



ESCUELA DE MUSICA "UDLA"



REVIVIENDO A LA "VIEJA CONFIABLE": RE-ARMONIZACIÓN Y
ORQUESTACIÓN PARA GUITARRA SOLA EN EL ESTÁNDAR DE JAZZ
"THE DAYS OF WINE AND ROSES" BASADO EN LOS ARREGLOS
COMPUESTOS POR JONATHAN KREISBERG EN LOS TEMAS: "CLOSE
TO YOU", "SKYLARK", "TENDERLY", "I THOUGHT ABOUT YOU".



AUTOR

JUAN ANDRES MONCAYO RODRIGUEZ

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Reviviendo a la "Vieja confiable": re armonización y orquestación para guitarra sola en el estándar de jazz "The days of wine and roses" basado en los arreglos compuestos por Jonathan Kreisberg en los temas: "Close to you", "Skylark", "Tenderly", "I thought about you".

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

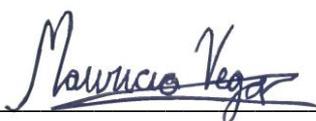
André Sebastián Pazmiño Betancourt



Juan Andrés Moncayo Rodríguez

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, Reviviendo a la Vieja confiable: re armonización y orquestación para guitarra sola en el estándar de jazz “The days of wine and roses” basado en los arreglos compuestos por Jonathan Kreisberg en los temas: Close to you, Skylark, Tenderly, I thought about you, a través de reuniones periódicas con el estudiante Juan Andrés Moncayo Rodríguez, 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”.



Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Reviviendo a la Vieja confiable: re armonización y orquestación para guitarra sola en el estándar de jazz "The days of wine and roses" basado en los arreglos compuestos por Jonathan Kreisberg en los temas: Close to you, Skylark, Tenderly, I thought about you, del estudiante Juan Andrés Moncayo Rodríguez en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

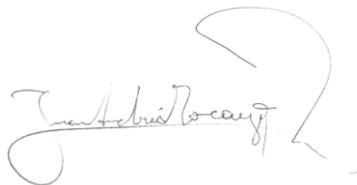


André Sebastián Pazmiño Betancourt

1715111512

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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



Juan Andrés Moncayo Rodríguez

1721365268

AGRADECIMIENTOS

A Dios en primer lugar y a quienes me brindaron todo el apoyo para culminar esta etapa: Mi madre, mi padre, familia y amigos, compañeros de vida.

DEDICATORIA

A mi madre, a mi padre, a mi hermana y hermano, con todo mi amor.

RESUMEN

Esta investigación analiza de forma profunda y exhaustiva las técnicas usadas por el guitarrista de jazz contemporáneo Jonathan Kreisberg, aplicadas en sus arreglos para guitarra sola de los temas: "Close to you", "Skylark", "I thought about about you" y "Tenderly". En una entrevista realizada a Kreisberg al momento de publicar su disco "ONE", el indica que su decisión para realizar su álbum se debe en gran parte a la experiencia que ha logrado obtener como acompañante de un sin número de músicos a nivel mundial. Es por eso que el objetivo principal de este estudio es extraer sus principales métodos y técnicas para abordar arreglos de temas emblemáticos del jazz, dándoles su toque característico, lleno de vida y color, respetando la esencia de los mismos. Son habilidades que, como Kreisberg menciona, se obtienen a través de largos años de práctica y sesiones en vivo acompañando a muchos virtuosos. Todo este análisis es para lograr usar sus técnicas en la re-armonización y orquestación para guitarra sola de uno de los temas de Jazz más emblemáticos, compuesto por Henry Mancini, "The days of wine and roses".

ABSTRACT

This research deeply and exhaustively analyzes the techniques used by contemporary jazz guitarist Jonathan Kreisberg, applied in his solo guitar arrangements of the songs: "Close to you", "Skylark", "I thought about about you" and "Tenderly". In an interview with Kreisberg at the time of publishing his album "ONE", he indicates that his decision to make his album is due in large part to the experience he has obtained as a companion to a number of musicians worldwide. That is why the main objective of this study is to extract its main methods and techniques to deal with arrangements of emblematic jazz themes, giving them their characteristic touch, full of life and color, while respecting their essence. They are skills that, as Kreisberg mentions, are obtained through long years of practice and live sessions accompanying many virtuosos. All this analysis is to be able to use his techniques in the re-harmonization and orchestration for solo guitar of one of the most emblematic Jazz songs, composed by Henry Mancini, "The days of wine and roses".

INDICE

Introducción.....	1
1 Marco teórico	6
2 Metodología	12
2.1 Objetivos.....	12
2.2 Enfoque.....	13
2.3 Metodología	13
2.4 Estrategias metodológicas	14
2.5 Plan de Trabajo.....	14
3 Resultados	20
4 Conclusiones y Recomendaciones	20
Referencias	55
ANEXOS	56

Introducción

A continuación, el siguiente proyecto llevará a cabo el análisis de 4 arreglos para guitarra sola del autor Jonathan Kreisberg, mediante el cual se definirá las técnicas más usadas por el intérprete con el objetivo de re-armonizar el estándar de jazz "The days of wine and roses" basado en estas técnicas y posteriormente se interpretará los temas transcritos y la re-armonización en un recital.

En primer lugar, es imprescindible para el guitarrista moderno el tener métodos efectivos para dar vida a temas que se interpretan con mucha frecuencia. Con la creciente demanda de músicos profesionales es necesario desarrollar un factor diferenciador con el cual destacar el performance individual, además de ser capaces de perfeccionar el sonido único y característico que cada instrumentista posee. Utilizando como recurso para lograr estos objetivos aquellos métodos extraídos tras el análisis de los arreglos de Jonathan Kreisberg, se logrará dar a aquellos arreglos de guitarra que el lector desee realizar, un factor muy interesante y llamativo.

Con el fin de llevar a cabo el objetivo principal de esta investigación, se ha organizado un cronograma de 12 semanas. Cabe mencionar que, el guitarrista actual encontrara en esta pesquisa un método practico, sencillo y claro de cómo utilizar las técnicas interpretativas de Jonathan Kreisberg para de esta manera llevar sus arreglos musicales al siguiente nivel.

La transcripción musical tiene un papel trascendental en la historia de la música, esta técnica de desarrollo musical ha sido imprescindible desde los inicios de la música en el mundo, esto se debe a la necesidad existente en cada músico del planeta de desarrollar su propio sonido, estilo, articulación, puntos todos muy importantes para poder dilucidar una identidad propia en la música. "La música es el lenguaje universal de la humanidad" Wadsworth, H (1835). Tal como lo dice Wadsworth, podemos entender a la música como un

lenguaje, tal como un idioma de cualquier región del mundo esta enriquecido con acentos, vocales, consonantes, letras, palabras, y demás componentes gramaticales, cada región del planeta tierra cuenta con su género musical, cada uno de estos géneros cuentan con sus propios componentes rítmicos, armónicos y melódicos y son entendidos con claridad por aquellas personas pertenecientes a cualquiera de las regiones en el mundo. Por ende, salta a la vista el hecho de que es necesario para cada músico el poder comprender como si se tratara de un idioma, cada género que desee interpretar. De otro modo, su manera de interpretar cualquier tema podrá ser comparable a un bebe humano tratando de balbucear sus primeras palabras, no tiene congruencia en sus palabras, ni estas están bien pronunciadas o son siquiera entendibles al oído humano. Tal como lo menciona Zurschmitten, Graciela (2011):

Viendo los rostros perplejos de muchos alumnos que imitan el gráfico o los movimientos del docente o de algún compañero cercano sin lograr comprender que es lo que están haciendo, y viéndome ante mi propia dificultad de dilucidar tal problemática debido a que mi oído absoluto me facilito considerablemente la tarea de los dictados melódicos en mi época de estudiante me pregunto cómo podremos ayudar a nuestros alumnos que comienzan su carrera y carentes aún de formación académica, a decodificar las melodías. Para transcribir debemos relacionar la melodía escuchada y seleccionar de los conceptos ya aprehendidos aquellos que forman parte de la misma, es decir en que tonalidad se encuentra, que notas la componen, etc. Necesitamos encontrar una herramienta que ayude al alumno a unir los conceptos ya aprendidos con la melodía presentada. Si el alumno ya conoce en forma teórica los conceptos de tónica - dominante, movimiento por grado conjunto, saltos, etc. Necesitamos ayudarlo a 'descubrir' en la melodía presentada esos conceptos. (ZURSCHMITTEN, 2011).

Ningún músico nace sabiendo el método correcto para interpretar cualquier género musical y menos aún apropiarse de estilos y técnicas compositivas e

interpretativas ajenos a nuestra región de origen. Es por ello que, el músico, con el fin de crear un estilo propio añadiendo su sonido característico y distintivo debe recurrir a la transcripción musical como principal herramienta para lograr desarrollar su propio lenguaje musical. Tal como su nombre lo dice, se trata de realizar un análisis profundo ya sea de una obra entera como del fragmento de un compás. El objetivo de este proceso es el de replicar en nuestro instrumento aquello realizado por otro músico o compositor con el fin de añadir la sección analizada a nuestro lenguaje musical. Para que la transcripción tenga un resultado efectivo, es necesario que el análisis realizado sea en extremo minucioso, desde los acentos usados hasta la articulación, el contexto armónico, entre otro. Un paso clave en el proceso resulta en la experimentación con el fragmento aprendido, una vez analizado y ejecutado en el instrumento, se lo debe aplicar en diversos contextos como en otros temas a diferentes tempos y en las doce tonalidades establecidas siempre manteniendo claro el propósito de mantener la integridad de la frase o la obra. Jacquier, María de la Paz y Pereira Ghiena, Alejandro (2008) nos indican:

Consideramos que el uso de la transcripción y su utilidad en el conocimiento de la dimensión social de la música, continúa siendo una preocupación y un camino a transitar. Dicha presentación es el resultado de un trabajo en equipo realizado durante el año 2007 que indagó posibles sentidos sobre el uso de la transcripción musical en el marco de la investigación etnomusicológica y que, al responder a los contenidos básicos de la materia, situado en la experiencia musical de culturas étnicas de la Argentina, se circunscribió a algunas de las representaciones musicales de la cultura Qom (Toba) cristalizadas en ediciones discográficas. Entre los emergentes de investigación se focalizó en la problemática de género, la intertextualidad discursiva y las transformaciones en torno a la práctica religiosa. La modalidad de trabajo se basó en la repartición del corpus para efectuar la transcripción individual que luego fue sometida a discusiones de conjunto. A partir de un reagrupamiento transversal del material se realizó un cruce donde cada integrante hizo un análisis comparativo entre piezas musicales con una nueva instancia de puesta en común y

posteriores debates. Tanto la forma de transcribir como el estudio comparativo fueron desarrollados según los criterios individuales, sin formatos preestablecidos sino tomando en cuenta el potencial subjetivo y las particularidades de índole musical. Al debatir lo que se iba transcribiendo y compartir las dudas que se presentaban, se completaron las apreciaciones individuales, mostrando la riqueza en el saber que cada uno iba adquiriendo cuando el otro daba su punto de vista. Cada integrante trabajó siete piezas musicales, pudiendo apreciar las singularidades, continuidades o similitudes del material sonoro disponible. (Jacquier, 2008).

Es interesante observar en esta investigación el proceso de transcripción que se llevó a cabo y cuáles fueron sus resultados finales, al comparar aquellos conocimientos adquiridos por cada individuo al haber transcrito a manera personal los temas elegidos de cada etnia, y queda documentado la efectividad que esta herramienta técnica tiene en las manos de músicos dispuestos a realizar el proceso de la transcripción con diligencia. Es así que, el siguiente paso que sigue a la transcripción musical y el que representa todo un nuevo nivel para el músico contemporáneo viene a ser la re-armonización musical. En especial cuando hablamos de la re-armonización aplicada a la guitarra en general, como bien se sabe, la guitarra presenta sus ventajas y desventajas a la hora de aplicar ciertas técnicas musicales, es por ello imprescindible el contar con métodos prácticos y ejercicios desde sencillos a complejos que nos impulsen a alcanzar un nivel técnico apropiado para encarar el objetivo principal de este escrito. Uno de los principales puntos a abordar al respecto de la re-armonización en la guitarra es el del conocimiento apropiado que necesitamos tener del instrumento. Este debe ser integral, como lo menciona Ladino Benavides, N. (2018):

En el aprendizaje de la guitarra eléctrica se deben abarcar distintos factores fundamentales como lo son la técnica, la armonía, la melodía, la interpretación, y muchos otros conceptos para tener una comprensión sólida del instrumento. Uno de los puntos más importantes es el

entendimiento de la armonía, ya que la guitarra por ser un instrumento armónico, su ejecutor debe tener buen manejo de ella, por ende, es un punto fundamental para llegar a un desarrollo profesional del instrumento. En el aprendizaje de la guitarra eléctrica, a nivel universitario, una de las principales complicaciones es el entendimiento de la armonía, ya que esta parte se enseña un poco alejada del instrumento, tiende a ser sumamente teórica y, para muchos estudiantes de música, es complicado llevar la teoría aprendida en sus clases la guitarra. En el estudio de un instrumento, el estudiante debe enfrentarse a diferentes obras de distintos niveles de complejidad según el nivel en el que el estudiante se encuentra. Estas obras en su mayoría vienen de un repertorio clásico, en la guitarra eléctrica por ser un instrumento más moderno no sucede igual, y se carece de un repertorio estándar en el cual se evidencie un proceso adecuado al nivel de cada estudiante. El jazz nos ofrece cientos de piezas escritas ya estandarizadas en diferentes libros con diferentes niveles de complejidad, desde el blues clásico con tres acordes hasta re-armonizaciones más avanzadas de este mismo y plataformas armónicas mucho más complejas. Con el estudio de los elementos armónicos tratados en los diferentes estándares se llegará a la comprensión de todas las temáticas correspondientes a la armonía funcional. (Benavides, 2018).

Resulta fundamental el emplear el amplio temario teórico que se logra abordar al estudiar el género “Jazz” para poder comprender ampliamente y de forma muy clara la re-armonización en la guitarra, el poder estudiar todas las variantes armónicas y melódicas que se nos presenta en el jazz nos permite interiorizar todas las técnicas de re-armonización disponibles. Cabe recalcar la importancia que tiene el desarrollar una rutina de estudio y el desarrollo de un repertorio amplio y escogido a criterio del individuo tomando en cuenta aquellas debilidades teóricas que necesita apuntalar. El siguiente paso en el camino hacia la re-armonización musical en la guitarra, se basa en escoger aquellos guitarristas en los que nos basaremos para lograr nuestro objetivo de construir una identidad musical propia con criterio y sonido distintivo pero que hace alusión a aquellos maestros de los que tomamos la esencia para lograr la meta deseada. Se debe tomar en cuenta cada factor en el que deseemos mejorar como: escalas usadas, acordes, modulaciones, articulación, entre otros. Es

necesario hacer énfasis al hecho de que en esta etapa ya estamos utilizando tanto la transcripción como la re-armonización en conjunto. Solo resta la selección del repertorio musical en el que aplicaremos los conocimientos adquiridos una vez transcritos, que deben ser elegidos considerando siempre la melodía como limitador clave de aquellos recursos que podamos implementar a nuestra re-armonización. El objetivo inicial que debemos tener en cuenta siempre es respetar la intención dada por el compositor de la obra que trataremos.

Una vez entendido el concepto principal de la re-armonización en la guitarra y el camino hacia una fluidez en cuanto a la aplicación de la misma, es necesario abordar las interrogantes principales acerca de este tema. ¿Por qué re-armonizar? ¿Por qué cambiar la armonía de un tema conocido? Tal como lo menciona Randy (2002):

La Re armonización Señala el ex docente en armonía jazz del Berklee College of Music en Boston Randy Felts, que la re-armonización es como “poner pintura nueva a un carro viejo” proveyendo “un nuevo color alterando la progresión armónica que apoya una melodía” (Randy, 2002) En efecto, la armonización implica, en cierto grado, la creación de una nueva contextualización de determinada obra, melodía o canción. (Diago, 2017).

Marco teórico

Cada músico ya sea profesional o amateur, se encuentra ante la necesidad de conformar un repertorio. Esta compilación de temas que cada intérprete escoge de acuerdo con su nivel en el instrumento tiene la finalidad de ayudar al instrumentista, ya sea en su práctica diaria o trabajo profesional. Sin embargo, existe una contrariedad que todo artista llega a experimentar a lo largo de su carrera, y es que cuando se interpreta un mismo repertorio día tras día, llega un momento dado en el que ya no aporta a la edificación musical de cada

interprete. Cada vez se vuelve más tedioso y finalmente aquellos temas repasados hasta el cansancio terminan por perder el interés del músico. Es en este punto cuando resulta imperativo el recurrir a nuevos métodos que ayuden, a no solo dar un giro al repertorio establecido, sino que de igual manera motive al artista para que busque nuevos temas y continúe su desarrollo musical añadiendo no solo nuevos temas sino también nuevas técnicas que pueden ser tomadas como lenguaje musical, para de esta forma relucir aquellas obras ya gastadas, así como los nuevos temas que se irán incorporando al repertorio.

En la actualidad, con la creciente demanda de excelencia hacia los músicos sea cual sea el género en el que se desenvuelvan mejor, se vuelve cada vez más demandante el perfil que un guitarrista profesional debe alcanzar. Por un lado, el disponer de las técnicas adecuadas para cada género musical, por otro, tener a la mano herramientas adecuadas para dar esa milla extra a la hora de distinguirse entre una ola de artistas que aumenta día a día. He ahí una de las razones principales para hacer de la re-armonización musical un aliado clave junto a la transcripción para dotar al guitarrista moderno de un arsenal de ideas a la hora de afrontar cualquier obstáculo en su vida profesional.

“La guitarra es el instrumento más fácil de tocar mal y el más difícil de tocar bien” (Fernández, 2000).

Tal como lo plantea Eduardo Fernández, el llegar a cierto nivel de maestría en la guitarra no es una tarea tan sencilla. Para llegar al nivel necesario para interpretar los temas del objetivo principal de ese texto, es necesario desarrollar aquellas destrezas físicas que nos van a permitir transmitir aquello que deseamos expresar a través del trabajo tanto de transcripción como de re-armonización que se va a realizar. Así como lo esclarece (Paredes, 2010):

El aumento de las necesidades y exigencias que impone el estudio de la guitarra en la actualidad, plantea al instrumentista un panorama muy competitivo. Las mejoras en el proceso de construcción de la guitarra han aumentado la gama de recursos del instrumento, y como

consecuencia ha evolucionado la enseñanza de la técnica de ejecución instrumental, y las obras que se componen para guitarra son cada vez más complejas y difíciles de abordar. Sin embargo, el desarrollo de la técnica instrumental no se ha complementado de manera satisfactoria con el trabajo de la mecánica corporal del guitarrista. Este escenario desfavorable suele agravarse por la escasa formación y la poca importancia que da el músico al trabajo físico que conforma su actividad. Esto lleva a que el músico dé la espalda a los principios básicos del entrenamiento, la recuperación e incluso del aprendizaje y realice un escaso trabajo corporal. La adquisición de unos mínimos conocimientos anatómicos, fisiológicos, ergonómicos y posturales básicos es imprescindible para poder cambiar su actitud. (Paredes, 2010):

Existen varios temas que se necesitan abordar en cuanto a las técnicas de interpretación:

- 1. Calentamiento:** para poder ejecutar con fluidez nuestro instrumento musical, en este caso la guitarra, es necesario tomar en cuenta este paso como primero y uno de los más importantes pero muchas veces el más olvidado. Consiste en una serie de ejercicios, primero de estiramiento y luego de varios ejercicios en la guitarra realizados de forma sistemática, siendo consciente de cada movimiento para reducir aquellos innecesarios e irlos corrigiendo, se sugiere aumentar la velocidad de estos a medida que se va sintiendo cada vez más ligereza en las articulaciones.
- 2. Técnicas de ataque en la mano derecha para la guitarra:** Existen un sin número de técnicas para atacar las cuerdas de una guitarra y depende mucho del timbre que deseemos obtener de estas, así como del género que deseemos interpretar. Para el interés de este texto vamos a recalcar la técnica llamada como *alternate picking* la que consiste en atacar cada cuerda con una vitela, alternándola con cada ataque, lo que nos permite obtener un sonido claro y potente de ser realizado correctamente. También resultara muy útil el uso de la técnica llamada *hybrid picking* la cual consiste en combinar el *alternate picking*

junto con ataques realizados con los dedos. Para la ejecución de los temas propuestos es necesario una rutina de práctica diaria en la que se debe ser prolijo, sobre todo la determinación que tengamos para alcanzar cierto nivel será determinante para alcanzar el nivel estipulado.

3. Técnicas usadas en la mano izquierda para la guitarra: Tal como existe un sinfín de técnicas para la mano derecha en la guitarra, las hay para la mano izquierda. Estas nos permitirán ampliar nuestro nivel dinámico y expresivo en cuanto a la interpretación ya que cada técnica posee un timbre característico, lo que nos permite delinear un mismo pasaje musical con mucha claridad y versatilidad, depende mucho del criterio del interprete a la hora de seleccionar la técnica que se considere adecuada para cada frase o fragmento de una obra.

- ***Hammer on:*** consiste en atacar una nota con la mano derecha en determinada nota en la guitarra y posteriormente alternar entre una o más notas con la mano izquierda usando la fuerza que dio el ataque en la mano derecha, es necesario desarrollar cierta fuerza en cada dedo de la mano izquierda para poder pulsar cada traste realizando un movimiento de martilleo obtener sonido a la cuerda.
- ***Pull off:*** Es exactamente lo contrario al movimiento de *hammer on* ya que se ataca de igual forma con la mano derecha, pero en lugar de alternar entre notas realizando el martilleo, se realiza un pequeño jale en cada dedo para lograr obtener el sonido de la nota requerida.
- ***Legato:*** consiste en realizar frases enteras solamente con escasos ataques de la mano derecha y combinando tanto el *hammer on* como el *pull off*.

- ***Sweep picking***: Consiste en realizar arpeggios de forma rápida y alternando entre cada cuerda a manera de barrido con máximo dos notas por cuerda, se lo puede realizar con vitela o con dedos.

En resumen, esta es una pequeña lista de las técnicas de las que se hará uso al momento de la ejecución de los temas re armonizados que se tiene como objetivo general y que al desarrollarlas correctamente nos permitirán gozar de una ejecución limpia y virtuosa de cada pasaje que se vaya a interpretar a la vez que se disminuirá el desgaste físico de los tendones en los brazos ocasionados por una técnica pobre y deficiente.

El siguiente punto por tomar en cuenta para completar el arsenal del guitarrista moderno y por consiguiente hacer frente a los desafíos propuestos en el texto, es un tema que actualmente está en auge entre los instrumentistas, principalmente de jazz, aunque últimamente varios géneros han optado por esta herramienta, entre ellos el metal y el rock progresivo. La polirritmia en la guitarra es un tema que generalmente no obtiene la atención que merece. Puede ser una herramienta práctica para dar vida a la música que pretendemos interpretar en incluso revivir el interés que se pudo haber perdido en ciertos temas por haberlos interpretado sin límite. Debido a la complejidad que representa se la debe tratar con mucha paciencia y determinación. Esta técnica compositiva que consiste en, como lo dice en si la palabra, combinar distintas métricas a la vez, resultando en ritmos nuevos e inesperados que logran captar la atención del oyente. (Rodríguez J., 2017) nos menciona que:

La polirritmia, como método práctico, permitirá al estudiante de música reconocer patrones de coordinación y de subdivisión

en diferentes grados de dificultad que servirá para identificar el acento agógico. Con la utilización de los distintos miembros del cuerpo, como instrumento de evaluación puede ser una manera fácil de abordar temas de dictado rítmico, lecciones solfeadas y otras actividades que involucren la rítmica como una solución didáctica, práctica y económica para ubicar el acento agógico. (Rodríguez J., 2017).

Por lo tanto, si se quiere lograr una comprensión profunda del ritmo y combinarlo para de esa manera usarlo en diversas composiciones y re-armonizaciones es imprescindible contar con diversos ejercicios que nos ayudaran a interiorizar cada métrica distinta, ya que solo leer de una partitura estas métricas combinadas no será suficiente para poder interpretarlas de manera correcta.

Se ha de mencionar que se pueden observar ejemplos claros del uso de la polirritmia en el álbum "ONE" de Jonathan Kreisberg en el que, al ser interpretado solamente por el artista, y tener como referencia el pulso original de cada tema comparado con la re-armonización resulta muy didáctico y sorprendente el modo de lograr una interpretación muy orgánica. Entre otros guitarristas que hacen composiciones propias y re-armonizaciones tenemos a Pat Metheny, Gilad Heselkman y Kurt Rosenwinkel. Es sumamente importante el uso de la transcripción en aquellos casos en los que, observamos a grandes intérpretes y arreglistas realizar temas denominados estándar con una fluidez impresionante y creativa, para de tal manera lograr comprender como es que estos músicos excepcionales logran este nivel de fluidez en su performance, más aún tomando en cuenta las dificultades que representa el uso de la polirritmia sin antes comprender, a través de nuestro análisis auditivo y visual como funciona.

Metodología

1.1 Objetivos

Objetivo principal: Re-armonizar y orquestar para guitarra sola el estándar de jazz “The days of wine and roses” basado en los arreglos compuestos por Jonathan Kreisberg en los temas: “Close to you”, “Skylark”, “Tenderly”, “I thought about you”.

Objetivo específico 1: Transcripción y análisis de los arreglos compuestos por Jonathan Kreisberg en los temas: “Close to you”, “Skylark”, “Tenderly”, “I thought about you”.

Objetivo específico 2: re-armonización y orquestación para guitarra sola del estándar de jazz “The days of wine and roses”.

Objetivo específico 3: Preparación de los temas transcritos de Jonathan Kreisberg y del tema re-armonizado para ser interpretados en un recital.

Esta investigación tiene como objetivo el lograr sintetizar un método práctico para el guitarrista actual, con el cual se logrará dar un nuevo color a aquellos temas populares que de tanto interpretarlos ya no captan la atención del oyente con la misma fuerza.

Se trata de elegir 4 arreglos para guitarra sola compuestos Jonathan Kreisberg y tomar las técnicas que el utiliza para re-armonizar sus temas y usarlas para re-armonizar el estándar de jazz “The days of wine and roses”.

Para demostrar los resultados obtenidos de esta investigación se realizará un recital en el cual se interpretará tanto las transcripciones de los arreglos de Jonathan Kreisberg, como el tema sometido al tratamiento.

1.2 Enfoque

Dada la naturaleza de la investigación, se llevará a cabo un enfoque, cualitativo y documental, de la siguiente manera:

Se utilizará el enfoque cualitativo para llevar a cabo el análisis de los 4 arreglos escogidos del guitarrista Jonathan Kreisberg. De esta manera, se extraerán las principales técnicas de re-armonización y orquestación para guitarra sola que utiliza dicho arreglista. Por otro lado, se recogerá información y se realizará la redacción del trabajo de investigación mediante un enfoque documental.

1.3 Metodología

Se Utilizará el método experimental debido a que, se necesita total control de las técnicas que vayan surgiendo a medida que se realice la investigación. Sobre todo, en la etapa del análisis de los temas a ser transcritos para luego usar estas técnicas en la re-armonización del tema escogido, teniendo así, la posibilidad de recrear y manipular dichas técnicas en el tema “The days of wine and roses”.

1.4 Estrategias metodológicas

Como estrategia metodológica, se realizará un análisis a los 4 temas escogidos y transcritos. Con los resultados del análisis se re-armonizará una obra distinta.

Plan de Trabajo

Fases del proyecto

Primera fase (Semana 1 a semana 4) - Cumplimiento del primer objetivo específico:

Mediante el método de la observación, identificar las estructuras principales de los temas: “Close to you”, “Skylark”, “Tenderly”, “I thought about you”.

- Recopilación de la información al respecto de cada tema re-armonizado y orquestado para guitarra sola, hecha por el autor Jonathan Kreisberg mediante el método documental.
- Comienzo de las transcripciones de los temas elegidos y definición de las técnicas principales usadas por Jonathan Kreisberg en estos temas.

Segunda fase (semana 5 a semana 8) - Cumplimiento del segundo objetivo específico:

- Se procederá a la transcripción del tema popular “The days of wine and roses” a través del método de análisis de datos y se definirá la estructura del tema para posteriormente ser comparado con los temas de Jonathan Kreisberg.
- Mediante el análisis de datos obtenidos de los 4 temas y sus similitudes se procederá a la re-armonización del tema en cuestión.

Tercera fase (semana 9 a semana 12) - Cumplimiento del tercer objetivo específico:

Durante la tercera fase, haciendo uso principalmente del método de observación, se elaborará las partituras de los cuatro temas transcritos más el arreglo compuesto.

- Se elaborará un cronograma para la práctica sistemática de los 5 temas en los que se realizará el montaje de estos y a través de la observación, se podrá evaluar el avance en cada sesión de práctica, al respecto de los temas y su estado.
- Durante esta fase se ensayarán de forma personal los 5 temas diariamente para asegurar la fluidez en su ejecución final.

Tabla 3. Plan de trabajo semanal

Objetivo	Semana	Actividad	Método	Producto
sintetizar las técnicas principales usadas en 4 arreglos para guitarra sola del compositor Jonathan Kreisberg	1	Escucha activa de los arreglos	*Observación *Método documental	Conocimiento específico de cada tema investigado

	2	Seleccionar 4 temas del repertorio escuchado e inicio de la transcripción del 1er tema	Observación participante	Selección de los temas y comienzo de la transcripción
	3	Transcripción del 1er y 2do tema e identificación de las técnicas musicales usadas	Análisis documental	Conocimiento de las técnicas empleadas en el 1er y 2do tema
	4	Transcripción y análisis del 3ro y 4to tema e identificación de las técnicas musicales usadas	Análisis documental	Conocimiento de las técnicas empleadas en el 3ro y 4to tema
re-armonización y orquestación del estándar "The days of	5	continuar perfeccionando las 4 transcripciones	Observación participante	Tener una perspectiva clara de los temas en

wine and roses usando las técnicas de los temas de Kreisberg				preparación
	6	Transcripción y escritura en partituras de la re-armonización	Análisis documental	Estructura del tema a ser re-armonizado
	7	Comparación entre los temas de Kreisberg y el tema re-armonizado	Análisis de datos	Estructura y similitudes de los cuatro temas escogidos
	8	Re-armonización del tema escogido adaptándolo a las técnicas de Jonathan	Análisis de datos	Completar la re-armonización del tema

		Kreisberg		
Preparación de los temas transcritos de Jonathan Kreisberg y del tema re-armonizado para ser interpretados en un recital.	9	Desarrollo del cronograma de ensayos Ensayo diario personal de los 5 temas del recital	Análisis documental	Fechas listas para los ensayos
	10	Primer y segundo repaso y anotaciones sobre el proceso Ensayo diario personal de los 5 temas del recital	Observación participante	Montaje del 1er y 2do tema del recital final
	11	Tercer y cuarto repaso de los temas y anotaciones sobre el	Observación participante	Montaje del 3er, 4to y 5to tema del recital final

		<p>proceso</p> <p>Ensayo diario personal de los 4 temas del recital</p>		
	12	<p>5to y 6to repaso y anotaciones sobre el proceso</p> <p>Ensayo diario personal de los 5 temas del recital</p>	Observación participante	Temas listos para el recital final

Resultados

Análisis de los arreglos de guitarra sola de Jonathan Kreisberg.

“Es realmente gratificante cuando puedes encontrar nuevas maneras de hacer lo que supuestamente un instrumento limitado no puede hacer, así que, quise atender diferentes aspectos de la guitarra y aplicarlos a diferentes estilos de música”. (Kreisberg, 2020).

Cabe mencionar que, el propósito de Jonathan Kreisberg al incursionar en el mundo de la guitarra sola, fue el plasmar aquellos conceptos tradicionales obtenidos a través de años de experiencia tocando con distintos músicos alrededor del mundo, manteniendo la esencia de cada tema mientras buscaba la manera de darle su sonido característico e innovación.

Con el propósito realizar un análisis íntegro y claro, se procederá a dividir cada compás seleccionado de cada uno de los 4 temas en tres secciones, en la primera se analizará la línea de bajo, en segundo lugar, se analizará la construcción de *voicings* para orquestar el arreglo en guitarra y por último se analizará la forma en la que el arreglista abordó la melodía.

Análisis del arreglo del tema “Close to you”

Es un arreglo realizado para sus redes sociales a inicios del 2020. Se encuentra armonizado en la tonalidad de Mi mayor. Jonathan Kreisberg se basó en la armonía y melodía original del tema, respetando la esencia de este. El análisis esta basado en los compases del 31 al compás 43 tomando en cuenta desde el tercer y cuarto tiempo del compás 31 donde inicia la melodía para el *outro* del arreglo el cual es una reinterpretación de la sección “A” del tema original.

- **Análisis de la línea de bajo:**

Durante los compases analizados, desde el 31 hasta el 43, es posible observar como el arreglista utiliza el bajo como ancla armónica, marcando de forma predominante el tiempo 1 y 2 de cada compás con la raíz de el acorde perteneciente a la progresión armónica, luego, para los tiempos 3 y 4 tiende a armonizar la melodía, juntándose con la rítmica de la misma. En aquellos compases en los que utiliza dos acordes, usa un bajo en *two-feel* para delinear la armonía, siempre cayendo en las raíces de los acordes. Es importante destacar que, en los acordes de los compases 34 y 39, sustituye la raíz del acorde por varios *chord tones* y tensiones pertenecientes al *voicing* del mismo acorde en cuestión, para generar tensión y resolución al siempre regresar a la raíz del acorde siguiente.

En los compases finales, 40 al 43, realiza un pedal en la nota mi, ligado durante los 12 tiempos que duran los compases. Tal como queda descrito en la figura 1 y 2.

Figura 1. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”

Figura 2. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

- **Análisis de *voicings* armónicos:**

Al analizar los compases seleccionados, del 31 al 43, se puede observar que el arreglista hace uso de la armonía cuartal para dar un nuevo color a la sonoridad del tema original.

En lugar de empezar la última sección de su arreglo con el acorde de “Amaj7”, el cual es el acorde usado en el inicio de cada parte “A” del tema original, se utiliza un *voicing* cuartal, armonizado a 5 voces, tomando como raíz a la 4ta natural del acorde de Amaj7, manteniendo como *top note* del *voicing* a la melodía original y posteriormente decide utilizar el mismo *voicing* como estructura constante escogiendo la distancia de un tono entre cada acorde y manteniendo la calidad de los acordes a lo largo de todo el compás, mientras delinea la melodía original del tema.

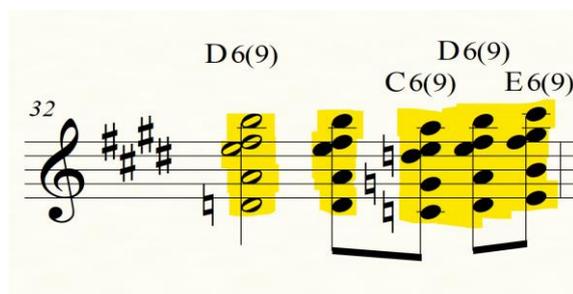


Figura 3. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

A continuación, en el compás 33 continúa re armonizando los acordes una cuarta justa sobre la raíz del acorde del tema original, es decir, en este caso en lugar de optar por el acorde “G#7” usa un “C#7(b9)” como dominante secundario del acorde al que resolverá en el compás 34 (F#13sus) que lo usa como acorde de paso para volver a la armonía original que resulta en un Mi mayor.

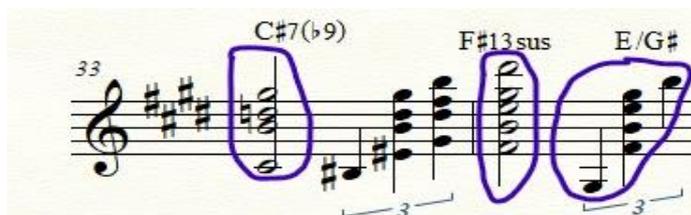


Figura 4. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

En el compás 35, utiliza los intercambios modales $bIIImaj7$ y $bIIImaj7$ para armonizar la melodía en lugar de los acordes $C\#m7$ (relativa menor de la tonalidad) y $E7$ (dominante secundario) que resuelve a $Ama7$ ($IVmaj7$ de la tonalidad original) y los armoniza con un *voicing* abierto, aprovechando las cuerdas al aire que tiene la guitarra lo que le da un timbre muy singular con un sonido muy lleno y redondo.



Figura 5. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

En los siguientes compases mantiene la armonía original del tema, cabe recalcar que, en todo momento, salvo el compás 39, mantiene el bajo en la raíz por lo que, para enriquecer la armonía hace uso de las tensiones disponibles en cada acorde. Cuando usa *voicings cluster*, se asegura que los *chord tones* tengan una distancia interválica de mínimo una tercera entre cada uno, con muy pocas excepciones, de esta forma logra claridad en cada acorde. Cuando divide los *voicings* para llenar los tiempos de cada compás, realiza saltos interválicos de máximo una tercera, esto logra que exista continuidad en el *voice leading* y suene coherente el arreglo. A partir del compás 40, mantiene un pedal en el acorde de la tonalidad, durante tres compases, para finalizar

modula el primer fragmento de la melodía del tema sobre este acorde y lo transpone una 6ta mayor de distancia.

The image shows a musical score for a fragment of 'Close to you'. It starts at measure 36. The melody is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first two measures (36 and 37) feature a triplet of eighth notes. Above these notes are the chords A add9 and G#m(add9). Measure 38 is in 2/4 time and contains a triplet of eighth notes with the chord F#m7. Measure 39 is in 4/4 time and contains a triplet of eighth notes with the chord F#m7(#11#9). Measure 40 is in 4/4 time and contains the chords F#G and C/F#. Measure 41 is in 4/4 time and contains the chord E maj13. The melody continues with various notes and rests, including a final triplet of eighth notes in measure 42.

Figura 6. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

- **Análisis de línea melódica:**

En esta sección de compases analizados es importante recalcar que el arreglista no realiza cambios drásticos en la melodía a excepción de los compases del 41 al 43 para finalizar el tema. Su principal herramienta para dar movimiento a la melodía reside en el ritmo de la misma, el cual desplaza mediante cambios en las figuras rítmicas usadas, como por ejemplo el compás 36 en el cual, en lugar de usar corcheas normales como en el caso del tema original, el escribe tresillos de corchea dando el efecto de corchea swing y en el siguiente compás cambia de métrica, lo hace para desplazar dos tiempos la melodía y poder aumentar la tensión en la que resuelve todo el tema y dar al final un gran peso.

This image is a zoomed-in view of the first part of the musical score shown in Figure 6. It covers measures 36, 37, 38, and 39. Measure 36 has a triplet of eighth notes with chords A add9 and G#m(add9) above it. Measure 37 has a triplet of eighth notes with the chord F#m7 above it. Measure 38 has a triplet of eighth notes with the chord F#m7(#11#9) above it. Measure 39 has a triplet of eighth notes with the chord F#m7 above it. The time signature changes from 2/4 to 4/4 between measures 38 and 39.

Figura 7. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

Se ha de resaltar que, es muy interesante su forma de abordar el final, empezando por caer a la tónica de la tonalidad con el acorde “Mi mayor 7” en

lugar de “A mayor 7” que es con el que inicia la melodía, posteriormente en el compás 41, transpone la melodía y en lugar de empezarla desde la tercera del acorde, como sería lo usual, lo hace a partir de la 4ta sostenida (A#) que es una tensión característica de los acordes mayor siete pero que nos indica que está transportando el tema de Mi mayor hacia Si mayor y resolviendo al cuarto grado de esta tonalidad (E mayor), todo este cambio queda mucho más claro en el acorde final, en el cual, para terminar la melodía del arreglo cae en la 4ta sostenida del acorde Si mayor 7 mientras mantiene un pedal en el acorde Mi mayor por lo que se fusionan ambas tonalidades entre el pedal que mantiene y las notas que va añadiendo, incluso se crea un Bemol 9 entre la raíz del pedal y la 4ta sostenida del acorde en el que finaliza (B69 #11/E) pero por la distancia interválica que se observa en todo el *voicing*, el bajo en E natural, el top note en E sostenido, habiendo entre ambas notas aproximadamente tres octavas, no llega a crear una disonancia drástica sino que más bien se aprecia el color que cada una de estas tensiones aporta.

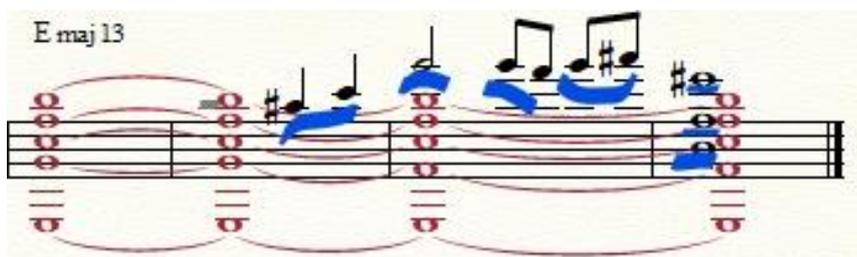


Figura 8. Fragmento tomado de la transcripción de “Close to you”.

Análisis del arreglo del tema “Tenderly”

Es un arreglo realizado para el primer álbum de guitarra sola que realizó Jonathan Kreisberg en el año 2013, para su álbum “ONE”. Esta armonizado en la tonalidad de Do menor, Jonathan Kreisberg se basó en la armonía y melodía original del tema, respetando la esencia del mismo. El análisis esta basado en los compases del 1 al compás 8 tomando en cuenta que es la primera A del tema original y del arreglo en sí.

- **Análisis de la línea de bajo:**

Analizando este fragmento del arreglo de Kreisberg, es posible observar como él ha optado por usar como notas principales para sus líneas de bajo, de manera predominante, los *chord tones* de cada acorde, salvo en varios compases en los que escoge alguna tensión referente al mismo acorde para dar tensión a la armonía, lo hace por espacios muy breves (solamente un tiempo) en los compases en los que decide poner tensión, esto para no apartarse mucho de la esencia original del tema y nada más para aportar color al mismo .

The image shows a musical score for the piece 'Tenderly'. The bass line is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble clef. The bass line consists of quarter notes, with some notes highlighted in blue. Above the bass line, various chords and tensions are indicated: B7(#9)13, Cm11, D+13(+9), D7(#9)13, E+maj9, E+13/D+, B maj7(+5), E+7b5/A, A+maj9, B+7sus, E+7B, D+9sus, E+G, and Cm7(45). The bass line starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of quarter notes that correspond to the chord tones of the chords listed above.

Figura 9. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

Rítmicamente se encuentra marcando un bajo en *two-feel* tocado en cada compás en los tiempos 1 y 3 pero para equilibrar la fuerza en todos los tiempos del compás, dar dinamismo al tema y atraer rítmicamente al oído, muy rara vez armoniza la línea de bajo en *cluster* con los *chord tones*, en algunas ocasiones armoniza el bajo solamente con la nota de la melodía perteneciente a ese tiempo del compás y ubicada a más de dos octavas de distancia, elige armonizar las notas restantes de la melodía de cada compás con los *chord tones* restantes en los tiempos 2 y 4 una vez haya sido pulsado el bajo en el tiempo 1 y 3 como se puede observar en la siguiente figura.

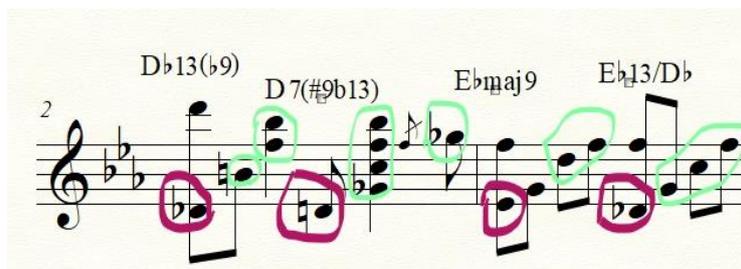


Figura 10. Fragmento tomado de la transcripción de "Tenderly".

- **Análisis de *voicings* armónicos:**

En esta sección del tema, el arreglista elige no alterar de forma muy drástica el ritmo, por lo que, el atractivo lo vuelca a la orquestación de las voces de cada acorde para dar variación armónica y rítmica sin usar más que negras y corcheas, a excepción del primer tiempo del 1er compás. La elección predominante es arpeggiar los *chord tones* de cada acorde más la nota en la melodía, también en ocasiones elige armonizar las notas de la melodía con los *chord tones* restantes de cada *voicing* luego de haber pulsado el bajo con anterioridad. Es muy importante recalcar la habilidad del arreglista para elegir los *chord tones* adecuados incluyendo las tensiones para cada *voicing*, al no sobrecargar de recursos cada acorde permite apreciar el color que cada nota aporta a la atmósfera música que se va creando.

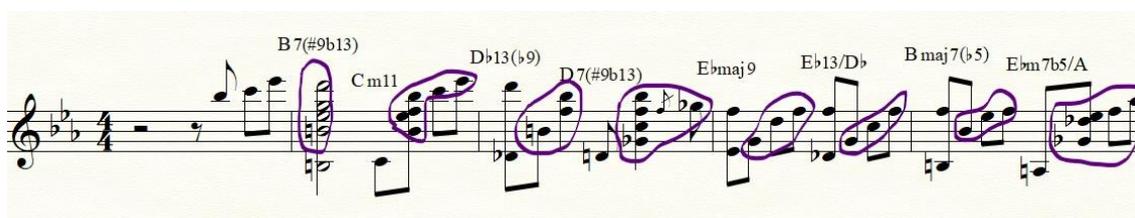


Figura 11. Fragmento tomado de la transcripción de "Tenderly".



Figura 12. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

En cuanto a la armonía que escoge, podemos denotar desde el primer compás una re-armonización casi completa. En primer lugar, cambia la tonalidad de Mi Bemol hacia Do menor, manteniendo así la armadura de clave original, pero va dando sus toques propios a la característica sonora del tema inicial. En el primer compás escoge un dominante alterado perteneciente a la escala de Do menor melódica para resolver en el tiempo tres del compás a un Do menor realizando una progresión llamada *back door VII7alt to Im* en lugar del Ebmaj7 que ocupa todo el compás en la versión original, en el segundo compás armoniza de una forma muy interesante la melodía, en lugar de usar el Ab7 del tema original, escoge acercarse hacia el acorde en el tercer compás mediante acordes cromáticos subiendo mediante semitonos hacia un “Ebmaj7” resolviéndose como *back door dominant* hacia el “Imaj7” el cual en la armonía original vendría a ser un “Ebm7” pero debido que la nota melódica en ese compás es un Fa le brinda al arreglista la oportunidad de cambiar la calidad del acorde y aun el jugar con los tiempos restantes del compás arpegiando los distintos *chord tones* del acorde.

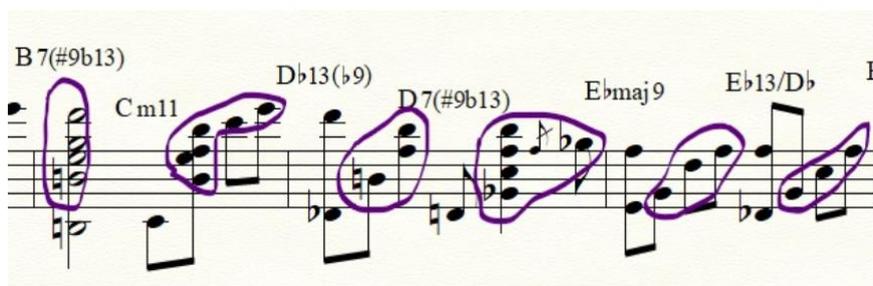


Figura 13. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

Para el siguiente compás utiliza como herramienta principal la superestructura que obtenemos de la escala menor melódica a la que dependiendo en qué posición ubiquemos el bajo nos va dando distintos *voicings* con distintos colores entonces lo que el arreglista escogió para este compás es:

1. Al acorde original (Ab7) lo hizo menor.
2. Escogió usar la superestructura de la escala menor melódica y la uso tomando como raíz a la tercera del acorde (Abm7) que es Do bemol, pero para ser más claros y no crear confusiones la llamaremos B natural, el acorde que resulta es un (Bmaj7b5).
3. La utilizo a forma de arpeggio, siempre ubicando la melodía original como top note.
4. Luego decide añadir el acorde (Eb7b5/A) en los tiempos 3 y 4, usa la misma superestructura de la escala para armonizar este acorde utilizando como raíz a la oncena sostenida (#11) del acorde mencionado.

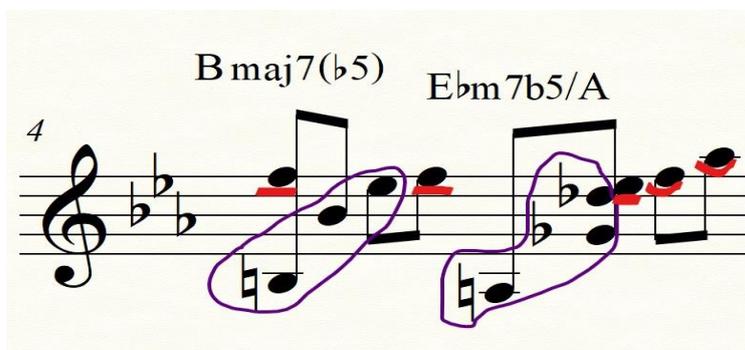


Figura 14. Fragmento tomado de la transcripción de "Tenderly".

En el siguiente compás armoniza la nota de la melodía cambiando el acorde de un (Fm7) a un (Amaj7 9) ya que estaría resolviendo el acorde anterior de Eb a Ab luego en los tiempos 3 y 4 añade un acorde (Bb7) para resolver al acorde que usa en el siguiente compás, el cual es un Eb con bajo en B natural que en esta ocasión resulta ser tan solo una nota de paso para continuar la línea de

bajo, manteniéndose un tanto cerca de la armonía original en este compás al usar un (Db9) en lugar de un (Db7).

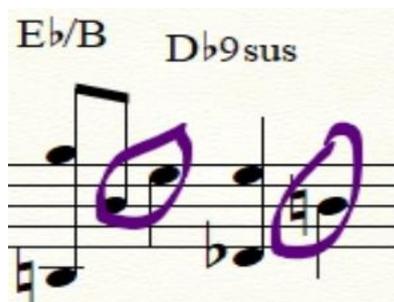


Figura 15. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

En el siguiente compás mantiene la tendencia de cambiar los acordes de ($E\flat maj7$) por $Cm7$. En el último compás de este fragmento analizado, utiliza como herramienta una aproximación hacia la nota de la melodía mediante estructuras constantes por cuartas es decir que viene desde ($Cm7\#5$) para caer a ($Fm7\#5$) y resolver en $B\flat m7(\#5)$ siendo el top note un Fa al que enfatiza mediante un calderón creando tensión máxima, para resolver finalmente al Si bemol de la melodía original.

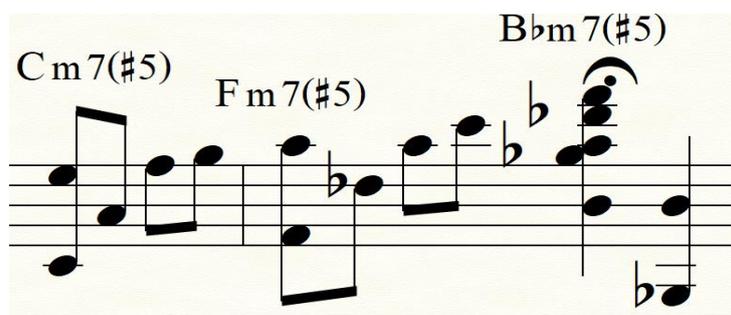


Figura 16. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

- **Análisis de línea melódica:**

Para este fragmento del tema analizado, se ha de mencionar que, Kreisberg se mantuvo muy cerca de la melodía original salvo ciertos tiempos puntuales como, por ejemplo, en el compás uno en lugar de hacer la melodía original, la

cual en el up-beat del tiempo 3 sube una tercera diatónica al motivo inicial de la melodía para resolver a la nota Fa en el segundo compás, vuelve Kreisberg a escribir el motivo inicial sin variaciones para resolver a los acordes que uso en su re-armonización, regresa a la melodía original a partir del compás 3, a excepción de que durante este compás no mantiene la redonda original sino que le da más movimiento rítmico cambiando su duración a tres corcheas que aparecen en los tiempos 1, up beat del tiempo 2, 3 y up beat del tiempo 4.



Figura 17. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

En el siguiente compás mantiene la melodía original, tan solo alterando rítmicamente los tiempos 1 y 2 de manera similar que en el compás anterior, el compás 5 no mas que el tiempo 1 y solo rítmicamente, el compás 6 igualmente solo de forma rítmica, los compases 7 y 8 los altera de forma que va escalando mediante los arpeggios de los acordes que uso para re-armonizar los temas hasta alcanzar la 5ta de la nota de la melodía original, en la que se mantiene hasta resolver a la melodía original nuevamente.

Figura 18. Fragmento tomado de la transcripción de “Tenderly”.

Análisis del arreglo del tema “Skylark”

Primeramente, este arreglo fue realizado para el primer álbum de guitarra sola que realizó Jonathan Kreisberg en el año 2013, para su álbum “ONE”. Esta armonizado en la tonalidad de Sol mayor y para finalizar realiza una modulación a Si mayor, Jonathan Kreisberg se basó en la armonía y melodía original del tema, lo que debemos resaltar es que, en este tema en particular, transpuso la armonía de todo el tema, estando la original en Mi bemol mayor, Kreisberg la llevo a Sol mayor, respetando la esencia de este, mas claramente la versión del compositor original Hoagy Charmichael, basandose en el arreglo de la versión cantada.

El análisis esta basado en los compases del 49 al compás 56 tomando en cuenta que la re-armonización en la sección B del tema original.

- **Análisis de la línea de bajo:**

A diferencia de los análisis realizados en los temas anteriores, es muy notorio que en este tema en particular y en esta sección escogida, quiso involucrar de forma mucho más marcada, a la línea de bajo, aportando con mucha energía y movimiento al arreglo e incluso en momentos armonizando a dos voces la melodía en movimientos contrarios y paralelos en ocasiones, a manera de contrapunto. Se puede observar que del compás 49 hacia el compás 52, realiza una línea de bajo a manera de *walkin bass* si bien no marca en los 4 compases todos los 4 tiempos de cada compás, mediante el movimiento rítmico que se desarrolla, nos brinda esa sensación, marca en estos 4 compases las raíces de los acordes que pertenecen a cada tiempo, salvo en el compás 51, el acorde de los tiempos 3 y 4 es un Re, pero en lugar de ubicar un Re en el bajo, lo hace ubicando la tercera mayor (Fa#).

Figura 19. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

A partir del compás 53 hacia el compás 56 se observa la línea melódica y la línea del bajo formando el contrapunto descrito.

Figura 20. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

En el tiempo 1 y 2 del compás 53, delinea un la menor con el arpeggio y desde el tiempo 3 realiza una frase con el objetivo de caer en la raíz del siguiente acorde en el tiempo 1 del compás 54, lo hace con aproximaciones cromáticas mientras en el tiempo 4 responde al motivo que le propone la melodía. Se observa como ambas líneas van en movimiento paralelo.

Figura 21. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

En el compás 54 realiza nuevamente un *walking bass* pero es visible que va en movimiento contrario a la melodía mientras enfatiza la armonía, luego en el compás 55 y 56 realiza una modulación a Si mayor, nuevamente marcando las raíces de los acordes con los que decidió re-armonizar la melodía, pero siguiendo en movimiento contrario y en la rítmica en la que va la melodía siendo similares, pero resaltando el contrapunto creado entre ambas líneas.

Figura 22. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

- **Análisis de *voicings* armónicos:**

Para la realización de este análisis, es sumamente importante recalcar el hecho de que el arreglista, opta por transponer el tema de su tonalidad original (Mi bemol) hacia Sol mayor, esto se debe a que, dado la disposición en la que se encuentra afinada cada cuerda de la guitarra (Afinación estándar) resulta más práctico esta tonalidad, para lograr una adecuación de las distintas voces que escoge el arreglista además del aprovechamiento de aquellas cuerdas que se pueden dejar sin pulsar (al aire) y que debido a que no hay tensión extra se encuentran llenas de un timbre lleno de armónicos.

Comenzamos por analizar el compás 49 en el que podemos identificar que, nuevamente si intención es no sobrecargar de recursos para poder disfrutar de cada color al que recurre en cada voz que va arreglando, se puede observar el correcto manejo del *voice leading* al no escribir intervalos sumamente

exagerados entre cada nota que conforma la voz de cada *chord tone* salvo la armonía lo requiera.

Se observa como hasta el compás 54 no existe cambio en la armonía, no hay sustituciones armónicas ni recursos cuartales o estructuras constantes como se percibió en los anteriores arreglos, más allá de lo que la armonía original propone, lo que podemos resaltar es que, a medida que avanza el tema, realiza un trabajo muy minucioso con aquellos *chord tones* que selecciona para cada acorde como, por ejemplo: en el compás 49, en los tiempos 3 y 4, escribe el acorde (Db), pero en lugar de añadirle su séptima, añade aquellas tensiones disponibles de un dominante alterado, pero haciendo la función de un sustituto tritonal que resuelve al acorde del compás 50, al caer en un (Dm7) añade una trecena (13) al acorde, aparte de eso no cambia la armonía mucho más, realiza el G7 natural perteneciente a la armonía original igualmente.

En el compás 51 armoniza la melodía de forma muy interesante, escoge armonizar de distintas formas al (Cmaj7) que originalmente pertenecía al compás, lo hace jugando con las tensiones que son disponibles para aquellos acordes "maj7" que vienen a formar parte de las escalas *lydian augmented* y la escala *lydian* que pueden resultar sumamente tensas en un contexto de este estilo pero al usarlas en la voz "tenor" del *voicing*, salvo los últimos dos tiempos con el fin de resolver al siguiente compás, y además usarlas como aproximaciones hacia las tensiones en los siguientes acordes, durando un tiempo cada una, genera mucho movimiento cargado de color.

Figura 23. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

El compás 52 viene manteniendo la misma dinámica que el 51, sin cambiar la armonía original.

El siguiente compás (53) es tomado por completo por la línea del bajo y la melodía creando el contrapunto descrito anteriormente.

En el compás 54 de igual forma mantiene la dinámica salvo que en lugar de armonizar con un (G7) antes de resolver al (Cmaj7) lo hace mediante un sustituto tritonal a medio tono de (C)

Figura 24. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”.

Los últimos dos compases a ser analizados (55 y 56) son muy interesantes, en primer lugar, Kreisberg escoge transportar todo el tema de este punto en adelante a la tonalidad de Si mayor usando como acorde pivote a Si mayor que era el acorde con el que comenzaba el compás 55 en la tonalidad de Sol mayor y así mismo en la tonalidad de Si mayor, luego escoge armonizar cada nota de la melodía con un acorde, mientras realiza el contrapunto entre la melodía y la línea de bajo, utilizando como característica sonora que va a dar congruencia a esta cadencia a las novenas de cada acorde, mientras armoniza cada nota de la melodía con la calidad apropiada, tomando en cuenta que los saltos interválicos de cada voz no sean mayores a una tercera.

The image shows a musical score for two measures, 55 and 56. Measure 55 is in 4/4 time and measure 56 is in 2/4 time. The key signature is B major. The score includes a treble clef, a bass line with red notes, and various chord symbols: B, F#add9, G#m9, Amaj9, A maj9, Emaj9, D 7(b5), Db9, G9, and F#7(b9).

Figura 25. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

- **Análisis de línea melódica:**

Tanto en este arreglo como en los anteriores es notoria la intención de Kreisberg de mantenerse lo más fiel posible a la versión original del tema en cuanto a la melodía. Para este arreglo en particular es clara la idea que tuvo Jonathan Kreisberg de usar la melodía cantada en el álbum “Hoagy sings Charmichael” en la cual el autor de la obra canta su versión y es de ahí de donde Kreisberg tomó la melodía. Hace uso de cambios rítmicos mínimos a la melodía, salvo en el compás 56 en el que debe hacer un cambio métrico de 4/4 a 2/4 para concluir la sección en el compás debido e igualar la melodía con aquellos desplazamientos realizados.

Figura 26. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”

Figura 27. Fragmento tomado de la transcripción de “Skylark”.

Análisis del arreglo del tema “I thought about you”

Es un arreglo realizado para el primer álbum de guitarra sola que realizó Jonathan Kreisberg en el año 2013, para su álbum “ONE”. Esta armonizado en la tonalidad de Mi mayor. Jonathan Kreisberg se basó en la armonía y melodía original del tema. El análisis está basado en los compases del 90 al compás 97 tomando en cuenta que es la re-armonización en la sección C del tema original.

- **Análisis de la línea de bajo:**

Esta sección de este arreglo fue seleccionada debido a la manera en que Kreisberg escogió orquestar esta sección entera aprovechando la línea de bajo

con más fuerza mientras se mantiene el contraste de forma contrapuntística en el bajo.

Figura 28. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”

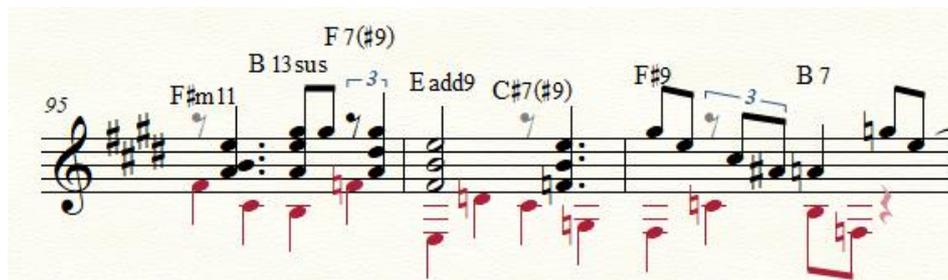


Figura 29. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”

- **Análisis de voicings armónicos:**

Esta sección del arreglo llama la atención por su *approach* minimalista, en lugar de llenar de notas cada *voicing*, escoge dejar ese espacio libre para que lo ocupen la línea de bajo y la melodía, nos centraremos específicamente en los compases 94, 95 y 96.

En cuanto al compás 94, es posible observar como Kreisberg elimina las raíces de los acordes, lo que denota que acordes son es, la tercera y la séptima a excepción del último tiempo en el que usa la raíz para denotar el acorde (Gm7). El acorde de “C#m11” lo usa como acorde de paso a un semitono de (Gm7) y a su vez este se encuentra a un semitono del acorde inicial del compás 95 por lo que el arreglista escogió usar aproximación cromática hacia el siguiente compás.

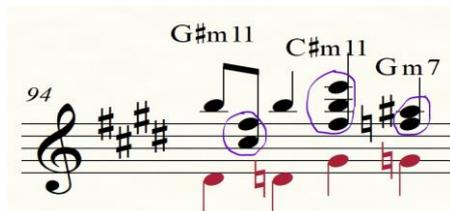


Figura 30. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”

En el compás 95, Kreisberg regresa a armonizar los acordes con sus raíces en el bajo, lo que nos indica que fue su intención salirse un poco de la armonía durante un compás para brindar tensión al arreglo, nuevamente podemos observar como escoge ubicar las tensiones que añade al *voicing* en la voz intermedia para no crear mucha distracción respecto a la melodía, salvo el último acorde en el que usa un sustituto tritonal con un (#9) en la melodía que resuelve a Mi mayor.

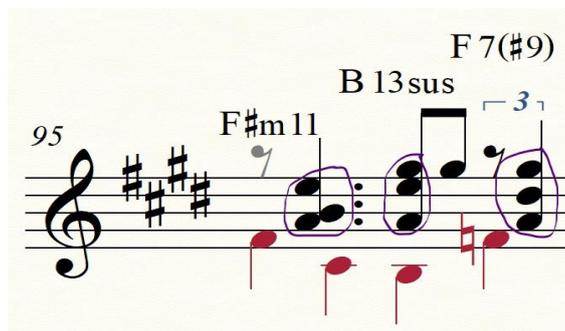


Figura 31. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”.

En este compás marca los tiempos 1 y 3 con los *voicings* de los acordes, escoge dejar sin mayor tensión que la novena del “Mi mayor” en el primer acorde y decide apoyarse en la tensión que le brinda el dominante secundario que escogió para los tiempos 3 y 4, resolviendo en el acorde del siguiente compás.

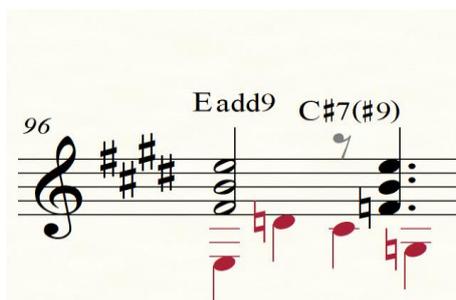


Figura 32. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”

- **Análisis de línea melódica:**

Al analizar en temas pasados, se nota una tendencia constante del arreglista por mantener intacta la melodía. A pesar de que realiza cambios en cuanto a la duración de las notas en la melodía, siempre respeta el concepto original del compositor, manteniéndose lo más cercano posible a la melodía original.



Figura 33. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”

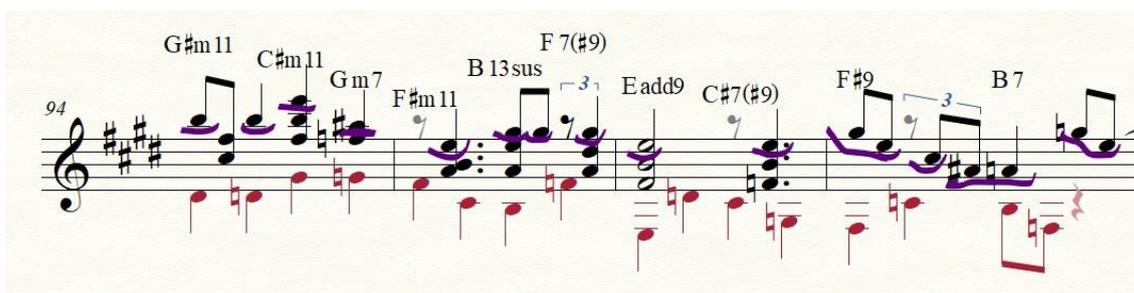


Figura 34. Fragmento tomado de la transcripción de “I thought about you”.

Arreglo del tema “The days of wine and Roses”

Para lograr re-armonizar este tema usando los resultados obtenidos en los análisis revisados anteriormente se uso la forma principal de este tema (ABAC) como base y se añadió una sección A y una sección B al final para terminar con un *outro* de 3 compases.

El objetivo fue, usar los análisis de los 4 temas vistos. Cada sección analizada de cada tema fue seleccionada pensando específicamente en la forma del tema a re-armonizar. Se muestra tres compases con sus comparaciones entre el arreglo del tema “The days of wine and roses” y aquellos compases en los otros arreglos de los cuales fueron extraídas las técnicas de re-armonización.

Sección “A”:

La primera sección de este arreglo se basó en la sección “A” que fue analizada en el arreglo del tema “Close to you”.

En el primer compás del arreglo se uso el motivo en el bajo que ha sido constante en todos los arreglos analizados de Jonathan Kreisberg, el cual es, siempre acentuar los tiempos 1 y 3 de la mayoría de los compases arreglados. Dado el motivo que se pretendía dar al inicio del arreglo de “The days of wine and roses” fue necesario reducir la intensidad rítmica del mismo compás, que en comparación al compás 32 del arreglo del tema “Close to you” el cual fue tomado como referencia, tiene mas intensidad rítmica. Se dejo como base a dos *chord tones* del acorde “Fmaj 7”. Como se puede visualizar en las figuras 35 y 36.

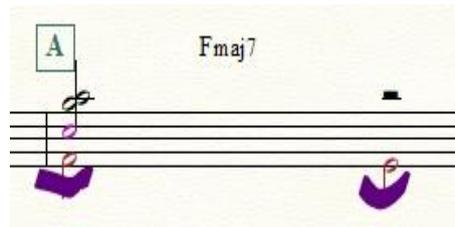


Figura 35. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”.

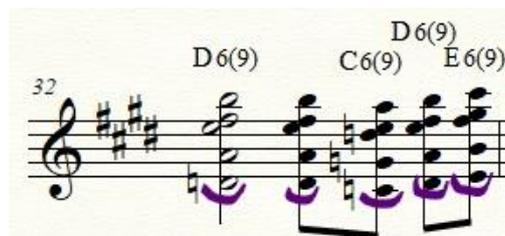


Figura 36. Fragmento tomado de la transcripción del tema “Close to you”.

El paso siguiente fue, realizar la construcción de *voicings* similares y adaptarlos a la armonía del tema elegido, como podemos observar en el primer compás del arreglo de “The days of wine and roses” el acorde de “Fmaj7” fue construido usando como referencia el *voicing* usado por Kreisberg en el compás 32 para el acorde de “D6(9)” que tiene como *top note* la nota B natural que es el intervalo de “6ta” del acorde, la cual no fue incluida en el acorde “Fmaj7” del arreglo de “The days of wine and roses” debido a que el *top note* aquí, es la nota de la melodía y ya pertenece al *voicing* formado por Kreisberg por lo que no fue necesario añadir el intervalo de “6ta” a este acorde. Como se puede evidenciar igualmente en las figuras 35 y 36.

En el compás 3 del arreglo de “The days of wine and roses” se puede observar el mismo método usado en el compás 1. Se empieza escribiendo la línea del bajo tal como está escrito en el compás 34 del arreglo de Kreisberg, el cual nuevamente utiliza como ancla los tiempos 1 y 3 del compás. Así mismo se observa la construcción del acorde “D7sus4(13)” en el compás 3, de la misma forma que Kreisberg armonizó el acorde “F#13sus” en el compás 34 del arreglo del tema “Close to you”.

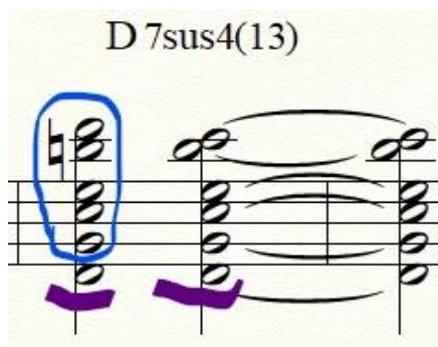


Figura 37. Fragmento tomado del Arreglo de "The days of wine and roses".

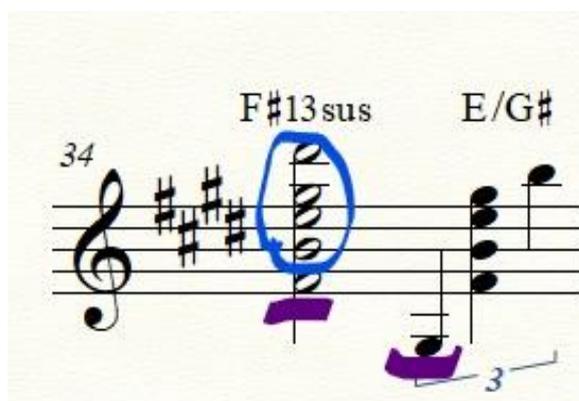


Figura 38. Fragmento tomado del Arreglo de "Close to you".

Se puede observar el mismo proceso con el compás 7 en el arreglo de "The days of wine and roses" y el compás 38 del arreglo de "Close to you". Cabe recalcar que se usó el mismo concepto de la línea de bajo en 1 y 3 y además la misma construcción de *voicings*, sin embargo, la principal diferencia que se puede observar es, la calidad del acorde, en el arreglo de "The days of wine and roses" el acorde perteneciente a la armonía es "Bbm" a diferencia del acorde de la referencia en "close to you" el cual es "Fmaj7(#11#9)", fue necesario adaptar los *voicings* a la calidad del acorde en el compás 7 y a la vez se realizó una re-armonización del mismo pasando de ser "Bbm7" a "Bbmaj7(#11)". Otra diferencia fundamental la encontramos en los *up-beats* del tiempo uno y el tiempo 2, ya que, en lugar de usar la figura rítmica "negras con punto", se decidió usar la figura rítmica "negra" por lo cual quedaron disponibles al final del compás en el tiempo 4, dos "corcheas" las cuales se usaron para

introducir una aproximación cromática hacia el tiempo 1 del siguiente compás. Como se puede visualizar en las figuras 39 y 40.

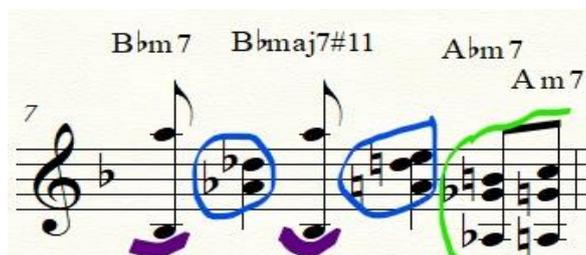


Figura 39. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”.



Figura 40. Fragmento tomado del Arreglo de “Close to you”.

Sección “B”:

Para el arreglo de la sección “B” del tema de “The days of wine and roses” se utilizó como referencia el arreglo del tema “Skylark” a partir de los compases 49 al 56. A partir del compás 13 hacia el compás 15 se utilizó la técnica empleada por Jonathan Kreisberg para armonizar la línea melódica, usando la línea de bajo de forma paralela y en ocasiones a la inversa a manera contrapuntística, como sucede en los tiempos 3 y 4 del compás 13, tal como lo empleo Kreisberg en los compases 53, 54 y 55 de su arreglo en “Skylark”, cabe resaltar también el uso de inversiones en el compás 14, tal como usa Kreisberg en varios compases a lo largo de todos los temas analizados. Se observa la comparación de ambos arreglos en las figuras 41 y 42.

Figure 41 shows a musical score for the piece "The days of wine and roses". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The measure number 13 is indicated at the beginning. The bass line is written in red ink and features several chords: Em7b5(11), A7, Dm7(11), G/C, G/B, and Gm7. There are two triplet markings (indicated by a bracket with the number 3) over the bass line. The melody is written in black ink on a treble clef staff.

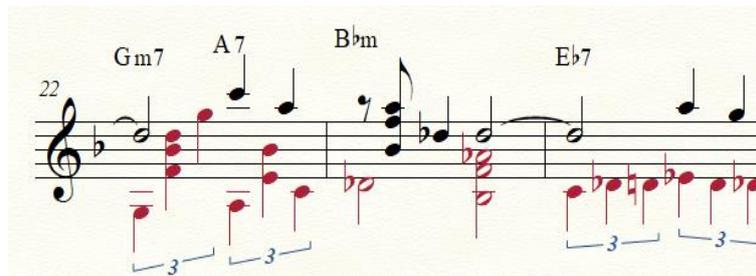
Figura 41. Fragmento tomado del Arreglo de "The days of wine and roses".

Figure 42 shows a musical score for the piece "Skylark". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The measure number 53 is indicated at the beginning. The bass line is written in red ink and features several chords: Am, D7, Dm13, C#(b9b13), Cadd9, F#add9, A maj9, G#m9, E maj9, A maj9, B, and D7(b5). There are two triplet markings (indicated by a bracket with the number 3) over the bass line. The melody is written in black ink on a treble clef staff.

Figura 42. Fragmento tomado del Arreglo de "Skylark".

Segunda Sección "A":

En esta sección se destacan el uso de la línea del bajo acompañando de forma "contrapuntística" la melodía, de la forma en la que Kreisberg armonizó ciertas secciones en los temas "Skylark", "I thought about you" y "Tenderly". Tomando como referencia estas líneas y al observar a través de los temas analizados la construcción de *voicings* que realiza Kreisberg, se optó por usar ambas técnicas para dar como resultado una sección "A" mas dinámica y con más color que sus secciones anteriores, al añadir en la línea de bajo, un polirritmo 6 (negras) sobre 4 (negras) el cual, Kreisberg utiliza a lo largo de sus arreglos. Se lo utilizó en los compases 22 y 24 del tema mientras que los *voicings* fueron posicionados en los tiempos "débiles" para dar el movimiento rítmico característico de Kreisberg. Como se puede observar en la siguiente figura.



. Figura 43. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”.

Sección “C”:

Esta sección fue re armonizada siguiendo la dinámica en la que venía la anterior sección, continuando con la construcción de los *voicings* tomada de la sección “C” analizada del tema “I thought about you” a la vez que se mantiene un sólido *walking bass* que delinea la armonía atravesando por los *chord tones* de los acordes al estilo de Kreisberg tomando en consideración la adaptación de los acordes y la melodía a la tonalidad del nuevo arreglo y a la disposición armónica de la guitarra, como se puede observar en las siguientes figuras al comparar este fragmento con la misma sección en “I thought about you”

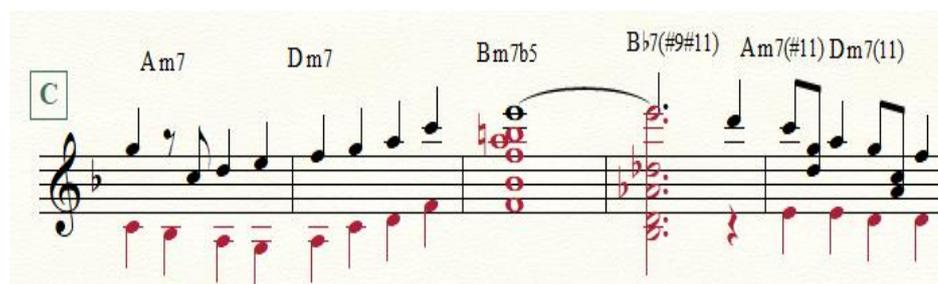


Figura 44. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”.

A musical score for guitar in the key of D major. The score starts at measure 90. The melody consists of eighth notes with triplets. The chords are: A, Am, D7, G#m11, C#m11, Gm7, F#m11, B13sus, and F7(#9). The bass line consists of quarter notes.

Figura 45. Fragmento tomado del Arreglo de “I thought about you”.

Tercera Sección “A”:

Para la re-armonización de esta nueva sección “A” se regresó nuevamente a la última “A” analizada del tema “Close to you”. Manteniendo mucha más similitud que en la primera “A” del tema “The days of wine and roses” ya que al estar en una dinámica mucho mas avanzada en cuanto al clímax del arreglo fue práctico usar tanto la rítmica como la disposición de *voicings* de forma más movida en esta sección. Como se puede observar en la comparación entre ambos arreglos en las figuras 44 y 45, se tomó captura de los primeros 5 compases de ambas secciones para lograr visualizar tanto el uso de la orquestación en la línea de bajo como en los *voicings* de los acordes, así mismo las figuras rítmicas son muy similares a las del arreglo de Kreisberg, tomando en cuenta que la mayor diferencia radica en la dificultad para organizar la armonía en la guitarra debido a su estructura física.

A musical score for guitar in the key of D minor. The score starts at measure 34. The melody consists of eighth notes with triplets. The chords are: F6(9), Eb6(9), Gm6(9), Eb7(#11), C9/D, Bbmaj7(9), Gm(9), Am7, and Gm(9)/A. The bass line consists of quarter notes.

Figura 47. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”

The image shows a musical score for a fragment of 'Close to you'. The score is written on a single staff with a treble clef. Above the staff, several chords are labeled: D6(9), C6(9), E6(9), D6(9), C#7(b9), F#13sus, E/G#, Cmaj7, Bbmaj7, Aadd9, and G#m(add9). The melody consists of eighth and quarter notes. There are two triplets marked with a '3' and a bracket. The final part of the melody is marked with a double bar line and repeat dots.

Figura 48. Fragmento tomado del Arreglo de “Close to you”.

Segunda Sección “B”:

En esta sección se tomó la decisión de replicar el mismo arreglo realizado en la primera sección “B” del tema para posteriormente lograr la conexión con el final del arreglo.

Ending:

Para finalizar el arreglo de “The days of wine and roses” se optó por usar el mismo motivo que Kreisberg implementó en el final de su arreglo para el tema “Close to you”.

Aquel arreglo se encuentra en la tonalidad de Mi mayor, pero el acorde con el que la sección “A” inicia de manera normal es el 4to grado de la tonalidad (Amaj7). Kreisberg en su arreglo opta por dar un *ending* utilizando el motivo melódico de los primeros 3 compases de la sección “A” pero en lugar de empezar esta sección con el acorde de (Amaj7) utiliza un acorde cuartal de Mi mayor a 5 voces resultando en (Emaj13) el cual pertenece a la tonalidad original del tema y lo utiliza como pedal durante los últimos 3 compases del arreglo, escoge armonizar la melodía empezando en el “#11” del mismo acorde de Mi mayor, nota característica del modo lidio por lo cual logra escribir la melodía en este modo, resolviendo al ultimo compás del arreglo con una triada

de un “B lidio” mientras mantiene el acorde (Emaj13) como pedal logrando una cantidad de colores increíble para un *ending*.

Con el propósito de replicar este método de armonizar un *ending* tomado de Kreisberg, los últimos 3 compases del arreglo del tema “The days of wine and roses” fueron re-armonizados de la misma forma. En lugar de empezar la sección con el acorde correspondiente (Fmaj7) se lo hizo con un (Cmaj13) acorde ubicado exactamente a un intervalo de quinta de distancia del original (de la misma forma que en el arreglo de Kreisberg) luego se lo uso como pedal hasta el final del arreglo. El paso siguiente fue re-armonizar la melodía empezando en el “#11” del acorde resolviendo al último compás en la triada perteneciente a un “G mayor” en este caso se optó por prescindir de la nota “C#” en el *voicing* de “G mayor” dado que en el arreglo de Kreisberg la nota que cumple esta función es la nota de la melodía, permitiendo al arreglista hacer uso de esta tensión, en cambio, en el tema “The days of wine and roses” la nota en la que cae esta triada es un “D” natural, creando un “b9” entre la tensión mencionada y la melodía, por lo que se la descarta.

The image shows a musical score for the piece "The days of wine and roses". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. Above the first measure, the chord is labeled "Cmaj13". The melody is written in a series of eighth notes: C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The accompaniment consists of a constant Cmaj13 chord (C, E, G, B, D, F#) held as a pedal point throughout the three measures. Red curved lines connect the notes of the chord across the measures, indicating its sustained nature.

Figura 47. Fragmento tomado del Arreglo de “The days of wine and roses”.

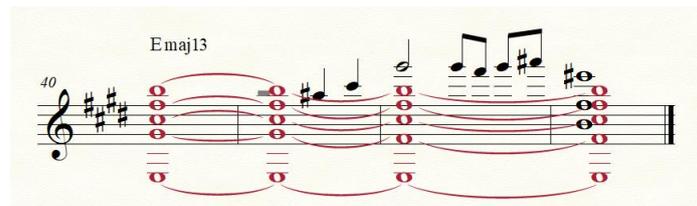


Figura 48. Fragmento tomado del Arreglo de “Close to you”.

Conclusiones y Recomendaciones

Dada la culminación de los análisis realizados a los temas: “Close to you”, “Tenderly”, “Skylark” y “I thought about you” se logró determinar las técnicas principales del guitarrista Jonathan Kreisberg, que son:

1. Componer una línea de bajo estable, que este siempre anclada a la armonía original del tema, salvo cortas excepciones para generar tensión, marcar de forma predominante los tiempos 1 y 3 de cada compás, de preferencia con *chord tones* debido a que estos son los tiempos más fuertes de cada compás y son los que dan la sensación del acorde que se pretende proyectar.
2. No sobrecargar de información los *voicings*, teniendo cautela en los *chord tones* y tensiones a ser elegidos para conformar el acorde, de preferencia, entre cada tiempo de compás, no saltar más de una tercera mayor entre intervalos de acordes, aquellas sustituciones o intercambios modales, aproximaciones cromáticas, deben ser de preferencia, breves en su ejecución, siguiendo las reglas de no saltar de forma brusca entre intervalos de un acorde a otro.
3. Para generar un contraste rítmico entre la línea del bajo y los *voicings* de los acordes y que de esa manera se cree un movimiento, es preferible,

dado el caso y dependiendo de la rítmica de la melodía, el ubicar los *voicings* de los acordes en los *up-beats* y de vez en cuando jugar con esta dinámica de usarlos en tiempos fuertes y débiles para mantener la atención del oyente.

4. Respetar la melodía y armonía original del tema, usando en su mayoría los recursos originales, pero añadiendo aquellas tensiones disponibles con mucho criterio.

5. En cuanto a cambios de tonalidad, deben siempre tener un hilo conductor y un propósito claro, para no dañar la esencia original del tema a ser arreglado, tal como se lo puede visualizar en las secciones finales de los arreglos: “Close to you” y “The days of wine and roses”.

En cuanto a las dificultades enfrentadas en el proceso de re-armonización y orquestación para guitarra sola utilizando las técnicas descritas en la investigación tenemos:

1. En primer lugar, a la disposición de las notas en el diapasón de la guitarra, ya que, debido a su irregularidad, genera múltiples opciones de digitación para cada motivo musical que se quiera expresar, por lo que, al intentar construir *voicings* de acordes, usando las técnicas de Jonathan Kreisberg, es imprescindible el tener una guitarra en mano para poder acomodar las voces de cada *chord tone* de forma fluida y que no vaya a representar u obstáculo a la hora de interpretar el tema, ya que se debe mantener la mayor fluidez posible entre cada cambio de posición para poder mantener una interpretación apropiada.

2. Otra dificultad presentada resultar ser la tonalidad en la que se pueden encontrar los temas que deseemos re-armonizar, ya que, al no realizar

un recorrido de la armonía, previo a empezar el arreglo, puede resultar en posiciones de acordes sumamente intrincadas y que van a intervenir en la ejecución del guitarrista, generando incomodidad y un sonido pobre, junto con problemas físicos que pueden presentarse a largo plazo por realizar esfuerzo excesivo.

Para lograr aplicar las técnicas extraídas en los análisis de los temas escogidos para esta investigación de forma fluida y eficaz, es necesario escoger aquellos temas que van a facilitar el proceso de re-armonización, analizando su estructura de primera mano, así como tonalidad, acordes, melodía y demás factores que van a resultar primordiales para lograr un arreglo llamativo y lleno de color. Se recomienda también, el siempre trabajar en la técnica de ambas manos en la guitarra, ya que esto repercutirá tanto en nuestra ejecución como en la salud física de aquellos ligamentos ubicados en los brazos, indispensables para la vida de un guitarrista ya sea amateur o profesional.

Para futuras investigaciones al respecto de este tema, es necesario observar de cerca la forma en la que Jonathan Kreisberg aborda los solos y la improvisación en sus arreglos, debido a la profundidad y extensión de estos, resulta ser un tema bastante amplio para profundizar y lograr extraer sus conocimientos para enriquecer nuestro lenguaje musical. En lo personal considero el trabajo de la indagación muy relevante para el guitarrista actual, en la actualidad es muy necesario como guitarristas profesionales el enfrascarnos en la búsqueda de nuevos colores y matices que añadir a nuestro lenguaje musical para sobresalir en el mar de músicos que día a día se forman y avanzan. Constantemente surgen nuevos estudios al respecto de cómo mejorar nuestra técnica, sonido, velocidad y precisión. La gran mayoría de instrumentistas actualmente buscan el virtuosismo musical en la interpretación del instrumento en cuestión, pero debemos tomar en cuenta que de igual manera es sumamente importante el desarrollar nuestro lenguaje musical. De esta manera nuestra interpretación e improvisación sonara de forma mucho

más natural y fluida. A la vez que nuestras decisiones melódicas en torno a la improvisación nacerán de forma original.

Referencias

- Benavides, N. L. (2018). *BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA COMPLEJA EN LA DIDÁCTICA DE LA GUITARRA ELÉCTRICA CON BASE EN UN EJERCICIO DE ANÁLISIS Y REARMONIZACIÓN DE ESTÁNDARES DE JAZZ*. Bogotá, Colombia.
- Diago, J. C. (2017). *La guitarra en el bolero filin a partir del análisis de los recursos musicales utilizados por Martínrojas, Sofronín Martínez y Rey Ugarte*. Bogotá.
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART ediciones.
- Jacquier, M. d. (2008). *Objetividad, Subjetividad y Música*. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM.
- Kreisberg, J. (2020). *Jonathan Kreisberg*. Obtenido de http://jonathankreisberg.3dcartstores.com/ONE-CD-_p_81.html
- Paredes, M. R. (2010). *AVANCES SOBRE LA ARTICULACIÓN DEL ENTRENAMIENTO MECÁNICO - FUNCIONAL PARA GUITARRISTAS CON EL PROGRAMA DE ENSEÑANZA ESTUDIO DE CASOS*.
- Rodríguez, H. (26 de noviembre de 26 de noviembre de 2019). La música es un fenómeno universal. *National Geographic España*.
- Rodríguez, J. (2017). *LA INTERPRETACION DE LA CLAVE PARA LA ESTRUCTURACION RITMICA DEL GENERO MUSICAL A TRAVES DE LA POLIRRITMIA*.
- ZURSCHMITTEN, G. (2011). *EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCION MUSICAL*. La Plata: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).

ANEXOS

Score

Close to you

Burt Bacharach
Jonathan Kreisberg

The musical score for "Close to you" is written in 4/4 time and consists of 15 measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into systems, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 indicating the start of new lines. The chords and melodic lines are as follows:

- Measure 1: $A\text{maj}7(\#11\#9)$ (chord), $F\text{maj}7(\#11\#9)$ (chord), $D\#m7(11)$ (chord)
- Measure 3: $Bm7(11)$ (chord), melodic line with triplets and first ending bracket.
- Measure 5: Melodic line with triplets, second ending bracket labeled 'A', $A\text{maj}7$ (chord).
- Measure 7: $G\#7$ (chord), $G\#m7(9)$ (chord), E/D (chord).
- Measure 9: $C\#m7$ (chord), $E7(9)$ (chord), $A\text{add}9$ (chord), $G\#m(\text{add}9)$ (chord) with triplets.
- Measure 11: $F\#m7$ (chord), $F\text{maj}7(\#11\#9)$ (chord), melodic line with triplets.
- Measure 13: $F\#/G$ (chord), $C/F\#$ (chord), $E\text{maj}13$ (chord), $Bm7(9)$ (chord).
- Measure 15: $A\text{maj}7$ (chord), $G\#7$ (chord), melodic line.

Close to you

17 G#m7 E/D C#m7 E7(9)

19 Aadd9 G#m(add9) 3 F#m7 3

21 Fmaj7#11#9 B Fmaj7(#11#9)

23 D#m7(11) Bm7(11) D#m7(11)

25 Bm7(11) D#m7(11) F#m7(11) G#m7(11)

27 Cm7 A maj9/C# G maj9(13)/B 3

29 E7alt Bb7alt D#7alt

31 D6(9) C6(9) D6(9) E6(9)

33 C#7(b9) F#13sus E/G# 3

Close to you

The musical score for 'Close to you' is presented in a 2/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into five systems, each starting with a measure number in the left margin:

- System 1 (Measures 35-36):** Chords C maj7, Bbmaj7, Aadd9, and G#m(add 9). The melody features a triplet of eighth notes in measure 35 and a quarter note in measure 36.
- System 2 (Measures 37-38):** Chords F#m7 and Fmaj7(#11#9). The melody includes a triplet of eighth notes in measure 37 and a quarter note in measure 38.
- System 3 (Measures 39-40):** Chords F#/G and C/F#. The melody consists of a half note in measure 39 and a quarter note in measure 40.
- System 4 (Measures 41-42):** Chord Emaj13. The melody features a half note in measure 41 and a quarter note in measure 42.
- System 5 (Measures 43-44):** The final system shows a half note in measure 43 and a quarter note in measure 44.

Score

Tenderly

Walter Gross

Jonathan Kreisberg

Musical score for 'Tenderly' by Jonathan Kreisberg, featuring a single melodic line in 4/4 time. The score is written in a key signature of two flats (Bb) and includes various chord voicings and articulations.

Chord voicings and measures shown:

- Measure 1: B7(#9b13), Cm11
- Measure 3: Db13(b9), D7(#9b13), Ebmaj9, Eb13/Db
- Measure 5: B maj7(b5), Ebm7b5/A, Abmaj9, Bb7sus
- Measure 7: Eb/B, Db9sus, Eb/G, Cm7(#5)
- Measure 9: Fm7(#5), Bbm7(#5), Fm7(b5), Fm11(b5)/B
- Measure 11: Bb13(b9)
- Measure 13: Fm7(b5), Fm11(b5)/B, Bb13(b9), B/C, Bb/C
- Measure 15: Gm7(#5), Am7(#5), Gbm7(#5), Am7(#5), Gbm7(#5)

2

Tenderly

F m11 F m9(b5)/B Bbaug

17 3 6

19 6 6 Bb7(b5)

21 D7(b9)/Eb Ab9

23 Ebm9 Dmaj9

25 Eb7(#9b5) Eb/B Bb13sus

27 Eb/G Abmaj9 Dbmaj9 Gbmaj9

29 F m7(b5) F m11(b5)/B Bb13(b9) Cm11/B

31 Cm11 Dm11 Em11 Gbmaj7 Gb7(b13)/F Gb7(#9b5)

33 Gm11 Ab7/Gb Fm11 F#7/E Eb11 Dm11 Db9 Bb/C

Tenderly

3

35

D \flat 9(\flat 13)/B B/C \sharp E \flat /B \flat

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains three chords, each represented by a vertical line with a circle at the top and a vertical line at the bottom. The first chord is labeled D \flat 9(\flat 13)/B and is positioned above the staff. The second chord is labeled B/C \sharp and is positioned above the staff. The third chord is labeled E \flat /B \flat and is positioned above the staff. The staff ends with a double bar line.

Score

Skylark

Hoagy Carmichael

Jonathan Kreisberg

Chord progression for Skylark:

1. Gmaj13, Am13, Gmaj/B, Am13

3. Gadd9, Db7(b5), C

5. Am7, Fmaj7(9), Eb, D7

7. G, Em9, Am13, Am11

9. Em9/D, Cmaj7, G/B, Am13

11. Gmaj7, G7, Db7(b5), C

13. Am7, Fmaj7(9), Eb, D7

15. G, Fmaj7/A, Gmaj7, G7/F

Skylark

17 Em9 Bbm6 Dm13 G7

19 Cmaj7#5 Cmaj7 D11/F# Bm7(b5) E7(b13) E7/G#

21 (Am) (D7) Dm13 Db7(b9b13)

23 B (G#m7) G#m9 C#9 F#7(b9) Bmaj7 Am11

25 Gmaj13 Am13 Gmaj7/B D/C

27 G/F Em9 Dm13 Cmaj13 Cmaj9/B Gmaj9/B Bb13

29 Am9 Am9/G Fmaj13 Ebmaj9 Am13

Detailed description: This is a guitar chord sheet for the second page of the song 'Skylark'. It features a single melodic line in the treble clef and a series of guitar chords indicated by letters and numbers above the staff. The key signature has one sharp (F#). The music includes various chord voicings such as triads, dyads, and full chords with extensions (9ths, 11ths, 13ths). There are also some chromatic alterations like flat 5ths and flat 9ths. The piece includes several triplet rhythms and a 7-measure rest. The chords are: Em9, Bbm6, Dm13, G7, Cmaj7#5, Cmaj7, D11/F#, Bm7(b5), E7(b13), E7/G#, (Am), (D7), Dm13, Db7(b9b13), B, (G#m7), G#m9, C#9, F#7(b9), Bmaj7, Am11, Gmaj13, Am13, Gmaj7/B, D/C, G/F, Em9, Dm13, Cmaj13, Cmaj9/B, Gmaj9/B, Bb13, Am9, Am9/G, Fmaj13, Ebmaj9, and Am13.

Skylark

31 Gadd9 Fmaj7/A F#maj7/A Gmaj7/A Abmaj7/A Amaj7 Ab13sus

33 Eb9 Fm13 Gm7(#5) Ab69(#11)

35 Db69(#11) Cm11 B9(#5) Bbm11 A13(b9)

37 Ab9 Gb13 F7 (Bb7)

39 Db9(b5) D7(#9b5) F9 Bb7(#5) Fm11

41 Eb Abmaj9 Bbmaj9

43 Ebmaj7 A7(aug) 6 6 6 Gm7 (C7)

45 (Cm7) G^b9 F m11 B^b9

47 E^b B^b7(#9) E^b B 7(#9)

49 E m9 B^bm6 D m13 3 G 7

51 Cmaj7(#5) Cmaj7 D11/F# Bm7(b5) E 7(b13) E 7/G#

53 A m D 7 3 D m13 C#(b9b13) Cadd9

55 F#add9 A maj9 G#m9 E maj9 A maj9 D 7(b5) D^b9 G 9 F#7(b9)

57 B maj13 F#m11 A m(add2) A m⁶ G#m(add9) E m(add9)

Skylark

59 A add9(#11) G#m9 C#11 F 7(#5) Emaj7 B add9/D# Dm6

61 C#m7 Amaj9 Gmaj7(#11) (F#7)

63 F#m11 G#m Am(add9) Gm6

65 F#m11 G#m Am(add9) Bm(add9) Gm6

67 F#m11 G#m(add9) Am(add9) Bm(add9) Gm6

69 F#m11 G#m(add9) Am(add9) Dm6

71 E7(b9)

73 B add9/D#

75 Bm/C Db7

Score

I thought about you

Jimmy Van Heussen

Jonathan Kreisberg

A#7(b5) Am9(b5) G#7 C#7(#5)

3

F#9 G7(1b5) F#7

3

B7(11) F#m11 D#m11 G#7(alt)

5

C#m11 C9 Bm9 E13(b9)

7

A E6 Am Dm7(#11)

9

Eadd9 F#m11 G#m7 Amaj7

11

A#m7(b5) D#7 A#m7(b5) D#7

13

3

G#m11 C#7(b9) F#7 B7(b9)

15

2

I thought about you

A musical score for the song "I thought about you" in the key of A major. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of nine lines of music, each starting with a measure number (17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33). The music features a variety of guitar chords and melodic lines with triplets. The chords are labeled as follows:

- Line 17: A#m7(b5), A#7(b13), C#7(alt)
- Line 19: F#9, G7(13), F#7
- Line 21: B11, F#m11, Fm11, E11, D#m11, G#7(alt)
- Line 23: C#m11, C9, Bm11, E13(b9)
- Line 25: Amaj9, Am
- Line 27: E, A#11(aug), A13
- Line 29: G#9(#5), G7(13), F#m11, B13
- Line 31: B7(alt)
- Line 33: A#m7(b5), G#7(b13), C#m7(b5)

Triplets are indicated by a '3' and a bracket over three notes in measures 17, 19, 21, 23, 25, 31, and 33.

I thought about you

3

35 F#7 G7 F#7

37 B11 F#m9 D#m7 G#7(b5)

39 C#m11 F#7(b9) B7sus E

41 A Am

43 E F#7

45 Amaj7 A#m7(b5) D#7(aug)

47 A#11(aug) A13(b5) G#m9 G7(13)

49 F#m B7sus(b9) Emaj7/D# C#m7 Am7 Cmaj7/B

51 G#7(b13) C7(alt) F#9 G13

Detailed description: This is a musical score for the song "I thought about you". It consists of eight staves of music, each with a measure number on the left and a chord symbol above the staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of chords, including triads, dyads, and complex extended chords like 11(b9), 13(b5), and 13. There are also melodic lines with triplets and slurs. The score ends with a double bar line at the end of the eighth staff.

I thought about you

53 F#7 F#7/A# B13sus

55 A13sus G#7(b13) C#m9 C7(b5)

57 Bm7 E11 A

59 Am E

61 A#m11 A13 G#m9 G13

63 F#m11 B7(alt)

65 A#m7(b5) A9

67 G#7(b13) C#7(#9) F#7 G13

69 F#7 F#m9 Em7

I thought about you

71 D#m7 G#7(b5) C#m11 F#7(b5)

73 Bm11 E7(b5) A

75 Am E F#m7 Gm7

77 G#m7 G#m/B F#m/A A#m11 D#7

79 A#m11 D#7 G#m7

81 A#m7(b5) Am6 Am11

83 G#7(b13) C#7(#9) F#9 G9

85 F#9 F#m11 Em11

87 D#m11 G#7(alt) C#m11 C#m9 C9

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 71-72) features a melody of quarter notes and eighth notes over a bass line of quarter notes. The second staff (measures 73-74) continues the melody with eighth notes and quarter notes. The third staff (measures 75-76) shows a more active bass line with eighth notes. The fourth staff (measures 77-78) features a melody with quarter notes and eighth notes. The fifth staff (measures 79-80) has a melody with quarter notes and eighth notes. The sixth staff (measures 81-82) contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. The seventh staff (measures 83-84) features a melody with quarter notes and eighth notes. The eighth staff (measures 85-86) has a melody with quarter notes and eighth notes. The ninth staff (measures 87-88) features a melody with quarter notes and eighth notes. Chord symbols are placed above the staves, indicating the harmonic structure of the piece.

I thought about you

Musical score for the song "I thought about you". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The notation includes chords, melodic lines, and triplets.

Staff 1 (Measures 89-90): Chords: Bm11, E11. Melody: A, with a triplet of eighth notes.

Staff 2 (Measures 91-92): Chord: Am. Melody: with a triplet of eighth notes.

Staff 3 (Measures 93-94): Chords: D#7, G#m11, C#m11, Gm7.

Staff 4 (Measures 95-96): Chords: F#m11, B13sus, F7(#9), Eadd9, C#7(#9). Melody: with a triplet of eighth notes.

Staff 5 (Measures 97-98): Chords: F#9, B7, E, C#m7.

Staff 6 (Measures 99-100): Chords: F#7, B7, E, C#7(#9).

Staff 7 (Measures 101-102): Chords: F#7, Em7.

Staff 8 (Measures 103-104): Chords: F#7, B7, E, C#m7.

Staff 9 (Measures 105-106): Chords: F#7, B7, E, C#m7.

I thought about you

The image displays a musical score for the song "I thought about you" on page 7. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of music:

- System 1 (Measures 107-108):** The melody begins with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a whole note chord F#9 (F#, C#, G#, B, D, A) in the first measure, a whole note chord B7 (B, D, F#, A) in the second measure, and a whole note chord E (E, G#, B) in the third measure. The system ends with a double bar line.
- System 2 (Measures 109-110):** The melody continues with a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. The bass line features a whole note chord Cm11 (C, E, G, Bb, D, F) in the first measure, a whole note chord E13(b5) (E, G#, B, D, F, A) in the second measure, and a whole note chord E (E, G#, B) in the third measure. The system ends with a double bar line.
- System 3 (Measure 111):** The melody has a quarter note G#4. The bass line has a whole note chord E (E, G#, B). The system ends with a double bar line.

Score

The days of wine and roses

Henry Mancini

Juan Moncayo

The musical score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of a melody line and a guitar accompaniment line. The score is divided into measures, with some measures containing triplets. The guitar accompaniment includes various chords and techniques such as slurs and triplets. The score is marked with 'A' and 'B' sections.

Chords and techniques shown in the score:

- Measures 1-2: F maj7, Eb7, D7sus4(13)
- Measures 3-4: A7alt/G, D7alt/F#, Gsus4(9)
- Measures 5-6: Gm, Bbm7, Bbmaj7#11, Abm7, Am7
- Measures 7-8: Bbm7, Eb7#9(11), Em7, Am7, Bm7
- Measures 9-10: Dm7(11), Cm7(11), Em7(11), Dm7, Gm11(9)/C
- Measures 11-12: C7, G7b13(9), C7/Bb, Em7b5(11), Dm7(11), G/C, G/B, Gm7
- Measures 13-14: Gm7

2

The days of wine and roses

16 C7(9) C7(b9) A Fmaj7 Bbsus7

18 Eb7/Bb D7(#9)/F#

20 A7 Eb7(13)/Bb D7/A Gsus4(9)

22 Gm7 A7 Bbm

24 Eb7 C Am7

26 Dm7 Bm7b5

28 Bb7(#9#11) Am7(#11) Dm7(11)

30 Gm7 C7

Detailed description: This is a musical score for the song 'The days of wine and roses'. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The score includes a melodic line and a guitar accompaniment line. The guitar accompaniment features various chords and chord voicings, including triads, dyads, and full chords. Some chords are marked with a '3' indicating a triplet. The melodic line includes eighth and quarter notes, some with slurs and ties. The score is numbered 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, and 30 at the beginning of each staff.

The days of wine and roses

32

Gm7 C7(13)

A

34

F6(9) F6(9) Eb6(9) Gm6(9) Eb7(#11)

36

C9/D Bbmaj7(9) Am7

38

Gm(9) Gm(9)/A Gm7(11)

40

Bbm7 Bbm7 Eb7#9(11)

D

Em7 Am7 Bm7

44

Gm11(9)/C C7 G7b13(9) C7/Bb

4 The days of wine and roses

46 Em7b5(11) A7 Dm7 G/C G/B

rit.

48 Gm7 C7(9) C7(b9)

50 Cmaj13

Link de Youtube para ingresar al recital final donde son interpretados los temas estudiados en la investigación:

<https://www.youtube.com/watch?v=pcwxtxEbB6s&feature=youtu.be>

