

Recital de Canto “Amor en boca de otros: Seis Standards de Jazz en Voz Femenina”.

Ana María Rodelo Merche

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Música

Director

Dayra Yurley González Rodríguez

Magíster en Músicas Colombianas

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2024

### **Dedicatoria**

A mi mamá. Siempre has estado a mi lado, fuiste testigo de la frustración, el cansancio, la tristeza, los logros, las alegrías y celebraciones que he vivido en este camino. Dejaste todo atrás para darme una nueva vida en estas tierras extranjeras. Eres el mejor ejemplo de mujer trabajadora, amorosa y comprensiva. Gracias mamá por darme la vida y por luchar en esta vida junto a mí, te dedico este y todos los logros que tendré como profesional.

### **Agradecimientos**

Agradezco primeramente a Dios, por darme fortaleza y paz a lo largo de mi vida, permitiéndome alcanzar los planes que ha trazado para mí. Le agradezco porque puso a las personas correctas en mi camino, que me han brindado consuelo y guía por parte de Él:

Mi maestra Dayra González, gracias por tu paciencia a lo largo de los años, soy feliz de haber contado con tu apoyo e instrucción que me han ayudado a ser una mejor docente, mejor cantante y persona.

Mi papá y mi mamá, gracias por su esfuerzo sin límites, nada de esto hubiese sido posible sin el amor con el que han trabajado estos años para que mi hermano y yo ahora cumplamos nuestras metas y sueños.

Mi familia, gracias por sus oraciones y apoyo incondicional desde la distancia.

Neil Granados, gracias por mostrarme la belleza del jazz, tu apoyo fue el empuje para atreverme a estudiar lo desconocido y superar mis límites, me llena el corazón de felicidad poder compartir esta música contigo.

Por último, agradezco a la Universidad Industrial de Santander por permitirme profundizar en mi pasión como músico, por abrirme las puertas de su hermoso campus y así, conocer docentes y compañeros que han hecho parte de mi proceso formativo.

## Tabla de Contenido

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	11
1. Planteamiento del problema .....	12
1.1 Antecedentes .....	12
1.2 Pregunta de investigación .....	15
1.3 Objetivo General .....	16
1.4 Objetivos Específicos .....	16
1.5 Justificación .....	16
2. Marco teórico .....	19
2.1 El jazz y sus orígenes .....	19
2.2. El jazz y su evolución .....	20
2.3 El trío de jazz .....	22
2.4 Standard de jazz .....	23
2.5 La interpretación vocal en el jazz .....	23
2.5.1 Scat Singing .....	25
3. Metodología .....	27
3.1 Etapas del proyecto .....	28
3.2 Análisis interpretativo .....	30
3.2.1 But not for me .....	30
3.2.2 L-O-V-E .....	<u>33</u>
3.2.3 Beautiful Love .....	35
3.2.4 Everything Happens to Me .....	37
3.2.5 Autumn Leaves .....	39

3.2.6 How High the Moon.....	41
3.3 Sistematización Pedagógica.....	44
3.4 Recursos.....	47
4. Conclusiones.....	49
Referencias Bibliográficas.....	50
Apéndices .....	53

**Lista de Tablas**

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. <i>But not for me</i> .....	30
Tabla 2. <i>L-O-V-E</i> .....	33
Tabla 3. <i>Beautiful Love</i> .....	35
Tabla 4. <i>Everything Happens to me</i> .....	37
Tabla 5. <i>Autum Leaves</i> .....	40
Tabla 6. <i>How High the Moon</i> .....	42
Tabla 7. <i>Análisis de las progresiones comunes en el jazz (C)</i> .....	45
Tabla 8. <i>Cronograma de actividades</i> .....	46
Tabla 9. <i>Presupuesto</i> .....	48

**Lista de Figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1. <i>El jazz y su evolución.</i> .....	21
Figura 2. <i>Corchea Swing</i> .....	24
Figura 3. <i>Escala de blues</i> .....	24
Figura 4. <i>Sílabas de improvisación para el Scat Singing</i> .....	26

**Lista de Apéndices****pág.**

Apéndice A. Transcripción de “But Not for Me” .....	53
Apéndice B. Transcripción de L-O-V- E.....	54
Apéndice C. Transcripción de Beautiful Love .....	55
Apéndice D. Transcripción de Everything Happens to me .....	56
Apéndice E. Transcripción de Autumn Leaves .....	58
Apéndice F. Transcripción How High the Moon .....	59
Apéndice G. Transcripción del Diario de Campo .....	60
Apéndice H. Entrevista a Juan Pablo Cediél. ....	66
Apéndice I. Carta de consentimiento informado, Juan Pablo Cediél .....	70
Apéndice J. Entrevista a Juan José Ortiz.....	71
Apéndice K. Carta de consentimiento informado, Juan José Ortiz. ....	74

## Resumen

**Título:** Recital de canto “Amor en boca de otros: seis standards de jazz en voz femenina”\*

**Autor:** Ana María Rodelo Merche\*\*

**Palabras Clave:** jazz, recital, standard, canción, improvisación.

**Descripción:** En este trabajo de grado profundiza en el estudio del jazz, explorando sus orígenes históricos, sus complejidades técnicas y los aspectos estilísticos necesarios para su interpretación. El objetivo fundamental de esta investigación fue el de difundir el repertorio de standards a través de un recital solista que destacara el papel del cantante en la expresión e interpretación del jazz. Para llevar a cabo este proyecto, se empleó un enfoque metodológico cualitativo que incluyó la investigación documental para conocer los fundamentos teóricos del jazz y su evolución; así mismo, se utilizó la observación directa al participar en espacios educativos y de difusión del jazz en la ciudad de Bucaramanga. Ya teniendo una claridad sobre los aspectos teórico-prácticos del jazz se propuso un repertorio para el recital, que posteriormente fue analizado y, por último, a través de la sistematización pedagógica, se registró el proceso de estudio y montaje de dicho repertorio.

Finalmente, se concluyó que el jazz es un género musical profundamente complejo, que implica un estudio constante para entender y aplicar todos los elementos teórico-prácticos y, así mismo, es necesario que el intérprete de jazz explore su instrumento para construir un lenguaje propio en el desarrollo de la improvisación.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Programa académico. Director: Nombres y Apellidos completos. Título académico completo de mayor rango. Codirector: Nombres y Apellidos completos. Título académico completo de mayor rango

### Abstract

**Title:** Singing recital “Love in the mouths of others: six jazz standards in a female voice”.\*

**Author(s):** Ana María Rodelo Merche \*\*

**Key Words:** jazz, recital, standard, song, improvisation.

**Description:** This degree work delves into the study of jazz, exploring its historical origins, its technical complexities and the stylistic aspects necessary for its interpretation. The fundamental objective of this research was to disseminate the repertoire of standards through a solo recital that highlighted the role of the singer in the expression and interpretation of jazz.

To carry out this project, a qualitative methodological approach was used that included documentary research to understand the theoretical foundations of jazz and its evolution; Likewise, direct observation was used when participating in educational and jazz dissemination spaces in the city of Bucaramanga. Already having clarity about the theoretical-practical aspects of jazz, a repertoire was proposed for the recital, which was subsequently analyzed and, finally, through pedagogical systematization, the process of studying and assembling said repertoire was recorded.

Finally, it was concluded that jazz is a deeply complex musical genre, which implies constant study to understand and apply all the theoretical-practical elements and, likewise, that it is necessary for the jazz performer to explore his instrument to build his own language. in the development of improvisation.

---

\* Degree Work

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Arts. Bachelor of Music. Director: Dayra Yurley González Rodríguez. Master in Colombian Music

## Introducción

El presente trabajo de grado surgió a partir de la motivación por comprender los elementos principales que exige la interpretación del *jazz* y cómo abordarlos desde la perspectiva de un estudiante de música. Con el fin de realizar una puesta en escena que reflejara el dominio de los aspectos técnicos y estilísticos propios de este género, se desarrolló el presente proyecto a partir del estudio y la interpretación de seis *standards* de *jazz* que fueron seleccionados a partir de la temática de sus textos.

En este documento se presentan todos los elementos que contribuyeron a la realización de este proyecto, los cuales están estructurados en tres capítulos. En primer lugar, el planteamiento del problema, donde se formulan las preguntas pertinentes, los objetivos del proyecto visualizados hacia el desarrollo de competencias específicas en el estudio del *jazz*, y la pertinencia de esta investigación. Posteriormente, el marco teórico, donde se recopila toda la información necesaria para soportar las bases del proyecto mediante una investigación sociocultural del nacimiento del *jazz* y su evolución, junto a los recursos técnicos y teóricos que se han extendido hasta el día de hoy.

Por último, el capítulo donde se expone la metodología y los resultados del proyecto, donde a través de la realización de un diario de campo se llevó el registro de los procesos de estudio para el desarrollo de la improvisación vocal. Además, se explican las distintas etapas de la investigación y los análisis interpretativos del repertorio seleccionado. Igualmente, se presenta la sistematización pedagógica que describe los procesos de montaje y las reflexiones realizadas a partir del diario de campo.

Finalmente, se exponen las conclusiones del proyecto las cuales dan respuesta a la pregunta de investigación y el cumplimiento de los objetivos de este trabajo.

## 1. Planteamiento del problema

### 1.1 Antecedentes

El *jazz* es un género musical ampliamente difundido que destaca por su complejidad y la calidad técnica de sus intérpretes, junto a su habilidad para improvisar. Estos elementos han despertado el interés de los investigadores a lo largo de los años, creando distintos trabajos con diferentes perspectivas tanto a nivel instrumental como vocal. Por consiguiente, para el presente proyecto se seleccionaron los trabajos de grado, artículos de investigación y libros que estuvieran directamente relacionados con los elementos característicos de la interpretación del *jazz*. A continuación, se mostrarán los referentes seleccionados.

A nivel local, se presentan cuatro trabajos de grado de la Universidad Industrial de Santander. El primero de ellos, “Recital de Flauta: Por la rivera del Jazz en Latinoamérica” Jaimes (2022). Este proyecto se enfocó en el estudio de la interpretación del jazz latino en la flauta travesa, utilizando el legado musical del maestro cubano Paquito D’Rivera como referencia. El objetivo principal de dicho proyecto fue el de resaltar las ventajas técnicas e interpretativas tanto de la flauta como de su intérprete y concluye, que es necesario que desde los programas académicos de instituciones de educación musical haya aproximaciones a repertorios de esta índole. Este trabajo ayudó a entender la perspectiva del *jazz* desde un instrumentista y todo el proceso de estudio que hay detrás de la interpretación de este repertorio.

En cuanto a lo vocal, también se encuentra el trabajo de grado “Concierto para Voz Femenina con Canciones en español en estilo *jazz* compuestas en el siglo XX” (Remolina, 2023). Este proyecto expuso canciones en español de Rina Celi y traducciones al español de canciones populares norteamericanas junto a sus arreglos en estilo *jazz*. Para el presente proyecto, este documento aportó

información importante acerca del jazz a nivel hispano, proporcionando una perspectiva de su influencia y trascendencia en países como España, Colombia, Paraguay, entre otros.

Así mismo, se consultó el proyecto de grado titulado “Recital de piano: un recorrido por los diferentes estilos del jazz en el siglo XX” (Fuentes, 2018), en el cual se explican aspectos fundamentales del jazz como su estructura, sus inicios y sus exponentes, además de proporcionar el análisis de las piezas seleccionadas para el recital. Su contribución fundamental a este proyecto radica en los análisis de las obras seleccionadas, partiendo desde el análisis de la estructura hasta la armonía, la cual va abriendo el camino para la improvisación.

Igualmente, se encontró el trabajo de grado “Seis Adaptaciones de Composiciones de Charlie Parker para Trío de Guitarras”, desarrollado por Agustín Adel y Diego Tarazona (2019), el cual relata los principios del jazz, sus bases y el repertorio de Charlie Parker que ha sido más difundido. Su aporte para el presente proyecto consiste en los análisis que entrega del repertorio escogido por el autor, el cual presenta un análisis de progresiones basadas en la escala *blues* y, además, muestra cómo hacer adaptaciones a partir de los conocimientos teórico-armónicos adquiridos en la universidad.

A nivel regional, se encontró el trabajo de grado de Gabriel Felipe Leguizamón Rojas (2019), presentado en la Universidad de Pamplona con el título “El *jazz* como enriquecedor musical y rescatista de la tradición”. En este trabajo se examinaron las relaciones entre la difusión del *jazz* y la popularidad que tuvo la batería, así como otros instrumentos característicos en el montaje de *standards*. Ahora bien, este trabajó explicó a detalle la evolución de la escritura musical para batería, lo cual aporta herramientas para el presente proyecto al momento de hacer los arreglos para el percusionista que formará parte del ensamble que se presentará en el recital.

En cuanto a trabajos académicos que indaguen sobre el canto en el *jazz*, se encontró a Catalina de la Pava Buitrago (2010), quien presentó en la Pontificia Universidad Javeriana su proyecto de grado titulado “El Canto *Jazz*: elemento unificador de géneros populares contemporáneos”. El proyecto

incluye 7 piezas de alto nivel interpretativo y a lo largo del trabajo se analiza, justifica y enmarca el procedimiento de producción musical de un repertorio para la consecución de un recital. Este documento aporta reflexiones sobre el proceso del artista y el establecimiento de criterios para seleccionar el repertorio de un concierto de grado, brindando una guía para el desarrollo del plan de trabajo que se estructura en el presente proyecto.

Por esta misma línea, el trabajo “El *jazz* y su influencia en las músicas populares: los géneros vocales y ritmos del mundo”, desarrollado por Carolina Pérez (2016) en la Pontificia Universidad Javeriana. Su contribución fundamental a este proyecto radica en el enfoque que brinda sobre ser un “músico integral”, exponiendo los beneficios que trae estudiar nuevos géneros musicales como el *jazz*, motivando el desarrollo de artistas que sean capaces de liderar distintos formatos y de hacer arreglos desde el entendimiento de estos estilos.

Por otra parte, se encontró el libro “So You Want to sing *Jazz*: A Guide for Professionals”, escrito por Jan Shapiro (2015), el cual es una amplia guía que presenta desde elementos teóricos como la utilización de la escala *blues*, la historia del *jazz* y sus más destacados representantes, así como también, una perspectiva comercial de la industria musical y el emprendimiento de una carrera como artista intérprete de *jazz*. Este libro brinda una perspectiva contextual sobre el *jazz* y todo lo que enmarca el movimiento cultural, social y musical, facilitando la comprensión de su trasfondo y proporcionando al presente proyecto una perspectiva integral.

Otro referente que se tomó en cuenta fue el libro “Gente con Swing II” (2020). Este libro entrega una recopilación de escritores como Julio Cortázar, Manuel Vincent, entre otros, describiendo el papel del compilador como un “arqueólogo (musical) detrás de textos de *jazz* escritos en español” (autor, 2020, p.). Su aporte al presente trabajo consiste en mostrar la relación que se ha presentado entre el *jazz* y la escritura y tal como lo reseña un crítico de este libro, “cuando se escribe de *jazz* se escucha lo que se escribe, sabiendo que debe sonar mientras se lee” (Giordano, 2020). De esta manera, se tomó

en cuenta la importancia de la narrativa y su conexión con la interpretación, así como también, la perspectiva que se tiene del género en entornos literarios.

Finalmente, se consideró el registro audiovisual de “Millenium Evening at the White House”, en su cuarta edición, titulada como “*Jazz Performances*” (1998). Este material fue seleccionado para la visualización de lo que se quiere entregar como recital final. Los matices, la narración, la calidad artística, la estética que se quiere lograr con el montaje del recital se convierten en unos referentes importantes para la construcción de este proyecto.

## **1.2 Pregunta de investigación**

Dentro de un entorno académico, el cantante en formación puede llegar a abordar distintos géneros musicales, acercándose al estilo de cada uno de ellos y desarrollando nuevas herramientas técnicas que le ayuden a crecer como artista e intérprete. Ahora bien, el *jazz* es un género musical que se puede llegar a explorar dentro de dicho entorno, pero debido a su alto grado de complejidad y sus particularidades, requiere del desarrollo de competencias específicas que no siempre son exploradas dentro de una formación profesional universitaria, como es el caso de la habilidad para la improvisación a través del instrumento.

A partir de lo anterior, para el desarrollo de este proyecto se estableció la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo abordar desde la interpretación vocal el desarrollo de aspectos técnicos y estilísticos propios del *jazz* en donde se destaque el papel del cantante, a través de la ejecución de un repertorio enfocado en la temática del amor?

### 1.3 Objetivo General

Interpretar una selección de *standards de jazz* que aborden desde sus letras diversas perspectivas sobre el amor, con el fin de difundir este repertorio vocal en un recital solista que destaque el papel del cantante en la expresión e interpretación del *jazz*.

### 1.4 Objetivos Específicos

Seleccionar un repertorio vocal conformado por *standards de jazz* que aborden la temática del amor desde sus diferentes perspectivas.

Contextualizar el repertorio seleccionado desde una perspectiva sociocultural para construir la interpretación vocal.

Elaborar un análisis interpretativo de las piezas seleccionadas donde se examinen los aspectos técnicos y estilísticos fundamentales del repertorio abordado.

Ejecutar el repertorio seleccionado a través de un recital con el fin de destacar la expresión e interpretación del cantante en el *jazz*.

### 1.5 Justificación

Este trabajo de grado en modalidad de creación artística surge del interés personal de la autora por la interpretación del *jazz* y todo lo que conlleva entender y desenvolverse en este género musical. Aunque las personas interesadas en conocer este estilo pueden acceder de forma simple a mucha información a través de una gran cantidad de grabaciones, álbumes, sencillos y arreglos en diferentes formatos instrumentales y vocales en los que se muestran las posibilidades que tienen los intérpretes de *jazz*, la realidad es que estas herramientas virtuales no son suficientes para cumplir los requerimientos mínimos para interpretar este género.

Ahora bien, este estilo de música no se limita a la partitura, sino a la experiencia de escuchar la complicidad entre músicos interpretando estas canciones o hasta ser parte de agrupaciones *amateur* o profesionales. En la ciudad de Bucaramanga existen ciertos espacios establecidos para la divulgación y aprendizaje de este género, como lo son:

Jazzología en Municipal: dentro de las instalaciones de “Municipal Música Viva” se presentan ensambles de jazz el último miércoles de cada mes.

Festival BucaraJazz: organizado por Dirección Cultural UIS, este festival se encarga de dar entrada libre a la comunidad para fomentar el jazz y las agrupaciones nacientes de la ciudad, junto con invitados internacionales.

Fundación Cultural “Café Jazz”: es una fundación sin fines de lucro que se encarga de realizar programas, proyectos y planes de índole cultural en torno a las manifestaciones afrodescendientes en ámbitos locales, nacionales e internacionales.

Concurso Jóvenes Talentos Jazz y Blues: este es un espacio de participación cultural que actualmente se encuentra en su segunda edición y se realiza en el marco del Festival Internacional de Blues y Jazz, el cual se ha venido realizando desde el 2010. La Fundación “Café Jazz” creó esta iniciativa y, actualmente, es patrocinado por el Ministerio de Cultura de Bucaramanga.

XIV Festival Internacional de Blues y Jazz Bucaramanga 2024. Mujeres, Paz y Jazz: fue un espacio de participación cultural para fomentar el desarrollo musical de artistas en Bucaramanga.

En cuanto a los espacios académicos dentro del programa de Licenciatura en Música de la UIS existe la materia electiva “Improvisación del jazz”, dictada por el maestro Juan Pablo Cediell.

Así mismo, hay referentes del *jazz* nacional que provienen de Bucaramanga y con sus composiciones han nutrido lo que hoy es el *jazz* colombiano. Entre ellos conviene mencionar a Óscar Acevedo, Carlos Acosta —venezolano que creció en Bucaramanga—, Chepe Ariza, Juan José Ortiz,

Rafael Arciniegas, Carlos Pino y David Jácome; estos músicos y compositores han construido un legado musical para las futuras generaciones y comparten el *jazz* de Colombia en escenarios internacionales.

Aunque acercarse a estos referentes anteriormente mencionados es importante para los cantantes en formación, se requiere además de un estudio personal para tener un lenguaje propio que no se limite solamente a imitar el estilo de otros artistas. Para ello, el estudiante interesado en la interpretación del *jazz* debe afianzar sus conocimientos teóricos y su desarrollo técnico en el instrumento, de esta manera podrá explorar los aspectos estilísticos del *jazz* para aplicarlos en la interpretación de un repertorio determinado.

Así pues, aunque en la actualidad existe una amplia variedad de repertorios vocales que corresponden a este género, es la categoría *standard* de *jazz* la que facilita el desarrollo tanto de las características estilísticas como del lenguaje improvisatorio. El *standard* es la oportunidad para que un solista se acerque al estudio de la improvisación y logre destacarse, ya que demanda al intérprete no solo el conocimiento y dominio de aspectos musicales como la armonía, la melodía y el ritmo, sino también, la capacidad de reconocerlos auditivamente en un contexto real (Covington, 1997, citado en Fuentes, 2018). Por esta razón, se convierte en una herramienta indispensable para el músico que interprete este género.

En este sentido, la presente propuesta pretende brindar a los cantantes en formación una oportunidad para conocer el *jazz* desde la perspectiva de un estudiante de canto, proporcionando así una guía de estudio, referencias discográficas y entrevistas a músicos que destacan en la ciudad de Bucaramanga como intérpretes y compositores de *jazz*, además de entregar una propuesta para la interpretación de un repertorio conformado por seis *standards* de *jazz*, los cuales tienen la posibilidad de ser reinterpretados a futuro en diferentes formatos.

## 2. Marco teórico

En la búsqueda de información para este proyecto se hizo necesario realizar una investigación que brindara una perspectiva general del *jazz*, a fin de entender las características de este género.

A continuación, se realiza un recorrido por la historia del *jazz* para entender su evolución y el contexto histórico de los renombrados artistas, compositores e intérpretes de este estilo musical. Se presentan, además, los formatos más populares dentro del *jazz* y los diversos subgéneros que surgieron a lo largo de su desarrollo. Por último, se abordan los elementos estilísticos y musicales que caracterizan la interpretación vocal en el *jazz*.

### 2.1 El jazz y sus orígenes

Durante el siglo XIX, el Río Mississippi fue la vía principal de entrada para extranjeros en Estados Unidos, donde los comerciantes buscaban oportunidades económicas, pero también llegaban embarcaciones con esclavos provenientes de África destinados a Nueva Orleans, esto volvió al estado de Louisiana un territorio rico en cultura, pero con gran contraste social a raíz de que los esclavos negros eran apartados de la sociedad rica, mayormente blanca o criolla (Gioia y Silles, 2016). Ahora bien, los esclavos tenían un día libre a la semana y ellos acostumbraban a reunirse en una plaza que fue bautizada como “*Congo Square*”, en la cual se realizaban cantos que se podrían definir como contrapuntísticos, los cuales eran acompañados por instrumentos improvisados que hoy en día corresponden a instrumentos de cuerda y percusión (Gioia y Silles, 2016). A raíz de estas reuniones, surgieron “canciones” que se volvían populares por su melancolía y la forma en que representaban las anécdotas y vivencias de los esclavos (Gioia y Silles, 2016). A su tiempo, estas particulares canciones con su distintivo fraseo sincopado y melodía libre fueron configurando los cimientos del *Blues*, un género musical considerado antecesor del *jazz*.

Dichas canciones populares provienen del período de esclavitud, donde los esclavos se veían obligados a cantar durante sus labores en las plantaciones de algodón para poder comunicarse entre ellos, este método se basaba en “*call and response*”, donde un solista realizaba un llamado y el resto (coro) respondía. Los esclavos solían cantar letras inspiradas en la Biblia protestante, su nueva fe, mientras codificaban mensajes para planificar escapes. Tras la abolición de la esclavitud en 1865, los afroamericanos tuvieron derecho a la educación, y aquellos que se dedicaron a la música comenzaron a registrar estos cantos, conocidos como *negro spiritual* (Harlem, 2019).

Posterior a la esclavitud, en el siglo XX, se mostraban distintas manifestaciones artísticas en la ciudad de Nueva Orleans, el barrio *Storyville* se destacaba como un centro cultural, reconocido por su diversidad de bares, salones de baile y burdeles, donde resonaban las músicas nacientes que luego serían llamadas *jazz*. Paralelamente, músicos como Buddy Bolden, Kid Ory, Paul Barbarin y Johnny St., considerados “fundadores del *jazz*”, encontraban inspiración en las melodías espirituales *-negro spiritual-* de las congregaciones bautistas, ya que “...esos ritmos evangélicos eran parecidos a los ritmos del *jazz*... y el canto se acercaba mucho al del blues” (Gioia y Silles, 2016).

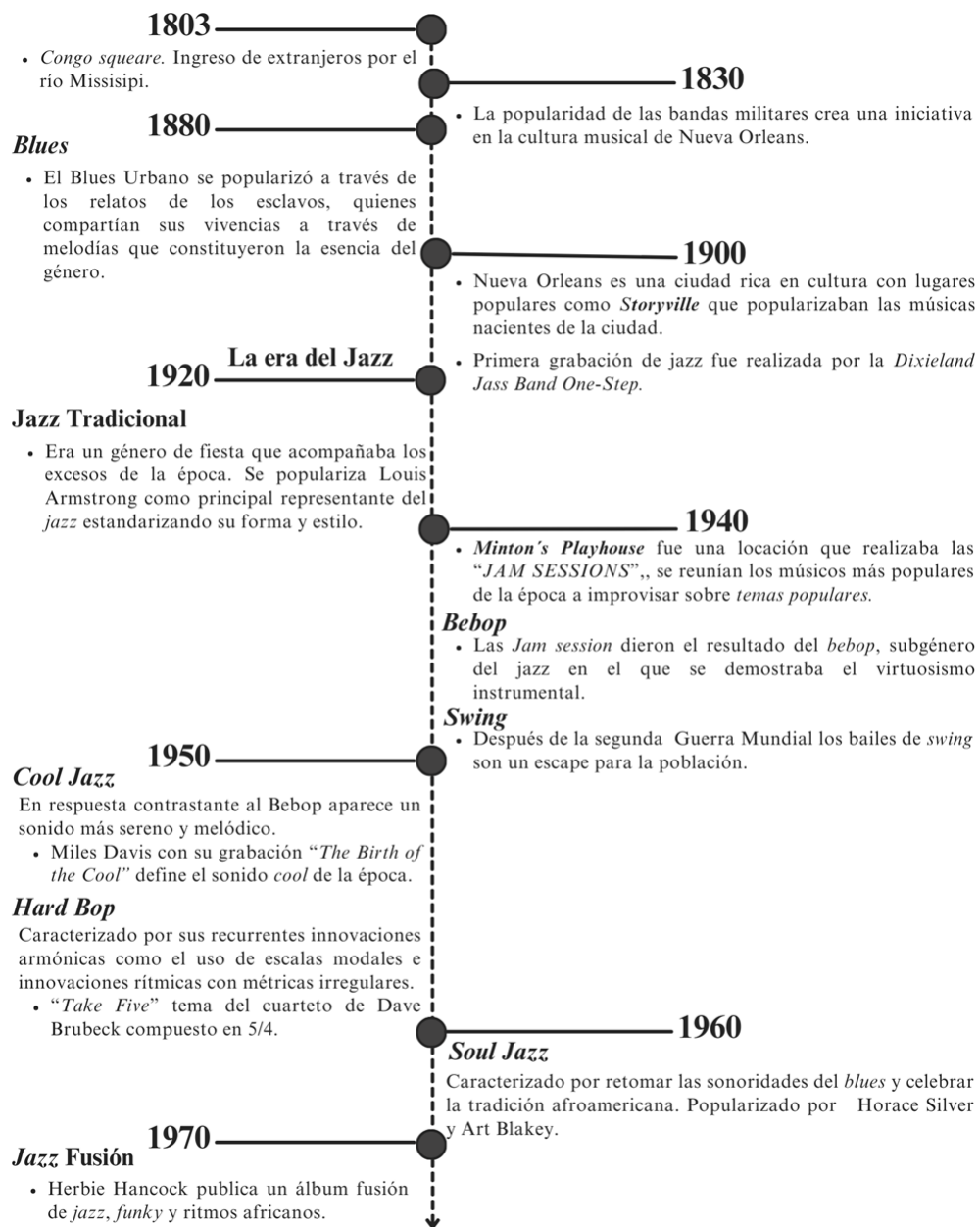
## 2.2. El jazz y su evolución

En la época del nacimiento del jazz, Nueva Orleans se encontraba en decadencia. Los extranjeros que entraban por el puerto de Mississippi preferían dirigirse directamente a otras ciudades con economías más prósperas, dejando a la ciudad en una situación precaria. La carencia de servicios higiénicos adecuados intensificaba la propagación de plagas y enfermedades; sin embargo, según el historiador del *jazz* Ted Gioia (2016), los festejos y la música les permitía ignorar la devastadora situación de la ciudad ya que “...se trata de un mecanismo de defensa necesario en una comunidad al borde del abismo”.

A continuación, a través de una línea de tiempo que abarca el período comprendido entre 1800 y 1950, se explorará cómo el *jazz* ha evolucionado y se ha transformado, influenciando y siendo influenciado por las corrientes culturales de cada época.

**Figura 1.**

*El jazz y su evolución.*



*Nota.* Realizada a partir de la Escuela de Música UDLA (2015)

### 2.3 El trío de jazz

El ragtime fue un género musical popularizado entre los pianistas a finales del siglo XIX. A partir de su particular acentuación en los tiempos impares y sus melodías sincopadas que se atribuyen a la influencia de músicas africanas, este género marcó a toda una generación de instrumentistas que pronto serían los primeros en construir el jazz como hoy en día lo conocemos (Herrera, 2014). Por otro lado, surgieron las imponentes bandas de metal que recorrían las calles en desfiles militares con marchas, este formato evolucionaría en el jazz como las actualmente conocidas como Big Band (Gioia, 2016).

A finales de los años 30, los pianistas de jazz empezaron a buscar independencia de las Big Bands y formaron tríos para expresar su creatividad libremente. En 1939, Nat King Cole estableció el primer trío con Oscar Moore en la guitarra y Wesley Prince en el contrabajo. Art Tatum, en 1943, formó otro trío significativo con Tony Grimes en la guitarra y Salm Stewart en el contrabajo. A lo largo de los años, este tipo de agrupaciones, conformadas por tres instrumentistas, se convirtieron en una de las formaciones más populares del jazz moderno, con nombres destacados como Oscar Peterson, Erroll Garner, Thelonious Monk, y Bill Evans, entre otros (Cabrelles S., 2016).

Actualmente, los tríos de jazz no se componen necesariamente de piano, contrabajo y batería, que es el formato original, sino también se encuentran variaciones como guitarra, contrabajo y batería, o tríos de saxofón, piano y contrabajo, entre otras combinaciones. Así pues, los Jazz Trío a menudo ofrecen un espacio amplio para la improvisación y la interacción entre los músicos, lo que les permite explorar diferentes texturas, ritmos y armonías. No obstante, aunque cada formato tiene sus propias dificultades y ventajas, es el formato de Jazz Trío el que “de cierta manera exige un compromiso mayor en la atención de los integrantes, claridad en el lenguaje y dominio del instrumento” (Juan José Ortiz, comunicación personal, 7 de mayo de 2024).

## **2.4 Standard de jazz**

Los diferentes formatos musicales en que se ha grabado, estudiado y presentado el jazz demuestran la capacidad de modificar a nivel interpretativo distintas canciones. Por ejemplo, una big band o un solista pueden interpretar la misma canción, pero con texturas, melodías y hasta patrones rítmicos totalmente diferentes.

Teniendo en cuenta lo anterior, aunque el trompetista y cantante Louis Armstrong fue quien “estandarizó” el jazz en su forma y estilo, no era posible acceder al estudio de este género si no era a través de clases privadas (Gioia, 2016). Sería a partir de 1970, cuando los estudiantes de Berklee College of Music desarrollaron el primer Real Book, que se hizo posible acceder a una recopilación de partituras de canciones de jazz pasadas a mano. Hoy en día, los Real Book se han convertido en un elemento esencial para los estudiantes de jazz, ya que a partir de ahí se han dado a conocer los standards para su estudio y difusión (Cabrelles, 2016).

Por otra parte, no se puede negar que artistas destacados como Ella Fitzgerald, a causa de sus giras mundiales, participación en películas y populares Jam Sessions, marcaron un camino para los cantantes interesados en el jazz a partir de la imitación vocal de las líneas melódicas que hacían sus compañeros músicos, lo cual contribuyó a la creación de un estilo distintivo, en el que los cantantes no solo asumían el papel de vocalista, sino también, el de instrumentistas, explorando nuevas técnicas de improvisación y expresión vocal.

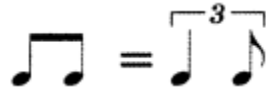
## **2.5 La interpretación vocal en el jazz**

En el libro *So you want to sing jazz* (2015), la cantante de jazz y docente de Berkley, Jhan Shapiro, expresa: “Para comprender el jazz, es necesario desarrollar la capacidad de escuchar las complejidades del jazz. Esto incluye fraseo, colores de tono, progresiones de acordes, ritmos e improvisación. ¡A esto lo llamo tus oídos de jazz!” (Shapiro, J. 2016 pág, 17).

Teniendo en cuenta lo dicho por Shapiro, el primer aspecto que hay que conocer e interiorizar es el fraseo, ya que en el jazz existe un ritmo sincopado caracterizado por el uso de la corchea swing.

### Figura 2.

#### *Corchea Swing*



Además de este recurso rítmico, también hay un recurso melódico único que proviene de la época de la esclavitud en Nueva Orleans. Los esclavos provenientes de África unieron lo que se conoce actualmente como la escala pentatónica africana con la escala diatónica occidental y esto evolucionaría hacia las *Blue Note* modernas que se encuentran en la escala *blues* (Gioia, 2016).

### Figura 3.

#### *Escala de blues*



Bob Stoloff (2003) asegura que, el inicio de la improvisación vocal fue con Louis Armstrong, cuando en sus conciertos, además de su improvisación instrumental, añadía melodías vocales. A lo largo de los años, esta habilidad ha sido desarrollada por muchos más vocalistas e instrumentistas, de esta manera, se han fundamentado cuatro estilos que representan la improvisación vocal:

Solo a *capella*: el mejor ejemplo es Bobby McFerrin. Esta interpretación consiste en entonar una melodía sin ningún tipo de acompañamiento, únicamente el solista y los sonidos que produce con su voz a través de onomatopeyas o fonemas que elige según su sensibilidad artística.

*Free vocal*: consiste en crear solos completamente espontáneos y sin medida. Este se utiliza frecuentemente en grupos vocales de *jazz*, donde una persona inicia con un patrón y poco a poco se une el resto de grupo, llegando a conformar una composición vocal colectiva.

*Vocalese*: esta práctica consiste en tomar solos ya existentes en alguna discografía y superponer un texto que permita narrar una historia a través de esa melodía.

*Scat Singing*: es la aplicación de sílabas sin ningún significado en especial, usadas para crear melodías basadas en el acompañamiento instrumental. Así pues, se construyen solos vocales conformados por *licks* —frases cortas que forman parte del lenguaje de *jazz* y se pueden utilizar en las improvisaciones—, motivos y melodías nacientes del *feeling* de la interpretación.

### **2.5.1 Scat Singing**

Para que un cantante desarrolle su propio lenguaje improvisatorio, es indispensable el dominio de un instrumento musical que complemente el aprendizaje armónico de este género. El maestro y compositor Juan Pablo Cediél afirma que cuando un cantante toca un instrumento armónico, como el piano o la guitarra, esto permite desarrollar un conocimiento de los acordes y patrones rítmicos propios del lenguaje musical del *jazz* y esto, favorece a la interpretación (Juan Pablo Cediél, comunicación personal, 1 de abril de 2024).

En este sentido, debido a que el *scat singing* es una de las herramientas improvisatorias que exige desenvolverse a nivel melódico dentro de una progresión o acompañamiento, es importante que el cantante pueda situar la armonía al momento de cantar, y esto solo se logra a través del análisis armónico y rítmico de la pieza que se está interpretando.

En la ejecución e interpretación del *jazz* se pueden percibir ciertas características en las voces que fundaron este estilo, como lo son: Louis Armstrong, Ella Fitzgerald y Betty Carter. A partir de las improvisaciones vocales de estos fundadores del *scat*, diversos métodos de canto han realizado

ejercicios basados en las sílabas de improvisación más utilizadas por ellos. Un ejemplo de lo anterior se puede apreciar en la figura a continuación:

**Figura 4.**

*Sílabas de improvisación para el Scat Singing*



*Nota.* Tomado de *The Scat Singing Dialect* (2015)

Ahora bien, en los siguientes libros y artículos: “So you want to sing jazz” de Jan Shapiro (2016), “The Scat Singing Dialect” de Michele Weir (2015), “¡Hear it and Sing it!” de Judy Niemack (2004) y “Blues scatitudes” de Bob Stoloff (2003), se encuentran tres aspectos en común que todos los autores resaltan:

La importancia de escuchar referentes musicales. Aunque la más popular es Ella Fitzgerald, lo importante es encontrar varios intérpretes que motiven al cantante a analizar y estudiar sus interpretaciones hasta que pueda desarrollar un lenguaje propio.

Los calentamientos y la exploración vocal son indispensables. En cada uno de los métodos de canto mencionados hay un capítulo dedicado al *Warm up*.

Por último, Jan Shapiro menciona en su capítulo “Speak Well, Talk Well”, la importancia de cuidar la voz hablada y tener una conexión directa entre la forma en que se habla y se canta, llegando a desarrollar un manejo de la voz saludable en todos los contextos.

### 3. Metodología

Para la realización de este proyecto, se utilizó una metodología de investigación con enfoque cualitativo. Según el libro “Metodología de la Investigación”, este enfoque se define como “la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación” (Hernández, Fernández, Baptista, 2010). Dicha recolección de datos se realizó por medio de diferentes técnicas como: investigación documental, observación directa, entrevistas semiestructuradas y la realización de un diario de campo, en este último se registró el proceso de exploración del repertorio seleccionado.

En primera instancia, la investigación documental permitió recopilar información sobre la historia del *jazz*, intérpretes destacados y los elementos estilísticos que caracterizan este género. Según la docente e investigadora Jacqueline Hurtado (2008), la revisión documental implica la recopilación de información escrita sobre un tema específico, con el propósito de identificar variables que se relacionen tanto directa como indirectamente con el tema definido. De esta manera, los hallazgos reunidos fueron las bases teóricas para la ejecución de este proyecto.

Además, se utilizó la observación directa, la cual consiste en “el registro sistemático, válido y confiable de comportamientos o conducta manifiesta” (Hernández et al., 2010, pág. 414), es decir, esta técnica de recolección de datos implica que el investigador esté presente recopilando datos de manera activa mediante el proceso de observación. En este sentido, la autora de este proyecto fue partícipe de espacios educativos y de entretenimiento dedicados a la divulgación y el estudio del *jazz* en la ciudad de Bucaramanga, tales como su participación en la materia “interpretación del *jazz*” en la UIS con el maestro y compositor Juan Pablo Cediél, así mismo, la participación como artista en Jazzología, en el espacio de “Municipal Música Viva”, y la

participación en la segunda edición del “Concurso Jóvenes Talentos *Jazz y Blues* Bucaramanga 2024”.

Paralelamente, a fin de interiorizar los conceptos aplicados en la interpretación del *jazz*, la autora cursó tres meses de clases privadas de *Scat Singing* con la cantante Gina Savino, docente de “Ensamble Vocal *Jazz*” de la Universidad de los Andes, Colombia. Durante este tiempo, se registraron en un Diario de campo todas las anotaciones, comentarios, ejercicios y conceptos aprendidos. Según el libro “Investigación artística en música” (López, Opazo, 2014), el cuaderno de campo es una herramienta crucial para recopilar datos relevantes de la investigación, incluyendo observaciones, opiniones subjetivas y materiales recolectados. En este proyecto, se empleó el diario de campo para compartir una experiencia objetiva como estudiante de interpretación del *jazz*.

A su vez, se empleó la técnica entrevista que según Díaz (2016), se define como una conversación dirigida hacia un propósito determinado distinto al simple hecho de conversar. Esta entrevista adoptó un formato semi-estructurado, lo que implica que ofrece cierta flexibilidad para explorar el tema en cuestión: la experiencia como músico y estudiante de *jazz*.

### **3.1 Etapas del proyecto**

A continuación, se presentan las etapas en las que se desarrolló este proyecto con el fin de alcanzar los objetivos planteados:

#### **Acopio de información**

En esta etapa se recopiló información relacionada con el *jazz*, su origen, sus representantes, su papel en la historia y su popularidad. Esto con el fin de tener claridad sobre los aspectos

socioculturales que se encuentran alrededor de este repertorio y así, enriquecer la interpretación vocal.

### **Clases de *Scat Singing***

A fin de desarrollar competencias para la improvisación vocal, se realizó esta etapa de capacitación la cual fue documentada a través de un diario de campo que describe los contenidos vistos y el proceso evolutivo de las clases.

### **Selección del repertorio**

En esta etapa se consultaron los libros conocidos como "*Real Book*", a partir de los cuales se seleccionó el repertorio del recital para su posterior estudio y montaje. Los criterios que se consideraron para la selección del repertorio fueron:

1. Que la letra de la canción tuviera como propósito el desarrollo de la temática del amor o una experiencia relacionada con este sentimiento.

2. Que fuera un *standard* viable para montar en formato de trío de *jazz*.

### **Análisis interpretativo**

Se realizó un análisis interpretativo de cada uno de los *standards* seleccionados con el fin de mostrar las relaciones entre el contexto y la interpretación vocal. Dicha exploración se llevó a cabo a partir del análisis musical para comprender los aspectos tanto a nivel armónico como melódico y rítmico y, además, cómo el intérprete puede aprovechar estos elementos para su improvisación.

### **Montaje e interpretación**

Durante esta fase se realizó el montaje del repertorio en el formato de trío de *jazz*, teniendo en cuenta los elementos adquiridos en las etapas anteriores. Se preparó el repertorio para una presentación de alta calidad que fue materializada en el recital de grado.

## 3.2 Análisis interpretativo

### 3.2.1 *But not for me*

Esta canción se popularizó a partir del musical *Girl Crazy* (1930). Al día de hoy, se han realizado versiones para películas como *Manhattan* (1979) y *Cuatro bodas y un funeral* (1994). Populares intérpretes del *jazz*, como Ella Fitzgerald, Judy Garland y Chet Baker han grabado su propia versión en *jazz* tradicional, posicionando este tema como un *standard* de *jazz*.

#### **Texto**


**Ira Gershwin** (1896-1983), fue un letrista estadounidense reconocido por su ingenio y habilidad para adaptar las letras a la música de su célebre hermano, capturando así la esencia de la vida urbana estadounidense en sus letras (The Gershwin Brothers, s.f.). Creó algunas de las canciones más icónicas del siglo XX, como *I Got Rhythm* y *Someone to Watch Over Me*. En 1959, recibió el premio Pulitzer Especial por su contribución a la música (The Gershwin Brothers, s.f.).

#### **Música**

**George Gershwin** (1898-1937), fue uno de los músicos más influyentes del siglo XX, compositor y pianista estadounidense conocido por su innovadora fusión de la música popular de la época, como lo era el *jazz*, con la música clásica, destacando por obras como “Rhapsody in Blue” y la ópera “Porgy and Bess” (The Gershwin Brothers, s.f.).

#### **Tabla 1.**

*But not for me*

<b>But not for me</b>	
<b>Texto</b>	Ira Gershwin
<b>Música</b>	George Gershwin
<b>Temática</b>	Desamor
<b>Tonalidad original</b>	Eb
<b>Tonalidad a utilizar</b>	Bb
<b>Rango vocal</b>	
<b>Forma</b>	A - B - B
<b>Letra Original</b>	<b>Letra traducida</b>
<p>Old man sunshine, listen you Don't you tell me dreams come true Just try it, and I'll start a riot</p> <p>Beatrice Fairfax, don't you dare Ever tell me, he will care I'm certain, it's the final curtain</p> <p>I never wanna hear From any cheerful Pollyanna's Who tell you Fate supplies a mate It's all bananas</p> <p>They're writing songs of love But not for me A lucky star's above But not for me</p> <p>With love to lead the way I found more clouds of gray Than any Russian play Could guarantee</p> <p>I was a fool to fall And get that way Hi-ho, alas! and al-</p>	<p>Viejo sol, escúchate No me digas que mis sueños se hacen realidad Si lo intentas, comenzaré una revuelta</p> <p>Beatrice Fairfax, no te atrevas Dime si alguna vez, a él le importará Estoy segura, es el último acto.</p> <p>Nunca quiero escuchar De cualquier persona optimista Que te diga el destino te da un compañero Todo es mentira.</p> <p>Ellos están escribiendo canciones de amor Pero no para mí Una estrella de la suerte sobre mí Pero no para mí</p> <p>Para guiar el camino con amor Encuentras más sombras grises Que cualquier obra rusa Podría garantizarlo</p> <p>Fui un tonto por caer Y de ese modo Hi ho, a-las! Y</p>

So, lack-a-day	también un día perdido
Although I can't dismiss The memory of his kiss I guess he's not for me	Pero aun así no puedo olvidar El recuerdo de su beso Creo que no es para mí
He's knocking on a door But not for me He'll plan a two by four But not for me	Él está llamando a una puerta Pero no es para mí Él tiene un plan para dos Pero no es para mí
I've heard that love's a game I'm puzzled just the same Was I the moth or flame I'm all at sea	He escuchado que ese tal amor es un juego Estoy desconcertado igual ¿Era yo la polilla o la llama? Estoy confundido.
It all began so well But what an end This is the time a feller needs a friend.	Todo inicia tan bien Pero ¡Qué final! Este es el momento en que se necesita un amigo.
When every happy plot Ends with the marriage knot And there's no knot for me	Cuando cada trama feliz Termina con el lazo del matrimonio Y no hay ningún lazo para mí.
Pertenece a:	Girl Crazy

### Descripción

But not for me es una canción escrita en forma binaria. Su parte A consta de dos secciones (a-b) de versos con estilo *recitativo*, en los que las palabras van siendo armonizadas silábicamente. La primera frase “a”, inicia con una melodía que va descendiendo diatónicamente mientras que la armonía del piano acompañante desciende cromáticamente en sus voces intermedias e inferiores. Esta sección modula a una nueva tonalidad, esto mediante una dominante secundaria (V7 del iii) a la segunda frase “b”, que utiliza los mismos recursos de la “a”, pero en esta nueva tonalidad durante 8 compases, para luego retornar de forma abrupta al ii-V-I de la tonalidad inicial.

La parte B o *refrain* de este *standard* inicia en anacrusa y mantiene un acompañamiento de ii-V-I constante. En algunos compases utiliza recursos cromáticos en la melodía y concluye en el

primer grado. A nivel rítmico, la partitura tiene figuras sencillas de negras y blancas junto a algunas síncopas que desplazan los tiempos fuertes. Suele interpretarse solo la sección B de este *standard* y sobre esa misma progresión se improvisa, para este trabajo de grado se decidió cantar completo.

### 3.2.2 L-O-V-E

La primera aparición de esta canción fue como un instrumental en el álbum *Blue Midnight* de Kaempfert en 1964, posteriormente se le agregó letra por iniciativa del músico Cole Porter. La versión más conocida fue grabada por Nat King Cole para su álbum de estudio *LOVE* de 1965 (Houghton, 2023).

#### Texto

**Milt Glaber** (1911- 2001) fue un influyente productor discográfico y editor musical estadounidense. Glaber fue el fundador de Commodore Records en 1983, un importante sello discográfico destacado por su contribución a la industria musical, particularmente en los géneros del *jazz*, el *rhythm and blues* y el *rock and roll* (Burlingame, 2020).


#### Música

**Bert Kaempfert** (1923- 1980), fue un destacado compositor, arreglista y director de orquesta alemán, reconocido por su habilidad para combinar elementos del *jazz* y la música *pop* creando un sonido distintivo conocido posteriormente como *easy listening* (Bert Kaempfert, s.f.).

#### Tabla 2.

##### L-O-V-E

L-O-V-E (1965)	
Texto	Milt Glaber

<b>Música</b>	Bert Kaempfert
<b>Temática</b>	Enamoramiento
<b>Tonalidad Original</b>	G
<b>Tonalidad a Utilizar</b>	F
<b>Rango Vocal</b>	
<b>Forma</b>	A- A'
<b>Letra Original</b>	<b>Letra Traducida</b>
<p>L is for the way you look at me  O is for the only one I see  V is very, very extraordinary  E is even more than anyone that you adore can</p> <p>Love is all that I can give to you  Love is more than just a game for two  Two in love can make it  Take my heart but please don't break it  Love was made for me and you</p>	<p>L es por la manera en la que me miras  O es por la única que yo veo  V es muy, muy extraordinaria  E es incluso más que cualquier persona que adoraste</p> <p>Amor es todo lo que puedo darte  Amor es más que solo un juego para dos  Dos personas enamoradas pueden hacerlo  Toma mi corazón y por favor no lo rompas  El amor fue hecho para ti y para mí</p>

### Descripción

L-O-V-E es un tema musical que se reconoce desde su *intro*. El piano sobresale con un sencillo motivo en la voz superior basado en el *voicing* de la progresión I - I6 - Imaj7 - I6 y se utiliza constantemente a lo largo del tema, con variaciones que se ajustan a otros grados de la tonalidad. Este *standard* tiene dos secciones (A-A'), en ambas secciones destaca en la voz un motivo melódico que se desarrolla de manera secuencial y diatónico. La principal diferencia entre

dichas secciones es que la A concluye en dominante, mientras que la A', en sus últimos 6 compases, tiene un bajo que asciende de forma cromática hasta hacer su respectivo ii - V - I de la tonalidad a modular.

### 3.2.3 *Beautiful Love*

Esta canción fue compuesta en 1931 y ha perdurado como un *standard de jazz* que cautiva con su melodía interpretada en *swing*. Se mantiene como una obra esencial en el repertorio jazzístico, siendo objeto de numerosas grabaciones e interpretaciones a lo largo de las décadas.

#### **Texto**

**Haven Gillespie** (1888- 1975), fue un reconocido letrista estadounidense, destacado por escribir varias canciones que se convirtieron en éxitos en el siglo XX, entre esas una de las más versionadas fue *Santa Claus is Coming to Town* (Haven Gillespie, s.f.).


#### **Música**

**Victor Young** (1900- 1956) su carrera musical inició como primer violinista de la Orquesta Filarmónica de Varsovia. Posterior a su gira por Europa con la orquesta, decidió establecerse en Los Ángeles, donde incursionó en el mundo del cine como violinista y compositor, convirtiéndose en uno de los más destacados compositores de bandas sonoras en Hollywood con alrededor de 350 composiciones y arreglos en su carrera (Fernández, 2024).

#### **Tabla 3.**

##### *Beautiful Love*

<b>Beautiful Love (1931)</b>	
<b>Texto</b>	Haven Gillespie

<b>Música</b>	Wayne King, Victor Young y Egbert Van Alstyne
<b>Temática</b>	Ilusión
<b>Tonalidad Original</b>	Dm
<b>Tonalidad para la presentación</b>	Am
<b>Rango Vocal</b>	
<b>Forma</b>	A - A'
<b>Letra Original</b>	<b>Letra traducida</b>
<p>Beautiful love, you're all a mystery          Beautiful love, what have you done to me?          I was content until you came along          Thrilling my soul with your song</p> <p>Beautiful love, I've roamed your paradise          Searching for love, my dream to realize          Reaching for heaven depending on you          Beautiful love, will my dreams come true?</p>	<p>Hermoso amor, eres un misterio          Hermoso amor, ¿Qué me has hecho?          Estaba contento hasta que llegaste          Conmoviendo mi alma con tu canción</p> <p>Amor hermoso, he deambulado por tu paraíso          Buscando amor, mi sueño por realizar          Alcanzando el cielo dependiendo de ti          Hermoso amor, ¿Mis sueños se harán realidad?</p>

### Descripción

Este *standard* está en la tonalidad de Dm. Su melodía inicia en anacrusa con el patrón digital 123 (re, mi, fa, para el caso de Dm) y consecuentemente, el 5 en el pulso fuerte del siguiente compás. Mientras tanto, el acompañamiento destaca por evocar el popular II - V - I, el cuál es aplicado sobre la tónica (Em7b5 - A7#5 - Dm) y sobre su relativo mayor (Gm7 - C7 - Fmaj7). La voz principal permanece desplazando el tiempo fuerte a la segunda corchea del compás. La canción termina con un cromatismo desde el VI elevado hasta el V7 para resolver en la tónica.

### 3.2.4 *Everything Happens to Me*

En diciembre de 1940, el compositor Matt Dennis conoció a Tommy Dorsey a través de la cantante Jo Stafford en el Hollywood Palladium. Dorsey quedó impresionado con su música y le pidió que compusiera para él. Matt Dennis necesitaba letras y Tom Adair, conocido por su habilidad para escribir, colaboró (Classic Jazz Standards, 2016).

#### **Texto**

**Matt Dennis** (1914- 2002), fue un compositor y pianista estadounidense con una amplia carrera en la música popular y el *jazz*, a lo largo de su vida llegó a colaborar con grandes figuras del *jazz* y del entretenimiento (Burlingame, 2005).


#### **Música**

**Thomas Adair** (1913-1988), fue un letrista estadounidense caracterizado por capturar las emociones junto a una narrativa compleja que lo llevó a ser parte de muchas canciones icónicas del siglo XX, era socio de Matt Dennis y juntos escribieron numerosas canciones populares y de *jazz* (Burlingame 2005).

#### **Tabla 4.**

*Everything Happens to me*

<b>Everything Happens to me (1931)</b>	
<b>Música</b>	Matthew Dennis
<b>Texto</b>	Thomas Adair
<b>Temática</b>	Desamor
<b>Tonalidad</b>	Eb

<b>Tonalidad para la presentación</b>	Ab
<b>Rango Vocal</b>	
<b>Forma</b>	A- B- C
<b>Letra Original</b>	<b>Letra Traducida</b>
<p>I make a date for golf and you can bet your life it rains I try to give a party and the guy upstairs complains I guess I'll go through life Just catchin' colds and missin' trains Everything happens to me</p> <p>I never miss a thing I've had the measles and the mumps And every time I play an ace My partner always trumps Guess I'm just a fool who never looks before he jumps Everything happens to me</p> <p>At first my heart thought you could break this jinx for me That love would turn the trick to end despair But know I just can't fool this head that thinks for me I've mortgaged all my castles in the air</p> <p>I've telegraphed and phoned I send an "Airmail Special" too Your answer was "Goodbye" And there was even postage due I fell in love just once And then it had to be with you Everything happens to me</p>	<p>Hago una cita para el golf Puedes apostar tu vida que llueve Trato de dar una fiesta Y el tipo de arriba se queja Supongo que iré a través de la vida Sólo atrapando resfriados y perdiéndose trenes Todo me pasa a mí</p> <p>Nunca me pierdo nada He tenido sarampión y paperas Y cada vez que juego al azar Mi compañero siempre triunfa Supongo que soy un tonto Que nunca mira antes de saltar Todo me pasa a mí</p> <p>Al principio mi corazón pensó que podrías romper este gafe por mí Que el amor cambiaría el truco Para acabar con mi desesperación Pero ahora, no puedo engañar Esta cabeza que piensa por mí He hipotecado todos mis castillos en el aire</p> <p>He telegrafiado y llamado Envié «Especial de Correo Aéreo», también Tu respuesta fue adiós Y había incluso gastos de envío Me enamoré sólo una vez Y entonces tenía que ser de ti Todo me pasa a mí</p>

### **Descripción**

*Everything Happens To Me* es una balada *swing* en Bb de forma ternaria (A, B, C). Su melodía inicia con una nota en anacrusa y los motivos rítmicos están conformados por corcheas que finalizan en notas más largas, tales como negras, blancas o notas ligadas. Cabe destacar, que la armonía de la canción consta de numerosas progresiones “ii - V” desde diferentes grados. De esta manera, la A inicia con un iim9 - V7, el cual va seguido de un ii - V del segundo grado con sustitución tritonal, siendo así un ii7 - bV7/V. La B inicia también con un ii - V - I pero esta vez, del cuarto grado (Eb), progresión que se repite en la siguiente frase y que da lugar a un repentino ii - V de D mayor (Em7add11 - A7#9#5 - Dmaj7). Luego, utiliza un ii - V del quinto grado (F) para ir a la parte C, donde se maneja la misma armonía de la A. El tema concluye con un ii - V - I de la tonalidad sobre la frase “*everything happens to me*”.

### **3.2.5 Autumn Leaves**

Autumn Leaves se posiciona como uno de los *standards* más conocidos y versionados en la actualidad y, a pesar de que la mayoría de los temas de *jazz* populares provienen de Estados Unidos, este tema proviene de Francia, específicamente creado con base en un poema francés de Jacques Prevert, el cual fue compuesto para la película *Le Portes de la Nuit* en 1945. Ya en 1949, un popular letrista estadounidense decidió escribir una versión de este tema en inglés, pero suavizó algunas secciones y le cambió el nombre a Autumn Leaves (García 2011).


### **Texto y Música**

**Jhonny Mercer (1909- 1976)** fue uno de los mejores letristas de su época, escribió la letra de más de mil quinientas canciones, incluyendo composiciones para el cine y para espectáculos

teatrales del circuito de Broadway. Recibió diecinueve nominaciones a los Premios Óscar, ganando cuatro de ellos. Además, Mercer fue cofundador de Capitol Records (García, 2011).

**Tabla 5.**

*Autum Leaves*

<b>Autum Leaves (1978)</b>	
<b>Música</b>	Joseph Kosma
<b>Texto</b>	Johnny Mercer
<b>Temática</b>	Enamoramiento
<b>Tonalidad</b>	Em
<b>Tonalidad para la presentación</b>	Cm
<b>Rango Vocal</b>	 A musical staff with a treble clef showing three notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4.
<b>Forma</b>	A- A- B- C
<b>Letra Original</b>	<b>Letra Traducida</b>
<p>The falling leaves drift by the window  The autumn leaves of red and gold  I see your lips, the summer kisses  The sun-burned hands I used to hold</p> <p>Since you went away the days grow long  And soon I'll hear old winter's song  But I miss you most of all my darling  When autumn leaves start to fall</p>	<p>Las hojas caen junto a la ventana  Las otoñales hojas de rojo y dorado  Veo tus labios, los besos de verano  las manos quemadas por el sol que solía sostener</p> <p>Desde que te fuiste, los días se hacen largos  Y pronto escucharé la vieja canción de invierno  Pero te extraño más que nada, mi querida  Cuando las hojas de otoño empiezan a caer</p>

### **Descripción**

Podemos dividir este *standard* en cuatro bloques de ocho compases que da como resultado una estructura A- A- B- C. La melodía empieza en anacrusa con las tres primeras notas de la tonalidad, mientras que el acompañamiento entra en el segundo compás con un ii - V - I de la relativa mayor y continúa con ii - V - i de la tonalidad. Así pues, se comparten funciones armónicas entre ambas tonalidades durante el resto de la pieza, la tonalidad original y su relativa mayor. A nivel rítmico, las frases melódicas siempre inician en el segundo tiempo de cada compás, como consecuencia, la última nota de cada frase se extiende con una redonda ligada a una negra.

### **3.2.6 How High the Moon**

Esta canción surge en 1940 como el único tema romántico dentro de la comedia musical de Broadway llamada *Two for the Show*. A pesar de que este musical fue rápidamente olvidado, la melodía de *How High the Moon* logró popularizarse, ya que fue el sencillo promocional de la obra. Este tema fue modificado en su armonía, debido a que fue posteriormente utilizado como repertorio en los clubes de *jazz*. De esta manera, se difundió aún más por las distintas versiones de músicos sobresalientes de la época (Gorgot, 2024).

### **Texto**


**Morgan Lewis** (1906- 1968), fue un compositor estadounidense, destacado por sus composiciones musicales creadas para distintos espectáculos de Broadway, caracterizado por sus melodías memorables y su estilo influyente durante la época (Burlingame, 2005).

### **Música**

**Nancy Hamilton** (1908- 1985), fue una destacada letrista, compositora y dramaturga estadounidense. Es conocida por su gran contribución a la música popular durante el siglo XX (Burlingame 2005).

**Tabla 6.**

*How High the Moon*

<b>How High the Moon (1940)</b>	
<b>Texto</b>	Morgan Lenis
<b>Música</b>	Nancy Hamilton
<b>Temática</b>	Enamoramiento
<b>Tonalidad</b>	G
<b>Tonalidad de la presentación</b>	F
<b>Rango Vocal</b>	
<b>Forma</b>	A- A*
<b>Letra original</b>	Letra traducida
Somewhere there's music How faint the tune Somewhere there's heaven How high the moon There is no moon above When love is far away too Until it comes true That you love me as I love you	En algún lugar hay música Qué débil la melodía En algún lugar hay cielo Qué tan alta es la luna No hay luna arriba Cuando el amor está lejos también Hasta que se haga realidad Que me amas como yo te amo

<p>Somewhere there's music How near, how far Somewhere there's heaven It's where you are The darkest night would shine If you would come to me soon Until you will, how still my heart How high the moon</p> <p>Somewhere there's music How faint the tune Somewhere there's heaven How high the moon The darkest night would shine If you would come to me soon Until you will, how still my heart How high the Moon</p>	<p>En algún lugar hay música ¿Qué tan cerca, qué tan lejos? En algún lugar hay cielo Es donde tú estás La noche más oscura brillaría Si vinieras a mí pronto Hasta que lo haga, ¿cómo aún mi corazón? Qué tan alta es la luna</p> <p>En algún lugar hay música Qué débil la melodía En algún lugar hay cielo Qué tan alta es la luna La noche más oscura brillaría Si vinieras a mí pronto Hasta que lo haga, ¿cómo aún mi corazón? Qué tan alta es la luna</p>
Pertenece a:	Musical: Two for the Show

### Descripción

How High the Moon inicia con la melodía en anacrusa, y el acompañamiento inicia en el segundo compás con el acorde de Gmaj7, que sería la tónica. A partir del tercer compás hace su primera modulación a F y, tres compases después, vuelve a modular a Eb, ambos con el ii - V - I. Esta modulación se realiza por tonalidades descendientes de segunda mayor.

Más adelante, en el compás 15, utiliza el recurso de la dominante secundaria. En este caso, la dominante del segundo grado (A-7), la cual sería E7, pero en vez de poner dicho acorde, hace una sustitución tritonal que da como resultado el Bb7, provocando un cromatismo. Así pues, de los compases 14 al 17, la progresión queda así: |Gmaj7| A-7 D7| B-7 Bb7| A-7 D7|. De aquí en adelante, el tema utiliza los mismos recursos armónicos.

### 3.3 Sistematización Pedagógica

El proceso de montaje del repertorio para la puesta en escena inició con una profundización a nivel técnico-vocal con la cantante de *jazz* y docente Gina Savino. Esto fue registrado en un diario de campo para así establecer un método de estudio que aplicara a todos los *standards* que se presentaron en el concierto. Dicho método de estudio constó de los siguientes pasos:

1. Escuchar un mínimo de diez versiones vocales e instrumentales del *standard* que se iba a estudiar. Era importante solo escuchar leyendo la letra para identificar la pronunciación y los fraseos que había entre las diferentes versiones.

2. Escribir la letra del tema y definir su estructura (A, B, C) (compases y repeticiones).

3. Una vez aprendida la melodía del “Real Book” o alguna partitura obtenida *online*, transportarla a la tonalidad adecuada para el registro propio.

4. Realizar una partitura de la canción en la tonalidad escogida que constara de 4 voces, la primera voz sería la melodía original del tema, la segunda y tercera voz sería con las notas guía y, la última voz, con los bajos. Cabe destacar que todas las voces debían tener la misma rítmica de la melodía.

5. Estudiar junto con un “*backing track*” cada una de las voces por separado, una vez aprendidas, volver a cantar la canción, pero intercalando entre cada una de las voces cada 4 compases.

Dicho procedimiento se realizó durante el montaje del repertorio para interiorizar la armonía de cada *standard* y, al mismo tiempo, implementar las melodías aprendidas durante las improvisaciones vocales, utilizando las sílabas del *scat*.





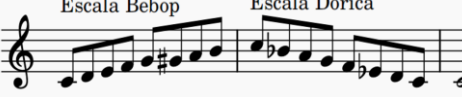

Ahora bien, dicha información se complementó con la materia “Improvisación del jazz”, dictada por el Maestro Juan Pablo Cediel. Ya que esta materia se cursa en grupo y existen

estudiantes de diferentes instrumentos, el profesor nos guió en el camino de la improvisación a través del análisis de las piezas vistas en clase junto a elementos melódicos y rítmicos que pueden enriquecer la improvisación.

A continuación, se presenta una tabla que muestra de manera gráfica las posibilidades de estudio de las progresiones que se encuentran comúnmente en el *jazz*, las cuales son necesarias para el desarrollo de un lenguaje improvisatorio dentro de este género.

**Tabla 7.**

*Análisis de las progresiones comunes en el jazz (C)*

Progresión	Escala	Arpeggio Conducido
iim7 - V7 - Imaj7	<p>Escala Bebop</p> 	<p>D-7 G7 Cmaj7</p> 
iim7b5 - V9 - i	<p>Escala Eólica</p> 	<p>D-7b5 G9 C-7</p> 
Imaj7 - im7 - IV	<p>Escala Bebop Escala Dórica</p> 	<p>Cmaj7 Cm7 F7</p> 

Este Análisis fue realizado en C/ Do mayor para que fuera de fácil comprensión, sin embargo, para dominar todas las tonalidades, se recomienda el estudio por diferentes tonalidades alternándolas entre sí a través del círculo de cuartas. Cada uno de los ejemplos se deben estudiar variando el tiempo, entre negras, corchea swing y desplazar el tiempo fuerte, lo cual es característico del swing. Además, todos las escalas y arpeggios se deben estudiar de manera ascendente y descendente en distintas disposiciones.





**Tabla 9.***Presupuesto*

<b>Presupuesto</b>	
<b>Ítem</b>	<b>Valor</b>
Clases de Scat Singing	\$ 2'000. 000
Fotografía y video	\$200. 000
Vestuario	\$1'000.000
Alquiler de equipos de sonido	\$800.000
Músicos	\$300.000
Luces	\$150.000
Ingeniero de sonido	\$200.000
Auditorio	\$ 0
<b>Total</b>	<b>\$4'650.000</b>

#### 4. Conclusiones

Al final de este trabajo, se concluye que para abordar desde la interpretación vocal el desarrollo de aspectos técnicos y estilísticos propios del jazz, es necesario:

- Encontrar un repertorio cómodo para el intérprete que lo motive a estudiar e indagar a profundidad la base teórico-armónica y poética de este, en el caso de la autora, los *standards* de *jazz* fueron el repertorio ideal para iniciar su estudio.

- Al realizar una investigación que considere el contexto sociocultural del repertorio, se puede construir una interpretación que concuerde con el estilo particular de cada compositor.

- Es necesario estudiar los aspectos teóricos que envuelven el género para así realizar un análisis musical e interpretativo del repertorio que permita escoger las herramientas técnicas y estilísticas convenientes para la interpretación del repertorio. En el caso de la autora, el estudio de las escalas utilizadas en el *jazz*, las progresiones armónicas, notas guía, entre otros, fueron la base para poder realizar una improvisación en *Scat Singing* propia del género.

- Finalmente, la puesta en escena de este proyecto destacó el papel del cantante en la expresión e interpretación del *jazz*, realizando una ejecución adecuada que reflejó los recursos de la improvisación vocal (*Scat Singing*) y el desenvolvimiento en el género *jazz* como resultado del estudio e investigación de cada pieza, usando como hilo conductor del concierto el amor desde distintas perspectivas.

### Referencias Bibliográficas

Adel, A. & Tarazona, D. (2019). *Seis Adaptaciones de Composiciones de Charlie Parker para Trío de Guitarras* (Tesis de Grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia

Biografías y Vidas. (2004) Victor Young.  
[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/y/young\\_victor.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/y/young_victor.htm)

Blog Clásicos del Jazz 150 Standars. (2016) Everything Happens to me.  
<https://www.classicjazzstandards.com/canciones/everything-happens-to-me/>

Buitrago, C. (2010). El Canto Jazz: elemento unificador de géneros populares contemporáneos. Pontificia Universidad Javeriana.

Burlingame, S. (2005) Biografía de Matt Dennis.  
[https://www.jazzstandards.com/biographies/biography\\_26.htm](https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_26.htm)

Burlingame, S. (2005) Biografía de Morgan Lewis.  
[https://www.jazzstandards.com/biographies/biography\\_72.htm](https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_72.htm)

Burlingame, S. (2005) Biografía de Nancy Hamilton.  
[https://www.jazzstandards.com/biographies/biography\\_48.htm](https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_48.htm)

Burlingame, S. (2005) Biografía de Thomas Adair.  
[https://www.jazzstandards.com/biographies/biography\\_306.htm](https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_306.htm)

Burlingame, S. (2005-2020) Biografía de Milt Gabler.  
[https://www.jazzstandards.com/biographies/biography\\_288.htm](https://www.jazzstandards.com/biographies/biography_288.htm)

- Cabrelles S., Maria S. (2016) *El jazz, un género musical innovador*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-jazz-un-genero-musical-innovador-784387/html/>
- De Gorgot, E. (2024) *Cómo una sola canción puede cambiar la historia de la Música*. Jotdown. <https://www.jotdown.es/2020/05/como-una-sola-cancion-puede-cambiar-la-historia-de-la-musica/>
- Empresas Gershwin. (2024) *Los Hermanos Gershwin*. <https://gershwin.com/the-gershwin-brothers/>
- Escuela de Música UDLA. (2015). *La Historia del Jazz*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Ac-Si6RT-k>
- Fuentes, A. D. (2018). *Recital de piano: un recorrido por los diferentes estilos del jazz en el siglo XX* (Tesis de Grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- García, A. (2011) *Estándar de Jazz: Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes), el estándar venido de Francia*. Jazztk. <https://jazztk.com/jazz/cancion/estandar-de-jazz-autumn-leaves-les-feuilles-mortes-el-estandar-venido-de-francia/#:~:text=El%20origen%20del%20est%C3%A1ndar%20Autumn%20Leaves&text=Concretamente%20la%20canci%C3%B3n%20Les%20Feuilles,Las%20puertas%20de%20la%20noche>
- Gioia, T., & Silles, P. (2016). *Historia del jazz* (1st ed.). Turner.
- Haven Gillespie (2024). *Salón de la fama de los compositores de derechos de autor*. [Haven Gillespie | Songwriters Hall of Fame \(songhall.org\)](https://songwritershall.org/)
- Herrera, D. (2014) *Una mirada al Ragtime*. Revista digital Replicante. <https://revistareplicante.com/una-mirada-al-ragtime/>

- Jaimés, D. M. (2022). *Recital de flauta: por la rivera del jazz en Latinoamérica* (Tesis de Grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Jazz Performances. (1998, -09-18). [Video/DVD] United States. White House. <https://video.alexanderstreet.com/watch/jazz-performances>.
- Kaempfert Music Publishing GmbH (2024) *Biography Bert Kaempfert*. <https://kaempfert.de/en/biography/year-1923/>
- Leguizamón, G. F. (2019). *El jazz como enriquecedor musical y rescatista de la tradición* (Tesis de Grado). Universidad de Pamplona, Norte de Santander, Colombia.
- López, R., San Cristóbal, U. (2014) *Investigación Artística en Música*. Escuela Superior de Música de Catalunya.
- Pérez, C. (2016). *El jazz y su influencia en las músicas populares: los géneros vocales y ritmos del mundo*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Remolina, A. M. (2023). *Concierto para Voz Femenina con Canciones en Español en Estilo jazz compuestas en el siglo XX* (Tesis de Grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Shapiro, J. (2016). *So you want to sing jazz: a guide for professionals*. Rowman & littlefield.
- Stoloff, B (2003) *Blues Scatitudes*. Gerard and sarzin.
- Vargas, H. (2020) *Gente con swing II*. Homo sapiens ediciones.
- Weir, M. (2015) *The Scat Singing Dialect*. University of California.

Apéndices

Apéndice A. Transcripción de “But Not for Me”

# But Not For Me

George Gerstwin

♩ = 120  
Swing

**A** C<sup>9</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Dm<sup>9</sup> G<sup>7</sup>

C<sup>9</sup> F<sup>7</sup> Fm<sup>9</sup> B<sup>b</sup><sup>7</sup>

E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7<sup>(13)</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

C<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> F<sup>7</sup>

**A'** C<sup>9</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Dm<sup>9</sup> G<sup>7</sup>

C<sup>9</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup><sup>7</sup>

E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7<sup>(13)</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

F<sup>7</sup><sup>(13)</sup> B<sup>b</sup> D.C. to solo over A and A'

## Apéndice B. Transcripción de L-O-V- E

## L-O-V-E

Intro F F<sup>6</sup> Fmaj<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

F<sup>6</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

L is for the way you look at me. O in for the on-ly one I see.  
Love is all that I can give to you Love is more than just a game for two

F<sup>7</sup> <sup>1.</sup>B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

V is ve - ry, ve - ry ex - tra - or - di - na - ry  
Two in love can make it

G<sup>7</sup> C<sup>9</sup>#<sup>11</sup>

E is e - ven more than a - ny - one that you a - dore can

2. (Am<sup>7</sup>D<sup>7</sup>)  
(Dopo soli)

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>°</sup> F/CDm Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>C<sup>7</sup>

Take my heart and please don't break it. Love was made for me and you

## Apéndice C. Transcripción de Beautiful Love

## L-O-V-E

Intro F F<sup>6</sup> Fmaj<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

F<sup>6</sup> Fmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

L is for the way you look at me. O in for the on-ly one I see.  
Love is all that I can give to you Love is more than just a game for two

F<sup>7</sup> <sup>1.</sup>B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

V is ve - ry, ve - ry ex - tra - or - di - na - ry  
Two in love can make it

G<sup>7</sup> C<sup>9</sup>#<sup>11</sup>

E is e - ven more than a - ny - one that you a - dore can

2. (Am<sup>7</sup>D<sup>7</sup>)  
(Dopo soli)

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>°</sup> F/CDm Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Take my heart and please don't break it. Love was made for me and you

## Apéndice D. Transcripción de Everything Happens to me

## Everything Happens to Me

**A**

**Fm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> F#<sup>o7</sup>**

I make a date for golf and you can bet your life it rains, I

**Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> (Ab<sup>7</sup>) Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> (Fm<sup>7</sup> D<sup>b9</sup>) E<sup>o7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5)**

try to give a par-ty and the guy up-stairs com-plaine I guess I'll go through life just catch-ing

**Gm<sup>7</sup> C<sup>9</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> (E<sup>7</sup>) Eb<sup>maj7</sup>**

colds and miss in'trains, Ev-'ry thing hap pens to me I

**Fm<sup>9</sup> Bb<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> F#<sup>o7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> (Ab<sup>7</sup>)**

nev-er miss a thing I've had the meas-les and the mumps, and ev-'ry time I play an ace my

**Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> (Fm<sup>7</sup> D<sup>b9</sup>) E<sup>o7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5)**

part-ner al-ways trumps, I guess I'm just a fool who nev-er

**Gm<sup>7</sup> C<sup>9</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> (E<sup>7</sup>) Eb<sup>maj7</sup>**

looks be-fore he jumps, Ev-'ry-thing hap pens to me At

2

**B**  $Bm7^{(add11)}$   $Eb7^{(\#9\#5)}$   $Abmaj7$  ( $Fm7$ )

first my heart thought you could break this jinx for me, That

$Bm7^{(add11)}$   $Eb7^{(\#9\#5)}$   $Abmaj7$   $Am7^{(add11)}$   $D7^{(\#9\#5)}$

love would turn the trick to end des - pair But now I just can't fool this head that

( $Cm$   $Cm^{(maj7)}$   $Cm7$   $F7$ )

$Gmaj7$  ( $Em7$ )  $Cm7$   $F7$   $Bb9sus$   $Bb7$

thinks for me, I've mort-gaged all my castles in the air I've

**C**

$Fm9$   $Bb7$   $Gm7$   $F\#o7$

tel - e - graphed and phoned, I sent an "Air - mail Spe - cial", too. Your

$Fm7$   $Bb7$  ( $Ab7$ )  $Gm7^{(b5)}$   $C7$  ( $Fm7$   $Db9$ )  $Eo7$   $Fm7^{(b5)}$

an - swer was "Good-bye", and there was e - ven post-age due. I fell in love just once and then it

( $E7^{(\#9)}$ )

$Gm7$   $C9$   $Fm7$   $B13$   $Ebmaj7$

had to be with you, Ev - 'ry - thing hap - pens to me.

## Apéndice E. Transcripción de Autumn Leaves

## Autumn Leaves

Johnny Mercer

**A**

Fm7 Bb7 Ebmaj7

The fall - ing leaves drift by the win - dow

5 Abmaj7 Dm7b5 G7 Cm

the au - tumn leaves of red and gold.

9 Cm Fm7 Bb7 Ebmaj7

I see your lips, the sum - mer kiss - es,

13 Abmaj7 Dm7b5 G7 Cm

the sun - burned hands I used to hold.

17 **B** Cm Dm7b5 G7 Cm

Since you went a way, the days grow long.

21 Cm Fm7 Bb7 Ebmaj7

And soon I'll hear old win - ter's song.

25 Ebmaj7 Dm7b5 G7 Cm7 Cb9

But I miss you most of all, my dar - ling

29 Bbm7 A7 Abmaj7 G7 Cm

when au - tumn leaves start to fall.

## Apéndice F. Transcripción How High the Moon

## How High the Moon

Some where there's mu - sic, how faint the tune. Some where there's

hea - ven, how high the moon. There is no

moon a - bove when love is far a - way too Till it comes

true That you love me as I love you. Some where there's

hea - ven How near how far The dark - est

night would shine if you would come see me soon Un - til you

will, how still my heart how high the moon

Chord symbols: Fmaj7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Gm7, C7, Fm7, Gm7(b5), C7(b9), Fmaj7, Gm7, C7, Am7, Ab7, Am7, C7, Fmaj7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Dbmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7(b9), Am7, Ab7, Gm7, C7, F6, (G7 C7)

**Apéndice G.** Transcripción del Diario de Campo*Clase 1:*

Herramientas para usar en clase:

- ✓ I Real Pro
- ✓ Muscores
- ✓ YouTube

Primer tema para estudiar: Blue Skies.

- ✓ Escuchar mínimo 10 versiones diferentes vocales o instrumentales.
- ✓ Solo escuchar leyendo la letra para corregir la pronunciación y ver los diferentes fraseos que hay entre versiones.
- ✓ Escribir la letra de la canción dividiendo por secciones (A, B, C) y definir estructura. Compases y repeticiones.
- ✓ Después de saberse la melodía escoger la tonalidad correcta para mi registro.

Marcamos en el *jazz* el segundo y el cuarto tiempo.

*Clase 2:*

Un cantante debe entrenar el oído. Análisis armónico de Blue Skies (adaptación de Gina Savino para estudio)

II-V-I de Am y C.

- Ensayar cantando las notas fundamentales de los acordes en redondas y blancas a un tiempo moderado.
- Ensayar con la letra cantando solo los bajos, posteriormente bajos y terceras.
- Por último, cantar la triada completa que corresponde a cada acorde.

**Blue Skies 1** Irving Berlin

(Medium Up Swing)

**A**

$\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$  | **A<sub>-7</sub>** | **B<sub>ø</sub> E<sub>7</sub>** | **A<sub>-7</sub>** | **D<sub>-7</sub> G<sub>7</sub>** |

1. | **C<sub>Δ7</sub> A<sub>7</sub>** | **D<sub>-7</sub> G<sub>7</sub>** | **C<sub>6</sub>** | **B<sub>ø7</sub> E<sub>7b9</sub>** |

2. | **C<sub>Δ7</sub> A<sub>7</sub>** | **D<sub>-7</sub> G<sub>7</sub>** | **C<sub>6</sub>** | **∕** ||

**B**

|| **C<sub>Δ7</sub>** | **B<sub>7b</sub> C<sub>Δ7</sub>** | **B<sub>7b</sub> C<sub>Δ7</sub>** | **G<sub>7</sub> C<sub>6</sub>** |

| **C<sub>Δ7</sub>** | **B<sub>7b</sub> C<sub>Δ7</sub>** | **B<sub>7b</sub> C<sub>Δ7</sub>** | **B<sub>ø7</sub> E<sub>7b9</sub>** ||

**A**

|| **A<sub>-</sub>** | **B<sub>ø7</sub> E<sub>7</sub>** | **A<sub>-7</sub>** | **D<sub>-7</sub> G<sub>7</sub>** |

| **C<sub>Δ7</sub> A<sub>7</sub>** | **D<sub>-7</sub> G<sub>7</sub>** | **C<sub>6</sub>** | **B<sub>ø7</sub> E<sub>7b9</sub>** ||

### Clase 3 Blue Skies (A)

- Cantar arpeggio completo con su respectiva séptima.

¿Qué son las notas guía (*Guide tones*)?

Las notas guía corresponden a la tercera y la séptima de cada acorde. El conocimiento de las notas guía permite el desenvolvimiento durante el tema porque se interioriza la armonía.

- Partitura a 4 voces para estudio. La primera voz es la melodía original, la segunda voz es la melodía solo de bajos, la tercera voz y cuarta voz son notas guía, una con tercera y otra con la séptima.

Ensayar siempre con metrónomo.

Actividad de arpeggios conducidos.

17 Arpeggios conducidos Blue skies

23

28

Clase 4.

Melodía

Línea Guía 1

Línea Guía 2

Bajo

M

LG1

LG2

B.

- Mostrar los trabajos realizados.
- Poner el backing track desde la app “irealpro” y cantar cada una de las voces del ejercicio. Posteriormente, cantar alternando las voces cada 4 compases e ir aumentando la dificultad haciendo el cambio cada vez más rápido.

Se demostró el estudio de la armonía de blue skies haciendo una improvisación sobre la sección A.

### **Clase 5**

Transcribir solos nos aporta ideas, lenguaje, y el análisis de los mismos es una herramienta para conocer las posibilidades melódicas dentro de una progresión.

- Escuchar el solo de Chet Baker “It could happen to you”

Análisis en clase “Do Nothing til you hear for me”, cantar las notas guía de la parte A.

### **Clase 6**

Cantar de memoria cada una de las voces de Blue Skies.

Standards que todo cantante se debería saber:

- All of me
- Beautiful Love
- Alone Together
- Everything happens to me

Escuchar el disco completo de It Could Happen to you de Chet Baker.

### **Clase 7**

Análisis y profundización de la parte B de Blue Skies

32 Arpeggios conducidos parte B

39

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff, labeled '32 Arpeggios conducidos parte B', contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff, labeled '39', contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

- Cantar grados de la parte B.
- Arpeggios conducidos.

### Clase 8

Una vez ya escuchado e interiorizado el solo de Chet Baker dado en la clase 5, comprobar con el piano las notas. Se establecieron estos tres pasos para el estudio de este y cualquier solo:

- Escuchar y detallar todas aquellas frases más rápidas o complicadas bajarle la velocidad al audio para posteriormente repetir las notas con la voz sin tiempo.
- Cantar por frases el sol en la altura real. Tener súper claro la nota antes de tocarla en el piano.
- Una vez escuchado, definido y cantado, estudiamos cada frase aclarando el tiempo real, el estilo, la respiración y la articulación.

Nuevo tema para estudio: Autumn Leaves, los siguientes pasos son mínimos para el estudio de este y cualquier tema.

- Letra
- Distintas versiones/grabaciones
- Tono
- Melodía

- Bajos
- Análisis armónico
- Transportar a mi tono.
- Arpeggios de los bajos
- Cantar intercalando bajos y melodías
- Líneas guía
- Cantar intercalando bajo, líneas guía y melodía.

### **Clase 9**

La importancia de los tritonos. Son muy comunes.

- El sustituto tritonal: reemplazo de una dominante por su tritono, otra dominante a un tritono de distancia.
- Análisis de Autumn Leaves, tiene cuartas consecutivas.
- Revisión del solo de Chet Baker.

**Apéndice H.** Entrevista a Juan Pablo Cediel.

1. ¿Qué fue lo que inicialmente lo atrajo al mundo del *Jazz* y qué lo motivó a dedicarse a este género?

Lo primero que me motivó fue el poder comprender muchas cosas que veía que pasaban en esta música, la riqueza del color en sus armonías tan sofisticadas, la interacción rítmica entre los elementos pero, sobre todo, el poder, desde la improvisación, expresar una idea, componer instantáneamente sobre la armonía de un tema, el encuentro con músicos creativos, algo que es fundamental. Lo impredecible y siempre diferente que es tocar en este lenguaje.

2. ¿Podría contarnos sobre su experiencia como músico de *Jazz*?

Mi interés hacia el jazz comenzó en la UNAB, mi énfasis fue teoría y composición pero por iniciativa propia comencé a escudriñar y tratar de tocar el piano en el repertorio jazzístico de forma casi intuitiva y escuchando diversos discos que me deslumbraron, descubriendo la sonoridad de esta música; luego pude ir a estudiar a Barcelona en el Taller de Músicos donde ya pude organizar mejor las ideas, entender y aprender varios aspectos como la armonía, improvisación, lenguaje, entre otros que tuve la oportunidad de aprender de la mano de grandes maestros de esta importante escuela catalana. He podido desde mi música hacer un encuentro del *jazz* y las músicas del mundo grabando ya 4 discos como compositor y pianista, tocando también en importantes festivales y salas de concierto; sigo estudiando día a día esta música tan especial que creo siempre habrá muchas cosas que aprender. Aprendo de lo que escucho en discos, nuevos proyectos que van surgiendo, de mis amigos músicos con los que toco o escucho sus propuestas, e incluso de mis estudiantes que llegan con ideas nuevas y que hacen que uno como docente tenga una visión actual de diversos aspectos musicales.

3. ¿Cuáles considera que son los referentes en la historia del *Jazz* que han influenciado su música?

El primero que descubrí y más adelante influyó fue Bill Evans, en sus temas a 3/4 sentía mucha afinidad con lo que yo venía haciendo, empecé a descubrir sonoridades en su forma de tocar y componer, cómo armonizaba de una forma tan personal, un tanto impresionista. Tuve que estudiarlo de forma intuitiva y sin alguna guía que me ayudara pues en esa época esa era mi forma de aprender esta música, solo. Luego, tratar de trasladar esto a un lenguaje musical que venía haciendo como compositor e intérprete, sus frases en los solos es algo que me sigue conmoviendo y sigo estudiando, siempre disfrutando su música, sus armonías. Por otro lado, la música de Pat Metheny, un encuentro entre el *jazz*, el *rock* y las músicas del mundo. Un compositor y guitarrista impresionante, toda una revelación que me transformó la visión de compositor; y otro de mis ídolos, Keith Jarrett, músico de un inagotable sentido creativo, expresivo, un pianista versátil que disfruto escuchar siempre.

4. ¿De qué manera, el formato de las agrupaciones instrumentales contribuye al desarrollo y enriquecimiento del lenguaje de improvisación en el *jazz*?

Sea cual sea el formato instrumental la improvisación puede estar presente depende del concepto musical que decida el compositor o arreglista, este es quien finalmente decide un camino o una progresión armónica sobre el cual un instrumento pueda improvisar siguiendo esas pautas. En el *jazz*, el proceso de la improvisación ha venido evolucionando y transformándose en el transcurso de su historia involucrando diversos formatos y tendencias, desde elementos del *swing*,

el *bebop*, el *free*, entre otros, ha ido permeando en las músicas del mundo, en formatos diferentes a las *Big bands* o tríos, cuartetos tradicionales del *jazz*. Los formatos actuales son bastante heterogéneos, el *jazz* se ha encontrado con diversas músicas del mundo transformando la visión actual de estas músicas e involucrando estos elementos improvisativos, incluso con perspectivas que provienen de las tradiciones musicales y/o culturales de diversos pueblos en formatos y contextos musicales diversos, creando un abanico de posibilidades tímbricas, polirrítmicas, y de interculturalidad.

5. ¿Qué tan indispensable es el dominio de un instrumento para un cantante que quiera improvisar en el *jazz*?

Es importante, muchos cantantes tocan un instrumento armónico como el piano o la guitarra, y esto ayuda a que puedan acompañarse ellos mismos, situar la armonía para cantar la melodía es un buen proceso de interiorización y aprendizaje, o incluso para tener la armonía para improvisar un solo, es algo que sin duda alguna favorece para mejorar la interpretación. Cuando, además, se tiene conocimiento de los acordes y patrones rítmicos propios de cada lenguaje o aire musical, es que podemos decir que realmente sabemos lo que estamos interpretando.

6. Basado en sus vivencias, ¿cómo ha percibido el crecimiento y la escena del *Jazz* en Bucaramanga?

En Bucaramanga hay un interés creciente por el estudio del *jazz*, desde hace varios años, esto no es solo de ahora, hay referentes importantes en el *jazz* nacional oriundos de esta tierra y con composiciones que han nutrido lo que hoy es el *Jazz* colombiano, entre ellos: Óscar Acevedo, Carlos Acosta (músico venezolano, pero bumangués por adopción), Chepe Ariza, Juan José Ortiz,

Rafael Arciniegas, Carlos Pino, David Jácome, algunos de ellos ya se fueron de Bucaramanga pero siguen siendo un referente importante en los lugares donde viven, construyen un legado musical muy importante para las futuras generaciones, muestran el *jazz* de nuestra tierra en escenarios internacionales, son músicos muy potentes.

7. Según el estado actual del *Jazz* en Bucaramanga, ¿cómo lo percibe con respecto a otras ciudades?

Es una ciudad muy musical, con dos escuelas importantes en la UIS y en la UNAB, los músicos tienen un interés en el estudio del *jazz* y reconocen la importancia de su estudio para entender su naturaleza musical y tener una formación integral como músicos con una mirada contemporánea que influye en la creación de músicas propias.

8. ¿Qué consejo nos da a todos los que iniciamos en el estudio del *jazz*?

Aprovechen el tiempo para estudiar, escuchar siempre buena música e interiorizar de forma introspectiva, el aprendizaje no solo está en las aulas de clase, también en el empeño que cada uno ponga, los libros o discos están ahí hoy en día, al alcance de todos, asumir con responsabilidad y amor cada hora de estudio de esto que nos apasiona, la música.

**Apéndice I.** Carta de consentimiento informado, Juan Pablo Cediel**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo JUAN PABLO CEDIEL BALLESTEROS, C. C. 91.079.346, De San Gil declaro que se me ha explicado que mi participación en el proyecto de grado "**Recital de Canto. Amor en boca de otros: Seis Standards de Jazz en Voz Femenina**", consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea transcrita para su posterior análisis, a los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente e investigativo del comité de proyecto de grado de la escuela de música en la Universidad Industrial de Santander, que guía la investigación.

Declaro que se me ha informado ampliamente sobre los posibles beneficios, riesgos y molestias derivados de mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue será debidamente referenciada.

La Investigadora Responsable del estudio, Ana María Rodelo Merche, se ha comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que le plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

Asimismo, la entrevistadora me ha dado seguridad de que los datos relacionados con mi privacidad serán manejados en forma confidencial. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos y otras presentaciones), declaro que cuenta con mi autorización para la divulgación de la información proporcionada a través de esta entrevista.

Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación tendrán como producto un trabajo de grado, para ser presentado como parte de la Memoria de Título de las investigadoras. He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

Bucaramanga, a 07 de Mayo de 2024



Firma Participante



Firma Investigadora

**Apéndice J.** Entrevista a Juan José Ortiz.

1. Qué fue lo que inicialmente lo atrajo al mundo del *Jazz* y qué lo motivó a dedicarse a este género?

El sonido, la imagen sonora. Escuché “Just Friends” del trabajo Charlie Parker with strings en un programa de la emisora local, luego, gracias a un amigo y profesor de guitarra me enteré de que gran parte de la construcción musical era la improvisación.

2. ¿Podría contarnos sobre su experiencia como músico de *Jazz*?

Ha sido un proceso extenso, desde pensar que toda la música estaba escrita hasta entender desde la aplicación en el instrumento, cómo poder acercarme a este sonido y su lenguaje. Afortunadamente he estado rodeado de muchas personas interesadas en esta música, desde coleccionistas, melómanos hasta colegas que hicieron del proceso algo cercano.

Asistir a conciertos y estar en constante contacto con el catálogo musical también ha sido clave, también la preparación personal, clases particulares y talleres.

3. ¿Cuáles considera que son los referentes en la historia del *Jazz* que han influenciado su música?

El catálogo musical con algunos trabajos como eje: Ahmad Jam, live at the Pershing - Sonny Rollins, Saxophone Colossus - Miles Davis, Seven steps to Heaven - Charlie Parker, With strings, entre otros. También, la literatura y material de investigación han sido claves para entender los aspectos culturales y artísticos fuera del dominio estrictamente musical. También, educadores nacionales e internacionales y sus trabajos en talleres donde pude asistir

4. ¿De qué manera, el formato de las agrupaciones instrumentales contribuye al desarrollo y enriquecimiento del lenguaje de improvisación en el *jazz*?

Cada formato tiene sus dificultades y sus ventajas. El formato de trío es el que de cierta manera exige un compromiso mayor en la atención de los integrantes, claridad en el lenguaje y dominio del instrumento. Un formato donde hay más instrumentos armónicos puede servir como vehículo de iniciación en el *Jazz* por las ventajas en la descripción de los elementos de la armonía hacia los músicos y oyentes.

5. ¿Qué tan indispensable es el dominio de un instrumento para un cantante que quiera improvisar en el *jazz*?

Es importante entender cómo funcionan los códigos de esta música y el piano es una herramienta fundamental para poder lograrlo. También entender, si queremos acercarnos a esta música de manera que se entienda como un lenguaje, vamos a necesitar más relación con el sonido (las grabaciones), también nos podemos acercar desde la teoría, pero el lenguaje va a estar ausente. También, al unir las dos perspectivas, la práctica desde las grabaciones con la teoría y formación en el instrumento, vamos a tener más herramientas para acercarnos.

6. Basado en sus vivencias, ¿cómo ha percibido el crecimiento y la escena del *Jazz* en Bucaramanga?

En cuanto al interés por el *Jazz* con el *swing feel* como elemento característico siempre ha sido reducido. También, esto debido a la desconexión emocional y sonora con el estilo, el imaginario colectivo sobre esta música y la falta de educación efectiva. Ahora hay un interés mayor por parte de músicos jóvenes en las nuevas expresiones lideradas por grupos y personajes que a

través de los nuevos medios han venido tomando un lugar importante en las opciones sonoras disponibles, de manera más accesible, sin *swing feel*, pero son músicas tocadas en su mayoría por músicos que entienden el *swing feel* y con formación en *Jazz*.

7. Según el estado actual del *Jazz* en Bucaramanga, ¿cómo lo percibe con respecto a otras ciudades?

Es reducido, pero hay claridad y personalidad en el sonido.

8. ¿Qué consejo nos da a todos los que iniciamos en el estudio del *jazz*?

Que escuchen esta música y poco a poco establezcan relaciones con las grabaciones y el sonido que las caracteriza. Si les llega a atraer algo, lo más probable es que se vuelva parte de sus vidas, de su día a día, de sus reuniones con amigos y colegas, acompañando varios aspectos de la vida. Recordar que es una música popular, en su mayoría canciones que ahora está siendo estudiada en la academia haciendo que ciertos aspectos nuevos aparezcan favorablemente para el desarrollo y algunos obvios ya no sean tan importantes. Como acercarse a esta música desde la teoría sin conocer el sonido del catálogo tan extenso y no tener una referencia sonora en la mente.

**Apéndice K.** Carta de consentimiento informado, Juan José Ortiz.**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo Juan Jose Ortiz Camacho, C. C. 91160030 de Floridablanca , declaro que se me ha explicado que mi participación en el proyecto de grado "**Recital de Canto. Amor en boca de otros: Seis Standards de Jazz en Voz Femenina**", consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea transcrita para su posterior análisis, a los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente e investigativo del comité de proyecto de grado de la escuela de música en la Universidad Industrial de Santander, que guía la investigación.

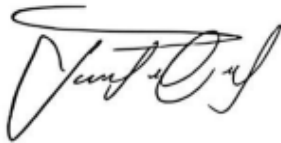
Declaro que se me ha informado ampliamente sobre los posibles beneficios, riesgos y molestias derivados de mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue será debidamente referenciada.

La Investigadora Responsable del estudio, Ana María Rodelo Merche, se ha comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que le plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

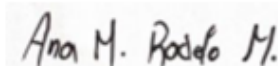
Asimismo, la entrevistadora me ha dado seguridad de que los datos relacionados con mi privacidad serán manejados en forma confidencial. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos y otras presentaciones), declaro que cuenta con mi autorización para la divulgación de la información proporcionada a través de esta entrevista.

Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación tendrán como producto un trabajo de grado, para ser presentado como parte de la Memoria de Título de las investigadoras. He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

Bucaramanga, a 07 de Mayo de 2024



\_\_\_\_\_  
Firma Participante



\_\_\_\_\_  
Firma Investigadora