7 IV Dbmaj7 IVm Dbm7 II Cm7 #II° Bdim7

33 II Bbm7 V Eb7 I Abmaj7 (G7 C7)

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

4.4.2. Modulación definitiva:

Why did i choose you

Estándar escrito por Herbert Martin y Michael Leonard, y lanzado en 1965.

De este estándar, quizá por lo “nuevo” no se encuentra mucha información, y de igual forma de su compositor Michael Leonard y letrista Herbert Martin.

En los estándares de jazz es complejo encontrar piezas con modulaciones definitivas, debido a que sus formas suelen ser cíclicas, así buscando que las progresiones armónicas, siempre nos lleven de nuevo al inicio de la canción.

Las características principales planteadas en el texto para la modulación definitiva son:

- El estándar finaliza en una tonalidad diferente a la inicial.
- La tonalidad final es establecida.
- La modulación puede ser dada de manera abrupta o por medio de un acorde pivote.

Why did i choose you es uno de los estándares en los cuales podemos encontrar de una manera clara una modulación definitiva, teniendo en cuenta que partimos de la tonalidad de Bb y el estándar finaliza en F mayor, cabe aclarar que en estas piezas estándar no es común encontrar el tipo de modulación definitiva, que se mencionaba en el capítulo III, esos tipos de modulación son más comunes en la música pop y rock.

En esta canción podemos ver cómo la modulación se puede dar de manera abrupta en el segundo compás del primer sistema, y también por medio de acorde pivote en el cuarto sistema segundo compas. Es un estándar perfecto para la modulación definitiva ya que las tonalidades son claras y el tono final (F) se establece perfectamente, con espacio suficiente (13 compases), sin dejar duda alguna de que la pieza modulo definitivamente a F mayor

(Ballad)

Why did I choose you

Herbert Martin
Michael Leonard

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of eight staves of music. Roman numerals and chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The chords are as follows:

- Staff 1: I (Bbmaj7), V/IV (Bb7), IV (Ebmaj7), II/II (Dm7(b5)), V/II (G7), II (Cm7), V (F7)
- Staff 2: I (Bbmaj7), F: V (C/Bb), II/II (Am7), V/II (D7), D7(b5)
- Staff 3: II (Gm(maj7)), Gm7, C7, C7(b5), I (Fmaj7), VI (Dm7), II (Gm7)
- Staff 4: I (Fmaj7/C), bVI° (Abdim7/C), Acorde pivote V (C7(9)sus), C7, Bb: II (Cm7), V (F7)
- Staff 5: I (Bbmaj7), V/IV (Bb7), IV (Ebmaj7), II/II (Dm7(b5)), V/II (G7), II (Cm7), V (F7), I (Bbmaj7)
- Staff 6: F: V (C/Bb), II/II (Am7), V/II (D7), D7(b5), II (Gm(maj7)), Gm7, V (C7), C7(b9)
- Staff 7: VII (E/F), I (Fmaj7), II/IV (Cm7), V/IV (F7), IV (Bbmaj7), III (Am7), II (Gm7), V (C7(9)sus), V/VI (A13 A7(#11))
- Staff 8: V/II (D7(9)sus), D7(b9), II (Gm7), V (C7sus), C7(b9), I (F9)

Fuente: The Real Book 2, quinta edición (s.f.).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

4.5. Intercambio modal

Lady Bird

Estándar compuesto en 1939 y lanzado en 1948, por Tadd Dameron, importante compositor de jazz, aunque su nombre en la actualidad puede no ser muy recordado, sin embargo, en su época, Dameron fue reconocido como un importante compositor de jazz moderno, “Dameron posiblemente reconocido igual a las estrellas de *be bop* cuando se trataba de componer” (Giogia, 2012, pág. 223).

Lady bird es una canción que se encuentra inmersa entre el mundo del *Be bop*, aunque su melodía es tranquila, pocas notas, siendo fácil de interpretar para un nivel básico, a diferencia de las usuales melodías de *Be bop*, lo interesante de esta canción radica en su armonía; con el uso de acordes de intercambio, casi todo el tiempo, haciendo la improvisación compleja, hasta para instrumentistas de alto nivel.

En *Lady bird* es importante resaltar su forma de 16 compases, no muy usual, y sus diferentes cambios armónicos. Todos los guitarristas entrevistados mencionaron este estándar para hablar de intercambio modal.

Los conceptos teóricos expuestos para intercambio modal en *Lady Bird* son los siguientes:

- Acordes fuera de la tonalidad sin aparente explicación desde conceptos como: dominantes secundarias, sustituciones tritonales, modulaciones, entre otros expuestos a lo largo del texto.
- Acordes con cualidades diferentes a las diatónicas.
- Acordes pertenecientes a modos paralelos respecto a la tonalidad.

Su tonalidad es C mayor, pero desde el primer sistema, vemos acordes fuera de la tonalidad como Fm7, complejo a simple vista, quizá aparente modulación, pero su correcto análisis se hallará en el intercambio modal. Así continua con un Bb7, como bVII, que resuelve a la tónica (Cmaj7), lo cual nos estabiliza en C mayor y reitera el uso de acordes de intercambio, a través de todo el estándar, esto hace a *Lady bird*, una pieza perfecta para el estudio del intercambio modal, además que incluye todos los acordes de intercambio que Ulanowsky menciona como los más comunes, en la lista citada en la parte de fundamentación teórica, sobre elementos de la armonía funcional en el jazz.

En el compás número ocho sistema número dos aparece un Eb7, acorde que desde el punto de vista del intercambio modal se analizaría como bIII7, pero debido a que en la melodía se encuentra la tensión #11 (nota A) nota característica del modo lidio, este acorde se analizara como subV/II por el uso de la escala lidia dominante en la melodía, escala usada para el sustituto tritonal expuesta en el capítulo III del presente texto.

Modos de los que son tomados los acordes de intercambio:

Fm7 (IVm): C eólico

Ebmaj7 (bIIIImaj7): C dórico

Bb7 (bVII7): C eólico

Abmaj7 (bVIImaj7): C mixolidio

Bbm7 (bVIIm7): C frigio

Dbmaj7 (bIIImaj7): C frigio

Abmaj7 (bVIImaj7): C eólico

(Med. swing)

Lady Bird

Tadd Dameron

Chord symbols for the first staff: I (Cmaj7), IVm (Fm7), bVII7 (Bb7)

Chord symbols for the second staff: I (Cmaj7), bVIIm7 (Bbm7), subV/II (Eb7)

Chord symbols for the third staff: bVIImaj7 (Abmaj7), II/V (Am7), V/V (D7)

Chord symbols for the fourth staff: II (Dm7), V (G7), I (Cmaj7), bIIIImaj7 (Ebmaj7), bVIImaj7 (Abmaj7), bIIImaj7 (Dbmaj7)

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Capítulo IV resultados

Herramientas didácticas para el apoyo en el estudio de la complejización armónica con estándares de jazz

Es importante plantear diferentes herramientas para el estudio de las temáticas, haciendo énfasis en la práctica aplicada directamente en el instrumento (guitarra eléctrica).

En el método Suzuki se habla de la repetición. Suzuki fundamenta su método musical partiendo de la idea de aplicar los principios básicos de la adquisición del lenguaje al aprendizaje de música. Parte de que cuando un niño aprende una palabra nueva no la deja y continúa repitiéndola. De esta forma Suzuki sugiere repetir las piezas que se aprenden, resaltando la importancia de la repetición de la experiencia para el aprendizaje.

Suzuki también plantea el concepto de repertorio gradual. Sugiere que no se aprende a hablar realizando ejercicios para ello, por el contrario se aprende usando el lenguaje para comunicarse y expresarse. En el método Suzuki es evidente aprender conceptos y habilidades musicales en el contexto de la música, no por medio de ejercicios técnicos aislados a la práctica real de la música. Suzuki propone un repertorio estándar para cada instrumento con una secuencia cuidadosamente ordenada con los componentes necesarios para el desarrollo técnico y musical.

El presente texto muestra los conceptos de la armonía funcional en el jazz. En un repertorio organizado secuencialmente el cual expone los elementos armónicos necesarios para la comprensión básica de este género. El repertorio se encuentra organizado de acuerdo a los conceptos que deben ser comprendidos primero para así comprender los siguientes.

La conciencia es expuesta por diferentes filósofos como Descartes, el cual destaca la facultad del hombre de captar su propio pensamiento. Kant y Locke quienes coinciden en cuanto a que el conocimiento nos llega desde afuera, mediante los sentidos, pero el orden de esos conocimientos lo determinan mecanismos internos de la conciencia. Haciendo referencia a la importancia de la conciencia para la adquisición de conocimiento. Tocar cada estándar muchas veces, haciendo alusión a la repetición y siendo consciente de los enlaces que se están presentando será clave para la memorización de cada pieza.

Uno de los modelos más populares usados para la explicación de la memoria es el de Atkinson y Shiffrin (1968), según ellos la memoria es la capacidad que tenemos los seres humanos para registrar, retener y recuperar información. La educación musical de Edgar Willems tiene como principal objetivo, el ser humano, favorecer su crecimiento y evolución. En los objetivos humanos de su método plantea el desarrollo de la memoria.

“La memoria es una capacidad que se puede mejorar no solo mediante la repetición de la información, sino aprendiendo determinadas estrategias que nos ayuden a optimizar el rendimiento” (Nagy, 2014; pág. 2). En la música el uso recurrente de la memoria es clave. Muy importante para el músico, que le permite retener obras completas.

Estudiar un estándar desde la partitura es igualmente válido, pero tenerlo de memoria, afianza los conceptos y nos da más seguridad en el momento de tocarlo. Los guitarristas entrevistados sugieren el estudio de un estándar por sistemas para su memorización.

Como se plantea en cada estándar propuesto, el análisis armónico será fundamental para la comprensión armónica de cada pieza estudiada, de allí se podrán generar diferentes puntos de vista en la comprensión tonal o melódica de cada pieza. Con el análisis de los anteriores estándares se tuvo como prioridad, la funcionalidad y claridad. De una sola pieza se pueden desprender diferentes análisis, que son igualmente válidos, lo importante será la claridad, funcionalidad y aplicabilidad que tenga para cada uno.

No es aconsejable la memorización mecánica o por mapas en la guitarra. En la entrevista realizada al guitarrista Javier Pérez él menciona evitar los ejercicios mecánicos, por lo menos para un primer acercamiento al estándar. Francisco Avellaneda, guitarrista entrevistado, menciona aprender un estándar teniendo claras las funciones armónicas y el grado de cada acorde respecto a la tonalidad, de esta manera, será sencillo transportar y empezar a entender los enlaces armónicos que son comunes en la mayoría de estándares.

La investigación se centra siempre en la parte netamente armónica, sin embargo, se deben tener en cuenta las escalas y arpeggios usadas para cada acorde, que también son mencionadas en el tercer capítulo del presente texto (fundamentación teórica). En la entrevista realizada al guitarrista William Pérez, él menciona tocar dichas escalas y arpeggios mientras se piensa en la armonía, esta es una herramienta bastante útil para la memorización de los acordes de una canción, según afirma William Pérez.

En la metodología de Ward se hace referencia a la afinación. En ella concede gran importancia a la educación de la voz. Kodály también resalta la importancia de conocer los elementos musicales a través de la práctica vocal e instrumental.

El canto siempre será clave, es muy usual realizar ejercicios cantando la melodía mientras uno mismo se acompaña con la armonía en la guitarra. En la entrevista realizada al guitarrista Javier Pérez, él menciona algunos ejercicios de cantar y tocar cómo: cantar las fundamentales de los acordes o los arpeggios mientras se acompaña con la guitarra.

David Baker en su texto *How to play BeBop* (1988), plantea diferentes ejercicios para la memorización de estándares, algunos de los cuales aparecen en este trabajo.

Capítulo V

6. Rearmonización

Para este capítulo, se debe tener en cuenta el conocimiento de diferentes técnicas de armonización.

El filósofo francés Jaques Derrida habla del termino deconstrucción no en el sentido de disolver o destruir, sino en el de analizar las estructuras sedimentales que forman un elemento. De esta forma el concepto de deconstrucción puede ser usado para este capítulo de la investigación desde el entendimiento teórico de los elementos de la armonía funcional dentro de un contexto (estándares de jazz), para así rearmonizar estándares de jazz con los elementos armónicos expuestos. Según el maestro de la Universidad Pedagógica Nacional Abelardo Jaimes el concepto de deconstrucción parte del análisis y comprensión de la estructura que conforma un elemento, para así cambiar estas estructuras y lograr plasmar el concepto propio del artista que transforma el elemento original.

El concepto de rearmonización lo podemos entender, como el hacer cambios en la base armónica de una canción. Para la rearmonización, existen muchas técnicas diferentes, como igual sucede con las técnicas de armonización, todo radicara en la sonoridad buscada, y el objetivo de ella. Se debe tener en cuenta el formato para el que va ser hecha, y el estilo.

“Esta técnica pertenece por lo general al campo de los “arreglos instrumentales” y, por extensión, se usa solo en determinados estilos cómo el jazz y músicas derivadas” (Vergés, 2007, pág. 590).

Las rearmonizaciones llevadas a cabo en el presente texto, tienen como principal técnica, todos los conceptos teóricos expuestos en el tercer capítulo del documento, para así llevar a cabo un uso práctico de cada una de las temáticas expuestas.

“Lo mejor en la armonía no existe, sino solamente lo equivocado, que es lo que se debe evitar”

-(Vergés, 2007, pág. 590).

Randy Felts en su texto *Rearmonization Techniques* (2002), además de plantear los conceptos tratados a través de la investigación, realiza una serie de ejercicios para cada temática expuesta. El autor sugiere, después de plantear cada temática, la práctica de cada concepto con la realización de diferentes ejercicios en los que se deben poner en práctica los conceptos aprendidos. Felts crea ejercicios cortos, los cuales van desde construir una escala, hasta la rearmonización de pequeños fragmentos de melodía con acompañamiento.

De acuerdo con el texto de Felts, los textos de armonía tratados en la fundamentación teórica y las entrevistas realizadas, surgen una serie de pasos básicos para llevar a cabo la rearmonización de un estándar de jazz, y más que pasos, unos conceptos que se deben tener en cuenta para llevar a cabo una rearmonización.

En los diálogos realizados con los guitarristas entrevistados, es común en ellos mencionar la importancia de tocar mucho el estándar, conocerlo muy bien y respetar la melodía. Sugiere el constructivismo la necesidad de entregarle al estudiante herramientas que le permitan construir sus propios conocimientos.

Ernst Von Glasersfeld empieza a hablar del constructivismo en la pedagogía basándose en la teoría del conocimiento constructivista, que postula la necesidad de entregarle al estudiante herramientas para solucionar un problema. Pedagogos como, Piaget y Vigotsky realizaron sus teorías pedagógicas basándose en este concepto.

Las actividades mencionadas anteriormente por los guitarristas entrevistados serán incluidas en los elementos a tener en cuenta para llevar a cabo una rearmonización.

Elementos:

1. Conocer muy bien el estándar: el conocimiento completo del estándar hace referencia a su comprensión armónica, melódica y de forma. Tener la comprensión total del estándar nos evitara errores cómo incluir acordes que choquen con la melodía.
2. Escuchar diferentes versiones: cuando se escuchan diferentes versiones de una canción, se obtienen referentes, para así saber que se ha hecho con la canción y, tener algunos puntos de partida.
3. Tocar muchas veces el estándar: el principal objetivo de este punto es la memorización e interiorización del estándar.
4. Como se mencionaba anteriormente, existen diferentes técnicas para rearmonizar, esto depende de la sonoridad que busquemos, para este caso se tendrá en cuenta cada temática expuesta de la armonía funcional, llevando a cabo las rearmonizaciones con dichos conceptos.
5. Es muy importante tener claras las funciones de cada acorde en el estándar (tónica, subdominante, dominante): este punto es relevante para no perderse y desdibujar las bases sobre las que se compuso la canción. Claro está que en algunos casos el objetivo de la rearmonización precisamente pueda ser cambiar estas funciones tonales, lo cual es válido, y no por esta razón se debe ignorar el conocimiento de las funciones originales.
6. En una rearmonización en general se debe respetar la melodía, esto no quiere decir que no podamos hacer ligeras variaciones de ella, pero por tener como prioridad la armonía, en este caso será esencial dejar la melodía tal

cual cómo es originalmente, para así lograr encontrar los acordes que funcionen perfectamente cómo reemplazo de los originales.

7. Es importante seguir las reglas expuestas para el uso de cada temática, pero debemos ser conscientes que siempre podrá tener valor nuestro sentido musical.
8. Realizar el análisis de la melodía con los acordes nuevos para así estar seguros que cada nota funciona con el acorde, para esto también será muy importante, el análisis auditivo.
9. Tener en cuenta las relaciones entre los acordes que iremos generando, para esto, es preciso recordar el uso de las funciones armónicas (tónica, subdominante, dominante).
10. Tocar los acordes nuevos muchas veces con la melodía, recurriendo de nuevo a la repetición, para así estar seguros que es la sonoridad que buscamos.

6.1. Dominantes secundarias:

Blue Bossa

Estándar compuesto por Kenny Dorham.

“Blue Bossa es un estándar de jazz privilegiado, familiar para músicos pero prácticamente desconocido entre el público en general”
-(Giogia, 2012, pág. 36).

Encontrar un estándar para ser rearmónico con dominantes secundarias, no es fácil, debido a que los segundos quintos son el elemento básico que adopta el jazz en sus composiciones, y la mayoría de estándares tienen dominantes secundarias, lo cual hace que esta búsqueda tenga como objetivo un estándar que en su composición armónica use pocos elementos, esta característica es compleja de encontrar en las composiciones Jazz.

Blue Bossa se encuentra en la tonalidad de C menor, y tiene una modulación hacia Db mayor, lo cual ya hace que el estándar en general no sea “fácil”, pero en cuanto a dominantes secundarias, sí parece serlo, al poseer, solo las dominantes de las dos tonalidades que aparecen en el estándar.

En la rearmónico de *Blue Bossa* se tiene en cuenta la armonía original planteada, al poseer en repetidas ocasiones un acorde cada dos compases, se aprovecha este espacio, para agregar la dominante secundaria con su segundo relacionado para el acorde que viene enseguida, así logrando enriquecimiento armónico y ligeros cambios en la sonoridad con la melodía en los compases donde se agregaron las dominantes secundarias.

Las características que hacen válida la rearmónico con dominantes secundarias según el tercer capítulo del presente texto y, los conceptos expuestos sobre rearmónico son las siguientes:

- Incluir acordes dominantes diferentes a la dominante de la tonalidad.
- Los acordes dominantes incluidos deben funcionar con la melodía.
- La inclusión del segundo relacionado es pertinente para acompañar la dominante secundaria.

Estas características mencionadas anteriormente son las empleadas en la rearmónico con dominantes secundarias en *Blue bossa*.

Partitura original

BLUE BOSSA 51.
KELLY MURPHY

PLAY LAST 4 BARS TWICE MORE TO END

JEE HENDERSON - "PAGE ONE"

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Bossa)

Blue Bossa

Compositor: Kenny Dorham

Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score for 'Blue Bossa' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score consists of five staves of music. The guitar chords are indicated by Roman numerals and chord symbols above the staff. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, the fourth staff measures 13-16, and the fifth staff measures 17-18. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Chord progression for the first staff (measures 1-4):
 I Cm7 II/IV Gm7 V/IV C7 IV Fm7

Chord progression for the second staff (measures 5-8):
 IV/V Cm7 V/V D7#9 II Dm7(b5) V G7 I Cm7

Chord progression for the third staff (measures 9-12):
 Db: V/V Eb7 II Ebm7 V Ab7 I Dbmaj7

Chord progression for the fourth staff (measures 13-16):
 Dbmaj7 Cm: II Dm7(b5) V G7 II/II Em7(b5) V/II A7

Chord progression for the fifth staff (measures 17-18):
 II Dm7(b5) V G7

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

6.2. Sustituto tritonal:

Just Friends

Estándar compuesto por John Klenner, y sus letras por Sam M. Lewis.

“una de mis versiones favoritas proviene del antiguo empleador de Parker, Earl Hines, que se extendió durante ocho minutos y medio de improvisación en su versión para piano de 1977 de *Just Friends*”
-(Giogia, 2012, pág. 215).

La selección del estándar para ser rearmonizado con sustituto tritonal, es de las más sencillas, porque podía ser cualquiera, debido a que cada dominante puede ser reemplazada por su sustituto.

En este caso se debe tener en cuenta la melodía del estándar para que esta no sea afectada por la sustitución, este es uno de los elementos definitivos para seleccionar el estándar.

Para la rearmonización de *Just Friends*, al igual que en *Blue Bossa* se intenta conducir hacia el acorde siguiente, así buscando conservar los acordes principales. Aprovechando los espacios en los que un acorde se repite dos compases, se agregan algunos acordes de la tonalidad y sustituciones tritonales para el siguiente acorde, siempre teniendo muy en cuenta el funcionamiento de estos acordes con la melodía.

Según el capítulo III del presente texto, el sustituto tritonal es incluido para reemplazar la dominante. En el ultimo sistema del estándar se lleva a cabo la sustitución tritonal reemplazando la dominante de la tonalidad. Las demas sustituciones tritonales empleadas en la rearmonización son pensadas siempre en función de dominante del acorde siguiente tal cual como se expone en la fundamentación teórica.

Por las características mencionadas anteriormente la rearmonización de *Just Friends* hace evidente el uso del sustituto tritonal y sus diferentes usos como acorde con función de dominante, no solo de la tonalidad, sino de otros grados diatónicos y acordes de intercambio modal.

Partitura original

249.

JUST FRIENDS

- KLEMMER / LEWIS

G⁷ C^{maj7} F⁷ C⁻⁷

G^{maj7} B^{b-7} E^{b7}

A⁻⁷ D⁷ B⁻⁷ E⁻⁷

A⁷ A⁻⁷ D⁷ D^{b7}

C^{maj7} C⁻⁷ F⁷

G^{maj7} B^{b-7} E^{b7}

A⁻⁷ D⁷ B⁻⁷ E⁻⁷

A⁷ A⁻⁷ D⁷ G⁶ D⁻⁷ G⁷

SONNY ROLLINS - "SONNY MEETS HANK"

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Moderately) **Just Friends** Compositor: Klemmer/Lewis
Arreglo: Nicolas Ladino

Chord progression for measures 1-32:

- Measures 1-2: I Cmaj7
- Measures 3-4: I Cmaj7
- Measures 5-6: SubV/IV D \flat 9
- Measures 7-8: IVm Cm7
- Measures 9-10: V D7
- Measures 11-12: I Gmaj7
- Measures 13-14: III Bm7
- Measures 15-16: SubV/bIII7 B7
- Measures 17-18: bIII7 B \flat m7
- Measures 19-20: bIII7 E \flat 7
- Measures 21-22: II Am7
- Measures 23-24: V D7
- Measures 25-26: III Bm7
- Measures 27-28: VI Em7
- Measures 29-30: V/V A7
- Measures 31-32: A7
- Measures 33-34: II Am7
- Measures 35-36: V D7
- Measures 37-38: SubV/IV D \flat 7
- Measures 39-40: I Cmaj7
- Measures 41-42: I Cmaj7
- Measures 43-44: SubV/IV D \flat 9
- Measures 45-46: IVm Cm7
- Measures 47-48: V D7
- Measures 49-50: I Gmaj7
- Measures 51-52: III Bm7
- Measures 53-54: SubV/bIII B7
- Measures 55-56: bIII7 B \flat m7
- Measures 57-58: bVI7 E \flat 7
- Measures 59-60: II Am7
- Measures 61-62: V D7
- Measures 63-64: III Bm7
- Measures 65-66: VI Em7
- Measures 67-68: V/V A7
- Measures 69-70: II Am7
- Measures 71-72: SubV/I A \flat 7(#9)
- Measures 73-74: I G6
- Measures 75-76: II/IV (Dm7)
- Measures 77-78: V/IV (G7)

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

6.3. Cadena de dominantes:

Autumn Leaves

Estándar compuesto por Joseph Kosma, con letras de Jacques Prévert.

“Los músicos de jazz probablemente asocian esta canción con Cannonball Adderley, Bill Evans y Miles Davis, pero el pianista de cóctel Schlocktail Roger Williams lo convirtió en un éxito”.
-(Giogia, 2012, pág. 25).

La inclusión de éste estándar es compleja debido a que, sí bien cualquier estándar podría ser rearmónico solo con dominantes, la sonoridad del estándar se ve muy comprometida.

Autumn Leaves es uno de los estándares de jazz más conocidos, con una armonía y melodía que logran una aceptación y agrado para el público en general, esto obligándolo a estar en los repertorios de todos los músicos de jazz.

En la rearmónico de *Autumn leaves*, se lleva a cabo la ejecución de la cadena de dominantes tal cual cómo se vio en la fundamentación teórica, en la repetición de la parte A del estándar, se realiza la cadena de dominantes hasta lograr llegar al V de la tonalidad, por intervalos de cuarta como expresa Nettles (circulo de quintas). Para llegar al V grado de la tonalidad se agrega el II de la tonalidad, ya que esté le va mejor a la melodía que el V/V.

Hacia el final del estándar nuevamente se lleva a cabo una rearmónico con cadena de dominantes, pero esta vez descendiendo por medios tonos, es decir, usando sustitutos tritónicos, hasta llegar al quinto de la tonalidad. De esta manera se hace evidencia de este tipo de dominantes por extensión, también mencionadas en el capítulo III del presente texto.

Cabe aclarar como se hizo en el capítulo anterior y, en el capítulo III, que en estas armonizaciones de dominantes por extensión solo usan como su nombre lo indica acordes con cualidad de dominante (triada mayor con séptima menor). El acorde menor puede ser incluido como II relacionado de la dominante, solo en este caso, como también se aclara en la fundamentación teórica.

En la rearmónico de *Autumn leaves* es preciso evidenciar todos los conceptos expuestos sobre cadena de dominantes, desde su uso habitual, hasta la cadena por medios tono y la inclusión de segundos relacionados.

Partitura original:

36.

(MAP. JAZZ) **AUTUMN LEAVES** - JOHNNY MERCER

A-7 D7 Gmaj7

Cmaj7 F#-7 b5 1. B7 E-

2. B7 E-

F#-7 b5 B7 b9 E-

A-7 D7 Gmaj7

F#-7 b5 B7 b9 E- Eb D-7 Db7

Cmaj7 B7 b9 E-

FINE

BILL EVANS - "PORTRAIT IN JAZZ"

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Med. Swing) **Autumn Leaves** Compositor: Joseph Cosma
Arreglo: Nicolas Ladino

II/III Am7 V/III D7 III Gmaj7

5 VI Cmaj7 II F#m7(b5) V B7 I Em Em(maj7)

9 Em7 Em6 IV Am7 Cadena de dominantes por cuartas D7 G7

13 C7 F#m7(b5) B7 I Em7

17 Em Em(maj7) II F#m7(b5) V B7 I Em Em(maj7)

21 Em7 Em6 II/III Am7 V/III D7 III Gmaj7

25 III Gmaj7 II F#m7(b5) V B7(b9) Cadena de dominantes por sustitutos tritoniales E7 Eb7

29 D7 Db7 C7 V B7 I Em7 Em7

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

6.4. Disminuidos de paso:

Isn't it romantic?

Estándar compuesto por Richard Rogers, con letras de Lorenz Hart, publicada en 1932, en el mismo año aparece en la película *Love me Tonight*, más adelante en 1948 incluida en la película *Isn't it romantic*, Alec Wilder, en su libro: *American Popular Song: The great innovators, 1900-1950*, se refiere a esta canción como "una canción perfecta."

Para la inclusión de este estándar se tiene en cuenta su movimiento armónico, es importante conseguir un tema donde el tiempo armónico se mueva por dos acordes por compás y tenga el uso constante de dominantes secundarias, para así llevar a cabo la rearmonización con disminuidos de paso, respetando los tiempos cortos, que en teoría estos acordes deben durar, y respetando la armonía original de la canción.

Para esta rearmonización la única característica evidente es el uso de acordes disminuidos, ya sea reemplazando o incluyendo en el desarrollo del estándar.

Inicialmente la inclusión de los acordes disminuidos se inicia en la modulación que presenta la canción hacia el IV grado de la tonalidad, se incluyen dichos acordes como herramientas de aproximación cromática hacia el siguiente acorde. Inicialmente sin reemplazar los acordes originales, simplemente incluyendo los disminuidos en tiempos débiles como adornos cromáticos.

El uso de estos disminuidos de paso se lleva a cabo con la mayor frecuencia posible, teniendo en cuenta no sobre cargar la canción, ya que de por sí la armonía original posee muchos acordes. Incluir más, sin tener en cuenta la melodía o los enlaces armónicos, podría tornar tedioso el estándar y que la rearmonización no sea agradable en la escucha.

Partitura original:

238.

ISN'T IT ROMANTIC? - RODGERS/BART

(Bb7) Eb6 C-7 F-7 Bb7 Ebmaj7 Eo7 F-7 Bb7
Eb6/G C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 Bb-7 Eb7
1. Abmaj7 Bb7 G7 C- G7/B Bb-7 Eb7
Abmaj7 C7/G F- D-7b5 G7 C- F9 Bb7 act. Bb7
2. F- F-/Eb D-7b5 G7 C- C-/Bb C-/A Ab-6
G-7 Gb7 F-7 Bb7 Eb Ab-6 Eb (Bb7)
FINE

BILL EVANS - "LIVE AT SHELLEY'S MANNE - HOLE"

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Moderately) **Isn't it romantic?** Compositor: Rodgers/Hart
Arreglo: Nicolas Ladino

Chord progression for the first staff:

I Eb6 VI Cm7 II Fm7 V Bb7 I Ebmaj7 #I° Edim7 II Fm7 V Bb7

Chord progression for the second staff (starting at measure 6):

I Eb6/G V/II C7 II Fm7 V Bb7 I Ebmaj7 Ab: II Bbm7 V Eb7 bII° Adim7

Chord progression for the third staff (starting at measure 10):

I Abmaj7 #II° Adim7 II7 Bb7 V/III G7 III Cm7 bIII° Bdim7 II Bbm7 V Eb7

Chord progression for the fourth staff (starting at measure 14):

I Abmaj7 #II° Adim7 II7 Bb7 V/II/III A7 II/III Dm7(b5) V/III G7 III Cm7 Eb: V/V F7 V Bb7

Chord progression for the fifth staff (starting at measure 18):

II Fm7 I° Ebdim7 II/VI Dm7(b5) V/VI G7 VI Cm Cm/Bb bV° Adim7 IVm Abm7

Chord progression for the sixth staff (starting at measure 22):

II/II Gm7 SubV/II Gb7 II Fm7 V Bb7 I Ebmaj7 IVm Abm6 I Ebmaj7

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

6.6. Modulación:

Beautiful love

Estándar compuesto por Wayne King, Víctor Young y Egbert Van Alstyne, con letras de Haven Gillespie.

En las rearmonizaciones con modulación, en teoría la melodía debe ser cambiada (transportada a la tonalidad a la que se moduló). Si la armonía modula a otra tonalidad, la melodía así debe hacerlo, el reto de esta rearmonización es cambiar de tonalidad la armonía, intentando dejar intacta la melodía del estándar.

La selección de este estándar tiene mucho que ver con su construcción melódica, ya que cómo se explicó anteriormente, el estándar debía modular sin afectar la melodía original.

En la rearmonización de este estándar se busca una tonalidad muy cercana a la original para que la poca diferencia de alteraciones haga posible modular la armonía pero dejar intacta la melodía del estándar.

Beautiful love se encuentra en la tonalidad de Dm, se toma la decisión de modular hacia el VII grado (C mayor), así teniendo solo una alteración de diferencia, y el I grado de la primera tonalidad (Dm), como II en la tonalidad nueva (C), funcionando como un acorde pivote sutil, pero contundente en la modulación.

Esta modulación hacia C mayor, dura alrededor de siete compases, logrando así reafirmar la tonalidad, para hacer notoria la modulación.

Según el capítulo III del presente texto podemos afirmar que la modulación realizada en la rearmonización de *Beautiful love* fue pasajera y por medio de acorde pivote debido a las siguientes características:

- El estándar comienza en la tonalidad de Dm y finaliza en la misma tonalidad.
- El acorde Dm está presente en las dos tonalidades (original Dm, modulación C) con la misma cualidad (menor), lo cual hace pertinente su uso como acorde pivote.

Partitura original:

39.

BEAUTIFUL LOVE - VICTOR YOUNG

1.

2.

"BEST OF BILL EVANS"

Fuente: The Real Book 2, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Ballad)

Beautiful Love

Compositor: Victor Young
Arreglo: Nicolas Ladino

II Em7(b5) V A7(b9) I Dm7 II Em7(b5) V A7(b9)

A musical score for guitar in 4/4 time, featuring a ballad style. The score is written in a single system with five staves. The first staff shows the melody with a repeat sign. The second staff is labeled 'Acorde pivote I' and 'C:', with a measure number '6'. The third staff is labeled 'Acorde pivote II' and 'Dm:', with a measure number '10'. The fourth staff has a measure number '14'. The fifth staff has a measure number '18'. Chords are indicated by Roman numerals and letter names above the notes. The key signature has one flat (Bb).

Acorde pivote I
C: 6 Dm7 G7 C6 Am7 A7

Acorde pivote II
Dm: 14 Dm7 Edim7 F6 Em7(b5) A7(b9)

18 Dm7 SubV/V Bb7 A7 Dm7 (Em7(b5) A7)

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

6.5. Intercambio modal:

The days of wine and roses

Estándar compuesto por Henry Mancini y Jonny Mercer.

“Esta canción ganadora del Oscar, de la película de 1962 del mismo nombre, alcanzó las listas de Billboard dos veces en 1963, con versiones separadas de Henry Mancini y Andy Williams haciendo apariciones breves en el top 40. Days of Wine and Roses parecía destinada a la consagración permanente en la sala de la fama de angst-pop”
-(Giogia, 2012, pág. 77).

The days of wine and roses es un estándar con aires melancólicos y bohemios, su armonía posee elementos interesantes, lo cual hace que agregar acordes de intercambio modal no fuera muy fuerte para el estándar.

Cuando se rearmoniza con acordes de intercambio modal es muy importante tener claras las funciones tonales de los acordes, tanto de los originales del estándar, cómo de los que decidamos usar para reemplazar.

En la rearmonización de *Days of wine and roses* se piensa básicamente en la melodía, las relaciones y conducciones armónicas, igualmente son tenidas en cuenta, pero las decisiones finales, son tomadas en base a la sonoridad y funcionamiento de cada acorde de intercambio con la melodía. Intentando usar los intercambios más comunes mencionados por Ulanowski en el tercer capítulo del presente texto.

Por las razones expuestas anteriormente el tiempo armónico del estándar, se ve muy comprometido debido a que el acompañamiento debe ir ligado directamente con el movimiento de la melodía, por ende, tendremos casos en donde llegaran aparecer tres acordes por compas, con uno ritmo armónico exacto, argumentado desde la melodía.

La rearmonización del estándar incluye elementos de intercambio modal comunes según Ulanowski como: bVIImaj7, bVIIImaj7, IVm y bIIImaj7. Logrando así exponer algunos de los intercambios modales usados por la mayoría de compositores y, también atreviéndose a usar acordes de intercambio menos usuales, pero también mencionados en la fundamentación teórica como es el caso del #IVm7b5, Vmaj7 y Vm7.

Partitura original:

THE DAYS OF WINE AND ROSES 105.
- MANGINI

Fuente: The Real Book, quinta edición (s.f.).

Rearmonización:

(Med. swing)

The days Of Wine and roses

Compositor: Mangini
Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music, each with a line of guitar chords and Roman numerals written below it. The chords are: I (Fmaj7), SubV/VI (Eb7), VI (Dm7), V/II (D7), II (Gm7), Vm (Cm9), Vmaj7 (Cmaj7(9)), bVIIIm7 (Eb7), bVIIImaj7 (Eb7), VI (Dm7), bVIImaj7 (Dbmaj7), V (C7), III (Am7), bIII (Abmaj7), II (Gm7), V (C7), IVm (Bbm7), V (C7), II/VI (Em7(b5)), V/VI (A7(b9)), II/V (Dm7), V/V (G7), II (Gm7), V (C7), I (Fmaj7), bVIIImaj7 (Eb7), SubV/VI (Eb7), VI (Dm7), V/II (D7), II (Gm7), Vm (Cm9), Vmaj7 (Cmaj7(9)), bVIIIm7 (Eb7), bVIIImaj7 (Eb7), VI (Dm7), bVIIImaj7 (Dbmaj7), V (C7), III (Am7), bIIIImaj7 (Abmaj7), II (Gm7), V (C7), #IVm7b5 (Bm7(b5)), SubV/III (Bb7), III (Am7), VI (Dm7), II (Gm7), V (C7), I (F6).

Edición: Nicolás Ladino Benavides.

Capítulo VI

6. Ejercicios de guitarra eléctrica para el estudio de las temáticas armónicas propuestas.

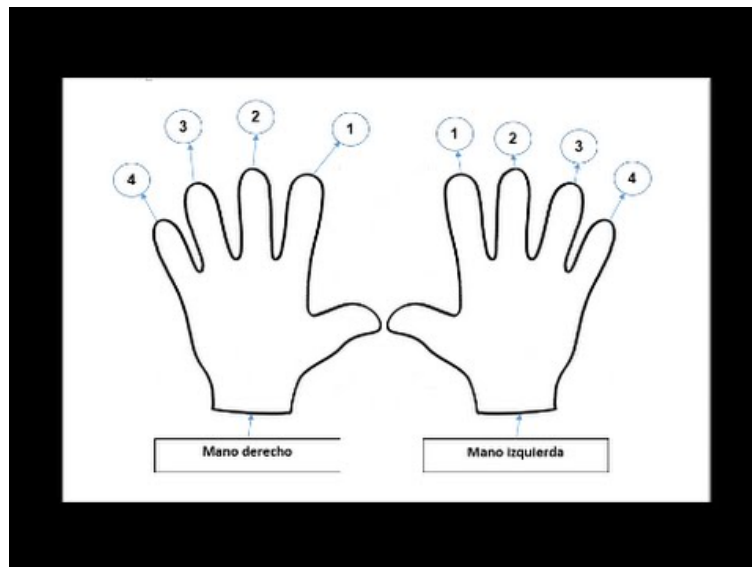
Desde bibliografía consultada como los métodos de guitarra del volumen I al VII de Suzuki y los textos de armonía trabajados a través de todo el documento, se proponen diferentes ejercicios para el estudio de cada una de las temáticas expuestas. Ejercicios pensados desde la guitarra eléctrica, teniendo en cuenta digitaciones pertinentes y especificaciones técnicas para la realización de cada uno de los ejercicios propuestos.

Las digitaciones mencionadas y número de dedos para la mano izquierda en la guitarra son tomadas del texto Manual de guitarra (2015) de José Luis Ruiz del Puerto.

Para este capítulo se deben tener en cuenta los siguientes conceptos:

- Enumeración de dedos para mano derecha e izquierda.

14

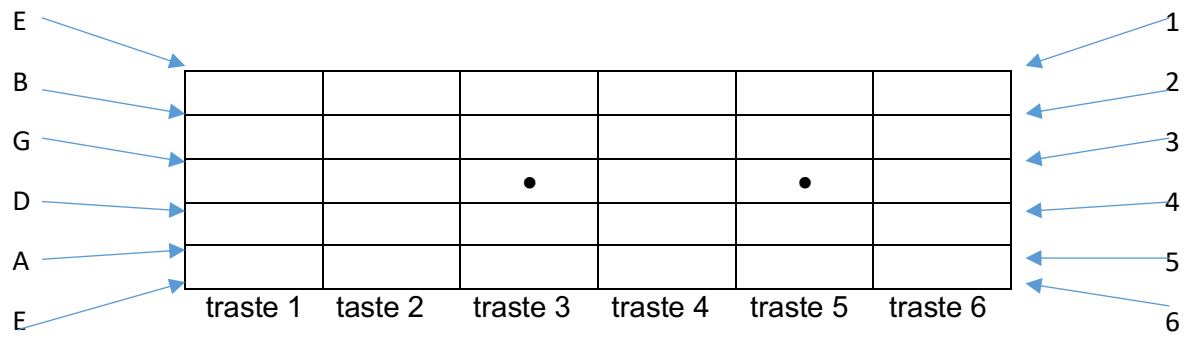


- Inversiones de todas las cualidades¹⁵ de acordes con séptima (fundamental, primera inversión, segunda inversión, tercera inversión).

¹⁴ Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/wByXSk35LS8/hqdefault.jpg>

¹⁵ Cualidades: Maj7, -7, 7, -7b5, dim.

- Numeración de cuerdas y notas al aire de cada una de ellas.



Cabe aclarar en la gráfica anterior que la cuerda indicada con la nota E y el número 1 es la cuerda con sonoridad más aguda y por consiguiente la nota E con el número 6 es la más grave.

6.1. Dominantes secundarias:

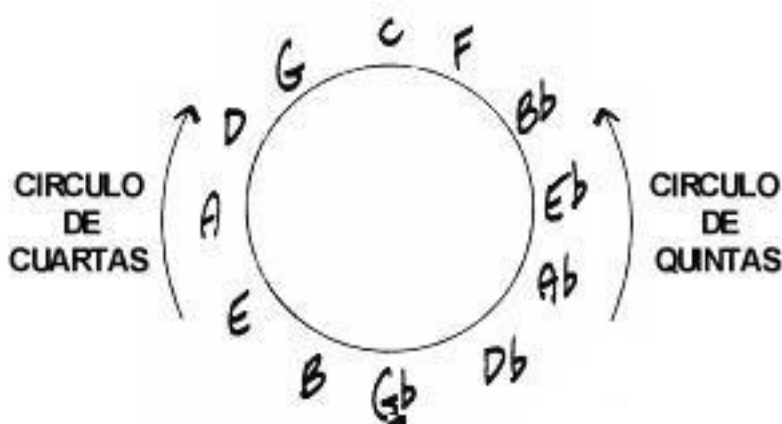
En esta sección se llevó a cabo el diseño de ejercicios para guitarra, con eje en dominantes secundarias.

Los ejercicios permitirán al guitarrista eléctrico la ubicación de cualquier acorde en cualquier inversión a lo largo de todo el diapasón de la guitarra, contextualizando al guitarrista en la práctica de acompañamiento armónico en un estándar de jazz.

Es importante el uso progresivo descrito en los ejercicios ya que de estos mismos dependerán diferentes ejercicios propuestos para las siguientes temáticas.

1. Realizar enlaces de V I por círculo de cuartas. De esta manera se logra identificar la dominante de cualquier tonalidad a lo largo de todo el diapasón de la guitarra.

Círculo de cuartas:



16

Empezar con el estudio de enlaces de V I solo con el uso de acordes en fundamental, esto nos obligará a realizar saltos entre cuerdas para hallar las posiciones más cercanas respecto al número de cuerda y traste en donde se empezó a realizar el ejercicio.

Realizar las resoluciones de V I saltando entre raíces 6 y 5.

- A lo largo de este capítulo se habla de los acordes respecto a su raíz (raíz 6, 5 y 4), la raíz hace referencia al número de cuerda donde se encuentra el bajo del acorde. De esta manera se logra ubicar al lector en la posición y digitación correcta donde se sugiere realizar los ejercicios.

¹⁶Imagen tomada: <http://photos1.blogger.com/blogger/3432/2731/400/circulo5qtas.jpg>

Ejemplo: Cmaj7 raíz 6



17

Ejemplo: Cmaj7 raíz 5



18

¹⁷ Foto: Natalia Ladino Benavides

¹⁸ Foto: Natalia Ladino Benavides

Ejercicio # 1:

D7 Gmaj7 G7 Cmaj7 C7 Fmaj7 F7
 8 Bbmaj7 Bb7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Ab7 Dbmaj7 Db7
 16 Gbmaj7 F#7 Bmaj7 B7 Emaj7 E7 Amaj7
 23 A7 Dmaj7 D7 Gmaj7 G7 Cmaj7
 al aire al aire al aire al aire

Empezar el ejercicio con el acorde D7 raíz 6.

la partitura anterior muestra la progresión armónica que debe ser realizada en la guitarra.

El acorde del compás número uno como se mencionó anteriormente debe ser tocado en la cuerda seis, traste diez, el acorde del segundo compás debe ser tocado en la cuerda cinco traste diez al igual que el acorde del tercer compás, el acorde del compás número cuatro debe ser tocado en la cuerda seis, traste ocho y así sucesivamente descendiendo por todo el diapasón siguiendo el círculo de cuartas.

Los números azules indican el número de dedo de la mano izquierda con el cual debe ser tocada cada nota (digitación¹⁹).

La aparición del mismo dedo para varias notas (dedo 1 de la mano izquierda), hace referencia al uso de la cejilla²⁰.

¹⁹ Digitación: determina la ubicación y las posiciones de dedos y manos que el intérprete ha de adoptar para tocar una pieza en un determinado instrumento musical.

²⁰ Cejilla: es una técnica de guitarra en la que se coloca un dedo, generalmente el índice, en uno de los trastes de la guitarra en todas o casi todas las cuerdas.

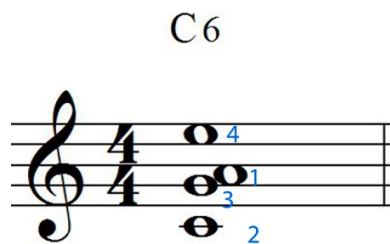
Las digitaciones necesarias para este ejercicio son:

- Acordes dominantes en raíz 6 y 5 (digitación en compas 1 y 4 respectivamente de la partitura anterior).
- Acordes maj7 raíz 5 y 6 (digitación en compas 2 y 4, respectivamente de la partitura anterior)

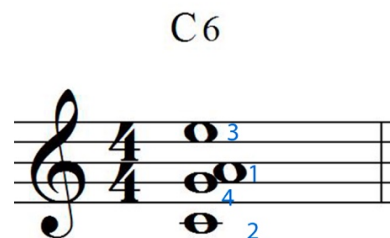
El ejercicio se debe llevar a cabo siguiendo la secuencia de cuartas saltando entre las cuerdas mencionadas, descendiendo por el diapasón de la guitarra desde el traste número diez hasta llegar al primer traste del diapasón. En el compás número veintitrés se debe saltar y realizar el acorde Dmaj7 en raíz 5, así ubicando el bajo del acorde en el quinto traste logrando seguir la secuencia descendiendo por el diapasón de la guitarra hasta resolver en Cmaj7 raíz 5.

Los acordes maj7 pueden ser cambiados por acordes 6 para variar un poco la sonoridad del ejercicio, las digitaciones para estos acordes son las siguientes:

Digitación de acordes 6 raíz 5:



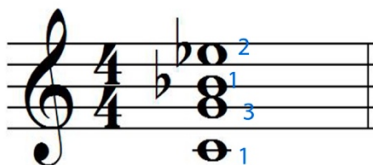
Digitación de acordes 6 raíz 6:



Para realizar el ejercicio en menor se deben cambiar los acordes maj7 por acordes m7 con la siguiente digitación:

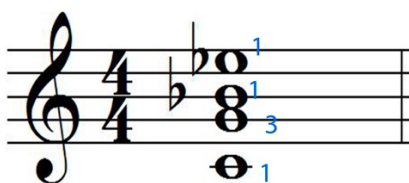
Digitación de acordes m7 raíz 5:

Cm7



Digitación de acordes m7 raíz 6:

Cm7



1.1. Realizar las resoluciones de V I intercalando entre raíces 4 y 5.

Ejemplo de acordes en raíz 4: Fmaj7 raíz 4



Ejercicio # 1.1:

G7 Cmaj7 C7 Fmaj7 F7 Bbmaj7 Bb7
 8 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Ab7 Dbmaj7 Db7 Gbmaj7
 15 Gb7 Cbmaj7 B7 Emaj7 E7 Amaj7 A7
 22 Dmaj7 D7 Gmaj7 G7 Cmaj7

El ejercicio debe iniciar con un G7 raíz 5 ubicando su bajo en el traste diez, siguiendo la secuencia de cuartas igual que en el ejercicio anterior descendiendo por el diapasón hasta el traste número uno de la guitarra.

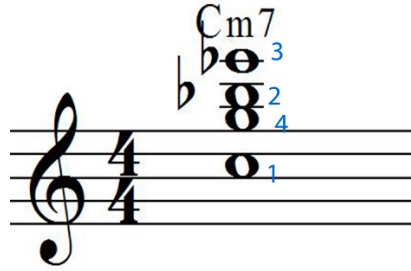
En el compás número veintidós se debe hacer un salto ubicando el Dmaj7 en raíz 5 para continuar con la secuencia y así finalizar el ejercicio en un Cmaj7 raíz 5, con su bajo ubicado en el traste número tres del diapasón de la guitarra.

Digitación del acorde 6 en raíz 4:

C6

La digitación de los acordes dominantes y maj7 en raíz 4 se encuentran en el compás 2 y 3 respectivamente.

Para llevar a cabo este ejercicio en menor la digitación pertinente de acordes m7 en raíz 4 es la siguiente:



1.1.2. Los enlaces de V I deben ser realizados intercalando las tres raíces mencionadas anteriormente (raíz 6, 5 y 4). De esta manera se llegará al estudio completo pasando por todas las tonalidades y desplazándose por todo el diapasón.

Ejercicio #1.1.2:

raíz 6 raíz 5 raíz 5 raíz 4 raíz 4 raíz 5 raíz 5

D7 Gmaj7 G7 Cmaj7 C7 Fmaj7 F7

raíz 6 raíz 6 raíz 5 raíz 5 raíz 4 raíz 4 raíz 5 raíz 5

B♭maj7 B♭7 E♭maj7 E♭7 A♭maj7 A♭7 D♭maj7 D♭7

raíz 6 raíz 6 raíz 5 raíz 5 raíz 4 raíz 4 raíz 5

G♭maj7 F#7 Bmaj7 B7 Emaj7 E7 Amaj7

raíz 4 raíz 5 raíz 5 raíz 6 raíz 6 raíz 5

A7 Dmaj7 D7 Gmaj7 G7 Cmaj7

2. Realizar las resoluciones de V I con el uso de inversiones.

Cuando se realizan resoluciones de V I con el uso de inversiones se generan movimientos muy cercanos entre las voces (acorde dominante y su respectiva resolución). Por lo mencionado anteriormente se sugiere estudiar dichos enlaces de V I en una sola cuerda a la vez (raíz 6, 5 y 4), ya que los movimientos cercanos entre las voces permiten hallar la resolución del V grado al I grado en la misma cuerda.

Las inversiones que deben ser empleadas para el estudio de las resoluciones mencionadas deben ser usadas secuencialmente de la siguiente manera:

- Dominante en fundamental resuelve a tónica en segunda inversión.

G7 raíz 6



Cmaj7/G raíz 6



- Dominante en primera inversión resuelve a tónica en tercera inversión.

G7/B raíz 4



Cmaj7/B raíz 4



²¹ Foto: Natalia Ladino Benavides

²² Foto: Natalia Ladino Benavides

²³ Foto: Natalia Ladino Benavides

²⁴ Foto: Natalia Ladino Benavides

- Dominante en segunda inversión resuelve a tónica en fundamental.

G7/D raíz 5

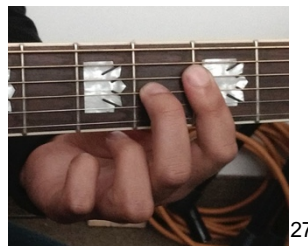


Cmaj7 raíz 5



- Dominante en tercera inversión resuelve a tónica en primera inversión.

G7/F raíz 4



Cmaj7/E raíz 4



Con el uso de las inversiones expuesta anteriormente se deben realizar enlaces de V I en las doce tonalidades.

Cada tonalidad debe ser estudiada cuerda por cuerda (6,5 y 4). Se debe empezar el acorde dominante de cada tonalidad en:

Raíz 6: fundamental, primera inversión, segunda inversión y tercera inversión.

²⁵ Foto: Natalia Ladino Benavides

²⁶ Foto: Natalia Ladino Benavides

²⁷ Foto: Natalia Ladino Benavides

²⁸ Foto: Natalia Ladino Benavides

Digitación de inversiones con séptima:

Primera inversión

Maj7 raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima mayor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

7 (dominante) raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima menor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

Segunda inversión

Maj7 raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima mayor	Dedo 4

7 (Dominante) raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima menor	Dedo 4

Tercera inversión

Maj7 raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima mayor	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

7 (dominante) raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima menor	Dedo 2
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

Raíz 5: Fundamental, primera inversión, segunda inversión y tercera inversión.

Primera inversión

Maj7 raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima mayor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

7 (dominante) raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima menor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

Segunda inversión

Maj7 raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima mayor	Dedo 4

7 (Dominante) raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima menor	Dedo 4

Tercera inversión

Maj7 raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima mayor	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

7 (dominante) raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima menor	Dedo 2
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

Raíz 4: Fundamental, primera inversión, segunda inversión y tercera inversión.

Primera inversión

Maj7 raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima mayor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

7 (dominante) raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera mayor	Dedo 2
Séptima menor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

Segunda inversión

Maj7 raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima mayor	Dedo 4

7 (Dominante) raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 1
Séptima menor	Dedo 4

Tercera inversión

Maj7 raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima mayor	Dedo 3
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

7 (dominante) raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima menor	Dedo 2
Tercera mayor	Dedo 4
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

De esta manera dependiendo la inversión inicial de la dominante se deducirá la inversión en la que se debe tocar la tónica para realizar la conducción más cercana de los acordes respecto a las imágenes mostradas anteriormente.

3. Se sugiere incluir en los ejercicios mencionados anteriormente el segundo relacionado de cada tonalidad. El segundo relacionado por su distancia de cuarta respecto a la dominante de la tonalidad a la que se desea resolver no generará problemas de conducción y los ejercicios mencionados anteriormente se podrán desarrollar de la misma forma incluyendo enlaces de II V I.

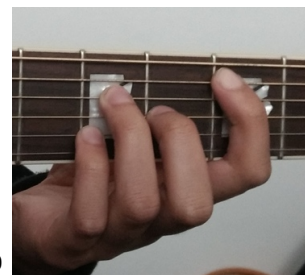
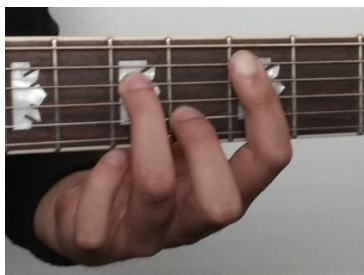
Las inversiones usadas para realizar una conducción adecuada con enlaces de II V I son las siguientes:

- II fundamental, V segunda inversión, I fundamental:

Dm7 raíz 5

G7/D raíz 5
(segunda inversión)

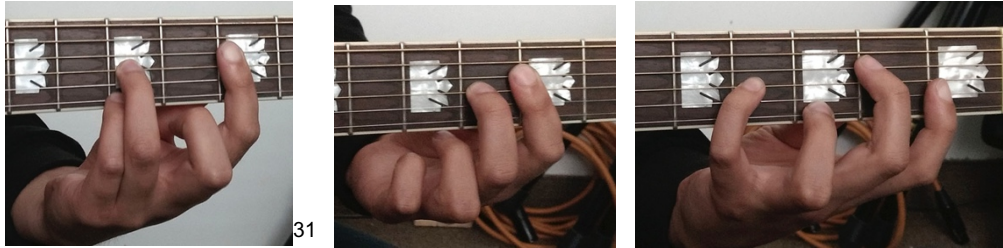
Cmaj7 raíz 5



²⁹ Foto: Natalia Ladino Benavides

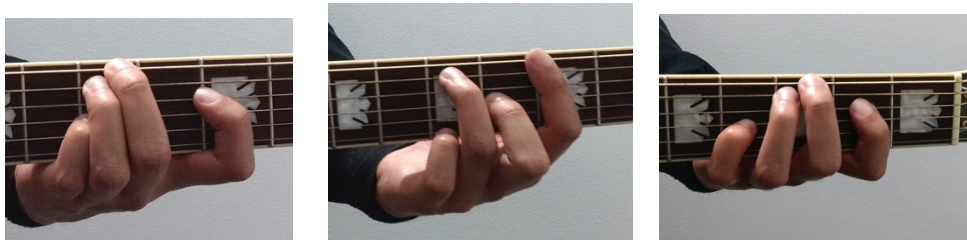
- Il primera inversión, V tercera inversión, I primera inversión.

Dm7/F raíz 4 G7/F raíz 4 Cmaj7/E raíz 4
 (primera inversión) (tercera inversión) (primera inversión)



- Il segunda inversión, V fundamental, I segunda inversión.

Dm7/A raíz 6 G7 raíz 6 Cmaj7/G raíz 6



- Il tercera inversión, V primera inversión, I tercera inversión.

Dm7/C raíz 4 G7/B raíz 4 Cmaj7/B raíz 4



Digitaciones de acordes m7 en inversión:

Primera inversión m7:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera menor	Dedo 2
Séptima menor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta justa	Dedo 3

³¹ Foto: Natalia Ladino Benavides

Segunda inversión

m7:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta justa	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera menor	Dedo 1
Séptima menor	Dedo 4

Tercera inversión

m7:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima menor	Dedo 2
Tercera menor	Dedo 3
Quinta justa	Dedo 1
Tónica	Dedo 1

4. Todos los ejercicios mencionados deben ser realizados resolviendo a tonalidad mayor y tonalidad menor.

Digitación de acordes -7b5, necesarios para el segundo grado en la tonalidad menor:

Primera inversión

-7b5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tercera menor	Dedo 2
Séptima menor	Dedo 4
Tónica	Dedo 1
Quinta disminuida	Dedo 3

Segunda inversión

-7b5 raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Quinta disminuida	Dedo 2
Tónica	Dedo 3
Tercera menor	Dedo 1
Séptima menor	Dedo 4

Tercera inversión

-7b5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Séptima menor	Dedo 3
Tercera menor	Dedo 4
Quinta disminuida	Dedo 1
Tónica	Dedo 2

5. Es importante estudiar la armonía de *All of me* y *Blue bossa* (versión original y rearmonizada en el presente texto), estándares propuestos en el capítulo IV y VI de la investigación, intercalando todas las posibilidades de posiciones en la guitarra para los acordes de los estándares. Este estudio debe ser realizado acompañando armónicamente el estándar dando las vueltas a la forma que sean necesarias para explorar todas las posibilidades expuestas anteriormente.

5.1. Se debe tener en cuenta explorar de manera organizada realizando las conducciones de los acordes con las inversiones expuestas anteriormente.

6.2. Cadena de dominantes:

Los siguientes ejercicios le permitirán al guitarrista entender como funcionan las cadenas de dominantes en la guitarra eléctrica con los enlaces pertinentes que le facilitaran el reconocimiento y uso de ellas a lo largo del diapasón y en cualquier tonalidad.

1. Realizar el estudio de cadena de dominantes partiendo desde el V del VI de la tonalidad hasta llegar a la dominante de la tonalidad.
 - 1.2. Este ejercicio debe ser realizado en las 12 tonalidades.
 - 1.3. Realizar este ejercicio explorando a través de todo el diapasón de la guitarra empezando en diferentes raíces.

Ejemplo en tonalidad de C:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff are five chord symbols: E7, A7/E, D7, G7/D, and Cmaj7. The staff contains five measures, each with a single chord represented by a vertical stack of notes. The notes for E7 are G4, B4, D5, and F#4. The notes for A7/E are C5, E5, G5, and A4. The notes for D7 are F#4, A4, C5, and E5. The notes for G7/D are B4, D5, F#4, and G4. The notes for Cmaj7 are E4, G4, B4, and C5.

El ejercicio inicialmente puede ser estudiado con solo acordes en fundamental y, después agregar inversiones para realizar movimientos cercanos como se muestra en el ejemplo.

La cadena de dominantes también puede ser resuelta a menor.

2. Realizar la cadena de dominantes por medios tonos iniciando en el V del IV de la tonalidad, descendiendo cromáticamente hasta llegar a la dominante de la tonalidad. Este ejercicio debe ser transportado a las 12 tonalidades (mayores y menores).

Ejemplo en tonalidad de Cm:

C7 B7 B \flat 7 A7 A \flat 7 G7 Cm7

El ejemplo anterior está escrito para empezar en un C7 raíz 6, descender cromáticamente hasta el G7 en la misma raíz y resolver a Cm7 en la raíz 5. Todos los acordes están escritos en fundamental por lo tanto la resolución de G7 a C7 teóricamente no es la correcta pero este tipo de resoluciones suelen realizarse en la práctica en la guitarra.

El uso de inversiones también es válido en este ejercicio y clave para resolver al primer grado de la tonalidad con la conducción correcta.

C7 B7 B \flat 7 A7 A \flat 7 G7 Cm7/G

3. En la parte B de *Anthropology* (ver capítulo IV, sección 4.2.), y *Autumn leaves* del compás 11 al 17 (versión rearmonizada, capítulo VI), se deben estudiar estas secciones aplicando las conducciones por medio de inversiones expuestas en el presente capítulo sección 6.1. De esta manera los enlaces armónicos serán ubicados más rápidamente y en cualquier parte del diapasón de la guitarra por el instrumentista.

6.3. Sustituto tritonal:

El siguiente ejercicio pone en práctica el sustituto tritonal en todos los estándares propuestos en este documento, de esta manera el guitarrista eléctrico se acerca a la práctica real del uso de este elemento armónico directamente en su instrumento.

Los ejercicios para sustituciones tritoniales se deben llevar a cabo usando los estándares propuestos en el capítulo IV del presente texto.

Es pertinente realizar las sustituciones tritonales correspondientes a cada dominante que los estándares presenten, ya sean de la tonalidad o dominantes secundarias. Cabe resaltar que este ejercicio es en pro de pensar y hallar las sustituciones de cada dominante en la guitarra eléctrica, por lo tanto no todas las sustituciones realizadas tendrán concordancia con la melodía de los estándares y desde una perspectiva teórica muchas de estas sustituciones no serán válidas. Este ejercicio no tiene como objetivo la rearmonización de dichos estándares con sustitutos tritonales, sino el estudio de sustituciones tritonales para cualquier dominante en diferentes tonalidades desde un repertorio previamente propuesto.

En el siguiente ejemplo se realiza el cambio de todas las dominantes presentes en el estándar *Al the things you are* por su respectiva sustitución tritonal, de esta forma se debe realizar el estudio con los otros seis estándares propuestos en el capítulo VI del presente texto.

Es importante recordar que la sustitución de la dominante la encontraremos medio tono arriba de la resolución de esta en el diapasón de la guitarra.

Ver ejemplo en la siguiente página.

All the things you are

Hammerstein/Kern

VI
F m7

II
B \flat m7

subV/I
A 7

I
A \flat maj7

5

IV
D \flat maj7

C:
subV/I
D \flat 7

I
C maj7

C maj7

9

E \flat : VI
C m7

II
F m7

sub V/I
E7

I
E \flat maj7

13

IV
A \flat maj7

G:
subV/I
A \flat 7

I
G maj7

G maj7

17

II
A m7

Sub V/I
A \flat 7

I
G maj7

G maj7

21

E: II
F \sharp m7

subV/I
F 7

I
E maj7

A \flat : subV/II
B 7

VI
F m7

II
B \flat m7

27

subV/I
A 7

I
A \flat maj7

IV
D \flat maj7

IVm
D \flat m7

II
C m7

\sharp II $^{\circ}$
B dim7

33

II
B \flat m7

subV/I
A 7

I
A \flat maj7

(G7 C7)

Edici3n: Nicolas Ladino Benavides

6.4. Disminuidos de paso:

Los siguientes ejercicios ponen en práctica en la guitarra la ubicación de los disminuidos tanto ascendentes como descendentes en diferentes tonalidades, para cada grado de la tonalidad.

Digitación de acordes disminuidos en estado fundamental necesarios para los siguientes ejercicios.

Raíz 6:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tónica	Dedo 2
Séptima disminuida	Dedo 1
Tercera menor	Dedo 3
Quinta disminuida	Dedo 1

Raíz 5:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tónica	Dedo 2
Quinta disminuida	Dedo 3
Séptima disminuida	Dedo 1
Tercera menor	Dedo 4

Raíz 4:

Grado del acorde	Número de dedo (mano izquierda)
Tónica	Dedo 1
Quinta disminuida	Dedo 2
Séptima disminuida	Dedo 1
Tercera menor	Dedo 3

1. Es pertinente realizar la armonización de la escala mayor en las siguientes tonalidades: F, Bb y Eb de manera ascendente y descendente incluyendo los disminuidos de paso correspondientes para llegar de manera cromática a cada grado de la escala mayor.

Para realizar la armonización de la escala en F se sugiere empezar con Fmaj7 raíz 6 ascendiendo hasta su octava en la misma raíz, ubicada en el traste número trece.

Fmaj7 F#dim7 Gm7 G#dim7 Am7 A dim7 Bbmaj7 B dim7 C7 C#dim7 Dm7 Em7(b5) Fmaj7

La escala de Bb debe empezar con un Bbmaj7 raíz 5 ubicado en el primer traste de la quinta cuerda.

Bbmaj7 B dim7 Cm7 C#dim7 Dm7 Ddim7 Ebmaj7 E dim7 F7 F#dim7 Gm7 Am7(b5) Bbmaj7

La armonización de Eb debe iniciar con un Ebmaj7 raíz 4.

Ebmaj7 E dim7 Fm7 F#m7 Gm7 G dim7 Abmaj7 A dim7 Bb7 B dim7 Cm7 Dm7(b5) Ebmaj7

De esta manera las armonizaciones de las escalas mayores con la inclusión de disminuidos de paso podrán desarrollarse en una misma raíz sin tener que incluir saltos a otras cuerdas.

Los ejercicios están escritos de manera ascendente hasta la octava del primer grado, el descenso se debe realizar de la misma manera teniendo en cuenta las enarmonías que se generan en el nombre de los acordes disminuidos expuestas en el capítulo III del presente texto (fundamentación teórica).

2. Realizar la armonización de la escala menor en las siguientes tonalidades: Gm, Bm y Em de manera ascendente y descendente incluyendo los disminuidos de paso correspondientes para llegar de manera cromática a cada grado de la escala menor.

La escala de Gm debe empezar con un Gm7 raíz 6.

G m7 A m7(b5) B maj7 B dim7 C m7 C# dim7 D7 D dim7 E b maj7 E7 F7 F# dim7 G m7

En el compás número cinco se debe saltar a la cuerda 5 (Ebmaj7 raíz 5) y continuar el ejercicio en está cuerda por comodidad en la digitación de los acordes ya que, hacer acordes en raíz sexta después del traste número trece es complejo e incómodo.

Cuando se realice el ejercicio de manera descendente se debe tener en cuenta el salto de cuerda mencionado anteriormente para realizar la mayoría del ejercicio en la cuerda número 6.

La armonización de la escala de Bm debe desarrollarse en la quinta cuerda. Comenzar el ejercicio con un Bm7 raíz 5.

B m7 C# m7(b5) D maj7 D# dim7 E m7 E# dim7 F# m7 F# dim7 G maj7 G# dim7 A7 A# dim7 B m7

La armonización de Em debe empezar con un Em7 raíz 4, ascender y descender tocando todos los acordes del ejercicio en la misma cuerda.

E m7 F# m7(b5) G maj7 G# dim7 A m7 A# dim7 B m7 B dim7 C maj7 C# dim7 D7 D dim7 E m7

6.6. Modulación:

Este ejercicio entrena al guitarrista en el transporte armónico a diferentes tonalidades. Realizando los cambios de tonalidad en la guitarra de cada uno de los estándares mencionados, los cuales contienen el elemento de modulación, el guitarrista eléctrico entrenará las diferentes modulaciones presentadas en los estándares en todas las tonalidades.

1. Transportar en la guitarra la armonía del estándar *Beautiful love* (versión rearmonizada) a las tonalidades de Em y Am.

Ejemplo del estándar *Beautiful love* transportado a la tonalidad de Cm:

(Ballad) **Beautiful Love** Compositor: Victor Young
Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score is written in 4/4 time and the key of C minor. It consists of five staves of music. The first staff starts with a repeat sign and includes chords Dm7(b5), G7(b9), Cm7, Dm7(b5), and G7(b9). The second staff starts at measure 6 and includes Cm7, F7, Bb6, Gm7, and G7. The third staff starts at measure 10 and includes Cm7, C7, F7, Bb6, Bbmaj7, Dm7(b5), and G7(b9). The fourth staff starts at measure 14 and includes Cm7, Ddim7, Eb6, Dm7(b5), and G7(b9). The fifth staff starts at measure 18 and includes Cm7 (with a first and second ending bracket), Ab7, G7, and Cm7.

2. Tocar la armonía en la guitarra modulando medio tono arriba respecto a la tonalidad original desde el compás número 20 del estándar *Autumn leaves* (versión rearmonizada).

Autumn Leaves

Compositor: Joseph Cosma
Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score for "Autumn Leaves" is presented in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to three flats (Bb, Eb, Ab) at measure 20. The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, and 29-32. Chords are indicated above the staff, and some measures contain rests.

Measures 1-4: Am7, D7, Gmaj7

Measures 5-8: Cmaj7, F#m7(b5), B7, Em, Em(maj7)

Measures 9-12: Em7, Em6, Am7, D7, G7

Measures 13-16: C7, F#m7(b5), B7, Em7

Measures 17-20: Gm7(b5), C7, Fm, Fm(maj7)

Measures 21-24: Fm7, Fm6, Bbm7, Eb7, Abmaj7

Measures 25-28: Abmaj7, Gm7(b5), C7(b9), F7, E7

Measures 29-32: Eb7, D7, Db7, C7, Fm7, Fm7

3. Transportar en la guitarra la armonía de *All the things you are* y *Once i loved en* en las 12 tonalidades

Ejemplo del estándar *All the things you are* transportado a C mayor:

(Med. swing)

All the things you are

Hammerstein/Kern

The musical score is written in 4/4 time with a mediant swing feel. It consists of eight staves of music. The chords are indicated above the notes. The melody is written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), which is C major. The score includes various chord types such as major 7th, minor 7th, dominant 7th, and diminished 7th chords. There are also triplets and slurs used in the melody.

Chords: Am7, Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7, B7, Emaj7, Emaj7, Em7, Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#7, Bmaj7, Bmaj7, C#m7, F#7, Bmaj7, Bmaj7, A#m7, D#7, G#maj7, E+, Am7, Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7, Fm7, Em7, D#dim7, Dm7, G7, Cmaj7.

6.5. Intercambio modal:

El siguiente ejercicio permitirá al guitarrista tener la percepción sonora de la melodía y acompañamiento simultánea en su instrumento, de esta manera podrá distinguir la sonoridad de los acordes de intercambio modal con la melodía del estándar.

El siguiente ejercicio le ayudará al instrumentista en el estudio técnico de acordes en la guitarra.

Ver ejercicio en la siguiente página.

Chord melody³² Days of wine and roses (version rearmonizada capítulo VI)

The days Of Wine and roses

Compositor: Mangini

Arreglo: Nicolas Ladino

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. Above the notes, specific guitar voicings and root positions are indicated with labels such as 'raíz 5', 'raíz 6', and 'raíz 4', along with standard chord symbols like Fmaj7, Eb7, Dm7, D7, Gm7, Cm9, Cmaj7(9), Ebm7, Ebmaj7, Dm7, Dbmaj7, C7, Am7, Abmaj7, Gm7, C7, Bbm7, C7, Em7(b5), A7(b9), Dm7, G7, Gm7, C7, Fmaj7, Ebmaj7, Eb7, Dm7, D7, Gm7, Cm9, Cmaj7(9), Ebm7, Ebmaj7, Dm7, Dbmaj7, C7, Am7, Abmaj7, Gm7, C7, Bm7(b5), Bb7, Am7, Dm7, Gm7, C7, F6, and Dm7. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various chord symbols and root position labels.

Tocar *chord melody* en la guitarra con las disposiciones y raíces señaladas en la partitura.

³² *Chord melody*: técnica de guitarra para realizar melodía y acompañamiento simultáneamente.

Formas de evaluación autónoma:

1. Todos los ejercicios diseñados en este capítulo deben ser grabados en video con un enfoque completo del diapasón de la guitarra para así lograr identificar los diferentes problemas que se presentan al desarrollar los ejercicios.
 - Cada ejercicio debe ser grabado en dos momentos: primera vez que se realiza el ejercicio y cuando el estudiante considere tener el dominio de este.

2. Al finalizar cada ejercicio el instrumentista debe identificar los siguientes elementos musicales en los videos grabados de sí mismo.
 - Técnica: Desarrollo de las digitaciones expuestas para cada cualidad de acorde.
 - Tempo estable: Uso de metrónomo para el desarrollo de cada ejercicio con un tempo a consideración del guitarrista.
 - Fluidez: Sensación rítmica³³ del guitarrista en cada ejercicio.
 - Sonido: Claridad en cada nota interpretada.
 - Musicalidad: interpretación del guitarrista para cada ejercicio.

3. Tocar los estándares de jazz propuestos en el presente documento de memoria. Después de obtener su dominio grabar la interpretación de cada uno de ellos (acompañamiento armónico).

4. Proponer rearmonizaciones para los estándares propuestos en el capítulo IV del presente texto con los elementos armónicos presentes en la investigación.

5. Con la ayuda de los videos realizar una reflexión respecto a las dificultades técnicas presentadas en el momento de abordar por primera vez cada ejercicio y el resultado final de este.

Es importante tener en cuenta la secuencialidad de las formas de evaluación mencionadas anteriormente.

³³ Sensación rítmica: se refiere a la precisión e interpretación del instrumentista de las figuras rítmicas respecto al tempo y fraseo del estilo musical (jazz).

Conclusiones:

Esta investigación arrojó como resultado la síntesis conceptual y práctica; en el ámbito de los arreglos y el instrumento (guitarra eléctrica) de las temáticas armónicas comunes en el jazz, logrando un acercamiento en principio teórico y finalmente creativo y práctico.

La investigación no constituye más que una aproximación preliminar al gran mundo de la armonía funcional, brevemente enfocada en el jazz, sin querer imponer límites y reglas inquebrantables, por el contrario, se trató de dar una visión sintetizada de lo que significan estos conceptos, para así dar vía libre a las infinitas posibilidades que nos permite la música.

La comprensión de los elementos armónicos en el jazz permitió la selección objetiva de un repertorio con las características necesarias para hacer evidente el estudio de cada temática expuesta en la investigación.

El análisis musical, específicamente refiriéndose al análisis armónico, es fundamental para el músico en general, de un buen análisis dependerá la buena comprensión y aplicación de todas las temáticas expuestas.

En el ámbito pedagógico es importante tener en cuenta el estudio y uso progresivo de los elementos armónicos partiendo de lo simple a lo complejo, teniendo en cuenta el contexto de cada uno de los fenómenos armónicos usados, así haciendo un estudio consciente y vivido de cada concepto, acompañado de la práctica y experiencia, darán como resultado la apropiación e interiorización de cada temática.

La composición y los arreglos son herramientas fundamentales para la interiorización y exploración de la armonía funcional, solo con la práctica es posible lograr un acercamiento real a todos los caminos que nos abre la armonía.

Se analizaron y seleccionaron un total de 13 estándares considerándolos pertinentes para cada temática, teniendo en cuenta el aproximado de ochocientos estándares presentes en los Real book.

Seis estándares fueron seleccionados, analizados y rearmonizados en el capítulo V, debido a la necesidad del autor de rearmonizar otros estándares de jazz, proponiendo más repertorio con las temáticas de la armonía funcional seleccionadas.

Se construyeron 16 ejercicios para el estudio de las temáticas de la armonía funcional en la guitarra eléctrica.

Desde un corpus teórico se comprendieron los elementos armónicos presentes en el jazz y con la compañía de la experiencia personal y de maestros expertos se llevó a cabo la selección, análisis, rearmonización de estándares y construcción de

ejercicios para guitarra eléctrica. De esta forma se cuenta como punto de partida con la teoría para realizar un análisis objetivo que le permite al autor desde su experiencia y la de maestros expertos entrevistados la creación; vista desde dos puntos: la construcción de ejercicios para guitarra y la rearmonización de estándares de jazz, así haciendo evidente la práctica de la armonía funcional.

La investigación deja infinidad de aprendizajes, desde otorgarle al autor herramientas y conceptos para llevar a cabo una investigación artística, hasta el apropiamiento de conceptos musicales y pedagógicos que quizá a través de su experiencia aun no estaban totalmente interiorizados.

Por último cabe resaltar la importancia del conocimiento de los diferentes conceptos armónicos expuestos a través de la investigación, para la música en general, se considera importante explorar con estas temáticas en los diferentes géneros musicales, ya que sí bien el jazz funciona perfectamente como herramienta metodológica para estas temáticas, no quiere decir que solo aparezcan o puedan ser aplicadas en este.

Bibliografía:

- Baker, David. (1988). *How to play be bop*. USA: Boogie Owiero
- Barriga, Lucia. (2011). La investigación en educación artística: una guía para la realización de trabajo de pregrado y posgrado. UDI3.
- Carretero, Mario. (1999) *Constructivismo y educación*. México: Progreso.
- Compilación. Real Book, Real Book 2, Real Book 3.
- Cortázar, Julio (2014). *El perseguidor*. España: Letras hispánicas.
- Felts, Randy. (2002). *Reharmonization techniques*. USA: Berklee press.
- Fernández, J. (2007). *Edgar Willems. Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores importantes*. Barcelona: Grao
- Gallego, R. (1993). *Discurso sobre el constructivismo*. Bogota: Rojas Eberhard.
- Giogia, Ted (2012). *La historia del jazz*. USA: Turner.
- Giogia, Ted. (2012). *The jazz Standards*. USA: Oxford university press.
- Giráldez, Andrea. (s.f.) *Breve historia de la guitarra*. España: Leer.es
- Herrera, Enric. (1984). *Teoría musical y armonía moderan vol.2*. España: Antoni Bosch editor, S.A.
- Lopez, Ricardo. (2010). Para una conceptualización del constructivismo. *Revista Mad*, No 23, Pág. 25-30.
- López, Rubén. Cristóbal, Úrsula. (2014). *Investigacion artística en música*. España: Conaculta Fonca.
- Murpfhy, Daniel.(s.f.). *Jazz studies in American schools and colleges: a brief history*. USA: Winter.
- Nagy, Janos. (2014). *Memoria Musical*. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, No 26.
- Naus, Wayne. (1998). *Beyond functional harmony*. USA: Advance music.
- Nettles, Barrie (1987). *Harmony II*. USA: Berklee college of music.
- Nettles, Barrie (1987). *Harmony III*. USA: Berklee college of music.
- Peréz, Paula. (s.f.).*Aplicaciones prácticas del método Willems a la enseñanza instrumental formal especializada: una mirada desde los estilos del aprendizaje*. España: Urb. Universidad, 8; Soto de la marina.

- Prouty, Kenneth. (2005). *The history of jazz education: a critical reassessment*. USA: Sage publication, inc.
- Rodriguez, Gregorio., Gil, Javier., Garcia, Eduardo. (1996). Metodología de la investigación cualitativa. España: Ediciones Ajibe.
- Ruiz del Puerto, José. (2015). Manual de guitarra. Valencia: PILES, Editorial de Música S. A.
- Shipton, Alyn. (1999). *Grooving`high*. USA: Oxford university press.
- Suzuki, S. (1999). Suzuki guitar school. Japon: Summy-Birchard Inc.
- Tolson, Jerry.(s.f.). *Starting with the ABC and HR of it, A conversation on the state of jazz*. USA: Winter 2313
- Ulanowsky, Alex. (2002). Berklee jazz harmony 4. USA: Berklee college of music.
- Vergés, Lluís (2007). El lenguaje de la armonía de los inicios de la actualidad. España: Boieleau.
- Wilder, Alec. (1990). *American popular song: The great innovators, 1900 – 1950*. USA: James T. Maher.
- Willems, E. (1964). El ritmo musical: estudio psicológico: Buenos aires: Eudeba
- Williams, Richard (2009). *The blue moment*. USA: Faber&Faber.
- Zuleta, Alejandro. (2004). El método Kodály y su adaptación en Colombia. Bogota: Pontificia universidad javeriana.

Anexos

Entrevistas:

Entrevista realizada al guitarrista colombiano Javier Pérez. Maestro en la universidad el Bosque, Universidad Pedagógica Nacional y escuela de música y audio Fernando sor.

¿Cómo aborda el estudio de un estándar de jazz para memorizar su armonía?

R: Trato de evitar cuestiones mecánicas, me enfoco mucho en cantar la armonía: cantar las fundamentales, cantar las triadas, los arpeggios, y hacer ejercicios de cantar y tocar, esto ayuda a memorizar el ciclo armónico del tema, después sí hago ejercicios uno poco más mecánicos, de acuerdo a la armonía del tema hago una escogencia de escalas y hago el ejercicio de ubicación de escalas y arpeggios por toda la guitarra, cantando las fundamentales del tema.

¿Cómo estudia los enlaces de intercambio modal en los estándares de jazz?

R: Realizo los mismos ejercicios mencionados anteriormente.

¿Cuáles suelen ser sus pasos para la rearmonización de un estándar?

R: Dependiendo que quiera hacer, dependiendo para que contexto quiera la rearmonización, sí fuera para algo mío, escojo una herramienta de las muchas que hay, por ejemplo: sustituciones, en lugar del cuarto, meto el segundo, pero sí digo rearmonizar sería meterle mano al tema de manera más decidida, entonces la verdad tengo muchas herramientas, y lo que hago es escoger una, si por ejemplo usted está haciendo siete arreglos, yo trato de no aplicar la misma técnica para todos los temas porque o sino van a sonar todos con la misma temática, entonces defino que quiero, sí quiero mantener la estructura e idea original del tema, partiendo de la idea que es un tema funcional tonal, entonces digo: quiero mantener eso y simplemente jugar con algunas cosas o, quiero desdibujar esas sensaciones tonales del tema, es lo primero que hago, definir eso, obviamente partiendo de que se comprende perfectamente el tema original, sí no se entiendo el tema original no se puede hacer nada, se debe partir de eso.

¿Podría nombrar un estándar para el estudio de cada una de las siguientes temáticas?

Dominantes secundarias: Confirmation

Cadena de dominantes: Cualquier Changes

Sustituto tritonal: The days of wine and roses

Disminuidos de paso: hay harto bossa nova que tiende a usar disminuidos de paso

Modulaciones: Moment`s notice, Donna lee, Giant steps

Intercambio modal: Lo que pasa con intercambio modal es que hay muchos temas incluso simples que de pronto tienen uno o dos acordes de intercambio modal, pueden ser:

A Foogie day

Lady Bird

Entrevista realizada a William Pérez guitarrista colombiano y maestro en la universidad el Bosque y escuela de música y audio Fernando sor.

¿Cómo aborda el estudio de un estándar de jazz para memorizar su armonía?

R: Tocar mucho la armonía, memorizar acordes por secciones, cada cuatro compases o cada dos compases sí es necesario, tocar los arpeggios de cada acorde es importante, y así uno memoriza fácilmente la armonía, y por ultimo tratar de improvisar sobre esa armonía sin tener la partitura, improvisar de memoria para así interiorizar muy bien los cambios.

¿Cómo estudia los enlaces de intercambio modal en los estándares de jazz?

R: De la misma manera mencionando anteriormente.

¿Cuáles suelen ser sus pasos para la rearmonización de un estándar?

R: Para rearmonizar uno estándar hay que conocer muy bien el estándar, conocer la melodía, conocer muy bien la armonía, escuchar muchas versiones, y luego empezar a experimentar, de pronto una técnica puede ser uno bajo que funcione con la melodía y luego probar unos acordes arriba de es bajo, una cualidad, ese bajo puede ser la tónica de cualquier acorde o puede ser la inversión, esta puede ser una manera, otra forma puede ser buscar uno acorde que funcione para varias secciones de la melodía, por ejemplo uno pedal y ver que la cualidad funciones para la melodía.

¿Podría nombrar un estándar para el estudio de cada una de las siguientes temáticas?

Dominantes secundarias: All of me

Cadena de dominantes: Yesterdays

Sustituto tritonal: Puede ser cualquiera no recuerdo uno en específico.

Disminuidos de paso: Have you meet miss jones

Modulaciones: Giant Steps

Intercambio modal: Lady bird

Entrevista realizada al guitarrista colombiano Francisco Avellaneda. Maestro de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional.

¿Cómo aborda el estudio de un estándar de jazz para memorizar su armonía?

R: Abordo cada sistema, normalmente tomo los dos primeros sistemas y analizo la armonía, sobre que tonalidad se basa, si funciona dentro de una tonalidad, me baso en sus funciones armónicas y así es mucho más fácil poderlo memorizar.

¿Cómo estudia los enlaces de intercambio modal en los estándares de jazz?

R: Encadeno las notas guía de los acordes, y si tiene algún color específico, también lo propongo.

¿Cuáles suelen ser sus pasos para la rearmónización de un estándar?

R: Hay que verificar que todo coincida con la melodía y así me dirijo a las tensiones que puedo usar sobre los acordes y aplico las inversiones, comienzo a verificar cuales son los acordes sustitutos que se pueden aplicar, siempre teniendo en cuenta que no se vaya afectar la melodía.

¿Podría nombrar un estándar *para* el estudio de cada una de las siguientes temáticas?

Dominantes secundarias: Blues

Cadena de dominantes: cualquier *Changes*

Sustituto tritonal: no se me ocurre en este momento

Disminuidos de paso

Modulaciones: *Al the things you are*

Intercambio modal: *Lady bird*