



ESCUELA DE MÚSICA



Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento. Herramientas prácticas y teóricas para la optimización del estudio vocal contemporáneo para la aproximación a la improvisación.



AUTOR

Simone Carolina Delgado Tobar

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento. Herramientas prácticas y teóricas para la optimización del estudio vocal contemporáneo para la aproximación a la improvisación.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en Performance.

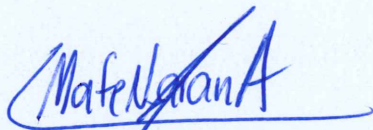
María Fernanda Naranjo

Simone Carolina Delgado Tobar

2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento, a través de reuniones periódicas con el estudiante Simone Carolina Delgado Tobar, en el semestre (2020-10), orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

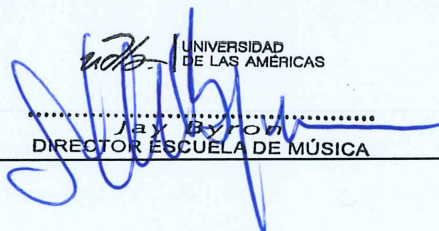


María Fernanda Naranjo

CI: 171157799-7

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento, del estudiante Simone Carolina Delgado Tobar, en el semestre (2020-10), dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".


UNIVERSIDAD
DE LAS AMERICAS
.....
Jay Byron
DIRECTOR ESCUELA DE MÚSICA

Jay Byron

CI: 1722326129

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



Simone Delgado Tobar

CI: 050265589-7

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres por el amor, entrega y constante apoyo a sus hijos. A mis hermanos, por ser mi inspiración y alegría. Además quiero agradecer a mi maestra María Fernanda Naranjo por el constante soporte durante todo el proceso que tomó la carrera y la investigación de esta tesis.

RESUMEN

En una atmósfera de ocio, problemas políticos, conflictos sociales y transformaciones culturales, nació lo que hoy es uno de los estilos más exquisitos y complejos del mundo musical, el jazz. “Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento”, es un trabajo de tesis en el que se analiza brevemente la cultura del jazz. Este estilo vio nacer a grandes personajes como Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, quienes descubrieron el arte de la improvisación y la libertad musical.

Louis Armstrong fue pionero en la improvisación, proponiendo andamios musicales para empezar este arte. A inicios de siglo (XX), Louis abandonó el parafraseo de las melodías y definió un nuevo rumbo para el jazz, con herramientas estilísticas como son los motivos, desarrollo motivicos y *swing feel*. Este conjunto de recursos son base del estilo de Louis y el lenguaje de jazz.

Nació una estrella, Ella Fitzgerald. Vocalista norteamericana que cautivó al mundo entero con su gran capacidad vocal, excelente oído y carisma. Esta gran vocalista poseía dones, los cuales definieron su estilo como improvisadora, como: un desarrollado oído relativo, gran *quoter* de melodías famosas y un rango vocal extenso y de gran calidad. En el capítulo 3 se analizó el solo de Ella sobre el *standard Blue Skies*. En la versión de Ella se analizaron secciones del solo en los que se definió cuáles son algunas de las herramientas fundamentales para la construcción de un solo magistral, como: motivos y desarrollo de los mismos, *quotes* y *call and response*.

Gracias a Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, el camino del improvisador inicial puede tener una guía clara y concisa. Ahora se reconoce que estas herramientas son la base estilística de improvisación para todo músico que decide entrar en este mundo. En el capítulo 4 se aplicaron estas herramientas para la construcción de un solo que contiene *swing feel* y lenguaje de jazz.

ABSTRACT

In an atmosphere of leisure, political problems, social conflicts and cultural transformations, what is today known as one of the most exquisite and complex styles of music was born, Jazz. "How to be a jazz singer and not die trying", is a thesis in which jazz culture is briefly analyzed. This style gave birth to some great characters like Louis Armstrong and Ella Fitzgerald, who discovered the art of improvisation and musical freedom.

Louis Armstrong was an improvisation pioneer, proposing musical scaffolding to start this art. At the beginning of the century (XX), Louis abandoned the paraphrase of melodies and defined a new direction for jazz, with stylistic tools such as motifs, motif development and swing feel. This set of resources are the basis of Louis's style and jazz language.

A star was born, Ella Fitzgerald. North American vocalist who captivated the entire world with her great vocal ability, excellent hear and charisma. She created a path for vocalists in the complex world of jazz and improvisation. This great vocalist possessed gifts which defined her style as an improviser, such as: a developed relative ear, a great quoter of famous melodies and an extensive and high-quality vocal range. In Chapter 3, Ella's solo about the Blue Skies standard was analyzed. In Ella Fitzgerald version, sections of the solo were analyzed in which some of the fundamental tools for the construction of a single master were defined, such as: motifs and their development, quotes and call and response.

Thanks to Louis Armstrong and Ella Fitzgerald, the path for an initial improviser can have a clear and concise guide. Nowadays, these tools are recognized as the stylistic improvisation base for every musician who decides to enter this world. In Chapter 4, these tools were applied for the construction of a solo that contains swing feel and jazz language.

INDICE

Introducción.....	1
Definición de conceptos	2
1 Aproximación a la cultura musical del jazz	4
1.1 Cultura del jazz.....	4
1.2 Un lenguaje universal, camino a la academia.....	6
1.3 Características del jazz	7
2 Louis, camino a un nuevo mundo musical.....	10
2.1 Louis el padre del scat.....	11
2.1.1 Que es el scat?.....	12
2.2 Louis como vocalista	13
2.3 Adiós a la tradición. Un nuevo rumbo para el jazz	14
2.4 Características de Louis en sus primeros solos.....	16
3 La leyenda de Ella Fitzgerald, La Primera Dama de	
la Canción.....	22
3.1 Ella, la genio de la transcripción instrumental.....	24
3.2 <i>Blue Skies</i> , muestra de genialidad	25
3.2.1 Análisis de solo de Ella Fitzgerald sobre <i>Blue Skies</i>	26
3.2.1.1 Motivos.....	26
3.2.1.2 <i>Quote</i>	29
3.2.1.3 <i>Call and response</i>	30

4	Aplicación de herramientas estilísticas prácticas	
	sobre <i>Blue Skies</i>	32
4.1	Primer sistema de solo:.....	32
4.2	Segundo sistema de solo:	33
4.3	Tercer sistema de solo:	34
4.4	Cuarto sistema de solo:.....	34
4.5	Quinto sistema de solo:.....	35
4.6	Sexto y séptimo sistema de solo:	36
4.7	Octavo sistema:.....	37
5	Conclusiones	38
6	Recomendaciones	41
6.1	Formas para empezar a improvisar:.....	42
6.2	Usa a tu favor la Ley de Pareto (Fedele, 2019).	43
6.3	Autoconocimiento y métodos de evaluación.....	44
7	Referencias.....	46
8	Anexos	49

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Duke Ellington en el escenario en una foto de Herman Leonard de 1958 (Gonzales, 2016).....	5
<i>Figura 2.</i> Louis Armstrong y Duke Ellington- París 1960 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).....	10
<i>Figura 3.</i> Louis Arsmtrong cantando junto a Velma Middleton (1950) (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).....	12
<i>Figura 4.</i> Louis Armstrong, Diahann Carroll y Duke Ellington en el set de 'París Blues', París 1960 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).....	14
<i>Figura 5.</i> Louis Armstrong y su maestro, King Oliver (JAZZITIS, s.f.).....	15
<i>Figura 6.</i> Oliver King´s Creole Jazz Band (JAZZITIS, s.f.).....	15
<i>Figura 7.</i> Solo de Louis Armstrong del tema “ <i>Cake Walking Babies (from Home)</i> ”, grabado en 1925 (Harker, 2011, pág. 46).....	17
<i>Figura 8.</i> Inicio de solo del tema <i>Big Butter and Egg Man</i> . Síncopa y patrón rítmico al estilo King Oliver.....	18
<i>Figura 9.</i> Repetición de motivos sobre el solo <i>Big Butter and Egg Man</i>	19
<i>Figura 10.</i> <i>Call and response</i> sobre el solo <i>Big Butter and Egg Man</i>	20
<i>Figura 11.</i> Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Stan Hasselgard, Jack Robbins en el bar de jazz Downbeat, New York 1948 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).....	22
<i>Figura 12.</i> Motivo 1, Inicio de solo. Ella toma el motivo de los vientos (minuto 1:09) con el que culminan el head in. (Ella inicia el solo con motivo en el minuto 1:12).....	26
<i>Figura 13.</i> Desarrollo motivico. (minuto 1:12-1:17).....	26
<i>Figura 14.</i> Motivo 2. Motivos con arpegios y desarrollo motivico con escalas. (minuto 1:24- 1:30).....	27
<i>Figura 15.</i> Motivo 3. Motivo con tresillos (minuto 1:49- 1:54).....	28
<i>Figura 16.</i> Motivo 4. Motivo, variante y desarrollo de la idea (minuto 2:13- 2:19).....	28
<i>Figura 17.</i> <i>Quote</i> (cita) de la frase característica de la marcha de boda <i>Wagner´s Wedding March</i> (minuto 1:33- 1:36).....	29
<i>Figura 18.</i> <i>Wagner´s Wedding March</i> (Bb mayor).....	30

<i>Figura 19. Call and response</i>	30
<i>Figura 20. Call and response 2.</i>	31
<i>Figura 21. Parafraseo de la melodía como motivo.</i>	32
<i>Figura 22. Motivo y variación</i>	33
<i>Figura 23. Call and response</i>	34
<i>Figura 24. Quote de la canción infantil Los Pollitos dicen.</i>	34
<i>Figura 25. Melodía original de los pollitos dicen</i>	35
<i>Figura 26. Motivo y manipulación del pulso</i>	35
<i>Figura 27. Silencio e ideas largas</i>	36
<i>Figura 28. Idea que da paso al solo de Ella Fitzgerald sobre Blue skies.</i>	37

Introducción

El conocimiento del estilo otorga cualidades y destrezas que contribuyen al entendimiento auditivo, al análisis, la interpretación y la improvisación con lenguaje de jazz. El propósito de esta investigación es plantear la importancia del estudio del estilo como fuerza impulsadora para un crecimiento musical sólido y constante.

Las herramientas extraídas han sido analizadas a partir de la investigación documental de la cultura del estilo y el análisis de las formas de improvisación de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, mediante la transcripción de solos y recursos que dan una vista general de la genialidad y especialidad de cada intérprete. Además, como parte de este, se plantea el uso y aplicación de las herramientas principales que usaban estos grandes improvisadores como base para la construcción de un solo.

Este proyecto propone un acercamiento al lenguaje de jazz en el que, para adquirir esta lengua, es indispensable reconocer la cultura, transformación, grandes exponentes y características musicales. El estudio consciente, transcribir, tocar en *jams sessions* y analizar música, son los fundamentos imprescindibles para la aplicación de los conocimientos en escenarios donde se interprete jazz con lenguaje estilístico.

Definición de conceptos

Calidad sonora: alcance del registro (vocal) con afinación, dinámicas y salud vocal.

Call and response: forma de solo individual o colectiva donde se da una idea melódica y rítmica en forma de llamada, y una idea melódica rítmica que conteste a esta pregunta musical.

Chord tones: notas del acorde: raíz, tercera, quinta y séptima

Color musical: características musicales como timbre, apoyo, afinación, dinámica, etc.

Desarrollo Motívico: manipulación de una idea a lo largo de un solo.

Desplazamiento: movimiento del tiempo con figuras rítmicas, las cuales dan la sensación de movimiento del espacio.

Escucha Activa: percepción de la música en todo el contexto (armonía, melodía, forma, función instrumental, etc.)

Estilo dixieland: música tradicional estadounidense, que se caracteriza por ritmos rápidos y alegres para bailar.

Estilo/jazz: conjunto de elementos musicales que hacen especial a cualquier género musical.

Forma: término musical, en el que se expresa las partes que conforman una canción (ABC, AB, etc.), número de compases.

Jazz tradicional: jazz de los años 20 y 30.

Lick: frases comunes del músico para interpretar y responder a la armonía

Motivo: Idea corta. Base para la construcción de ideas melódicas y rítmicas.

Osmosis musical: aprendizaje musical sin esfuerzo, por medio de escucha de música constante.

Progresión: estructura armónica de un tema o canción.

Quote: cita de melodías las cuales se pueden ubicar sobre solos o melodías nuevas

Registro: cantidad de notas que genera el aparato fonador sin tomar en cuenta la calidad sonora.

Scat: vocalización cantada de sonidos y sílabas que son musicales, pero no tienen traducción literaria.

Standards: conjunto de temas que han sido interpretadas por muchos músicos y son base fundamental para la interpretación en *jams* o sesiones de estudio del estilo

Time feel: sensación del tiempo sobre el pulso. Adelante, o atrás.

Tradición estilística: conjunto de herramientas/características rítmicas, melódicas y armónicas, que definen un estilo musical

Tesitura: intervalo existente entre la nota más grave y la más aguda que un vocalista puede generar con calidad sonora

Transcripción: estudio detallado de melodías, solos, color instrumental, ritmo, *licks*, etc.

1 Aproximación a la cultura musical del jazz

1.1 Cultura del jazz

“El jazz surgió en los Estados Unidos... y sólo allí pudo haber surgido” (Collier, 1995, pág. 11).

El jazz es un estilo musical que nació en *New Orleans* a finales del siglo XIX. El jazz es un conjunto de experiencias, transformaciones sociales, y sobre todo culturales, que marcaron el sonido del estilo como *blue*, música que sonaba a dolor, esclavitud y cansancio. Todas estas se convirtieron en marcas culturales muy importantes, las cuales dieron vida a estilos musicales como: el *spiritual*, *worksongs*, *ragtime*, *vodevil*, las marchas y el más popular, el *blues* (Gioia, 2011, págs. 3,6,7).

Con el paso de los años, la sociedad del nuevo siglo permitió que la comunidad afro descendiente participara más en la vida diaria de las distintas clases sociales estadounidenses, empleando artistas afro americanos en cabarets, bares, clubs y restaurantes elegantes. Es así como grandes exponentes del jazz iniciaron su camino de músicos, como el famoso Jelly Roll Morton, el cual se dice trabajaba como pianista en burdeles. Se cree que fue él quien puso nombre al estilo, nombrándolo jazz, por el perfume olor a jazmín que usaban las prostitutas en aquel entonces (Gioia, 2011, pág. 30).

Los inicios de siglo fueron caóticos para Estados Unidos. La época fue marcada por la inmigración, segregación, cambios políticos y culturales. De esta forma es como el jazz se origina, en medio de problemas y oportunidades, en una sociedad segregada pero abierta a la mezcla de clases sociales en las llamadas “zonas de tolerancia”. En ellas, era aceptable la unión de la comunidad afro americana y blanca, con el afán de divertirse en cabarets (Marano, New York Advance music 2013).



Figura 1. Duke Ellington en el escenario en una foto de Herman Leonard de 1958 (Gonzales, 2016).

Posterior a este periodo de nacimiento del jazz, llegó la Edad del *Swing* (1923 – 1939). Este período vio nacer a grandes intérpretes como Louis Armstrong y Jabbo Smith, los cuales provenían de orfanatos donde se acostumbraba a enseñar música clásica. Sin embargo, los más grandes exponentes, aprendieron por sí mismos el nuevo arte de la improvisación instrumental y búsqueda de nueva música, dejando la tradición de un sistema musical enfocado en la postura, digitación, técnica o embocaduras (Collier, 1995, págs. 39,40).

Hangin´out and Jammin (pasar el tiempo y tocar música), era la forma en la que los jóvenes artistas compartían información mediante sesiones informales de estudio, siempre aprendiendo uno del otro. “*Si un gran intérprete llegaba a sus ciudades, hacían lo imposible para contactar a sus ídolos; conseguían información del lugar donde se hospedaban y así compartían momentos para tocar en jazz sessions*” (Berliner, 1994, págs. 37-39). De esta forma, grandes

personajes del jazz como Ella Fitzgerald y Louis Armstrong, eran capaces de asimilar la complejidad de este lenguaje, como lo relata el autor Paul Berliner.

Según Jamey Aebersold, si se quiere tocar jazz es importante: conocer la cultura del estilo, adaptarse al lenguaje, rodearse de grandes músicos, encontrar un círculo social adecuado de aprendizaje para así, por osmosis, adquirir conocimientos irrefutables como: buenos *licks*, gran oído musical, ritmo, autoestima musical y libertad a la hora de improvisar. El propósito del estudio enfocado en el lenguaje de jazz es dar las herramientas fundamentales para la improvisación. Aquellos personajes que decidieron involucrarse en este tipo de estudio lograron un gran crecimiento musical (Aebersold, 2000,2010,2017, pág. 3).

A lo largo de la historia del jazz, las leyendas del estilo consolidaron que la práctica de raíces, escalas, arpeggios, transcripción y escucha activa, son las herramientas que otorgan habilidades para que la música salga con más facilidad y que se desbloqueen ideas que están dentro de cada músico. Solo el estudio constante es el que otorga estas capacidades y solo así es como se desmiente el mito del *“you either have it or not”* (tienes capacidad para esto o no), mito que era común en los círculos sociales más cerrados del estilo (Aebersold, págs. 3-5).

1.2 Un lenguaje universal, camino a la academia

El jazz nació en el período musical contemporáneo (Siglo XX). En este momento surgieron las escuelas enfocadas en la improvisación, música disonante, cambios de ritmo frecuentes, absoluta libertad compositiva y sobre todo el virtuosismo. *“La historia del jazz y la historia de la educación del estilo, prácticamente son lo mismo”*, así lo menciona el autor Ken Prouty en su reciente libro *Knowing Jazz* (Rodríguez, A Brief Story of Jazz Education Pt1, 2012).

A partir de 1940, para legitimar el estudio del jazz; se formaron más de 450 conjuntos de jazz universitario y 15000 bandas de secundaria; y fonógrafos

aficionados recolectaban y analizaban grabaciones desde los inicios del jazz (Rodríguez, A Brief Story of Jazz Education Pt2, 2013). La virtuosa Jay Clayton, autora del libro *Sing your Story*, cuenta que al entrar en el mundo musical no existían escuelas de jazz, y las únicas formas de aprender eran escuchando grabaciones de música *gospel*, *dixieland*, *swing*, *bebop*, *cool*, *fusion* y *avant-garde* y sobre todo asistiendo a conciertos donde se presentaban músicos con más experiencia (Clayton, 2001).

Vocalistas de todo el mundo investigan y estudian a importantes intérpretes que ahora son parte de la leyenda del jazz, como: Ella Fitzgerald, Anita O'Day, Sarah Vaughan, Billie Holiday, Nat King Cole, etc., virtuosos cantantes que marcaron la historia, generando un lugar para vocalistas en una época que, si bien era libre musicalmente, abrigaba un mundo para instrumentistas. La vocalista Charenee Wade declaró para la *National Public Radio*: “Estoy agradecida de que Ella Fitzgerald creara un camino para que los vocalistas sean parte de la diversión” (Mohamed, 2019).

“Muchos artistas hablan de la importancia de aprender la tradición del jazz, como el robo de conocimiento (transcripción) de los más virtuosos del género. La saxofonista Amanda Sedwick afirma la importancia del aprendizaje como una fuerza impulsadora del crecimiento del músico de jazz” (Bjerstedt, 2015). Muchos artistas describen la osmosis musical (aprendizaje sin esfuerzo) como la base fundamental para el aprendizaje de este idioma musical, cultivando diversas habilidades al asistir a eventos sociales y artísticos, donde se absorben herramientas estilísticas de varios tipos de *performance* (Berliner, 1994, pág. 22).

1.3 Características del jazz

Se puede reconocer a la tradición estilística como el conjunto de elementos rítmicos, melódicos y armónicos, los cuales conforman un estilo. Es importante conocer la tradición del jazz para así reconocer la innovación de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald en sus particulares formas de improvisar. El guitarrista Don Vappie comentó a la revista *Offbeat*: “*Ahora entiendo que el jazz*

tradicional de New Orleans fue y es la base musical de todo. La libertad absoluta significa caos. King Oliver organizaba la libertad artística con reglas, para crear belleza” (Bridewell, 2018).

En el contexto tradicional, la música occidental se caracteriza por la acentuación de los tiempos 1 y 3 en un compás de cuatro pulsos, a diferencia del ritmo del jazz, en el que se tiende a acentuar los tiempos 2 y 4. En este lenguaje de jazz, rítmicamente, se toca la primera corchea con más duración y se acentúa la segunda corchea, así se construye un fraseo al que se le conoce como *swing*. El *swing feel* no tiene una subdivisión exacta, sino que es un conjunto de notas desplazadas, síncopas y acentuación en los tiempos 2 y 4, muy típico en ritmos africanos (Berliner, 1994).

El jazz es un estilo musical que puede ser interpretado en cualquier formato, con prácticamente cualquier instrumentación, en cualquier sistema métrico y sistemas armónicos. Sin embargo si no tiene el balanceo llamado *swing*, no es jazz (Collier, 1995). El maestro de la universidad de Columbia William Morrison hizo investigaciones y análisis del ritmo del estilo y concluyó que:

“El jazz se basa en el don musical del intérprete para realizar relentandos y acelerandos bajo el sentido del swing. El músico siente la síncopa como placentera y sencilla. Logra dar cinco golpes donde antes solo se daban dos. El resultado es que surge un sistema rítmico compuesto por relaciones de tiempo, tensión y altura, esta es la característica de la síncopa. Un arabesco de acentos diferenciados, que los agrupa de acuerdo con su naturaleza y se superpone a las características rítmicas fundamentales” (Collier, 1995).

El jazz posee composiciones originales y únicas, como en cualquier estilo, el jazz ocupa una serie de composiciones que forman lo que se conoce como repertorio clásico o *standards*. Estos son un conjunto de canciones que originalmente nacieron en musicales de teatro, volviéndose clásicos al ser interpretados por miles de músicos a lo largo de la historia del género.

Actualmente son indispensables para todo músico que pretende conocer y estudiar el lenguaje del jazz (Berliner, 1994, pág. 103).

La tradición del jazz, es un conjunto de herramientas heredadas como son la cultura, el ritmo, la sonoridad, el repertorio, etc., características principales del estilo que permiten el entendimiento y una buena interpretación con lenguaje de jazz.

2 Louis, camino a un nuevo mundo musical



Figura 2. Louis Armstrong y Duke Ellington- París 1960 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).

Pionero en improvisación y libertad artística, Louis Armstrong, también conocido como Satchmo, nació en 1901 en un hogar de escasos recursos económicos en *New Orleans*. Para subsistir, pasó su adolescencia cantando en las calles para conseguir dinero y con el paso de los años su interés en la música lo llevó a descubrir el clarinete, el clarín y la corneta, hasta estudiar trompeta con el maestro King Oliver en la ciudad de *Chicago* (National Public Radio, 2007).

Gran parte de su vida profesional, se rodeó de increíbles intérpretes como Fletcher Henderson, Sidney Bechet, Benny Goodman, Dizzy Gillespie, Billie Holiday, entre otros grandes genios de la época, los cuales inspiraban artísticamente al gran genio del *scat*. Amado y respetado por muchos, Louis

Armstrong compartió sus últimos días con su familia, en su hogar, donde muere en el año de 1971 (Harker, 2011).

Se considera a Louis Armstrong como el precursor de las nuevas propuestas de interpretación musical (estilo *dixieland*) abandonando la improvisación casual para experimentar en el complejo desarrollo de la improvisación. En este nuevo estilo la progresión es la que determina la relación escala-acorde y la estructura determina la forma (Collier, 1995, pág. 41).

Aprender a improvisar se parece en muchos aspectos al aprendizaje de un idioma. Es por esto que gran parte del estudio del jazz va acompañado de la escucha de solos, transcripción de fraseo, formas de interpretación y sobre todo entender y reconocer que la improvisación es el conjunto de habilidades adquiridas del estudio constante (Bjerstedt, 2015). Por esto es indispensable escuchar música de grandes intérpretes, y en este caso, Louis Armstrong es un gran inicio para quienes deciden entrar en este mundo (Bjerstedt, 2015).

2.1 Louis el padre del scat

El cantante de jazz Billy Ekstine decía: *“He olvidado quien alguna vez dijo que Louie Armstrong era el mejor cantante del mundo sin tener buena voz. Eso es porque lo que Louie hacía con una canción, nadie podía”* (National Public Radio, 2007).



Figura 3. Louis Arsmtrong cantando junto a Velma Middleton (1950) (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).

2.1.1 Que es el scat?

Cuenta la leyenda que en una sesión de grabación, sobre el tema “*Heebie Jeebies*”, Louis dejó caer las partituras de la canción al piso. Inmediatamente y para no dañar la toma, Louis empezó a improvisar sobre la melodía, con sílabas y frases sin sentido. La historia del *scat* inició con este supuesto, ya que alguien nombró *scat* a este lenguaje, por una frase que Louis soltó en esta interpretación: “*Scat-a-lee-dat*” (Stoloff, 1999, pág. 6).

El vocalista estadounidense Bob Stoloff define al *scat* como: “*La vocalización de sonidos y sílabas que son musicales pero que no tienen traducción literaria*” (Stoloff, 1999, pág. 6). En el libro *Vocal Improvisation Techniques*, Stoloff habla del enigmático mundo del *scat* y cómo cada intérprete elige las sílabas que usa según su preparación académica y su cultura, y reconoce al *scat* como elemento importante del lenguaje del *bebop* (Stoloff, 1999, pág. 6).

Muchos vocalistas como Louis han adoptado el sonido y la articulación característica de instrumentos, como la trompeta, la guitarra, el bajo y la batería para definir las sílabas de *scat*. Inclusive, en los inicios del jazz, los instrumentos de viento emulaban sonidos de la voz humana y los cantantes imitaban el sonido de los vientos y era casi imperceptible la diferencia entre voz e instrumento de metal. A esto en la actualidad se le conoce como trabajo de empaste entre instrumentos, práctica muy importante en la orquestación de grupos o bandas (Stoloff, 1999, pág. 7).

2.2 Louis como vocalista

No se sabe con exactitud cuándo Louis empezó a cantar, pero se puede decir que su original voz es un conjunto de texturas, colores y gran ímpetu interpretativo. El estilo vocal de Louis era cómico, sensual, obsceno y conmovedor. La idea de que Louis es el creador del *scat* no se ha podido desmentir, sin embargo, fue el primero en grabarlo en estudio y merece el crédito por convertir al *scat* en un arte. El *scat* de Louis Armstrong era una extensión de la articulación, timbre, fraseo y la técnica de embellecimiento de la melodía que caracterizaba su particular forma de tocar la trompeta (Stoloff, 1999, pág. 6).

La historia de Louis como vocalista probablemente inició mucho antes de que él empezara su profesión como trompetista, sin embargo se reconoce que empezó su carrera como cantante profesional en el año de 1925, año en el que grabó por primera vez como líder de una banda con los famosos Hot Five and Seven. Ese mismo año vuelve a entrar al estudio, pero esta vez grabando voces para el disco (National Public Radio, 2007).

Louis era conocido por su dedicación al espectáculo. Su afán de entretener al público consolidó su carrera como el mejor *showman* de la época, con *shows* cómicos, seductores y llenos de alegría. Es así como Satchmo entró como figura importante dentro de la comunidad de vocalistas y la cultura pop. Louis era un cómico innato y cada presentación era nueva y divertida, lo que provocó

una aceptación en masa del público y una exitosa carrera en la industria musical. Recibió fuertes críticas y fue percibido como músico poco serio dentro de la comunidad de instrumentistas del jazz. A pesar de los prejuicios, Satchmo, mantenía la ideología del entretenimiento sin importarle los comentarios de sus colegas. Para este gran artista, entretener y divertir al público era siempre su prioridad (National Public Radio, 2007).



Figura 4. Louis Armstrong, Diahann Carroll y Duke Ellington en el set de 'París Blues', París 1960 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).

2.3 Adiós a la tradición. Un nuevo rumbo para el jazz

El despliegue musical del jazz y la genialidad de Louis se dio gracias al líder de bandas de estilo *dixieland*, King Oliver (1885–1938), genio musical del *early jazz*. King Oliver fue un músico estadounidense que se estableció como un maestro cornetista y líder de bandas importantes del jazz de *New Orleans* o "*Dixieland*". El estilo musical de Oliver se destacó por su poder exuberante y

explosivo. “El Dixieland era música para bailar y era el estilo favorito del público del entonces. Oliver influyó fuertemente en Louis Armstrong” (Schuller).



Figura 5. Louis Armstrong y su maestro, King Oliver (JAZZITIS, s.f.)



Figura 6. Oliver King's Creole Jazz Band (JAZZITIS, s.f.).

“Esta época (early jazz) es también la del abandono del parafraseo, en el que el instrumentista construía el solo embelleciendo únicamente la melodía básica, al tiempo que dejaba que la mayoría del tema sea reconocible. En su lugar, Louis, comenzó a crear melodías frescas por encima de la armonía de la pieza. Logró dar forma a sus patrones melódicos con una coherencia y un sentido de la simetría dignos de un compositor clásico. La técnica más importante de Armstrong era hacer que coincidieran cada una de las frases melódicas con la frase anterior (...) empapaba toda la melodía de un sentido global de crecimiento” (Cooke, Destino: 68).

En los inicios de la época del jazz, la improvisación colectiva era muy común, sin embargo, Satchmo (Louis) rompió con todos los esquemas de la tradición, liderando con música nueva y fresca. Louis forjó una gran carrera como trompetista, redefiniendo el contexto con que era tocada la trompeta. Con gran sentido del ritmo, llevó al jazz serio tocado en *2/4 feel*, al sofisticado *4/4 feel*, creando un nuevo rumbo para el *swing* y la improvisación. Como relata el autor Brian Harker en el libro *Hot five and Hot Seven Recordings*: *“Cada frase que Louis tocaba, tenía coherencia en relación a la armonía, y siempre tocaba un lick para unir frases o secciones. Volviendo el solo una historia”* (Harker, 2011).

2.4 Características de Louis en sus primeros solos

Louis Armstrong es considerado como el maestro y precursor del arte de la construcción de motivos. Él utilizó como base estilística el Oliver *rhythm style* y el *dixieland*, como herramienta para dar coherencia y unión a sus solos, sin embargo, en el siguiente ejemplo se puede observar la propuesta de un nuevo rumbo para la improvisación, donde se puede apreciar la síncopa, notas cortas, repetición de motivos y *call and response* (Harker, 2011, pág. 46).

(*Link* de interpretación de *Cake Walking Babies*: <https://www.youtube.com/watch?v=oZOuKRwoIVU>).

Figura 7. Solo de Louis Armstrong del tema “*Cake Walking Babies (from Home)*”, grabado en 1925 (Harker, 2011, pág. 46).

Como se puede ver en la figura 7, se encuentran algunos detalles estilísticos que muestran las primeras variaciones de Louis con su nueva propuesta de improvisación. A primera vista (círculo amarillo), se aprecia que el tema está en 4/4, algo que da un nuevo rumbo a la sensación del *feel* musical, ya que la música estilo *dixieland* o *ragtime* se encontraba en 2/2. Ahora Louis presenta el *swing*. Como se explica en el Capítulo 1 (sección 1.3), el *swing* es la sensación rítmica donde se acentúan los tiempos 2 y 4 del compás y además se acentúa la primera corchea de la subdivisión (o el tiempo fuerte de la subdivisión).

Otra característica de la nueva forma de improvisación de Satchmo es el desarrollo de motivos. En la figura 7, se señala con círculos rojos los lugares donde Louis usa el motivo que toca al principio del solo (en anacrusa), y lo repite dos veces más, ubicándolo relativamente según la armonía. Esto muestra la genialidad de Louis para: unir ideas melódicas, virtuosismo para mover ideas según el movimiento armónico y volver al solo una historia. Todo esto con el fin de mantener una idea clara y fácil de recordar para el público.

En el libro Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings del autor Brian Harker, se analizan los solos más significativos de Louis. En la siguiente figura se muestra el solo sobre el tema Big Butter and Egg Man. En este, Louis muestra un vocabulario rítmico libre, flexible y creativo. Este vocabulario se volvió la base para el *swing* del nuevo jazz a partir de 1930. De igual forma Louis consolidó la base de la improvisación, con recursos fundamentales para solistas principiantes, como respetar la tradición del estilo, uso de motivos y *call and response* para contar una historia (Harker, 2011, pág. 51).

En las siguientes figuras se muestra el análisis del solo de Louis Armstrong sobre el tema Big Butter and Egg Man. (anexo#1. solo completo).

(Link de la interpretación del tema Big Butter and Egg man: <https://www.youtube.com/watch?v=adJFAGuud3c>).

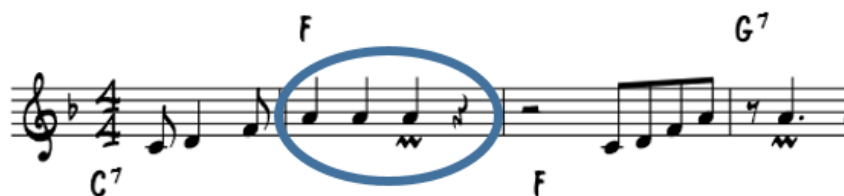


Figura 8. Inicio de solo del tema *Big Butter and Egg Man*. Síncopa y patrón rítmico al estilo King Oliver.

Como se menciona anteriormente Louis respetaba la tradición y también el oído musical del público, es por esto que, en sus solos a inicios de los años treinta, la tradición rítmica era lo que conectaba el pasado con sus primeras ideas de innovación como improvisador. Así lo demuestra en el primer compás de la figura 8 de este solo. Señalado de color azul, la primera frase del solo muestra claramente cómo integra una síncopa y el patrón rítmico característico del estilo de King Oliver (Harker, 2011, pág. 50).

The image shows a musical score for the solo 'Big Butter and Egg Man' in 4/4 time, key of F major. The score consists of seven staves of music. Red circles highlight eleven specific motifs that are repeated throughout the piece. The motifs are:

- Staff 1, measures 1-2 (circled together).
- Staff 1, measure 8 (circled).
- Staff 2, measures 3-4 (circled together).
- Staff 2, measure 6 (circled).
- Staff 3, measures 1-2 (circled together).
- Staff 3, measures 7-8 (circled together).
- Staff 4, measures 1-2 (circled together).
- Staff 5, measures 3-4 (circled together).
- Staff 5, measures 5-6 (circled together).
- Staff 6, measures 1-2 (circled together).
- Staff 6, measures 3-4 (circled together).

 The score includes various chords such as F, G7, C7, G-7, Bb, D7, and F7, and features rhythmic patterns like triplets and anacrusis.

Figura 9. Repetición de motivos sobre el solo *Big Butter and Egg Man*.

Otra muestra de un nuevo rumbo para la improvisación es el uso de motivos y frases cortas, para dibujar un camino innovador del desarrollo de ideas melódicas y rítmicas. En la figura 9 se observa más de once momentos (círculos rojos) en los que Louis repite un solo motivo para la unión de ideas. Este recurso se conoce como desarrollo motivico, el cual consiste en la integración de motivos entre ideas musicales. En este caso en particular, Satchmo usa el motivo en forma de anacrusa para integrar coherencia entre frases (Harker, 2011, pág. 52).

Figura 10. Call and response sobre el solo *Big Butter and Egg Man*.

Otra herramienta importante, en los primeros solos de Louis, era el *call and response* (llamada y respuesta). Este recurso es una herramienta de la nueva forma de improvisación donde las frases de pregunta llaman a otras frases de respuesta. Señalando las frases *call* con color amarillo, se marca un momento de pregunta que dura 8 compases. En estos se puede observar cómo la frase da una insistente idea melódica de llamada (*call*), subiendo melódicamente en las frases 1, 2 y 3, y para descender y concluir la idea, una frase (frase 4) dentro de la armonía para indicar un final a la frase de llamada. En la figura 10 se señalan de color verde las frases de respuesta. Estas se distinguen de las frases *call* al ser interpretadas en un registro más bajo que las frases de pregunta, además Louis resuelve todas las frases de forma descendente (Harker, 2011, pág. 54).

En este solo, Louis muestra algunas formas de interpretación o desarrollo del solo. Primero como cuatro grupos de dos compases, seguidos de dos grupos de cuatro compases; dos grupos de tres frases; y ocho grupos de dos compases. Cada frase interactúa una con la otra y se relaciona con una rima

musical, como en la poesía, en la que los versos se relacionan por rimas múltiples (Harker, 2011, pág. 57).

El solo de Louis sobre *Big Butter and Egg Man* cambió el enfoque del jazz a partir de ese momento. En el libro de Brian Harker, *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings*, se analizan varios solos en los que Louis define sus herramientas como improvisador. Harker llega a la conclusión de que por varios años Louis mantiene y transmuta estas herramientas para establecer su estilo como improvisador.

Estos solos se caracterizaron por tener un vocabulario rítmico libre y espontáneo. Estas herramientas se volvieron la base fundamental del *swing* y el lenguaje del nuevo jazz a partir de 1930 (Harker, 2011, pág. 67). Es esencial reconocer las herramientas fundamentales que Louis implementó en sus primeros solos ya que, sin duda, son andamios musicales y la base de la improvisación libre, el concepto de *swing* y el estudio inicial del estilo (Harker, 2011, pág. 55).

Como se menciona en el Capítulo 1 y 2, para adquirir un lenguaje de jazz adecuado, es importante investigar sobre intérpretes del estilo, en este caso refiriéndonos a Louis Armstrong se logró reconocer las herramientas prácticas fundamentales, como son: los motivos, *quotes*, y el conocimiento de la tradición estilística que permiten cantar e improvisar con sentido musical y cultural.

3 La leyenda de Ella Fitzgerald, La Primera Dama de la Canción.

“Las leyendas son mentiras que se convierten en historia al final” (Quotes by Jean Cocteau, s.f.).



Figura 11. Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Stan Hasselgard, Jack Robbins en el bar de jazz Downbeat, New York 1948 (Herman Leonard Photography, LLC, s.f.).

Como una obra de arte, emerge una de las mujeres más importantes del estilo, Ella Fitzgerald. Nació en la ciudad de *New Ports News, Virginia*, Estados Unidos, el 25 de abril de 1917. Como afirma Stuart Nicholson en el libro *“A Biography of the first lady of Jazz”*, Ella mostró interés por la danza y el canto a

temprana edad. A pesar de haber vivido serios problemas intrafamiliares, la joven artista superó con gran actitud las dificultades. Con gran entusiasmo, *The First Lady of the Song*, vivía para la música, siempre atenta a su entorno musical, y lista para aprender (Nicholson, *Ella Fitzgerald : A Biography of the First Lady of Jazz*, Updated Edition, 2014).

Inició su camino profesional con el éxito comercial de la grabación del tema de Chick Webb, “*A Tisket, A Tasket*”. Con el paso los años Ella se convirtió en su propio jefe y líder de banda. Grabó muchos temas *hit* que recaudaron mucho dinero y la posicionaron como la mejor cantante de Estados Unidos, y a partir de 1950 su popularidad sobrepasó el continente y se convirtió en un ícono internacional (Schoenberg, 2002, pág. 107). Su voz sobrepasó épocas, géneros y en 1940 su nombre era símbolo de excelencia y buen gusto. “*Durante estos años se convirtió en una virtuosa del estilo bebop scat*” (Stoloff, 1999, pág. 7).

Vivía para cantar. Nada en la vida le importaba más que eso. Su gran voz sostuvo su carrera alrededor de setenta años. Un gran estilo vocal, extraordinaria interpretación y su infinito conocimiento musical fueron características de la Primera Dama del jazz. Fue admirada por un público que amaba su tono de voz, clara dicción, imaginación armónica y su gran sentido del *swing* (Nicholson, *Ella Fitzgerald The Complete Biography*, 2004, pág. 1) “*Su voz era un instrumento ligero y ágil, que le permitía cantar con fácil articulación, velocidad y estilo. Su alcance y flexibilidad eran extraordinarios*” (Stoloff, 1999, pág. 7).

Como pocos músicos, tenía un gran oído absoluto que la convirtió en una músico virtuosa y con los años desarrolló un impresionante oído relativo, el cual le permitía ubicarse en cualquier lugar que la música pedía. Entendía perfectamente la relación interválica de las notas con la armonía y podía transponer melodías en cualquier tonalidad en fracciones de segundo. Estas características asombrosas la convirtieron en una gran *quotera* y citadora de reconocidas melodías, permitiéndole a su voz *mezzo soprano* dibujar los *changes* (cambios armónicos) con gran libertad. Así experimentó con su

instrumento como cualquier instrumentista virtuoso/a (Nicholson, Ella Fitzgerald The Complete Biography, 2004, pág. 9).

Era muy claro que Ella Fitzgerald sería una leyenda. Tanto en el mundo del jazz como en la música popular era amada, respetada y reconocida por ser una artista musical y optimista. Era de esperar que el éxito abriría sus puertas a esta virtuosa cantante (Schoenberg, 2002).

3.1 Ella, la genio de la transcripción instrumental.

Es claro que Ella tenía una influencia instrumental fuerte. El autor del libro Ella Fitzgerald The Complete Biography habla con respecto al sonido de esta vocalista y dice: *“From start to finish her conception is purely instrumental, just like a trumpet or a saxophone ‘blowing’ through the blues changes.”* (“De principio a fin, su concepción es puramente instrumental, exactamente como una trompeta o un saxofón, “soplando” a través de los cambios armónicos del blues”) (Binek).

A lo largo de su vida, Ella perfeccionó su talento, o lo que ella llama, “regalos de dios”. Aunque en su niñez no era consciente de tales dones, el tiempo y las circunstancias potenciaron este talento. Su gran oído le permitió absorber el estilo característico de sus grandes ídolos como el estilo de The Boswell Sisters y su gran amigo y colega Louis Armstrong. Ella Fitzgerald podía evocar el sonido de instrumentos como: la trompeta, el trombón, piano, etc. Esta capacidad de emular sonidos instrumentales fue pieza clave en su carrera como solista (Nicholson, Ella Fitzgerald : A Biography of the First Lady of Jazz, Updated Edition, 2014, págs. 9,10)

Ella Fitzgerald poseía grandes dones musicales, como su gran oído relativo y perfecto. El oído relativo es distinto al oído perfecto, en términos de habilidad y funcionalidad. Ella sabía la relación precisa de cada nota con respecto a la tonalidad y armonía, por esto siempre cantaba afinada y en contexto armónico. Otra de las características musicales de Ella era su capacidad de imitación, el

cual incluyó a su estilo vocal (Nicholson, Ella Fitzgerald The Complete Biography, 2004, pág. 9).

Para Ella era importante la excelencia, por esto invertía todo su tiempo analizando la música de los maestros más importantes del jazz. Gran parte de su estudio consistió en asistir a conciertos de *bigbands*, transcribir *licks* y frases, para luego aplicarlas inmediatamente en sus siguientes *shows* (Nicholson, Ella Fitzgerald The Complete Biography, 2004, pág. 10). Muchos artistas del jazz usan estas capacidades musicales de transcripción e imitación para adquirir lenguaje de jazz, tanto transcribiendo sonido, color y textura, como transcribiendo *licks*, frases o melodías tradicionales del estilo (Berliner, 1994, pág. 103).

3.2 *Blue Skies*, muestra de genialidad

Blue Skies forma parte del disco de Ella Fitzgerald, “*Get Happy*”, del año 1957. Este *standard*, fue compuesto por Irving Berlin. Creado en 1926, específicamente para la actriz Belle Baker, para el musical *Bets*. *Blue Skies* pasó a formar parte del repertorio de músicos de jazz desde entonces. La forma está compuesta de 32 compases y tiene una estructura tipo AABA.

En esta interpretación, Ella muestra toda su genialidad vocal, mostrando: gran registro, control vocal, gran capacidad de *quotera* y sobre todo su creatividad y flexibilidad como solista. En las siguientes figuras se analizan secciones donde se muestran distintas herramientas que usa en su solo como: motivos, *quotes*, *call and response*. Cada herramienta estará seleccionada con un color específico. Los motivos seleccionados serán señalados en un círculo color rojo, *quotes en círculos de color amarillo*, *call* (llamada) líneas de color verde, y *response* (respuesta) líneas de color morados. Además de análisis se señalará el desarrollo de motivos con una línea de color rosa por debajo de la idea melódica.

En cada sección planteada se define el tiempo exacto donde analizaron las herramientas que usó Ella Fitzgerald. ([link](#) de la interpretación de Ella

Fitzgerald del tema *Blue Skies*:
https://www.youtube.com/watch?v=epRXoS_POIk.

3.2.1 Análisis de solo de Ella Fitzgerald sobre *Blue Skies*

3.2.1.1 Motivos

A continuación, se muestran cuatro motivos en los que Ella Fitzgerald demuestra: gran oído relativo, dominio del lenguaje de jazz, tratamiento de motivos y desarrollo de los mismos dentro del tema *Blue Skies*.

Figure 12 shows the beginning of the solo. The wind staff (VIENTOS) plays a motif circled in red. Ella's staff (ELLA) later plays the same motif, also circled in red and labeled 'Motivo'. The chords above the staff are C^b, B-7^b5, A-, and A-MAJ7/G[#].

Figura 12. Motivo 1, Inicio de solo. Ella toma el motivo de los vientos (minuto 1:09) con el que culminan el head in. (Ella inicia el solo con motivo en el minuto 1:12)

Figure 13 shows the development of the motif. The wind staff (VIENTOS) continues with the motif. Ella's staff (ELLA) shows the motif and its development, circled in red and labeled 'Motivo' and 'Desarrollo'. The chords above the staff are B-7^b5, A-, A-MAJ7/G[#], A-7/G, and A-6/F[#].

Figura 13. Desarrollo motivico. (minuto 1:12-1:17)

En la figura 12 podemos observar como Ella toma la idea o motivo que la sección de vientos toca en los últimos dos compases del *head in*. Ella usa este motivo como primera idea de improvisación, moviendo relativamente un motivo que armónicamente se encuentra en un acorde dominante y lo ubica en un acorde menor tónico. De la misma manera, también lo hace en la segunda repetición del motivo (figura 13, compás 3). Ella usa esta idea como una anacrusa de corchea en ambas repeticiones. Estas suenan un tiempo del primer compás del solo, seguido de dos corcheas. El desarrollo de motivos (color rosa) no se aleja del de la idea principal, ya que compone el desarrollo motivico con notas cortas y respeta la construcción rítmica de la idea base.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, four chords are indicated: A., A-maj7/G#, A-7/G, and A-6/F#. The first two measures of the staff are circled in red. The first measure is labeled 'Motivo' and the second is labeled 'Repetición'. The last two measures of the staff are underlined in pink and labeled 'Desarrollo'. The motif consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5 with a sharp sign.

Figura 14. Motivo 2. Motivos con arpegios y desarrollo motivico con escalas. (minuto 1:24- 1:30).

En la figura 14 se señala un motivo y su repetición. Ella dibuja el arpeggio de Am culminando el motivo con una anticipación cromática a la raíz del siguiente acorde. En la repetición del motivo dibuja el arpeggio de A-maj7. En los siguientes dos compases desarrolla el motivo, pero esta vez de forma escalar ascendente, y al culminar la idea desciende en arpeggios de A-6.

Figura 15. Motivo 3. Motivo con tresillos (minuto 1:49- 1:54).

Ella Fitzgerald era experta en el juego del ritmo. En la figura 15 se observa la construcción de una idea larga que parte de una figura de tresillo de negra que ocupa dos pulsos. Así forma cuatro grupos de tresillos con los cuales genera una sensación de desplazamiento y espacio sobre el tiempo, resolviendo la idea con corcheas y una negra. El motivo y el desarrollo se construyeron armónicamente respetando los *chord tones* en tiempos fuertes, y notas de paso en tiempos débiles. En estos tres compases de solo, Ella muestra la manipulación de la sensación del pulso, provocando apertura del espacio en tres compases de idea.

Figura 16. Motivo 4. Motivo, variante y desarrollo de la idea (minuto 2:13- 2:19).

El motivo se compone por una idea de un compás, que se complementa en el siguiente. Este motivo provoca una sensación de tensión con la primera nota (11na natural) y resuelve la idea con notas de la escala. Se construye rítmicamente por una nota larga y corcheas. El siguiente compás es una variación rítmica del motivo que finaliza la idea. El desarrollo del motivo es una idea compuesta de corcheas que están en la escala de A- *aeolian*. Evocando la tradición ritmo estilística (corchea *swing*), Ella desarrolla el motivo acentuando la segunda corchea de cada tiempo. En el segundo compás del desarrollo usa la 13na del acorde para generar tensión y rítmicamente repite la idea inicial de la variante para finalizar la idea.

3.2.1.2 Quote

The image shows a musical score in E major. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a treble clef and a 3/8 time signature. The chords are Cmaj7, A7, D-7, G7, C6, and C6. The melody starts with a triplet of eighth notes on C5, followed by another triplet on D5. The highlighted section (quote) consists of eighth notes: C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, B6, A6, G6, F#6, E6, D6, C6. A box labeled 'quote' is positioned below the highlighted notes.

Figura 17. Quote (cita) de la frase característica de la marcha de boda *Wagner's Wedding March* (minuto 1:33- 1:36).

Esta marcha esta escrita originalmente en Bb mayor. Una de las herramientas características de improvisación de Ella Fitzgerald era la cita de frases famosas. Al tener un gran oído musical podía sorprender a la audiencia citando frases fáciles de reconocer. En la figura 17 se observa el *quote* una septima menor descendente, lo que muestra la capacidad relativa de Ella para ubicar las frases en el contexto que la música necesita.

MAJESTICALLY ♩ = 76

N.C. B \flat F7 B \flat

Cita

Figura 18. Wagner's Wedding March (Bb mayor)

En la figura 18 se observa un sistema del tema original de *Wagner's Wedding March*, en la tonalidad original (Bb). La frase inicia en fa, subiendo a la tónica del acorde (Bb). En la figura 17 Ella transpone la frase un tono sobre la original respetando la relación armónica del tema.

3.2.1.3 Call and response

CALL RESPONSE

C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ B $\text{min}7\flat5$ E 7

Figura 19. Call and response

En la figura 19 se presenta una idea melódica en forma de llamada en dos compases de solo y una idea en forma de respuesta de dos compases. La llamada (*call*) esta construida por un motivo de una negra y corcheas que pasan por el acorde de C $\text{maj}7\#11$, F-6 y C $\text{maj}7$. La respuesta (*response*)

respetar la estructura rítmica y melódica de la llamada con más densidad de notas.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into two sections: 'CALL' and 'RESPONSE'.
 - The 'CALL' section (measures 1-4) is marked with a green bracket. It starts with a whole note chord 'A-' (measure 1), followed by a descending eighth-note arpeggio: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter). The second measure contains a whole note chord 'A-maj7/G#'.
 - The 'RESPONSE' section (measures 5-8) is marked with a purple bracket. It starts with a descending eighth-note arpeggio: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter). The second measure contains a whole note chord 'A-7/G'. The third measure contains a whole note chord 'A-6/F#', and the fourth measure contains a whole note chord 'A-6/F#'.
 A small 'bb' is written below the first measure of the staff.

Figura 20. Call and response 2.

En esta figura se observa como Ella le da espacio a sus ideas melódicas con *call and response*, poca densidad de notas y ritmo. En esta sección de solo Ella Fitzgerald construye la llamada (*call*) con un motivo de un compás con arpeggios descendentes y el desarrollo del motivo con menos densidad rítmica pero respetando las notas del motivo original. En la respuesta construye la idea de forma escalar descendente con mayor densidad de notas.

Como resumen del análisis presentado se puede mencionar que los insumos y herramientas fundamentales para la aproximación a la improvisación se presentan de forma teórica y práctica. Dentro de los insumos teóricos encontramos : la escucha activa, la investigación a la cultura del jazz y sus grandes exponentes y el conocimiento de repertorio. Por tanto, dentro de las herramientas prácticas encontramos el uso de: transcripción instrumental, motivos, *call and response*, *quotes* y manejo del ritmo.

4 Aplicación de herramientas estilísticas prácticas sobre *Blue Skies*

En base a las herramientas extraídas de los capítulos anteriores se plantea un solo sobre la forma de *Blue Skies*. En este solo se aplicó motivos, desarrollo motivico, escalas, arpeggios, *call and response* y *quotes*.

4.1 Primer sistema de solo:

BLUE SKIES

SOLO ESCRITO POR SIMONE DELGADO

The musical notation shows a sequence of notes on a staff. The first two measures are circled in red and labeled 'Motivo'. The next two measures are underlined in pink and labeled 'Desarrollo'. Above the staff, the chords B_{min}7b5E⁷, A, A-maj7/G[#], A-7/G, and D⁷ are indicated.

Figura 21. Parfraseo de la melodía como motivo.

En el primer compás del solo, se presenta la melodía de *Blue skies* como motivo, y en el segundo compás una repetición del mismo un tono abajo. En el compás 3 se presenta otro motivo en *call* (llamada) de forma escalar (A-7 *aeolian*), y en el cuarto compás se presenta el desarrollo de la idea en forma de *response* (respuesta). Para iniciar el solo se observa mínima densidad de notas. En este primer sistema se observan elementos que Louis usaba en sus primeros solos. El parfraseo de la melodía y el desarrollo motivico de estos.

4.2 Segundo sistema de solo:

The diagram shows a musical staff with two systems. The first system, labeled 'CALL', consists of three measures with chords C^{MAJ7}, A⁻⁷, and D⁻⁷. A red circle highlights the first measure, which contains a motif of four notes (C, E, G, A). Below this measure is a box labeled 'MOTIVO'. The second system, labeled 'RESPONSE', consists of three measures with chords G⁷, C^b, B^{-7b5}, and E^{7b9}. A pink bar highlights the first measure of this system, which contains a variation of the motif (C, E, G, B). Below this measure is a box labeled 'VARIACIÓN DE MOTIVO COMO'. Above the first measure of the call is a box labeled 'CALL', and above the first measure of the response is a box labeled 'RESPONSE'.

Figura 22. Motivo y variación.

En la figura 22 se presenta un motivo con *triad pairs*. Esta herramienta consiste en la creación de melodías que están compuestas por triadas diatónicas mayores. Esta herramienta se presenta en el solo sobre el acorde de Cmaj7 y A-7. Sobre Cmaj7 se utiliza la triada de C mayor y sobre A- la triada en primera inversión. Este motivo se repite en los siguientes compases como una variación con menos notas, pero mantiene su estructura diatónica. Como se evidencia en el capítulo 3, Ella Fitzgerald construía sus ideas melódicas en forma *call and response*. Esta herramienta permite formar ideas compuestas, llamativas y fáciles de recordar. En este sistema la frase de llamada está compuesta por un compás y un tiempo del siguiente compás y la frase de respuesta comprende tres tiempos, en este se repite el motivo con menos notas.

4.3 Tercer sistema de solo:

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a green bracket labeled 'CALL' spans the first two measures. Above the next four measures, a purple bracket labeled 'RESPONSE' is shown. The first measure is circled in red and labeled 'MOTIVO'. Chords are written above the staff: A- (measure 1), A-maj7/G# (measure 2), A-7/G (measure 3), and D7 (measure 4). Measure numbers 6 and 10 are indicated on the left side of the staff.

Figura 23. Call and response

En esta figura se observa la herramienta de *call and response*. La llamada está compuesta por un motivo de un compás y una corchea del siguiente. Esta idea está estructurada por dos grupos de cuatro corcheas y de forma escalar (*aeolian*) descendente. La respuesta a esta llamada se encuentra desde el segundo compás en el tercer tiempo, manteniendo la estructura rítmica, respondiendo de forma descendente, pero con la culminación de la idea una octava arriba repitiendo las tres primeras notas del motivo inicial. Para dar una sensación de final, la idea culmina con un tresillo de negra sobre la raíz del acorde. Esta herramienta ha sido utilizada en los solos de Ella como recurso para iniciar ideas melódicas como se pudo observar en la figura 17 (capítulo 3).

4.4 Cuarto sistema de solo:

The image shows a musical staff with a treble clef. The first six measures are circled in yellow and labeled 'quote'. Chords are written above the staff: Cmaj7 (measure 1), A7 (measure 2), D-7 (measure 3), G7 (measure 4), C6 (measure 5), and C6 (measure 6). Measure numbers 11 and 12 are indicated on the left side of the staff.

Figura 24. Quote de la canción infantil Los Pollitos dicen.

En la figura 24 se presenta la melodía de la canción infantil Los Pollitos Dicen a manera de *quote*. Ubicado una tercera menor descendente, distinta a la original, la cual inicia en do. En este ejemplo se observa la aplicación de oído relativo, por la ubicación de una melodía mayor sobre acordes menores de forma diatónica. En la figura 25 se observa la melodía y armonía original sobre la métrica en 2/4.

C F C F C G C

Los po-lli-tos di-cen pí-o pí-o pí-o cua-ndo tic-nen ham-bre cua-ndo tic-nen frí-o.
La ga-lli-na bu-sca el ma-iz el fri-go lew da la co-mi-da y-les-pre-sta-ja-bri-go.

Figura 25. Melodía original de los pollitos dicen.

4.5 Quinto sistema de solo:

Cmaj7 F-6 Cmaj7 F-6 Cmaj7 G7 C6

18

motivo

Figura 26. Motivo y manipulación del pulso.

En la figura 26 se observa un motivo de tresillos de negra. Esta idea musical está compuesta por tres grupos de cuatro notas cada uno. En el capítulo 3 (figura 15) se habló de Ella y su capacidad para manipular el pulso y la sensación del tiempo. En esta figura la idea comprende tres compases, en los cuales, al acentuar la primera nota de cada grupo la sensación del primer tiempo de cada compás se desplaza.

Como se evidenció en el capítulo 3, Ella formaba ideas melódicas en todo su registro vocal y con amplia tesitura. En esta figura se aplicaron estas herramientas moviendo la idea sobre dos octavas (C3 y C4).

4.6 Sexto y séptimo sistema de solo:

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. The top staff has a red circle around the first two notes of the first measure. A box labeled "motivo" is placed over the first measure of the bottom staff. Chord symbols are written above and below the staves.

Chord symbols above the top staff: C^{maj7}, F-6, C^{maj7}, F-6, C^{maj7}, B^{min7b5}, E⁷

Chord symbols below the bottom staff: A-, A-^{maj7}/G[#], A-⁷/G, D⁷

Figura 27. Silencio e ideas largas

En los primeros tres compases de esta figura se observa menos notas y más silencios. En el solo es importante dar momentos de respiro musical y en esta sección se puede apreciar un motivo de dos notas sobre el acorde de C^{maj7} y su variación en corcheas. El desarrollo de esta idea se presenta en el tercer compás con la misma estructura rítmica pero con cambios melódicos diatónicos sobre F-6 y C^{maj7}.

La culminación de este desarrollo es el inicio de otra idea. En el último compás del sexto sistema podemos ver un motivo en corcheas que sube de forma escalar sobre el acorde de B-7^{b5} y sobre E⁷ en arpeggio. En el siguiente sistema de la misma figura, se desarrolla el motivo incluyendo tresillos (primer compás del séptimo sistema) y culmina la idea en el segundo compás del mismo de forma escalar sobre el acorde de A-^{maj7}/G[#].

4.7 Octavo sistema:

54

C_{maj7} A₇ D₋₇ G₇ C₆ B_{min7b5} E₇

Transcripción de los vientos

Figura 28. Idea que da paso al solo de Ella Fitzgerald sobre *Blue skies*.

En la figura 28 se puede evidenciar que durante dos compases se desarrolla una idea en corcheas, que se mueve de forma escalar para dar paso a la idea melódica de los vientos que se analizó en el capítulo 2 (figura 12). Originalmente, en la grabación de *Blue Skies* de Ella Fitzgerald la sección de los vientos culmina el *head in* con un motivo de corcheas, y Ella Fitzgerald toma ese motivo para iniciar su solo. En la figura se muestra la transcripción de la sección de vientos del tema original.

Con la finalidad de adquirir lenguaje estilístico, se escribió y analizó un solo que expresa la genialidad de Ella Fitzgerald, aplicando las herramientas analizadas en los capítulos 1, 2 y 3 para construir una primera vuelta de la forma, y generando un solo previo a la transcripción de un solo magistral.

5 Conclusiones

Está claro que el jazz es un conjunto de cambios culturales y experiencias sociales. El jazz se originó en los Estados Unidos a inicios del siglo XX, en medio de una sociedad segregada pero dispuesta a generar espacios de ocio en las famosas zonas de tolerancia. Grandes músicos y pioneros del estilo, iniciaron su camino profesional tocando en cabarets y centros de recreación. Por estos aspectos, academizar el jazz tomó casi medio siglo. El jazz es la herencia de la segregación, guerras, desenfreno y evolución. Es un conjunto de sonidos y voces estridentes que fundamentan la improvisación libre y espontánea.

Dentro del aprendizaje del jazz, las prácticas tradicionales de enseñanza no poseen cabida, pues este está orientado por el arte de la improvisación y el intercambio de conocimientos musicales. Todo esto dado por la práctica del *hagging out an jammin*, actividades clave para el aprendizaje de buenos *licks*, oído jazzista, ritmo, autoestima musical y aproximación al lenguaje, elementos que por su complejidad no podrían ser aprendidos de otra manera.

En un ámbito más académico del aprendizaje de este estilo, es necesaria la práctica recurrente de raíces, escalas y arpeggios, complementando esta información con la transcripción y la escucha activa de personajes del jazz que definen la tradición del estilo, y así por osmosis, se generaran capacidades musicales irrefutables. Como resultado de estas prácticas las ideas musicales saldrán con más facilidad y se liberaran ideas que están dentro de cada músico. Toda persona que decide intentar este estilo logra un crecimiento musical importante.

El jazz es el resultado de un sistema rítmico, compuesto por relaciones de tiempo, tensión y altura. Puede ser interpretado en cualquier formato, instrumentación y sistema métrico y armónico. Además, comprende una serie de composiciones que son reconocidas como repertorio clásico o *standards*. En

conclusión, el jazz es un conjunto de sonoridades, cultura y ritmo heredados con el tiempo.

Para la improvisación con lenguaje de jazz, la investigadora reconoció, analizó y planteó, insumos y herramientas importantes que definieron el estilo de Louis como improvisador. El abandono del parafraseo, la síncopa, la construcción de motivos y el *call and response*, son las que permiten la interpretación del estilo y la improvisación coherente.

En el capítulo 3 se habló de Ella Fitzgerald y de las herramientas que definieron su estilo como improvisadora. En el análisis del solo de *Blue Skies* se presentaron varias figuras en las que Ella Fitzgerald usa la repetición de motivos para el desarrollo progresivo de un solo: el uso de *quotes* famosos para llamar la atención del oyente y el *call and response* durante todo el solo para formular y reformular ideas melódicas. La relación entre Louis y Ella es clara, ambos improvisadores usaron las herramientas de la transcripción, *quotes*, desarrollo motivico y *call and response* en su estilo.

La investigadora escribió un solo con las herramientas extraídas del análisis, como motivos llamativos y desarrollo de los mismos, *quotes*, *call and response* y herramientas que Louis y Ella usaban frecuentemente en sus solos. Un ejemplo de esto es el desplazamiento rítmico, cambios de registro y la transcripción de líneas melódicas que los vientos usaron en la grabación del tema original de *Blue skies*.

En base al análisis y para construir este solo, se utilizó: 1er sistema, el parafraseo de la melodía y el desarrollo motivico que Louis usaba en sus solos; 2do y 3er sistema, la herramienta *call and response* que forma ideas compuestas, llamativas y fáciles de recordar en relación a las ideas melódicas de Ella Fitzgerald; 4to sistema, aplicación de la melodía de “Los Pollitos Dicen”, sobre la cual se usa la herramienta del oído relativo para manipular una melodía mayor sobre acordes menores de forma diatónica; 5to sistema, la manipulación del ritmo y la sensación del tiempo al construir una idea melódica, con tres grupos de tresillos cada uno con cuatro notas y al acentuar la primera

nota de cada grupo la sensación del primer tiempo se desplaza; 6to y 7mo sistema, uso del espacio y silencio para dar respiro al solo; y en el 8vo sistema, se cita la línea de vientos con la que termina el *head in* de la versión de Ella Fitzgerald sobre Blue Skies.

En este trabajo de tesis se reconoció; la importancia del estudio del jazz, las herramientas fundamentales del lenguaje, recursos estilísticos de la primera etapa del jazz, herramientas para una improvisación inicial y se aplicaron en la construcción de un solo que contiene: *swing feel*, patrones rítmicos del estilo, motivos, *quotes* y *call and response*.

6 Recomendaciones

A lo largo de este trabajo de investigación se han planteado varias herramientas teóricas y estilísticas del lenguaje de jazz. Es importante recordar que no existe el camino correcto para ser un músico de jazz, sin embargo, la conciencia del estudio diario, la investigación y la práctica constante, son las herramientas que otorgan capacidades irrefutables. La dedicación y el trabajo duro son valores que todo músico, de cualquier nivel, debe adquirir.

Como cualquier ciencia y arte, el estudio del jazz requiere cierto tipo de actitud mental. Se recomienda tener conciencia y actitud proactiva a la hora de estudiar para alcanzar objetivos altos en periodos de tiempo cortos. La investigación y conocimiento del contexto cultural e histórico del estilo o tendencia musical a estudiar aportará al conjunto de herramientas profesionales adquiridas.

Para obtener lenguaje de jazz se recomienda seguir una serie de pasos previos con la finalidad de desarrollar las herramientas prácticas. Un músico que improvisa es un compositor en tiempo real. Las ideas melódicas que salen en vivo son destellos de horas de práctica y estudio, no solo melodías virtuosas que salen espontáneamente. La única diferencia entre un compositor tradicional y un improvisador, es la desventaja o ventaja (según el punto de vista personal), de no poder borrar o corregir errores.

La vocalista Jay Clayton, autora del libro "*Sing Your story*", propone algunas formas de ver el aprendizaje de melodías de *standards*. Si se está iniciando en este lenguaje es importante estudiar temas que otros músicos conozcan dentro del estilo, y a partir de ese momento se podrá decidir, por experiencia, qué temas representan lo que se quiere expresar como artista.

Jay Clayton recomienda a los vocalistas aprender melodías por oído y complementar este aprendizaje con la lectura de los *charts* o partituras. De esta forma, con oído relativo, se logrará mover la melodía si se cambia la tonalidad y visualmente siempre se ubicará la melodía sobre la forma del tema. Esto se

aplica para todos los *standards* que se elija estudiar (Clayton, 2001, págs. 11,12). En la sección de anexos se presentan algunos ejercicios para el estudio de melodías (anexo #4).

Lo más importante como músico y en este caso, como vocalista que estudia lenguaje de jazz, es eliminar prejuicios, estar dispuesto a fallar constantemente y exponerse frente a músicos todo el tiempo, pero siempre con la convicción de que los cambios en el instrumento serán positivos y que el entendimiento auditivo será cada vez más intuitivo.

“Muchos sienten que las personas que improvisan o tocan jazz son especiales. Si son especiales, es porque han invertido su tiempo de forma sabia, aprendiendo las herramientas del oficio. Algunas de ellas son: escalas, acordes, patrones, licks, canciones (canciones tradicionales u originales), entrenamiento auditivo, escuchar lo mejor del jazz y otras cosas que ellos sienten que pueden contribuir con su crecimiento para ser músicos completos.” (Aebersold, 2000,2010,2017, pág. 2).

El lenguaje de jazz no es sencillo. El estudio de ritmo, escalas, arpeggios o *licks*, no significan mucho si no se toma conciencia del pasado (Berliner, 1994, pág. 22). El gran Louis decía: *“Yo quise hacer algo más que solo fingir (improvisar) la música todo el tiempo, porque existe más música que solo tocar un estilo”* (Harker, 2011, pág. 133). En la sección de anexos (anexo #5) se presentan ocho temas con las mejores interpretaciones vocales e instrumentales de este genio musical, para conocer y reconocer las herramientas presentadas en el Capítulo 2.

6.1 Formas para empezar a improvisar:

Para construir un buen solo es importante recorrer el lenguaje de jazz desde los fundamentos. Louis no se convirtió en leyenda por nacer con las capacidades de un músico virtuoso. Como toda ciencia, la improvisación requiere investigación, estudio y práctica. Jamey Aebersold propone varios

ingredientes musicales para crear un buen solo, como: desear improvisar, la escucha seria de grabaciones de jazz, métodos de práctica y estudio (qué y cómo practicar, practicar con sección rítmica (sea un grupo en vivo o *play along*), disciplina y determinación (Aebersold, 2000,2010,2017, pág. 5). En el anexo #6 se plantean diez pasos o formas de estudio de armonía abaladas por el saxofonista Jamey Aebersold.

Estas herramientas permiten al improvisador conocer verdaderamente un *standard*, ya que estudias todos los caminos que puedes abarcar en el solo. El estudio y práctica de estas herramientas se volverán cada vez más sencillas y cómodas mientras más se las aplique en el estudio diario (Aebersold, 2000,2010,2017, págs. 5,6)

El improvisador conoce de la historia del jazz, la cultura y sobre todo el lenguaje musical que hace este estilo especial.

“Insistamos, el músico de jazz desarrolla, con el correr del tiempo, figuras adecuadas a cambios específicos de armonía y métrica, y constantemente ordena y reordena el material asimilado en el contexto musical en el que se encuentre”. Existe una tendencia inevitable de acudir a ideas ya utilizadas y extraídas de otros intérpretes, sin embargo, ese es el principio básico del jazz, desarrollar tu oído a tal punto que la improvisación sea natural, espontánea y llena de vocabulario musical (Collier, 1995, pág. 59).

6.2 Usa a tu favor la Ley de Pareto (Fedele, 2019).

Estudiar a profundidad este lenguaje eliminará problemas estilísticos, ayudará a la afinación y otorgará el conocimiento armónico que este lenguaje tiene. Sin embargo, la Ley de Pareto logra resumir la vida real de un jazzista en algo un poco más sencillo. El conocimiento de esta ley puede eliminar estigmas y calmar la ansiedad que este género provoca en aquellos que inician en el estudio del género.

Esta Ley nos dice que el veinte por ciento de las causas provocan el ochenta por ciento de los efectos. En lenguaje musical esto significa que el ochenta por ciento de los *standards* de jazz están en cuatro tonalidades (C, Eb, F, Bb). Por esto el veinte por ciento de las escalas se toca el ochenta por ciento del tiempo y el cien por ciento de los músicos tocan el veinte por ciento de *standards* el ochenta por ciento de tiempo.

El razonamiento de esta Ley no es nada nuevo, al vivir el jazz diariamente este conocimiento se vuelve obvio con el tiempo, pero para los iniciados esta reflexión puede ser la luz al final del túnel.

6.3 Autoconocimiento y métodos de evaluación.

Cada individuo funciona de distintas maneras, por esto es importante auto analizar los procesos mentales, formas de asimilar información, acción-reacción y entendimiento. Sin embargo, para entender es importante marcar pautas para el estudio diario. En el anexo #7 se propone algunos puntos clave para optimizar el estudio.

Es importante que los vocalistas conozcan la diferencia entre una improvisación sin estructura y lo que llaman los jazzistas, "El conocimiento como camino a la libertad". Como parte de las técnicas para la optimización del estudio, es indispensable el aprendizaje de melodías, raíces, arpeggios, escalas, para así poder entender la armonía y como se puede partir de esta gran primera idea del compositor para desarrollar un gran solo. El gran Louis Armstrong no estaba exento de esta responsabilidad, es por esto que gran parte de su tiempo lo empleaba al estudio del instrumento, junto a la teoría, sin mencionar que tiene una discografía extensa y variada, donde se puede apreciar el crecimiento de este ejemplo de músico.

Estudiar a diario y de forma constante no tiene resultados inmediatos, sin embargo, permite al músico reconocer errores y falencias de conocimientos teóricos y/o prácticos. Tocar en vivo, practicar y aplicar los conocimientos diariamente, otorga una perspectiva real del lugar como aprendiz del lenguaje.

De esta forma se afianzan fortalezas y con el tiempo se incorporan nuevos conocimientos, todo esto con el objetivo de entender que improvisar es la forma natural del ser humano para hacer música (Aebersold, 2000,2010,2017, pág. 5).

7 Referencias

- Aebersold, J. (2000,2010,2017). *Jazz HandBook*. New Albany: Jamey Aebersold JAzz.
- Ayuso, M. (29 de 01 de 2015). *La Confidencial*. Obtenido de https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-01-26/las-cinco-caracteristicas-que-cumplen-todos-los-genios-sin-excepcion_76874/
- Bembibre, C. (12 de 09 de 2015). *Importancia.org*. Obtenido de <https://www.importancia.org/historia-del-arte.php>
- Berliner, P. F. (1994). *The Infinitive Art of Improvisation*. The University of Chicago Press.
- Binek, J. G. (s.f.). Recuperado el 19 de 11 de 2019, de <http://www.michmusic.com/wp-content/uploads/2015/08/Ella-Fitzgerald-1944-1947.pdf>
- Bjerstedt, S. (Diciembre de 2015). Landscapes of musical metaphor and musical learning: the example of jazz education. *Music Education Research*, p499-511. doi:10.1080/14613808.2015.1025733
- Bridewell, S. L. (2018). *OffBeat*. Obtenido de <http://web.b.ebscohost.com/bibliotecavirtual.udla.edu.ec/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=7d742036-f4d5-4f86-9d20-a5a699b36e95%40sessionmgr102>
- Clayton, J. (2001). *Sing Your Story*. (S. Burlinghame, Ed.)
- Collier, J. L. (1995). *Jazz - La canción tema de los Estados Unidos*. Oxford University Press.
- Csíkzentmihály, M. (27 de 10 de 2014). *Cuaderno de ejercicios de armonía moderna*. Obtenido de

<https://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/lenguaje-del-jazz-como-estudiar/>

Fedele, D. (2019). *Cuaderno de Ejercicios de armonía moderna*. Obtenido de <http://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/lenguaje-del-jazz-como-estudiar/>

Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. New York: Oxford University. Obtenido de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/udlap/reader.action?docID=689294&query=jazz%2Bhistory>

Gonzales, J. Á. (2016). *20 minutos*. Obtenido de <https://www.20minutos.es/noticia/2802123/0/herman-leonard-fotografia-jazz/>

Habana, C. d. (2009). *Los métodos participativos: ¿una nueva concepción de la enseñanza?* Habana- Cuba: Editorial Universitaria Cuba.

Harker, B. (2011). *Louis Armstrong's Hot Five and Hot Seven Recordings*. New York: Oxford University Press.

Herman Leonard Photography, LLC. (s.f.). Obtenido de <http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/20/Print>

Marano, N. (New York Advance music 2013). *Musicianship for the jazz vocalist*.

Mohamed, S. (6 de septiembre de 2019). *National Public Radio*. Obtenido de <https://www.npr.org/2019/09/04/757560624/how-ella-fitzgerald-turned-forgotten-lyrics-into-one-of-her-best-performances-ev>

National Public Radio. (15 de Agosto de 2007). *National Public Radio*. Obtenido de <https://www.npr.org/2007/08/15/12624640/louis-armstrong-the-trumpeter>

National Public Radio. (22 de agosto de 2007). *National Public Radio*. Obtenido de <https://www.npr.org/2007/08/22/13829155/louis-armstrong-the-singer>

- Nicholson, S. (2004). *Ella Fitzgerald The Complete Biography*. New York: Rouledge.
- Nicholson, S. (2014). *Ella Fitzgerald : A Biography of the First Lady of Jazz, Updated Edition*. Routledge.
- Rodriguez, A. W. (2 de Noviembre de 2012). *National Public Radio*. Obtenido de <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1>
- Rodriguez, A. W. (8 de Enero de 2013). *National Public Radio*. Obtenido de <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/01/08/168893316/a-brief-history-of-jazz-education-pt-2>
- Schoenberg, L. (2002). *The NPR Curious Listener's Guide to Jazz*. New York: Berbley Publishing Book.
- Schuller, M. T. (s.f.). Obtenido de <http://web.b.ebscohost.com/bibliotecavirtual.udla.edu.ec/ehost/detail/detail?vid=3&sid=7be6d564-91ea-438c-a5b4-58544cfc5ab3%40sessionmgr102&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=a9h&AN=134485790>
- Stoloff, B. (1999). *Scat Vocal Improvisation Techniques*. New York: Gerard and Sarzin.
- Zabala, J. J. (2014). *Educación para la Innovación*. Madrid: Ediciones Diaz de Santos.

Anexos

Anexo 1. Solo de Louis Armstrong sobre el tema *Big Butter and Egg Man*

The image shows a musical score for a solo by Louis Armstrong on the theme "Big Butter and Egg Man". The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The melody is presented on a single staff with various rhythmic values and articulations. Chord symbols are placed above and below the staff to indicate the harmonic structure. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked at the beginning of their respective lines. The chords used include F, G7, C7, G-7, Bb, and D7. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 30.

Chord symbols: F, G⁷, C⁷, F, G-7, C⁷, F, F⁷, B^b, D⁷, G⁷, F, G⁷, G-7, C⁷, F, G-7.

Anexo 2. *Head in* y dos vueltas de solo de Ella Fitzgerald sobre el tema *Blue Skies*.

BLUE SKIES

A A-7 A-maj7/G# A-7/G A-6/F#

BLUE SKIES SMIL-ING AT ME NO-THING BUT
BLUE BIRDS SING-ING A SONG NO-THING BUT

Cmaj7 A7 D-7 G7 C6 Bmin7b5 E7 D-7 G7

5 BLUE SKIES DO I SEE
BLUE BIRDS ALL DAY LONG

B Cmaj7 F-6 Cmaj7 F-6 Cmaj7 G7 C6

10 NE-VER SAW THE SUN SHIN-ING SO BRIGHT NE-VER SAW THINGS GO-ING SO RIGHT

Cmaj7 F-6 Cmaj7 F-6 Cmaj7 Bmin7b5 E7

14 NO-TI-CING THE DAYS HUR-RY-ING BY WHEN YOU'RE IN LOVE MY HOW THE FLY

C A- A-maj7/G# A-7/G A-6/F#

18 BLUE DAYS ALL OF THEM GONE NO-THING BUT
Cmaj7 A7 D-7 G7 C6 Bmin7b5 E7

22 BLUE SKIES FROM NOW ON

D A. A-maj7/G \sharp A-7/G A-6/F \sharp

26

C $\text{maj}7$ A 7 D-7 G 7 C 6 B $\text{min}7b5$ E 7

30

A. A-maj7/G \sharp A-7/G A-6/F \sharp

34

E C $\text{maj}7$ A 7 D-7 G 7 C 6 C 6

36

C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ G 7 C 6

42

C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ F-6 C $\text{maj}7$ B $\text{min}7b5$ E 7

46

F A. A-maj7/G \sharp A-7/G A-6/F \sharp

50

C $\text{maj}7$ A 7 D-7 G 7 C 6 B $\text{min}7b5$ E 7

54

BLUE SKIES

3

The image shows a musical score for the song "Blue Skies". It consists of eight staves of music, each with a set of guitar chords written above it. The chords are: A-, A-maj7/G#, A-7/G, A-6/F#, Cmaj7, A7, D-7, G7, C6, Bmin7b5, E7, A-, A-maj7/G#, A-7/G, A-6/F#, Cmaj7, A7, D-7, G7, C6, C6, Cmaj7, F-6, Cmaj7, F-6, Cmaj7, G7, C6, Cmaj7, F-6, Cmaj7, F-6, Cmaj7, Bmin7b5, E7, A-, A-maj7/G#, A-7/G, A-6/F#, Cmaj7, A7, D-7, G7, C6, Bmin7b5, E7. The score includes a 3-measure repeat sign at the end of the eighth staff. Measure numbers 58, 62, 66, 70, 74, 78, 82, and 86 are indicated at the start of their respective staves.

Anexo 4. Aprendizaje de melodías

A continuación, se presentan algunos ejercicios para el estudio de la melodía, armonía e improvisación inicial sobre *standards* de jazz. En el libro “*Sing Your Story*” de Jay Clayton se presentan algunas pautas para optimizar el aprendizaje de melodías (Clayton, 2001, pág. 13):

Escoger la tonalidad o tonalidades: los *standards* no están escritos para vocalistas, sino para vientos. Es por esto que es importante escoger bien la tonalidad en la que se quiere cantar, tanto por el registro, como para el cuidado de la voz.

1. Aprender las melodías como están escritas.
2. Aprender las letras de las canciones.
3. Escuchar varias versiones de los *standards* que se estudian.
4. Cantar la melodía en *rubato*.
5. Practicar con instrumentistas o *play along*, en distintos *tempos*, *feels* y arreglos de forma.
6. Agendar conciertos y grabarlos. “*You have to learn a lot of songs to find out which ones are yours*”.

Anexo 5. Lista de temas interpretadas por Louis Armstrong

Lista de temas donde Louis presenta gran genialidad vocal y estilística que todo vocalista debe conocer:

1. *Louis Armstrong-Heebie Jeebies*

<https://www.youtube.com/watch?v=lvqxedEuoj8>

2. *King Oliver - Snake Rag (instrumental)*

<https://www.youtube.com/watch?v=sTbR80qy6fE>

3. *Cake Walking Babies From Home Clarence Williams and the Blue Five
Louis Armstrong vs. Sidney Bechet (instrumental)*

<https://www.youtube.com/watch?v=oZOuKRwoIVU>

4. *Gut Bucket Blues (1925).*

<https://www.youtube.com/watch?v=cgh2GSW8Kws>

5. *Saint Louis Blues - New York, 13.12. 1929*

https://www.youtube.com/watch?v=6j_AzM7TTNo

6. *When The Saints Go Marching In*

<https://www.youtube.com/watch?v=wyLjbMBpGDA>

7. *1933, Luis Armstrong ankstyvasis scat*

<https://www.youtube.com/watch?v=pPHNg5tL8KU>

8. *Louis Armstrong, Danny kaya scat singing*

https://www.youtube.com/watch?v=Zhm-9-fLF_E

Anexo 6. Formas para estudiar armonía de *standards* de jazz

Es de vital importancia escoger un grupo de *standards*, en los que primero se aprenda la melodía de memoria. Crear o buscar un *play along* y entender que es un buen inicio para la improvisación. Seguir estas recomendaciones fundamentadas por el multi-instrumentista Jamey Aebersold:

- Cantar las primeras cinco notas de la escala del acorde.
- Cantar las triadas de los acordes (1, 3,5 de la escala).

- Cantar la escala completa desde la raíz hasta la 9na, de forma ascendente y descendente.
- Cantar los acordes de séptima de arriba hacia abajo (1, 3, 5, 7, 5, 3,1).
- Cantar acordes con novenas de forma ascendente y descendente (1, 3, 5, 7, 9, 7, 5, 3,1).
- Cantar la escala hasta la 9na y bajar cantando el acorde (escala-9, 7, 5, 3,1).
- Cantar el acorde hasta la 9na (1, 3, 5, 7,9) y bajar cantando la escala.

Es de vital importancia escoger un grupo de *standards*, en los que primero se aprenda la melodía de memoria. Crear o buscar un *play along* y entender que es un buen inicio para la improvisación. Seguir estas recomendaciones fundamentadas por el multi-instrumentista Jamey Aebersold:

- Cantar las primeras cinco notas de la escala del acorde.
- Cantar las triadas de los acordes (1, 3,5 de la escala).
- Cantar la escala completa desde la raíz hasta la 9na, de forma ascendente y descendente.
- Cantar los acordes de séptima de arriba hacia abajo (1, 3, 5, 7, 5, 3,1).
- Cantar acordes con novenas de forma ascendente y descendente (1, 3, 5, 7, 9, 7, 5, 3,1).
- Cantar la escala hasta la 9na y bajar cantando el acorde (escala-9, 7, 5, 3,1).
- Cantar el acorde hasta la 9na (1, 3, 5, 7,9) y bajar cantando la escala.

Anexo 7. Autoconocimiento, formas de estudio y métodos de evaluación

- Gestión de tiempo: 4 horas de estudio diarias son más efectivas y entregan resultados inmediatos que 10 horas a la semana.
- Organización del material de estudio y prioridades.
- Uso del metrónomo
- Concentrar y no dispersar
- Es mejor conocer a fondo un tema y no doce a medias
- Encadenar conocimientos
- Es indispensable entender que esto es música y tocar es el final y punto más importante, por esto es recomendable:
- Toca con amigos y compañeros
- Toca con músicos mejores que tú.
- Consulta con tu maestro o experto en cualquier instrumento.
- Grábate ensayando o estudiando, esto te dará un *feedback* inmediato.

Anexo 8. Link del concierto de grado, “Como ser un cantante de jazz y no morir en el intento”.

<https://drive.google.com/file/d/14ihmDPZFFSmW0XeUUcbrlf66BAv7NZIF/view?usp=sharing>

