



ELABORACION DE 4 COMPOSICIONES DE JAZZ CONTEMPORÁNEO PARA GUITARRA  
ELÉCTRICA

Autor:

Joan Manuel Pertuz Bedoya

Monografía de grado como prerrequisito para la obtención del título de:

Músico Profesional

Director

Fabio Duarte Mass

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2021

ELABORACION DE COMPOSICIONES DE JAZZ CONTEMPORÁNEO PARA GUITARRA  
ELÉCTRICA

Nombre

Joan Manuel Pertuz Bedoya

Director

Fabio Duarte Mass

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2021

**PÁGINA DE JURADOS**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## AGRADECIMIENTOS

A quienes desde siempre han hecho parte del proceso musical en mi vida, con el compromiso de quien trabaja por sus propios sueños: y con sacrificios que la vida jamás me dará tiempo para gratificar, a mis papás: Manuel y Daicy. A aquellas que la primera fila ya recuerda: mis hermanas Dilly, Cary y Zally. Al excelente pedagogo que por primera vez me enseñó aquel *riff*, Simón.

A quienes siempre con intachable profesionalismo hicieron parte de mi proceso de aprendizaje musical: el mejor guitarrista que he tenido el gusto de conocer, Gustavo de la Torre. Al mejor pedagogo, con una inefable interpretación del contrabajo, Ricardo Arciniegas. A aquel cuya trompeta enseña a interpretar la música desde el alma, Basilio Márquez. Entre muchos otros que, no menos importantes, agregaron bloque a bloque toda la música mostrada en este trabajo.

## **DEDICATORIA**

Al Creador de la música y todo cuanto profundo y bello hay en ella...

*“el músico de jazz pronto se reveló como un  
alma inquieta que unas veces alimentaba la  
tradición y otras la hacía añicos”.*

*Ted Gioia*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción</b>	<b>12</b>
<b>Cápítulo 1: Marco teórico</b>	<b>14</b>
<b>Historia del jazz</b>	<b>14</b>
1890-1900	16
1900-1930	16
1930-1940	16
1940-1950	17
1950-1960	19
1960-1970	20
1970-1990	20
<b>La Guitarra Eléctrica en la Historia</b>	<b>21</b>
La Guitarra Eléctrica en el Jazz Contemporáneo	24
<b>El Jazz en Colombia</b>	<b>29</b>
La Guitarra Eléctrica en el Jazz Colombiano	30
<b>Capítulo 2</b>	<b>31</b>
<b>Concepto del Jazz Modal</b>	<b>32</b>
<b>Los Voicings y el Uso de los Drops</b>	<b>34</b>
<b>Metodología</b>	<b>33</b>
<b>Proceso Creativo de Melodías e Improvisación</b>	<b>39</b>
<b>Método Big 6 de Investigación</b>	<b>36</b>
<b>Obra 1: In Mind</b>	<b>38</b>
<b>Obra 2: Genesis</b>	<b>41</b>
<b>Obra 3: Whales &amp; Waves</b>	<b>43</b>
<b>Obra 4: Still</b>	<b>46</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>51</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>52</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 Método Big 6, Tomada de (Álvares y Vivar, 2019)</i> .....	36
<i>Tabla 2 Análisis In Mind</i> .....	43
<i>Tabla 3 Análisis Génesis</i> .....	45
<i>Tabla 4 Análisis W&amp;W</i> .....	48
<i>Tabla 5 Análisis Still</i> .....	50

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 Adaptado “El Desarrollo del Jazz” (Berendt, 1994, pág. 19)</i>	15
<i>Figura 2 Louis Armstrong (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, 1947)</i>	17
<i>Figura 3 Charlie Parker y Miles Davis, De William P. Gottlieb, (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, 1947) Dominio público.</i>	18
<i>Figura 4 Miles Davis (Jabucci, 2020)</i>	19
<i>Figura 5 Pat Metheny, Foto por Jimmy Katz</i>	25
<i>Figura 6 Lage Lund (Squarespace, s.f.)</i>	26
<i>Figura 7 Gabriel Rondón, imagen tomada de (El Aguijón Musical, 2017)</i>	31
<i>Figura 8 Modos Griegos, tomado de Modal Jazz Composition and Harmony Ron Miller 1996</i>	32
<i>Figura 9 Tabla de Notas Primordiales para cada Modo Diatónico (Miller, 1996).</i>	33
<i>Figura 10 Acordes Modales Creados con las Super Estructuras Sus 2 (Miller, 1996)</i>	34
<i>Figura 11 Imagen por (Calderón, 2018) Diferentes Drops en la triada mayor de La.</i>	35

## **Resumen**

Este trabajo da cuenta del proceso de composición de cuatro obras de Jazz Contemporáneo para guitarra eléctrica. Se partió de la investigación contextual del género del Jazz, así como de los recursos técnicos del instrumento o aplicados a éste. Se caracterizan la historia y los elementos compositivos y de improvisación del Jazz, en contexto general, y el Jazz contemporáneo, en particular; asimismo, se presenta la participación de la guitarra eléctrica en ambos planos, además de la clasificación de recursos para el proceso creativo de las obras.

**Palabras Clave:** Guitarra Eléctrica, Jazz Contemporáneo, Composición, Recursos técnicos y teóricos.

## **Abstract**

This project gives an account about the composition process of four Contemporary Jazz standards for electric guitar. Starting from the contextual investigation of the music gender the Jazz, plus the technical resources from the instrument or applied to it. It is characterized the history and the compositive elements and the improvisation in the Jazz, in general context, and in the contemporary Jazz, in particular; likewise, it is presented the electric guitar participation in both planes, furthermore, the resources classification for the creative process of the Standards.

**Keywords:** Electric Guitar, Contemporary Jazz, Composition, Theoretical and Technical resources.

## INTRODUCCIÓN

Esta monografía tuvo el objeto de investigar y analizar los elementos del Jazz Contemporáneo y las diferentes técnicas de la guitarra eléctrica utilizadas en la composición de obras en este género.

Para elaborar dicho análisis se hizo uso del método Big 6, el cual plantea el tratamiento del problema de la siguiente forma: Enfocar, planear búsqueda, clasificar, seleccionar, sintetizar/producir y evaluar. En primer lugar, se realizó un rastreo bibliográfico sobre el contexto histórico del jazz y el camino entre sus raíces y el jazz contemporáneo. Además se realizó un análisis sobre la participación de la guitarra eléctrica en el género, su historia y sus principales exponentes, tanto a nivel mundial, como en Colombia. En segundo lugar, se realizó una investigación sobre los recursos técnicos del instrumento utilizados para la improvisación y la composición en el jazz contemporáneo. Todo ello para concluir en la presentación de 4 obras de jazz contemporáneo para guitarra eléctrica y el análisis de dichos recursos dentro de ellas.

La razón de esta monografía obedece a resaltar la amplia, y en constante crecimiento participación de la guitarra eléctrica en el Jazz Contemporáneo, la evolución y el aprovechamiento de recursos técnicos del instrumento; así como resaltar la importancia de la composición y la producción de obras contemporáneas de carácter jazzístico.

El trabajo consta de dos partes. En el primer capítulo, se incluye una contextualización de los términos principales tales como el Jazz, el Jazz contemporáneo, el Jazz En Colombia, la participación de la guitarra eléctrica en éste y algunos de los principales exponentes. En la segunda parte se desarrollan conceptos tales como la armonía modal, algunos de los recursos técnicos de la guitarra eléctrica y los recursos para composición e improvisación en el jazz contemporáneo. También, se da cuenta del proceso de composición en el que, además de las partituras de las obras compuestas, se presenta un análisis para evidenciar en ellas el uso de las características antes investigadas, y algunas de las posibles formas de abordar la improvisación en cada obra.



## MARCO TEÓRICO

### Primera Parte

#### HISTORIA DEL JAZZ

“Desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias y ritmos y melodías más complejos” (Gioia, 1997, pág. 232).

Según (Gioia, 1997), cada músico o conjunto de estos que caracterizaron con sus innovaciones cada una de las corrientes del jazz a través del tiempo fueron la esencia misma de la palabra modernidad para cada época. Desde Benny Goodman o Luis Armstrong, haciendo referencia al *Swing*, con sus sentidas improvisaciones, pasando por Charlie Parker, uno de los exponentes del *Bebop* y para muchos el principal, que reaccionó en forma de protesta al entonces popularizado swing, considerado muy simple por los músicos de *Bebop*; Parker expuso complejas elaboraciones melódicas, armonías más exigentes y virtuosísimas velocidades al improvisar. Hasta Miles Davis, protagonista del Cool Jazz, el Hard Bop y sus armonías modales, con su filosofía del “menos es más” (Kanhn, 2000). Así, cada momento del jazz no solo evoluciona junto con los contextos histórico-culturales, sino que además tiene sonido e imagen específicas de músicos en particular.

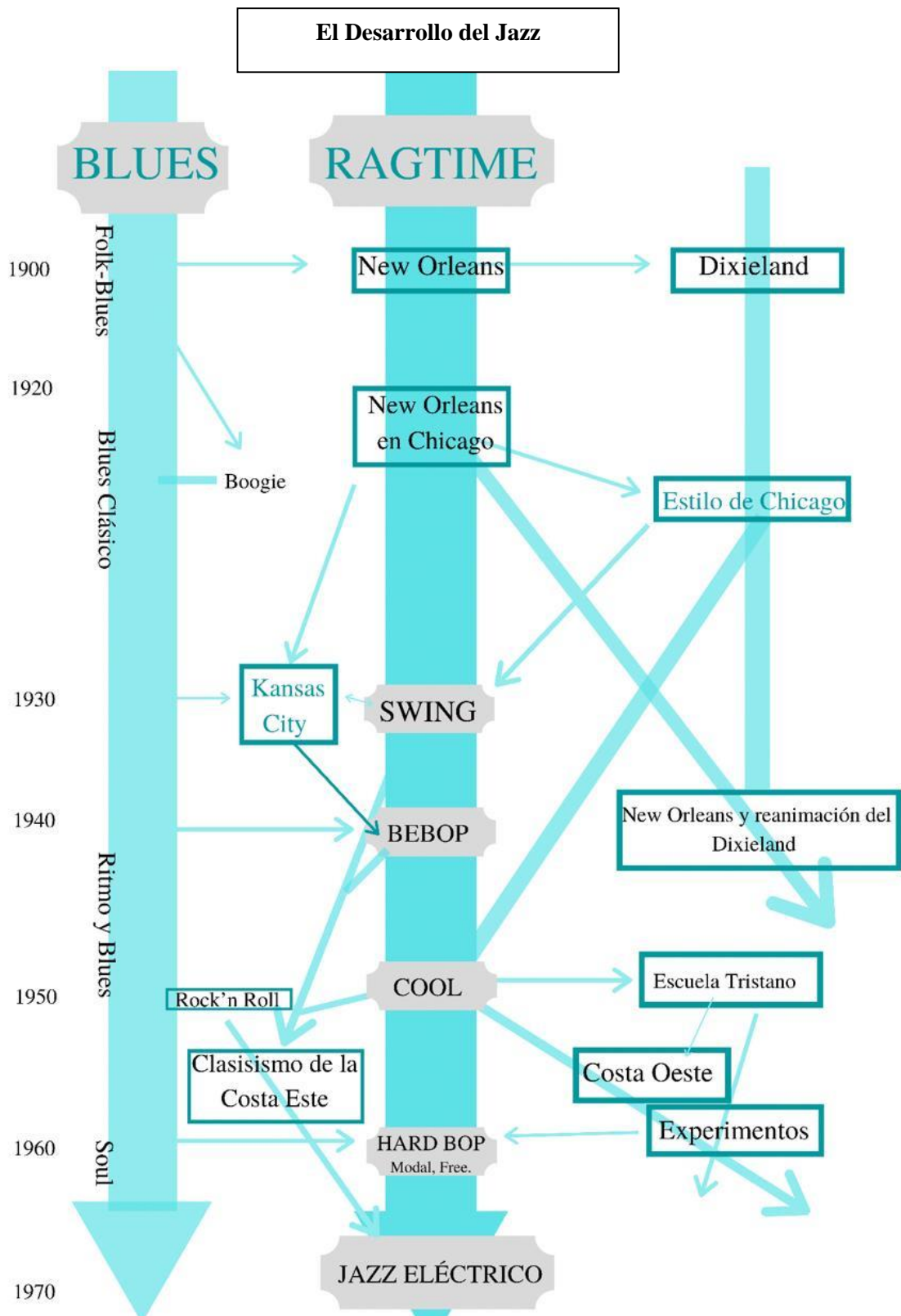


Figura 1 Adaptado “El Desarrollo del Jazz” (Berendt, 1994, pág. 19)

A continuación se presentará una síntesis de los principales acontecimientos a nivel musical en torno al Jazz por periodos.

### **1890-1900**

Desde antes del Jazz de New Orleans, el cual es considerado por muchos como el punto de partida del género, según Joachim E. Berendt en su libro *El Jazz: De Nueva Orleans al Rock*, ya existía un género conocido como el Ragtime, protagonizado y dirigido por Scott Joplin, pianista y compositor nacido en Texas en 1868. Si bien el *Rag* se trataba de música de piano compuesta que carecía de uno de los factores esenciales del Jazz, la improvisación, Berendt menciona que sí poseía, al menos de forma rudimentaria, al *swing* que sería la base rítmica del Jazz en adelante (Berendt, 1994).

### **1900-1930**

Las siguientes décadas desde 1900 hasta los años 30 fueron la transición de las bandas de marcha de las diferentes ciudades protagonistas del nacimiento del Jazz como New Orleans y Chicago al Swing, así como el establecimiento de la improvisación como rasgo inherente del Jazz y la aceptación y mezcla de este con las culturas *blancas*.

### **1930-1940**

“La migración de Chicago a Nueva York significó el surgimiento del Swing” asegura (Berendt, 1994, pág. 33), la cual tuvo lugar en los años 30 en que músicos como Luis Armstrong o el considerado “Rey del Swing”, Benny Goodman, consolidaron el factor del *two beat jazz*, que consiste en la acentuación de los dos *beats* débiles del compás, el

segundo y el cuarto; además de ser ésta la época de los mayores éxitos comerciales del Swing, antes del surgimiento del *Bebop* la fusión.



Figura 2 Louis Armstrong (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, 1947)

## 1940-1950

“Como tantas veces en el Jazz, cuando un estilo se ha comercializado demasiado, el péndulo del desarrollo oscilaba en la dirección opuesta” (Berendt, 1994, pág. 37), señala Berent en referencia al momento en que la saturación del éxito comercial del swing comenzó a generar inquietud en ciertos grupos de músicos, que darían inicio al *Bebop*. Estos músicos consideraban al *Swing*, un género que en busca de satisfacer necesidades

comerciales; así, se convirtió, para ellos, en no mucho más que sencillas y pegajosas melodías que solían acompañar de fondo los bailes.

Ambos, Ted (Gioia, 1997) en su libro *Historia del Jazz* y (Berendt, 1994), coinciden en que el nacimiento del *Bebop* estuvo lejos de ser una transición vistosa, Gioia incluso menciona la palabra *underground* para explicar que fue en los *jam sessions* en bares de poco renombre de ciudades como Kansas o Nueva York que las composiciones e improvisaciones se tornaron complejas, experimentales y elaboradas. También se señala que en algunos casos se tomaban armonías de standards del Swing como las de *How High*

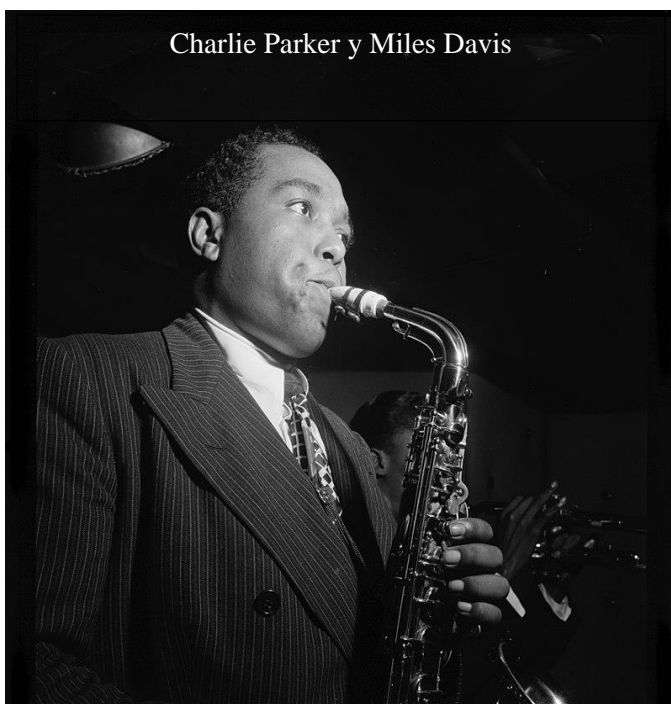


Figura 3 Charlie Parker y Miles Davis, De William P. Gottlieb, (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, 1947) Dominio público.

*the Moon*, que serían ahora *Ornithology* o *I Got Rythm* a quien Charlie Parker nombraría *Anthropology*. A estas les serían sobrepuestas nuevas y más exóticas melodías además de aumentar drásticamente la velocidad en que aquellas eran interpretadas y, por supuesto, se evidenciaría un impresionante virtuosismo al improvisar.

A finales de los 40 músicos del Bebop como Dizzie Gillespie y Chano Pozo dieron asentamiento “formal” a lo que sería la fusión del jazz con la música afrocubana, sentando las bases del *Latin Jazz* e incluso de la *Salsa*.

## 1950-1960

Más adelante, a mediados de los años 50 en medio de la ahora “saturación de virtuosismo”, Parker, en su búsqueda por contraste a sus cargadas improvisaciones con sonidos más planos y frescos, incluyó en su orquesta a trompetistas como Chet Baker o de quien protagonizaría la tendencia por nacer, el *Cool Jazz*: el enigmático Miles Davis. Estos dos músicos le dieron un aire más reflexivo (y por consiguiente contrastante) a las obras de Parker y sus momentos de improvisación. “La trompeta de Davis estaba ahora evolucionando hacia un dinámico estilo de jazz moderno” (Gioia, 1997, pág. 262). “Al

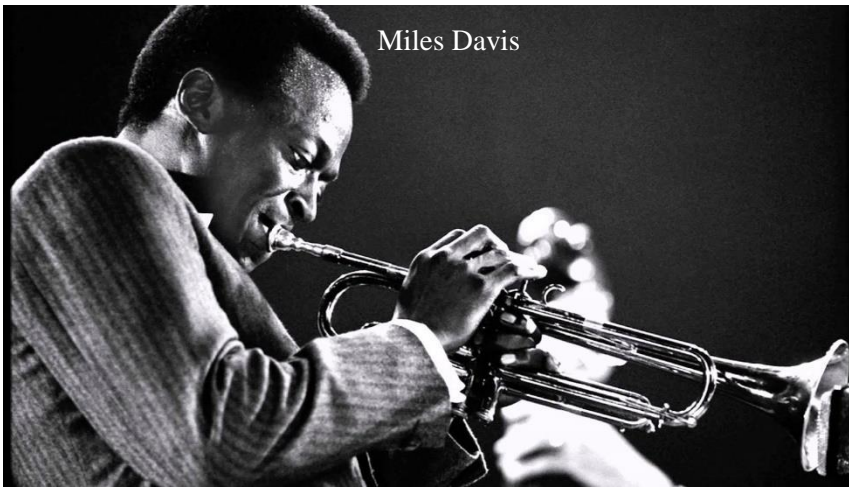


Figura 4 Miles Davis (Jabucci, 2020)

terminar los años cuarenta, la ‘*nerviosa intranquilidad y agitación del bop*’ fue reemplazada cada vez más por una expresión de seguridad y

equilibrio, esto se mostró por vez primera en la manera de tocar la trompeta de Miles Davis” (Berendt, 1994).

Las tendencias del *cool jazz* y el *hard bop*, que vendrían justo después, son ambas atribuidas a Davis como su creador y mayor exponente de estas. “Hacía tiempo que Davis había abandonado el estilo [el *cool*] y, junto a otros colegas de Nueva York, había creado otro, el *hard bop*, que retomaba el blues correoso y el sentimiento del gospel, algo que el *bebop*, con su ardor y precisión, había sacrificado.” (Kahn, 2000, pág. 46)

## 1960-1970

“[...] resulta importante ver que el principio de la ‘modalidad’ introducido por Miles Davis y John Coltrane crea en alto grado un nexo, y con ella integración. El factor integración es la ‘escala’: ya no muchos acordes constantemente cambiantes, sino uno solo (o muy pocos acordes)” (Berendt, 1994).

“La revolución del *free-jazz* comenzó al principio de la década con el álbum de Ornette Coleman **The Shape of Jazz to Come** -1959, y John Coltrane con **My Favorite Things** -1960. [...] Y la generación que debutó en ese zeitgeist [espíritu de la época] mostraba un alto interés por romper las reglas de la armonía del jazz” (Scaruffi, 2007, pág. Free Jazz: the apostles Section).

Según Scaruffi, Coleman fue el primero en grabar con dicho álbum, la nueva tendencia de tocar de una manera mucho menos organizada; “[...]El bajo y la batería no serían más los instrumentos que mantuviesen el tempo o generaran el pulso, sino que serían libres de ‘endemoniar’ la armonía con abstracciones melódicas y polirítmias” asegura el escritor en el apartado *Free Jazz: the apostles* de su libro (Scaruffi, 2007, pág. Free Jazz: the apostles).

## 1970-1990

En estas décadas, el Jazz comienza una fase de división y transformación, entre corrientes neo-traditionalistas como las de Wynton Marsalis, Joshua Redman, James Carter, Brad Mehldau, entre muchos otros, quienes intentaron retornar a las costumbres rítmicas, armónicas y melódicas del jazz swing y el bebop. Aunque esto se lograra, las características sonoras del *free jazz* ya se mostraban inherentes al estilo y la improvisación de la época. Por otro lado, había quienes, en el afán de seguir aprovechando el universo de

cambios, incursionaron en la inevitable fusión del jazz con músicas ya mucho más electrónicamente influenciadas como el Rock; esta fusión se le atribuye en primer lugar, y como la base de lo por venir, al álbum *Bitches Brew* de Miles Davis (Berendt, 1994), el Hip-hop (fusión que luego sería llamada Acid Jazz), el M-Base que fue el nombre que recibió la fusión con el Funk, entre otras. Además, hay quienes prefieren abandonar el término del jazz para adherirse a la que sería de ahí en adelante como música creativa (Scaruffi, 2007). “La palabra y ejercicio que se acerca más al Jazz es la improvisación; pero en realidad, yo prefiero decir que hago música” (Metheny, 2020, pág. Entrevista por La W). Metheny ha sido por años uno de los guitarristas de jazz más importantes y experimentales en cuanto a formatos, fusiones y estilos.

Según Scaruffi, el nombre que recibirían las corrientes del Jazz a partir del inicio del nuevo siglo es, el Post-Jazz o Post-Música Creativa mayormente influenciadas por el free Jazz y la digitalización de los procesos creativos de la música.

## **LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA HISTORIA**

Previamente al establecimiento de la guitarra como uno de los instrumentos base de los formatos de *big band*, ésta tuvo un lapso de alternancia con el banjo; había quienes preferían este último por la mayor calidad de registro en las grabaciones acústicas, factor que se vería completamente superado por la aparición de la amplificación eléctrica de la guitarra a partir de 1930 (Hernández, 2013).

El punto de partida de la guitarra en el Jazz como instrumento improvisador, solista y melódico es atribuido a Charlie Christian quién en 1939 de manera trascendente, aunque no

fue el primero en hacerlo, le dio a la guitarra una participación más allá del acostumbrado acompañamiento rítmico-armónico de los cantantes de blues o jazz-folk de la época anterior al Swing. Berendt se refiere a Christian de la siguiente manera:

Christian descubrió tierras nuevas en el aspecto técnico, armónico y melódico. En el aspecto técnico tocaba su instrumento con un virtuosismo que sus contemporáneos simplemente no creían posible. La guitarra se convirtió en un “instrumento de viento”, comparable al saxofón tenor de Lester Young [...] En el aspecto armónico, Charlie Christian fue el primero que no desarrolló sus improvisaciones sobre las armonías de sus temas, sino sobre los acordes de transición que intercalaba entre las armonías fundamentales. En el aspecto melódico, por fin, Charlie Christian sustituyó el metálico *staccato* en que casi todos los guitarristas habían tocado antes que él, por el *legato*. Tocaba líneas ligadas que expedían algo del brillo de las frases de Lester Young. No en balde había sido Christian saxo tenor antes de dedicarse a la guitarra. (Berendt, 1994, pág. 479)

El guitarrista Les Paul, a principios de los años 50 incursionó en lo que serían conocidas como las bases de la manipulación electrónica de los sonidos de la guitarra que, aunque rechazadas en su momento por los músicos de jazz quienes consideraron el acto como “trucos extra-musicales” (Berendt, 1994, pág. 480) se transformarían, luego, en los efectos de sonido que posteriormente y hasta la actualidad son ampliamente explotados por guitarristas de Jazz y de gran cantidad de géneros.

En los años 60 la utilización de la guitarra eléctrica en el rock, y la fusión entre este género y el jazz logró que muchos guitarristas utilizaran las técnicas de improvisación del jazz, particularmente el bebop, incluso al componer sus canciones; así como el jazz se vio

influenciado al ampliar los recursos electrónicos utilizados por guitarristas, además de otros músicos cuyos instrumentos incursionaron o nacieron de los avances electrónicos, como los pianistas con el uso de los sintetizadores.

Berent sitúa una gran variedad de guitarristas cuya carrera fue representativa e importante para el jazz moderno, entre quienes resalta a Jim Hall por su particular forma melódica de componer e improvisar, a Kenny Burrell, quien podría ser señalado como el guitarrista más destacado del hard bop y, por último, a Wes Montgomery, que sobresale entre los demás. La influencia de Montgomery, a pesar de haber sido obligado a vender un estilo de jazz comercial con el cual no se sentía identificado, fue comparada con la de Charlie Christian, y su legado sería heredado a la siguiente generación de guitarristas importantes como Pat Martino y George Benson (Berendt, 1994).

Así, Montgomery, quien representa al jazz compartiría, junto con B.B. King, en el Blues y Jimmy Hendrix en el Rock, un lugar entre los tres pilares de la historia que habría que escribirse y posteriormente estudiarse de la guitarra.

De allí, en la rama del jazz y del jazz fusión, la lista de guitarristas que, aunque no podría nunca estar completa, procuraría ser la más precisa respecto a quienes desde principios de los años 70 (y algunos hasta hoy en día) ocuparían un papel protagónico para la historia de la guitarra eléctrica son: Joe Pass, Joe Beck, Larry Coryell, Steve Khan, Eric Gale, Al DiMeola, Pat Metheny, Lee Ritenour, Vic Juris, Baird Hersey, Larry Carlton, Jane Shaffer, entre otros. (Berendt, 1994)

En cuanto al free-jazz, quienes más se vieron identificados con las características estilísticas de este género, y que sobresalen son los guitarristas Sonny Sharrock, por ser el

primero, Michael Gregory Jackson por ser el más importante y Dereck Bailey por ser quien más experimentaría con su instrumento frente al género.

Por otro lado, están aquellos que protagonizaron al *hard bop* y posteriormente con la influencia de Coltrane el *neo bop* entre los cuales resaltan John Scofield, Joe Diorio, Rodney Jones y el que para Berendt sería el más destacado, John Abercrombie.

Respecto al Jazz Fusión, James Aubrey Crawford asegura en su libro *Jazz Guitar: The History, The Players*, que los músicos de jazz han sido protagonistas por la habilidad de sintetizar diferentes estilos musicales. En los años 70 en que la fusión Jazz-Rock se asentara gracias a Miles Davis con su álbum *Bitches Brew*, el guitarrista John McLaughlin sería quien “se encontraría a sí mismo en la cima” como el primero y uno de los más representativos de la corriente. (Crawford, 2002, págs. 22 - 28).

## **LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL JAZZ CONTEMPORÁNEO**

En la era moderna el jazz o música creativa podría verse dividido en tres corrientes que, aunque distintas, se relacionan estrechamente entre sí: el neo-tradicionalismo, el free jazz, y, por último, la fusión (Berendt, 1994). Es posible asegurar que, en la actualidad, cada guitarrista, al igual que cada instrumentista de jazz en particular, ya sea al componer o al improvisar, incorpora y mezcla entre sí recursos técnicos y sonoros de dichas corrientes, que permiten, aun cuando el jazz evolucione constantemente, conservar la esencia misma del género.

En la época contemporánea, si bien existe un sin-número de guitarristas de renombre, resaltan entre ellos algunos que además han influenciado directamente la creación de las obras presentadas en esta monografía:

**PAT METHENY:** Nacido en Kansas City en 1954.

“Él reinventó el sonido tradicional de la ‘Guitarra Jazz’ para una nueva generación de instrumentistas. A través de su carrera, Pat Metheny continúa redefiniendo el género con la utilización de la nueva tecnología y constantemente trabajando en evolucionar el potencial improvisacional y sonoro de su instrumento” (Group, 2021, pág. Biography Section).

“Mejor Performance de Jazz Contemporáneo, Mejor Álbum de Jazz Contemporáneo” entre otras categorías de los premios Grammy, además de una gran variedad de reconocimientos a nivel mundial, hacen de Metheny uno de los Guitarristas más influyentes de la época contemporánea del género, caracterizado



Ilustración 5 Pat Metheny, Foto por Jimmy Katz

principalmente por la creatividad y un sonido que resalta virtuosismo y una alta destreza melódica y armónica con el instrumento.

**PETER BERNSTEIN:** Ha sido parte de la escena del jazz en New York desde 1989. Durante ese tiempo ha participado en numerosas grabaciones y performances con músicos de todas las generaciones- (Bernstein, 2021).

Aclamado por el guitarrista Jim Hall como el más impresionante guitarrista joven que había escuchado. “Le ha prestado tanta atención al pasado como al futuro [...] interpreta como el mejor de todos en cuanto a swing, lógica, sensaciones y gusto” asegura Hall. (All About Jazz, 2021, pág. 1 parr. 2). El sonido de Bernstein ha significado para la escena del jazz contemporáneo la muestra de la madurez, la sobriedad y el profesionalismo melódico de las corrientes clásicas del jazz en el contexto contemporáneo.

**LAGE LUND:** “Equipado con un creciente e impresionante cuerpo de composiciones originales, y un amplio dominio del repertorio standard, Lund se mueve con gran autoridad mostrando una asombrosa sofisticación armónica y una singular voz fluida como solista [...]” (Squarespace, s.f., págs. 1 Biography, parr. 2 ).



Figura 6 Lage Lund (Squarespace, s.f.)

La propuesta de Lund es una de las más revolucionarias del jazz contemporáneo. Se basa en una visualización lineal en el que cada cuerda funciona como una voz individual, que abre paso a una gran variedad de posibilidades armónicas y de contrapunto. Esto, sumado a una amplia maestría en el manejo del lenguaje clásico del jazz, hacen de Lund uno de los guitarristas más completos e innovadores en la actualidad.

Lund demuestra una importante preocupación por el papel que desempeña la guitarra eléctrica en el jazz en los aspectos armónico y melódico simultáneamente, perfeccionando así, con un estilo propio, la participación del instrumento como solista o en formatos de trío junto con la batería y el contrabajo, y logra, además, un sonido innovador y diferente en cuanto a la improvisación y la composición.

**TIM MILLER:**

“Guitarrista que ofrece una voz distintiva en el mundo del jazz y del rock [...] Tim es ampliamente reconocido por los guitarristas por su Sistema Interválico de Arpegios 2-1-2 que ha sido adoptado por guitarristas de todo el mundo” (Tim Miller Music, 2021, págs. 1, Sección Biografía).

El sistema de Miller plantea una identidad sonora a la guitarra eléctrica en géneros como el Jazz contemporáneo y en las diferentes fusiones de este tiene, como el Rock; ya que ha sido ampliamente usado como recurso de improvisación y para la

creación de melodías que se adaptan favorablemente a la armonía modal que caracteriza la sonoridad de dichos géneros musicales.

## EL JAZZ EN COLOMBIA

La llegada del jazz a Colombia está directamente relacionada con la región de la costa Caribe:

“[...] Barranquilla y Cartagena, gracias a su carácter de puerto (que permitió la migración de colonias extranjeras provenientes de Europa a estas ciudades, principalmente de Alemania, Italia y España, EE. UU. y, en general, de la región Caribe), son las ciudades más receptivas a la influencia extranjera. Al igual que Nueva Orleans y Nueva York, Barranquilla y Cartagena son zonas de contacto por excelencia, debido a la enorme movilidad poblacional tanto de viajeros como de residentes”. (Oliver G., 2009, pág. 40)

Durante los años 30 en Colombia, la llegada de la industria radial, el cine, y el nacimiento de las disqueras, facilitaron ampliamente la coalición de toda clase de culturas extranjeras con aquella propia del país, que no tardó en adoptar para sí, el formato en el que los estadounidenses interpretaban mayormente su música para esta época: la Big Band. De acuerdo con Brayan Roncallo y Andrea Ortega en su tesis *Elaboración de composiciones modales para cuarteto de jazz con ritmos del Caribe colombiano*:

[...]Por medio de todos estos vínculos se introdujo el Jazz en el gusto de las élites del Caribe colombiano, adoptando estos aires como “civilizados, correctos y cultos”, envuelto en uno de los elementos más característicos y exitosos en la interpretación jazzística llamado *swing* y presentados bajo el formato *Big Band*, que eran unas orquestas de gran tamaño que ejecutaban Jazz y se desarrollaron con gran auge durante todo el siglo XX. (Ortega y Roncallo, 2020, pág. 41)

Figuras entre las que resaltan Pacho Galán y Lucho Bermúdez, fueron representativas de esta hibridación; la introducción de las Big Band al performance de la música de la costa caribe del país como boleros, sones, y porros, y, la fusión de estándares de swing famosos

en la época con dicho repertorio, fueron en esencia los primeros pasos del Jazz en Colombia.

Partiendo de este punto, al moverse a través del tiempo Iván Sepúlveda en su tesis *30 Melodías Representativas del Jazz Colombiano (1957-1999): Un Análisis Histórico Desde la Musicología*, cita el estudio de María Angélica Valencia para evocar la clasificación que ella propone de los músicos colombianos intérpretes del jazz en cuatro corrientes:-

- 1) Músicos de Jazz influenciados por las músicas de Jazz de los Estados Unidos.
- 2) Músicos de Jazz influenciados por las músicas de Jazz Latino.
- 3) Músicos de Jazz influenciados por las músicas tradicionales colombianas.
- 4) Músicos de Jazz influenciados por elementos creativos y/o experimentales.

Categorías que cabe aclarar, no son excluyentes entre sí, ya que, los músicos pueden ser clasificados en varias de ellas a la vez, asegura (Sepúlveda, 2019).

## **LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL JAZZ COLOMBIANO**

“Existe un álbum de Jazz de la agrupación “Luis Rovira Sexteto”, grabado en Colombia en el año 1954, 23 años antes de Macumbia, de Francisco Zumaqué, por lo que este disco puede rotularse como la primera grabación de jazz en nuestro país, en donde León Cardona es el protagonista con el virtuosismo de su guitarra eléctrica”. (Burbano, 2012, pág. 14). Al igual que Burbano Giovanni Rodríguez en su tesis *La Guitarra Eléctrica Solista en la Interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*, sostiene de la misma manera que en dicho acontecimiento se encuentra el punto de partida no sólo de los registros sonoros del jazz en el país, sino que además cualificaría al intérprete de la guitarra

eléctrica León Cardona como el “[...] precursor de la Guitarra eléctrica en los formatos de música tradicional Andina” (Rodríguez, 2016, pág. 23).

Otro gran representante de la guitarra eléctrica en la música Jazz de Colombia, es Gabriel Rondón (1942-2012), nacido en Barranquilla y formado musicalmente en los Estados Unidos, donde, sin dejar de lado su gusto y gran destreza para el jazz, resaltó siempre las músicas y sonoridades de Colombia,

[...] y con la guitarra como herramienta pudo mezclar sus inclinaciones para sonar a lo que quería sonar: a jazz colombiano. En este escenario asumió el primer lugar y muchos tomaron su ruta para sumarse a una experimentación sin límites, pero con criterio (Piedrahíta, 2012, pág. 1).



**Ilustración 7 Gabriel Rondón, imagen tomada de (El Aguijón Musical, 2017)**

## Capítulo 2

A continuación se presentará una síntesis de los principales recursos técnicos y teóricos que tuvieron lugar en el proceso creativo de las obras.

### CONCEPTO DEL JAZZ MODAL

El estudio y uso de la “modalidad” llega al Jazz en las décadas de los 50 y 60, Vista por primera vez en el libro de George Russell *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, en el que los modos (o escalas) funcionarían con libertad, variedad y practicidad sobre un acorde en particular (Monson, 1998) o un grupo reducido de estos y no al contrario, como hasta entonces en el bebop y las corrientes tradicionalistas del jazz, en que las elaboraciones melódicas y las improvisaciones funcionaban atadas al complejo comportamiento armónico de los standards.

Ron Miller, en su libro *Modal Jazz Composition & Harmony* (1996) sintetiza el proceso de creación de los modos, caracteriza las particularidades teóricas y sonoras de cada uno de estos ilustrándolos de la siguiente forma:

The image displays seven Greek modes on a treble clef staff, each with its name in Spanish and English, the scale notes, and a sequence of numbers (1-2) indicating fingerings:

- Lydian (Lidio)**: Notes: C, D, E, F#, G, A, B. Fingering: 2 2 2 (1)\* 2 2 1
- Ionian (Jónico)**: Notes: C, D, E, F, G, A, B. Fingering: 2 2 1 (2) 2 2 1
- Mixolydian (Mixolidio)**: Notes: C, D, E, F, G, A, Bb. Fingering: 2 2 1 (2) 2 1 2
- Dorian (Dórico)**: Notes: C, D, E, F, G, Ab, B. Fingering: 2 1 2 (2) 2 1 2
- Aeolian (Eólico)**: Notes: C, D, E, F, G, Ab, Bb. Fingering: 2 1 2 (2) 1 2 2
- Phrygian (Frigio)**: Notes: C, Db, E, F, G, Ab, Bb. Fingering: 1 2 2 (2) 1 2 2
- Locrian (Locrio)**: Notes: C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb. Fingering: 1 2 2 (1) 2 2 2

Figura 8 Modos Griegos, tomado de *Modal Jazz Composition and Harmony* Ron Miller 1996

Indicando con números debajo de cada modo la cantidad de semitonos entre cada grado del modo (escala), generando así, fórmulas para la construcción de estos desde nota raíz. En el ejemplo de la tabla anterior, al ser utilizado como nota raíz en cada modo la nota Do, es posible evidenciar lo que Miller denomina Notas de Color, que serían los grados específicos que generan la sensación sonora específica de cada modo, que (Miller, 1996) sintetiza en la siguiente tabla así:

**THE DIATONIC MODES PRIORITY TABLE**

	1	2	3	4	5	6
Lydian	#4	7	3	6	9	(5) opt
Ionian (1)	7	4	3	6	9	5
Ionian (2)	7	3	9	6	5	(no 4)
Mixolydian (1)	b7	4	3	6	9	5
Mixolydian (2)	b7	3	9	6	5	(no 4)
Dorian	b6	b3	b7	9	5	4
Aeolian	b6	2	5	b3	b7	4
Phrygian	b2	5	4	b7	b3	b6
Locrian	b5	b2	b7	b6	b3	4

**Figura 9** Tabla de Notas Primordiales para cada Modo Diatónico (Miller, 1996).

además de explicar el proceso de armonización de estos; basándose en un sistema en el cuál, al hacer uso de dichas características únicas de cada modo, define la función que cada acorde cumpliría respecto al modo y plantea las formas en las que estos pueden ser usados para realizar composiciones de este tipo (Miller, 1996). Una de las técnicas utilizadas para ello, es denominada por el autor como *Upper Structures* o Estructuras Superiores, que consiste en la creación de triadas del tipo Sus2 desde cada grado del modo exceptuando aquellos que al poseer notas de tención del centro tonal comprometerían la

sonoridad modal de la armonización, y explicando además el tipo de acorde que se conformaría en relación con el bajo que se quiera utilizar, así:

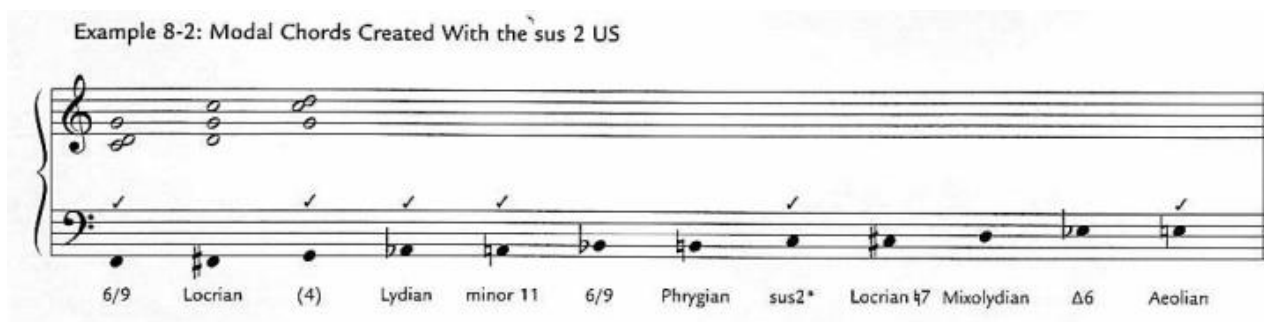


Figura 10 Acordes Modales Creados con las Super Estructuras Sus 2 (Miller, 1996)

En 1959, Miles Davis quien sería uno de los primeros y el más trascendente en explotar dichos elementos de la modalidad en el jazz, lanzaría el que es considerado como el álbum más importante en la historia del jazz, *Kind of Blue* (Kanhn, 2000); en el cual, standards como “*So What?*” expondrían lo que sería el discurso de la modalidad en el Jazz al poseer secciones de no más de dos acordes en la armonía, primando la experimentación de las sonoridades los diferentes modos (escalas) frente a los acordes expuestos.

## LOS VOICINGS Y EL USO DE LOS DROPS

“Los *Voicings*, o armonía de bloque, cumplen la función de ofrecernos una armonización completa de una melodía” (Rojas Cabrejo, 2017, pág. 32), en la que cada nota del bloque (acorde) se mueve en función de la melodía (ubicada en la nota más aguda del bloque), el ritmo y una función tonal. En la guitarra, existen algunos elementos técnicos

que, debido a su construcción, facilitan o le dan un sentido muy propio del instrumento al trabajo de los voicings tales como el *Chord Melody* y los *Drops*.

En su libro *Chord Chemistry*, el autor Ted Green se refiere al Chord Melody como la interpretación de la melodía y los acordes de una canción simultáneamente (Green, 1971). La técnica se basa en cambiar la disposición o la inversión en que cada acorde se organiza para facilitarle, usualmente a la nota más aguda, funcionar como melodía sin dejar de ser acompañada (Fisher, 1995).

Los *Drops* o “Caídas”, como su nombre indica, hacen referencia al movimiento de una nota del acorde a la octava descendente de esta (Rojas Cabrejo, 2017), estos pueden ser *Drop 2* cuando la nota que “cae” es la segunda nota de la triada en aparecer y *Drop 3* cuando se trata de la tercera en orden descendente. Existen además “caídas” dobles llamadas *Drop 2+3*, *Doble Drop 2*, y *Doble Drop 2+Drop 3* (Calderón, 2018), los cuales aparecen de la siguiente manera:



Ilustración 11 Imagen por (Calderón, 2018) Diferentes *Drops* en la triada mayor de La.

Es importante señalar que los *Drops*, pueden ser tratados de la misma manera en cada una de las respectivas inversiones del acorde.

## METODOLOGÍA

### MÉTODO BIG 6 DE INVESTIGACIÓN

Para la realización de esta monografía se usó el método *Big 6* como herramienta de investigación, el cuál propone un proceso en el que además de la recopilación de datos, estos son sometidos a una jerarquización con el fin de lograr una conclusión efectiva y una resolución pertinente al planteamiento de problemas. La Dra. Larisa Álvares y la Lic. Elisabet Vivar, en su artículo *Aplicación del Big 6 en la Solución de Problemas de Información en la Gestión Universitaria*, explican sobre el método: “Es definido también como las seis áreas de habilidad necesarias para la solución efectiva y eficiente de problemas de información (puntos específicos y estratégicos que ayudan a satisfacer las necesidades de información) [...]” (Álvares y Vivar, 2019, págs. 142-148). Los seis pasos propuestos por el método son explicados de la siguiente forma:

**Tabla 1 Método Big 6, Tomada de (Álvares y Vivar, 2019)**

<b>1</b>	<b>Definición de tarea a realizar</b>	Enfocar.	¿Cuál es el problema?
<b>2</b>	<b>Estrategias para buscar información</b>	Planear Búsqueda.	¿Cómo debo buscar?
<b>3</b>	<b>Localización y acceso</b>	Clasificar.	¿Qué obtuve?
<b>4</b>	<b>Uso de la información</b>	Seleccionar.	¿Qué es lo importante?
<b>5</b>	<b>Síntesis</b>	Sintetizar, Producir.	¿Cómo encajan los elementos?, ¿A quién va dirigido?
<b>6</b>	<b>Evaluación</b>	Evaluar, Reflexionar, Concluir.	¿Y entonces, qué aprendí?

A continuación se presentará la aplicación de cada paso del método en esta monografía.

### **1. Definición de la tarea a realizar**

La tarea por realizar es la indagación documental para la realización de 4 obras de jazz contemporáneo para guitarra eléctrica.

### **2. Estrategias para buscar información**

Las estrategias de búsqueda usadas para la indagación documental fueron:

- Búsqueda en internet en bases de datos como Google Académico, y Google Chrome.
- Búsqueda en libros.
- Consulta con docentes con conocimiento sobre composición modal.

### **3. Localización y acceso**

Se realizó la búsqueda en internet de libros, artículos, tesis y revistas de contextualización histórica del jazz, el concepto del jazz contemporáneo, la participación de la guitarra eléctrica en dicho contexto. Así como la composición y los conceptos técnicos de la guitarra eléctrica.

### **4. Uso de la información**

Para realizar una clasificación de los elementos necesarios para el contexto del jazz contemporáneo, la participación de la guitarra eléctrica en este, y el proceso creativo de la composición se realizó una indagación documental en todas las fuentes obtenidas.

### **5. Síntesis**

Como síntesis se realizó una monografía que presenta 4 composiciones de Jazz contemporáneo para guitarra eléctrica junto con una explicación contextual sobre los elementos históricos, teóricos y técnicos utilizados en proceso de composición.

A continuación se presentarán las partituras de las 4 composiciones de Jazz Contemporáneo para Guitarra Eléctrica.

## RESULTADOS

### PROCESO CREATIVO DE MELODÍAS E IMPROVISACIÓN

Si bien la inspiración espontánea del compositor juega un papel importante en el proceso de creación de la música, al referirte tanto a composiciones como a la improvisación (las cuales en esencia se tratan de la misma manera), no es el único factor por considerar. Aaron Copland en su libro *Cómo Escuchar la Música* menciona lo siguiente:

Alguien me preguntó una vez en una tribuna pública si yo aguardaba la inspiración. Mi respuesta fue: ‘¡Todos los días!’ Pero eso no implica en modo alguno estarse en una pasiva espera del soplo divino. Eso es exactamente lo que diferencia al profesional del diletante. El compositor profesional puede sentarse día tras día y producir algo de música. Unos días será, indudablemente, mejor que otros; pero el hecho principal es la capacidad para componer. La inspiración es a menudo sólo un producto derivado. (Copland, 2006, pág. 37)

Copland, menciona tres tipos de compositores: el compositor de inspiración espontánea del cuál la música fluye constantemente; el compositor constructivo que crea y perfecciona una obra paulatinamente; y el tradicionalista que, a diferencia de los dos primeros, carecería de las “pretensiones de originalidad” y basaría su estilo en explotar y perfeccionar las reglas tradicionales de un estilo tanto como sea posible.

Entre estos, el más acertado para hacer referencia al proceso de creación de las obras tratadas en esta monografía sería el proceso de creación constructiva.

De acuerdo con Levine (1995) “[...] Hay que saberse el alfabeto, la gramática, el vocabulario, la ortografía, etc., antes de poder escribir palabras, oraciones y últimamente poesía. De igual manera hay que saberse las escalas antes de poder crear música bella” (Levine, 1995, pág. 113). La creación de melodías ya sea al momento de componer o de improvisar, es en esencia la personalización en el uso de los recursos y conceptos teóricos previamente aprendidos y estudiados por el autor, los cuales, pueden ser usados libremente con el fin de la expresión espontánea de ideas musicales propias.

# In Mind

Joan Pertuz

**Allegro**

Absus2 Ab/C

Guitarra eléctrica

Contrabajo

pizz.

4 Emaj7 F#6 (No 5) Esus2 maj7(11+)

8 Emaj7(11+) F#9 Amaj7

12 Bmaj7 (6) C#sus2 (6) E Emaj7 (11+)

**Moderato**

16 D#m G# E G# E Simile

20 Asus2 (11#)

2

23

G#sus4 Emaj7(11+) Emaj7/F

Guit. El.

Cb.

26

Emaj7(13) Emaj7

Guit. El.

Cb.

**Allegro**

29

Bmaj7 (6) C#sus2 (6) E Emaj7 (11+) D#m

Guit. El.

Cb.

**Moderato**

33

G# E G# E Simile

Guit. El.

Cb.

Tabla 2 Análisis In Mind

**IN MIND**

<b>AUTOR</b>	Joan Pertuz
<b>ESTILO</b>	Esta obra está compuesta de manera modal, y, aunque muy del estilo contemporáneo, en su composición se pueden evidenciar influencias del free jazz debido al juego rítmico-melódico de las diferentes partes. Así como la experimentación con la modulación entre diferentes métricas, característica de este estilo.
<b>FORMATO</b>	Esta obra está pesada para ser interpretada por un trío de jazz conformado por: Guitarra Eléctrica, Contrabajo (o bajo eléctrico), y Batería.
<b>FORMA</b>	La obra se encuentra organizada de la forma AABC (y B'). En las cuales La parte A se encuentra escrita en una métrica de 4/4 y las partes B y C modulan rítmicamente a una métrica de 5/4.
<b>IMPROVISACIÓN</b>	Al ser una obra modal, la relación escala-acorde puede variar de diversas maneras, sin embargo, el modo predominante es el modo Lidio, ya que, en su mayoría, los acordes mayores, que pueden funcionar como “centro modal” tienen como nota característica el Cuarto Grado Aumentado (IV <sup>o</sup> +).

Esta obra, nace de la experimentación de los recursos modales junto con el amplio registro y diversidad tímbrica de la guitarra eléctrica, intentando que cada acorde arpegiado esté relacionado con el siguiente, pero que, a su vez, suene completamente único y diferente al anterior. Las sonoridades logradas al juntar todo ello con el acompañamiento del bajo, lograron lo que el autor describe como un “estado mental de profunda meditación o pensamiento” de allí su nombre “In Mind”.

**Recursos Técnicos y Teóricos Utilizados.**

En esta obra se hace uso de gran variedad de recursos modales, entre los cuales es protagonista el modo Lidio en la mayoría de los acordes mayores (ver compases 7, 9, 15, 24 y 31). Durante toda la obra se hizo uso de las *Upper Structures*, en las que toman un papel protagónico las notas que interpreta el bajo respecto a las triadas, en su mayoría sus2 (ver compases 1, 7, 13, 21, 23, y similares), interpretadas por la guitarra eléctrica. Además de hacer uso de los diferentes *drops* con el fin de lograr el movimiento en voces entre cada acorde de la manera más fluida posible.

# Génesis

JEB Trio

$\text{♩} = 140$

Am7(11) Cmaj6(9) Dm9 Fine

Guitarra

Bajo eléctrico

9 Em

Guit.

Guit. B.

13 Em

Guit.

Guit. B.

17 Dm9 Gmaj9/B Gsus2

Guit.

Guit. B.

23 D.C. al Fine

Guit.

Guit. B.

Tabla 3 Análisis Génesis

### GÉNESIS

<b>AUTOR</b>	JEB Trío, Joan Pertuz
<b>ESTILO</b>	Composición modal del estilo fusión en la cual se combinan el cool jazz con una influencia de los ritmos escritos a 6/8 del pacífico colombiano.
<b>FORMATO</b>	Esta obra está pesada para ser interpretada por un trío de jazz conformado por: Guitarra Eléctrica, Contrabajo (o bajo eléctrico), y Batería.
<b>FORMA</b>	La obra se encuentra organizada de la forma AABCA'. Con una modulación rítmica en la parte B a 6/8.
<b>IMPROVISACIÓN</b>	La armonía modal de este tema oscila entre los modos de C Jónico y C Lídio, además, recursos más básicos como las escalas pentatónicas pueden ser explotadas de manera extensa con técnicas como el 2-1-2 de Tim Miller.

Esta obra, nace como una improvisación espontánea en un Jam Session del trío de Jazz JEB trío (del que Joan Pertuz hace parte como guitarrista), que posteriormente sería escrito, organizado y finalmente fusionado con el ritmo colombiano. La inspiración, la espontaneidad, las raíces culturales, y el compartir la música son el punto de partida de la improvisación, el Génesis de la composición.

#### Recursos Técnicos y Teóricos Utilizados.

Al igual que en la obra anterior, el uso de las *Upper Structures* que pueden verse representadas en la parte A entre los compases 1 y 8, y en la parte C entre los compases 17 y 24, demuestra el carácter modal de la composición, además del uso de movimiento independiente de voces en la parte B en la parte de la guitarra eléctrica, utilizado por guitarristas como Lage Lund para el aprovechamiento melódico de la gran amplitud tímbrica del instrumento.

#### TABLA DE ANALISIS 2: GÉNESIS

# Whales & Waves

Joan Pertuz

**A**  
♩. = 80

Guitarra eléctrica 1  
Guitarra eléctrica 2

*p*

13

Guit. El. 1  
Guit. El. 2

22

Guit. El. 1  
Guit. El. 2

*mp*

**B**

28

Guit. El. 1  
Guit. El. 2

32

Guit. El. 1  
Guit. El. 2

36 Dm7/F

Guit. El. 1

Guit. El. 2

40 1. Dmaj7/F#

Guit. El. 1

Guit. El. 2

Bsus4

Dmsus4

45 B

Guit. El. 1

Guit. El. 2

Tabla 4 Análisis W&W

**Whales & Waves**

<b>AUTOR</b>	Joan Pertuz
<b>ESTILO</b>	Jazz contemporáneo que explota los recursos técnicos y registros de la guitarra eléctrica.
<b>FORMATO</b>	Esta obra está pensada para ser interpretada por dueto de guitarras eléctricas, una acompañante y una melódica. Papeles que se intercambiarían al momento de la improvisación.
<b>FORMA</b>	La obra se encuentra organizada de la forma ABAB', una primera parte reflexiva, en la que se busca simular con armónicos el sonido que producen las ballenas de una forma musical. Y una parte B que aprovecha el uso del doble <i>drop 2 + 3</i> .
<b>IMPROVISACIÓN</b>	La armonía modal de este tema oscila entre los modos de Mib lidio, Eb jónico, y una pequeña sección en Re jónico al finalizar la parte B, las escalas de dichos modos serían la espina dorsal de la improvisación en esta obra. Además pueden ser explotadas de manera extensa con técnicas como el 2-1-2 de Tim Miller.

Whales & Whaves, como su nombre lo indica, es una obra inspirada en el sonido lento y profundo de las ballenas al comunicarse en la parte A, al igual que el ir y venir de las olas del mar en la parte B que se expresa en el uso arpegiado del doble *drop 2 + 3* de los acordes utilizados, siendo este el más abierto en cuanto a disposición, lo cual le da una sensación de suavidad melódica al mismo tiempo que los bajos llenan con seguridad la armonía.

**Recursos Técnicos y Teóricos usados.**

En esta obra las *Upper Srtuctures* protagonizan la primera parte (A) entre los compases 1 y 27, y el uso del *drop 2+3* el cual resulta ser el más amplio en disposición protagonizaría en su totalidad la segunda parte (B) entre los compases 28 y 47.

# Still

♩ = 90 (Free)

Joan Pertuz

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 90 beats per minute. It consists of six staves of music. The first staff (measures 1-7) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the staff, the following chords are indicated: Emaj6(9), Em9, Emaj6(9), Em9, Emaj6(9), Em9, and Emaj6(9). The second staff (measures 8-11) starts with a double bar line at measure 8. Chords above the staff are Cmaj7/G, Emaj7/F#, G#m/B, A/C#, and F#/m/A. The third staff (measures 12-16) has chords E/G#, F#/m/A, F#/A#, B, F#/A#, B, and Am/C. The fourth staff (measures 17-21) has chords B/D#, Emaj(9+), and B/D#. The fifth staff (measures 22-26) has chords Amj6(9)/C#, Am9, and Amj6(9)/C#. The sixth staff (measures 27-30) has chords Bmaj6, Amaj6, and Emaj6(9). The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Tabla 5 Análisis Still

**Still**

<b>AUTOR</b>	Joan Pertuz
<b>ESTILO</b>	Balada Jazz modal, del estilo contemporáneo para guitarra solista.
<b>FORMATO</b>	Guitarra eléctrica solista.
<b>FORMA</b>	La obra se compone de un Intro y una sola parte A.
<b>IMPROVISACIÓN</b>	Al tratarse de un tema nacido de una improvisación, su extensa cantidad de acordes se presta para que, haciendo uso de elaboraciones melódicas en cada una de las notas de los acordes, se pueda lograr una completa improvisación objetiva de manera práctica.

La obra Still que entre sus diversas traducciones, aquella que refleja la intención del autor es “A pesar de todo” nace de una sentida improvisación en la que se experimentó el uso de las inversiones y los drops de los acordes 6(9) mayores, y, las triadas en disposición abierta, todo ello tratado de una forma modal. Fue inspirada en cómo, a pesar de todo, la música siempre hará compañía a nuestra alma.

**Recursos Técnicos y Teóricos Utilizados**

Esta obra es protagonizada por los siguientes recursos: El uso de los *drops* y las diferentes inversiones de triadas y acordes, triadas Sus 2, y como recurso particular el uso del *drop 3* en la tercera inversión del acorde maj 6/9, acorde que se interpreta en la totalidad del intro entre los compases 1 y 7 y se repite cerca del final de la obra nuevamente entre los compases 22 al 26. Al ser una obra interpretada por guitarra eléctrica solista, la totalidad de los acordes utilizados funcionan como *Voicings*, o armonía de bloque que acompañan la melodía simultáneamente.

## **CONCLUSIONES**

Además de la creación de 4 obras de Jazz Contemporáneo para guitarra eléctrica, este proyecto logra presentar un contexto histórico sobre el jazz en el cuál se concluyen las características que trascienden en el género, las que han sido sumadas a través de la historia, y aquellas que determinan el contexto contemporáneo del mismo.

También se logró resaltar la importante participación de la guitarra eléctrica en dichos contextos, en manos de aquellos que protagonizan cada momento histórico incluyendo la actualidad. Además, se hizo una clasificación de los diferentes recursos teóricos, tanto de la música y los procesos creativos, como las propiedades técnicas del instrumento o aplicadas a este, que se podrían tener en cuenta para la composición de obras de Jazz Contemporáneo.

Por último, se expuso el resultado obtenido de cada composición junto con un pequeño análisis y reseña de su elaboración y componentes, el proceso consiste en la aplicación de los elementos propuestos por el trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- All About Jazz. (9 de Febrero de 2021). *All About Jazz*. Obtenido de All About Jazz - Peter Bernstein: <https://musicians.allaboutjazz.com/peterbernstein>
- Álvarez y Vivar. (2019). Aplicación del Big 6 en la Solución de Problemas de Información en la Gestión Universitaria. *Revista Boletín REDIFE*, 142-148.
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Bogotá D.C.: Fondo de Cultura Económica.
- Bernstein, P. (2021). *Peter Bernstein Music*. Obtenido de <https://www.peterbernsteinmusic.com/>
- Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. (1947). Estados Unidos.
- Burbano, J. R. (2012). *León Cardona García: Su Aporte a la Música de la Zona Andina Colombiana*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Calderón, D. A. (2018). *BUSCANDO EL ACORDE IDEAL: Desarrollo de una guía de voicings de guitarra con base en, el concepto armónico del guitarrista Lage Lund. Aplicado a la creación de arreglos de dos standards de jazz presentados en un recital final*. UDLA Escuela de Música.
- Copland, A. (2006). *Cómo Escuchar la Música*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Crawford, J. A. (2002). *Jazz Guitar: The History, The Players*. Tennessee.
- El Aguijón Musical. (18 de Febrero de 2017). *Overblog*. Obtenido de <http://elaguijonmusical.overblog.es/article-gabriel-rondon-un-09-de-febrero-guitarrista-de-jazz-y-rock-colombiano-efemerides-musicales-122482506.html>
- Fisher, J. (1995). *The Complete Jazz Guitar Method*. California: Workshop Arts.
- Gioia, T. (1997). *History of Jazz*. Titivillus.
- Green, T. (1971). *Chord Chemistry*. California.
- Group, C. I. (2021). *Pat Metheny*. Obtenido de <https://patmetheny.com>
- Hekselman, G. (2021). *Gilad Hekselman*. Obtenido de <https://www.giladhekseman.com/>
- Hernández, W. G. (2013). *Propuesta Didáctica para el Aprendizaje Autónomo del Chord Melody en la Guitarra a Partir de las TIC's*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Jabucci, T. (18 de Junio de 2020). *Flickr.com*. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/148991913@N07/50019300761/in/photolist-2jd2Ztg-LadXT-2j52VWb-nxLmpn-2j8SXSSt-2kGxvHB-2kDMNDG-2it3xyD-QG3TtS-2hrowWV->

2jj8B8i-2hziEBr-2iKvUwf-L9Yzy-2hyKPnJ-2hHpZBk-k3kztZ-ZGMj4o-EqzJtw-  
fwL3MH-73DBbV-66u1PH-69BvY3-2F3fNh-L9Yz3-Jx

- Kanhn, A. (2000). *Miles Davis y Kind of Blue, La creación de una obra maestra*. Alba Editorial.
- Levine, M. (1995). *Teoría del Jazz*. EEUU: Sher Music Company.
- Metheny, P. (26 de 02 de 2020). La Leyenda Pat Metheny definió para él qué es el Jazz. (L. W, Entrevistador)
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Rottemburg, Germany: ADVANCE MUSIC.
- Monson, I. (1998). Oh Freedom: George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. En M. R. Bruno Nettl, *In the Course of Performance, Studies in the World of Musical Improvisation* (pág. 149). Chicago, Londres.: The University o Chicago Press, Ltd., London.
- Oliver G., R. (2009). *TRAVESÍA: Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. Universidad Javeriana.
- Ortega y Roncallo. (2020). *Elaboración de Composiciones Modales para Cuarteto de Jazz con Ritmos del Caribe Colombiano*. Barranquilla: Corporación Universitaria Reformada.
- Piedrahíta, J. C. (13 de Febrero de 2012). *El Espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/gabriel-rondon-1942-2012-el-jazz-sin-sombrero/>
- Rodríguez, G. A. (2016). *La Guitarra Eléctrica Solista en la Interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Rojas Cabrejo, J. L. (2017). *Cantor en las Manos, Cantor en la Voz: Arte, Contexto y Técnica para la Creación e Interpretación de un Concierto de Canción Latinoamericana para Guitarra y Voz*. Bogotá: Universidad Dristrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Scaruffi, P. (2007). *A Histor of Jazz Music*. Italia: TM. Obtenido de <https://www.scaruffi.com/history/jazz.html>
- Sepúlveda, J. I. (2019). *30 MELODÍAS REPRESENTATIVAS DEL JAZZ COLOMBIANO (1957-1999): UN ANÁLISIS HISTÓRICO DESDE LA MUSICOLOGÍA*. Bogotá: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Squarespace. (s.f.). *LL*. Obtenido de Lage Lund: <https://www.lagelund.com/>
- Tim Miller Music. (2021). *Tim Miller Music*. Obtenido de <https://timmillermusic.com/>