



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 1,
ENERO-JUNIO DE 2017.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2017.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

TRASCENDENCIA E INFLUENCIA EN EL JAZZ
DE LA COMPOSICIÓN *I GOT RHYTHM* DE GEORGE GERSHWIN /
TRANSCENDENCE AND INFLUENCE IN THE JAZZ OF THE
COMPOSITION *I GOT RHYTHM* OF GEORGE GERSHWIN

FRANCISCO JAVIER LARA MARRERO

Universidad San Francisco de Quito / franklara@yahoo.com

RESUMEN: La presente investigación intenta evidenciar la importancia de *I Got Rhythm* que fue compuesta por George Gershwin para el musical *Girl Crazy* en 1930, la importancia que tuvo al convertirse en una forma preconcebida en el jazz, por todas las evoluciones y avances armónicos a los que ha sido sometida a través de estos ochenta y cinco años; las innumerables composiciones que surgieron a partir de ella, tomando su misma secuencia armónica y cambiando solamente la melodía, proceso que fue denominado más tarde como *contrafact*; la trascendencia que tuvieron algunos músicos como Charlie Parker y Dizzy Gillespie al desarrollar esta técnica compositiva. *I Got Rhythm* fue el pie para desarrollar la “forma canción” de 32 compases y acrecentar innumerables secuencias armónicas que denotaron en un sinnúmero de nuevos Jazz Tunes y también Jazz Standard.

PALABRAS CLAVE: George Gershwin; I Got Rhythm; Rhythm Changes; jazz; contrafact; armonía; improvisación; composición; forma; compases

ABSTRACT: The present research tries to demonstrate the importance of *I Got Rhythm* that was composed by George Gershwin for the musical *Girl Crazy* in 1930, the importance it had to become a preconceived form in jazz, for all the evolutions and harmonic advances to which it has been subjected through these eighty-five years, the innumerable compositions that emerged from it, taking its same harmonic sequence and changing only the melody. This process was later called *contrafact*, the significance of some musicians such as Charlie Parker and Dizzy Gillespie in developing this compositional technique was considerable. *I Got Rhythm* was the foot to develop the “song form” of 32 measures and increase innumerable harmonic sequences that denoted in countless new Jazz Tunes and also Jazz Standard.

KEY WORDS: George Gershwin; I Got Rhythm; Rhythm Changes; jazz; contrafact; harmony; improvisation; composition; form; measures

RECIBIDO: 14 de noviembre de 2016 / **APROBADO:** 16 de diciembre de 2016

1. INTRODUCCIÓN

La composición *I Got Rhythm* del compositor norteamericano George Gershwin, fue escrita para el musical *Girl Crazy*, compuesto en el año 1930, y al igual que *Embraceable You* y *But Not For Me*, se convirtieron en estándar del jazz, pero fue precisamente *I Got Rhythm* la que se convirtió en una de las dos formas preconcebidas más importantes dentro del jazz: el “Rhythm Changes”.

Con *I Got Rhythm*, Gershwin creó una de las melodías más elocuentes y originales en la historia de la música americana, pero no sospechaba en lo absoluto que su composición se convertiría en el vehículo idóneo para que los jazzistas desarrollaran su progresión armónica hasta niveles insospechados.

Como se apuntaba anteriormente, en el jazz han existido dos formas preconcebidas; estas son:

- 1) “Blues” de 12 y 16 compases, tanto para modo mayor como para menor.
- 2) “Rhythm Changes”, que fue una influencia directa de *I Got Rhythm*.

Estas formas preconcebidas cambiaron al jazz tanto en lo histórico como en lo estructural, ya que fueron evolucionando dentro de ellas mismas y se convirtieron en parte de los famosos jazz estándar y piezas clave tanto dentro del repertorio jazzístico, que todo jazzista debe conocer, como de las *Jams* que siguen vigentes hasta hoy en día.

El presente trabajo se desarrolla a partir de un acercamiento al mencionado tema, y de los análisis desarrollados fundamentalmente a partir de una experiencia profesional no deja de ser resultado del intercambio con importantes maestros a lo largo de muchos años. Antecedentes propiamente dichos no han sido hallados; de ahí la importancia de las observaciones musicales que aquí se realizarán.

2. DESARROLLO

El “Rhythm Changes” es una forma canción A. A'. B. A'. Cada sección se compone de ocho compases respectivamente, dando un total de treinta y dos compases. La segunda A' es una repetición casi completa de la primera A'.

A continuación, se va a describir cómo fueron escritos los cambios originales de *I Got Rhythm*, compuesto en Bb concierto por George Gershwin, sobre las partes A dentro de la progresión.

A. Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //.

A'. Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // C-7 F7 // Bbmaj7 //.

B. D7 // D7 // G7 // G7 //

C7 // C7 // F7 // F7 //.

A'. Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // C-7 F7 // Bbmaj7 //.

2.1 Descripción de los cambios armónicos de *Rhythm Changes que se desarrollaron dentro de las As. La A. y la A'.*

Como se apuntó antes, el “Rhythm Changes” fue adoptando nuevas transformaciones armónicas a lo largo de los tiempos, que se describirán a continuación:

La primera transformación es convertir al G-7 en G7 y así se convierte en V7/II.

A. Bbmaj7 G7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // Bbmaj7 G7 // C-7 F7 //.

A'. Bbmaj7 G7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // C-7 F7 // Bbmaj7 //.

La segunda transformación es convertir al Bbmaj7 del tercer compás en D-7 que es el III-7 sustitución del Imaj7, haciendo el famoso *turn round* que es III-7 VI7 / II-7 V7 / Imaj7 /:

A. Bbmaj7 G7 // C-7 F7 // D-7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // D-7 G7 // C-7 F7 //.

A'. Bbmaj7 G7 // C-7 F7 // D-7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // C-7 F7 // Bbmaj7 //.

La tercera transformación se plantea por qué no llegar cromáticamente al D-7 del tercer compás que en sí es el III-7 sustitución tónica del Imaj7, y así crearon esta otra forma:

A. Bbmaj7 Bdim7 // C-7 C#dim7 // D-7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // D-7 G7 // C-7 F7 //.

A'. Bbmaj7 Bdim7 // C-7 C#dim7 // D-7 G7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // C-7 F7 // Bbmaj7 //

La cuarta transformación demuestra que se pensó que entonces se podían utilizar las sustituciones de tritono y se podía hacer un sinnúmero de superimposiciones. En esta versión se detallan las más comunes:

A. Bbmaj7 B7 // C-7 C#7 // D-7 Db7 // C-7 B7 //

F-7 E7 // Ebmaj7 // D-7 Db7 // C-7 B7 //

A'. Bbmaj7 B7 // C-7 C#7 // D-7 Db7 // C-7 B7 //

F-7 Eb7 // Ebmaj7 // C-7 B7 // Bbmaj7 //

Sobre este tipo de superimposición armónica, Clifford Brown compuso el “Rhythm Changes” *Brownie Speak* usando estas sustituciones de tritono. A continuación se detalla la progresión:

A. Bbmaj7 Db7 // Gb7 B7 // Bb7 Ab7 // Gb7 F7 //

Bb7 // Ebmaj7 Eb-7 // D-7 G-7 // C-7 F7 //

A'. Bbmaj7 Db7 // Gb7 B7 // Bb7 Ab7 // Gb7 F7 //

Bb7 // Ebmaj7 Eb-7 // D-7 G-7 // C-7 F7 //

B. D7 // D7 // Db7 // Db7 //

C7 // C7 // B7 // B7 //

A'. Bbmaj7 Db7 // Gb7 B7 // Bb7 Ab7 // Gb7 F7 //

Bb7 // Ebmaj7 Eb-7 // D-7 G-7 // C-7 F7 //

Como se puede observar, esta composición de Clifford Brown está basada en sustituciones de tritono, tanto en la parte A como en la B.

Durante el Jamey Aebersold Camp de 2010, David Baker indicaba otra versión que se puede usar desde una extensión de dominantes comenzando en el bVI7, que se detalla a continuación; sirve tanto para la A como para la A':

A. Gb7 B7 // E7 A7 // D7 G7 // C7 F7 //

Bb7 // Ebmaj7 // D-7 Db7 // C-7 B7 //

2.2 Descripción de los cambios armónicos de “Rhythm Changes” que se desarrollaron dentro de la parte B

B. D7 // D7 // G7 // G7 //

C7 // C7 // F7 // F7 //.

Estos son los cambios originales de Gershwin.

La primera transformación sobre estos cambios, los jazzistas comenzaron a desarrollarla anteponiendo el relativo II-7:

B. A-7 // D7 // D-7 // G7 //

G-7 // C7 // C-7 // F7 //.

La segunda transformación, comenzaron a hacerla con diferentes sustituciones de tritono usando tanto el relativo menor II-7, como todas las sustituciones de dentro de los dominantes por extensión de dominantes, o sustituciones de tritono:

B. D7 // D7 // Db7 // Db7 //

C7 // C7 // B7 // B7 //.

B. Ab7 // Ab7 // G7 // G7 //

F#7 // F#7 // F7 // F7 //.

B. A-7 // D7 // Ab-7 // Db7 //

G-7 // C7 // F#-7 // B7 //.

B. Eb-7 // Ab7 // D-7 // G7 //

C#-7 // F#7 // C-7 // F7 //.

2.3 La progresión de “Rhythm Changes” en el desarrollo de otras armonías de un sinnúmero de obras de jazz estándar

También se puede sustituir la armonía de “Rhythm Changes” por “Coltrane Changes” sobre los primeros cuatro compases de la parte A:

A. Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //.

Cambios originales.

A. Bbmaj7 Db7 // F#maj7 A7 // Dmaj7 F7 // Bbmaj7 //

F-7 Bb7 // Ebmaj7 // Bbmaj7 G-7 // C-7 F7 //.

Coltrane Changes.

La experiencia obtenida a través de esta investigación demuestra que estos cambios se pueden usar siempre y cuando se sepa con qué sección rítmica se está tocando, sirven para dar una sonoridad *out side* o asemejar un sonido o tendencia *free jazz*.

2.4 Desarrollo histórico de “Rhythm Changes” que derivó en los *contrafact*

En el jazz, tanto como en la música académica, los compositores copiaron algunas progresiones armónicas; por ejemplo, la forma sonata en lo académico, y sobre esto, con diferentes temas, se hizo lo mismo en el jazz. Uno de los que comenzó a hacerlo fue el saxofonista Charlie Parker, conjuntamente con el trompetista Dizzy Gillespie; solo cambiando las melodías dieron lugar a lo que hoy conocemos como *contrafact*, que es una nueva composición melódica escrita sobre una progresión armónica existente o una canción preexistente. Se documentan muchos casos de esto; por ejemplo, *Ornithology* de Charlie Parker sobre los cambios de *How High the Moon* de Morgan Lewis, *Countdown* de John Coltrane sobre *Tune Up* de Miles Davis, y la lista sería interminable. En este caso, el “Rhythm Changes” es la base para otras muchas composiciones de jazz, como los temas de Charlie Parker y Dizzy Gillespie: *Anthropology* y *Thrivin' From a Riff*. (Más adelante se detalla una lista de las composiciones sobre “Rhythm Changes” que se han podido encontrar a lo largo de esta investigación).

2.5 Contrafact sobre *I Got Rhythm*

De acuerdo con esta investigación, se han podido identificar algunos de los *contrafact*, los cuales han sido clasificados por título y compositor, de acuerdo al detalle del cuadro siguiente:

Título	Compositor
An Oscar for Tradwell, Anthropology, Celebrity, Chasin' The Bird, Cheers, Constellation, Dexterity, Moose The Mooche, Passport, Steeplechase, Swedish Schnapps	Charlie Parker
Shaw Nuff, Salt Peanuts	Charlie Parker y Dizzy Gillespie
Something In B Flat	Benny Golson
Allison's Uncle (aka Bangloon), Tribute To Brownie (aka LaRue)	Cannonball Adderley
CTA	Jimmy Heath
Exhibit A	Donald Byrd y Gigi Gryce
Wake Up	Gigi Gryce
Choose Now, Theme of No Repeat, Delirium	Tadd Dameron

Two French Fries	Oscar Pettiford
Wolf's Talk	Jimmy Cleveland
Apple Honey	Woody Herman
Cottontail	Duke Ellington
Good Queen Bess, Squatty Roo	Johnny Hodges
Rhythm-a-ning	Thelonious Monk
Sonnyside y Eternal Triangle	Sonny Stitt*
Lester Leaps	Lester Young
Allen's Alley	Allen Eager
Brown Gold	Art Pepper
Coolie Rini, Dorothy, Deltitnu	Howard McGhee
Apple Jump, Dexter's Deck	Dexter Gordon
Don't Be That Way	Benny Goodman
The Duel	Dexter Gordon y Teddy Edwards
Eb Pob, Fat Girl, Goin' To Minton's, Webb City	Fats Navarro
52nd Street Theme, Bud's Bubble, Celia, Strictly Confidential, Wail	Bud Powell
Flintstones	Barry Harris
The Goof and I	Serge Chaloff.
Hamp's Paws	Hampton Hawes
Hollerin' and Screamin'	Eddie "Lockjaw" Davis
Coppin' The Bop, Fox Hunt, In Walked Horace, Jay Jay, Jay Bird, Syntax, Tiptoe, Turnpike	J.J. Johnson
The Jeep Is Jumpin'	Hazel Scott
Jumpin' at the Woodside, Miss Thing	Count Basie
Moody Speaks, Moody's Got Rhythm	James Moody
Newk's Fadeaway, No Moe, Oleo	Sonny Rollins
Lemon Drop, Northwest Passage	Woody Herman
Dizzie Atmosphere, One Bass Hit, Oop Bop Sh Bam, Ow, Stay On It	Dizzy Gillespie
Rhythm in a Riff	Billy Eckstine
Seven Come Eleven	Charlie Christian
Swing Spring, The Theme	Miles Davis
Wire Brush Stomp	Gene Krupa

Crosscurrent	Lennie Tristano
Hoe Down	Oliver Nelson
Room 608	Horace Silver
Five Brothers	Gerry Mulligan
XYZ, Father Steps In	Earl Hines
Juggernaut, Juggin' Around, Jug Handle	Gene Ammons
Mop, Mop	Coleman Hawkins
O Go Mo	Kai Winding
On The Scene	Milt Jackson
Bop Kick de Nat Cole, Call The Police, I'm An Errand Boy For Rhythm, Harlem Swing Pogo Stick Bounce, Rhythm Sam, Solid Potato Salad, Straighten Up and Fly Right, Ta-de-ah.	Nat Cole (años después: Nat King Cole)
Shag	Sidney Bechet
Chant of the Groove	Fats Waller
Raid The Joint	Erskine Hawkins
Blue's Theme, Fungi Mama	Blue Mitchell
Chippie, Chronology	Ornette Coleman
Crazeology	Benny Harris
Good Bait	Tadd Dameron y Count Basie
Flintstones Theme	Bryson y Goldberg
Room 608	Horace Silver
Suspone	Mike Stern
* Este "rhythm changes" tiene la parte B con unos cambios diferente a los preconcebidos: # IV7 // # IV7 // IV7 // IV7 // III7 // bIII7 // II7 // bII7 //.	

3. CONCLUSIONES

Al culminar esta investigación, hemos podido llegar a la conclusión de la importancia que ha tenido "Rhythm Changes" para el Jazz, a través de la composición de Gershwin de *I Got Rhythm*, que ha tenido una constante evolución armónica en sí, y también de la proliferación de nuevas composiciones sobre esta forma AABA de 32 compases, llamada también "forma canción"; además, por convertirse en una de las pocas formas preconcebidas más ejecutadas dentro del jazz, pocas han sido las canciones dentro del Jazz que han podido desarrollarse por sí solas con tal relevancia.

4. RECOMENDACIONES

Esta investigación demostró que la mejor manera para aprender y estudiar estos nuevos *contrafact* y la nueva literatura jazzística es basándose en las grabaciones originales, y abstenerse de utilizar los *Real Book* o cualquier otra fuente que contenga las composiciones escritas, a no ser que sean fuentes verificables de las composiciones originales, ya que la mayoría de estos libros contienen errores. Por otro lado, sacar los temas de oído ayuda a desarrollar el oído armónico y melódico muy importante en el jazz. Otro recurso aconsejable es transponer los temas, tanto la melodía como la armonía, pues resulta un excelente entrenamiento para el oído relativo, muy importante en este estilo.

Para no tener problemas con la armonía, se recomienda pensarla funcionalmente por grados; asimismo, implementar la misma rutina para aprender la melodía, asignar grados a cada nota de la melodía, estableciendo con anterioridad el centro tonal, y lógicamente comenzar con melodías fáciles: la más fácil y recomendable es el tema original *I Got Rhythm*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aebersold, J. (1982). *Charlie Parker Omnibook*. Criterion. ISBN 0-7692-6053-5.
- Baker, D. (2006). *How To Play Bebop, Volume 3*. . Alfred. ISBN 0-7390-2182-6.
- Crawford, R. (1993). *The American musical landscape*. University of California Press. ISBN 0520077644. ISBN 9780520077645.
- Owens, T. (1982). *Bebop: The Music and It's Players*. Oxford. ISBN 0-1951-0651-2.
- Sher, C. (2005). *The New Real Book, Volume 1*. Sher Music. ISBN 0-9614701-43.
- Sher, C. (2005). *The New Real Book, Volume 2*. . Sher Music. ISBN 0-9614701-78.
- Sher, C. (2005). *The New Real Book, Volume 3*. . Sher Music. ISBN 1-883217-03-2.
- Chazelle, J. e. (9 de Septiembre de 2008). Jazz era Transition to Bebop: "Hot House" and the revolutionary aspect "Charlie Parker I: - Hot House". Princeton, Francia: College de France.