



ESCUELA DE MÚSICA



El arte de acompañarte a ti mismo: análisis de recursos obtenidos de tres transcripciones de Peter Bernstein, Joe Pass y Jonathan Kreisberg para la elaboración de ejercicios de práctica aplicados al auto acompañamiento en un formato de trío de jazz.



AUTOR

André Sebastián Almeida Lombeida

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

El arte de acompañarte a ti mismo: análisis de recursos obtenidos de tres transcripciones de Peter Bernstein, Joe Pass y Jonathan Kreisberg para la elaboración de ejercicios de práctica aplicados al auto acompañamiento en un formato de trío de *jazz*.

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

Profesor Guía

David James Morris

Autor

André Sebastián Almeida Lombeida

Año

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, El arte de acompañarte a ti mismo: análisis de recursos obtenidos de tres transcripciones de Peter Bernstein, Joe Pass y Jonathan Kreisberg para la elaboración de ejercicios de práctica aplicados al auto acompañamiento en un formato de trío de *jazz*, a través de reuniones periódicas con el estudiante André Sebastián Almeida Lombeida, en el semestre 2021-10, 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".

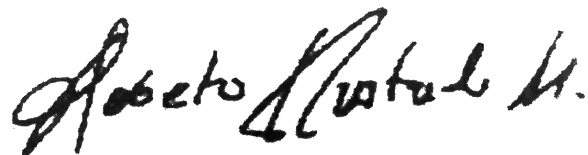


David James Morris

1756559587

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, El arte de acompañarte a ti mismo: análisis de recursos obtenidos de tres transcripciones de Peter Bernstein, Joe Pass y Jonathan Kreisberg para la elaboración de ejercicios de práctica aplicados al auto acompañamiento en un formato de trío de *jazz*, del estudiante André Sebastián Almeida Lombeida, en el semestre 2021-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

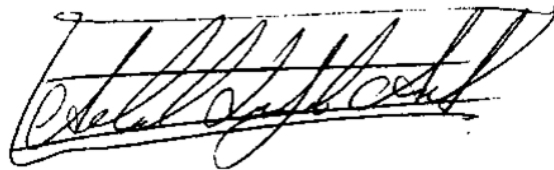


Roberto Francisco Hurtado Molina

1713625299

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) 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.”



André Sebastián Almeida Lombeida

1723004808

AGRADECIMIENTOS


Agradezco a mis padres, a mi hermana y mi abuela por el apoyo incondicional brindado a lo largo de mi carrera universitaria y a David Morris por su invaluable guía en esta investigación.

DEDICATORIA

A mi madre y abuela, que han hecho todo lo posible por apoyarme en mi carrera musical desde el primer día.



RESUMEN

El arte de acompañarte a ti mismo es un trabajo de investigación que analiza recursos armónicos e interpretativos para el estudio del  o acompañamiento, obtenidos de las transcripciones: *Bones* de Peter Bernstein, *There will never be another you* de Joe Pass, y *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg. Estos recursos son clasificados en tres estilos de auto acompañamiento debido a su interacción entre la melodía y el *comping*.

A partir de la obtención de estos recursos por medio de las transcripciones, el trabajo expone la elaboración de ocho ejercicios que fueron practicados durante ocho semanas, los cuales están enfocados al desarrollo del auto acompañamiento en un formato de trío de *jazz*.

Finalmente, el presente trabajo incluye tres ejemplos de armonización de la melodía de los temas *Nica's dream*, *Just friends*, y *I'll be seeing you*, además de la composición de un solo sobre *Nica's dream* que aplica los tres estilos investigados.

ABSTRACT

The art of accompanying yourself is a research work that analyzes harmonic and interpretive resources for the study of self-*comping*, obtained from the transcriptions: *Bones* by Peter Bernstein, *There will never be another you* by Joe Pass, and *Autumn in New York* by Jonathan Kreisberg. These resources are classified into three styles of auto-accompaniment due to their interaction between the melody and the *comping*.

Based on obtaining these resources through the transcriptions, the work exposes the elaboration of eight exercises that were practiced for eight weeks, which are focused on the development of self-*comping* in a *jazz* trio format.

Finally, this work includes three examples of harmonization of the melody of the songs *Nica's dream*, *Just friends*, and *I'll be seeing you*, in addition to the composition of a solo on *Nica's dream* that applies the three styles investigated.

INDICE

Introducción.....	1
1 Descripción del proyecto	2
1.1 Contextualización	2
1.2 Justificación.....	6
1.3 Objetivos	7
1.3.1 Objetivo general.....	7
1.3.2 Objetivos específicos.....	7
1.4 Metodología de investigación	7
1.4.1 Fases del proyecto	8
2 Fundamentación Teórica: Estilos de auto acompañamiento.....	10
2.1 Estilo N°1: melodía y acompañamientos separados.....	10
2.1.1 Definición del estilo y principales exponentes:	10
2.1.2 Análisis de <i>Bones</i> – Peter Bernstein.....	10
2.1.2.1 Recursos armónicos	10
2.1.2.2 Ritmo del acompañamiento.....	12
2.1.2.3 Duración de frases	13
2.1.2.4 Dinámicas	14
2.2 Estilo N°2: <i>block chords</i>	15
2.2.1 Contexto histórico y definición del estilo	15
2.2.2 Principales exponentes.....	16

2.2.3	Análisis <i>There will never be another you</i> – Joe Pass.....	16
2.2.3.1	<i>Voicings</i>	16
2.2.3.2	Espacio entre las notas de la melodía	22
2.2.3.3	Dinámica	23
2.3	Estilo N°3: estilo contemporáneo.....	23
2.3.1	Definición del estilo y principales exponentes	23
2.3.2	Análisis de <i>Autumn in New York</i> – Jonathan Kreisberg.....	24
2.3.2.1	<i>Voicings</i>	24
2.3.2.2	Interacción entre melodía y acompañamiento.....	27
3	Realización del proyecto.....	30
3.1	Elaboración de ejercicios de práctica	30
3.1.1	Ejercicio N°1: <i>Drops 2</i>	31
3.1.1.1	Variaciones dentro del ejercicio	33
3.1.2	Ejercicio N°2 <i>Voicings</i> con cualquier top note	34
3.1.3	Ejercicio N°3: Dinámica entre melodía y acompañamiento	35
3.1.4	Ejercicio N°4 Dinámica en <i>block chords</i>	36
3.1.5	Ejercicio N°5: Escribir ritmo y rellenar con melodía y acompañamiento.....	37
3.1.6	Ejercicio N°6 Variaciones en la duración de las frases melódicas y rítmicas.....	39
3.1.7	Ejercicio N°7 Armonizar un <i>head</i> y componer solos con <i>block chords</i>	41



3.1.8	Ejercicio N°8 Armonizar <i>heads</i> y componer solos al estilo contemporáneo	42
3.2	Aplicación de recursos aprendidos	44
3.2.1	Ejemplos	44
3.2.1.1	Armonización de <i>I'll be seeing you</i>	44
3.2.1.2	Armonización de <i>Nica's dream</i>	46
3.2.1.3	Armonización del <i>head</i> de <i>Just friends</i> con <i>block chords</i>	49
3.2.1.4	Composición de un solo sobre <i>Nica's dream</i>	51
3.3	Comparación de vídeos y análisis de resultados	55
4	Conclusiones y Recomendaciones	57
4.1	Conclusiones.....	57
4.2	Recomendaciones.....	64
	Referencias	68
	ANEXOS	72

Introducción

La guitarra es un instrumento que ha modificado su rol en el *jazz* con el paso de los años. En los inicios de la guitarra en el *jazz*, este instrumento se empleaba exclusivamente para el acompañamiento como parte de una sección rítmica, debido a que, en las primeras dos décadas del siglo XX, no existía la amplificación para este instrumento. A partir de la década de los años treinta, con la creación de amplificadores específicos para guitarra, este instrumento tomó un rol más protagónico dentro del género de forma progresiva. (Teagle, 2002) Charlie Christian, fue el precursor de la interpretación de solos de guitarra eléctrica en el *jazz* y su influencia se propagó en guitarristas como Barney Kessel, Herb Ellis, Wes Montgomery, Jim Hall y Jimmy Raney. (Hammond, 1977). A partir de los años cincuenta y con el surgimiento del *Bebop*, la guitarra ya no era un instrumento exclusivamente dedicado al acompañamiento, sino que participaba también en la interpretación de melodías y la improvisación. (Yanow, *The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide*, 2013).

Gracias a esto, la guitarra ganó terreno en el mundo del *jazz*, lo cual provocó que se formaran pequeñas agrupaciones como tríos liderados por guitarra y acompañados por contra bajo y batería. Este formato requiere que el guitarrista se encargue de la melodía y el acompañamiento, lo cual provocó que surgieran nuevos estilos y formas de interpretación. Para realizar esta actividad se requiere un dominio avanzado del instrumento y conocimiento profundo del género. El análisis de estos estilos, su descripción, categorización, estudio y posterior aplicación, se encuentran en el presente trabajo de investigación.

1 Descripción del proyecto

1.1 Contextualización

El arte de acompañarte a ti mismo es un proyecto de investigación que explica el acercamiento hacia el aprendizaje del auto acompañamiento en la guitarra eléctrica en un formato de trío de *jazz*, conformado por guitarra, bajo y batería.

La finalidad de este escrito es guiar a guitarristas de *jazz* que desean iniciarse en la interpretación en un formato a trío y no tienen un punto de partida o un proceso recomendado a seguir al momento de aprender a acompañarse. Por medio de transcripciones; análisis armónico y estilístico; práctica de ejercicios especializados; armonización de melodías y composición de solos, se puede elevar el nivel de interpretación de un guitarrista de *jazz* en este formato.

Esta lectura está diseñada para personas que posean un nivel intermedio de conocimiento acerca de conceptos armónicos, rítmicos y melódicos en el *jazz*, al igual que un nivel intermedio de ejecución en el instrumento e improvisación dentro del género. Es esencial comprender claramente estos conceptos para que al mezclarlos o manipularlos, se adquiera un nivel de interpretación musical más íntegro y avanzado.

Cabe recalcar que este trabajo enfatiza el estudio de conceptos armónicos y de acompañamiento en la guitarra y no profundiza en conceptos melódicos ni rítmicos. En caso de necesitar una explicación a profundidad en este tipo de conceptos, se recomienda acudir a los libros *How to improvise* de Hal Crook y la colección de libros *Inside improvisation* de Jerry Bergonzi.

El objeto de estudio de esta investigación es identificar los recursos armónicos y estilísticos que utilizan tres guitarristas reconocidos del género al momento de interpretar un tema *jazz* en un formato de trío. Al plantear el proyecto, surgieron preguntas que encaminaron la planificación de la investigación hacia la práctica y el aprendizaje del auto acompañamiento. Las siguientes preguntas fueron:

- ¿Qué guitarristas de *jazz* se deben transcribir para aprender a acompañarse en un formato a trío?
- ¿Qué temas de su discografía son ideales para transcribir?

Para responder estas preguntas se realizó un proceso exhaustivo de escucha activa de álbumes de guitarra de *jazz* a trío. En esta actividad, se identificó tres estilos que se repetían constantemente en varias interpretaciones. La diferencia entre ellos radicaba en la cercanía e interacción entre la melodía y el acompañamiento. En el primer estilo, estos elementos estaban completamente separados, es decir, la melodía y el acompañamiento se tocaban uno detrás de otro. En el segundo estilo, la melodía y el acompañamiento se fusionaban completamente, lo que daba paso a la interpretación de melodías armonizadas. Por último, el tercer estilo entrelazaba la melodía y el acompañamiento de tal forma que no se fusionaban ni se separaban por completo. Este último estilo podría considerarse como un punto medio entre los dos primeros estilos mencionados anteriormente.

De este modo, se definió que las grabaciones: *Bones* de Peter Bernstein, *There will never be another you* de Joe Pass y *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg, eran ideales para obtener diversos recursos armónicos debido a que, ejemplificaban con mayor claridad los estilos mencionados anteriormente. Conviene enfatizar que, al momento de realizar la elección de estas grabaciones se consideró abarcar variedad en elementos como el *tempo*, la armonía, la época de las interpretaciones (si eran tradicionales o contemporáneas), el sonido y la abundancia de acompañamiento en el momento de la improvisación.

Existe una amplia variedad de grabaciones que pueden ser utilizadas para profundizar más acerca de este tema; sin embargo, se estableció un número máximo de tres transcripciones por la tipología de investigación y el corto tiempo establecido para la misma. Seguramente, en otras grabaciones se pueden encontrar más recursos que pueden ser utilizados para el aprendizaje de esta temática, que se encuentran en las recomendaciones y anexos del presente documento.

- ¿Qué recursos armónicos utilizan Jonathan Kreisberg, Peter Bernstein y Joe Pass para acompañarse en un formato de trío de *jazz*?

Posteriormente, a la elección de las transcripciones se analizaron los *heads* y solos de los temas seleccionados. En ellos se encontró una amplia variedad de recursos armónicos, rítmicos, técnicos y sonoros, los cuales están clasificados en tres estilos diferentes. Al estilo N°1 se lo denominó: “melodía y acompañamiento separados”; al estilo N°2 “*block chords*”; y al estilo N°3 “estilo contemporáneo”.

- ¿Qué ejercicios de práctica se pueden elaborar a partir de estos elementos obtenidos de las transcripciones para mejorar la interpretación de un guitarrista de *jazz* en un formato a trío?
- ¿Cómo se puede monitorear el progreso de los ejercicios de práctica?

A continuación, se elaboraron ocho ejercicios a partir de los estilos definidos y recursos analizados. De los cuales, cuatro ejercicios fueron dedicados específicamente a la práctica de los tres estilos y otros cuatro fueron destinados a la práctica de *voicings* y dinámica. Además, se registraron vídeos de las sesiones de práctica para analizarlos posteriormente y elaborar conclusiones acerca de ellos.

Cabe recalcar que los ejercicios fueron desarrollándose a la par de la redacción del proyecto, por lo cual hay detalles que se descubrieron después de iniciar el período de práctica. Esto derivó en la variación, inclusión y eliminación de ciertos ejercicios para mejorar la sesión de estudio. Los ejercicios que permanecieron en este trabajo de investigación son aquellos que se consideran más relevantes. Así mismo, se instituyó un número máximo de ocho ejercicios debido al corto tiempo señalado para realizar la investigación y evaluar los resultados.

Inicialmente, se estableció en la planificación del proyecto la inclusión de ensayos presenciales y sesiones en vivo que sirvan como respaldo para monitorear el progreso del proyecto en una situación real. Lastimosamente, debido a la pandemia mundial por Covid-19, ninguna de estas actividades pudo

llevarse a cabo. Fue necesario modificar el proceso de evaluación, por lo cual, utilicé *backing tracks*, el uso de un pedal de loop y grabaciones realizadas por otros músicos para simular un performance en vivo.

- ¿Cómo aplicar los recursos aprendidos a un recital final?

Esta sección está dividida en dos partes. En la primera parte, se utilizó la composición de solos y armonización de *heads* para aplicar estos elementos de manera pausada y controlada. Se repitió este proceso en diversos temas y se ejemplificó en armonizaciones de los *heads* de *Just friends*, *I'll be seeing you* y *Nica's dream* y en la composición un solo sobre la forma de *Nica's dream*. Por medio de la práctica constante de este proceso, se pretendió interiorizar los elementos aprendidos para que puedan ser utilizados con mayor facilidad en el momento de la improvisación. En la segunda parte del proceso, se escogió el repertorio del recital final. El cual está compuesto por temas de *jazz* que varían en *tempo*, métrica, forma, armonía, y estilo; es decir, temas: *latin*, balada, *mid swing standard*, *blues*, armonía modal y métrica de 3/4.

Finalmente, hasta este punto de la lectura, se podría suponer que la investigación de este proyecto está basada en el estudio del término, comúnmente conocido como, *chord melody*. Respecto a esto, se aclara el motivo por el cual se lo sustituyó por el término auto acompañamiento. No existe una definición exacta de *chord melody*, debido a que ha sido manejado en diferentes contextos. Muchas personas lo han utilizado para referirse a arreglos de guitarra sola, otros al uso de *block chords*, y otros a la habilidad de tocar la melodía y el acompañamiento en simultáneo.

Existen dos motivos por los cuales no se utiliza el término *Chord Melody*. El primero, es que este proyecto no está aplicado a la interpretación de un formato de guitarra sola de *jazz*, sino que se encuentra exclusivamente enfocado a un formato de trío conformado por guitarra, bajo y batería. El segundo motivo, que se deriva del anterior, es que, en un formato de guitarra sola, el guitarrista debe hacerse cargo de las líneas de bajo; sin embargo, cuando se toca en un formato de trío, esto no es necesario, ya que estas líneas son tocadas por un bajista.

Debido a que, el presente proyecto aplica solo algunos conceptos, pero no todos los que se utilizan para describir un *chord melody*, sustituí este término por “auto acompañamiento”, el cual se emplea en la interpretación del *jazz* en un formato de trío.

1.2 Justificación

A partir de la experiencia obtenida en ensambles de *jazz*, se decidió incursionar en la interpretación de este género en un formato de trío. Esto constituye un reto como guitarrista al tener que encargarse de la parte melódica y armónica de forma simultánea. Adam Levy, director del departamento de *Guitar performance* de *Los Angeles College of Music*, expresó las siguientes palabras acerca de los desafíos y oportunidades que surgen al participar en este formato:

“El trío es uno de los formatos más emocionantes para los guitarristas de jazz. Al trabajar solamente con el acompañamiento del bajo y la batería, los músicos tienen un extenso espacio rítmico, melódico y armónico. Ya no existen molestas voces de piano que esquivar o un segundo guitarrista acaparando tu espacio en la banda, solo el pulso constante y dinámico de la sección rítmica y diversos caminos abiertos para emprender excursiones de improvisación. Sin embargo, hay una otra cara. Toda esa libertad puede ser abrumadora.” (Levy, 2001).

Así mismo, Pat Metheny en una entrevista con Adam Levy describió al formato de trío como “una pizarra en blanco” o “territorio abierto”. (Metheny, 2001). De igual manera, Kurt Rosenwinkel ha mencionado: “la interpretación de un formato de trío de jazz es un vasto mundo con mucho espacio por explorar”. (Rosenwinkel, 2020).

Por lo tanto, se procedió a utilizar el presente trabajo de titulación como herramienta para investigar acerca del auto acompañamiento en un formato trío de *jazz*. Las páginas de este escrito exponen la experiencia, reflexión, análisis y aprendizaje de esta habilidad.

Es necesario recalcar que, los beneficios del aprendizaje de los recursos expuestos en este proyecto no son exclusivos para la interpretación en un formato de *jazz* a trío, sino que también pueden ser utilizados para cualquier otro formato en el cual la guitarra sea el único instrumento acompañante.

1.3 Objetivos

La presente investigación tiene como objetivos:

1.3.1 Objetivo general

Analizar los recursos obtenidos de tres transcripciones de Peter Bernstein, Joe Pass y Jonathan Kreisberg para la elaboración de ejercicios de práctica aplicados al auto acompañamiento en un formato de trío de *jazz*.

1.3.2 Objetivos específicos

Definir tres estilos de auto acompañamiento en base a recursos encontrados, al transcribir los temas *Bones* de Peter Bernstein, *There will never be another you* de Joe Pass y *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

Elaborar ocho ejercicios de práctica basados en los recursos encontrados de los tres estilos de auto acompañamiento.

Aplicar los recursos encontrados en armonizaciones de los *heads* de *Nica's dream*, *I'll be seeing you* y *Just friends* y la composición de un solo sobre *Nica's dream*.

1.4 Metodología de investigación

El presente trabajo de titulación se realizó bajo dos estrategias metodológicas. La primera fue la investigación documental, la cual se utilizó como herramienta de análisis e interpretación de material auditivo y audiovisual encontrado en discografía seleccionada y páginas web. Se realizaron tres transcripciones

provenientes de este material para identificar los elementos destacados en el auto acompañamiento de la guitarra de *jazz* en un formato de trío.

La segunda estrategia metodológica que se utilizó fue el método cualitativo de investigación. Dentro de este, se emplearon las notas de campo para realizar anotaciones y observaciones durante el proceso de investigación; el diario de campo, en el cual se apuntaron las experiencias; el registro de campo, que se utilizó para grabar las sesiones de práctica y las reflexiones de campo, para plantear nuevas hipótesis y ajustar el rumbo de la investigación.

Así mismo, se aplicó la observación indirecta para estudiar la información que se encontraba en registros escritos, verbales y audiovisuales. Se debe agregar que, la investigación cuenta con experiencia del autor al involucrarse en el estudio y práctica de esta habilidad, por lo cual la observación es de tipo participante.

Por último, es importante mencionar que las evidencias de esta investigación se localizan en la sección de anexos al final del documento. Allí se encuentran partituras de las transcripciones y ejemplos realizados, el enlace a un repositorio de vídeos que contiene los ejercicios de la sesión de práctica e interpretaciones de los ejemplos y una tabla de discografía seleccionada.

1.4.1 Fases del proyecto

El presente proyecto se llevó a cabo en las siguientes fases:

- Primera fase (28 de septiembre del 2020 al 11 de octubre del 2020). Esta fase busca cumplir el primer objetivo de la siguiente manera:
 - Transcribir los temas *Bones* de Peter Bernstein, *There will never be another you* de Joe Pass y *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.
 - Describir y analizar los recursos involucrados en el auto acompañamiento obtenidos de las transcripciones.

- Categorizar los recursos y las transcripciones en tres estilos de auto acompañamiento
- Segunda fase (12 de octubre del 2020 al 6 de diciembre del 2020). Esta fase busca cumplir el segundo objetivo de la siguiente manera:
 - Elaborar ocho ejercicios de práctica en base a los recursos obtenidos de las transcripciones
 - Registrar en vídeos de las sesiones de práctica.
 - Realizar observaciones y monitorear el progreso de los ejercicios.
- Tercera fase (7 de diciembre del 2020 al 20 de diciembre del 2020). Esta fase busca cumplir el tercer objetivo de la siguiente manera:
 - Armonizar los heads de *Nica's dream*, *I'll be seeing you* y *Just friends*.
 - Componer un solo sobre *Nica's dream*
 - Realizar conclusiones y recomendaciones de la investigación.

2 Fundamentación Teórica: Estilos de auto acompañamiento

2.1 Estilo N°1: melodía y acompañamientos separados

2.1.1 Definición del estilo y principales exponentes:

El primer estilo identificado en este proyecto es el de melodía y acompañamiento interpretados de forma separada, es decir, uno detrás del otro. Esta forma de interpretación está presente en diversos guitarristas de *jazz* como Jim Hall, Biréli Langrène, Ed Bickert, Jesse Van Ruller y Peter Bernstein. Este estilo puede ser el punto de partida inicial para empezar con el estudio del auto acompañamiento, debido a que utiliza bloques de frases melódicas y armónicas y los interpreta sucesivamente. Se debe agregar que este estilo es muy útil para temas que son *medium swing*, *latin* y *up tempo*, es decir, géneros tienden a ser rápidos y percutidos. Como ejemplo se pueden mencionar las interpretaciones: *C'est si bon* de Bireli Langrene, *Street of dreams* de Ed Bickert y *The end of a love affair* de Jesse Van Ruller. A ellos se suma la interpretación de *Bones* de Peter Bernstein, grabada en una transmisión de la radio estadounidense KNKX en 2015, la cual utilizaré a continuación, para explicar cada uno de los elementos de este estilo.

2.1.2 Análisis de *Bones* – Peter Bernstein

2.1.2.1 Recursos armónicos

2.1.2.1.1 *Guide tones* y *guide tones* con tensión

Los *voicings* utilizados por Peter Bernstein en este tema tienen una estructura que está conformada solamente por *guide tones* (3ra y 7ma del acorde) o por *guide tones* más una nota de tensión, la cual siempre es la nota más aguda del *voicing*. Esta es la forma más básica de acompañamiento porque este tipo de *voicings* tiene la estructura básica que define la calidad de un acorde. Tomando en cuenta que el bajista ya toca la raíz del acorde, al aumentar los *guide tones* ya está definida la calidad de éste. Esto se conoce comúnmente como *shell voicing*. (Cárdenas Villegas, 2019).

Los *guide tones* son fáciles de tocar cuando se encuentran en la tercera y cuarta cuerda debido a que las posiciones son cómodas para la mano izquierda. Este tipo de *voicings* requieren emplear uno o dos dedos, lo cual permite añadir un tercer dedo para tocar una tensión u otra nota del acorde en la segunda cuerda. Este es el motivo por el cual guitarristas como Peter Bernstein utilizan los *guide tones*, porque son posiciones fáciles a las cuales se puede regresar después de tocar una frase melódica en cualquier sector de la guitarra.

Además, los *guide tones*, al ser tocados en las cuerdas intermedias de la guitarra, dejan espacio en las primeras cuerdas para tocar la melodía del tema o el solo en el momento de la improvisación. Así mismo, evitan las cuerdas más graves de la guitarra, que pueden interferir en el registro en el cual se encuentre tocando el bajista.

The image shows a musical score for the theme 'Bones' by Peter Bernstein. It consists of a melodic line in 4/4 time and a guitar accompaniment. The guitar part features four chord voicings: Dm, Bb7, A7Dm7, and D7. Red circles highlight the guide tones (3rd and 7th) in each voicing. The voicings are as follows:

- Dm:** 6 (3rd string), 7 (4th string)
- Bb7:** 9 (3rd string), 10 (4th string), 8 (5th string), 7 (6th string)
- A7Dm7:** 6 (3rd string), 8 (4th string), 7 (5th string), 9 (6th string)
- D7:** 6 (3rd string), 7 (4th string), 5 (5th string), 4 (6th string)

Figura 1. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

The image shows a musical score for the theme 'Bones' by Peter Bernstein, continuing from the previous figure. It features a melodic line and guitar accompaniment with six chord voicings: Bb7sus4, Bb7, A7, Dm7, Bb7, and A7. Red circles highlight the guide tones in each voicing. The voicings are as follows:

- Bb7sus4:** 8 (3rd string), 8 (4th string)
- Bb7:** 7 (3rd string), 6 (4th string)
- A7:** 5 (3rd string), 6 (4th string)
- Dm7:** 7 (3rd string), 6 (4th string), 4 (5th string), 7 (6th string)
- Bb7:** 7 (3rd string), 6 (4th string)
- A7:** 6 (3rd string), 5 (4th string), 7 (5th string), 6 (6th string)

Figura 2. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

2.1.2.2 Ritmo del acompañamiento

Peter Bernstein emplea principalmente tres patrones rítmicos para tocar el acompañamiento, los cuales son recurrentes durante toda su interpretación y son detallados a continuación.

2.1.2.2.1 Síncopa y contratiempo

El primero de ellos es el uso de la síncopa y contratiempo, los cuales son inherentes al *jazz* y generan una sensación de movimiento (Schuller, 1986). Bernstein utiliza los upbeats de las corcheas y el segundo tresillo para tocar sus acordes.

Figura 3. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

Figura 4. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

2.1.2.2.2 Anticipación

El segundo elemento rítmico que Peter Bernstein utiliza es la anticipación de los acordes en los tiempos débiles del compás, sobre todo cuando hay un cambio armónico importante como la resolución de un acorde.

The musical score for Figure 5 shows a melodic line in G minor with a 3/4 time signature. The first measure contains a Dm7 chord and a triplet of eighth notes. The second measure contains a Bb7 chord and a quarter note. The third measure contains an A7 chord and a quarter note. The fourth measure contains a Dm7 chord and a quarter note. A red circle highlights the Dm7 chord in the fourth measure, which is played before the strong part of the measure. Below the staff is a guitar fretboard diagram with fingerings: 8 7 7 7 | 7 7 | 10 8 | 6 5 | 5 4 | 3 | 8 9 6 8 | 7 7 7.

Figura 5. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

2.1.2.2.3 Negra con punto más una corchea

El último elemento rítmico que se emplea en esta interpretación es el uso de la negra con punto más una corchea como célula rítmica. Bernstein lo repite constantemente empezando en cualquier lugar del compás, lo que provoca que un acorde empiece en un tiempo fuerte y termine en un tiempo débil, o viceversa.

The musical score for Figure 6 shows a melodic line in G minor with a 3/4 time signature. The first measure contains a Dm7 chord and a triplet of eighth notes. The second measure contains a D7 chord and a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The third measure contains a D7 chord and a triplet of eighth notes. The fourth measure contains a D7 chord and a triplet of eighth notes. The fifth measure contains a D7 chord and a triplet of eighth notes. The sixth measure contains a D7 chord and a triplet of eighth notes. A red circle highlights the Dm7 chord in the second measure, which is played before the strong part of the measure. Below the staff is a guitar fretboard diagram with fingerings: 6 8 7 6 | 6 6 | 6 5 | 6 5 | 9 6 8 | 7 6 7 | 7 9 5 | 7 7.

Figura 6. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein.

2.1.2.3 Duración de frases

Peter Bernstein utiliza diferentes longitudes de frase durante su solo, pero existen ciertos patrones repetitivos que se dividen entre frases cortas y frases

largas. Por ejemplo, el solo comienza con una frase melódica corta, seguida por una frase corta de *comping*, repite otra frase melódica corta y la contesta con otra frase de *comping* corta; después de haber tocado dos frases cortas, toca una frase melódica larga que generalmente es seguida por una frase larga de acompañamiento.

The figure displays three systems of musical notation for the piece 'Bones' by Peter Bernstein. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a guitar fretboard diagram below it. The fretboard diagrams use numbers 1-10 to indicate finger positions on the strings.

- System 1 (Measures 25-28):** Chords are Dm7, Bb7, A7, Dm7, and D7. A red oval highlights a melodic phrase starting at measure 26. A green oval highlights an accompaniment phrase starting at measure 27.
- System 2 (Measures 29-32):** Chords are Gm7, A7, and Dm7. A red oval highlights a long melodic phrase spanning measures 29 to 32.
- System 3 (Measures 41-44):** Chords are Gm7, A7, and Dm7. A green oval highlights an accompaniment phrase spanning measures 41 to 44.

Figura 7. Extracto de la transcripción del tema *Bones* de Peter Bernstein en el cual se muestra la duración las frases melódicas (en color rojo) y las frases de acompañamiento (en color verde).

2.1.2.4 Dinámicas

El rango dinámico utilizado en este solo por Peter Bernstein demuestra una tendencia con respecto a los roles de la melodía y el acompañamiento. Las frases melódicas son tocadas con mayor fuerza para tener un rol protagónico,

mientras que el acompañamiento es tocado con mayor suavidad para no sobrepasar en intensidad a la melodía.

2.2 Estilo N°2: *block chords*

2.2.1 Contexto histórico y definición del estilo

Richard Sudhalter en su libro *Lost Chords: White Musicians and their contribution to jazz*, definió a los *blocks chords* como “acordes o *voicings* construidos por debajo de la melodía para crear una línea melódica de cuatro voces tocada en *locked hands*. El *locked hands style* fue una técnica de *voicings* para piano popularizada por George Shearing. Esta técnica requiere que el pianista toque la melodía utilizando las dos manos en dos octavas juntas. La mano derecha toca un acorde de cuatro notas en inversión, en el cual la melodía es la nota más aguda del *voicing*. Las otras tres notas del acorde son tocadas lo más juntas posible por debajo de la nota de la melodía, la cual es la definición de un *block chord*. La mano izquierda dobla la melodía una octava abajo, por lo que, al tocar con ambas manos en un espacio de dos octavas, las manos siempre se mantienen juntas, es por esto por lo que se denominó al estilo *locked hands style*. (Baerman, 2004).

Este estilo de interpretación fue empleado por numerosos pianistas de *jazz* como George Shearing, Phil Moore, Red Garland, Count Basie, Oscar Peterson y Duke Ellington. Al popularizarse esta forma de interpretación, guitarristas como Wes Montgomery, Jim Hall y Joe Pass emplearon *block chords* en la guitarra imitando la mano derecha de un pianista cuando éste tocaba *locked hands style*. (Baerman, 2004).

Al aplicarse este estilo a la guitarra, tuvo que adaptarse a posiciones de interpretación cómodas por la disposición del instrumento, debido a que en la guitarra no se pueden tocar siempre los mismos *voicings* que en el piano. Por lo tanto, se implementaron *voicings* construidos por acordes cuartales y *drops*.

Este estilo tiene la tendencia de tocarse a un tempo medio debido a la dificultad que representa interpretar una melodía armonizada a cuatro voces. Por lo tanto, se evita tocar este estilo a tempos muy rápidos.

2.2.2 Principales exponentes

En este estilo se destacan los guitarristas: Jim Hall con su interpretación de “St. Thomas” del disco *Alone Together*; Wes Montgomery, con “Yesterday’s” del disco *Original Jazz Sound* y Joe Pass, con “There will never be another you” de la compilación *Capitol Vault Jazz Series*. Esta última grabación es la escogida para exponer los recursos pertenecientes a este estilo.

2.2.3 Análisis *There will never be another you* – Joe Pass

2.2.3.1 Voicings

Joe Pass armoniza la melodía del tema utilizando distintos tipos de acordes en los cuales la melodía es la nota más aguda de cada voicing. Las tres notas que van por debajo de la melodía pertenecen a *voicings* formados por *drops*, *shell voicing*, acordes cuartales, acordes disminuidos y superestructuras.

2.2.3.1.1 Drops 2 y 3

Los primeros tipos de *voicings* que Joe Pass utiliza en este tema son los *drops 2* y *drops 3*. Los *drops* son *voicings* utilizados comúnmente en el *jazz* para tocarlos en la guitarra, en el piano y en arreglos para *big band* (Beato, 2016). Consisten en transportar una octava abajo una o más voces de un acorde que se encuentra en formación *four way close* (Cosley, 2020).

Debido a la disposición de los intervalos en las cuerdas de la guitarra, tocar un acorde en *four way close* no es posible (Beato, 2016). Por lo tanto, se transporta una octava abajo la segunda o tercera voz del *voicing*, lo que permite que las nuevas posiciones sean cómodas para la mano izquierda. Si se desea

profundizar más en el estudio de los *drops*, se recomienda el libro de Dan Cosley *The drop voicing book for guitar*.

Joe Pass emplea diferentes inversiones de estos *drop voicings* a lo largo de la armonización de la melodía en *There will never be another you*, y los toca cuando la nota de la melodía también es una nota del acorde.

The image shows a musical score for the guitar piece 'There will never be another you' by Joe Pass. It consists of two systems of music. The first system covers measures 5 through 8. The chords are Eb, Dm7, and G7. The second system covers measures 9 through 12. The chords are Cm7, Bbm7, and Eb7. Red circles are drawn around specific chord voicings in both systems, highlighting where the melody note is also a chord note. The guitar fingerings are written below the chords.

Figura 8. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.1.2 *Shell Voicing* con tensión

El siguiente tipo de *voicing* que utiliza Joe es el *shell voicing* con una nota de tensión añadida en la cuerda más aguda. En este caso, la tensión es la nota de la melodía, a diferencia de los *drops*, en los cuales la nota de la melodía es un chord note. Estas posiciones en la guitarra son empleadas con regularidad debido a que son cómodas y están integradas por las notas necesarias para definir la calidad de un acorde, e incluso en algunos casos, el modo al que pertenecen. Por ejemplo, si se toca un C en la sexta cuerda, un B en la cuarta, un E en la tercera y un F# en la segunda, se obtiene un acorde de C maj7 (#11), el cual pertenece al modo lidio.

Cmaj7(#11)

Guitar

Guitar

T	7
A	9
B	8

Figura 9. Ejemplo de *shell voicing* más una tensión en la guitarra.

Figura 10. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.1.3 Acordes cuartales

El tercer tipo de acorde que se identifica en el análisis de esta transcripción son los acordes cuartales. Son constantemente empleados en el *jazz* y se destacan en temas icónicos como *Maiden voyage* de Herbie Hancock, o *So what* de Miles Davis (Hester, 2000 pp.199), en el cual Bill Evans emplea una estructura de acordes basada en tres intervalos de cuartas perfectas y una tercera mayor (Levine, 1989 pp.97). Si se desea profundizar acerca del uso de acordes

cuartales, recomendando el libro *Quartal harmony & voicings for guitar* de Tom Floyd.



Figura 11. Ejemplo de acordes cuartales en *So what* de Miles Davis.

Ventajosamente los acordes cuartales son cómodos debido ocupan el espacio de dos a tres trastes en la guitarra y no involucran el uso de todos los dedos de la mano izquierda, por lo cual son muy útiles si se los emplea en pasajes rápidos.

En el caso del tema *There will never be another you*, Joe Pass emplea los acordes cuartales como una extensión del acorde para tocar las tensiones. Además, cuando hay una melodía que se mueve por tiempo prolongado en un acorde, Joe realiza un movimiento horizontal tocando acordes cuartales diatónicos con la melodía en su voz más aguda.

The image shows a musical score and guitar tablature for 'There will never be another you' by Joe Pass. The score is in 4/4 time and features a melody in the treble clef. The first measure (labeled 13) has a whole note chord voicing circled in red, labeled $A\flat maj7$. The second measure has a whole note chord voicing circled in red, labeled $D\flat7(\#\text{11})$. The tablature below shows the fingerings for these chords. The first chord voicing is circled in red and has the following fingerings: 11, 11, 10, 10 on the first string; 8, 8, 8, 8 on the second string; 6, 5, 5, 5 on the third string; 4, 4, 5, 3 on the fourth string; 3, 4, 3, 3 on the fifth string. The second chord voicing is circled in red and has the following fingerings: 6 on the first string; 3, 4, 5, 3 on the second string; 4, 3, 4, 3 on the third string; 5, 5, 4, 4 on the fourth string; 6, 5, 5, 5 on the fifth string.

Figura 12. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.1.4 Aproximaciones cromáticas

Otro elemento que se utiliza en esta transcripción es el uso de aproximaciones cromáticas. Se emplea este recurso cuando hay un semitono entre dos notas de la melodía. Así, se puede tocar el mismo tipo de acorde transpuesto a un semitono de distancia, para utilizarlo como nota y acorde de paso, o para resolver la melodía.

Figure 13 shows a musical excerpt in the key of E-flat major. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody starts on the fifth fret. Two chords are circled in red: the first is an E-flat major triad (E-flat, G, B-flat) and the second is an E major triad (E, G, B). The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fretboard shows the following fingerings: 5 (index), 5 (middle), 6 (ring) for the first chord; 3 (index), 4 (middle), 5 (ring) for the second chord; 6 (index), 4 (middle), 6 (ring) for the third chord; and 8 (index), 7 (middle), 8 (ring) for the fourth chord.

Figura 13. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

Figure 14 shows a musical excerpt in the key of C minor. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The melody starts on the 25th fret. Two chords are circled in red: the first is a C minor 7th chord (C, E-flat, G, B-flat) and the second is a B-flat minor 7th chord (B-flat, D-flat, F, A-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats. The fretboard shows the following fingerings: 6 (index), 4 (middle), 6 (ring), 5 (pinky) for the first chord; 8 (index), 8 (middle), 11 (ring), 8 (pinky) for the second chord; 11 (index), 8 (middle), 8 (ring), 7 (pinky) for the third chord; 8 (index), 8 (middle), 7 (ring), 7 (pinky) for the fourth chord; 8 (index), 8 (middle), 7 (ring), 6 (pinky) for the fifth chord; 8 (index), 6 (middle), 6 (ring), 6 (pinky) for the sixth chord; 11 (index), 9 (middle), 10 (ring), 8 (pinky) for the seventh chord; and 8 (index), 6 (middle), 6 (ring), 6 (pinky) for the eighth chord.

Figura 14. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

29 A♭maj7 D♭7(#11)

29 A♭maj7 D♭7(#11)

Figura 15. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.1.5 Armonización de la melodía con acordes disminuidos

El quinto tipo de acorde que Joe Pass utiliza como herramienta para armonizar la melodía en este tema, es el acorde disminuido. Este acorde aparece cuando se quiere armonizar una nota de paso de la melodía que se encuentra entre dos notas que pertenecen al acorde (Bicket, 2001). El uso de los acordes disminuidos en el *jazz* fue popularizado por el pianista Barry Harris, y si se desea conocer más acerca de este recurso se lo puede encontrar de forma detallada en el libro de Fiona Bicket: *The Barry Harris approach to improvised lines & harmony*.

5 E♭ Dm7 G7

5 E♭ Dm7 G7

9 Cm7 B♭m7 E♭7

9 Cm7 B♭m7 E♭7

Figura 16. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.1.6 Armonización con superestructuras

El último recurso que utiliza Joe Pass en esta transcripción es el uso de superestructuras. Lo implementa para brindarle más color o tensión al acorde, especialmente a los acordes dominantes, donde continuamente toca la estructura de un acorde menor 7 bemol 5 a partir de la tercera del acorde (Gabis, 2006). Por ejemplo, cuando en la armonía hay un F7, Joe utiliza un Am7b5, lo cual añade una novena natural (G).

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Measure 17 is marked with 'F7'. A red box highlights the first three chords: F7, F7, and F7. The bottom staff is a guitar fretboard with a key signature of two flats. Measure 17 is marked with 'F7'. A red box highlights the first three chords: F7, F7, and F7. The fretboard shows the following fingerings for the first three chords: 8-7, 6-5, and 5-4.

Figura 17. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.2 Espacio entre las notas de la melodía

Joe rellena con *fills* los espacios en los cuales descansa la melodía. Estos pueden ser una melodía o una secuencia corta de acordes, que responde o apoya la melodía principal.

Figura 18. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

Figura 19. Extracto de la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass.

2.2.3.3 Dinámica

En cuestión a la dinámica, Joe Pass toca el top note del *voicing* con más intensidad que el resto de las voces del acorde para destacar la melodía que se mueve a partir de las notas más agudas.

2.3 Estilo N°3: estilo contemporáneo

2.3.1 Definición del estilo y principales exponentes

El tercer y último estilo analizado se denominó estilo contemporáneo. Es difícil encontrar un nombre ideal para este estilo, debido a que es un punto medio entre el estilo 1 (melodía y acompañamiento separados) y el estilo 2 (*block chords*), ya

que no está estrictamente encasillado en ninguno de ellos, sino que utiliza los recursos de ambos y los mezcla. Se lo denominó contemporáneo porque está presente en interpretaciones de algunos guitarristas de *jazz* de los últimos 25 años como Jonathan Kreisberg, Mike Moreno y Kurt Rosenwinkel.

Este estilo denota una clara influencia pianística. En el caso de Jonathan Kreisberg, fue influenciado desde sus inicios por el compositor clásico Claude Debussy (Meredith, s.f.), y los pianistas Keith Jarrett y Dave Brubeck (Kreisberg, 2009). Mientras que, Kurt Rosenwinkel es un músico multi instrumentista que toca el piano desde los 9 años (Small, Berklee Today, s.f.). Ellos emplean recursos que son obtenidos del piano y los trasladan a la guitarra, lo cual demanda más control y dominio del instrumento. Además, el uso de pedales y efectos forma parte del timbre característico de estos guitarristas, lo cual brinda más *sustain* y una sonoridad más contemporánea a sus interpretaciones.

Este estilo puede ser aplicado a diversos tipos de temas dentro del repertorio de *jazz* como baladas, *med swing*, *latin* y *up tempo*. Algunos ejemplos de este estilo son las interpretaciones de Kurt Rosenwinkel en el disco *Reflections*, Mike Moreno en el disco *Three for three*, y Kreisberg en los discos *Shadowless* y *Night songs*. En este último disco se encuentra la versión de Kreisberg de *Autumn in New York*, la cual es una balada analizada a continuación.

2.3.2 Análisis de Autumn in New York – Jonathan Kreisberg

2.3.2.1 Voicings

2.3.2.1.1 Drops

Así como están presentes en el estilo de los *blocks chords*, los *drops* son empleados en este estilo para acompañar cómodamente cuando una nota de la melodía es también una de las notas del acorde. Esto permite tocar la melodía en la voz más alta del *drop* y el resto del acorde en las tres voces inferiores, utilizando cualquiera de sus inversiones.

Figure 20 shows a musical score for the piece "Autumn in New York" by Jonathan Kreisberg. The score consists of two staves. The top staff is a melodic line in G minor, featuring three chords: $A\flat\text{maj}7$, $Dm7(\flat 5)$, and $G7$. The bottom staff is a guitar fretboard diagram showing the fingerings for these chords. The $A\flat\text{maj}7$ chord is fingered with 4, 1, 5, 6, 4, 4, 4, 4. The $Dm7(\flat 5)$ chord is fingered with 4, 1, 5, 3. The $G7$ chord is fingered with 6, 6, 6, 6, 4, 4, 5, 5.

Figura 20. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

Figure 21 shows a musical score for the piece "Autumn in New York" by Jonathan Kreisberg. The score consists of two staves. The top staff is a melodic line in G minor, featuring five chords: $Cm7$, $A\text{m}7(\flat 5)$, $Dm7(\flat 5)$, $G7(\flat 9)$, and $C\text{maj}7$. The bottom staff is a guitar fretboard diagram showing the fingerings for these chords. The $Cm7$ chord is fingered with 4, 3, 3, 3, 4. The $A\text{m}7(\flat 5)$ chord is fingered with 3, 3, 4, 3, 4. The $Dm7(\flat 5)$ chord is fingered with 6, 6, 6, 6, 4, 4, 5, 5. The $G7(\flat 9)$ chord is fingered with 7. The $C\text{maj}7$ chord is fingered with 8, 7, 5, 5.

Figura 21. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.1.2 Rootless voicings

El segundo recurso armónico que utiliza Kreisberg en *Autumn in New York* son los *rootless voicings*. Estos acordes omiten la raíz y la intercambian por alguna tensión (Hill, 2017). Usualmente, mantienen los *guide tones* y sustituyen la raíz por la novena del acorde y la quinta por la treceava del acorde. Esto genera un acorde con más color y tensión armónica.

Figura 22. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.1.3 Voicings con clusters

El siguiente recurso armónico encontrado en la interpretación de Kreisberg es el uso de *clusters*. Estos *voicings* se forman al insertar notas de la escala entre notas del acorde y contienen tres o más notas agrupadas que mantienen una distancia de 1 o 2 semitonos entre sí. Estos acordes son de fácil ejecución en el piano; sin embargo, en la guitarra solo es posible armar *voicings* con *clusters* que contengan un máximo de tres notas. (Ramin, 2020). Jonathan Kreisberg utiliza estos *voicings* principalmente sobre acordes mayores al ubicar el *cluster* entre la séptima y la tónica; y en acordes dominantes al ubicar el *clúster* entre la tercera y la oncenena. Este tipo de *voicings* brindan una sonoridad más contemporánea.

Figura 23. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

17 Cm7 Am7(♭5) Dm7(♭5) G7(♭9) Cmaj7

17

4 3 3 4 3 4 6 6 7 8

Figura 24. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.2 Interacción entre melodía y acompañamiento

2.3.2.2.1 Última nota de la melodía como top note de un voicing

Jonathan Kreisberg junta los finales de sus frases melódicas con el acompañamiento. Cuando toca la última nota de su melodía, ésta se convierte en el *top note* del voicing que utiliza para acompañarse. Kreisberg interpreta la melodía en las dos primeras cuerdas, y utiliza las cuerdas inferiores para tocar el resto de las voces del acorde

E♭m6 F7 B♭m6 A♭m7 G♭7

3 3 3 3

6 7 6 8 9 9 11 8 9 9 7 9 9 7 6 6 4 8 8 9 8 2 2

Figura 25. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.2.2 Frase con acordes y melodía intercalados

Un recurso muy característico de este estilo es la combinación de melodía y acordes en una misma frase. Jonathan Kreisberg lo utiliza generalmente sobre acordes dominantes alterados, en los cuales emplea una secuencia melódica ascendente o descendente de algún patrón basado en escalas disminuidas.

Figura 26. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.2.3 Nota pedal


Un recurso adicional que emplea Jonathan Kreisberg es el uso de una nota pedal durante algunos compases de la forma. Esta nota pedal puede ser un chord note o una tensión de los acordes de una determinada sección del tema. Conforme van pasando los acordes, se mantiene el top note, y se cambia las notas que se encuentran por debajo para acomodar el *voicing* al siguiente acorde.

Figura 27. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

2.3.2.2.4 Movimiento cromático del top note del voicing

Este último recurso comparte cierta similitud con el anterior. La diferencia es que, en lugar de utilizar una nota pedal en el *top note* del acorde, se realiza un movimiento cromático ascendente o descendente. Las voces que se encuentran por debajo del *top note* se acomodan a la armonía.

Fmaj7 Gm7 Am7



5	5	6	7	8
4	5	7	7	7
6	7	8	8	10

Figura 28. Extracto de la transcripción de *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg.

3 Realización del proyecto

3.1 Elaboración de ejercicios de práctica

Después de identificar los recursos que se encuentran en las tres interpretaciones, se elaboraron ejercicios para incluirlos en la sesión de práctica diaria. La práctica de los ejercicios se llevó a cabo desde el lunes 5 de octubre de 2020 hasta el 29 de noviembre de 2020. De esta manera, se dividió la práctica de estos ejercicios de la siguiente manera:

Los lunes, miércoles y viernes, se practicaron los ejercicios N°1, 3, 5 y 7; mientras que los martes, jueves y sábado, se practicaron los ejercicios N°2, 4, 6 y 8. Los domingos fueron dedicados a grabar vídeos de los ejercicios, evaluarlos y analizar el progreso hasta ese momento. Se utilizó el cuaderno de campo para anotar todas las observaciones que surgieron durante la semana y al momento de examinar los vídeos. Se dedicó a cada ejercicio un mínimo de 20 minutos y un máximo de 30 minutos por día. Por lo cual, se acumulaba un tiempo de trabajo entre 90 a 120 minutos diarios.

La temática de los ejercicios se dividió en tres partes. La primera es con relación a la armonía; la segunda, a las dinámicas; y la tercera, al arreglo de melodías, composición de solos e improvisación. El motivo por el cual los ejercicios fueron divididos de esta manera, se debe a dos factores en específico. El primero de ellos, fue comprender que existen ciertos elementos que deben estar interiorizados antes de llevarlos a la improvisación. Ese fue el caso particular del dominio de cualquier tipo de *voicings* y la diferencia de dinámica entre las frases melódicas y el acompañamiento. A esto se añade la necesidad de arreglar *heads* y componer solos considerando que improvisar dentro de este formato, e interpretar la melodía y el acompañamiento en simultáneo, es una habilidad que requiere mucho tiempo de práctica, y se encuentra solamente en un nivel avanzado de interpretación dentro del género. Por consiguiente, fue necesario partir desde un punto más básico, en el cual la composición se convirtió en una improvisación lentificada.

Los ejercicios nombrados a continuación, son ejercicios base, de los cuales se pueden realizar variaciones. Cuando alguno de los ejercicios sea dominado, es recomendable hacer algunos ajustes para aumentar la exigencia del ejercicio y aplicarlos cada vez más a la improvisación. Es importante recalcar que estos ejercicios no son una guía absoluta para el aprendizaje del auto acompañamiento, sino que son, desde la perspectiva del autor, ejercicios ideales para mejorar el rendimiento de un guitarrista al momento acompañarse en un formato de trío.

Dichos ejercicios son proporcionales al nivel de cada persona, es decir, que cada guitarrista puede sustituir la información melódica, armónica y rítmica conforme al nivel de conocimiento que maneje. Por este motivo, se considera que los ejercicios son aptos para guitarristas de un nivel intermedio y de nivel avanzado.

Cada ejercicio tiene un vídeo demostrativo y una partitura, los cuales se acceden a través del enlace del repositorio de vídeos ubicado al final del documento en la sección de anexos.

3.1.1 Ejercicio N°1: *Drops 2*

Como se mencionó anteriormente los *drops 2* son acordes que transportan la segunda voz de un *voicing* en *four way close* una octava hacia abajo, generando digitaciones amigables en la guitarra (Cosley, 2020). Por lo tanto, estos son los primeros tipos de *voicings* que se deben dominar para aprender a acompañarse, debido a que su estructura se compone solamente de *chord tones*.

Este ejercicio se enfoca en aprender los *drops 2* en todas las posiciones posibles en la guitarra. En primer lugar, se deben encontrar todas las digitaciones de drop 2 de cualquier calidad de acorde (si es necesario anotarlas en un cuaderno pautado o documento digital). Posteriormente, hay que escoger una nota desde la cual se van a practicar los *drops* (se puede utilizar una secuencia como la del círculo de quintas para practicar una tonalidad diferente cada día). Finalmente, hay que tocar los *drops* uno tras de otro de forma horizontal en todos los sets de cuerdas. Es estrictamente necesario el uso del metrónomo en este ejercicio

porque permite medir la agilidad que se tiene al momento de identificar e intercambiar posiciones en el instrumento. Si en un inicio, no se puede seguir el ritmo del metrónomo, es válido realizar el ejercicio en *tempo rubato*, incluir el metrónomo después, y aumentar la velocidad ligeramente cada día. Ventajosamente, la guitarra es un instrumento que puede transponer tonalidades de forma sencilla, por lo cual, después de algunas semanas el proceso de identificación de *drops 2* se hace cada vez más rápido.

Este ejercicio se obtuvo de los estilos *block chords* y estilo contemporáneo, debido a que los *drops* son útiles para armonizar una nota de la melodía, cuando esta también es un *chord tone*. A continuación, se encuentra el enlace que accede al vídeo demostrativo del ejercicio.

Drops 2

Cmaj7 André Almeida

Comenzando en 6ta cuerda

Guitar 

Guitar 

Comenzando en 5ta cuerda





Comenzando en 4ta cuerda





Figura 29. Ejemplo del ejercicio de práctica N° 1.

3.1.1.1 Variaciones dentro del ejercicio

Cuando se adquiriera una mayor facilidad en este ejercicio se recomienda hacer algunas modificaciones. La primera de ellas es utilizar los *drops 2* en un tema del repertorio que se esté estudiando en el momento. Se puede utilizar la progresión armónica del tema para tocar los *drops*, manteniendo el sector en el que se inició el ejercicio. Es importante hacer este proceso en la mayor cantidad de sectores posibles, para ganar versatilidad. Cuando se mantiene el sector es probable que sea necesario saltar a otro set de cuerdas, lo cual es ventajoso porque permite visualizar más opciones de *voicings*.

All the things you are
Drops 2

The figure displays two guitar parts for the song "All the things you are" using the "Drops 2" technique. The top part is for Electric Guitar, and the bottom part is for standard Guitar. Both parts show a sequence of four chords: Fm7, Bbm7, Eb7, and Abmaj7 in the first system, and Dbmaj7, Dm7(b9), G7, and Cmaj7 in the second system. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. Below the staff notation are guitar fretboard diagrams showing the fingerings for each chord on the strings.

Instrument	Chord	Fret	String	Finger
Electric Guitar	Fm7	9	6	1
		9	5	2
		10	4	3
		8	3	4
	Bbm7	9	6	1
		9	5	2
		10	4	3
		8	3	4
	Eb7	11	6	1
		11	5	2
		11	4	3
		10	3	4
	Abmaj7	9	6	1
		9	5	2
		10	4	3
		10	3	4
Guitar	Dbmaj7	9	6	1
		9	5	2
		11	4	3
		8	3	4
	Dm7(b9)	9	6	1
		9	5	2
		10	4	3
		8	3	4
	G7	9	6	1
		9	5	2
		10	4	3
		8	3	4
	Cmaj7	8	6	1
		8	5	2
		10	4	3
		7	3	4

Figura 30. Variación del ejercicio N°1

La segunda modificación que se sugiere realizar es un movimiento horizontal que suba o baje a través del diapasón de la guitarra. Esto permite crear nuevas rutas en el diapasón para el acompañamiento, y evita estancarse en movimientos típicos o monótonos que son propios de un guitarrista de *jazz* principiante.

All the things you are

Drops 2

The image shows the guitar chord progression for 'All the things you are' in D minor, Drops 2. It is divided into two systems. The first system consists of four measures with the following chords and fingerings:

- Measure 1: Fm7 (Fingerings: 1, 1, 1)
- Measure 2: Bbm7 (Fingerings: 4, 2, 3, 3)
- Measure 3: Eb7 (Fingerings: 6, 4, 6, 5)
- Measure 4: Abmaj7 (Fingerings: 8, 8, 8, 6)

The second system also consists of four measures:

- Measure 1: Dbmaj7 (Fingerings: 9, 9, 10, 10)
- Measure 2: Dm7(b9) (Fingerings: 10, 9, 10, 10)
- Measure 3: G7 (Fingerings: 10, 8, 10, 9)
- Measure 4: Cmaj7 (Fingerings: 12, 12, 12, 10)

Figura 31. Variación del ejercicio N°1

3.1.2 Ejercicio N°2 Voicings con cualquier top note

Este es el segundo ejercicio que tiene un enfoque exclusivamente armónico. Su objetivo es desarrollar la habilidad de tocar un *voicing* de cualquier calidad con cualquier *top note*, sea este un *chord tone* o una tensión. Así mismo, es necesario hacerlo con al menos tres digitaciones diferentes, en las cuales el *top note* es empleado con un dedo distinto. Para entender el motivo por el cual surge este ejercicio hay que considerar que una frase melódica puede terminar en cualquier nota, y en el caso particular de la guitarra, en distintas cuerdas y con diferentes dedos. Por lo cual, un guitarrista que desee acompañarse sin inconvenientes en un formato de trío debe dominar el uso de *voicings* en cualquier sector. El procedimiento del ejercicio es el siguiente:

Primero, hay que escoger un acorde perteneciente a un modo o calidad específica. Después, se escoge un *top note* para el *voicing*, que puede ser cualquier *chord tone* o tensión. Es preferible empezar con la raíz e ir cambiando el *top note* al subir por las notas del modo al cual pertenece el acorde (Raíz, 9na, 3ra, 11na, 5ta, 13na y 7ma). De esta forma, se trabaja un *top note* y una tensión de forma intercalada. Posteriormente, se construyen acordes a partir del *top note* y se trabajan por lo menos con tres digitaciones en las cuales se utilice un dedo

diferente para tocar ese top note (las digitaciones más comunes suelen emplearse con el índice, anular y meñique). El acorde construido puede ser cualquier tipo de *voicing* que se adapte a una digitación cómoda en la guitarra. Es válido el uso de *drops*, acordes cuartales, *rootless voicings*, superestructuras y *guide tones* con tensión. Queda a discreción del guitarrista el *voicing* a escoger dependiendo de cuánta tensión o estabilidad quiera darle a este. Después de construir estos acordes, se cambia el set de cuerdas para encontrar nuevos *voicings* y digitaciones. Los sets de cuerdas que recomiendo usar son aquellos en los que el top note se encuentre en las tres primeras cuerdas de la guitarra. Al igual que el ejercicio anterior, es recomendable estudiar cada día un acorde distinto, y en este caso en particular, considero obligatorio escribir los *voicings* aprendidos en un papel pautado o documento digital, porque su cantidad es abundante.

La ventaja de practicar este ejercicio es que ayuda a encontrar nuevas variantes, digitaciones y texturas para los *voicings*. Además, es ideal para la interpretación del estilo *block chords* y del estilo contemporáneo porque puede ser utilizado perfectamente para armonizar una melodía, o como lo hace Jonathan Kreisberg, utilizar la última nota de la melodía como *top note* de un *voicing*.



Figura 32. Ejemplo del ejercicio N°2. Acorde de C mayor con tres digitaciones

3.1.3 Ejercicio N°3: Dinámica entre melodía y acompañamiento

El siguiente ejercicio es el primero dedicado al estudio de dinámicas aplicadas a la interpretación dentro de este formato. Al momento de improvisar, gran parte

de la atención se enfoca en la información melódica, armónica y rítmica, y muy poco en las dinámicas. El factor que brinda protagonismo a la melodía y hace que el acompañamiento se escuche como un soporte y respuesta, es la dinámica. Es de suma importancia que la dinámica esté internalizada para que fluya naturalmente y no requiera atención al momento de la improvisación. El procedimiento ideal para interiorizar una acción es trabajarla de forma aislada (Clear, 2018). En este caso, los factores que se van a excluir de nuestro foco de atención son la melodía, el ritmo y la armonía. ¿Cómo se lo hace? Interpretando transcripciones o solos que compuestos anteriormente. Se utilizan estos ejemplos porque la información ya está memorizada y la atención puede dirigirse a interpretar de mejor manera la dinámica.

Figura 33. Ejemplo del ejercicio N°3

3.1.4 Ejercicio N°4 Dinámica en *block chords*

Este es el segundo ejercicio enfocado a la práctica de dinámica y está enteramente dedicado a mejorar la interpretación del estilo N°2. Este ejercicio fue incluido en la sesión de práctica después de notar a través de los vídeos, que al momento en el que se tocaban *block chords*, la nota de la melodía (en este caso top note del *voicing*), era opacada por el resto de las notas del acorde. Por lo tanto, fue necesario idear un ejercicio en el cual se pueda resaltar el *top note*.

Después de algunas sesiones de práctica de este ejercicio, se observó que el espesor de las cuerdas juega un papel importante. Las tres primeras cuerdas de la guitarra tienen por lo general, la mitad de espesor que las últimas tres cuerdas y muchas veces se comete el error de tocar todas las cuerdas con la misma intensidad. Esto provoca que las cuerdas más graves suenen con mayor

intensidad y de esta forma se opaca la melodía tocada en las primeras cuerdas. Este problema es más notorio en la guitarra eléctrica debido a la amplificación.

Se debe practicar este ejercicio de dos formas en específico. La primera, debe realizarse tomando *voicings* de las transcripciones e intentar tocarlos enfatizando el top note y suavizando el resto de las notas. Es importante practicar cada *voicing* por separado y conscientemente de lo que se pretende corregir. Como se mencionó anteriormente, los ejercicios dinámicos deben interiorizarse de forma correcta, esta es la mejor manera de hacerlo. La segunda forma de practicar este ejercicio es tocar las transcripciones de *block chords* y utilizar la grabación como un medio de control. Cuando este ejercicio se haya dominado puede fusionarse con el ejercicio N°1 expuesto anteriormente, para practicar *voicings* y dinámica en simultáneo.

3.1.5 Ejercicio N°5: Escribir ritmo y rellenar con melodía y acompañamiento

El siguiente ejercicio es el primero orientado hacia el estudio del estilo N°1 denominado melodía y acompañamiento separados. Este ejercicio utiliza el ritmo como una base, sobre la cual se sobrepone la melodía y el acompañamiento. En la improvisación, la melodía y el acompañamiento comparten un punto en común, el ritmo. Ambas tienen un ritmo al cual acogerse, por lo cual establecer el ritmo primero, y después agregar notas y acordes sobre este ritmo permite crear frases interesantes.

Para demostrar este concepto cito las palabras de Jerry Bergonzi, quien a sus 16 años observó por televisión una entrevista realizada al reconocido trompetista Dizzy Gillespie. El entrevistador preguntó: “Sr. Gillespie, ¿Cómo puedes improvisar así?”, a esto Dizzy respondió: “Yo solo pienso en ritmo y pongo notas sobre él”. (Bergonzi, s.f.). Esta declaración expone la preponderancia que tiene el ritmo en el *jazz* al momento de improvisar; y demuestra además, que partir desde esta perspectiva, enriquece la interpretación del género.

El ejercicio consiste en utilizar un patrón rítmico o varios compases de ritmo escrito, y rellenarlo con notas y acordes. El objetivo está en crear frases melódicas y acompañamiento con un ritmo establecido. Esto ayuda sustancialmente a la interacción que debe existir entre la melodía y el *comping*. Son sorprendentes los resultados que este ejercicio puede generar. En este proyecto, la inclusión de este ejercicio mejoró formidablemente la calidad de frases en la composición de solos e improvisación. Es recomendable emplear libros que recopilen diversos patrones rítmicos como *Progressive steps to syncopation* de Ted Reed:

La utilidad de este ejercicio es notable al igual que las variaciones que pueden generarse a partir de este. Es aconsejable alterar el orden en el que participan la melodía y el acompañamiento, es decir, si la frase comenzó con una melodía y terminó con acordes, se invierte el orden, y la nueva frase comienza con acordes y concluye con una melodía. Así mismo, cuando el ejercicio sea interiorizado, se puede variar la articulación, acentuación y dinámica.

Es válido mencionar que, en este proyecto, la práctica de ejercicio está aplicada exclusivamente al primer estilo, no obstante, puede ser aplicado también al tercer estilo (contemporáneo). En el caso del estilo N°2 (*block chords*), puede aplicarse de manera simplificada ya que este estilo solo utiliza acordes.

The image shows a guitar exercise in 4/4 time, divided into two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fret numbers. The second system also consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fret numbers. Chords are indicated above the notes.

System 1:

- Chords: F7, B \flat 7, F7
- Fret numbers: 10, 8, 9, 10, 8, 10, 10, 10, 10, 8, 9, 10, 8, 10, 10, 7, 10, 8, 9, 10, 8, 10

System 2:

- Chords: B \flat 7, B \flat :dim7, F7, D7
- Fret numbers: 10, 9, 10, 9, 9, 9, 6, 8, 6, 7, 7, 7, 8, 7, 6, 6, 5, 4, 4, 5, 3, 5, 4, 4, 3, 5, 4, 4, 3

System 3:

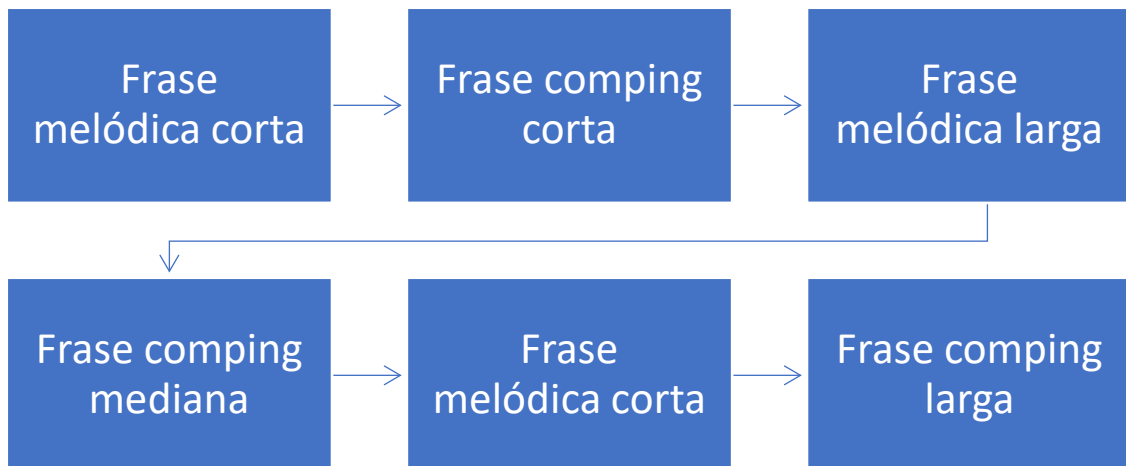
- Chords: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7
- Fret numbers: 10, 2, 3, 5, 6, 5, 3, 4, 6, 4, 6, 4, 6, 5, 4, 4, 3, 2, 4, 4, 2, 1

Figura 34. Ejemplo del ejercicio N°5

3.1.6 Ejercicio N°6 Variaciones en la duración de las frases melódicas y rítmicas

Este es el segundo ejercicio enfocado en la práctica del estilo N°1: melodía y acompañamiento separados. Este surgió al analizar la longitud de las frases melódicas y de acompañamiento que Peter Bernstein emplea en su tema *Bones*. El ejercicio consiste en establecer diferentes longitudes de frases melódicas y armónicas, y alterar su orden. Un ejemplo puede ser el siguiente:

Tabla 1. Ejemplo de ejercicio N°6



Es importante aclarar que el concepto de frase corta, frase mediana o frase larga puede generar diversas interpretaciones. Una frase corta, al igual que una frase larga, no tienen una longitud estrictamente establecida. Por lo tanto, hago referencia a las palabras de Arnold Schönberg en su libro *The fundamentals of musical composition*, en el que discute acerca de la definición de la “frase musical”. Arnold expresa:

“La unidad estructural más pequeña es el *fragmento fraseológico*, un tipo de molécula musical consistente en un número de hechos musicales integrados, poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con otras unidades similares (...); y añade: “(...) El término *fragmento fraseológico*, quiere significar, estructuralmente, una unidad aproximada a la que podría cantarse en una simple respiración. Su final sugiere una forma de puntuación tal como una coma”. (Schönberg, 1967)

Tomando en cuenta las palabras de Schönberg, se puede resumir que una frase puede ser considerada como una unidad musical que posee una idea con sentido y una duración similar a la de una respiración. Se recomienda entonces, apoyarse en la respiración al momento de tocar cualquier frase, para percibir la duración de cada una, particularmente para no extenderse demasiado en las frases largas. Este proceso es equivalente al de imaginar que se toca un instrumento de viento. Cuando ya no se tiene más aire, es momento de hacer

una pausa y volver a respirar. Este ejercicio es beneficioso para mejorar en la improvisación y evitar caer en la repetición constante del mismo tipo de frases, sean estas cortas o largas.

Ejercicio 6

Blues en F Ejemplo Variaciones en la duración de frases André Almeida

The musical score for Exercise 6 is presented in 4/4 time. It consists of a guitar melody and a corresponding guitar tablature. The key signature is one flat (F major/D minor). The score is divided into three systems, each with a different chord progression.

System 1: Chords: F7, B \flat 7, F7. The melody features eighth and sixteenth notes with triplets. The tablature shows fret numbers: 6 5 4 6 7, 4 5 4 6 6 4 6, 5 6 7 8, 9 8 7 6 8 5 6 7.

System 2: Chords: B \flat 7, B \dim 7, F7, D7. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The tablature shows fret numbers: 6 8 6 7 6 9 6, 7 6 9 7 10 7 8, 8 8 8 7 7, 6 6 6 5 4 3, 8 8 8 7 7, 6 6 6 5 4 3, 5 5 4 4 4 3.

System 3: Chords: G \flat 7, C7, F7, D7, G \flat 7, C7. The melody concludes with eighth and sixteenth notes. The tablature shows fret numbers: 2 3 5 3 6 5, 6 8 11 10, 9 8 7 2 3, 6 5 3 2, 5 9 12 8, 5 8 10 10, 7 6 5 2 3, 4 3 3 2, 9 8 7 2 3, 4 5 2 1.

Figura 35. Ejemplo del ejercicio N°6

3.1.7 Ejercicio N°7 Armonizar un *head* y componer solos con *block chords*

Este ejercicio está dirigido hacia la aplicación de los recursos armónicos aprendidos del estilo N°2 denominado *block chords*. Su práctica radica en armonizar una melodía con diferentes recursos armónicos, los cuales, en este caso, son aquellos obtenidos de la transcripción de Joe Pass.

El primer paso es escoger un tema de *jazz*. Es recomendable hacerlo con *standards*; y utilizar *drops 2*, *drops 3*, *guide tones* con tensión, acordes cuartales, aproximaciones cromáticas, acordes disminuidos, superestructuras, *rootless voicings* y *clusters*, para armonizar el *head* del tema o componer un solo. Este ejercicio está abierto a la creatividad del guitarrista, quien puede combinar los recursos armónicos a su voluntad para generar diferentes colores y texturas.

Un factor importante para considerar al momento de practicar este ejercicio es mantener un balance entre la complejidad de los *voicings* y la dificultad de la digitación de estos. Es completamente inútil pretender utilizar un *voicing* con muchas tensiones, si al momento de tocarlo, la digitación no es manejable. Así mismo, es importante reconocer el set de cuerdas que brinde mayor comodidad a la interpretación. Un *voicing* puede cambiar considerablemente su digitación cuando es empleado en otro set de cuerdas.

Para este ejercicio, se sugiere utilizar frases rítmicas sencillas debido a que tocar *block chords* exige mucha coordinación en todos los dedos de la mano izquierda. Si el tema se interpreta muy rápido, o la rítmica empleada es muy compleja, será difícil tocar *block chords* de forma limpia.

El objetivo de este ejercicio es incluir variedad de recursos armónicos a las interpretaciones. Es recomendable empezar armonizando melodías y componiendo solos, para que cuando este estilo de interpretación se haya interiorizado, sea más sencillo aplicarlo a la improvisación. Improvisar con *block chords* es una habilidad que requiere mucha práctica.

3.1.8 Ejercicio N°8 Armonizar *heads* y componer solos al estilo contemporáneo

Este es el último ejercicio incluido en la sesión de práctica. Está enteramente dedicado a la práctica del tercer estilo mencionado anteriormente. Tiene dos formas de emplearse. La primera es armonizar la melodía desde cero, tal como se lo hizo en el ejercicio anterior, con la diferencia que solo se rellena con acordes en ciertas partes de la melodía. Los recursos armónicos pueden ser los

mismos del ejercicio N°7. La segunda opción, la cual es más sencilla, es utilizar la armonización realizada en el ejercicio anterior y retirar ciertos acordes. De esta forma, el resultado es una armonización en la cual la melodía y la armonía interactúan con cercanía, pero no están superpuestas.

Para que la interpretación sea más fluida, es necesario encontrar los lugares adecuados de la melodía para colocar los acordes. Usualmente, los mejores lugares son al inicio o al final de las frases. Un ejemplo claro, mencionado anteriormente en la transcripción *Autumn in New York* de Kreisberg, es el uso de la última nota de la melodía como top note de un *voicing*. De igual forma, en ciertas ocasiones se pueden encontrar lugares cómodos en medio de la melodía para tocar los acordes. La clave en este ejercicio está en la creatividad del guitarrista.

En este ejercicio, al tocarse menos acordes, se pueden utilizar *voicings* que sean un poco más complejos en armonía y digitación. Al igual que el ejercicio anterior, se busca encontrar caminos por los cuales se pueda tocar con facilidad la melodía y el acompañamiento.

Nica's Dream Horace Silver

Head Arreglo para guitarra: André Almeida

The image shows a guitar score for the head of 'Nica's Dream'. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff shows guitar fingerings for the Treble (T), Acoustic (A), and Bass (B) parts. Chords Bbm(maj7) and Abm(maj7) are indicated above the staff. The second system has four measures. The top staff continues the melody with triplets and slurs. The bottom staff shows fingerings for measures 5-8. Chords Bbm(maj7), Abm7, and D7 are indicated above the staff.

Figura 36. Ejemplo del ejercicio N°8 aplicado al head de *Nica's Dream*.

Nica's Dream

B \flat m(maj7) A \flat m(maj7)

B \flat m(maj7) A \flat m(maj7)

7 9 5 6 6 5 6 5 9 8 8 8 6 6 6 9

Figura 37. Ejemplo del ejercicio N°8 aplicado a la composición de un solo de *Nica's dream*.

3.2 Aplicación de recursos aprendidos

3.2.1 Ejemplos

En la siguiente sección se aplican los recursos obtenidos de los tres estilos de acompañamiento en la armonización de los *heads* de *I'll be seeing you*, *Nica's dream* y *Just friends* y la composición de un solo sobre *Nica's dream*.

3.2.1.1 Armonización de *I'll be seeing you*

Para armonizar el tema *I'll be seeing you* se utilizaron algunos recursos provenientes de los estilos N°2 *block chords* y N°3 Estilo Contemporáneo. El primer recurso aplicado es el denominado melodía y acordes intercalados procedente del estilo N°3 y es empleado a los primeros compases de la forma.

E \flat maj7 G7 Fm7 C7 Fm7 C7

T 8 8 6 6 4 3 4 9 8 8 6 6 5 5 6 8 8

A 6 8 5 5 10 8 8 8 5 5 8

B 6 8 5 5 10 8 8 8 5 5 8

Figura 38. Ejemplo de aplicación de melodía y acordes intercalados sobre el *head* de *I'll be seeing you*. Los acordes se encuentran seleccionados en verde y la melodía en rojo.

El siguiente recurso aplicado en esta armonización es proveniente del estilo N°3 y denominado última nota de la melodía como *top note* de un *voicing*.

Figure 38 shows a musical score for a guitar arrangement. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 9/8 time signature. It features a melody line and chord voicings. The chords Cm7 and Em7 are indicated above the staff. Red circles highlight the melody, and green circles highlight the voicings. Below the staff is a guitar fretboard diagram with fingerings for the left hand.

Figura 39. Ejemplo de aplicación de última nota de la melodía como *top note* de un *voicing* sobre el *head* de *I'll be seeing you*. Los acordes se encuentran seleccionados en verde y la melodía en rojo.

El tercer recurso aplicado a la armonización del *head* de *I'll be seeing you* es el uso de aproximaciones cromáticas de acordes. Este recurso proviene del estilo N°2 *block chords*.

Figure 40 shows a musical score for a guitar arrangement. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 9/8 time signature. It features a melody line and chord voicings. The chords Ebmaj7, Dm7(b5), and G7 are indicated above the staff. A green circle highlights the Ebmaj7 chord. Below the staff is a guitar fretboard diagram with fingerings for the left hand.

Figura 40. Ejemplo de aplicación de aproximación cromática con acordes sobre el *head* de *I'll be seeing you*.

Figura 42. Ejemplo de aplicación de *guide tones* sobre el *head* de *Nica's dream*.

El segundo recurso aplicado en esta armonización es proveniente del estilo N°3 y se denomina última nota de la melodía como *top note* de un *voicing*.

The musical score for Figure 42 consists of a treble clef staff and a guitar chord diagram below it. The treble staff shows a sequence of chords: A^b7(sus4), D^bmaj7, and B^b7(b9). The notes of the D^bmaj7 and B^b7(b9) chords are circled in red and green respectively, representing guide tones. The guitar chord diagram below shows the fretting for these chords: A^b7(sus4) (6 6 4 6 6 4), D^bmaj7 (6 7 9 6 7 6), and B^b7(b9) (6 7 6 6 6 6).

Figura 43. Ejemplo de aplicación de última nota de la melodía como *top note* de un *voicing* sobre el *head* de *Nica's dream*. Los acordes se encuentran seleccionados en verde y la melodía en rojo.

El tercer recurso utilizado en la armonización de *Nica's dream* se denomina melodía y acordes intercalados, el cual es procedente del estilo N°3.

The musical score for Figure 44 consists of a treble clef staff and a guitar chord diagram below it. The treble staff shows a sequence of chords: A^b7(sus4), D^bmaj7, and B^b7(b9). The notes of the A^b7(sus4) and B^b7(b9) chords are circled in green, and the notes of the D^bmaj7 chord are circled in red, representing interlaced melody and chords. The guitar chord diagram below shows the fretting for these chords: A^b7(sus4) (6 6 4 6 6 4), D^bmaj7 (6 7 9 6 7 6), and B^b7(b9) (6 7 6 6 6 6).

Figura 44. Ejemplo de aplicación de melodía y acordes intercalados sobre el *head* de *Nica's dream*. Los acordes se encuentran seleccionados en verde y la melodía en rojo.

Otro recurso aplicado a esta armonización en el momento de la interpretación es el uso de dinámica. Por medio de este, se toca la melodía con más intensidad

que el acompañamiento. Este recurso fue obtenido del estilo N°1 y posteriormente trabajado como el ejercicio N°3 de la sesión de práctica.

Nica's Dream Horace Silver

Head Arreglo para guitarra: André Almeida

The image displays a guitar score for the piece 'Nica's Dream' by Horace Silver, arranged by André Almeida. It is divided into two systems. The first system shows the first four measures. The melody is written in treble clef with a 4/4 time signature. The first measure has a Bbm(maj7) chord and a melody starting on G4. The second measure has a Bbm(maj7) chord and a melody starting on A4. The third measure has an Abm(maj7) chord and a melody starting on Bb4. The fourth measure has an Abm(maj7) chord and a melody starting on C5. The accompaniment is written in bass clef. The first measure has a Bbm(maj7) chord and a bass line starting on G2. The second measure has a Bbm(maj7) chord and a bass line starting on A2. The third measure has an Abm(maj7) chord and a bass line starting on Bb2. The fourth measure has an Abm(maj7) chord and a bass line starting on C3. The second system shows measures 5 through 8. The melody starts on G4 in measure 5, moves to A4 in measure 6, Bb4 in measure 7, and C5 in measure 8. The accompaniment starts on G2 in measure 5, moves to A2 in measure 6, Bb2 in measure 7, and C3 in measure 8. The chords are Bbm(maj7) in measure 5, Bbm(maj7) in measure 6, Abm7 in measure 7, and Db7 in measure 8. Red circles highlight the melody notes, and green circles highlight the accompaniment notes.

Figura 45. Ejemplo de aplicación de dinámica entre melodía y acompañamiento en el *head* de *Nica's dream*. La melodía se encuentra seleccionada en color rojo, la cual se interpreta con mayor intensidad y el acompañamiento, está seleccionada en color verde, el cual se interpreta con menor intensidad de dinámica.

El último recurso utilizado en la armonización del *head* de *Nica's dream*, es el uso de síncopa y anticipación rítmica en el acompañamiento. Este recurso proviene del estilo N°1.

5 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m7$ $D\flat 7$

9 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $D\flat 7$ $C7alt$

Figura 46. Ejemplo de aplicación de síncopa y anticipación rítmica en la armonización del *head* de *Nica's dream*.

3.2.1.3 Armonización del *head* de *Just friends* con *block chords*

La siguiente armonización fue específicamente empleada para el uso del estilo N°2 denominado *block chords*. En este tema se aplicaron los mismos recursos que utiliza Joe Pass en su interpretación del tema *There will never be another you*.

El primer recurso utilizado para la armonización de la melodía de este tema es el uso de acordes cuartales.

1 $A7$ $Dm7$

5 $Dm7$ $A7$

Figura 47. Ejemplo de aplicación de acordes cuartales en la armonización del *head* de *Just friends*.

El siguiente recurso utilizado en esta armonización fue el uso de *shell voicing* y *shell voicing* con tensión.

13

G7

Gm7 C7 Cm7 F7

13

10	10	10	7	9	10	10	8	6	6	9 10
10	10	10				10	8	6		
9	9	9				8	8	6	6	
	10	10							7	

Figura 48. Ejemplo de aplicación de *shell voicing* y *shell voicing* con tensión en la armonización del *head* de *Just friends*. Los acordes con *shell voicing* están seleccionados con color rojo y los acordes de *shell voicing* con tensión están marcados con color verde.

El siguiente recurso utilizado en la armonización de *Just friends* es el uso de *voicings* con *Drop 2*.

9

Gm7

C7

9

6	3	6	3	5	5	5	
				3	3	3	
				3	3	3	
						5	6 7

Figura 49. Ejemplo de aplicación de *voicings* con *drop 2* en la armonización del *head* de *Just friends*.

El último recurso utilizado en esta armonización es el uso del recurso denominado última nota de la melodía como top note de un *voicing* proveniente del estilo N°3. Este fue utilizado en una sección en la que la melodía es rápida y no es posible interpretar *block chords* a esa velocidad.

The figure shows a musical staff with a melodic line in G minor. The first measure is circled in red. Above the staff are the chord symbols: Gm7, C7, Cm7, and F7. Below the staff is a guitar chord diagram with three systems of strings.

7	9	10	10	8	6	6	910
			10	9	8	8	
			8	8	8	7	

Figura 50. Ejemplo de aplicación del recurso última nota de la melodía como top note de un *voicing* en la armonización del *head* de *Just friends*.

3.2.1.4 Composición de un solo sobre *Nica's dream*

Para la composición del siguiente solo, se utilizaron los tres estilos de interpretación detallados en este proyecto. Es importante recalcar que, para ejemplificar de mejor manera cada estilo, su interacción y su intercambio con otros estilos, se optó por componer un solo exclusivamente en un tema, en este caso, *Nica's Dream*. Este solo ejemplifica el uso de diferentes recursos aprendidos en esta investigación. A continuación, se exponen extractos del solo para ejemplificar la utilización de estos recursos.

El primer recurso utilizado en el solo es la variación y combinación de frases melódicas y de acompañamiento obtenido del estilo N°1 (Melodía y acompañamiento separados) y en base a lo practicado en el ejercicio N°6.

The image displays a guitar solo score for the piece "Nica's dream". It is organized into three systems, each with a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar fretboard diagram below it. The fretboard diagrams are labeled with strings T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass).

- System 1:** The melodic line starts with a red oval highlighting a phrase under the chord $B\flat m(maj7)$, followed by a green oval highlighting an accompaniment phrase under $A\flat m(maj7)$. The fretboard diagram shows fingerings such as 8-7-7 on the bass string and 5-8-7-5-6-4-5-6 on the treble strings.
- System 2:** The melodic line features a red oval under $B\flat m(maj7)$ and a green oval under $A\flat m(maj7)$ and $D\flat 7$. The fretboard diagram shows fingerings like 8-6 and 9-8-6-6-4.
- System 3:** The melodic line has a red oval under $A\flat m7$ and a green oval under $D\flat 7$, $G\flat maj7$, and $C7alt$. The fretboard diagram shows fingerings such as 3-4-6-4 and 6-4.

Figura 51. Ejemplo de aplicación de variación de frases melódicas y de acompañamiento en un solo sobre *Nica's dream*. Las áreas seleccionadas en color rojo representan las frases melódicas y las áreas seleccionadas en verde representan las frases de acompañamiento.

El segundo recurso utilizado en este solo es el uso de *guide tones* con tensión para el acompañamiento. *Nica's dream*, al ser un tema rápido, requiere digitaciones de *voicings* más sencillas, por lo cual este tipo de *voicings* son ideales.

Guitar
 B \flat m(maj7) A \flat m(maj7)
 B \flat m(maj7) A \flat m(maj7)
 T
 A
 B
 8 7 5 4 7 8 5 6 6 5 8 7 5 6 4 5 6 6 5 4 4 4 4 5 6 5 5 6 7
 B \flat m(maj7) A \flat m(maj7) D \flat 7
 B \flat m(maj7) A \flat m(maj7) D \flat 7
 8 6 9 8 6 6 4 7 6 5 4 6 4

Figura 52. Ejemplo de aplicación de *guide tones con tensión* en un solo sobre *Nica's dream*.

Otro recurso importante que se empleó al momento de la interpretación de este solo, fue la variación de dinámica entre las frases melódicas y el acompañamiento. Este recurso proviene del estilo N°1.

A \flat m7 D \flat 7 G \flat maj7 C7alt
 A \flat m7 D \flat 7 G \flat maj7 C7alt
 3 4 6 4 6 6 4 2 4 2 2 2 2 4 7 3 4 6 4 2 3 4 1 4 3 2 1 7 6 9 8 6

Figura 53. Ejemplo de aplicación de *dinámica* entre la melodía y el acompañamiento en un solo sobre *Nica's dream*. Las áreas seleccionadas

corresponden al acompañamiento que se interpreta con menor intensidad y las áreas rojas corresponder a la melodía que se interpreta con mayor intensidad.

El cuarto recurso utilizado es un solo de *block chords*, donde se aplican los recursos obtenidos del estilo N°2.

6 Nica's Dream

99 A^b7sus4 D^bmaj7 B^b7(♭9)

99 A^b7sus4 D^bmaj7 B^b7(♭9)

103 E^b7 A^b7 D^bmaj7 Em7 A7

103 E^b7 A^b7 D^bmaj7 Em7 A7

Figura 54. Ejemplo de solo con *block chords* sobre *Nica's dream*.

Otro recurso utilizado en este solo es el denominado última nota de la melodía como top note de un *voicing*.

91 A^bm7 D^b7 G^b7 C7

91 A^bm7 D^b7 G^b7 C7

Figura 55. Ejemplo del recurso última nota de la melodía como *top note* de un *voicing*.

3.3 Comparación de vídeos y análisis de resultados

Finalmente, como última sección de este trabajo, se expone una comparación entre dos vídeos, uno grabado antes del proyecto de investigación y otro al final. Por medio de este proceso de retroalimentación, se puede apreciar el progreso obtenido gracias al del estudio de los estilos de auto acompañamiento y la práctica de los ejercicios elaborados. Estas interpretaciones se pueden visualizar a través del enlace del repositorio de vídeos ubicado al final del documento en la sección de anexos.

El primer vídeo es una interpretación en vivo de *Straight no chaser*, en el cual se puede evidenciar algunos detalles que no se encontraban debidamente trabajados. El solo cuenta con leve acompañamiento para la melodía, y recién a partir de la cuarta vuelta, se pueden escuchar los primeros acordes en el minuto (1:02). Así mismo se puede notar que el ritmo de las frases y del acompañamiento no es muy claro. A esto se suma el escaso uso de dinámicas y la poca variación de registro del instrumento durante la improvisación. Se puede observar también un simplificado uso de *block chords* a partir del minuto (1:52), de los cuales, muchos de ellos son tocados como melodías en octavas, y pocos tienen la estructura completa de un acorde.

El segundo vídeo es una interpretación grabada de *Nica's dream*, y en esta se puede visualizar la aplicación de los recursos encontrados en la investigación de este proyecto. El primero, es un constante acompañamiento a la melodía en el *head* y las primeras vueltas de solo. Se puede observar una recurrente interacción entre las frases melódicas y de acompañamiento a partir del minuto (1:23). En esta parte se aprecia cómo el acompañamiento responde a las ideas interpretadas por la melodía. Así mismo, se pueden observar recursos denominados en este proyecto como melodía y acordes intercalados en el minuto (2:44), y última nota de la melodía como *top note* de un *voicing* en el

minuto (2:49). Los acordes utilizados durante el solo mantienen una estructura de *shell voicing* con tensión, empleados mayormente en la segunda, tercera y cuarta cuerda. Además, se observa la interpretación de un solo con *block chords* en el minuto (3:05), en la sección B de la segunda vuelta. Finalmente se puede visualizar durante toda la interpretación, el uso de técnica de dedos para el acompañamiento y el uso de la vitela para la melodía.

De este modo se puede determinar que existe un progreso en aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, sonoros y dinámicos. La interpretación refleja un evidente avance en la interpretación del género por medio de los estilos aprendidos y los ejercicios practicados.

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

En conclusión, los objetivos se cumplieron a cabalidad. En primer lugar, se transcribieron las grabaciones *Bones* de Peter Bernstein, *There will never be another you* de Joe Pass, y *Autumn in New York* de Jonathan Kreisberg. Estas transcripciones fueron categorizadas en tres estilos diferentes de autoacompañamiento debido a su forma de interacción con la melodía. Dentro de las transcripciones se encontraron recursos armónicos, rítmicos, técnicos, dinámicos y de articulación.

A partir del análisis de estos recursos, se elaboraron ocho ejercicios de práctica enfocados a la interpretación e improvisación de la guitarra de *jazz* en el formato de trío. Estos ejercicios se dividieron en tres partes: el estudio de *voicings* en la guitarra, la práctica de dinámicas entre la melodía y el acompañamiento, y la armonización de melodías y composición de solos. El período de práctica fue monitoreado durante ocho semanas. Durante este tiempo, se realizaron observaciones que dieron paso a la inclusión de recursos complementarios como técnicas de ejecución, el uso de herramientas digitales, sugerencias para hacer arreglos dentro del repertorio, y una lista de discografía sugerida.

Finalmente, después de practicar los ejercicios, se elaboraron ejemplos armonizando la melodía de los temas *Just friends*, *I'll be seeing you* y *Nica's dream*; y componiendo un solo sobre *Nica's dream*.

Después de haber finalizado con el proceso respectivo de investigación, se puede concluir lo siguiente:

La sesión de práctica fue notablemente satisfactoria y productiva para mejorar el nivel de interpretación e improvisación del *jazz* en el formato de trío. Durante este proceso se adquirió nuevos recursos de acompañamiento provenientes de las transcripciones, los cuales no utilizaba anteriormente, pero que, al incluirlos en la práctica diaria, aportaron variedad a las interpretaciones y arreglos en el repertorio. Esto se evidencia claramente en la comparación realizada entre el vídeo de la interpretación en vivo grabada previamente al proyecto de

investigación, con el vídeo de *Nica's dream* realizado al final del proyecto. Sin embargo, también es importante mencionar que, el tiempo brindado para realizar este proyecto fue demasiado corto para desarrollar la habilidad del auto acompañamiento a un nivel avanzado. Dicho estándar podría considerarse como la capacidad de improvisar libremente en cualquier tema de *jazz*, aplicando los tres estilos expuesto en el presente proyecto. El nivel de interpretación mejoró considerablemente, pero por el momento, no permite improvisar cualquier tema de *jazz* con absoluta facilidad aplicando los tres estilos.

Circunstancialmente, no es posible determinar el tiempo exacto de práctica que se requiere para adquirir esta habilidad en un nivel avanzado; pero se puede suponer que son cuantiosos años, debido a la edad en la que algunos guitarristas reconocidos de *jazz* realizaron grabaciones discográficas en este formato con respecto a la edad que tenían cuando comenzaron a estudiar este género. A continuación, se mencionan dos casos en particular, los cuales pertenecen a dos guitarristas analizados en este proyecto. El primero es Joe Pass, quien comenzó su carrera en el *jazz* a los 14 años, pero quien recién a sus 41 años realizó la grabación de su primer disco a trío denominado *Intercontinental* lanzado en el año 1970. (Guitar Player Magazine, 1974) Así mismo, Jonathan Kreisberg, quien ha sido protagonista de este formato en la actualidad, comenzó sus estudios en el *jazz* a los 16 años, pero no fue hasta el año 1996, cuando a sus 24 años, grabó su primer disco a trío con el reconocido baterista Bill Stuart. (Jonathan Kreisberg, 2020). Evidentemente, estos datos no determinan un tiempo aproximado de estudio para dominar completamente la habilidad de auto acompañarse, pero permiten suponer que toma varios años.

Es necesario puntualizar también que, durante el periodo de práctica se modificaron los ejercicios y se redireccionó constantemente su enfoque para ajustarlos a las necesidades. Durante las primeras dos semanas se practicó exclusivamente los ejercicios que estaban enfocados en la práctica de cada estilo, los cuales son los ejercicios N°5, 6, 7 y 8. Sin embargo, se pudo notar por medio de los vídeos de control, que era necesario enfocarse también en elevar el nivel con respecto al manejo de diferentes tipos de *voicings* en la guitarra y a

un mejor uso de dinámicas. Era común utilizar los mismo *voicings*, y tocar la melodía y el acompañamiento con la misma dinámica. Por lo tanto, se decidió aislar estos dos elementos en ejercicios independientes, para que, al ser interiorizados mediante la práctica, puedan ser utilizados con mayor facilidad en los ejercicios que son dedicados exclusivamente al estudio de los tres estilos.

Es necesario mencionar que, en el momento de practicar improvisación, la atención estaba principalmente enfocada en la improvisación melódica, y resultaba difícil dividir la atención para utilizar nuevos *voicings* y emplear un mayor rango dinámico en la interpretación. De este modo, se pudo comprender que era necesario interiorizar estos elementos para que fluyeran con naturalidad, y no demanden un alto grado de atención en la interpretación. Así fue como surgieron los ejercicios N°1, 2, 3 y 4 de la sesión de práctica. La inclusión de estos nuevos ejercicios fue de sustancial ayuda para nivelar el conocimiento de algunos *voicings* en diferentes sectores de la guitarra, y para emplear correctamente el uso de dinámicas que brinden protagonismo a la melodía por delante del acompañamiento.

Se puede concluir también que la grabación de audios y vídeos durante el período de practica fue de gran ayuda para realizar un proceso adecuado de retroalimentación. Por este medio, fue fácil identificar puntos débiles en la interpretación como clichés melódicos en la improvisación, poca variedad de *voicings*, ideas rítmicas simples y repetitivas, y poca variación en el rango dinámico. Este proceso fue útil para sugerir correcciones inmediatas en los ejercicios de práctica y apreciar el progreso de la interpretación durante el desarrollo de esta investigación.

Un beneficio adicional que es importante mencionar acerca del aprendizaje del auto acompañamiento es su aplicabilidad no solamente al formato de trío, sino que también a otros formatos en que la guitarra sea el único instrumento acompañante, sea este un dúo, cuarteto o quinteto en adelante. Un ejemplo que explica claramente este concepto es la participación de Jonathan Kreisberg en el disco *Equilibrium* del Morten Haxholm Quartet.

A partir de este proyecto de investigación puedo deducir también que, aprender a tocar en formatos pequeños como el de trío, puede resultar beneficioso para la interpretación en formatos que contengan más integrantes. Esto puede explicarse de la siguiente manera. Al formar parte de un grupo pequeño, el nivel de exigencia aumenta con respecto a la cantidad de responsabilidades que se deben abarcar. En el caso de un formato de guitarra sola, el guitarrista debe hacerse cargo absolutamente de todo: melodía, ritmo y acompañamiento. En el caso de un dúo con un bajista, debe ocuparse de la melodía y el acompañamiento; mientras que, en un dúo con un instrumento de viento, el guitarrista debe ser responsable del ritmo y el acompañamiento. En caso de que un guitarrista forme parte de un ensamble con más instrumentos, como un formato de cuarteto en adelante, deberá hacerse cargo probablemente solo de la melodía o solo del acompañamiento. Y ni hablar de un formato de *big band*, donde la guitarra solo se dedica a mantener un pulso dentro la sección rítmica y ocasionalmente interpreta un solo.

De este modo, se puede inferir que mientras más pequeño sea el grupo, más responsabilidades se deben cubrir. Esto provoca que, al migrar de un ensamble pequeño a uno grande, se deba dejar de realizar ciertas funciones porque ya hay otro músico a cargo de ellas; mientras que, al migrar de un ensamble grande a uno pequeño, se deban cubrir más funciones debido a que ya no hay otro músico realizándolas. Por eso se puede concluir que, aprender a tocar en un formato de trío puede significar un entrenamiento más exigente, pero que, al pasar a un formato más grande, la interpretación puede realizarse con mayor facilidad.

Otro beneficio que se obtuvo durante la elaboración de este trabajo, desde un punto de vista subjetivo, fue una mejor percepción de las funciones de la melodía y el acompañamiento en el *jazz*. Al verse en la obligación de interpretar ambos elementos de forma simultánea, es necesario enfocarse en la importancia de la interpretación de una buena melodía y un buen acompañamiento. Gracias a este proceso de práctica, es fácil percibir el rol que representa el uno para el otro. En el caso de la melodía, es necesario generar ideas con motivos interesantes y

dejar espacios para el acompañamiento, el cual debe responder a estas ideas e interactuar con ellas para complementarlas.

Una conclusión significativa que se aprendió durante esta investigación fue la importancia de desarrollar un nivel avanzado en todos los ámbitos que conforman una buena interpretación del *jazz* en la guitarra. Estos aspectos son el estudio de técnica, improvisación, acompañamiento, escucha activa del género, repertorio, *time feel*, dinámicas, articulación, y procesamiento electrónico y digital del sonido del instrumento. Si alguno de estos elementos no se encuentra debidamente trabajado, la interpretación indudablemente perderá calidad. Es poco útil aprender nueva información teórica, si esta no puede ser bien ejecutada en el instrumento. Para una buena interpretación, no basta solo con aprender nuevos recursos armónicos y estilísticos, como los mencionados en este trabajo; sino que también es necesario dedicar tiempo para estudiar estos otros elementos que ayuden a que la nueva información teórica aprendida, sea aplicada correctamente.

No está por demás mencionar que, los estilos de auto acompañamiento mencionados en este proyecto pueden combinarse en una misma interpretación. Guitarristas como Ed Bickert, han mezclado constantemente estos estilos para generar variedad sus interpretaciones. Así mismo, Jim Hall y Wes Montgomery mantenían una tendencia particular en sus solos. Ellos empleaban el estilo N°1 “melodía y acompañamiento separados” al inicio sus solos y cuando la intensidad de la interpretación incrementaba, utilizaban el estilo N°2 *block chords*.

Es importante mencionar también que, los tres estilos de auto acompañamiento mencionados en este proyecto son aplicables a la interpretación de cualquier tema de *jazz*. Cada estilo ofrece recursos particulares que pueden ser utilizados dependiendo del tema que se desee interpretar. El estilo N°1 es ideal para temas *latin* y *up tempo*, debido a se necesitan *voicings* fáciles como los *guide tones* con tensión cuando los temas son rápidos y percutidos. En el caso de los *block chords*, estos son constantemente empleados en temas *mid swing* porque su tempo no es muy rápido. Y finalmente, en el caso de una balada, el estilo

contemporáneo N°3 es ideal al utilizar la última nota de la melodía como top note de un *voicing*, tal como lo hace Jonathan Kreisberg en *Autumn in New York*.

Inicialmente, en la planificación del presente proyecto de investigación, se contemplaba la posibilidad de evaluar los resultados de los ejercicios de práctica por medio de la grabación audiovisual de sesiones en vivo. Este mecanismo ofrece una retroalimentación objetiva, tomando en cuenta que el *jazz*, al ser un género que se basa en la improvisación, necesita la interacción del resto de los miembros del grupo. Lastimosamente, la pandemia por Covid-19 no permitió llevar a cabo estos procesos, debido a la dificultad para realizar ensayos y conciertos presenciales. Por lo tanto, se optó por sustituir estas interpretaciones en vivo, por grabaciones caseras.

Así mismo, se puede concluir que el estilo N°2: *block chords* requiere más tiempo de trabajo que los otros estilos para improvisar libremente, debido a la complejidad que representa improvisar con acordes en lugar de melodías. Al analizar la transcripción *There will never be another you* de Joe Pass, se pudo notar que él utilizaba frecuentemente los mismos *voicings* y digitaciones para armonizar la melodía. En cambio, lo que sí modificaba era el ritmo de las frases cada vez que alguna sección se repetía. Con esta puntualización se puede suponer que Joe Pass memorizaba las digitaciones y al momento de la interpretación improvisaba con el ritmo. Este proceso es razonable debido a la dificultad de interpretar o improvisar una melodía acorde por acorde, y no como se lo realiza habitualmente, nota por nota.

Una actividad a la que fue necesario recurrir constantemente durante la práctica de los estilos de acompañamiento, fue la composición de solos y armonización de melodías. Al inicio del proyecto, cuando se intentaba tocar por primera vez la melodía y el acompañamiento en simultáneo, surgieron dudas acerca de qué *voicings*, digitaciones, ritmos, melodías y técnicas utilizar. Después de transcribir los temas seleccionados, y posteriormente analizarlos, se encontraron diversos recursos que respondían estas dudas. Los mecanismos más eficientes que se

hallaron para interiorizar gradualmente nuevos recursos a la interpretación fueron la composición de solos y el arreglo de *heads* de *jazz*. Al utilizar estos mecanismos, se pudo aplicar voluntariamente nuevos recursos, y enfocarme en trabajar específicamente en ellos. Para sustentar este razonamiento, se mencionan las palabras de Stephen Nachmanovitch, quien en su libro *Free play* dijo lo siguiente:

“En cierto sentido, todo arte es improvisación. Algunas improvisaciones se presentan ya enteras y de inmediato; otras son "improvisaciones ayudadas", que han sido corregidas y reestructuradas durante un período de tiempo antes de que el público llegue a disfrutar de la obra. Un compositor que escribe en el papel de todas maneras improvisa al comienzo (aunque "sólo" sea mentalmente), luego toma los productos de la improvisación y los refina y les aplica una técnica y una tecla. "Componer", escribe Arnold Schönberg, "es una improvisación lentificada; (...)" (Nachmanovitch, 2007).

Utilizando las ideas mencionadas por Schönberg y Nachmanovitch, podría considerarse a la composición como una improvisación lentificada, y a la improvisación como una composición en tiempo real. Por este motivo, se puede valorar a la composición como el primer paso para la improvisación. Además, es importante considerar que no es posible improvisar libremente con un nuevo recurso musical, si este no puede aplicarse con detenimiento en una composición o un arreglo. De este modo fue cómo surgieron los ejercicios N°5, 6, 7 y 8 de la sesión de práctica, los cuales estuvieron enfocados en la composición de ritmos, frases y solos, y la armonización melodías con los diferentes estilos de auto acompañamiento. A través de estos procesos, se pudo identificar más variantes que podían ser utilizadas posteriormente en la improvisación, lo cual fue beneficioso para dinamizar la interpretación.

Otra conclusión a la que se llegó gracias al período de práctica de este trabajo fue comprender que es absolutamente obligatorio conocer a cabalidad los temas de *jazz* que se seleccionen para trabajar el auto acompañamiento. Esto incluye la memorización correcta de la melodía, la transcripción precisa de la armonía,

el conocimiento de los diferentes *voicings* que pueden ser utilizados en todo el registro del instrumento, y la memorización de arpegios y escalas. Es totalmente inútil realizar una armonización de un tema, si la melodía no está correctamente estudiada. Así mismo, es improductivo acompañarse con acordes incorrectos, o improvisar con arpegios y escalas erróneas. Por esto mismo, lo primero que debe llevarse a cabo, es un estudio de todas las partes que conforman un tema de *jazz*. Una vez que estas partes estén finalmente aprendidas se puede trabajar en las técnicas de auto acompañamiento.

Por último, se puede concluir que la experiencia con los métodos de investigación utilizados en este proyecto fue satisfactoria. Gracias a estas técnicas se pudo recopilar e interpretar información proveniente de discografía musical y documentos multimedia; así mismo, fue posible realizar análisis de datos obtenidos y utilizar la experimentación participante como mecanismo de retroalimentación. Por lo tanto, se implementará estas técnicas de investigación en la práctica diaria para mejorar el nivel de interpretación musical.

4.2 Recomendaciones

En primer lugar, hay escasa información acerca del auto acompañamiento para guitarra de *jazz* en un formato de trío. Lo poco que puede encontrarse es informal e inconcluso. No existen textos de carácter investigativo que enseñen el aprendizaje de esta habilidad y que recomienden discografía que pueda utilizarse para realizar transcripciones y posteriores análisis. Por otra parte, es sencillo encontrar información acerca del acompañamiento e improvisación en general, pero no es posible encontrar material específico para la guitarra de *jazz* en este formato. Por lo cual, se recomienda realizar más investigaciones del presente tema para aumentar el volumen de información que actualmente existe. Por lo tanto, este proyecto puede ser utilizado como punto de partida para posteriores investigaciones acerca de este tema, debido a que ya explica detalladamente tres estilos de interpretación, menciona la elaboración de ejercicios de práctica, y sugiere discografía seleccionada.

Los recursos encontrados y observaciones realizadas en este proyecto pueden ser empleados para diseñar más ejercicios, formular nuevas hipótesis y realizar conclusiones acerca del aprendizaje del auto acompañamiento. Todavía hay muchas preguntas por responder como las siguientes: ¿Cuánto tiempo toma dominar esta habilidad?, ¿Cuál es el mejor método para el estudio de esta temática?, ¿Los recursos mencionados en este trabajo pueden ser libremente aplicados a otros estilos de música? Lastimosamente no fue posible abarcar más transcripciones, análisis, ejercicios, y posibles aplicaciones debido al corto tiempo establecido para la investigación de este proyecto; sin embargo, se pueden obtener respuestas a estas incógnitas si se realizan más investigaciones acerca de este tema.

La segunda recomendación es utilizar el método cuantitativo de investigación para realizar experimentos que midan la efectividad de los ejercicios mencionados en este proyecto. Este procedimiento debería realizarse con dos grupos de estudiantes de guitarra, un grupo experimental y otro de control. Al grupo experimental debe aplicársele una variable independiente, que en este caso son los ejercicios de práctica; y en el caso del grupo de control, no debe aplicársele ninguna variable, sino que solo debe ser monitoreado. Después de un tiempo estipulado, el cual yo recomendaría un mínimo de seis meses, debe evaluarse el progreso de ambos grupos. Para medir los resultados de forma efectiva, ambos grupos deben ser evaluados bajo las mismas pruebas. (Lopez Cano, 2014) Estas pruebas pueden ser interpretaciones de temas de *jazz* seleccionados que varíen en *tempo*, armonía y estilo. De este modo, se pueden recopilar datos valiosos que midan con exactitud el nivel de efectividad de los ejercicios. Lastimosamente, así como se mencionó al inicio del documento, la pandemia por Covid-19 no permitió llevar a cabo estos procesos que hubieran sido de gran ayuda para determinar la utilidad de los ejercicios elaborados.

En tercer lugar, se puede sugerir un tópico de investigación adicional. Algunos de los guitarristas mencionados en este proyecto, como Kurt Rosenwinkel o Jonathan Kreisberg, tocan el piano, o fueron influenciados por pianistas desde sus inicios. El acercamiento que tiene un pianista para tocar en un formato de

trío puede ser diferente al de un guitarrista, lo cual puede ser útil para aprender nuevos recursos de acompañamiento, debido a que el piano en el *jazz* es un instrumento que acompaña siempre a otros miembros de la banda y a sí mismo. De este modo, se sugiere realizar investigaciones que ayuden a aplicar recursos propios del piano de *jazz* en la guitarra.

Así mismo, se recomienda investigar profundamente en recursos complementarios a la interpretación como la práctica de diferentes técnicas de ejecución en el uso de dedos y/o vitela. A esto se puede sumar la implementación de herramientas digitales como pedales de efectos e interfaces de audio para modelar el sonido del instrumento y realizar grabaciones que permitan mantener un registro auditivo del progreso durante la práctica. Así mismo, se pueden elaborar recomendaciones para realizar arreglos dentro del repertorio como introducciones, *outros* y variaciones en la forma. Por último, se puede recopilar una lista de discografía sugerida de álbumes de guitarra de *jazz* a trío para actividades de escucha activa.

La siguiente recomendación es añadir estos ejercicios a una sesión de práctica que ya cuente con estudio de técnica, sonido del instrumento, armonía, improvisación, transcripción e interpretación de repertorio de *jazz*. Los ejercicios elaborados son un excelente complemento para unir estos elementos y aplicarlos a un formato de trío. Si cualquiera de estos elementos no es correctamente interiorizado, la interpretación se verá perjudicada.

Se recomienda también, utilizar mecanismos de retroalimentación audiovisuales como la grabación en audio y video por medio de una cámara, interfaz de audio o pedal de loop. Esto es de gran importancia para modificar constantemente los ejercicios de práctica conforme a las necesidades de cada guitarrista. Ningún guitarrista es igual a otro, por lo cual, es necesario ajustar la sesión de práctica para corregir los puntos débiles de la interpretación. Una vez que cada área de estudio sea dominada a un determinado nivel, es de suma importancia volver a adaptar la exigencia de los ejercicios para que se trabajen nuevos conceptos que permitan elevar progresivamente el nivel de un guitarrista. Dentro de este punto, es importante sugerir también, que el proceso de observación de los videos no

se realice inmediatamente después de la grabación, sino que, de preferencia, se lo realice en otro día, debido a que será más objetivo evaluar la interpretación sin tener una referencia fresca o reciente de ella.

Por otra parte, es recomendable realizar un análisis profundo a las interpretaciones de Ed Bickert, Jonathan Kreisberg y Kurt Rosenwinkel, quienes han realizado cuantiosas grabaciones discográficas en el formato de trío. En sus interpretaciones se puede identificar constantemente la combinación de los tres estilos mencionados en este proyecto; por lo cual, realizar análisis de sus interpretaciones puede ser beneficioso para comprender cómo mezclar estos estilos en una misma interpretación.

Otra recomendación es repetir este proceso de práctica con la mayor frecuencia posible. Entre más práctica se dedique al estudio de esta habilidad, mejores resultados se obtendrán al momento de auto acompañarse en este formato. Es muy importante aplicar estos ejercicios a la mayor cantidad de repertorio de *jazz* posible, el cual varía en cuestión de cambios armónicos, tempo y estilo. Se sugiere abarcar *standards*, baladas, bossa nova, *latin*, *up tempo*, temas modales, temas en 3/4 y métricas irregulares.

Finalmente, la última recomendación está dirigida a estudiantes de guitarra de *jazz* para que incluyan en sus estudios la práctica del auto acompañamiento. El estudio de esta habilidad ofrece sin lugar a duda, múltiples beneficiosos en cuestión de improvisación, acompañamiento, técnica, sonido y conocimiento de la guitarra en este género. Por último, es importante mencionar que en el ámbito laboral se necesitan guitarristas que cumplan con el perfil de un músico íntegro, el cual sea capaz de acompañar a otros músicos y a sí mismo. Por todo esto se puede afirmar que la práctica del auto acompañamiento es indispensable para el estudio de la guitarra de *jazz*.

Referencias

- Baerman, N. (2004). *The big book of jazz piano improvisation*. Alfred Music.
- Beato, R. (29 de Noviembre de 2016). *Youtube*. Obtenido de Rick Beato: <https://www.youtube.com/watch?v=Lz2IUS9LsQM>.
- Bernstein, P. (2015). "Bones" [KNKX]. Tacoma. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8TrPqOzin2s>
- Bergonzi, J. (s.f.). *Creating a Jazz Vocabulary Vol.3 (Stand-Alone)*. Obtenido de Jazz Heaven: <https://www.jazzheaven.com/yes/courses/jerry-bergonzi-creating-a-jazz-vocabulary-vol-3-sa/lessons/3-introduction-jb-ca3-sa/>
- Bickert, E. (2 de Marzo de 2019). RIP, Ed Bickert. (P. Hum, Entrevistador).
- Bicket, F. (2001). *The Barry Harris Approach to Improvised Lines & Harmony: An Introduction*. New York: BarryHarris.com
- Cárdenas, J. (13 de junio de 2019). ¿Qué son los shell Voicings? [Archivo de video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=klx5WigG-vU>
- Clear, J. (2018). *Atomic Habits*. Ohio: Penguin Publishing Group.
- Cosley, D. (2020). *The drop voicing book for guitar: a complete guide to drop 2, drop 3, drop2&3 and drop 3&4 chord voicings & inversions*.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos - Ricordi americana.
- Green, A. (2017). *Jazz guitar comping: Raising your chord awareness*. New York : Mel Bay Publications, Inc.
- Guitar Player Magazine. (1974). Guitar Magazine Vol 3 No 11 June 1974 Joe Pass Turibio Santos Flamenco the Marshall Story. *Guitar Player*, 42.
- Hester, K. E. (2000). *From Africa to Afrocentric Innovations Some Call "Jazz": The Creation of Free, Fusion and Reconstructive Modern Styles (1950–2000)*. Santa Cruz: Hesteria Records and Publishing Company.

- Hill, H. (22 de Febrero de 2017). *Rootless chord voicings*. Obtenido de Piano groove: <https://www.pianogroove.com/jazz-piano-lessons/rootless-chord-voicings/>
- JazzStandards.com*. (20 de Marzo de 2009). Obtenido de What tunes become a Jazz Standard?: <http://www.jazzstandards.com/overview.types.htm>
- Jazz Student Culture. (2020, 27 julio). *Kurt Rosenwinkel - «On the Path to Experience» interview - Jazz Student Culture.com* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=auMTCKaYMsM&feature=youtu.be>
- Kreisberg, J. (2008). *Autumn in New York* [CD]. New York: Criss Cross. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kZcwtnEofAE>
- Jonathan Kreisberg*. (s.f.). Obtenido de Bio: <https://www.jonathankreisberg.com/bio>
- Jonathan Kreisberg. (17 de Diciembre de 2020). *Jonathan Kreisberg*. Obtenido de <https://www.jonathankreisberg.com/bio>
- Kreisberg, J. (13 de Octubre de 2009). Jonathan Kresiberg: unearthed. (M. Warnock, Entrevistador)
- Langford, S. (2014). Digital Audio Editing. En S. Langford, *Digital Audio Editing* (págs. 47-57). Burlington: Focal Press.
- Levine, M. (1989). *The jazz piano book*. Petaluma: Sher Music.
- Lopez Cano, R. (2014). Investigación Artística en Música. En R. L. Cano, *Investigación Artística en Música* (págs. 106-107). Barcelona: Esmuc.
- Marshall, W. (2008). *Stuff! Good Guitars Players Should Know*. Hal Leonard;.
- Meredith, B. (s.f.). *Jonathan Kreisberg biography*. Obtenido de All Music: <https://www.allmusic.com/artist/jonathan-kreisberg-mn0000824181/biography>

- Nachmanovitch, S. (2007). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. En S. Nachmanovitch, *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte* (págs. 16-17). Editorial Paidós.
- Pass, J. (2001). *There will never be another you* [CD]. New York: Blue note records. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=y_kmTizHeZk
- Pinheiro, C. (21 de Diciembre de 2015). *Youtube*. Obtenido de Mousike La Laguna: <https://youtu.be/GHK6ZfAKVlo?t=289>
- Ramin, S. (8 de Agosto de 2020). *Jazz guitar licks*. Obtenido de Cluster Chords On Guitar - Theory And Exercises With Tabs: <https://www.jazz-guitar-licks.com/blog/chord-clusters.html#:~:text=Theoretically%2C%20a%20cluster%20is%20built,1%20or%202%20semitones%20apart.&text=That%20is%20not%20the%20case,requires%20to%20stretch%20the%20fingers.>
- Rosenwinkel, K. (s.f.). Kurt Rosenwinkel: Jazz Guitar's New Voice. (M. Small, Entrevistador)
- Schönberg, A. (1967). *Fundamentos de la composición musical*. New York: Gerald Strang.
- Schuller, G. (1986). *Early Jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press USA.
- Small, M. (s.f.). *Berklee Today*.
- Small, M. (s.f.). *Berklee Today*. Obtenido de Berklee College of Music: <https://www.berklee.edu/berklee-today-36>
- Sudhalter, R. (2001). *Lost Chords: white musicians and their contribution to jazz, 1915-1945*. Oxford University Press .
- Vincent, R. (2011). *Jazz guitar voicings - Vol. 1*. Petaluma: Sher Music.

Wright, T. (7 de Septiembre de 2015). *5 classic jazz endings for guitar*. Obtenido de Terence Whright Guitar: <https://terencewrightguitar.com/5-classic-jazz-endings/#:~:text=The%20term%20tag%20in%20Jazz,longer%20than%20a%20few%20bars>.

Yanow, S. (2013). *The great jazz guitarists* . Milwaukee: Backbeat books.

ANEXOS

Tabla 2. Recopilación de discografía de guitarra de *jazz* en formato de trío.

Disco	Artista	Año
Standards	Biréli Langrene	1992
Reflections	Kurt Rosenwinkel Standards Trio	2009
East Coast Love Affair	Kurt Rosenwinkel	1996
Night Songs	Jonathan Kreisberg	2009
Shadowless	Jonathan Kreisberg	2011
Test of time	Mike Murley, Ed Bickert, Steve Wallace	1999
Out of the past	Ed Bickert Trio	1976
At the garden party	Ed Bickert, Don Thompson	1978
Live!	Jim Hall	1975
Intercontinental	Joe Pass	1970
Midnight Blue	Kenny Burrell	1963

Repositorio de vídeos:

https://udlaec-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/andre_almeida_udla_edu_ec/EjpQJGfLX0IGgQWMLVjs2wYBWjoOFLXzPp9zOmrVNaYJFg?e=ZP5ruB

Concierto de grado:

<https://www.youtube.com/watch?v=tjWDGceL-9A>

Score

Bones

Transcripción

Peter Bernstein

Transcrito por André Almeida

Electric Guitar

□ □ □ □ □ □

Dm Bb7 A7 Dm7 D7

Guitar

T	7	6	9	10	9	8	10	7	10	8	6	8	8	6	9	8	6	7	5	7	6	9	10	
A																								
B																								

E.Gtr.

Gm7 A7 Dm Db7 Cm7 B7

Gtr.

9	8	10	7	10	8	6	8	10	8	9	8	9	8	9	8	9	8	6	7	5	7	6	5	8

E.Gtr.

Bb7sus4 Bb7 A7 Dm7 Bb7 A7

Gtr.

8	5	6	8	7	6	8	5	7	6	4	7	6	8	5	6	8	7	6	5	7	6	6	5	7	6
6																									

Bones

E.Gtr. Dm7 Bb7 A7 Dm7 D7

Gtr. 9 10 10 9 9 8 10 7 10 8 7 8 6 8 7 6 9 8 6 7 5 7 6 9 10

E.Gtr. Gm7 Dm7 Db7 Cm7 B7

Gtr. 10 9 8 10 7 10 8 7 8 6 8 9 8 9 8 6 7 5 7 6 5 10 8

E.Gtr. Bb7 A7 Dm7 Bb7 A7

Gtr. 8 10 6 8 7 6 6 8 5 6 7 6 4 7 6 8 5 6 8 7 6 5 9 6 8 7 6

Bones

E.Gtr. 25

Dm7 Bb7 A7 Dm7 D7

Staff 1: E.Gtr. (Measures 25-32). Chords: Dm7, Bb7, A7, Dm7, D7. Includes triplets and slurs.

Gtr. 25

Staff 2: Gtr. (Measures 25-32). Fingering: 8 7 7 7, 7 7, 10 8 6 5 4 3, 8 9 6 8 7 7 7, 6 7 7 5 5 3 4 4 3.

E.Gtr. 29

Gm7 A7 Dm7

Staff 3: E.Gtr. (Measures 29-32). Chords: Gm7, A7, Dm7. Includes triplets and slurs.

Gtr. 29

Staff 4: Gtr. (Measures 29-32). Fingering: 7 6 8 10 10 9 8 10, 8 7 6 8 8 8, 6 8 6, 8 8 8 6 7 8.

E.Gtr. 33

Bb7 A7 Dm7 Bb7 A7

Staff 5: E.Gtr. (Measures 33-36). Chords: Bb7, A7, Dm7, Bb7, A7. Includes triplets and slurs.

Gtr. 33

Staff 6: Gtr. (Measures 33-36). Fingering: 1 0 6 8 8 8 6, 7 7 7 5 7 5 7 5 5 6, 7 7 6 8 7 6 7 7 3 5, 7 6 6 5 5 8 6 6.

Score

Autumn in New York

Jonathan Kreisberg

Album: Night Songs

Transcription by André Almeida

Electric Guitar

Guitar TAB

Chords: Gm7(11), Am7(11), Bbmaj7(#11), C7sus4(9), Gm7(11), Am7(11), Bbmaj7(#11), C7sus4(9)

E.Gtr.

Gtr.

Chords: Gm7, Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Gm7, Am7, D7

E.Gtr.

Gtr.

Chords: Gm7, Am7, Bb6, C7, Am7(b5), D7(b9)

2

Autumn in New York

E.Gtr. Gm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dm7(b5) G7

13

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 13 to 16. The E.Gtr. staff shows a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in measure 13, followed by quarter notes and eighth notes. Chords are indicated above the staff: Gm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dm7(b5), and G7. The Gtr. staff shows fingerings: measure 13 (2, 8, 5, 8, 6), measure 14 (4, 5, 6, 6, 4, 4, 2), measure 15 (4, 1, 5, 6, 4, 4, 4), and measure 16 (4, 1, 6, 6, 4, 4).

E.Gtr. Cm7 Am7(b5) Dm7(b5) G7(b9) Cmaj7 C7 6

17

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 17 to 20. The E.Gtr. staff continues the melodic line with triplets and quarter notes. Chords are indicated above: Cm7, Am7(b5), Dm7(b5), G7(b9), Cmaj7, C7, and 6. The Gtr. staff shows fingerings: measure 17 (4, 3, 3, 4, 3, 4, 5, 5), measure 18 (6, 6, 7, 8, 5, 7), measure 19 (3, 6, 3, 5, 5, 4, 5, 7, 7, 7, 6), and measure 20 (7, 10, 7, 9, 9, 8).

E.Gtr. Gm7 Am7 Bb6 C7 Fmaj7 Gm7 Am7 D7

21

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 21 to 24. The E.Gtr. staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in measure 21, followed by quarter notes. Chords are indicated above: Gm7, Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Gm7, Am7, and D7. The Gtr. staff shows fingerings: measure 21 (8, 10, 10, 8, 10, 7, 10), measure 22 (7, 7, 7, 6, 10, 8), measure 23 (10, 10, 10, 10, 12, 10, 12, 10), and measure 24 (8, 8, 7, 7, 6, 5, 4).

Autumn in New York

E.Gtr. 25 Cm7 Dm7 Ebm6 F7 Bbm6 Abm7 Gb7

3 3 3

Gtr. 25

E.Gtr. 29 Fm7 C7(b9) Fm7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Ab7 Dbmaj7 Ab7

3

Gtr. 29

E.Gtr. 33 Gm7 Am7 Bbm6 C7 Fm D7

3 3 3 3

Gtr. 33 Fm D7

4

Autumn in New York

Gm7 Am7 Bb6 C7 Fmaj7 Gm7 Am7 D7 Gm7 Am7

E.Gtr.

37

The E.Gtr. staff shows a melodic line starting at measure 37. It begins with a Gm7 chord, followed by Am7, Bb6, C7, Fmaj7, Gm7, Am7, and D7. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with three triplet figures in the final measure.

Gtr.

37

The Gtr. staff provides fingering for the guitar accompaniment. It is divided into measures corresponding to the chords above. The numbers represent fret positions on the strings.

8	3	8	8	8	8	8	8	8	10	10	8	5	5	6	7	8	8	7	6	6	8	6	9	7	6	8	7	7
	3			5				7	8	9		4	5	7	7					5								
	7			9				7	8			6	7	8	8					10								

Score

There will never be another You

Joe Pass

Transcripción: André Almeida

Electric Guitar

Am7(b5) Abm7 Ebadd9/G Gb13 Bmaj7/F Bb7/E

Guitar

T	4	6	4	4	6	4	4	6	4	3	3	3	3	3	0	1	6
A	5	5	4	4	3	3	2	3	1	1	1	1	1	1	2	1	
B	5		4		3		2		1		1		1		1		6

E.Gtr.

Eb Dm7 G7

Gtr.

5	3	4	6	8	6	4	6	8	7	6	5	5	4	3	4
5	4	5	4	7	5	5	5	5	7	6	5	4	4	4	3
6		5	6	6	5	6	5	5	7	6	5	3	3	3	3

2

There will never be another You

E.Gtr. *Cm7* *Bbm7* *Eb7*

Gtr. *Cm7* *Bbm7* *Eb7*

E.Gtr. *Abmaj7* *Db7(#11)* *Eb* *Cm7*

Gtr. *Abmaj7* *Db7(#11)* *Eb* *Cm7*

E.Gtr. *F7* *Fm7* *Bb7*

Gtr. *F7* *Fm7* *Bb7*

There will never be another You

21 E.Gtr. *E♭maj7* *Dm7* *G7*

21 Gtr. *E♭maj7* *Dm7* *G7*

25 E.Gtr. *Cm7* *B♭m7* *E♭7*

25 Gtr. *Cm7* *B♭m7* *E♭7*

29 E.Gtr. *A♭maj7* *D♭7(#11)* *E♭* *A♭m7(b5)* *D7(#9)*

29 Gtr. *A♭maj7* *D♭7(#11)* *E♭* *A♭m7(b5)* *D7(#9)*

I'll be seeing you

Sammy Fain

Arreglo para guitarra: André Almeida

Electric Guitar

Guitar

T **A** **B**

$E\flat$ maj7 G7 Fm7 C7 Fm7 C7

E.Gtr.

Gtr.

5

Fm7 Bb7 $E\flat$ maj7 Dm7(b5) G7

E.Gtr.

Gtr.

9

Cm7 Fm7

2

I'll be seeing You

E.Gtr. F m7 Bb7(#5) Ebmaj7 Bb9(#5)

13

Gtr.

E.Gtr. Ebmaj7 G7 F m7 C7 F m7 C7

17

Gtr.

E.Gtr. F m7 Bb7 Gm7(b5) C7

21

Gtr.

I'll be seeing You

E.Gtr. 25 $A\flat maj7$ $G7(\flat 9)$ $Cm7$ $F7$

Gtr. 25

8	6	4	10	10	8	7	11	11	10	8	8	8	5	8	6	8
			9	9	7	6	11	11	8	8			6			
			10	10	8	7	10	10	8				7			
			9	9	7	6	10	10	8							

E.Gtr. 29 $Fm7(\flat 5)$ $B\flat 7(\sharp 5)$ $E\flat maj7$

Gtr. 29

9	9	9	9	11	12	11	9	11								
	8	8	8					12								

Score

Just friends

Armonización con Block Chords

André Almeida

B♭maj7

B♭m7

E♭7

Electric Guitar

Guitar

TAB

5	5	4	5	8	10	8	8	6	11	8	8
7	7	6	7	7	7	7	6	6	9	6	7
7	7	6	7	7	7	6	6	6	10	6	8
									10		8

Fmaj7

A dim7

E.Gtr.

Gtr.

5

7	8	5	5	5	5	4	4	5	3	3	4	4	3
6	7	5	5	5	5	3	3	3	3	3	4	4	3
7	8												

Gm7

C7

A7

Dm7

E.Gtr.

Gtr.

9

6	3	6	3	5	5	5	8	5	8	5	6	6	8	5	8
				3	3	3	7	5	5	5	6	5	7	5	7

2

Just Friends

13 **G7** **Gm7** **C7** **Cm7** **F7**

E.Gtr.

Gtr.

17 **Bbmaj7** **Bbm7** **Eb7**

E.Gtr.

Gtr.

21 **Fmaj7** **Abdim7**

E.Gtr.

Gtr.

Just Friends

25

E.Gtr.

Gm7 C7 A7 Dm7

25

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 25-28. The E.Gtr. staff shows a melodic line starting with a 7th fret barre, followed by notes G4, A4, B4, C5, and a final chord. The Gtr. staff shows fingerings: 6 3 6 3 5 for the first measure, 5 5 5 5 6 7 for the second, 8 6 5 8 5 6 5 for the third, and 6 8 5 8 5 8 for the fourth.

29

E.Gtr.

G7 Gm7 C7 F maj7 Cm7 F7

29

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 29-32. The E.Gtr. staff shows chords: G7, Gm7, C7, F maj7, Cm7, and F7. The Gtr. staff shows fingerings: 10 10 10 9 for the first measure, 10 10 10 8 for the second, 10 9 8 for the third, and 6 7 7 for the fourth.

Nica's dream

Horace Silver

Head

Arreglo para guitarra: André Almeida

Electric Guitar

Guitar

T	6	8	6	6	6	56	6
A		6	7	6	6	6	5
B							5
							4
							3

E.Gtr.

Gtr.

5	8	9	6	8	6	6	6	5	6	6	4	4	4
					6	6	6					5	4
					7								

E.Gtr.

Gtr.

9	6	4	4	4	4	6	6	4	4	4	4	2
		4	4	4				4	4	4	3	
		4	3					4	3	2		

Nica's Dream

F7alt

Bbm(maj7)

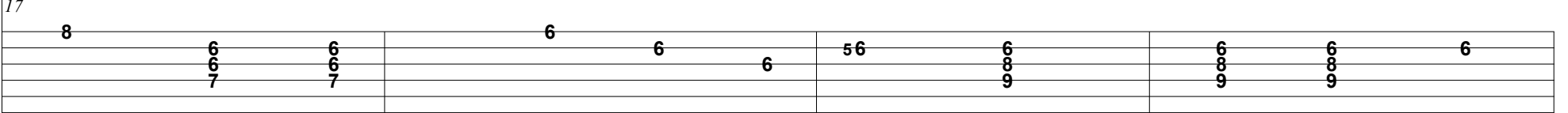
E.Gtr. 

Gtr. 

Bbm(maj7)

Abm(maj7)

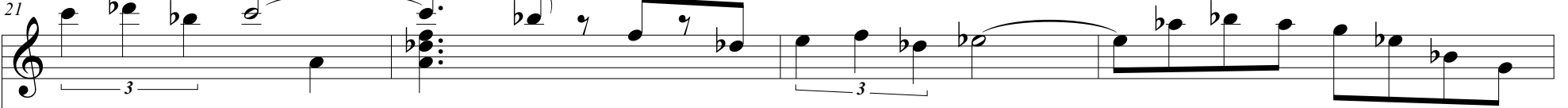
E.Gtr. 

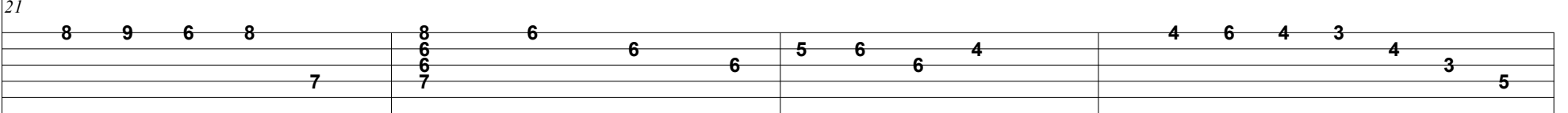
Gtr. 

Bbm(maj7)

Abm7

Db7

E.Gtr. 

Gtr. 

Nica's Dream

E.Gtr. 25 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $D\flat 7$ $C7$

Gtr. 25

Detailed description: This system contains the first two systems of music. The first system shows the E.Gtr. staff with a melodic line starting at measure 25, featuring a $A\flat m7$ chord, a $D\flat 7$ chord, and a triplet of eighth notes. The Gtr. staff below shows the corresponding fretting: measure 25 has a 6th fret barre, followed by 4th fret notes on strings 4, 4, and 3. Measure 26 has a 4th fret note on string 4, followed by 6th fret notes on strings 6 and 6. Measure 27 has 4th fret notes on strings 4 and 3, and a 4th fret note on string 4. Measure 28 has 4th fret notes on strings 4 and 2. The second system shows the E.Gtr. staff with a melodic line starting at measure 29, featuring an $F7$ chord and a $B\flat m7$ chord. The Gtr. staff shows fretting: measure 29 has 8th fret notes on strings 8, 6, 8, 6, and 7, followed by an 8th fret note on string 7. Measure 30 has 6th fret notes on strings 6 and 8, and a 5th fret note on string 5. Measure 31 has 3rd fret notes on strings 3 and 3.

E.Gtr. 29 $F7$ $B\flat m7$

Gtr. 29 $B\flat m7$

Detailed description: This system contains the second system of music. The first system shows the E.Gtr. staff with a melodic line starting at measure 29, featuring an $F7$ chord and a $B\flat m7$ chord. The Gtr. staff shows fretting: measure 29 has 8th fret notes on strings 8, 6, 8, 6, and 7, followed by an 8th fret note on string 7. Measure 30 has 6th fret notes on strings 6 and 8, and a 5th fret note on string 5. Measure 31 has 3rd fret notes on strings 3 and 3.

E.Gtr. 33 $A\flat 7(sus4)$ $D\flat maj7$ $B\flat 7(\flat 9)$

Gtr. 33

Detailed description: This system contains the third system of music. The first system shows the E.Gtr. staff with a melodic line starting at measure 33, featuring an $A\flat 7(sus4)$ chord, a $D\flat maj7$ chord, and a $B\flat 7(\flat 9)$ chord. The Gtr. staff shows fretting: measure 33 has 6th fret notes on strings 6 and 4, followed by 6th fret notes on strings 6 and 4. Measure 34 has 6th fret notes on strings 6 and 4, followed by 7th fret notes on strings 7 and 9, and a 6th fret note on string 6. Measure 35 has 7th fret notes on strings 7, 8, and 6, followed by 6th fret notes on strings 6 and 6.

4

Nica's Dream

E \flat 7

A \flat 7

D \flat maj7

E m7

A 7

E.Gtr.

37

Staff 1: E.Gtr. (Measures 37-40). Measure 37: Eb7 chord, notes G4, Bb4, D5, Eb5. Measure 38: A flat 7 chord, notes C4, Eb4, G4, Ab4. Measure 39: D flat major 7 chord, notes F4, Ab4, C5, D5. Measure 40: E minor 7 chord, notes G4, Bb4, D5, Eb5.

Gtr.

37

Staff 2: Gtr. (Measures 37-40). Measure 37: 5 5 5 6 6 6. Measure 38: 8 6 8. Measure 39: 6 6 5 8. Measure 40: 8 9 6 7 9 7 9 7.

A \flat 7(sus4)

D \flat maj7

B \flat 7(b9)

E.Gtr.

41

Staff 1: E.Gtr. (Measures 41-44). Measure 41: A flat 7 sus4 chord, notes C4, Eb4, G4, Ab4. Measure 42: D flat major 7 chord, notes F4, Ab4, C5, D5. Measure 43: B flat 7 b9 chord, notes G4, Bb4, D5, Eb5, Fb5. Measure 44: B flat 7 b9 chord, notes G4, Bb4, D5, Eb5, Fb5.

Gtr.

41

Staff 2: Gtr. (Measures 41-44). Measure 41: 6 6 4 6 4. Measure 42: 6 6 4 6 4. Measure 43: 6 7 9 6. Measure 44: 7 8 7 6 6 6 6.

E \flat 7

A \flat 7

D \flat maj7

E.Gtr.

45

Staff 1: E.Gtr. (Measures 45-48). Measure 45: Eb7 chord, notes G4, Bb4, D5, Eb5. Measure 46: A flat 7 chord, notes C4, Eb4, G4, Ab4. Measure 47: D flat major 7 chord, notes F4, Ab4, C5, D5. Measure 48: D flat major 7 chord, notes F4, Ab4, C5, D5.

Gtr.

45

Staff 2: Gtr. (Measures 45-48). Measure 45: 5 5 5 6 6 6. Measure 46: 8 6 8. Measure 47: 6 6 5 8. Measure 48: 8 6 7 6 5 6 9 6 8.

Nica's Dream

E.Gtr. 49 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m(maj7)$

Gtr. 49

Detailed description: This system covers measures 49 to 52. The E.Gtr. staff shows a melodic line starting with a half note B-flat, followed by eighth notes G-flat, F, and E-flat, then a quarter note D-flat. A slur covers measures 50 and 51. The Gtr. staff shows chords: 6/7/7 in measure 49, 6/6/6 in measure 50, 6/6/6 in measure 51, and 5/6/6/9 in measure 52.

E.Gtr. 53 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m7$ $D\flat 7$

Gtr. 53

Detailed description: This system covers measures 53 to 56. The E.Gtr. staff features a triplet of eighth notes (G-flat, F, E-flat) in measure 53, followed by a half note D-flat. A slur covers measures 54 and 55. The Gtr. staff shows fret numbers: 8-9-6-8 in measure 53, 8-6-6-6 in measure 54, 5-6-6-4 in measure 55, and 4-6-4-3-4-3-5 in measure 56.

E.Gtr. 57 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $D\flat 7$ $C7$

Gtr. 57

Detailed description: This system covers measures 57 to 60. The E.Gtr. staff starts with a half note B-flat, followed by eighth notes G-flat, F, and E-flat. A slur covers measures 58 and 59. The Gtr. staff shows fret numbers: 6/4/4/4 in measure 57, 4/6/6 in measure 58, 4/3/4 in measure 59, and 2 in measure 60.

6

Nica's Dream

F7

Bbm7

E.Gtr.

61

Musical notation for the E.Gtr. staff, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one flat. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a dotted quarter note, with some notes beamed together. There are rests in the second and fourth measures.

Gtr.

61

Bbm7

Musical notation for the Gtr. staff, showing fret numbers for the guitar. The notation is organized into four measures: Measure 1 contains fret numbers 8, 6, 8, 6, 7, 8, 7; Measure 2 contains 6, 8, 5; Measure 3 is empty; Measure 4 contains 3, 3.

Nica's dream

Solo

Horace Silver

Solo compuesto por André Almeida

Electric Guitar

Guitar

T
A
B

Bbm(maj7) Abm(maj7)

Bbm(maj7) Abm(maj7)

E.Gtr.

Gtr.

Bbm(maj7) Abm(maj7) Db7

Bbm(maj7) Abm(maj7) Db7

E.Gtr.

Gtr.

II

Abm7 Db7 Gbmaj7 C7alt

Abm7 Db7 Gbmaj7 C7alt

2

Nica's Dream

F7

Bbm(maj7)

15

E.Gtr.

Staff 1: E.Gtr. (Measures 15-18). Treble clef, 7/8 time signature. Measure 15: quarter note Bb, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note D. Measure 16: quarter note Bb, quarter note D, quarter rest, quarter rest. Measure 17: quarter note Bb, quarter note Bb, quarter note D, quarter note D, quarter note D. Measure 18: quarter note D, quarter note D, quarter rest, quarter note Bb (chord).

F7

Bbm(maj7)

15

Gtr.

Staff 2: Gtr. (Measures 15-18). Measure 15: 2 4 1 2 1 4. Measure 16: 2 2. Measure 17: 1 2 4 1 4 2. Measure 18: 1 1 1/2/2.

Bbm(maj7)

Abm(maj7)

19

E.Gtr.

Staff 3: E.Gtr. (Measures 19-22). Measure 19: quarter rest, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note D. Measure 20: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note D. Measure 21: quarter note Bb, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note Bb. Measure 22: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note Bb. Trills of 3 notes are indicated over measures 21 and 22.

Bbm(maj7)

Abm(maj7)

19

Gtr.

Staff 4: Gtr. (Measures 19-22). Measure 19: 2 3 1 2. Measure 20: 4 1 3. Measure 21: 7 4 3 4 4. Measure 22: 1 5 1 2 5 1.

Bbm(maj7)

Abm7

Db7

23

E.Gtr.

Staff 5: E.Gtr. (Measures 23-26). Measure 23: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D. Measure 24: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D. Measure 25: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D. Measure 26: quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D, quarter note Bb, quarter note D.

Bbm(maj7)

Abm7

Db7

23

Gtr.

Staff 6: Gtr. (Measures 23-26). Measure 23: 3 4 1 3 3 2 2. Measure 24: 1 1 2 3 4 2 4 2. Measure 25: 1 4 5 1 2 4 7 4. Measure 26: 5 6 2 1 4 1 2 4.

Nica's Dream

27 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $C7alt$

E.Gtr.

Gtr.

31 $F7$ $B\flat m(maj7)$

E.Gtr.

Gtr.

35 $A\flat 7sus4$ $D\flat maj7$ $B\flat 7(\flat 9)$

E.Gtr.

Gtr.

4

Nica's Dream

E.Gtr. Eb7 Ab7 Dbmaj7 Em7 A7

39

Gtr. Eb7 Ab7 Dbmaj7 Em7 A7

39

Detailed description: This system contains the first two systems of music. The first system shows the E.Gtr. staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It contains measures 39-42. Above the staff are chord symbols: Eb7, Ab7, Dbmaj7, Em7, and A7. The Gtr. staff below shows the corresponding fretting patterns for these chords. Measure 39 has two measures of Eb7 (fretting 2-3-1-3 and 2-5), one measure of Ab7 (fretting 1-1-1-4), and one measure of Dbmaj7 (fretting 1-2-4-1-4). Measure 40 has one measure of Dbmaj7 (fretting 1-2-4-1-4) and one measure of Em7 (fretting 2-3-4-2-4). Measure 41 has one measure of Em7 (fretting 2-3-4-2-4) and one measure of A7 (fretting 3-5-2). Measure 42 has one measure of A7 (fretting 3-5-2).

E.Gtr. Ab7sus4 Dbmaj7 Bb7(b9)

43

Gtr. Ab7sus4 Dbmaj7 Bb7(b9)

43

Detailed description: This system contains the second two systems of music. The second system shows the E.Gtr. staff with a treble clef. It contains measures 43-46. Above the staff are chord symbols: Ab7sus4, Dbmaj7, and Bb7(b9). The Gtr. staff below shows the corresponding fretting patterns. Measure 43 has two measures of Ab7sus4 (fretting 1-4-2-3-1-4-1-3) and one measure of Dbmaj7 (fretting 2-1-2-3-1-4-4). Measure 44 has one measure of Dbmaj7 (fretting 2-1-2-3-1-4-4) and one measure of Bb7(b9) (fretting 1-5-4-1). Measure 45 has one measure of Bb7(b9) (fretting 1-5-4-1) and one measure of Bb7(b9) (fretting 3-1-4-7-6-2-3-3). Measure 46 has one measure of Bb7(b9) (fretting 3-1-4-7-6-2-3-3).

2da Vuelta

E.Gtr. Eb7 Ab7 Dbmaj7 Cm7(b5) F7

47

Gtr. Eb7 Ab7 Dbmaj7 Cm7(b5) F7

47

Detailed description: This system contains the third two systems of music. The third system shows the E.Gtr. staff with a treble clef. It contains measures 47-50. Above the staff are chord symbols: Eb7, Ab7, Dbmaj7, Cm7(b5), and F7. The Gtr. staff below shows the corresponding fretting patterns. Measure 47 has two measures of Eb7 (fretting 1-4-3-1-2-4-3-2) and one measure of Ab7 (fretting 1-1-4-1). Measure 48 has one measure of Ab7 (fretting 1-1-4-1) and one measure of Dbmaj7 (fretting 1-1-1-1). Measure 49 has one measure of Dbmaj7 (fretting 1-1-1-1) and one measure of Cm7(b5) (fretting 1-2-1-4-2-1-3-2-1). Measure 50 has one measure of Cm7(b5) (fretting 1-2-1-4-2-1-3-2-1) and one measure of F7 (fretting 1-3-2-1).

Nica's Dream

51 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m(maj7)$

E.Gtr.

Gtr.

55 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m7$ $D\flat 7$

E.Gtr.

Gtr.

59 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat 7$ $C7$

E.Gtr.

Gtr.

6

Nica's Dream

F7

Bbm(maj7)

63

E.Gtr.

Staff 1 (E.Gtr.): Measures 63-66. Measure 63: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Measure 64: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 65: quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Measure 66: quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4.

F7

Bbm(maj7)

63

Gtr.

Staff 2 (Gtr.): Measures 63-66. Measure 63: 3 1 4 1 2. Measure 64: 3 2 1 4 3 1 2 1. Measure 65: 5 8 7 5 6 2 4 5. Measure 66: 1 2 1 4 2 3 3.

Bbm(maj7)

Abm(maj7)

67

E.Gtr.

Staff 1 (E.Gtr.): Measures 67-70. Measure 67: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Measure 68: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 69: quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Measure 70: quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4.

Bbm(maj7)

Abm(maj7)

67

Gtr.

Staff 2 (Gtr.): Measures 67-70. Measure 67: 2 1 3 3 2. Measure 68: 3 4 4 4 5. Measure 69: 4 4 4 5. Measure 70: 2.

Bbm(maj7)

Abm7

Db7

71

E.Gtr.

Staff 1 (E.Gtr.): Measures 71-74. Measure 71: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Measure 72: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 73: quarter note G5, quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5. Measure 74: quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4.

Bbm(maj7)

Abm7

Db7

71

Gtr.

Staff 2 (Gtr.): Measures 71-74. Measure 71: 3 1 1 5 6 5 9 8. Measure 72: 8 6 1 1 4 4 4 4 1. Measure 73: 8 6 4 4 4 4 1. Measure 74: 3 4 3 1 7 4 5.

Nica's Dream

E.Gtr. 75 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $C7$

Gtr. 75 $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat maj7$ $C7$

Detailed description: This system contains the first two staves of music for measures 75-78. The E.Gtr. staff shows a melodic line with a key signature of two flats. The Gtr. staff shows a bass line with fingerings. Chord changes are indicated above the staves: $A\flat m7$ (measures 75-76), $D\flat 7$ (measures 77-78), $G\flat maj7$ (measures 75-76), and $C7$ (measures 77-78).

E.Gtr. 79 $F7$ $B\flat m(maj7)$

Gtr. 79 $F7$ $B\flat m(maj7)$

Detailed description: This system contains the second two staves of music for measures 79-82. The E.Gtr. staff shows a melodic line with a key signature of two flats. The Gtr. staff shows a bass line with fingerings. Chord changes are indicated above the staves: $F7$ (measures 79-80) and $B\flat m(maj7)$ (measures 81-82).

E.Gtr. 83 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m(maj7)$

Gtr. 83 $B\flat m(maj7)$ $A\flat m(maj7)$

Detailed description: This system contains the third two staves of music for measures 83-86. The E.Gtr. staff shows a melodic line with a key signature of two flats. The Gtr. staff shows a bass line with fingerings. Chord changes are indicated above the staves: $B\flat m(maj7)$ (measures 83-84) and $A\flat m(maj7)$ (measures 85-86).

8

Nica's Dream

E.Gtr. $B\flat m(maj7)$ $A\flat m7$ $D\flat 7$

Gtr. $B\flat m(maj7)$ $A\flat m7$ $D\flat 7$

Detailed description: This system covers measures 8, 9, and 10. The E.Gtr. staff shows a melodic line in G major with a key signature of one flat. Measure 8 starts with a 7/8 note, followed by eighth notes. Measure 9 continues with eighth notes. Measure 10 features a dotted quarter note followed by a quarter rest. The Gtr. staff provides a bass line with fingerings: measure 8 (2, 3, 1, 2, 5, 1, 5), measure 9 (6, 5, 1, 4, 5, 4, 5, 3), measure 10 (4, 3, 4, 6), and measure 11 (4, 4, 4, 3, 4, 3).

E.Gtr. $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat 7$ $C7$

Gtr. $A\flat m7$ $D\flat 7$ $G\flat 7$ $C7$

Detailed description: This system covers measures 11, 12, 13, and 14. The E.Gtr. staff continues the melodic line. Measure 11 has eighth notes. Measure 12 has eighth notes. Measure 13 has eighth notes. Measure 14 has a quarter rest followed by a quarter note. The Gtr. staff provides a bass line with fingerings: measure 11 (4, 6, 7, 6, 4, 2, 4, 5), measure 12 (1, 1, 4, 4, 2, 1, 4, 2), measure 13 (3, 2, 4, 4, 4, 3, 3, 3), and measure 14 (3, 4, 1).

E.Gtr. $F7$ $B\flat m(maj7)$

Gtr. $F7$ $B\flat m(maj7)$

Detailed description: This system covers measures 15, 16, 17, and 18. The E.Gtr. staff continues the melodic line. Measure 15 has eighth notes. Measure 16 has eighth notes. Measure 17 has eighth notes. Measure 18 has a quarter note followed by a quarter rest. The Gtr. staff provides a bass line with fingerings: measure 15 (2, 4, 4, 1, 1, 2, 4, 1), measure 16 (1, 3, 1, 1, 2, 3, 4), measure 17 (1, 4, 3, 2, 1), and measure 18 (2, 1, 2, 3, 4).

Nica's Dream

99 *Ab7sus4* *Dbmaj7* *Bb7(b9)*

E.Gtr.

Gtr.

103 *Eb7* *Ab7* *Dbmaj7* *Em7* *A7*

E.Gtr.

Gtr.

107 *Ab7sus4* *Dbmaj7* *Bb7(b9)*

E.Gtr.

Gtr.

10

Nica's Dream

E.Gtr. *III* Eb7 Ab7 D♭maj7 Cm7(b5) F7

Gtr. *III* Eb7 Ab7 D♭maj7 Cm7(b5) F7

1 2 5 | 1 2 4 | 1 1 4 | 1 1 | 3 2 1 4 2 | 3 1 2 1 5 8 7 5

E.Gtr. *III* B♭m(maj7) Abm(maj7)

Gtr. *III* B♭m(maj7) Abm(maj7)

6 8 9 13 | 12 11 7 6 4 9 6 | 7 6 3 4

E.Gtr. *III* B♭m(maj7) Abm7 D♭7

Gtr. *III* B♭m(maj7) Abm7 D♭7

8^{va} 2 | 1 6 1 6 | 5 1 5 4 1 4 | 3 4 3 2 1

Nica's Dream

E.Gtr. *123* *8^{va}* *A♭m7* *D♭7* *G♭7* *C7*

Gtr. *123* *8^{va}* *A♭m7* *D♭7* *G♭7* *C7*

Detailed description: This system covers measures 123 to 126. The E.Gtr. staff shows a melodic line with eighth notes and slurs, starting on a high octave (8va). The Gtr. staff shows a corresponding fretboard diagram with fingerings: 3-5-1-3-4-2-4-2 for the first measure, 1-4-2-3-4-4-3-1 for the second, 2-4-3-1-4-3-1-4 for the third, and 3-1-3-4-3 for the fourth.

E.Gtr. *127* *8^{va}* *F7* *B♭m(maj7)*

Gtr. *127* *8^{va}* *F7* *B♭m(maj7)*

Detailed description: This system covers measures 127 to 130. The E.Gtr. staff shows a melodic line with eighth notes and slurs, starting on a high octave (8va). The Gtr. staff shows a fretboard diagram with fingerings: 4-2-3-1 for the first measure, 2-4-5-1 for the second, 1-2-3-4 for the third, and 1-2-3-4 for the fourth.

