



ESCUELA DE MÚSICA



BUSCANDO EL ACORDE IDEAL: DESARROLLO DE UNA GUÍA DE VOICINGS DE GUITARRA CON BASE EN, EL CONCEPTO ARMÓNICO DEL GUITARRISTA DE JAZZ LAGE LUND. APLICADO EN LA CREACIÓN DE ARREGLOS DE DOS STANDARDS DE JAZZ PRESENTADOS EN UN RECITAL FINAL.



AUTOR

David Alejandro Castillo Calderón

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

*BUSCANDO EL ACORDE IDEAL: DESARROLLO DE UNA GUÍA DE VOICINGS DE GUITARRA CON BASE EN, EL CONCEPTO ARMÓNICO DEL GUITARRISTA DE JAZZ LAGE LUND. APLICADO EN LA CREACIÓN DE ARREGLOS DE DOS STANDARDS DE JAZZ PRESENTADOS EN UN RECITAL FINAL.*

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

PROFESOR GUÍA

David James Morris

AUTOR

David Alejandro Castillo Calderón

AÑO

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *Buscando el acorde ideal*: desarrollo de una guía de *voicings* de guitarra con base en, el concepto armónico del guitarrista de *jazz* Lage Lund. Aplicado en la creación de arreglos de dos *standards* de *jazz* presentados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante David Alejandro Castillo Calderón, durante el semestre 2018-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

David James Morris

C.I: 1756559587

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado el trabajo, *Buscando el acorde ideal*: desarrollo de una guía de *voicings* de guitarra con base en, el concepto armónico del guitarrista de *jazz* Lage Lund. Aplicado en la creación de arreglos de dos *standards* de *jazz* presentados en un recital final, de David Alejandro Castillo Calderón, en el semestre 2018-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Claudia Tamara Martínez Riofrio

C.I: 1714355490

## 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.”

---

David Alejandro Castillo Calderón

C.I: 1725296527

## **AGRADECIMIENTOS**

A todas las personas que hicieron posible este trabajo. En especial a mi familia por el apoyo incondicional y a David Morris por sus enseñanzas.

## RESUMEN

Uno de los métodos innovadores para formar acordes en la guitarra es creado por Lage Lund, un ícono representativo de la escena del *jazz* moderno. Su propuesta es utilizar los diferentes recursos armónicos ya establecidos (información documentada acerca de la armonía y los acordes) como punto de partida, y a través de su manipulación llegar a desarrollar nuevas herramientas y sonoridades que permitan extender el vocabulario armónico.

La línea de investigación es *performance* y el objetivo es identificar y aplicar nuevos recursos armónicos en la guitarra con el fin de enriquecer tanto las melodías como el acompañamiento. Por ello, se analizará el concepto armónico de Lund y su método, como base para establecer una guía de *voicings* funcionales en distintos contextos armónicos.

Primeramente, se recopilará información de datos biográficos y se identificarán los parámetros que determinen la relevancia en la escena del *jazz* del sujeto de estudio. En segundo lugar, se realizará un marco referencial del concepto armónico de Lage Lund con el objetivo de crear un método sistemático para llegar a los diferentes *voicings* propuestos.

Tras analizar cómo se manejan estas nuevas sonoridades, se procederá a implementar estos recursos armónicos en la elaboración de arreglos de los *standards* de jazz: “*Nardis*” y “*Chan’s Song (Never Said)*”, los cuáles serán presentados a través de un *performance* en un recital final.

Este trabajo brindará una guía detallada que permita la comprensión de los diferentes usos de los acordes propuestos en este método y como estos conceptos armónicos pueden usarse para crear un lenguaje compositivo e interpretativo personal. El producto final comprenderá un trabajo escrito y un recital final.

## ABSTRACT

One of the most innovative methods to create chords on the guitar has been proposed by the guitarist Lage Lund, a key figure in the modern jazz scene. His concept is to use the harmonic resources that we already possess as a starting point and through their manipulation arrive at new sounds that can extend our vocabulary.

This investigation is focused on performance and the aim is to identify and apply new harmonic resources to the guitar in order to enrich both melodies and accompaniment. To achieve this Lage Lund's method will be analyzed with the aim of developing a guide on to how to use the different voicings in distinct harmonic contexts.

Firstly, biographical information will be presented relating to Lage Lund and his importance in the jazz world. Secondly a theoretical framework will be created based on the concepts of Lage Lund with the aim of developing a systematic method for arriving at all the different possible voicings.

Through this analysis various harmonic resources will be developed and applied to the arrangements and interpretation of the jazz standards "Nardis" and "There Will Never Be Another You", which will be performed in the final recital.

A detailed guide will be created to permit the understanding of the different uses of the chords proposed by this method and how these harmonic concepts can be used to create a personal compositional and interpretive language. The final product will comprise both a written work and a recital.



## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Sujeto de estudio y contexto musical del <i>jazz</i> ...	2
1.1 Contexto musical del <i>jazz</i> .....	2
1.1.1 Definición.....	2
1.1.2 Orígenes y características del <i>jazz</i> .....	2
1.1.3 <i>Jazz</i> moderno.....	3
1.1.4 La guitarra en el <i>jazz</i> .....	4
1.2 Biografía de Lage Lund.....	5
1.2.1 Discografía.....	7
2 Capítulo 2: Contexto armónico.....	7
2.1 Armonía funcional.....	8
2.1.1 Armonía modal.....	9
2.1.2 Super estructuras.....	10
2.2 Acordes.....	11
2.2.1 Drops.....	12
2.3 Concepto armónico de Lage Lund.....	13
3 Capítulo 3: Método de Acordes.....	15
3.1 Método de Lage Lund.....	15
3.1.1 Otro ejemplos.....	19
3.1.2 Inversiones .....	19
3.1.3 Movimiento cromático.....	20

3.2 Método de triadas.....	22
3.2.1 Proceso.....	22
3.2.2 Acorde propuesto.....	35
3.2.2.1 Inversiones.....	45
3.2.2.2 Movimiento cromático.....	45
4 Capítulo 4: Arreglos.....	47
4.1 Nardis.....	47
4.1.1 Arreglo - Nardis.....	47
4.2 Chan's song (Never said) .....	51
4.2.1 Arreglo Chan's song (Never said) .....	51
4.3 Construcción de líneas para improvisación.....	56
Referencias.. ..	60
ANEXOS.....	62

## Introducción

Como guitarristas es importante encontrar nuevas maneras de interpretar o acompañar dentro de distintos contextos musicales. Bajo la necesidad de cumplir como instrumento armónico y melódico al mismo tiempo, como lo hace un piano generalmente. El guitarrista noruego Lage Lund encontró un método para desarrollar un nuevo lenguaje armónico en la guitarra, reexaminando la información que conocía y buscando nuevas posibilidades.

Para entender de manera sistémica cada uno de los conceptos se dividirá la información en cuatro capítulos. En el primer capítulo se presentará una reseña del contexto musical en el cual se desarrolla el sujeto de estudio y la elaboración de un marco referencial del mismo.

El capítulo dos comprende los conceptos armónicos tradicionales, los cuales Lage Lund toma como base para el desarrollo de su propio concepto armónico, el cual busca innovar estos procesos que resulten en nuevas sonoridades.

En el capítulo tres se expondrá detalladamente el método de Lage Lund que consiste en intercambiar la ubicación de una nota dentro de una acorde, como, por ejemplo: la tercera por la novena o la raíz por la séptima. De igual manera se muestra el método de triadas propuesto que es otro proceso que permite encontrar los mismos acordes de Lund y otras posibilidades. Se explicará cómo llegar a cada uno de estos *voicings*, sus inversiones y el concepto de movimiento cromático que busca encontrar diferentes usos de los acordes en varios contextos armónicos.

Tras asimilar la información acerca de estas nuevas sonoridades armónicas, en el capítulo cuatro se procede a aplicarlas en la elaboración de arreglos de los *standards* de jazz: “*Nardis*” y “*Chan’s Song (Never Said)*”, los cuáles serán presentados en un recital final.

El fin de esta investigación es el aporte de una guía para que el instrumentista pueda interpretar su música con nuevos recursos, explorando

nuevas sonoridades que pueden ser usadas en el desarrollo de arreglos y composiciones.

## **Capítulo 1: Sujeto de estudio y contexto musical del jazz**

El siguiente capítulo presenta el contexto histórico sobre el *jazz* para conocer sus raíces y su tradición hasta el *jazz* moderno, con la finalidad de comprender que es un lenguaje que va evolucionando y por esta razón la necesidad de Lund de proponer nuevas herramientas que aporten al desarrollo de este género musical. Además, se establecerá un marco referencial de Lage Lund mostrando datos biográficos y discográficos que muestran la relevancia que tiene este músico en el mundo del *jazz*.

### **1.1 Contexto musical del Jazz**

#### **1.1.1 Definición**

*Jazz*, forma musical, a menudo de improvisación, desarrollado por afroamericanos e influenciado tanto por la estructura armónica europea como por los ritmos africanos. Se desarrolló parcialmente a partir de *ragtime* y *blues*, a menudo se caracteriza por ritmos sincopados, ejecución de conjuntos polifónicos, diversos grados de improvisación, a menudo desviaciones deliberadas del tono, y el uso de timbres originales (Schuller, 2018, párr.1).

Hoy en día el *jazz* se ha convertido en un género musical que se encuentra en un constante cambio. Es un estilo que se adapta con cualquier otro género musical, pero se lo identifica gracias al lenguaje que ha pasado por cada generación de músicos de *jazz* (IES de Ames, s.f, párr. 1).

#### **1.1.2 Origen y características del jazz**

La llegada de los esclavos de origen afro fue uno de los eventos que marcaría el inicio del *jazz*. Cuando fueron liberados una mayoría se ubicó en Nueva Orleans, donde empezaron a expresar sus sentimientos y su cultura a través de la música sin tener alguna formación académica musical, teniendo como

base el *blues* y los *spirituals* que eran adaptaciones populares de los himnos religiosos protestantes (Berlanga, 2016, párr. 3).

No se sabe con certeza en qué fecha el jazz se estableció como género musical autónomo. Se lo sitúa entre las fechas de 1895 y 1917, ya que en estos años se estableció el término *jazz* gracias a la aceptación popular que tuvo el grupo *Original Dixieland Jazz Band*, que fue una de las primeras agrupaciones que tenían material grabado de este género musical (Berlanga, 2016, párr. 5).

Como en otros géneros musicales, podemos encontrar un repertorio popular, que están compuesto por una serie de composiciones que con el pasar del tiempo se transforman en “clásicos”. En el *jazz* se los denominan ‘*standards*’ (IES de Ames, 2008, párr. 2).

“No existe una lista cerrada y cualquier composición puede convertirse en uno de ellos, en el momento en que adquiere un significado especial entre los músicos que pasan a interpretarlo con frecuencia” (IES de Ames, 2008, párr. 2).

Esta es una de las particularidades que diferencian al *jazz* de la música clásica, donde la libertad del intérprete para modificar el contenido de la partitura ha sido muy limitada (IES de Ames, 2008, párr. 3).

En el *jazz* la partitura es, con frecuencia, apenas una descripción de la melodía y la armonía, un guion, un esquema que el intérprete toma y adapta a su forma de tocar y sobre el que proyecta su propia creatividad. Así, más que como un repertorio de melodías concretas hay que entenderlo como una actitud que adopta un compositor o intérprete a la hora de hacer su música (IES de Ames, 2008, párr. 4).

### **1.1.3 Jazz moderno**

Hoy en día, todos los estilos están presentes en la escena moderna, los músicos que participan en el *jazz* ahora son conscientes de la historia y tradición que involucro cada cambio de siglo. Esto ha desembocado en que

una gran parte de los nuevos intérpretes desde 1980 se hayan basado en estilos como el *hard bop* y *free bop* para desarrollar su forma de tocar (Owsley, 2009, párr. 68).

Gran parte de la música que se presenta en los conciertos viene de la gran variedad del "repertorio del *jazz*" que es una recopilación de temas famosos de toda la historia. Incluso por desinformación, parte del público ha llegado a creer que dicho repertorio es la última innovación por parte de los nuevos músicos. Los estilos que predominan en la actualidad son el *Free Bop*, *Hard Bop* y *Mainstream* (Owsley, 2009, párr. 68).

Los músicos y grupos contemporáneos que continúan contribuyendo y expandiendo el lenguaje del *jazz* en otros estilos son: Lage Lund, Wynton Marsalis (al principio de su carrera), Anthony Davis, David Murray, Roy Hargrove, Oliver Lake, Hamiett Bluiett, Jane Ira Bloom, Jay Hoggard, Donald Harrison, Terence Blanchard, Jonathan Kreisberg, Kurt Rosenwinkel, Brad Mehldau, Joshua Redman, James Carter, Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Jacky Terrasson, Charles Gayle, Marty Ehrlich, William Parker, Matthew Shipp, Joe Lovano, Jerome Harris, Steve Swallow, Myra Mehlford, Chick Corea, Pat Metheny, Steve Coleman, Kenny Werner, Bill Vievell, Greg Osby, John Scofield, entre otros (Owsley, 2009, párr. 72).

#### **1.1.4 La guitarra en el jazz**

Al explorar el desarrollo de la guitarra en el *jazz*, resulta más sencillo analizar a los intérpretes que influyeron dentro de los diferentes periodos del *jazz*. Los periodos en que la guitarra comenzó su participación son: Chicago, *Swing*, Kansas City, *Cool*, *Bebop* y *Fusion* (Crawford, 2002, pp. ii).

Durante el período de Chicago el *jazz* se encontraba en una de sus primeras transformaciones, experimentando cambios en la instrumentación, agregando instrumentos de cuerda en las nuevas agrupaciones. Uno de los estilos que llevarían al *jazz* a una nueva etapa, surgieron en la era de Chicago denominándolo 'swing' (Crawford, 2002, pp. 1).

El *swing* marcaría la nueva era en el *jazz* al formar orquestas llamadas *Big Bands*. Bandas que se destacaban por una potencia musical similar a la fuerza y volumen de una locomotora al momento de interpretar esta música (Crawford, 2002, pp. 6).

Debido al crecimiento de integrantes de las bandas de *jazz*, no era de extrañarse que la guitarra siendo un instrumento sutil, no pueda escucharse dentro de este nuevo formato, inclusive usando un micrófono como ayuda (Crawford, 2002, pp. 6).

Fue un electricista emprendedor, llamado Leo Fender, quien cambió este desequilibrio. Fender creó el primer "*pick-up*" electrónico, que podía traducir las vibraciones de una cuerda de guitarra en una señal electrónica amplificable. Curiosamente, pocos los guitarristas de *jazz* utilizaron esta nueva tecnología, que también estaba siendo utilizada por la compañía de guitarras Gibson. Un guitarrista que cambió la forma en que se consideraba la guitarra solista entre las bandas de *Swing*, e influyó en casi todos los guitarristas que lo siguieron fue Charlie Christian (Crawford, 2002, pp. 6).

Charlie Christian no fue el primero ni el único guitarrista que existía en esa época para interpretar la guitarra eléctrica. Existían más exponentes como Eddie Durham, George Barnes, y Bus Etri, pero lo que diferenciaba a Christian era que él encontró la manera correcta de manejar la guitarra eléctrica. Reconociéndolo como el primer músico en darle a la guitarra eléctrica una "auténtica existencia en el *jazz*" (Crawford, 2002, pp. 6).

## 1.2 Biografía de Lage Lund

Lage Lund nació en Skien, Noruega el 12 de diciembre de 1978. Ser guitarrista de *jazz* no fue su primer sueño, en su niñez él esperaba convertirse en un *skateboarder* en las estaciones del metro de New York. Luego de desechar este sueño dirigió su atención hacia la música tomando la guitarra a los 13 años (All About Jazz, 2015, párr. 1).

A pesar de que en su natal Noruega no era un lugar que promueva el *jazz*, Lund se sintió atraído por este género musical que lo llevó a ganarse una beca en Berklee justo después de graduarse de la secundaria. Situándolo en Boston donde encontró una gran comunidad de músicos a través de las escuelas y por sus constantes conciertos en el famoso *Wally's jazz café* (All About Jazz, 2015 párr. 2).

En 2002, tuvo la oportunidad de mudarse a Nueva York, tras obtener una beca de la fundación *Fulbright*, y en 2003 ingresó al programa de becas completas de *jazz* de *Juilliard* convirtiéndose en el primer guitarrista eléctrico que formaba parte de esta prestigiosa escuela (All About Jazz, 2015, párr. 2).

Lage es un artista que es líder de sus bandas y que mantiene una participación constante en importantes clubes de *jazz* en Nueva York como: *Smalls*, *55bar*, *The Jazz Gallery*, salas más grandes como el *Jazz at Lincoln Center*, *Blues Alley* y el *Kennedy Center*. De igual manera como *sideman* compartiendo escenario con músicos reconocidos de la escena como: Carmen Lundy, Ingrid Jensen, Wynton Marsalis, LCJO, Eric Revis, Seamus Blake y otros (All About Jazz, 2015 párr. 3)

Uno de los acontecimientos más importantes que forman parte de la carrera Lage Lund fue obtener el primer lugar en el Concurso Internacional de *Jazz Thelonious Monk* en 2005, lo que le ayudó a conseguir renombre. Ahora es conocido como uno de los mejores guitarras de *jazz* contemporáneos, contando con seis discos de su autoría hasta la actualidad (All About Jazz, 2015, párr. 4).



### 1.2.1 Discografía

Tabla 1. Discografía de Lage Lund.

Álbum	Año	Personal	Sello
<b>Early Songs</b>	2008	Bass – Orlando Le Fleming Drums – Kendrick Scott Guitar – Lage Lund Piano – Danny Grissett Tenor Saxophone, Soprano Saxophone – Marcus Strickland	Criss Cross Jazz – Criss 1307 CD
<b>Unlikely Stories</b>	2010	Bass – Ben Street Drums – Bill Stewart Guitar – Lage Lund Piano – Edward Simon	Criss Cross Jazz
<b>Small Club, Big City</b>	2011	Bass – Orlando Le Fleming Drums – Marcus Gilmore Guitar – Lage Lund Drums – Jamire Williams	Produced & Recorded by Jimmy Katz
<b>Four – Live at Smalls</b>	2012	Bass – Ben Street Drums – Marcus Gilmore Guitar – Lage Lund Piano – Pete Rende	Criss Cross Jazz
<b>Foolhardy</b>	2013	Bass – Ben Street Drums – Bill Stewart Guitar – Lage Lund Liner Notes – Ted Panken Piano – Aaron Parks	Criss Cross Jazz
<b>Idlewild</b>	2015	Bass – Ben Street Drums – Bill Stewart Guitar – Lage Lund	Criss Cross Jazz

Adaptado de Discogs, 2018.

## 2 Capítulo 2: Contexto Armónico

Este capítulo explora los conceptos teóricos acerca de la armonía, para desarrollar una base armónica que facilite el seguimiento del proceso en el capítulo tres y cuatro. De igual manera se plantea la teoría que involucra al acorde, además de dos conceptos ya establecidos acerca de la creación de *voicings* como: *drops* y super estructuras. Con la finalidad de compararlos con los nuevos métodos propuestos en esta investigación.

Para la comprensión de los siguientes capítulos se usará la siguiente nomenclatura:

Para delimitar el nombre de las notas usaremos la nomenclatura en inglés, donde se utiliza las letras del abecedario.



Figura 1. Nomenclatura internacional. Adaptada de Raja, s.f.

Tabla 2: Nomenclatura y símbolos.

R = raíz	Maj = mayor	b = bemol
3 o 3ra= tercera	Min = menor	# = sostenido
5 o 5ta= quinta	Dim = disminuido	♮ = becuadro
7 o 7ma= séptima	Aug = aumentado	Add9 = añadir novena
9 o 9na = novena	Sus = suspendido	Omit = omitir
11 o 11na = oncena	Alt = alterado	+ = aumentado
13 o 13na = trecena	m7b5= semidisminuido	- = menor

## 2.1 Armonía Funcional

La armonía tiene como base la relación entre sonidos simultáneos que forman intervalos y acordes, de los cuales se establecen los enlaces o progresiones posibles (Gabis, 2006, p.50).

“La armonía también estudia las implicaciones sensoriales, emotivas y estéticas que estos materiales tienen para nosotros cuando son elaborados artísticamente en forma de música” (Gabis, 2006, p.50).

No tiene un sistema que se rige bajo normas, no se puede determinar lo que suena “correcto” o lo que es “incorrecto”. El estudio de la armonía permite conocer el funcionamiento de los recursos disponibles y sus infinitas texturas sonoras (Gabis, 2006, p.50).

De esta manera el concepto de armonía funcional determina que melodías, intervalos, acordes y escalas responden a la atracción gravitatoria de un centro tonal (Gabis, 2006, p.50).

Cuando hablamos de armonía funcional nos referimos al estudio de los diferentes tipos de materiales armónicos, los distintos sistemas (o familias armónicas) en que pueden agruparse y su comportamiento funcional dentro de ellos (Gabis, 2006, p.50).

### **2.1.1 Armonía Modal**

El sonido prolongado de un conjunto de sonidos (escala) que gira en torno a un centro tonal se lo denominada musical modal (Gabis, 2006, pp.243).

Actualmente la modalidad ya no se encuentra únicamente en la música occidental. Está presente junto a la tonalidad compartiendo el espacio armónico en sus distintas formas organizativas, de esta manera se ha desarrollado y su presencia aumenta en todas las expresiones musicales (Vergués, 2007, pp. 360).

“La modalidad supone un recambio sonoro de primera magnitud. Su color original, que contrasta con el desgastado sistema tonal, reviste a las armonizaciones de sonoridades enriquecedoras y difícilmente renunciabiles” (Vergués, 2007, pp. 360).

Bajo nuestro concepto actual, los siete modos corresponden a las siete escalas que se forman empezando por cada uno de los grados de la escala de Do mayor. Cada uno de ellos tiene su propia sonoridad, y lo más importante su propia organización interna. Como modos, tienen vida propia y en absoluto depende de una tonalidad (Vergués, 2007, pp. 365).

### **2.1.2 Super estructuras**

“Las estructuras superiores son un grupo básico de tres notas, pero se puede agregar una cuarta nota para más definición si se desea. Tenga en cuenta que la estructura es una "forma" y una sonoridad” (Miller, 1996, pp. 50).

Una super estructura no contiene una tercera mayor o menor por encima de su raíz. En cierto modo, son similares a los acordes 7sus (suspendidos). Hay algunas condiciones necesarias para crear estos acordes (Naus, 1998, pp. 44).

Condiciones para formar acordes con estructuras superiores por Wayne Naus:

- No hay una tercera mayor o menor sobre la raíz del acorde.
- La nota de la melodía debe funcionar como R, 3, 5 o 7 de la estructura superior.
- La raíz del acorde no debe aparecer en la estructura superior.
- Las notas de la estructura superior deben venir de la escala del acorde, que está determinada por la función del acorde.

En la *figura 2 y 3* se muestra un ejemplo del uso de las estructuras superiores, en el primer gráfico se encuentra el ejemplo de una balada con su melodía y armonía original. En la *figura 3* se construye la misma melodía con las estructuras superiores (Naus, 1998, pp. 44).

Ballad

B $\flat$  $\Delta$       A7alt.      D-7      D $\flat$ 7      C-7      F7( $\flat$ 9)      B $\flat$

*Figura 2.* Melodía y armonía original. Adaptada de Naus, 1998, pp.45

The musical score for piano is in G major and 4/4 time. It consists of five measures. The chords are: F#m/Bb, A7(b9), A-/D, Eb/Db, Bb/C, F7(b9), and Bb. The melody is written in the treble clef, and the harmony is written in the bass clef.

Figura 3. Melodía y armonía con super estructuras. Adaptada de Naus, 1998, pp.46.

## 2.2 Acordes

Cada acorde tiene una determinada combinación de notas que lo caracteriza de cualquier otro acorde. Estas notas se pueden derivar de la escala mayor a partir de la raíz del acorde (Greene, 1971, pp.9).

Por ejemplo, un acorde de C mayor está compuesto por su raíz, su tercera y su quinta que corresponden a las notas: C, E, G las cuales surgen de la escala mayor de C (Greene, 1971, pp.9).

A este tipo de estructura de agrupación de notas se le denomina: fórmula de acordes. Los acordes que están compuestos por tres notas en la formula se los llama triadas. De esta manera estas agrupaciones se dividen en tres categorías o familias; los acordes mayores, menores y dominantes. A partir de estos tres grupos se derivan la mayoría de los acordes conocidos, con algunas excepciones (Greene, 1971, pp.9).

Cuando la construcción base de un acorde aumenta en el número de notas se lo conoce como extensiones, por ejemplo, Cmaj7 es una extensión de la tríada de C mayor por su construcción de cuatro notas que son: C, E, G, B. Un acorde que contiene una quinta aumentada o disminuida o las alteraciones como: b9, #9, 13, b13 son conocidos como acordes alterados. Cualquier acorde donde la tercera se reemplace por la cuarta es llamado acorde suspendido (Greene, 1971, pp.9).

A continuación, se presentará una figura que muestra las fórmulas para construir distintas calidades de acordes.

## FORMULAS

These are the formulas for the 3 basic chords and their extensions.

Major			Minor		
Common Symbol	Name	Formula	Common Symbol	Name	Formula
( )	Major	1,3,5	(m)	minor	1, b3,5
(6)	Major 6th	1,3,5,6	(m6)	Minor 6th	1, b3,5,6
(7)	major 7th	1,3,5,7	(m7)	minor 7th	1, b3,5, b7
(9)	major 9th	1,3,5,7,9	(m9)	minor 9th	1, b3,5, b7,9
(add 9) / (9)	major add 9th	1,3,5,9	(m11)	minor 11th	1, b3,5, b7, 9,11
(6/9)	major 6/9th	1,3,5,6,9	(m7/11)	minor 7/11th	1, b3,5, b7,11
(7/6)	major 7/6th	1,3,5,6,7	(m add 9) / (m9)	minor add 9th	1, b3,5,9
(13)	major 13th	1,3,5,7,9,13	(m 6/9)	minor 6/9th	1, b3,5,6,9
			(m7)	minor major 7th or minor natural 7th	1, b3,5,7
			(m7/9)	minor major 9th	1, b3,5,7,9

Dominant 7th		
Common Symbol	Name	Formula
(7)	Dominant 7th	1,3,5, b7
(7/6)	Dominant 7/6th	1,3,5,6, b7
(7/11)	Dominant 7/11th	1,3,5, b7,11
(7 Sus)	Dominant 7th suspended	1,4,5, b7
(7/6 Sus)	Dominant 7/6th suspended	1,4,5,6, b7
(9)	Dominant 9th	1,3,5, b7,9
(11)	Dominant 11th	1,3,5, b7,9,11
(13)	Dominant 13th	1,3,5, b7,9,13
(13 Sus)	Dominant 13th suspended	1,4,5, b7,9,13
(7/6/11)	Dominant 7/6/11th	1,3,5, b7,11,13
(11/13)	Dominant 11/13th	1,3,5, b7,9,11,13
(o)	Diminished 7th	1, b3, b5, bb7 or 6
(+)	Augmented	1, 3, #5

Figura 4. Fórmulas y lista de calidades de acordes. Adaptada de Greene, 1971, pp 11.

### 2.2.1 Drops Voicings

El término "*drop 2*" se refiere a un tipo de agrupación de cuatro notas ejecutadas por un instrumento armónico basado en la estructura "*four-way close voicing*". Como su nombre lo determina es una sonoridad cerrada formada de cuatro notas que se distribuyen sin pasar el rango de una octava como sea posible. Los *voicings* de *drop 2* se forman al bajar una octava la segunda nota más alta del acorde de cuatro notas. Mediante este proceso las voces se abren y permiten que sea posible tocar un acorde en cuatro cuerdas consecutivas de una guitarra (Vincent, 2009).

Para comprender la relación de los *drops* con las metodologías propuestas en esta investigación, se mostrará a continuación una figura que presenta todas las variables de *drops* en una triada de A mayor. De esta forma se utilizarán para el desarrollo de la guía de acordes.

## Drops



Figura 5. Drops triada de A mayor.

### 2.3 Concepto armónico de Lage Lund

La información presentada a continuación es recopilada de una serie de videos de una *Master Class* realizada por Lage Lund y producida por *JazzHeaven*, un importante sitio web que promueve la enseñanza del *jazz* a través de los músicos más influyentes de este género.

Mi filosofía de práctica es tratar de encontrar nuevas formas de utilizar los recursos que ya conozco. Replanteando ciertos métodos, ciertos sonidos, ciertas herramientas se generan nuevas posibilidades que permiten extender los colores y voces que se pueden producir en un sentido armónico (Lage Lund, 2015).

La búsqueda de este nuevo método surgió de una necesidad que se presentó cuando Lund tocaba en bandas sin acompañamiento de piano. Él trato de cumplir con esta sección, es decir el papel de sección rítmica y armónica. Al inicio se sintió frustrado porque no sabía cómo enfrentarlo, pero luego en la práctica encontró una manera de aumentar su paleta armónica y cumplir con la sección melódica, rítmica y armónica. De esta manera logró ejecutar el *performance* en cualquier situación (Lage Lund, 2015).

Lage Lund menciona que hay dos maneras de lograr este desarrollo, la primera es realizar ejercicios para aumentar tu vocabulario de acordes. La otra forma es dejar de pensar los acordes por bloques verticalmente, sino mejor visualizarlo en líneas horizontales que surgen de los movimientos de distintas voces, pensando en la independencia de cada una de estas voces para que la

armonía sea fluida y no estática. Es decir, conectar los acordes con una secuencia melódica como el concepto de '*voice leading*' (Lage Lund, 2015).

El objetivo de este proceso está en usar lo que ya se conoce y explorar nuevas maneras de utilizar los recursos musicales. Desarrollar un método de autoeducación para extender el conocimiento (Lage Lund, 2015).

Como guitarristas se busca encontrar nuevas maneras de interpretar o acompañar una canción en diferentes contextos. Una pieza tradicional requiere un tratamiento diferente que una canción original moderna que no tiene armonía funcional (Lage Lund, 2015).

La forma en que nos enseñan a construir acordes mediante estructuras que están construidas de abajo hacia arriba, es decir desde la raíz hasta las tensiones, tal vez no sea la única manera de construir acordes. Los *voicings* en este proceso marcan la nota más aguda como una tensión, y esta se define como la nota principal en el acompañamiento, pero muchas veces esta no es la nota óptima para que sobresalga la melodía principal de una canción, lo que puede afectar con el *voice leading* (Lage Lund, 2015).

Los acordes tradicionales que son construidos por terceras y sus diferentes inversiones o estructuras como *drop 2*, *drop 3*, etc. son ya de alguna manera predecibles. Estos acordes al invertirse resultan en sonidos comunes debido a su construcción interválica y esto puede causar la tendencia a definir demasiado la armonía, lo que limita las posibilidades armónicas que puede usar un solista para enriquecer su improvisación (Lage Lund, 2015).

Por estas razones esta investigación propone nuevos conceptos armónicos que brinden otras características sonoras, mediante el estudio de los métodos que se presentarán a continuación.



### 3 Capítulo 3: Métodos de acordes

Este capítulo presenta de forma sistemática el método de acordes de Lage Lund y el método propuesto de triadas. Se explicará cómo llegar a cada acorde planteado mediante diagramas, sus inversiones y el concepto de movimiento cromático que busca encontrar diferentes usos de los acordes en varios contextos armónicos.

#### 3.1 Método de Lage Lund

El método de Lage Lund se basa en reexaminar los acordes tradicionales, cambiando las tensiones abajo y *chord tones* arriba.

Por ejemplo, intercambiar la tercera por la novena en una acorde mayor:

Mayor: cambiando 3ra por 9na

The figure illustrates the interchange of chord tones in major chords. It is divided into two systems, each with four chords.

**System 1:**

- Cmaj9 (1,3,7,9):** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=3, A=4, B=3.
- Cmaj9(1,9,7,3):** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=5, A=4 (with a circled 9), B=3.
- Fmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=5, A=5, B=8.
- Bbmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=7, A=7, B=3, 6.

**System 2:**

- Ebmmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=3, A=3, B=3, 6.
- Abmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=5, A=5, B=1, 4.
- Dbmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=1, A=1, B=1, 4.
- Cmaj9:** Treble clef, 4/4 time. Fretboard diagram: T=5, A=4, B=0, 3.

Figura 6. Intercambio de *chord tones*.

Intercambiar la 7ma por la raíz (en este caso hay que tener cuidado con que la 7ma no choque con el bajo, ya que esta es la nota más grave del *voicing* por lo que se debe buscar el rango adecuado para utilizarlo).

### Mayor: cambiando 7ma por Raíz

9 Cmaj9 (1,3,7,9) Cmaj9(7,3,1,9) Fmaj9 Bbmaj9

9

3 3 8 5  
4 5 10 8  
2 2 7 7  
3 2 7 5

13 Ebmaj9 Abmaj9 Dbmaj9 Cmaj9

13

6 3 4 3  
8 6 6 5  
5 5 3 2  
5 3 3 2

Figura 7. Intercambio de *chord tones*.

Lage menciona un ejemplo de *upper structures*. Que consiste en que cada acorde Cm13 hay cuatro acordes de séptima. Este acorde tiene las notas: C, Eb, G, Bb, D, F, A (o sea la escala dórica en terceras).

Los acordes de séptima que resultan son:

- C, Eb, G, Bb (Cm7)
- Eb, G, Bb, D (Eb maj7)
- G, Bb, D, F (Gm7)
- Bb, D, F, A (Bb maj7)

Fórmulas: **R** 3 5 7, **3** 5 7 9, **5** 7 9 11, **7** 9 11 13.

Lage cambia estos acordes reemplazando la 5ta por la 9na. Esto nos da estos acordes:

- C, Eb, Bb, D (Cm9 sin 5ta)
- Eb, Bb, D, F (Ebmaj9 sin 5ta)

- G, Bb, F, A (Gm9 sin 5ta)
- Bb, D, A, C (Bbmaj9 sin 5ta)

Con cada uno de estos podemos cambiar la raíz por la 7ma, 3ra por 9na, etc.

Si empieza en la tercera resulta Ebmaj9/C:

**Ebmaj9/C**

Figura 8. Estructuras de C menor desde la tercera.

Si empieza en la quinta resulta Gm9/C:

**Gm9/C**

Figura 9. Estructuras de C menor desde la quinta.

Si empieza en la séptima resulta Bbmaj9/C:

**Bbmaj9/C**

Figura 10. Estructuras de C menor empezando desde la séptima.

Con estos acordes se realiza el mismo proceso de intercambiar la tercera y novena:

**Cambiando 3ra por 9na**

The figure shows two examples of chord changes where the 3rd and 9th notes are swapped. The first example shows Cm9 (3, 4, 5, 6, 7, 8) changing to Ebmaj9 (6, 7, 8, 9, 10, 11). The second example shows Gm9 (10, 11, 12, 13, 14, 15) changing to Bbmaj9 (13, 14, 15, 16, 17, 18). Fingerings are provided for each chord.

Figura 11. Intercambio de *chord tones*. Ejemplos en diferentes acordes.

Intercambiar la 7ma por la raíz:

**Cambiando 7ma por Raiz**

The figure shows two examples of chord changes where the 7th and root notes are swapped. The first example shows Cm9 (3, 4, 5, 6, 7, 8) changing to Ebmaj9 (6, 7, 8, 9, 10, 11). The second example shows Gm9 (10, 11, 12, 13, 14, 15) changing to Bbmaj9 (13, 14, 15, 16, 17, 18). Fingerings are provided for each chord.

Figura 12. Ejemplos en diferentes acordes.

Luego de este proceso, se debe buscar las digitaciones más sencillas o usarlos en un rango más agudo donde son más fáciles de tocar.

Estos acordes como tienen exactamente las mismas notas funcionan en el mismo contexto, pero se debe tener en cuenta el rango en donde se coloca el *voicing* para que no choque con el bajo o se confunda con otro acorde.

### 3.1.1 Otros Ejemplos

Lund sugiere realizar el mismo proceso cambiando la 7ma por la novena resulta: R, 3, 5, 9 o un Cadd9.

Cm add 9: Intercambiando 3ra por 9na

The figure illustrates four different voicings for the Cm add 9 chord. Each voicing is shown in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes in each voicing are: 1) C4, Eb3, G3, Bb3, C4; 2) C4, Eb3, G3, Bb3, C4; 3) C4, Eb3, G3, Bb3, C4; 4) C4, Eb3, G3, Bb3, C4. The guitar diagrams below show the fret positions for each voicing: 1) 3, 0, 1, 3; 2) 4, 0, 0, 3; 3) 5, 0, 0, 3; 4) 10, 7, 8, 10.

Figura 13. Intercambio de *chord tones*.

Luego de explorar todos esos nuevos acordes, el siguiente paso es buscar todas sus inversiones posibles. La manera en que lo piensa Lage Lund es ubicando el acorde base Cmaj9 que tiene las notas C, E, B, D en el orden de la escala que resulta: C, D, E, B.

### 3.1.2 Inversiones por escala

Para encontrar estas nuevas inversiones cada nota sube a la siguiente de la escala mostrada anteriormente, es decir; C sube a D, E sube a B, etc.

Se forman 4 inversiones a partir de cada *chord tone*:

Inversiones

48 Cmaj9

48

3	5	7	8	10
4	5	3	5	12
2	9	5	7	9
3	5	7	9	10

Figura 14. Inversiones.

### 3.1.3 Movimiento cromático

Uno de los conceptos fundamentales que encontró Lund en la búsqueda del desarrollo armónico, fue demostrar que al realizar movimientos cromáticos con un acorde estático sobre un bajo continuo se pueden encontrar nuevas estructuras y sonoridades de acordes, ampliando las posibilidades armónicas en la guitarra.

Para demostrar este concepto armónico, se utilizará el acorde base Cmaj9, el cual tendrá movimientos cromáticos con la nota E como bajo continuo.

## Movimiento Cromático

Cmaj9/E    C#maj9/E    Dmaj9/E    D#maj9/E    Emaj9    Fmaj9/E

7 F#maj9/E    Gmaj9/E    G#maj9/E    Amaj9/E    Bbmaj9/E    Bmaj9/E

Figura 15. Movimiento cromático.

El primer ejemplo se encuentra Cmaj9 que al relacionarlo con E contiene los siguientes *chord tones*: b6, R, 5, b7; lo que resulta como una sonoridad menor.

El siguiente cuadro se explica de manera más sencilla la calidad (mayor, menor, dominante, suspendido) de los acordes resultantes:

Tabla 2: Movimiento y sonoridades Cmaj9.

<p><b>Cmaj9</b></p> <p><i>Chord tones: b6, R, 5, b7</i></p> <p>Sonoridad - Menor</p>	<p><b>C#maj9</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>Dmaj9</b></p> <p>b7, 9, 13, R</p> <p>Sonoridad Sus</p>
<p><b>D#maj9</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>Emaj9</b></p> <p>Acorde mayor tradicional</p>	<p><b>Fmaj9</b></p> <p>b9, 11, R, 5</p> <p>Sonoridad - Frigio</p>
<p><b>F#maj9</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>Gmaj9</b></p> <p>b3, 5, 9, 11</p> <p>Em9/11</p>	<p><b>G#maj9</b></p> <p>3, #5, #9, #11</p> <p>Alt dominant (no 7<sup>th</sup> so ambiguous)</p>
<p><b>Amaj9</b></p> <p>A Inversion</p>	<p><b>Bbmaj9</b></p> <p>b5, 7, 11, b13</p> <p>Sonoridad - Locrio</p>	<p><b>Bmaj9</b></p> <p>5, 7, #11, 13</p> <p>Sonoridad Lidio sin 3ra (funciona en Em)</p>
<p><b>E</b></p>		

### 3.2 Método de triadas

En una clase, el profesor David Morris mencionó que existe una manera diferente de pensar en acordes a través de triadas, en este método se puede llegar a los mismos *voicings* que sugiere Lage Lund de una manera sencilla. Aprovechando en su totalidad todas las posibilidades de formar un acorde en la guitarra.

A partir del aprendizaje de esta clase, utilice ese concepto para realizar esta guía de acordes.

#### 3.2.1 Proceso

Para entender este método se debe conocer las posibilidades que existen de colocar una tríada en la guitarra. En el siguiente cuadro se describe con el número de cuerdas que corresponde a:

- 1: Primera cuerda o nota al aire E
- 2: Segunda cuerda o nota al aire B
- 3: Tercera cuerda o nota al aire G
- 4: Cuarta cuerda o nota al aire D
- 5: Quinta cuerda o nota al aire A
- 6: Sexta cuerda o nota al aire E

Y sus formas en que se encuentran: cerrada, *drop2*, *drop 3*, *drop 2 y 3*, *double drop 2 y drop 3*.



Tabla 3: Formas de la triada.

N° de cuerdas	Forma de triada	N° de cuerdas	Forma de triada	N° de cuerdas	Forma de triada
<b>123</b>	cerrada	<b>234</b>	cerrada	<b>345</b>	cerrada
<b>124</b>	drop2	<b>235</b>	drop2	<b>346</b>	drop2
<b>125</b>	drop3	<b>236</b>	drop3		
<b>126</b>	drop3				
<b>134</b>	drop 2	<b>245</b>	drop2	<b>356</b>	drop 2
<b>135</b>	drop 2	<b>246</b>	drop2	<b>456</b>	cerrada
<b>136</b>	drop3	<b>256</b>	drop 2 y 3		
<b>145</b>	drop 2 y 3				
<b>146</b>	double drop 2 y drop 3				
<b>156</b>	drop 2 y 3				

De esta manera resulta 20 posibilidades para digitar una triada.

3 posiciones (inversiones de cada triada) = 60 posibilidades

Probablemente no se encuentren las 20 posibilidades en cada posición, debido a que muchos *voicings* no son posibles de ubicar en la guitarra por su distribución de las notas por trastes.

Ahora para ubicar cada una de estas posibilidades de triadas se las agruparan en tres sectores.

Primer sector:

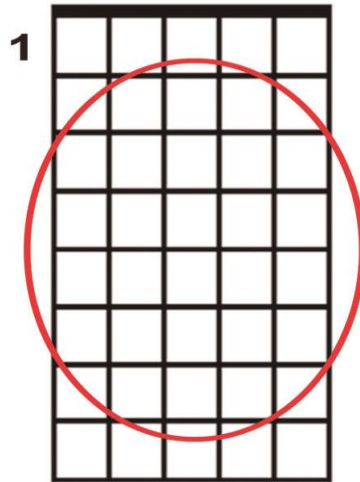


Figura 16. Rango que corresponde al primer sector.

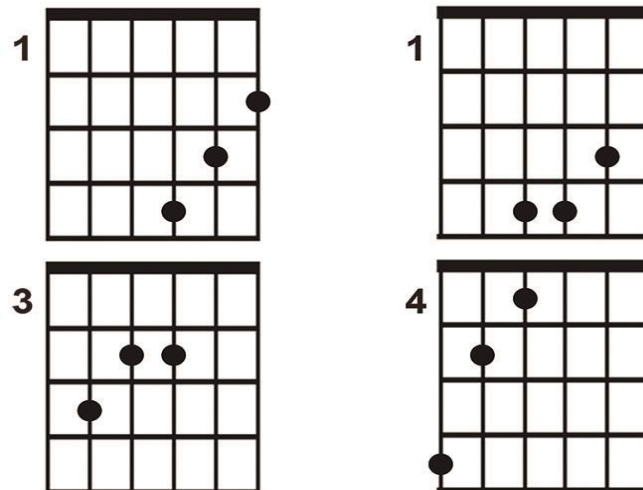


Figura 17. Inversiones de Bm - primer sector.

Para encontrar todas las posibilidades de un acorde de manera sencilla, este método propone visualizar una triada dentro del acorde que se quiere buscar, en este caso el acorde base será **Cmaj9**.

Luego de ubicar las triadas de Bm en el primer sector (*figura 17*), se procede a bajar un tono a la quinta; es decir la nota Fa# baja a E. Esto sumado a una cuarta nota para completar el *voicing* del acorde que se busca, en este caso la nota C.

Ubicamos en el primer sector la triada cerrada que se encuentra en posición fundamental (R, 3, 5) y en el set de cuerdas: 1, 2, 3. A partir de la forma

cerrada se busca todas las posibilidades de formar esa triada usando *drops* y así encontrar los *voicing* de forma sistemática.

**Primer sector** **Bm posición Raíz**

	Triada	Triada alterada	Acorde
			
<b>T</b> <b>A</b> <b>B</b>	2 3 4	0 3 4	0 3 4 3

Figura 18. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm.

Se realiza *drop2* a la triada anterior, es decir que la segunda nota más alta (D) baja una octava y las demás se mantienen. Finalmente se busca donde es posible ubicar un C.

Drop 2 set de cuerdas 124

	Triada	Triada alterada	Acorde 1	Acorde 2
				
3  3	2 0 0	0 0 0	0 0 0 0	0 0 5 0

Figura 19. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en drop2.

En este caso existe otra posibilidad de colocar Bm en *drop2* con una combinación de cuerdas diferente.

Drop 2 set 134

	Triada	Triada alterada	Acorde 1	Acorde 2
				
5  5	2 0 0	0 4 0	0 4 0 3	0 1 4 0

Figura 20. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en drop2.

Ahora bajando la raíz una octava la raíz se forma *drop3*.

Drop 3

Triada	Triada alterada	Acorde

Figura 21. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en drop3.

Continúa el proceso con *drop2* y 3, donde la raíz y la terca bajan una octava.

Drop 2 y 3

Triada	Triada alterada	Acorde

Figura 22. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en drop2 y drop3.

*Double drop2*: baja dos octavas la tercera, mientras la raíz y quinta se mantienen.

Double drop 2

Triada	Triada alterada	Acorde

Figura 23. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en double drop2.

*Double drop2 y drop 3*: baja dos octavas la tercera, la raíz baja una octava y la quinta se mantiene.

Double drop 2 y drop 3

13

13

14 12 12

9 9 9

10 10 10

Figura 24. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm en *double drop2 y drop3*.

Se realiza el mismo proceso con la siguiente triada cerrada en segunda inversión que se encuentra en el set de cuerdas: 2, 3, 4.

Bm 2da inversión

15

15

3 3 3

4 4 4

4 2 2

3 3 3

Drop 2

17

17

3 3 3

4 2 2

2 2 2

Figura 25. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm segunda inversión.

La siguiente triada cerrada está en primera inversión y se encuentra en el set de cuerdas; 3, 4, 5.

**Bm 1ra inversión**

21 Triada Triada alterada Acorde

21

23 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

23

19 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

19

Figura 26. Voicing de Cmaj9 a partir de Bm primera inversión y sus drops.

Segundo Sector:

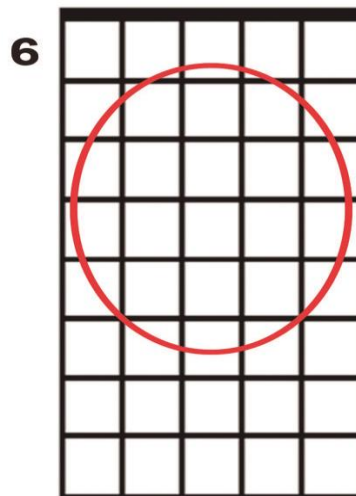


Figura 27. Rango que corresponde al segundo sector.

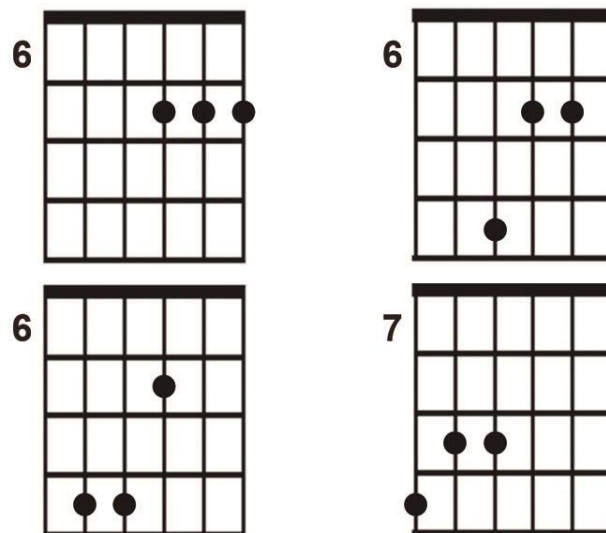


Figura 28. Inversiones de Bm - segundo sector.

Se realiza el mismo proceso que en el primer sector, una vez ubicada la triada cerrada.

En el segundo sector la triada cerrada empieza en primera inversión.

**Segundo sector**

**Bm primera inversión**

Triada      Triada alterada      Acorde

T  
A  
B

Drop 3

Triada      Triada alterada      Acorde

**Bm posición raíz**

Triada      Triada alterada      Acorde 1      Acorde 2

Drop 2

Triada      Triada alterada      Acorde

Figura 29. Voicing de Cmaj9 a partir de inversiones de Bm y sus drops.



9 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

9

11 Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

11

**Bm 2da inversión**

13 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

13

15 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

15

**Bm primera inversión**

17 Triada Triada alterada Acorde

17

Detailed description of the musical notation: The figure shows four systems of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Each system consists of a staff with notes and a guitar fretboard diagram below it. The fretboard diagrams show fingerings for the strings. The first system (measures 9-11) shows a Drop 3 Triada (measures 9-10) and a Triada alterada (measure 11). The second system (measures 11-13) shows a Drop 2 y 3 Triada (measures 11-12) and a Triada alterada (measure 13). The third system (measures 13-15) is titled 'Bm 2da inversión' and shows a Triada (measures 13-14), a Triada alterada (measure 14), Acorde 1 (measure 15), and Acorde 2 (measure 15). The fourth system (measures 15-17) shows a Drop 2 Triada (measures 15-16), a Triada alterada (measure 16), and an Acorde (measure 17). The fifth system (measures 17-19) is titled 'Bm primera inversión' and shows a Triada (measures 17-18), a Triada alterada (measure 18), and an Acorde (measure 19).

Figura 30. Voicing de Cmaj9 a partir de inversiones de Bm y sus drops.

Tercer sector:

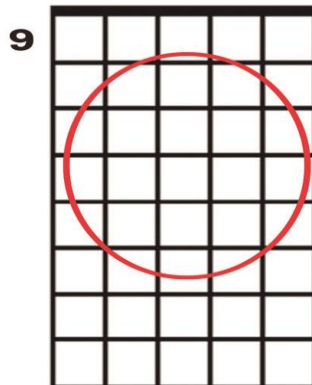


Figura 31. Rango que corresponde al tercer sector.

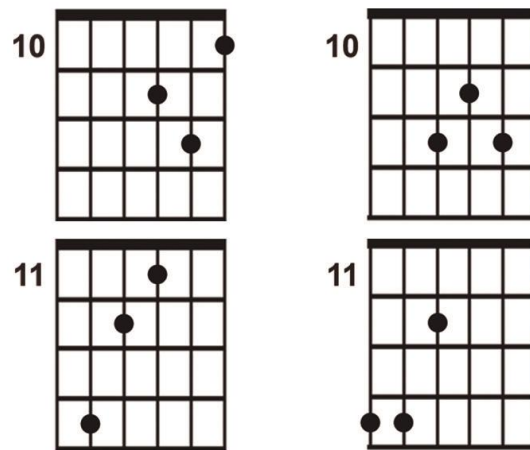


Figura 32. Inversiones de Bm - tercer sector.

Se realiza el mismo proceso una vez ubicada la triada cerrada que en este caso empieza en segunda inversión.

**Tercer sector**

**Bm segunda inversión**

	Triada	Triada alterada	Acorde 1	Acorde 2
<b>T</b>	10	10	10	10
<b>A</b>	12	12	12	12
<b>B</b>	11	9	9	9
			10	8

Figura 33. Voicing de Cmaj9 a partir de inversiones de Bm – tercer sector.

Drop 2 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

Detailed description of Figure 34: The figure shows four sets of musical notation for Bm triads and altered triads, and two chord voicings. Each set consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a guitar fretboard diagram below it. The fretboard diagrams show fingerings for the strings from the 1st to the 6th. The first set shows a Drop 2 Triada (fingering 3-10-11-9), a Triada alterada (fingering 10-9-9), Acorde 1 (fingering 10-9-9-8), and Acorde 2 (fingering 10-13-9-8). The second set shows a Drop 2 Triada (fingering 5-10-7-9), a Triada alterada (fingering 10-5-9), and Acorde (fingering 10-5-9). The third set shows a Drop 3 Triada (fingering 7-10-12-9), a Triada alterada (fingering 10-12-7), and Acorde (fingering 10-12-10-7). The fourth set shows a Drop 2 y 3 Triada (fingering 9-10-9-9), a Triada alterada (fingering 10-9-7), and Acorde (fingering 10-5-9-7).

Figura 34. Voicing de Cmaj9 a partir de inversiones de Bm y drops.

**Bm primera inversión**

11 Triada Triada alterada Acorde

11

12	12	12
11	9	9
12	12	12
		8

13 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

13

12	12	12	16
12	12	12	(o) 12
14	12	12	15
			12

15 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

15

12	12	12
11	9	9
		10
10	10	10

17 Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

17

12	12	12
		10
9	7	7
10	10	10

**Bm posición raíz**

19 Triada Triada alterada Acorde

19

		13
11	9	9
12	12	12
14	14	14

Figura 35. Voicing de Cmaj9 - inversiones de Bm y drops.

Drop 2 Triada

Triada alterada

Acorde

21

21

11 9 10

9 9 10

8 9 10

**Bm segunda inversión**

23

Triada

Triada alterada

Acorde

23

12 14 14

14 14 12

13 14 12

Figura 36. Voicing de Cmaj9 - inversiones de Bm y drops.

### 3.2.2 Acorde propuesto

Para sustentar la metodología propuesta se realiza el proceso con un acorde particular: Cmaj7#11 sin tercera y novena (C, G, B, F#). Donde los intervalos no son comunes dando como resultado nuevas sonoridades y posibilidades de acordes. Se nombrará a este acorde como: Cmaj7#11(omit3).

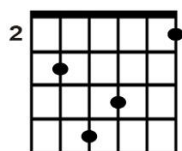


Figura 37. Acorde base Cmaj7#11 (omit3).

Se localiza la triada interna que posee este acorde, en este caso está presente una triada de G en segunda inversión bajada su quinta.

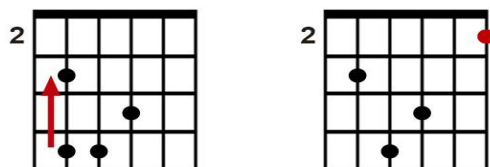


Figura 38. Voicing de Cmaj7 #11(omit3) a partir de la triada de G.

De igual manera dividimos en tres sectores para realizar la búsqueda de los voicings del acorde propuesto.

En el primer sector la primera triada cerrada se encuentra en primera inversión y en el set de cuerdas; 1, 2, 3.

**Primer sector**                      **G primera inversión**

Triada	Triada alterada	Acorde
		
		

Drop 2 set de cuerdas 134

Triada	Triada alterada	Acorde 1	Acorde 2
			
			

Drop 2 set 124

Triada	Triada alterada	Acorde
		
		

Drop 3

Triada	Triada alterada	Acorde
		
		

Figura 39. Acordes que corresponden al primer sector.

**G primera inversión**

9 Triada Triada alterada Acorde

9

3 1 2  
4 4 1  
5 5 5

11 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

11

3 1 1 2  
0 0 0 1  
2 2 2 0

13 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

13

3 1 1 2  
4 4 4 1  
3 3 3 4

15 Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

15

3 1 1 5  
2 2 2 4  
3 3 3 3

**G segunda inversión**

17 Triada Triada alterada Acorde

17

2 7  
4 4 4 4  
5 5 5 5  
5 3 3 3

Figura 40. Acordes que corresponden al primer sector.

Drop 2

19 Triada Triada alterada Acorde

19

21

23

**G primera inversión**

21 Triada Triada alterada Acorde

23 Triada Triada alterada Acorde

Figura 41. Acordes que corresponden al primer sector.

En el segundo sector la primera triada cerrada se encuentra en segunda inversión y en el set de cuerdas; 1, 2, 3.



**Segundo sector**

**G segunda inversión**

Triada	Triada alterada	Acorde
<p><b>Drop 2</b></p>		
<p><b>Drop 3</b></p>		
<p><b>Drop 2 y 3</b></p>		

Figura 42. Acordes que corresponden al segundo sector.

**Double Drop 2**

9 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

9

7 7 7 7

7 5 4 5

3 3 3 3

**Double Drop 2 y Drop 3**

11 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

11

7 7 7 7

5 3 4 3

**G primera inversión**

13 Triada Triada alterada Acorde

13

8 8 8

9 9 9

**Drop 2**

15 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

15

8 8 8 8

9 9 11 9

10 8 8 8

**Drop 3**

17 Triada Triada alterada Acorde

17

8 8 8

7 5 5

7 7 7

Figura 43. Acordes que corresponden al segundo sector.

**G posición raíz**

19 Triada Triada alterada Acorde

19

3 3 7  
4 5 5  
5 5 10

21 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

21

7 5 5 7  
5 5 5 5  
7 7 9 7

**G segunda inversión**

23 Triada Triada alterada Acorde

23

9 9 11  
10 10 9 (0) 9  
10 8 8 10 8

Figura 44. Acordes que corresponden al segundo sector.

En el tercer sector la primera triada cerrada se encuentra en posición raíz y en el set de cuerdas; 1, 2, 3.

**Tercer sector**

**G posición raíz**

Triada      Triada alterada      Acorde 1      Acorde 2

**Drop 2 set 124**

Triada      Triada alterada      Acorde 1      Acorde 2

**Drop 2 set 134**

Triada      Triada alterada      Acorde

**Drop 3**

Triada      Triada alterada      Acorde

Detailed description of Figure 45: The figure displays four sets of musical notation for the third sector in G major. Each set includes a standard notation staff and a guitar tablature staff. The first set, labeled 'G posición raíz', shows a triad (G-B-D), an altered triad (G-Bb-D), and two chords (G major and G7). The second set, 'Drop 2 set 124', shows a triad (G-B-D), an altered triad (G-Bb-D), and two chords (G major and G7). The third set, 'Drop 2 set 134', shows a triad (G-B-D), an altered triad (G-Bb-D), and a chord (G major). The fourth set, 'Drop 3', shows a triad (G-B-D), an altered triad (G-Bb-D), and a chord (G major). The tablature for each set shows the fret numbers for the strings, with the bass string (6) often having a capo or a specific fretting pattern.

Figura 45. Acordes que corresponden al tercer sector.

9 Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

9 10 8 8 8 8

9 10 9 11 (o) 9 10 10

11 Double Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

11 11 10 8 8 8 8 8 8

7 7 9 7

13 Double Drop 2 y Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

13 13 10 8 8 8 8 8 8

5 5 5 (o) 10 7 7

7 7 7 7

15 **G segunda inversión** Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

15 15 12 12 12 14 12 12 12 12

12 10 10 9 10 10 10

17 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde Acorde 2

17 17 12 12 12 14 12 12 12 12

7 5 11 10 10 10 10

Figura 46. Acordes que corresponden al tercer sector.

19 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde

19

7 7 12  
8 8 12  
10 8 9  
8

21 Drop 2 y 3 Triada Triada alterada Acorde

21

12 12 12  
10 10 11  
10 8 10  
8

**G primera inversión**

23 Triada Triada alterada # Acorde

23

12 12 14  
12 10 10  
14 14 14

25 Drop 2 Triada Triada alterada Acorde

25

12 12 8 12  
9 9 9 (o) 9  
10 8 8 8

27 Drop 3 Triada Triada alterada Acorde 1 Acorde 2

27

3 3 3 3  
3 1 1 7  
2 2 2 5  
7

Figura 47. Acordes que corresponden al tercer sector.

### 3.1.2 Inversiones por escala

Para encontrar estas nuevas inversiones cada nota sube a la siguiente de la escala: C, F#, G, B. Es decir; C sube a F#, G sube a B, etc.

Se forman cuatro inversiones a partir de cada *chord tone*.

**Inversiones Cmaj7#11(omit 3)**

79	3	8	8
79	1	12	8
2	4	10	11
4	5	9	9
5	4	10	
3	4	9	

Figura 48. Inversiones Cmaj7#11(omit3).

### 3.1.3 Movimiento cromático

De igual manera que con el acorde que se trabajó anteriormente, se realiza movimientos cromáticos con el acorde Cmaj7#11 (omit3) con la nota E como bajo continuo.

**Movimiento Cromático Cmaj7#11(omit3)**

Cmaj7#11/E    C#maj7#11/E    Dmaj7#11/E    Ebmaj7#11/E    Emaj7#11(omit3)    Fmaj7#11/E

F#maj7#11/E    Gmaj7#11/E    G#maj7#11/E    Amaj7#11/E    Bbmaj7#11/E    Bmaj7#11/E

Figura 49. Acordes que corresponden al tercer sector.

En la siguiente tabla se muestra las estructuras y sonoridades que resultan de este proceso:

Tabla 4: Movimiento y sonoridades Cmaj7#11(omit3).

<p><b>Cmaj7#11(omit3)</b></p> <p><i>Chord tones: #5, b3, 5, 9</i></p> <p>Sonoridad - Menor</p>	<p><b>C#maj7#11(omit3)</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>Dmaj7#11(omit3)</b></p> <p>b7, 11, 13, 3</p> <p>Sonoridad Dominante o Sus add 3</p>
<p><b>D#maj7#11(omit3)</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>E maj7#11(omit3)</b></p> <p>R, 5, 7, #11</p> <p>Lidio sin 3ra</p>	<p><b>F maj7#11(omit3)</b></p> <p>b9, 6, R, 5</p> <p>Posible Alterado</p>
<p><b>F# maj7#11(omit3)</b></p> <p>No resulta un acorde</p>	<p><b>G maj7#11(omit3)</b></p> <p>b3, b7, 9, 13</p> <p>Sonoridad - Dórico</p>	<p><b>G# maj7#11(omit3)</b></p> <p>No resulta un acorde</p>
<p><b>A maj7#11(omit3)</b></p> <p>Inversión A Lidio</p>	<p><b>Bb maj7#11(omit3)</b></p> <p>b5, b9, 11, R</p> <p>Sonoridad - Locrio</p>	<p><b>B maj7#11(omit3)</b></p> <p>No resulta un acorde</p>
<p><b>E</b></p>		

\*Nota: Relación de cada acorde con respecto a E (nota raíz o bajo).



## Capítulo 4: Arreglos

En este capítulo se expondrá paso a paso el proceso que se realizó en la elaboración de arreglos de los temas “*Nardis*” y “*Chan’s Song (Never Said)*”. Con el fin de mostrar de que manera y bajo que contexto musical, fueron aplicados los recursos armónicos desarrollados a partir del estudio del concepto armónico de Lage Lund. Este análisis desglosará cada sección del tema según su forma (parte A, parte B, etc.) y demostrará en que fragmentos de estas secciones se aplicaron los elementos armónicos.

### 4.1 Nardis

La aparición de esta pieza musical causa mucha intriga, inscrita dentro de la firma de Miles Davis, a pesar de que nunca fue grabada por el famoso trompetista. Por otro lado, esta composición modal se encuentra asociada indudablemente a el pianista Bill Evans, quien fue participe en la sesión que produjo Cannonball Adderley's *Portrait of Cannonball* en 1958 y grabo varias versiones con sus diferentes agrupaciones musicales. Esta obra llevo a ser parte del repertorio histórico del *jazz* (Dryden, s.f., parr.1).

#### 4.1.1 Arreglo Nardis

Para realizar este arreglo se ha utilizado los recursos armónicos que permiten formar un equilibrio entre melodía y acompañamiento. La línea de bajo está pensada para que se destaque la melodía y los acordes.

##### 4.1.1.1 Parte A

La forma del tema tiene una estructura: A, A, B, A. En la siguiente imagen se puede visualizar la parte A del arreglo.

Score

## Nardis

Bill Evans  
Arreg. David Castillo

Cmaj7(#11)

Figure 50 shows the musical score for 'Nardis' by Bill Evans, arranged by David Castillo. The score is in 4/4 time and features guitar and bass parts. It is divided into three systems. The first system shows the guitar playing a melodic line with a bass line accompaniment. The second system shows the guitar playing a chordal accompaniment with a bass line. The third system shows the guitar playing a melodic line with a bass line. Chord symbols include Am9, Em, Fmaj7(#11), B7alt, and E7b9.

Figura 50. Parte A – Nardis.

Para realizar este análisis se va a dividir por fragmentos la parte A y demostrar donde se aplican los elementos armónicos.

Figure 51 shows the musical score for 'Nardis' by Bill Evans, arranged by David Castillo. The score is in 4/4 time and features guitar and bass parts. It is divided into three systems. The first system shows the guitar playing a melodic line with a bass line accompaniment. The second system shows the guitar playing a chordal accompaniment with a bass line. The third system shows the guitar playing a melodic line with a bass line. Chord symbols include Am9, Em, and Fmaj7(#11).

Figura 51. Extracto N°1 del arreglo - Nardis.

Como se puede visualizar en la figura 51 la melodía del tema se sostiene mientras el acompañamiento tiene una contra melodía en forma de arpeggio. En el primer compás se realiza una anticipación del acorde Fmaj7(#11), pero el arpeggio usado es un voicing de Am9 intercambiando la raíz por la 7ma, lo que funciona sobre un Fmaj7 ya que los chord tones que resultan son: 9, 5, 3, #11 y

la 7ma que es la nota principal de la melodía que se sostiene durante todo el compás.

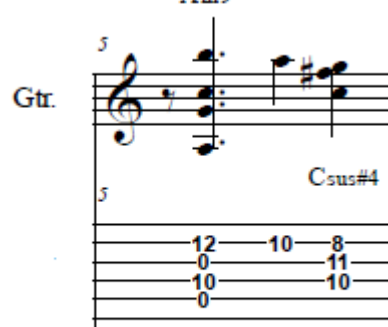
**Am9**

Voicing tradicional	Raíz por 7ma																																																																
																																																																	
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 5%; text-align: right;"><b>T</b></td> <td style="width: 10%; text-align: center;">12</td> <td style="width: 5%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>A</b></td> <td style="text-align: center;">12</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>B</b></td> <td style="text-align: center;">10</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>B</b></td> <td style="text-align: center;">12</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	<b>T</b>	12							<b>A</b>	12							<b>B</b>	10							<b>B</b>	12							<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 5%; text-align: right;"><b>T</b></td> <td style="width: 10%; text-align: center;">12</td> <td style="width: 5%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> <td style="width: 10%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>A</b></td> <td style="text-align: center;">14</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>B</b></td> <td style="text-align: center;">10</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>B</b></td> <td style="text-align: center;">10</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	<b>T</b>	12							<b>A</b>	14							<b>B</b>	10							<b>B</b>	10						
<b>T</b>	12																																																																
<b>A</b>	12																																																																
<b>B</b>	10																																																																
<b>B</b>	12																																																																
<b>T</b>	12																																																																
<b>A</b>	14																																																																
<b>B</b>	10																																																																
<b>B</b>	10																																																																

Figura 52. Voicing de Am9 intercambiando la 7ma por raíz.

**Am9**

Gtr.



Csus#4

	12		10		8				
	0				11				
	10				10				
	0								

Bass




Figura 53. Extracto N°2 del arreglo - Nardis.

El acorde en el cuarto tiempo en la *figura 53* viene de un *voicing* de Cmaj7#11(omit3) pero en este caso se encuentra sin la 7ma. Funciona sobre Am ya que los *chord tones* que resultan son: 3, 13, b7.

#### 4.1.1.2 Parte B

Ahora se realiza el mismo proceso con la parte B del tema.

Figura 54. Parte B – Nardis.

Se procede a dividir por fragmentos la parte B y demostrar donde se aplican los elementos armónicos.

Figura 55. Extracto N°3 del arreglo - Nardis.

En el primer compás de la *figura 55* se visualiza nuevamente un *voicing* de Cmaj7#11(omit3) en forma de arpeggio. De igual manera se encuentra un *voicing* de Am9 intercambiando la raíz por la 7ma que se puede ver en la parte A.

15 Dm9 G7b9 C#7sus4(add3) F#7b5sus4 B7alt

Gtr.

15 Fmaj9

Gtr.

Bass

Figura 56. Extracto N° 4 del arreglo - Nardis.

El primer *voicing* que se encuentra en el primer compás de la *figura 56* surge de la inversión por escala de Fmaj9, pero en este caso se encuentra sin de tercera. Los acordes en el tercer y cuarto tiempo del mismo compás provienen de dos triadas intercambiando la raíz por la novena; la primera es una triada de G mayor, la segunda una triada de F mayor.

## 4.2 Chan's Song (Never Said)

Composición de Herbie Hancock uno de los pianistas más reconocidos del mundo del *jazz*. Quién participa en el *soundtrack* de la película “*Round Midnight*” donde una de las canciones más destacadas es “*Chan's Songs (Never Said)*” (Yanow, s.f.).

### 4.2.1 Arreglo Chan's Song

Para este arreglo se explora los elementos armónicos enfocados en el acompañamiento, buscando nuevas sonoridades e imitando la forma de tocar de un pianista.

La forma del tema tiene una estructura: A, A', B. En la siguiente imagen se puede visualizar la parte A.

## 4.2.1.1 Parte A

Score

## Chan's Song

Herbie Hancock

**A**

G<sup>b</sup>maj7      D/F<sup>#</sup>      B<sup>b</sup>maj7/F      G<sup>sus</sup>4      G7<sup>b</sup>9(13)

5 Cmaj9      E<sup>b</sup>sus4      A<sup>b</sup>maj7      D<sup>b</sup>sus4      D<sup>b</sup>7b9

Figura 57. Parte A - Chan's Song original.

Una vez que visualizamos la armonía original de la pieza, se procede a mostrar los cambios que se realizaron en la parte A.

De igual manera, se divide por fragmentos la parte A para demostrar donde se aplican los elementos armónicos.

Score

Chan's Song  
(Never Said)Herbie Hancock  
David Castillo

**A**

G<sup>b</sup>maj7      D/F<sup>#</sup>

Guitar

C<sup>b</sup>maj9 G<sup>b</sup>maj7

T 4 4 2 5 5

A 4 4 2 5 5

B 2 4 6 8 4 4 8 4 8 2 5 4 2 7 7 9 9

Figura 58. Extracto N°1 del arreglo - Chan's Song.

En el primer compás de la *figura 58* se observa que la guitarra coloca un *voicing* de Cbmaj9 que es el cuarto grado de Gb, estos dos comparten notas por lo que el cambio armónico es sutil. La inversión por escala (explicado en el capítulo 3 sección 3.1.2) del acorde se encuentra sobre la novena (Db).

El segundo compás de la *figura 58* en el tercer tiempo se usa un *voicing* de Dmaj9 en inversión por escala sobre la tercera (F#), pero en lugar la 7ma esta la 5ta.

3 B♭maj7/F

Gtr. 3 B♭maj7/F Fmaj9 Dmaj9 B♭maj9

3

2 1 3 2 5 6-5

0 3 4 5 7

1 6

Figura 59. Extracto N°2 del arreglo - *Chan's Song*.

En la *figura 59* se puede comprender el uso del concepto armónico de Lage Lund, al combinar distintos acordes pero que presentan la misma estructura (maj9) sobre un bajo en común, que en este caso es Bb. De esta manera se obtiene nuevas sonoridades:

- Fmaj9 sobre Bb resulta en una sonoridad Lidia.
- Dmaj9 sobre Bb resulta una sonoridad alterada lo que causa tensión, pero se resuelve volviendo a Bbmaj9.

Continúa el análisis del arreglo con el siguiente fragmento:

Cmaj9 E♭sus4

3 3 3

5 5 5

4 4 4

3 3 3

6 6 6

Figura 60. Extracto N°3 del arreglo - *Chan's Song*.

En la *figura 60* se encuentra un *voicing* de Cmaj9 intercambiando la 3ra por 9na.

The musical score for guitar (Gtr.) consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords:  $A\flat\text{maj}7$ ,  $D\flat\text{sus}4$ , and  $D\flat 7\flat 9$ . The middle staff shows a sequence of chords:  $A\flat\text{maj}9$ ,  $F\text{m}9$ ,  $D\flat\text{sus}4$ ,  $B\text{maj}9$ ,  $B\text{maj}9/D\flat$ , and  $F\text{maj}9$ . The bottom staff shows the corresponding fret numbers for each chord.

*Figura 61.* Extracto N°4 del arreglo - *Chan's Song*.

En el primer compás de la *figura 61* se usa el *voicing* tradicional de  $A\flat\text{maj}9$  y luego se intercambia la raíz por la 7ma; de igual manera con  $F\text{m}9$  (relativo menor) lo que causa un movimiento a grado conjunto que baja desde la  $A\flat$  hasta llegar al acorde del siguiente compás que es un  $D\flat 7\text{sus}4$ .

En el segundo compás de la *figura 61* se utiliza un  $B\text{maj}9$  sobre  $D$ , que resulta una sonoridad suspendida ya que los *chord tones* son: 7, 9, 13, R.

En el tercer compás de la *figura 61* se visualiza un *voicing* de  $F\text{maj}9$  en inversión por escala sobre la tercera ( $A$ ). Este acorde con bajo en  $D\flat$  resulta un dominante alterado que resuelve en  $G\flat\text{maj}9$ .

#### 4.2.1.2 Parte A'

The musical score for guitar (Gtr.) consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords:  $G\flat\text{maj}7$ ,  $F13$ ,  $D\text{m}7$ ,  $B\flat\text{sus}4$ , and  $G\text{alt}$ . The bottom staff shows a sequence of chords:  $C\text{m}7$ ,  $E\flat\text{sus}4$ ,  $A\flat\text{maj}7$ ,  $D\flat\text{sus}4$ , and  $E\flat\text{sus}4$ . The score includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers.

*Figura 62.* Parte A - armonía original.



En esta parte del tema se mantiene la misma armonía original solamente en el compás 12 de la *figura 63* se utiliza un *voicing* de Bmaj9 que funciona como alterado sobre G.

12 Bbsus4 Galt

Gtr. 12 Bmaj9

12

4 4 4 6

6 6 5 6 3 6

6 6 6 3

*Figura 63.* Extracto N°5 del arreglo - *Chan's song*.

#### 4.2.1.3 Parte B

En la parte B se mantiene de igual manera la armonía original.

**B** Ebmaj7 Cm9 Dbsus4 Ebsus4

21 Ebmaj7 Cm9 Dbsus4 D7b9

*Figura 64.* Parte B original.

Los cambios en esta parte del arreglo están en los acorde Ebmaj7 y Cm9. En la *figura 65* se puede visualizar como está presente una vez más el uso del intercambio de raíz por séptima en ambos acordes a manera de arpeggios.

Figure 65 shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It contains a melodic line with notes and rests. Above the first measure is the chord Ebmaj7, and above the second measure is Cm9. The middle staff is a six-string guitar staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It contains a bass line with notes and rests. Above the first measure is the chord Ebmaj7, and above the second measure is Cm9. The bottom staff is a six-string guitar staff with fret numbers 17, 17, 17, 17, 17, 17. The score is labeled 'B' and 'a tempo'.

Figura 65. Extracto N°6 del arreglo - Chan's song.

### 4.3 Construcción de líneas de improvisación

Mediante el lenguaje adquirido por los recursos armónicos, el siguiente paso a lograr es implementar líneas de improvisación sobre un tema. En este caso el *standard* de jazz. “*There Will Never be Another You*” ya que contiene progresiones comunes como II – V – I; ii – V – I.

\*Nota: En los anexos se puede encontrar la partitura completa del tema “*There Will Never be Another You*”.

#### 4.3.1 Ejemplos

A continuación, un ejemplo sobre una progresión: ii – V – i.

Figure 66 shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It contains a melodic line with notes and rests. Above the first measure is the chord Dm7b5, above the second measure is G7b9, and above the third measure is Cm7. The middle staff is a six-string guitar staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It contains a bass line with notes and rests. Above the first measure is the chord Dm7b5, above the second measure is G7b9, and above the third measure is Cm7. The bottom staff is a six-string guitar staff with fret numbers 10, 6, 6, 7, 6, 4, 6, 4, 2, 6, 3, 4, 4, 6, 5. The score is labeled 'Dm7b5', 'G7b9', and 'Cm7'.

Figura 66. Ejemplo N°1 - línea de improvisación.

El primer círculo en rojo de la *figura 66* enmarca un arpeggio de un *voicing* de Ebmaj9 en inversión por escala, pero en lugar de la séptima se encuentra la quinta. Funciona sobre Dm7b5 porque los *chord tones* son parte del modo locrio.

El segundo círculo en rojo de la *figura 66* enmarca un arpeggio de un *voicing* de Bmaj9 en inversión por escala sobre la tercera. Este acorde sobre G, resulta en una sonoridad alterada.

El siguiente ejemplo se encuentra sobre el primer grado (Eb) y un ii – V – i del sexto grado de Eb (Cm7).

*Figura 67.* Ejemplo N°2 - línea de improvisación.

El primer círculo en rojo de la *figura 67* enmarca un arpeggio de un *voicing* de Ebmaj9 en inversión por escala sobre la tercera (G).

El segundo círculo en rojo de la *figura 67* enmarca un arpeggio de un *voicing* de Bmaj9 sobre G.

Ejemplo sobre una progresión: II – V – I:

El siguiente ejemplo se encuentra sobre un acorde menor (Cm7) y un II – V – I de Abmaj7.

*Figura 68.* Ejemplo N°4 - línea de improvisación.

Para llegar a esta línea se utiliza el concepto de triadas, primero se reemplaza Cm7 por Ebmaj9 y a partir de este acorde se busca la triada que lo encierra.

En este caso en Ebmaj9 está presente una triada de D menor en segunda inversión bajada su quinta un tono. Y es con estas notas (D, F, G) y sus inversiones se forma un patrón que se mantiene hasta resolver en Abmaj7.

De igual manera se reemplaza Bbm7 y Eb7 por la triada interna de Dbmaj9 que es un C menor con la quinta bajada un tono (C, Eb, F).

De esta manera se puede implementar estos nuevos elementos para desarrollar el vocabulario armónico enriqueciendo nuestro lenguaje compositivo e interpretativo.

## Conclusiones y Recomendaciones

Este trabajo investigativo ha demostrado su objetivo principal, materializando la guía de *voicings* de guitarra propuesta por medio de dos métodos. El primer método es el de Lage Lund y el segundo el método de triadas. Primeramente, se logró compilar satisfactoriamente la información acerca del concepto armónico de Lage Lund. Se ha creado un proceso sistemático que ha mostrado paso por paso como obtener cada uno de los *voicing* planteados. Por último, para exponer el uso práctico de esta investigación se aplicaron los recursos armónicos en dos arreglos que serán presentados en el recital final.

Tomando en cuenta el resultado del análisis cada uno de estos métodos tiene sus ventajas. El método de triadas muestra un proceso ordenado que permite descubrir todas las digitaciones posibles de un acorde. Ubicar una triada en la guitarra es mucho más fácil de pensar, que realizar la inversión por escala y el intercambio de notas de cada uno de los *voicings*, esto resulta en un proceso más largo y complejo.

Por otro lado, para buscar las sonoridades de un solo *voicing* en específico resulta más práctico el método de Lage Lund, mediante el intercambiando de notas (tercera por novena o raíz por séptima) o buscando sus inversiones.

Algo relevante de este estudio es lograr ampliar el vocabulario armónico, tener todas las posibilidades sonoras de un acorde, le da la opción al intérprete de escoger la opción que resulte más útil según el contexto en el cual se lo ubica.

En la práctica es un proceso largo intentar asimilar todas las posibilidades, ya que en un punto estas se vuelven infinitas. Lo recomendable es empezar a utilizar algunos de estos *voicings* en algún tema o realizando un arreglo como lo he mostrado anteriormente. Hay que tener muy en cuenta que se debe utilizar el concepto del *voice leading* para que estos acordes funcionen, es decir que las voces de cada acorde se muevan en una forma melódica y lógica.

## Referencias

- Berlanga, M. (2016). *¿Cuándo y cómo surgió el jazz?* Recuperado de <http://jazzmusica.hypotheses.org/133>
- Crawford, J. (2002). *Jazz Guitar: The History, The Player*. Recuperado de [http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1528&context=utk\\_chanhonoproj&sei-redir=1](http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1528&context=utk_chanhonoproj&sei-redir=1). Traducido por el autor.
- Discogs. (2018). *Discografía de Lage Lund*. Recuperado de <https://www.discogs.com/artist/1532624-Lage-Lund>.
- Dryden, K. (s.f.). *Nardis*. Recuperado de AllMusic: <https://www.allmusic.com/song/nardis-mt0000032011>. Traducido por el autor.
- Greene, T. (1971). *Chord Chemistry*. (unknown ed.). [versión electrónica]. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/2088025/Chord-Chemistry-by-Ted-Greene>. Traducido por el autor.
- Herrera, E. (2009). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. (1.<sup>a</sup> ed.). [versión electrónica]. Recuperado de <https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2012/12/enric-herrera-teorc3ada-musical-y-armonc3ada-moderna-vol-2.pdf>
- IES. (2008). *El jazz*. Recuperado de [http://www.sondames.org/?page\\_id=18](http://www.sondames.org/?page_id=18)
- Lund, L. (2015). *Chord Vocabulary*. Obtenido de <http://jazzheaven.com/videos/how-to-play-jazz-guitar-lessons/lage-lund-jazz-guitar-chordal-vocabulary-masterclass/>. Recopilación de videos – *Master Class*. Traducido por el autor.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony*. ADVANCE MUSIC. Traducido por el autor.
- Naus, W. J. (1998). *Beyond Funtional Harmony*. ADVANCE MUSIC. Traducido por el autor.

- Owsley, D. (2009). *Outline of Jazz History*. Recuperado de <http://www.umsl.edu/~owsleydc/outline-of-jazz-history.html>. Traducido por el autor.
- Raja, M. (s.f.). *Nomenclatura internacional*. Recuperado de <http://musica-bella.blogspot.com/2009/07/la-nomenclatura-intercacional-de-las.html>
- Schuller, G. (2018). *Jazz Music*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/jazz>. Traducido por el autor.
- Vincent, R. (2009). *Jazz Guitar Voicings*. (unknown ed.). Petaluma: Sher Music. Traducido por el autor.
- Yanow, S. (s.f.). *Round Midnight*. Recuperado de AllMusic: <https://www.allmusic.com/album/round-midnight-original-motion-picture-soundtrack-mw0000191571>. Traducido por el autor.

## **ANEXOS**



Anexo 1. Transcripción del tema *Nardis*.

# Nardis

Miles Davis / Bill Evans

**A** Em Fmaj7(#11) B7alt Cmaj7(#11)

Am9 Fmaj7(#11) E7b9 Em

5 1. 3

E7b9 Em

9 2. 3

**B** Am9 Fmaj7(#11) Am9 Fmaj7(#11)

15 Dm9 G7b9 Cmaj7 Fmaj7

**A** Em Fmaj7(#11) B7alt Cmaj7(#11)

Am9 Fmaj7(#11) E7b9 Em

23 3

Anexo 2. Arreglo del tema *Nardis*.

Score

# Nardis

Bill Evans

Arreg. David Castillo  
C maj7(#11)

**A**

**Guitar**

Em F maj7(#11) B7alt

**Guitar**

Am9

**Bass**

Am9 F maj7(#11) E7b9

**Gtr.**

C sus#4

**Gtr.**

E7b9

**Bass**

E7b9

2  
B

Am9 Fmaj7(#11) Nardis Am9 Fmaj7(#11)

Gtr.

Gtr.

Bass

Dm9 G7b9 C#7sus4(add3) F#7b5sus4 B7alt

Gtr.

Gtr.

Bass

A Em Fmaj7(#11) B7alt Cmaj7(#11)

Gtr.

Gtr.

Bass

Am9 Fmaj7(#11) E7b9

Gtr.

Gtr.

Bass

Anexo 3. Transcripción del tema *Chan's song (Never Said)*.

# Chan's Song

Herbie Hancock

**A**

G<sup>9</sup>maj7                      D/F#                      B<sup>9</sup>maj7/F                      G<sup>9</sup>sus4      G7<sup>b9</sup>(13)



5      Cmaj9      E<sup>b</sup>sus4      A<sup>b</sup>maj7                      D<sup>b</sup>sus4                      D<sup>7</sup>b9



**A'**      G<sup>9</sup>maj7                      F13                      Dm7                      B<sup>b</sup>sus4      Galt



13      Cm7      E<sup>b</sup>sus4      A<sup>b</sup>maj7                      D<sup>b</sup>sus4                      E<sup>b</sup>sus4



**B**      E<sup>b</sup>maj7                      Cm9                      D<sup>b</sup>sus4                      E<sup>b</sup>sus4



21      E<sup>b</sup>maj7                      Cm9                      D<sup>b</sup>sus4                      D<sup>7</sup>b9



Anexo 4. Arreglo del tema *Chan's song (Never Said)*.

Score

## Chan's Song (Never Said)

Herbie Hancock  
Arg. David Castillo

**A**

G♭maj7 D/F#

Guitar

C♭maj9 G♭maj7

T  
A  
B

2 4 6 8 8 4 4 8 4 4 8 2 5 4 2 5 5 5 7 7 9 9

B♭maj7/F Gsus4 G7♯9(13) Cmaj9 E♭sus4

Gtr.

B♭maj7/F Fmaj9 Dmaj9 B♭maj9

2 1 3 3 2 5 4 6 5 7 3 2 1 0 0 3 5 9 6 4 6 0 3 3 6

A♭maj7 D♭sus4 D♭7b9

A♭maj9 Fm9 D♭sus4 Bmaj9 Bmaj9/D♭ Fmaj9

12 11 13 11 8 8 12 6 4 7 6 7 8 11 9 11 12 6 10 6 7 10 7 11 10 10 8 6 6 4 6 8 6 7 9 8 12 9 11 12 9

2

### Chan's Song

**A'**

Gtr. *G<sup>b</sup>maj7* *F13* *Dm7* *Fmaj7(#5)*

Fingerings:  
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 5 6 5 6 7 6 9 6  
 2 1 3 1 2 3 1 2 3 4 5 6 5 6 7 6 9 6

12 *B<sup>b</sup>sus4* *Galt* *Cm7* *E<sup>b</sup>sus4* *A<sup>b</sup>maj7*

Gtr. *Bmaj9*

Fingerings:  
 4 4 4 6 4 9 6 8 6 8 6 8 6  
 5 6 5 6 3 6 5 8 6 8 6 8 6  
 6 6 6 6 3 6 3 6 4 6 6 10 8 6 8 6

15 *D<sup>b</sup>sus4* *E<sup>b</sup>sus4*

accel.

Gtr.

Fingerings:  
 7 7 7 7 9 9 9 9 6 6 6 6  
 4 6 4 6 4 6 4 6 6 8 6 8 6 8 6 8

Chan's Song

**B** ♩ = 70  
E♭maj7 Cm9

*a tempo*

Gtr.

17

17

3 5 3 8 8 6 8 3 4 3 3 5 3 5 1 1

3 3 6 5 5 5 5 3 1 1 3 1 1 5 1 1

19 D♭sus4 E♭sus4

Gtr.

19

19

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

4 4 4 4 4 4 4 6 6 6 6 6 6 6 7 6

4 4 4 4 4 4 4 6 6 6 6 6 6 6 7 6

E♭maj7 Cm9

Gtr.

21

21

21

3 5 3 8 8 6 8 3 4 3 3 5 3 5 1 1

3 3 6 5 5 5 5 3 1 1 3 1 1 5 1 1

4 Chan's Song

23 D♭sus4 D♭7b9

Gtr.

23

23

23

6 8 6 4 4 4 4 3 4 4 4 4

4 4 4 4 4 4 4 3 4 4 4 4

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Anexo 5. Transcripción del tema *There Will Never be Another You*.

# There Will Never be Another You

Warren / Gordon

Chord symbols for the first staff:  $E^b\text{maj}7$   $Dm7b5$   $G7b9$

Chord symbols for the second staff:  $Cm7$   $B^b m7$   $E^b7$

Chord symbols for the third staff:  $A^b\text{maj}7$   $D^7(\#11)$   $E^b\text{maj}7$   $Cm7$

Chord symbols for the fourth staff:  $F7$   $Fm7$   $B^b7$

Chord symbols for the fifth staff:  $E^b\text{maj}7$   $Dm7b5$   $G7b9$

Chord symbols for the sixth staff:  $Cm7$   $B^b m7$   $E^b7$

Chord symbols for the seventh staff:  $A^b\text{maj}7$   $D^7(\#11)$   $E^b\text{maj}7$   $Am7$   $D7$

Chord symbols for the eighth staff:  $Gm7$   $D7$   $Gm7$   $C7$   $Fm7$   $B^b7$   $E^b$   $B^b7$



Anexo 6. Ejemplos de líneas de improvisación.

## Líneas de Improvisación

**Progresión: ii - V - i**

Dm7b5                                  G7b9                                  Cm7

T  
A  
B

**Progresión: ii - V - i**

Ebmaj7                                  Dm7b5                                  G7b9                                  Cm7

T  
A  
B

**Progresión: ii - V - I**

Cm7                                  Bbm7                                  Eb7                                  Abmaj7

T  
A  
B

