



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

---

ANÁLISIS ARMÓNICO DE ICONOS DEL JAZZ:  
Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane y Chick Corea

Proyecto de título para alcanzar el grado de licenciado en  
artes, tecnología y gestión musical

Eduardo Acuña Requena  
Enzo Godoy Oyanader

Profesor Guía: Patricio González Morales

---

Valparaíso, Chile  
2007

## **Agradecimientos:**

Este trabajo fue realizado gracias al gran apoyo incondicional del Maestro Gonzalo Palma Borquez quien nos incentivo a realizar este trabajo, en donde nos brindo su visión frente al fenómeno musical respaldado de su amplio conocimiento. Gracias por tu entrega y dedicación.

También le damos gracias a René Morís Aliste, quien fue nuestro profesor asesor, quien nos condujo y nos ordeno con nuestro trabajo, infinitas gracias por la confianza y dedicación.

Agradecemos a la profesora Edda Meléndez por su apoyo en la realización de este trabajo.

Gracias Claudia Aranda Arellano por aportar con tu conocimiento, sinceridad y apoyo frente a la realización de esta guía.

\*(Eduardo) Agradezco a Claudia Pinto por ayudarme con el uso de programas de diseño, y lo mas importante, tu amor y dedicación conmigo,

\*(Enzo) Agradezco a Paula Camus por ser un pilar fundamental en todos estos años de mi vida, gracias por ser la luz en mi camino, te agradezco el amor y comprensión que has tenido durante todos estos años.

Infinitas gracias a Mercedes Rojas (tía Meche) por su preocupación, apoyo y cariño en todos estos años de carrera.

A nuestros compañeros de generación, Mapa, Andrés, Angélica, y a los profesores en general.

A nuestros padres y hermanos que nos dieron las herramientas necesarias para desarrollar toda nuestra imaginación y vision frente al mundo.

A la música que ha sido nuestra amiga incondicional, a todas las personas que de una u otra manera influyeron en la realización de este trabajo y a Dios que nos ha guiado en nuestros caminos.

## Resumen

Elaboramos una guía para la mejor comprensión de la armonía en el repertorio del jazz, donde nos centramos en el análisis armónico de composiciones de las tendencias vanguardistas del jazz, como el Bebop con Charlie Parker, el Hard Bop con John Coltrane, el jazz modal con Miles Davis, y el jazz fusión con Chick Corea.

En este trabajo aparece brevemente la historia, biografía del exponente y además un detallado análisis armónico de cada tema seleccionado.

Empezamos exponiendo la forma más básica del Blues donde se puede ver con mayor claridad la evolución armónica que provocó el Bebop.

En el Bebop expusimos temas como "Billie Bounce", "Blues for Alice", "Flestones" y "Óleo", donde apreciamos las progresiones más utilizadas en la época de los 40, las cuales guiaron los pasos hacia las siguientes tendencias.

En el Hard bop analizamos los temas "Some other blues" y "Giant Step," donde John Coltrane experimenta y crea nuevas formas en el lenguaje armónico.

En el jazz modal analizamos los temas "So What" y "All Blues" donde Miles Davis experimentó nuevas sonoridades a través de acordes cuartales y escalas modales, produciendo así nuevas posibilidades en la armonía.

Y en el jazz fusión expusimos "Spain" y "500 miles high" de Chick Corea. Donde aparece una mezcla de todas las tendencias anteriores, aquí el recurso armónico se eleva hasta el desarrollo de la no funcionalidad armónica, con lo cual se obtiene una nueva visión de la armonía del jazz que trascendió hasta nuestros tiempos.



## INDICE

	Página
1.0 Introducción	1
2.0 Objetivos	2
3.0 Delimitaciones y limitaciones	3
4.0 Metodología	4
5.0 Bebop	13
5.1 Historia	13
5.2 Exponente del bebop	14
5.1.2 Charlie Parker	14
5.3 Forma Blues	16
5.4 Análisis armónico blues primitivo	17
5.5 Análisis armónico Billie Bounce y blues for Alice	18
5.6 Forma Rhythm changes	23
5.7 Análisis armónico de Flintstones y Óleo	24
6.0 Hardbop	30
6.1 Historia	
6.2 Exponente Hardbop	31
6.2.1 John Coltrane	
6.3 Forma Giant Step	33
6.4 Análisis armónico Giant step	34
6.5 Análisis armónico de Some other Blues	37
7.0 Jazz Modal	40
7.1 Historia	
7.2 Exponente Jazz Modal	41
7.2.1 Miles Davis	
7.3 Forma So What	43
7.4 Análisis armónico So What	44
7.5 Análisis armónico All blues	47
8.0 Jazz Fusión	49
8.1 Historia	
8.2 Exponente del jazz fusión	50
8.2.1 Chick Corea	
8.3 Forma tema Spain	52
8.4 Análisis armónico de tema Spain	53
8.5 Forma 500 Miles	57
8.6 Análisis armónico 500 Miles	58

9.0 Conclusión	62
10.0 Glosario	63
11.0 Bibliografía	67

## 1.0 INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de título está planteado como guía de iniciación en la cual entrega elementos históricos y armónicos básicos para la comprensión del jazz a través del tiempo, además, algunos ejemplos de repertorios analizados que ayudarán a un mejor entendimiento de las progresiones armónicas de los más representativos exponentes del jazz.

Está dirigida a músicos en general, instrumentistas, alumnos de música y todas las personas que estén relacionadas de alguna manera a este género musical, y que requieran de un práctico material de apoyo.

Para la comprensión de esta guía es fundamental tener conocimientos básicos de Teoría musical y Armonía tradicional.

La necesidad de abordar el tema, surgió a raíz de la escasa información de análisis de tendencias jazzísticas de manera cronológica. Otro motivo fue también el elevado costo de los textos, la barrera del idioma y las partituras en mal estado que dificultan en gran medida el acceso a esta importante información.

Se debe tener en cuenta que las escuelas que imparten la carrera de música, necesitan de un material de apoyo, siendo esta, una herramienta útil que ayudará al alumno para perfeccionar su manejo en la rama de la armonía y de tal modo poder entender la música aquí expuesta.

## 2.0 OBJETIVOS

### Objetivo Generales

- Conocer los recursos armónicos que aportaron evolutivamente los diferentes exponentes del jazz, desde el Bebop hasta el jazz Fusión

### Objetivos Específicos

- Otorgar herramientas armónicas para el análisis de repertorio.
- Mediante la entrega de un repertorio seleccionado y su análisis armónico se pretende propiciar un mejor entendimiento de este género musical.

### 3.0 DELIMITACIONES Y LIMITACIONES

#### **Delimitaciones**

- El trabajo está destinado a músicos.
- Los ejemplos están transcritos en las tonalidades originales.
- Esta tesis será abordada según los cánones que rigen a la armonía funcional.
- Esta tesis no abarcará las improvisaciones, sino solo las materias que competen al análisis armónico.

#### **Limitaciones**

- Al ser una materia relativamente nueva, los contenidos aquí descritos pueden tener muchas interpretaciones e incluso contradicciones con otros textos en diferentes idiomas y autores, debido a que nunca se ha llegado a una convención mundial.

#### 4.0 METODOLOGÍA

Para entender esta guía, es primordial conocer las especies de acordes con triadas y tétradas, estos se expresarán con la clave americana (**C**= Do, **D** = Re, **E**=Mi, **F**=Fa, **G**=Gol, **A**=La y **B**=si).

##### Especies de acordes. (Triadas)

- **C** = Do mayor (do-mi-sol)
- **Cm** = Do menor (do-mib-sol)
- **C°** = Do disminuido (do-mib-solb)
- **Caug** = Do aumentado (do-mi-sol#)

##### Especies de acordes. (Tétradas)

- **Cmaj**= do mayor con séptima mayor.
- **Cm7**= do menor con séptima menor.
- **C7**= do mayor con séptima menor.
- **C°7**= do disminuido con séptima disminuida.
- **Cmaj #5**= do aumentado con séptima mayor.
- **Cm7(b5)**= do disminuido con séptima menor

Para lograr la ejecución de los acordes que derivan de las escalas ya mencionadas, se utilizarán las **notas guías**. (Fundamental, tercera, séptima y en ocasiones la quinta.).

Es de suma importancia enlazar cada una de las notas del acorde con el menor movimiento posible, para tener como resultado una continuidad armónica.

A continuación se explicarán las escalas mayor, menor armónica y menor melódica con sus respectivos grados.

#### 4.1 Escala mayor

Este es el primer grado de la escala mayor, en donde se forma un acorde mayor con séptima mayor y sus tensiones son la 9 -11-13 natural.

I C jonio                      Cmaj<sup>7</sup>                      Tensiones

9 11 13

Este es el segundo grado de la escala mayor, se forma un acorde menor con séptima menor y sus tensiones son la 9 -11-13 natural.

II C dorio                      Cm<sup>7</sup>                      Tensiones

9 11 13

Este es el tercer grado de la escala mayor, se forma un acorde menor con séptima menor y sus tensiones son la b9 -11- b13.

Este acorde en la práctica se utiliza como sus4 b9, lo que da lugar al llamado dominante frigio, y además se utiliza en el contexto de una progresión que abarca el modo frigio y el modo lidio, es decir el cuarto modo de la escala mayor.

III C frigio                      Cm<sup>7</sup>                      Tensiones

b9 11 b13

Este es el cuarto grado de la escala mayor, se forma un acorde mayor con séptima mayor y sus tensiones son la 9 -#11- 13 natural

**IV C lidio** **Cmaj<sup>7</sup>** **Tensiones**

9 #11 13

Este es el quinto grado de la escala mayor, se forma un acorde mayor con séptima menor y sus tensiones son la 9 -11- 13 natural.

Este acorde tiene función dominante .se evitara poner la onzena cuando el acorde posea la tercera

**V C mixolidio** **C7** **Tensiones**

9 11 13

Este es el sexto grado de la escala mayor, se forma un acorde menor con séptima menor y sus tensiones son la 9 - 11- b13.

**VI C eolio** **Cm<sup>7</sup>** **Tensiones**

9 11 b13

Este es el séptimo grado de la escala mayor, en donde se forma un acorde semidisminuido y sus tensiones son la b9 - 11- b13.

**VII C locrio**                      **C-7(b5)**                      **Tensiones**

b9 11 b13

#### 4.2 Escala menor armónica

Este es el primer grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde menor con séptima mayor, y sus tensiones son la 9 - 11- b13.

I C- C-maj<sup>7</sup> Tensiones



9 11 b13

Este es el segundo grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde semidisminuido, sus tensiones son b9 -11-13.

II C locrio <sup>b</sup>ecuadro<sup>6</sup> C-7(b5) Tensiones



b9 11 13

Este es el tercer grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde aumentado con séptima mayor, y sus tensiones son 9 -11-13.

III C jonio #5 Cmaj<sup>7</sup>(#5) Tensiones



9 11 13

Este es el cuarto grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde menor con séptima menor, y sus tensiones son 9 - #11-13.

**IV C dorio #4**      **C<sup>-7</sup>**      **Tensiones**

9 #11 13

Este es el quinto grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde mayor con séptima menor, y sus tensiones son b9 - 11- b13.

**V C frigio b** **cuadro 3**      **C<sup>7</sup>**      **Tensiones**

b9 11 b13

Este es el sexto grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde mayor con séptima mayor, y sus tensiones son #9 - #11- 13.

**VI C lidio #2**      **Cmaj<sup>7</sup>**      **Tensiones**

#9 #11 13

Este es el séptimo grado de la escala menor armónica, en donde se forma un acorde disminuido con séptima disminuida, y sus tensiones son b5- b9 -b11- b13

**VII C alterado bb7**      **Cdism<sup>7</sup>**      **Tensiones**

b9 b11 b13

### 4.3 Escala menor melódica

Este es el primer grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde menor con séptima mayor, también es ocupado como C -6 y sus tensiones son 9 -11-13.

I C- C-maj<sup>7</sup> Tensiones

9 11 13

Este es el segundo grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde menor con séptima menor, pero se utiliza como dominante al subir la tercera menor medio tono quedando como C sus b9 y sus tensiones son b9 -11-13.

II C dorio <sup>b9</sup> C-<sup>7</sup> Tensiones

b9 11 13

Este es el tercer grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde mayor con séptima mayor y su #5, siendo utilizado como primer grado sus tensiones son 9 -#11-13.

III C lidio #5 Cmaj<sup>7</sup>(#5) Tensiones

9 #11 13

Este es el cuarto grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde mayor con séptima menor, frecuentemente se utiliza como sustituto tritonal de una dominante también se puede utilizar como subdominante(IV) antecediendo el segundo grado de una progresión mayor , y sus tensiones son 9 -#11-13.

**IV C lido dominante C<sup>7</sup>(#11) Tensiones**

9 #11 13

Este es el quinto grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde mayor con séptima menor. Es conocido como dominante mixto y sus tensiones son 9 -11- b13.

**V C mixolidio b13 C<sup>7</sup> Tensiones**

9 11 b13

Este es el sexto grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde semidisminuido. Se utiliza como segundo grado menor y sus tensiones son 9 -11 y b13.

**VI C locrio becuadro 9 C<sup>-7</sup>(b5) Tensiones**

9 11 b13

Este es el séptimo grado de la escala menor melódica, en donde se forma un acorde semidisminuido. Se puede utilizar como dominante alterado. Para definir un acorde dominante alterado es necesario alterar la quinta y novena del acorde, y sus tensiones son b9 -#9- b11 y b13.

**VII C super locrio**      **C -7(b5)**      **Tensiones**

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains three measures. The first measure shows the VII degree of the melodic minor scale: C, D, E, F, G, A, B. The second measure shows the C-7(b5) chord: C, E, G, Bb. The third measure shows the tensions for the C-7(b5) chord: C, E, G, Bb, Ab, Bb, C. Below the staff, the tensions are labeled as b9, b11, and b13.

b9 b11 b13

## 5.0 BEBOP

### 5.1 Historia

A principios de la década de los cuarenta, el jazz se estaba acomodando en un obsoleto círculo de música comercial, propiciado por cientos de orquestas de baile. La era del swing, ese estilo de jazz inventado veinte años atrás, había sido exprimido hasta el límite de sus posibilidades y los grandes solistas de entonces sólo hacían repetir, eso sí, con gran maestría, las mismas formulas musicales una y otra noche.

En Harlem (New York) corría el año 1940, y había un club en la calle 118 que se llamaba "Minton's Playhouse". Lo administraba un hombre llamado Teddy Hill, quién tuvo la feliz idea de abrir el local todas las noches a horas en que los demás clubes de New York cerraban sus puertas y consiguió reunir a músicos de jazz de la ciudad que se liberaban de sus correspondientes actuaciones en sus respectivas bandas, logrando crear interminables y memorables "jam sessions" (sesiones de músicos que nunca habían tocado juntos). Allí germinó un sonido nuevo, un repertorio de temas disonantes con melodías llenas de saltos bruscos y que expresaban un concepto distinto a la música del momento. Así entonces, nace el **Bebop**.

De este modo, estos buscadores del nuevo sonido bautizado como "**Bebop**" o "**bop**" entre los que se encontraban Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Christian, Bud Powell o Kenny Clarke entre otros, consiguieron realizar una revolución melódica, armónica y rítmica y lo más importante, que no estuviera exenta de swing. Alguna vez se le preguntó a Charlie Parker, que significaba la palabra "**Bebop**". Charlie, tan sarcástico como siempre, contestó que se les había ocurrido porque aquella palabra sonaba igual que el bastón de un policía en el cráneo de un negro. Cierto o no, lo seguro es que el sonido inventado por la dupla Parker-Gillespie instauró la base del jazz moderno.

## 5.2 Exponente del Bebop

### 5.2.1 Charlie Parker

Músico estadounidense, el mejor intérprete de saxofón contralto de jazz y uno de los pioneros de este tipo de música. Nació en Kansas City, Kansas, y su verdadero nombre era Charles Christopher Parker, aunque se le conocía como 'Bird' o 'Yardbird'. Actuó con diferentes grupos en Kansas City, Missouri, y en 1939 se trasladó a Nueva York. Allí estuvo a la cabeza del movimiento bop colaborando con el trompetista Dizzy Gillespie en la grabación de algunas piezas clásicas de jazz. En 1946 Parker sufrió un infarto y en sus últimos años sus problemas físicos y emocionales sólo le permitieron actuar de forma irregular, en especial con pequeñas orquestas. En 1947 grabó con el pianista Erroll Garner y, poco después, con la orquesta afrocubana de Machito.

El estilo de Parker era de una gran pureza tonal, con técnicas armónicas, melódicas y rítmicas innovadoras y una habilidad sin precedentes para la improvisación. Su estilo y sus composiciones (Yardbird Suite y Ornithology entre otras) fueron piezas clave en la evolución del jazz. Junto a Dizzy Gillespie introdujo el bebop, un nuevo concepto del jazz con innovaciones rítmicas que revitalizaron profundamente esta música.

El músico de jazz más influyente de la década de 1940 fue Charlie Parker, que se convirtió en el líder de un nuevo estilo conocido como Bebop, Rebop o Bop. Al igual que Lester Young, Charlie Christian y otros solistas destacados, Parker tocaba con Big Bands. Sin embargo, durante la II Guerra Mundial la economía de guerra y los cambios en los gustos del público llevaron a la disolución de muchas Big Bands. Esta decadencia, en combinación con el estilo radicalmente nuevo del Bebop, produjo una revolución en el mundo del jazz, finalmente, murió en marzo de 1955 a los 34 años como consecuencia de un colapso.

#### Discografía :

- 1945: *The Charlie Parker Story* [live] (Savoy)
- 1946: *Bird & Pres* [live] (Verve)
- 1947: *Charlie Parker* [Verve] (Polygram)
- 1949: "Charlie Parker All Stars Live At The Royal Roost (Laserlight Digital)
- 1949: *Jazz at the Philharmonic, 1949* [live] (Verve)

- 1949: *Charlie Parker & Stars of Modern Jazz at Carnegie Hall* (Christmas 1949) [live] (Jazz)
- 1950: *Bird & Diz* (Polygram)
- 1951: *Summit Meeting at Birdland* (Columbia)
- 1953: *Quintet of the Year* (Debut)
- 1953: *The Greatest Jazz Concert Ever* [live] (Prestige)



### 5.3 Forma Blues

La forma "Blues" se refiere a un estilo musical, un tipo de interpretación, una forma de composición claramente estructurada.

Como forma musical, el Blues se caracteriza por tener una serie de 12 compases que se va repitiendo, su métrica es de 4/4 y en ocasiones de 3/4 que tiene 24 compases. ,

Los primeros 4 compases de la **sección A** predomina el I grado, la segunda **sección A'** predomina el IV y I grado, y la última **sección B** predomina el V y I grado.

Por una razón antropológica los acordes utilizados en el Blues son con Séptima menor, una de las causas es la utilización de la escala menor pentatónica y donde la escala no pasa por la séptima mayor de cada acorde, pero sí por la séptima menor.

A continuación se expondrá el Blues en su forma más simple.

## 5.4 Análisis armónico Blues primitivo

### BLUES PRIMITIVO

A  $F^7$

A'  $B^b7$   $F^7$

B  $C^7$   $F^7$

La sección **A** corresponde a los cuatro primeros compases en donde predomina el I grado.

Ejemplo:

A  $F^7$

I

Compás 1-4

La sección **A'** corresponde a los siguientes cuatro compases (5-8) donde predomina el IV y I.

Ejemplo:

A'  $B^b7$   $F^7$

IV I

Compás 5-8

La sección **B** corresponde a los cuatro últimos compases (9-12) del Blues donde predomina el V y I.

Ejemplo:

B  $C^7$   $F^7$

V I

Compás 9-12

### 5.5 Análisis armónico Billie Bounce y blues for Alice

A continuación se expondrá el blues Billie's Bounce Y Blues for Alice donde Charlie Parker incluye nuevos acordes en las tres secciones ya descritas

#### BILLIE'S BOUNCE (Charlie Parker)

The image displays three sections of musical notation for 'Billie's Bounce' by Charlie Parker, written in 4/4 time and B-flat major. Each section is labeled with a red letter (A, A', B) and includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. Chord progressions are indicated above the notes.

**Section A:** F7, B<sup>b</sup>7, B<sup>o</sup>7, F7/C, C-7, F7

**Section A':** B<sup>b</sup>7, B<sup>o</sup>7, F7/C, A-7, D7

**Section B:** G-7, C7, A-7, D-7, G-7, C7

En la sección **A**, en el compás 2, aparece el IV grado como inclusión a la primera sección de la tónica, seguido de un acorde disminuido que es conducido hacia un I 6/4, este acorde disminuido nace al subir medio tono la fundamental del IV grado (Bb7), siendo sensible de I 6/4 provocando un cromatismo en la línea del bajo. Esto genera una “oxigenación” en la armonía.

En el cuarto compás aparece una **función transitoria** en donde se antepone el II-7 y el V7 de Bb7.

Ejemplo:

Nº 1

F7      B<sup>b</sup>7    B<sup>o</sup>7    F/C      C<sup>-7</sup>    F7  
 I            IV    VII/I<sup>6/4</sup>    I<sup>6/4</sup>            II/IV    V/IV

Compás 1-4

En la **segunda sección A'** en el compás 6, la fundamental del IV (Bb7) sube medio tono apareciendo nuevamente el acorde disminuido que es sensible del I 6/4.

En el compás 8, aparece una función transitoria que sirve de cadencia a la sección B.

Ejemplo:

f. transitoria

B<sup>b</sup>7      B<sup>o</sup>7      F/C      A<sup>-7</sup>    D7  
 IV            VII/I<sup>6/4</sup>    I<sup>6/4</sup>            III=II    V/II

Compás 5-8

En la **tercera sección B**, en el compás 9 hay un reemplazo de la **sección B original** incluyendo el II grado de vez del cuarto. En el compás 10 aparece el dominante principal.

En los dos últimos compases aparece un circulo de cuartas que se denomina **Turnaround** finalizando la sección B

Ejemplo:

The musical notation shows a guitar solo in 4/4 time, measures 9-12. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The chords and fretting positions are as follows:

Measure	Chord	Fretting Position
9	G-7	II
10	C7	V
11	A-7	III
12	D-7	VI
13	G-7	II
14	C7	V

The word "Turnaround" is written above the last two measures (13 and 14). A red letter "B" is positioned to the left of the first measure.

Compás 9 -12

**BLUES FOR ALICÉ (Charlie Parker)**

The image shows three staves of music for 'Blues for Alice' in 4/4 time.   
**Section A:** Chords are Fmaj7, E-7(b5), A7, D-7, G7, C-7, F7.   
**Section A':** Chords are B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>-7, E<sup>b</sup>7, A-7, D7, A<sup>b</sup>-7, D<sup>b</sup>7.   
**Section B:** Chords are G-7, C7, F<sup>MAJ</sup>7, D-7, G-7, C7.

**En la sección A** Fmaj7 debería ser el acorde fundamental para los cuatro primeros compases como en el Blues primitivo. Sin embargo, en este caso, Parker decide armonizar desde el segundo compás, incluyendo acordes a partir del séptimo grado de fa es decir, E-7(5b). Formando así, una secuencia de círculo de cuartas preparando la llegada al IV grado de la sección A'.

Ejemplo:

**Rearmonización por Círculo de cuartas**

The image shows the first four measures of section A with reharmonization labels below the notes:   
 I, VII=II, V/VI, VI, V/V, II/IV, V/IV

**Compás 1- 4**

**En la sección A'** Parker propuso una secuencia cromática desde el IV que es Bb7 al II grado que es G-7. Esto nace a partir del círculo de dominantes extendidas, (A7, D7, G7). En el compás 6, A7 es remplazado tritonalmente por Eb7.

El compás 7 se conserva el D7 y en el compás 8, G7 es reemplazado por su tritono Db7 quedando una secuencia de dominantes cromáticas. A estos dominantes se le antepone su II grado. A esto se le llama **Rearmonización Cromática**.

Ejemplo:

Círculo de dominantes extendidas

Compás 5-8

**En la tercera sección B**, en el compás 9 hay un reemplazo de la progresión en donde se agrega el II grado que es G-7 en vez del IV grado original. En el compás 10 aparece el dominante principal que es C7 y en los dos últimos compases aparece la progresión I, VI, II, V denominado **“Turnaround”**.

Ejemplo:

“Turnaround”

Compás 9-12

\*Podemos decir que en el Blues del Bebop se incorporaron nuevos acordes por la utilización de la escala mayor, en donde aparecen nuevas posibilidades de armonización e improvisación, por la influencia de la música norteamericana.

## 5.6 Forma Rhythm Changes

El término "Rhythm Changes se originó en los años 40 por los músicos de Bebop, para referirse a una progresión de acordes que nació a partir del standard "I Got Rhythm" del compositor, George Gershwin. Los músicos de la época fueron animados por las compañías disqueras a crear nuevas composiciones con esta progresión de acordes, debido a su contagiosa sonoridad. Después del blues esta progresión se convirtió en la más famosa y la más utilizada por los músicos del bebop, tales como Charlie Parker, Lester Young, Sonny Rollins, etc.

Esta constituido por 32 compases donde esta dividido por cuatro secciones de 8 compases cada una, su forma es A, A', B y A , su B es un puente modulante y su métrica es 4/4.

### 5.7 Análisis armónico Flintstones y Óleo.

A continuación se utilizarán los temas Flintstones de Bryson /Goldberg y Óleo de Sonny Rollins donde se analizará el plano armónico.

#### FLINTSTONES THEME (Hoyt Curtain )

**A**

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>

**A'**

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

**B**

D<sup>7</sup> / G<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> / F<sup>7</sup>

**A'**

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>-7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

En la sección A aparece desde el compás 1 al 8 una progresión repetitiva de los grados I, VI, II, V, de una escala mayor (Bb).

Ejemplo:

Compás 1-8

En la sección A' se repite la misma progresión pero cambia en el compás 15 descansando en su tónica (Bb maj 7).

Ejemplo:

Compás 9-16

**En la sección B**, aparece una secuencia de dominantes extendidas, a partir del compás 17, comenzando el ciclo mayorización del tercer grado, hasta llegar al compás 23 a la dominante de la tonalidad de origen. (F7).

Ejemplo:

The musical notation for section B consists of two staves in 4/4 time. The first staff starts with a red 'B' and contains the chords D7 and G7, with Roman numerals V/VI and V/II below them. The second staff contains the chords C7 and F7, with Roman numerals V/V and V below them. Slashes are placed between the two chords on each staff. The text 'Compás 17-24' is located at the bottom right of the staff area.

**En la última sección A'** se repite la misma progresión (I, VI, II, V) pero cambia en el compás 31, terminando su forma completa.

Ejemplo:

The musical notation for section A' consists of two staves in 4/4 time. The first staff starts with a red 'A'' and contains the chords Bbmaj7, G-7, C-7, and F7, with Roman numerals I, VI, II, and V below them. The second staff contains the chords Bbmaj7, G-7, C-7, F7, Bbmaj7, and Bbmaj7, with Roman numerals I, VI, II, V, I, and I below them. The text 'Compás 25- 32' is located at the bottom right of the staff area.

ÓLEO (Sonny Rollins)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two main sections, A and A', and a bridge section B.

**Section A:** The first system contains two staves. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has a bass line with notes G2, F2, Eb3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords above the staff are Bbmaj7, G7, C-7, F7, Bbmaj7, G7, C-7, F7.

**Section A':** The second system contains two staves. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has a bass line with notes G2, F2, Eb3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords above the staff are Bbmaj7, G7, C-7, F7, Bbmaj7, G7, C-7, F7.

**Section B:** The bridge section consists of two staves. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has a bass line with notes G2, F2, Eb3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords above the staff are D7, G7, C7, F7.

**Section A' (repeated):** The third system contains two staves. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff has a bass line with notes G2, F2, Eb3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords above the staff are Bbmaj7, G7, C-7, F7, Bbmaj7, G7, C-7, F7.

**En la sección A** en el compás uno, aparece una función transitoria que nace al mayorizar el VI grado.

Desde el compás 2 al 4 se mantienen la misma progresión armónica.

En el compás 5 encontramos una nueva función transitoria, F-7 Bb7 para llegar al IV grado.

En el compás 6 hay un intercambio modal.

Ejemplo:

**B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>**  
**I V/II II V I V/II II V**

**F<sup>-7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b-6</sup> B<sup>b</sup>/D G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>**  
**II/IV V/IV IV IV- I/6 V/II II V**  
 F.transitoria Intercambio modal

Compás 1-8

**En la sección A'** se repite la misma progresión pero cambia en el compás 15 descansando en su tónica (Bb maj 7).

Ejemplo:

**B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>**  
**I V/II II V I V/II II V**

**F<sup>-7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b-6</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>**  
**II/IV V/IV IV IV- I V/II I**  
 SUTONICA

Compás 9 -16

En la sección B, aparece una secuencia de dominantes extendida, a partir del compás 17, en donde resuelve al dominante principal (F7).

Ejemplo:

D<sup>7</sup> / G<sup>7</sup>  
 V/VI V/II  
 C<sup>7</sup> / F<sup>7</sup>  
 V/V V

Compás 17- 25

En la última sección A' se repite la misma progresión (I, VI, II, V) pero cambia en el compás 31, terminando su forma completa.

Ejemplo:

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>-7</sup> F<sup>7</sup>  
 I V/II II V I V/II II V  
 F<sup>-7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b-6</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>  
 II/IV V/IV IV IV- I V/II I

Compás 26-32

## 6.0 HARD BOP

### 6.1 Historia

El hard bop tuvo origen en géneros de la música afroamericana de los años cincuenta utiliza elementos del Gospel (música religiosa de los negros).

Este estilo fue una respuesta del mundo del jazz al Bebop que rompió definitivamente con la era del swing y que situaba a la música afro americana en un contexto político de rebeldía contra la marginación racista en los EE.UU.

El bop duro tuvo su puesta en escena 1954 y se proyectó desde New York en el club ***Birdland***.

Aquí el estilo fue desarrollado por músicos como Art Blakey con sus "Jazz Messengers", John Coltrane, Freddie Hubbard, Lee Morgan, Cannonball Adderley y Max Roach.

## 6.2 Exponente del Hardbop

### 6.2.1 John Coltrane

John William Coltrane nace el 23 de Septiembre de 1926 en Hamlet, Carolina del Norte.

Coltrane, había comenzado a tocar el saxo siendo aun adolescente y en 1943, su familia se trasladó a Philadelphia donde obtuvo una beca para estudiar música.

A su regreso del servicio militar en Hawai, -donde formó parte de una banda de música- Coltrane descubre el bebop y en 1947 formará parte de la orquesta de Eddie "Cleanhead" Vinson, donde descubre las posibilidades del saxo tenor. En 1949 se incorpora como saxo alto a la gran orquesta de Dizzy Gillespie, allí permanece incluso cuando la banda se disuelve al año siguiente ya con el saxo tenor en sus labios. Entre 1952 y 1954 trabaja con varios músicos de sideman y no es hasta septiembre de 1955 cuando el saxofonista contacta con Miles Davis para formar parte de su quinteto junto al pianista, Red Garland, el contrabajista, Paul Chambers y el batería Philly Joe Jones.

A partir de ahí, su carrera es meteórica y firma un contrato con el sello, **Atlantic** y deja dos discos inconmensurables: "**Giant Steps**" y "**Coltrane Jazz**".

Cuando en 1959, en la cresta de la ola del Jazz, Coltrane grabó "Giant Steps" estaba realmente dando un "paso de gigante" en la historia del jazz.

Coltrane muere de cáncer de hígado en el Huntington Hospital en Long Island, Nueva York el 17 de julio de 1967.

Aquí parte de su discografía mas importante :

#### John Coltrane Como Lider

- 1957: Blue Train - Blue Note
- 1958: The Stardust Session - Prestige
- 1958: Coltrane Time - Blue Note
- 1958: Like Sonny - Roulette
- 1959: Giant Steps - Atlanti
- 1960: My Favorite Things - Atlanti
- 1961: The Complete Africa/Brass - Impulse
- 1962: Stockholm` 62 The Complete Second Concert vol 1 - Magnetic
- 1963: Coltrane Live At Birdland

- 1965: The Jhon Coltrane Quartet Plays - Impulse IMPD
- 1966: Live At The Village Vanguard Again - Impulse
- 1967: Expression – Impulse



### **6.3 Forma Giant Step**

Esta constituido por 16 compases donde esta dividido por dos secciones irregulares A y B. Donde A tiene 7 compases y B 9 compases.

Lo más destacado es que la canción va pasando por tres tonalidades separadas por una tercera mayor entre si (Eb, G y B). Esto es un procedimiento innovador no utilizado en la época. Cada centro tonal no dura más de dos compases, para pasar a la tonalidad siguiente, su métrica es de 4/4.

A continuación se analizará la progresión de acordes:

## 6.4 Análisis armónico Giant Step

### GIANT STEPS (John Coltrane)

The image displays four lines of musical notation in 4/4 time, illustrating the 'Giant Steps' concept. Each line contains a sequence of notes and rests, with corresponding chord symbols written above. The chords are color-coded: blue for major and minor chords, red for dominant and half-diminished chords, and orange for major and minor chords.

Line 1: **Bmaj7** D7 **Gmaj7** Bb7 **Ebmaj7** A-7 D7

Line 2: **Gmaj7** Bb7 **Ebmaj7** F#7 **Bmaj7** F-7 Bb7

Line 3: **Ebmaj7** A-7 D7 **Gmaj7** C#-7 F#7

Line 4: **Bbmaj7** F-7 Bb7 **Ebmaj7** C#-7 F#7

La **sección A** se determino desde el compás 1 al 7 por su motivo rítmico y melódico.

En el compás 1 y 3 podemos ver que Coltrane expone tres centros tonales a partir de sus terceras mayores descendentes , que son las tonalidades pilares del tema . (B , G , Eb).

En el compás 1 se inicia con el primer centro tonal que es B mayor, Luego en el mismo compás antepone la dominante del segundo centro tonal que es G, ubicado en el compás 2, en este compás también anticipa la dominante del tercer centro tonal que es Eb que se encuentra en el compás 3, exponiendo así los pilares del tema.

En el compás 4 y 5 aparece la progresión II-V I del segundo centro tonal que es G. concluyendo esta progresión en el compás 5 , en este mismo compás(5) se anticipa la dominante(Bb7) del tercer centro tonal que es Eb ubicada en el compás 6.

En este compás nuevamente se antepone la dominante del primer centro tonal que es B terminando así la primera **sección A**.

Ejemplo:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5, and the second staff contains measures 6 through 7. Chords are written above the notes, and Roman numerals are written below. The chords and numerals are color-coded: blue for B major, orange for G major, red for Eb major, and black for other chords.

Staff 1 (Measures 1-5):  
Measure 1: Bmaj7 (blue), D7 (black), I (blue), V (orange)  
Measure 2: Gmaj7 (orange), Bb7 (black), I (orange), V (red)  
Measure 3: Ebmaj7 (red), A-7 (black), I (red), V (orange)  
Measure 4: Gmaj7 (orange), Bb7 (black), I (orange), V (red)  
Measure 5: Ebmaj7 (red), F#7 (black), I (red), V (orange)

Staff 2 (Measures 6-7):  
Measure 6: Gmaj7 (orange), Bb7 (black), I (orange), V (red)  
Measure 7: Ebmaj7 (red), F#7 (black), I (red), V (orange)

Compás 1-7

En la sección B aparecen progresiones II V I de los tres centros tonales ya expuestos en la sección A.

En el compás 8 y 9 aparece la progresión II V I de **Eb**.

En el compás 10 y 11 aparece la progresión II V I de **G**.

En el compás 12 y 13 aparece la progresión II V I de **B**.

En el compás 14 y 15 aparece la progresión II V I de **Eb**.

Y en el último compás finaliza con la progresión II V de **B** que esta al comienzo del tema.

Ejemplo:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains measures 8 through 15, and the second staff contains measures 16 through 17. Above the notes are chord symbols and Roman numerals. The chords are: F-7, Bb7, Ebmaj7, A-7, D7, Gmaj7, C#-7, F#7, Bbmaj7, F-7, Bb7, Ebmaj7, C#-7, F#7. The Roman numerals are: II, V, I, II, V, I, II, V, I, II, V, I, II, V. The text 'Compás 8 -16' is located at the bottom right of the musical notation.

\*Podemos decir que con el tema Giant Step, Coltrane generó una fórmula a través de los tres centros tonales, llamados círculos Coltrane.

Se puede hacer especial referencia a la sección B del tema Have you met Miss Jones, en la cual se puede observar el uso de este procedimiento en circunstancias de que corresponde a una composición bastante anterior a la realización de los cambios Coltrane. Así mismo otra de las vertientes que tuvo Coltrane se pueden ver en las modulaciones que produce Duke Ellington en algunas canciones desde el primer grado al tercero.

\*Han pasado más de 40 años desde que este tema se interpretó por primera vez, y todavía sigue siendo un tema "temido" por muchos músicos por su dificultad al momento de improvisar.

6.4 Análisis armónico Some other blues

SOME OTHER BLUES (John Coltrane)

The image displays three systems of musical notation for the piece "Some Other Blues" by John Coltrane. Each system consists of a treble clef staff in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The notation includes melodic lines and chord symbols above the staff.

- System A:** The first system is marked with a red 'A'. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth notes. The chord symbols above the staff are F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, F<sup>7</sup>, and F<sup>7</sup>.
- System A':** The second system is marked with a red 'A''. It continues the melodic line with eighth notes. The chord symbols above the staff are B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7, and D<sup>b</sup>7.
- System B:** The third system is marked with a red 'B'. It continues the melodic line with eighth notes. The chord symbols above the staff are C<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, F<sup>7</sup>, D-7, G-7, and C<sup>7</sup>.

**En la sección A**, en el segundo compás aparece el IV grado como inclusión a la primera sección de la tónica (Fa). En el compás 3 y 4 vuelve a su centro tonal concluyendo esta sección

Ejemplo:

Compás 1-4

**En la segunda sección A'** el quinto compás, comienza un Circulo de dominantes extendidas a partir del IV grado que es Bb7, por lo tanto el compás 6 será Eb7 el compás numero 7 Ab7 y el compás 8 concluye el circulo de dominantes extendidas con Db7 dando paso a la siguiente sección.

Ejemplo:

Compás 5-8

En la tercera sección **B**, en el compás 9 comienza con el V grado (C7). En el compás 10 aparece el IV grado armonizando el quinto y en los dos últimos compases finaliza la sección B con un turnaround.

Ejemplo:

The musical notation shows a sequence of chords in 4/4 time. The chords are C7, B<sup>b</sup>7, F7, D-7, G-7, and C7. Below the staff, the corresponding Roman numerals are V, IV, I, VI, II, and V. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a double bar line at the end of the sequence.

Compás 9-12

## 7.0 JAZZ MODAL

### 7.1 Historia

Este estilo se originó a fines de los 50 y principio de los 60, por una búsqueda sonora diferente. Miles Davis fue la persona que incursionó y le dió forma a este estilo, sin embargo, este se diferenció del Bebop por su armonía y sus líneas melódicas. El nombre modal se debe a los intervalos que dan origen a los acordes que están dentro de una escala modal determinada (por ejemplo "dorí"), adquiriendo así el color natural de la sonoridad del modo.

Junto a Miles colaboró Bill Evans, quién aportó los famosos acordes cuartales (creados por intervalos de cuarta). Este estilo de disposición de los acordes nace con el legendario disco "Kind of Blues" donde aparece el tema "So wthat " y "All Blues" que representan un icono en el jazz modal.

## 7.2 Exponente del Jazz Modal

### 7.2.1 Miles Davis

La trayectoria musical del más grande e influyente trompetista moderno abarca casi 50 años de jazz. Nace en Illinois (1926 -1991) creció en Saint Louis, empezó a tocar trompeta a los trece años de edad.

Su trompeta trascendió a los cambios estilísticos, transitando como gran figura por el bebop, el cool jazz, el jazz modal, la tercera corriente, el hard bop, el post bop, el jazz rock, el jazz funk, el jazz fusión e incluso el acid jazz.

Entregó un aporte fundamental a prácticamente todos los subestilos del jazz moderno una vez que el swing de las grandes orquestas fue sepultado y reemplazado por el bop de las nuevas pequeñas agrupaciones. Únicamente el free jazz y el avant garde no sedujeron a Miles. Y no sólo no lo sedujeron sino que se llevaron algunas de las más ácidas críticas con las que Davis acostumbraba a abofetear a los indeseables. Miles fue siempre parte fundamental del "mainstream", un pasional amante de la música armónica y melódica y un conservador a pesar de su hambre por la innovación.

Miles fallece tempranamente en 1991 y tras él queda un enorme legado de incesantes búsqueda y el récord de haber sido quizás la mayor escuela del jazz contemporáneo.

#### Discografía :

- Birth of the Cool *Capitol Records*(1949)
- Volume 1 *Blue Note* (1952)
- Volume 2 *Blue Note* (1953)
- Miles Davis And The Modern Jazz Giants *Prestige* (1954)
- 'Round about midnight *Columbia* (1955)
- Cookin' with the Miles Davis Quintet *Prestige* (1956)
- Steamin' with the Miles Davis Quintet *Prestige* (1956)
- Relaxin' with the Miles Davis Quintet *Prestige* (1956)
- Workin' with the Miles Davis Quintet *Prestige* (1956)
- Miles Ahead Miles Davis + 19 *Columbia* (1957)
- L'Ascenseur pour l'Echafaud (del filme de Louis Malle del mismo nombre) *Fontana* (1958)
- Milestones *Columbia* (1958)

- Somethin' Else con Cannonball Adderley *Blue Note* (1958)
- '58 Stella By Starlight *Columbia* (1958)
- Porgy And Bess *Columbia* (1958)
- Kind of Blue *Columbia*(1959)
- Someday My Prince Will Come *Columbia* (1961)
- In Person, Saturday Night At The Blackhawk, San Francisco *Columbia* (1961)
- Seven Steps To Heaven *Columbia* (1963)
- Quiet Nights c/Gil Evans *Columbia* (1963)
- My Funny Valentine + Four & More: The Complete Concert *Columbia* (1964)
- E.S.P. *Columbia* (1965)
- Cookin' At The Plugged Nickel *Columbia* (1965)
- Miles Smiles *Columbia* (1966)
- Sorcerer *Columbia* (1967)
- Nefertiti *Columbia* (1967)
- Filles De Kilimanjaro *Columbia* (1968)
- Miles In The Sky *Columbia* (1968)
- Bitches Brew *Columbia* (1969)
- In A Silent Way *Columbia* 1969
- The Man with the Horn *Columbia* (1981)
- Decoy *Columbia* (1983)
- Aura *Warner* (1985)
- Tutu *Warner* (1986)
- Amandla *Warner* (1989)
- Miles & Quincy Live At Montreaux *Warner* (1991)
- Doo Bop (1991)
- The Essential Miles Davis (2000)



### 7.3 Forma So What

Esta constituido por 32 compases donde esta dividido por dos terrazas A y B de 8 compases cada una, su patrón es A A B A y su métrica es 4/4.

**Terrazas:** dos o mas bloques armónicos sin relación tonal entre si.



## 7.4 Análisis armónico so what

### SO WHAT (Miles Davis)

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'So What' by Miles Davis. It is divided into two main sections, A and B. Section A is in 4/4 time and features a D7 chord. Section B is in 4/4 time and features an Eb7 chord. The score includes a key signature change to Dorian mode (indicated by a double bar line with a sharp sign) and a 'D.S. AL' marking at the end. The piano part consists of a steady bass line and a treble part with chords and melodic lines.

En la terraza A esta señalado el modo dorio (dorian). Evans utiliza una armonía de cuartas, 4-4-4-3 que son los famosos acordes denominados acordes "So What", a la vez emplea una progresión de acordes paralelos en la que la nota fundamental o la tónica modal, ha sido suprimida del bajo para embellecer el sonido armónico.

Ejemplo:

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'So What' by Miles Davis, similar to the previous image but with annotations. The score is divided into two main sections, A and B. Section A is in 4/4 time and features a D7 chord. Section B is in 4/4 time and features an Eb7 chord. The score includes a key signature change to Dorian mode (indicated by a double bar line with a sharp sign) and a 'Compás 1-16' marking at the end. The piano part consists of a steady bass line and a treble part with chords and melodic lines. Annotations include 'Acorde So WHAT' and 'Motivo' labels.

**En la terraza B** pasamos a la terraza de Eb-7 dorio, donde se insiste con un modelo paralelo.

La formula de este tema es el motivo y sus acordes que se trasladan a las regiones A y B donde estas no tienen relación armónica.

Ejemplo:

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system is marked with a red 'B' and contains two measures. The bass line starts with an Eb-7(dorio) chord and a melodic motif. The treble line has a So WHAT chord. The second system also contains two measures, with the bass line continuing the motif and the treble line with a So WHAT chord. The piece concludes with a D-7 chord and the instruction 'D.S. AL'.

Compás 17-32

## 7.5 Análisis armónico all blues

### ALL BLUES (Miles Davis)

The image shows a musical score for 'All Blues' by Miles Davis. It consists of three staves labeled A, A', and B. Staff A is in 9/8 time and features a G7 chord with a melodic line of eighth notes. Staff A' shows a C7 chord in measures 5 and 6, and a G7 chord in measures 7 and 8. Staff B shows a sequence of chords: D7(#9), Eb7(#9), D7#9(b13), and G7.

La sección A corresponde a los cuatro primeros compases en donde predomina el I grado que es G7.

Ejemplo:

This image shows a musical score for section A of 'All Blues', which consists of the first four measures. The G7 chord is indicated above the staff, and the Roman numeral I is written below the first measure. The text 'Compás 1-4' is located at the bottom right of the example.

La sección A' corresponde a los siguientes cuatro compases. En el compás 5 y 6 aparece el IV grado (C7) y en el compás 7 y 8 vuelve al primer grado (G7).

Ejemplo:

This image shows a musical score for section A' of 'All Blues', which consists of measures 5 through 8. The C7 chord is indicated above the first measure (labeled with Roman numeral IV), and the G7 chord is indicated above the fifth measure (labeled with Roman numeral I). The text 'Compás 5-8' is located at the bottom right of the example.

**La sección B** en el compás 9 aparece el V grado (D7#9), en el compás 10 se incluye el acorde Eb7#9 que es el sustituto tritonal del II grado mayorizado que es A7.(V/V).

En el mismo compás desciende cromáticamente al V grado D7#9(b13),y en el compás 11 al 12 comienza el **“Turnaraund”** ( I , V/II , II ,V ).

Podemos decir que los acordes dominantes con #9 y b13 provienen del VII grado de la escala Menor Melódica llamado súper locrio.

Ejemplo:

The musical notation shows a sequence of chords over four measures. Above the staff, the chords are labeled: D7(#9), Eb7(#9) (with A-7 above it), D7#9(b13), G, E7, A-7, and D7. Below the staff, functional labels are provided: V, V (II), V, I, V/II, II, and V. Above the staff, the terms 'Sus. Tritonal de' and 'Turnaraund' are written in blue. A red 'B' is at the start of the staff. The text 'Compás 9-12' is at the bottom right.

\*El tratamiento de los acordes de “All Blues” es de carácter cuartal , ascendiendo gradualmente en el modo Mixolidio de tal forma que genera una gran gama de posibilidades sonoras dentro de un mismo acorde .El mismo tratamiento se da` a lo largo de toda la progresión.

Es un fácil ejercicio poder realizar este procedimiento con cualquier canción no solo de jazz, para ello es necesario tener claro el centro tonal para así poder situarse en un modo específico.

Por ejemplo en una progresión mayor de II V I claramente se puede utilizar diferentes combinaciones cuartales de acordes situados en el modo dorio, ya que corresponde como estructura a todas las notas de cada uno de los grados antes señalados.

\*En definitiva se puede armonizar modalmente dentro de un contexto tonal.

## 8.0 JAZZ FUSIÓN

### 8.1 Historia

El jazz fusión (conocido también como Jazz Rock) es un género musical que combina elementos del Jazz con otros estilos de la música, tales como el Rock, Soul, Rhythm and Blues, Pop, Folk, Reggae, Hip Hop, Rap, Música Electrónica, etc.

A mediados de los '60 Julian Cannonball Adderley, comenzó a realizar la música que fusionaba el jazz con el pop. A finales de los '60, Miles Davis con su álbum *Bitches Brew*, revela posibles influencias del compositor avant-garde Karlheinz Stockhausen; y el "Tony Williams Lifetime", usa instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo y el piano eléctrico para crear música que fusione el jazz con el rock y otros géneros.

A finales de los años 60 y a principio de los 70, los músicos de jazz comenzaron a mezclar estas nuevas formas y técnicas de improvisación con nuevos instrumentos electrónicos, como sintetizadores, secuenciadores y samplers, los cuales dieron origen a un nuevo e ilimitado espectro sonoro que influyó directamente en las nuevas composiciones. Es aquí cuando, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Jan Hammer y Chick Corea, incorporan estos sintetizadores como el Minimoog junto con todos los avances tecnológicos de la época, dando mayor posibilidad de composición y creación hasta nuestra época actual.

Así como la fusión se puede ver como una tradición o acercamiento musical, una cierta música progresiva del rock también se suele considerar como fusión.

La música de la fusión es generalmente instrumental (es decir, sin voz), aunque algunos sub estilos incorporan partes vocales; a menudo contienen diferentes formas de tiempo, métrica y patrones rítmicos, Los músicos de fusión son reconocidos por tener un alto nivel de virtuosismo combinado con composiciones e improvisaciones complejas.

## 8.2 Exponente del jazz fusión

### 8.2.1 Chick Corea

Chick Corea nació en 1941 en Massachussets. Desde muy joven, trabajó con grandes músicos, como Stan Getz y Herbie Mann. En 1968, se unió con Miles Davis, para reemplazar a Herbie Hancock en el teclado. Chick trabajó con Davis, durante un importante período de transición para Davis, cuando él comenzó a incorporar instrumentos electrónicos y una fusión de rock en su música. Corea trabajó en muchas grabaciones importantes de Miles, como "Bitches Brew", "In a Silent Way", "Live/Evil", y "On the Corner".

Chick se separó de Davis y empezó a tocar música de vanguardia con estilo de jazz en el cuarteto "Círculo" (con Anthony Braxton, Barry Altschul, y Dave Holland). En 1971, cambió de dirección musical nuevamente y formó su propio grupo llamado Return To Forever. Ellos comenzaron tocando una mezcla de jazz-latino, pero más adelante cambió a sus compañeros y trajo a Stanley Clarke, Jenny White, y a Al DiMeola, y se convirtieron en una banda de rock-fusión muy enérgica.

Return To Forever, se separó a fines de los setenta, y Corea usó el nombre cuando tocaba en grandes conciertos con Stanley Clarke. Durante comienzos del ochenta, Corea grabó con diferentes músicos, como Roy Haynes, Michael Brecker, Miraslav Vitous, y Herbie Hancock. En 1985, Corea formó otra banda fusión, The Elekrik Band, con John Patitucci, Dave Weckl, y Frank Gambale.

The Akoustic Band grabó un disco autotitulado con el nombre de la banda en 1989, con John Patitucci en contrabajo y Dave Weckl en batería. Los tres miembros de The Akoustic Band son excelentes músicos de gran técnica, y algunos oyentes encuentran al trío como el sonido inmaculado por ser tan perfecto, prefiriendo la áspera y lista reactividad de la batería de Roy Haynes que la perfección de Weckl. Sin embargo, la grabación de 1989 de Corea marcó una vuelta atrás en su carrera, y la mayor parte de sus posteriores grabaciones fueron acústicas.

En 2001, el nuevo trío de Chick Corea, con Avishai Cohen y Jeff Ballard en contrabajo y batería respectivamente, grabó el álbum titulado "Pasado, presente y futuro".

El álbum muestra al compositor y pianista en una fase sumamente fértil y llena de energía. Este trío, el tercero más importante en la carrera de Corea, tiene un sonido más orgánico que el de la Akoustic Band, pero con un sonido más mundano en comparación al trío con Vitous y Haynes..

Su Discografía es muy extensa aquí escogimos las mas destacadas:

#### **Chick Corea Elektric Band**

- *Chick Corea Elektric Band* (1986)
- *Light Years* (1987)
- *Eye of the Beholder* (1988)
- *Inside Out* (1990)
- *Beneath the Mask* (1991)
- *Elektric Band II: Paint the World* (1993)
- *To the Stars* (2004)

#### **Chick Corea & Origin**

- *Live at The Blue Note* (1998)
- *A Week at The Blue Note* (1998)
- *Change* (1999)
- *corea.concerto* (1999)

#### **Chick Corea's Akoustic Band**

- *Chick Corea Akoustic Band* (1989 )
- *Live from Blue Note Tokyo* (2000)



- **8.3 Forma del tema Spain**

Esta constituido por 62 compases donde esta dividido por tres secciones A B C.

Su estructura es A B C B C y su métrica es 4/4.

Su tonalidad esta en B menor y su fusión es de samba jazz.

8.4 Análisis armónico Spain

SPAIN (CHICK COREA)

The musical score for 'Spain' by Chick Corea is presented in a single system with six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections, A and B, indicated by red letters.

**Section A:**

- Staff 1: Melodic line starting with a red 'A'. Chords: N.C, Em<sup>11</sup>, F#<sup>sus</sup>, F#.
- Staff 2: Chordal accompaniment. Chords: Gmaj<sup>7</sup>, F#<sup>7</sup>.
- Staff 3: Chordal accompaniment. Chords: Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Dmaj<sup>7</sup>, Gmaj<sup>7</sup>.
- Staff 4: Chordal accompaniment. Chords: C#<sup>7</sup>, F#<sup>7</sup>(#9), B<sup>sus</sup>, B, B(add<sup>9</sup>). A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

**Section B:**

- Staff 5: Melodic line starting with a red 'B'. Chord: N.C.
- Staff 6: Chordal accompaniment. Chord: N.C.
- Staff 7: Chordal accompaniment. Chord: N.C. Ends with a Coda symbol (⊕).
- Staff 8: Chordal accompaniment. Chords: N.C (first ending), B<sup>sus</sup>, N.C (second ending), Gmaj<sup>7</sup>.

(last x: D.C al Coda)

Gmaj<sup>7</sup>

F#7

Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Dmaj<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

Bm B<sup>7</sup>

D.S al 2<sup>nd</sup> ending

**En la sección A** , en los primeros compases aparece una melodía unísona (tutti).  
 En el compás 3 se encuentra el acorde Em7 que es IV grado.  
 En el compás 4 al 6 se encuentra una función transitoria V (F#7)  
 En el compás 7 al 8 se encuentra Gmaj7 que es el VI grado.  
 En el compás 9 al 10 se encuentra el V (F#7)  
 En el compás 11 al 14 comienza la progresión II V I IV de D mayor (Em7 – A7 – Dmaj7 – Gmaj7).  
 En el compás 15 y 16 aparece V/V (C#7) y V (F#7) y terminado la sección A en el 17 y 18 con el I grado.( B)

Ejemplo:

The musical score for Section A (measures 1-18) is presented in four systems. The first system shows the melody starting with a whole note chord N.C. (No Chord) in measure 1, followed by a half note Em<sup>11</sup> in measure 2, and quarter notes F#<sup>sus</sup> in measure 3 and F# in measure 4. The second system continues the melody with a half note Gmaj<sup>7</sup> in measure 5 and a half note F#<sup>7</sup> in measure 6. The third system shows a progression of Em<sup>7</sup> (II), A<sup>7</sup> (V), Dmaj<sup>7</sup> (I), and Gmaj<sup>7</sup> (IV) across measures 7-10. The fourth system shows C#<sup>7</sup> (V/V) in measure 11, F#<sup>7</sup>(#9) (V) in measure 12, and B<sup>sus</sup> (I), B (I), and B<sup>(add9)</sup> (I) in measures 13-15. Roman numerals are written in blue below the chords.

Compas 1-18

En la sección B del compás 19 -42 aparece un tutti donde esta sección no lleva armonía, solo en la primera casilla y en la segunda las cuales son I (Bsus) y VI (Gmaj7).

Compás 19 -42

En la sección C del 43 al 46 aparece el VI grado (Gmj7).

En el compás 47 al 50 parece el V (F#7).

En el compás 51 al 58 encontramos nuevamente la progresión II -V- I - IV.

En el compás 59, 60 aparece VI grado.

En el compás 61, 62 el V / II. B7 (V/IV).

### **8.5 Forma tema 500 Miles high**

Esta constituido por 36 compases, su estructura es A, A y su métrica es 4/4  
Su fusión es de latín Samba jazz.

## 8.6 Análisis armónico 500 Miles high

### 500 Miles High (Chick Corea)

The musical score consists of five staves of music. The first staff starts with a red 'A' and contains the chords Em<sup>7</sup> and Gm<sup>7</sup>. The second staff contains B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>(b5), and E<sup>7</sup>(#9). The third staff contains Am<sup>7</sup> and F#m<sup>7</sup>(5b). The fourth staff contains Fm<sup>7</sup>, Cm<sup>11</sup>, and B<sup>7</sup>(#9#5). The fifth staff contains Cm<sup>11</sup>, A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, and Cm<sup>11</sup>. The music includes various melodic lines with triplets and slurs.

Podemos decir que este tema es modal, por que va intercambiando el modo modificando su tónica, tercera o su séptima .Aquí aplicaremos nuevamente la terminología **terrazas**, para saber de donde proviene cada acorde.

**La primera terraza** pertenece a la tonalidad de Sol mayor, en el compás del 1 al 2 se encuentra el acorde Em<sup>7</sup> que es el VI grado. El enlace de la primera y segunda terraza se produce al modificar la tercera de sol mayor que es la tonalidad de la primera terraza, quedando como G-7.

Ejemplo:

The example shows a single staff of music starting with a red 'A'. It features the chord Em<sup>7</sup> above the first measure and Gm<sup>7</sup> below the first measure, with 'VI(G)' written below the Gm<sup>7</sup> chord. The music includes a melodic line with a triplet in the second measure.

Compás 1-2

**La segunda terraza** pertenece a Fa mayor que va desde el compás 3 al 6.

En el compás 3 y 4 se encuentra G-7 que es II grado, en el compás 5 y 6 se encuentra Bbmaj7 que es IV grado. El enlace de la segunda y tercera terraza se produce al subir semitono la fundamental de Bbmaj7 en donde el acorde queda como B-7 b5.

Ejemplo:

Musical notation for the second terrace example. It shows a treble clef staff with a key signature of one flat (F major). The first measure contains a Gm7 chord, labeled as II (F) in blue. The second measure contains a Bbmaj7 chord, labeled as IV (F) in blue. A slur with a '3' indicates a triplet of notes across the two measures. The notes are G4, A4, and Bb4. The text 'Compás 3-6' is written in the bottom right corner.

**La tercera terraza** pertenece a La menor armónico., desde el compás 7 al 10 se encuentra la progresión II, V, I (B-7b5 - E7 - A-7). El enlace entre la tercera y cuarta terraza se produce al subir semitono la fundamental del VI grado, quedando como VI grado de La menor melódica.

Ejemplo:

Musical notation for the third terrace example. It shows a treble clef staff with a key signature of one flat (F major). The first measure contains a Bm7(b5) chord, labeled as II in blue. The second measure contains an E7(#9) chord, labeled as V in blue. The third measure contains an Am7 chord, labeled as I in blue. A slur with a '3' indicates a triplet of notes across the second and third measures. The notes are E4, F4, and G4. The text 'Compás 7-10' is written in the bottom right corner.

**En la cuarta terraza** pertenece a La menor melódica, compás 11 y 12, donde F#-7 b5 es el VI grado de la menor melódica .El enlace entre la cuarta y quinta terraza se produce al bajar semitono la fundamental I tercera y la séptima de F#-7b5 quedando un acorde menor (F-7)

Ejemplo:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chord is labeled **F#m(b5)** above the staff. Below the staff, the Roman numeral **VI** is written in blue. The notation includes a triplet of eighth notes in the final measure. Below the staff, the text **Compas11-12** is written.

**La quinta terraza** pertenece a Eb mayor desde el compás 13 al 16.

En el compás 13y 14 aparece F-7 que es II grado , en el compás 15 al 16 aparece C-11 que es su VI grado(Eb).El enlace de la quinta y sexta terraza se produce al bajar medio tono la fundamental y la séptima quedando un acorde alterado (B7 Alt. ). Esto pertenece al VII grado de la escala menor melódica de Do (súper locrio).

Ejemplo:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The first chord is labeled **Fm7** above the staff, with the Roman numeral **II** written below it. The second chord is labeled **Cm11** above the staff, with the Roman numeral **VI** written below it. Below the staff, the text **Compás 13-16** is written.

La sexta terraza pertenece a do menor melódico. En el compás 17 al 18 aparece B7 (Alt.) que es VII grado. El enlace de la sexta y primera terraza se produce una función transitoria hacia E-7 que es V/VI, en esta ultima terraza no se modifica nada , quedando un acorde dominante secundario a la siguiente terraza.

Ejemplo:

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, the chord symbol **B7(#9#5)** is written. Below the staff, the functional label **V/VI** is written in blue. The staff contains a whole rest in the first measure and a half note G4 in the second measure. The text "Compás 17-18" is located at the bottom right of the staff.

En la coda podemos decir que es la extensión de la quinta terraza que pertenece a la tonalidad de Eb mayor.

El acorde C-11 es el VI grado y Abmaj7 es el IV grado, finalizando el tema en el C-11 que el VI grado de Eb mayor.

Ejemplo:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. Above the staff, the chord symbols **Cm<sup>11</sup>**, **A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>**, and **Cm<sup>11</sup>** are written, separated by slashes. Below the staff, the functional labels **VI=I**, **IV=VI**, and **VI=I** are written in blue. The staff contains a whole note C4 in the first measure, a whole note A<sup>b</sup>3 in the second measure, and a half note C4 in the third measure, followed by a double bar line.

\*El hilo conductor para generar una coherencia en este tipo de composiciones estaría en el desarrollo motivito. (Unidad rítmica melódica que tiene sentido en si mismo).

## 9.0 CONCLUSION

Toda la información contenida aquí, fue entregada de manera gradual, siguiendo un orden cronológico que nos lleva al entendimiento de los diferentes estilos de jazz, estilos que paulatinamente se fueron complementando a través de la historia.

Al hablar de la evolución de la armonía nos dimos cuenta que todo está sujeto a un determinado contexto histórico y social que repercutió con aires revolucionarios e innovadores plasmándose intrínsecamente en la música.

En el análisis armónico propiamente tal, encontramos un encadenamiento lógico que nos ayudó a entender y explicar el orden de los sucesos armónicos.

Se expusieron las formas y fórmulas que utilizaban los grandes maestros del jazz, como Parker , Davis , Coltrane y Chick Corea, quienes aportaban con nuevas ideas de rearmonizaciones empezando desde la funcionalidad a la no funcionalidad de la armonía , los cuales fueron dando paso a la búsqueda de nuevas sonoridades.

Estos conocimientos podrán ser aplicados a cualquier otro estilo de música, ya que con este análisis adquirimos nuevas herramientas que nos ayudarán a tener un abanico de posibilidades para ser aplicados en nuevas composiciones y arreglos musicales.

## 10. GLOSARIO

**Acorde**: emisión simultánea de varios sonidos superpuestos siguiendo un orden preestablecido. Estos se forman por terceras ascendentes a partir de su fundamental.

Ejemplo: do, mi, sol.

**A**: Símbolo para identificar la primera sección en la estructura de un tema.

**A^**: se le denomina A` prima a este símbolo para identificar la segunda sección de un tema, es similar a A o parte de esta.

Para que sea A´ es necesario que tenga los elementos esenciales de A.

Por ejemplo Ritmo, melodía, o armonía.

**B**: símbolo que identifica otra sección a la estructura de un tema .

**C**: sección diferente a las demás

**Circulo de cuartas**: Secuencia de acordes por distancia de intervalos de cuarta justa.

**Circulo de dominantes extendidas** : secuencia de dominantes por intervalos de cuarta justa.

**Cromatismo**: hace referencia a la escala cromática que va por semitonos .Ejemplo: Do, Do#. Re, Re# etc.

**Coda**: etapa final de una composición. .

**Dominante**: quinto grado de la escala diatónica.

**Fundamental**: nota pilar del grado

**Función transitoria**: es un V o VII de los grados secundarios.

**Grados principales:** se refiere al I, IV, y V de una escala.

**Grados secundarios:** se refiere al II, III, VI y VII de una escala

**Inversiones:** se producen cuando un acorde tiene en el bajo una nota distinta a su fundamental.

Para indicar una inversión se utiliza una línea quebrada después del cifrado, después del grado.

Ejemplo: I /6

**Inversiones de una triada:**

X6 = quiere decir que tiene la tercera nota del acorde en el bajo.

X 6/4=quiere decir que tiene la quinta nota del acorde en el bajo.

**Inversiones de tétradas:**

X 6/5 = acorde con séptima que tiene la tercera nota del acorde en el bajo.

X 4/3 = acorde con séptima que tiene la quinta nota del acorde en el bajo.

X 2 = acorde con séptima que tiene la séptima nota del acorde en el bajo

**Intercambio modal:** es una forma de rearmonización que consiste en intercambiar el modo de una escala con otra, lo más usual es intercambiar el modo con la escala paralela.

Ejemplo:

Do mayor natural intercambia modo con Do menor natural.

<b>Cmaj7</b>	<b>D-7</b>	<b>E-7</b>	<b>Fmaj7</b>	<b>G7</b>	<b>A-7</b>	<b>B-7(b5)</b>
<b>C-maj7</b>	<b>D-7(b5)</b>	<b>Ebmaj7</b>	<b>F-7</b>	<b>G-7</b>	<b>Abmaj7</b>	<b>Bb7</b>

**Modal:** hace referencia a un modo específico de una escala

Ejemplo: dorio, frigio etc.

**Oxigenación:** sensación de respiro auditivo a un cambio armónico.

**Rearmonización:** se refiere inclusiones entre un punto A y un punto B.

Las formulas más ocupadas son:


1. Dominantes por círculo de cuartas.
2. Inversiones como acordes de paso.
3. Inclusión de acordes diatónicamente por grados conjuntos
4. Sustituciones tritonales y reemplazos
5. Intercambios modales
6. Funciones transitorias


**Subdominante:** es el IV grado de una escala diatónica

**Sustitución Tritonal:** acorde dominante que es reemplazado por su tritono, en donde el nuevo acorde mantiene las notas guías. (tercera y séptima)

Ejemplo: G7 = Db7 (sus. Tritonal.)

**Swing feeling:** Es la forma de ejecutar la corchea como tresillo con la segunda inhibida.

Escritura = 

Ejecución = 

**Terrazas:** : dos o más bloques armónicos sin relación tonal entre sí.

**Tónica:** nota pilar de la escala

**.Turnaround:** progresión armónica que gira al rededor de la tónica, se utiliza  
Generalmente para volver al comienzo.

Ejemplos:

I	IV	II	V
III	V/II	II	V
I	II <sup>°b</sup>	II	V

## 11. BIBLIOGRAFIA

-*LEVINE MARK*. Jazz piano book. 2003. Editorial Sher music C.O. E.E.U.U

-*TIRRO FRANK*. Historia del jazz moderno. 2001. Editorial Ma Non Troppo. España.

-*PALMA GONZALO*. Tesis "Disco compacto de jazz moderno "Los ojos de Claudia "composición y arreglos de Gonzalo Palma. 2005. Chile.

-*SOLEDAD QUINTANA MARIA*. Manual de Armonía. 1985. Segunda Edición. Editorial Intem. Chile.





