

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

Análisis del lenguaje y la forma musical de *A Night in Tunisia*

Jefferson Aranda Torres

Diego Celi, M.A. Director de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito

para la obtención del título de

Licenciado en Música Contemporánea

Quito, Mayo de 2013

Universidad San Francisco de Quito

Instituto de Música Contemporánea

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

Análisis del lenguaje y la forma musical de *A Night in Tunisia*

Jefferson Aranda Torres

Diego Celi, M.A.

Director de la tesis

Walter Szymanski, B.M.

Miembro del comité de tesis

Jorge Balladares, B.A.

Miembro del comité de tesis

Teresa Brauer, B.M.

Miembro del comité de tesis

Esteban Molina, D.M.A.

Decano del Instituto de Música Contemporánea

Quito, Mayo de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma: _____

Nombre: Jefferson Aranda

C. I.: 1720108404

Lugar: Quito

Fecha: 14 de Mayo de 2013

Resumen

El tema principal de este documento es el análisis musical de *A Night in Tunisia*, el cual se enfocó en el lenguaje armónico, melódico y en la forma de este tema. Los contenidos más importantes que se analizaron dentro del lenguaje melódico fueron: movimientos interválicos, estructuras melódicas, función de las notas dentro de cada acorde, recursos y patrones melódicos, contorno melódico, análisis motivico, entre otros. El análisis del lenguaje armónico permitió descubrir el tipo de armonía usada al componer esta obra, el ritmo armónico, las funciones de los acordes dentro de la composición, acordes de intercambio modal, acordes con doble o triple función, entre otros. Finalmente, los temas más relevantes dentro del análisis de la forma fueron: cadencias, períodos, simetría, estructura general del tema, entre otros.

Agradecimientos

A Dios, gracias por la salud y la vida que me regala todos los días para poder seguir adelante.

A los profesores y miembros de la comunidad educativa de la Universidad San Francisco de Quito y del Instituto de Música Contemporánea, por compartirme sus conocimientos y permitirme descubrir la vida y la música desde una perspectiva diferente a lo largo de todos estos años.

A Esteban Molina, por darme la oportunidad de ser miembro de una de las escuelas de música más importantes de Latinoamérica.

A Diego Celi, Jorge Balladares y María Sol Cordovez por darme el tiempo de revisar este documento y por sus valiosas observaciones para mejorarlo.

A Lenin Palacios, Jay Byron y Jeff Tollefson, gracias por brindarme su amistad, por haber confiado en mí y por haberme ayudado a crecer, e impulsar en mí el deseo de seguir alcanzando logros en la vida.

A Marianita Torres, mi inspiración y la persona más importante en mi vida, gracias por su esfuerzo y sacrificio diario para poder llegar hasta donde hoy me encuentro.

A mi familia y amigos por darme la fuerza y el impulso para seguir adelante en todos los proyectos y objetivos que me he propuesto.

A María José Basantes por ser mi amiga y compañera, gracias por sus consejos y palabras de aliento en todo momento.

Finalmente, a mis compañeros músicos por permitirme compartir junto a ellos esta utopía que es la música.

Tabla de contenidos

Resumen.....	5
Agradecimientos.....	6
Lista de figuras.....	8
Introducción.....	9
Capítulo 1: Análisis de lenguaje melódico.....	10
Capítulo 2: Análisis de lenguaje armónico.....	19
Capítulo 3: Análisis de la forma	23
Conclusión.....	27
Referencias.....	28
Apéndice.....	29

Lista de figuras

Figura	Descripción	Página
1	Partitura de <i>A Night in Tunisia</i>	10
2	Introducción de <i>A Night in Tunisia</i>	11
3	Parte A de <i>A Night in Tunisia</i>	12
4	Parte B de <i>A Night in Tunisia</i>	13
5	Interludio de <i>A Night in Tunisia</i>	15
6	Patrón melódico que se repite en el interludio de <i>A Night in Tunisia</i>	16
7	Contorno melódico de <i>A Night in Tunisia</i>	17
8	Análisis motivico de <i>A Night in Tunisia</i>	18
9	Análisis armónico de la introducción de <i>A Night in Tunisia</i>	19
10	Análisis armónico de la parte A de <i>A Night in Tunisia</i>	20
11	Análisis armónico de la parte B de <i>A Night in Tunisia</i>	21
12	Análisis armónico del interludio de <i>A Night in Tunisia</i>	22
13	Análisis de la forma de <i>A Night in Tunisia</i>	23
14	Forma de la introducción de <i>A Night in Tunisia</i>	24
15	Forma de parte A de <i>A Night in Tunisia</i>	24
16	Forma de parte B de <i>A Night in Tunisia</i>	25
17	Forma del Interludio de <i>A Night in Tunisia</i>	26

Análisis del lenguaje y la forma musical de *A Night in Tunisia*

Introducción

A Night in Tunisia, constituye uno de los referentes más importantes en la historia del latin jazz, a través del cual este estilo se popularizó en América y Europa, empezando a ser experimentado y conocido por muchas personas (Shipton, 1999). Este *jazz standard* fue escrito en 1942 por Dizzy Gillespie y Frank Paparelli, en el cual la combinación de música latina con be-bop, es su principal característica.

El presente trabajo se enfocará en realizar un profundo análisis musical del tema, el mismo que se direccionará hacia una exploración de la forma, lenguaje melódico y armónico, usados al escribir esta obra. Es importante realizar este análisis ya que *A Night in Tunisia* fue compuesto en la época de mayor influencia de la música afro-cubana para Dizzy Gillespie.

De esta manera, se analizarán las progresiones armónicas y líneas melódicas del tema, para lo cual se dividirá el trabajo en: Análisis de la forma y análisis del lenguaje armónico y melódico.

Capítulo 1

A Night in Tunisia

Dizzy Gillespie
Frank Paparelli

INTRO

1 $E\flat 7$ Dm 2

A

3 $E\flat 7$ Dm $E\flat 7$ Dm 4 5 6 7

8 $E\flat 7$ Dm $Em7(\flat 5)$ $A7(\flat 5)$ 9 10 11 12 1. Dm 2. Dm

B

13 $Am7(\flat 5)$ $D7(\flat 9)$ Gm $Gm7$ $C7$ 14 15 16

17 $Gm7(\flat 5)$ $C7(\flat 9)$ $F6$ $Em7(\flat 5)$ $A7(\flat 5)$ 18 19 20 **D.S. al ff**

INTERLUDE

21 Dm $Em7(\flat 5)$ $E\flat 7(\sharp 11)$ 22 23 24

25 Dm $G7(\sharp 11)$ 26 27 28

29 $Gm(\text{Maj}7)$ $Gm7$ $G\flat 7(\sharp 9)$ 30 31 32

SOLO BREAK

FINE $F \text{Maj}7$ $Em7(\flat 5)$ $A7(\flat 9)$ 33 34 35 36 37

©Gillespie 1942

Figura 1. Partitura de *A Night in Tunisia*.

Análisis de lenguaje melódico

La introducción de este tema, está dada por una línea melódica de dos compases, que se pueden repetir las veces que el intérprete desee. Esta frase generalmente es ejecutada por un instrumento de registro grave como el bajo, piano, saxofón barítono o trombón, dependiendo del caso (Perricone, 1990).

Dizzy Gillespie
Frank Paparelli

1 2

Figura 2. Introducción de *A Night in Tunisia*.

La frase empieza desde la raíz del bII7 (E_b7), que funciona como dominante sustituto del V7 ($A7$). El primer intervalo es ascendente hacia el quinto y al séptimo grado hasta llegar a la octava en el *upbeat* del tiempo dos del compás uno. A continuación, desciende por un intervalo de segunda mayor hasta el séptimo grado y por un intervalo de tercera menor, hasta el quinto grado del mismo acorde en el *upbeat* del último tiempo del compás uno.

El compás dos, se inicia con un arpeggio ascendente, desde la raíz del I- (Dm) en el *downbeat* del tiempo uno, hacia el tercer, quinto y sexto grado en el *upbeat* del tiempo dos. A continuación, la melodía desciende por un intervalo de segunda mayor hacia el quinto grado y termina con un intervalo de cuarta justa ascendente en la raíz del acorde I- en el *upbeat* del último tiempo (Nettles, 1993).

Figura 3. Parte A de *A Night in Tunisia*.

La melodía de este tema en la parte A, empieza en anacrusa y se desplaza por arpeggio ascendente desde un quinto grado del I- (Dm), en el *upbeat* del último tiempo del compás tres, hasta un sexto grado del bII7 (Eb7) como dominante sustituto del V7(A7), en el *downbeat* del tiempo dos del compás cuatro. El siguiente, es un intervalo descendente de cuarta justa en el último tiempo del compás cuatro, para terminar con una aproximación cromática hacia el quinto grado del I- en el *upbeat* del tiempo uno del compás cinco, el mismo del inicio, pero una octava arriba. Este mismo movimiento melódico se repite durante los compases seis, siete, ocho y nueve, con la única excepción del tiempo uno del compás siete, donde no hay aproximación cromática.

Luego, en el tiempo uno del compás 10, se asciende una segunda menor y se desciende el mismo intervalo y otro de segunda mayor, desde el cuarto grado del II-7b5 (Em7b5) hasta el quinto grado del V7b5 (A7b5) en el tiempo tres del compás 10. Finalmente, termina con una aproximación cromática hacia el primer grado del acorde I- en el *upbeat* del último tiempo del compás 10. La sección A se repite nuevamente y lo único que varía es el último compás, es decir, la segunda casilla (compás 12), donde la última nota es el quinto grado del I- y sirve de *pickup* de la parte B (Stein, 1979).

Figura 4. Parte B de *A Night in Tunisia*.

La parte B, inicia con un *pickup* en el último tiempo de la segunda casilla de la parte A, es decir, en el último tiempo del compás 12, que es el quinto grado del I- (Dm). La melodía continúa y en el compás 13 nace desde el tercer grado del II-7b5, en este caso Am7b5 (intercambio modal¹), donde luego desciende una tercera menor hasta la raíz del acorde. Desde ahí, desciende una segunda mayor hasta el séptimo grado en el *upbeat* del último tiempo del compás 13. Luego, desciende nuevamente una segunda menor hasta el tercer grado del momentáneo V7b9, en este caso D7b9, en el primer tiempo del compás 14. A continuación, la melodía salta una séptima disminuida hasta el b9 del V7b9 y desciende una segunda menor hasta la raíz del acorde, en el *upbeat* del segundo tiempo del compás 14. En el último tiempo de este compás la melodía desciende una tercera menor hasta el quinto grado del V7b9. Seguidamente, la melodía asciende una segunda menor hasta el tercer grado del momentáneo I-, en este caso Gm y desciende una tercera menor hasta la raíz del acorde, en el *upbeat* del tiempo uno del compás 15. Inmediatamente, la melodía desciende una segunda menor, hasta el séptimo grado mayor del I- en el *upbeat* del tiempo dos del compás 15. La frase termina ascendiendo una segunda menor y luego una segunda mayor para resolver en la raíz del nuevo II-7, en este caso Gm7 en el compás 16.

¹ Es tomar prestados algunos acordes de modos paralelos y sustituir a los diatónicos del mayor o del menor.

La parte B continúa en el compás 17, donde la melodía se transporta de manera muy similar a los primeros cuatro compases de la parte B, la diferencia radica en que se mueve una segunda mayor descendente con respecto a los cuatro primeros, es decir, la melodía nace desde el tercer grado del nuevo II-7b5, en este caso Gm7b5. A continuación, la melodía desciende una tercera menor hasta la raíz del acorde y seguidamente una segunda mayor hasta el séptimo grado, en el *upbeat* del último tiempo del compás 17. Finalmente, la melodía desciende una segunda menor hasta el tercer grado del momentáneo V7b9, en este caso C7b9, en el primer tiempo del compás 18. Luego, la melodía salta una séptima disminuida hasta el b9 del V7b9 y desciende una segunda menor hasta la raíz del acorde, en el *upbeat* del segundo tiempo del compás 18. En el último tiempo de este compás la melodía desciende una tercera menor hasta el quinto grado del V7b9. De inmediato, la melodía asciende una segunda menor hasta el tercer grado del momentáneo I6, en este caso F6 y desciende una tercera mayor hasta la raíz del acorde, en el *upbeat* del tiempo dos del compás 19. A continuación, la melodía asciende una segunda mayor, en el tiempo tres del compás 19 y desciende el mismo intervalo, para resolver por una segunda mayor descendente al primer grado del II-7b5, en este caso Em7b5, en el *upbeat* del último tiempo del compás 19 (Ulanowsky, 1988).

En general esta melodía es muy irregular, con intervalos en ambas direcciones, notas de paso y notas extrañas al acorde propias del be-bop (Perricone, 1990).

La melodía continúa en la parte A, es decir, desde el compás cuatro hasta el compás diez, desde donde salta al compás 21 que es el *pickup* del interludio.

Figura 5. Interludio de *A Night in Tunisia*.

En esta composición, el interludio es la parte que antecede a la improvisación y su principal característica es un patrón melódico que se repite por seis ocasiones. Esta sección es especial, puesto que aquí se utiliza un recurso llamado secuencia a lo largo de todo el interludio. La secuencia es una técnica de desarrollo motivico característica del período Barroco, con compositores como Vivaldi, Haendel, Bach, entre otros. Este recurso permite repetir un motivo en diferentes grados de la escala o en las diferentes estructuras armónicas que van apareciendo (Stein, 1979).

El interludio empieza con un *pickup* desde el *upbeat* del tiempo dos del compás 21, donde la melodía está en el quinto grado del I- (Dm). Luego, esta melodía cambia al cuarto grado del II-7b5 (Em7b5) en el *upbeat* del último tiempo del compás 21, es ahí donde empieza el patrón que se va a repetir. La melodía continúa descendiendo una segunda mayor y luego una tercera menor hasta la raíz del acorde, en el *upbeat* del tiempo dos del compás 22. A continuación, la melodía salta una cuarta justa ascendente hacia el cuarto grado del II-7b5

en el tiempo tres del compás 22 y finalmente, se realiza el mismo movimiento de saltar una tercera menor hasta la raíz del acorde, en el último tiempo de dicho compás. Inmediatamente, la melodía realiza el mismo salto de cuarta justa ascendente hacia el cuarto grado del II-7b5, descendiendo por los mismos intervalos de segunda mayor y tercera menor hasta la raíz del acorde. La frase termina con un intervalo de cuarta justa ascendente hacia el cuarto grado del II-7b5, es ahí donde termina el patrón que se va a repetir (Nettles, 1993).

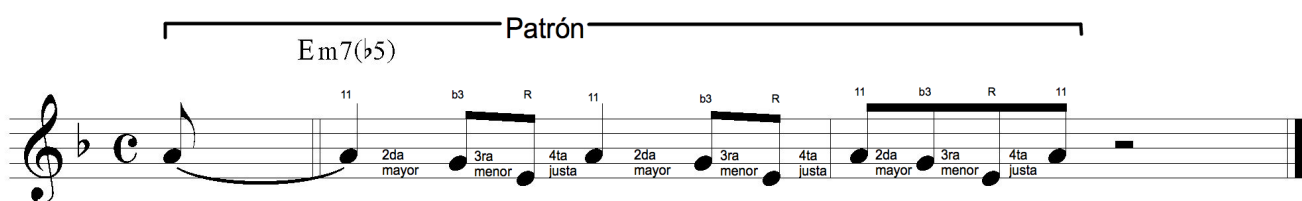


Figura 6. Patrón melódico que se repite en el interludio de *A Night in Tunisia*.

El siguiente patrón empieza en el *upbeat* del último tiempo del compás 23 y se realiza con el acorde bII7#11 como sustituto del V7, en este caso Eb7#11. El tercer patrón empieza en el *upbeat* del último tiempo del compás 25, pero esta vez la melodía se interpreta en el II-, es decir Dm. El siguiente patrón empieza en el *upbeat* del último tiempo del compás 27, esta vez se toca en el V7#11, es decir G7#11. El quinto patrón empieza en el *upbeat* del último tiempo del compás 29 y se ejecuta en el acorde II-Maj7 (G-Maj7) en el compás 30 y en el II-7 (Gm7) en el compás 31. Finalmente, el último patrón empieza en el *upbeat* del último tiempo del compás 31, en el acorde bII7#9, como dominante sustituto del V7 en la tonalidad de F, en este caso Gb7#9. En este último patrón, en el tiempo cuatro del compás 33 hay un intervalo de tercera menor ascendente, que nace desde el #9 y que da paso al *break* del solo (Perricone, 1990).

Las notas de la melodía de esta obra tienen una relación muy marcada entre ellas y la figura que forma esta relación se denomina curva o contorno melódico. El contorno melódico

de *A Night in Tunisia* es ondulante, ya que la melodía forma una figura que asciende y desciende continuamente (Gabis, 2006).

A Night in Tunisia

Dizzy Gillespie
Frank Paparelli

The musical score for "A Night in Tunisia" is presented in a single system with multiple staves. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4. The score is divided into several sections: **INTRO** (measures 1-2), **A** (measures 3-12), **B** (measures 13-16), **INTERLUDE** (measures 21-28), **SOLO BREAK** (measures 30-32), and **FINE** (measures 33-37). Chord symbols are indicated above the notes, such as Eb7, Dm, Em7(b5), A7(b5), Gm7(b9), Gm, C7, F6, and G7(#11). The melodic contour is highlighted with red lines, showing a characteristic wave-like pattern of ascending and descending intervals. The score concludes with a "FINE" and a "SOLO BREAK" section.

©Gillespie 1942

Figura 7. Contorno melódico de *A Night in Tunisia*.

Dentro de esta obra se presentan varios motivos e ideas musicales, los mismos que se desarrollan a lo largo de todo el tema, algunos motivos se pueden percibir fácilmente, pero

otros son más difíciles de identificar, este análisis refleja las ideas musicales del tema (Stein, 1979).

A Night in Tunisia

Dizzy Gillespie
Frank Paparelli

INTRO

1 $E\flat 7$ Antecedente 2 $D m$ Consecuente

A

3 $E\flat 7$ Antecedente 4 $D m$ 5 $E\flat 7$ Consecuente 6 $D m$ 7

8 $E\flat 7$ Antecedente 9 $D m$ 10 $E m 7(\flat 5)$ 11 $A 7(\flat 5)$ Cadencia 12 1. $D m$ 2. $D m$

B

13 $A m 7(\flat 5)$ Antecedente 14 $D 7(\flat 9)$ 15 $G m$ Consecuente 16 $G m 7$ $C 7$

17 $G m 7(\flat 5)$ Doble consecuente 18 $C 7(\flat 9)$ 19 $F 6$ Cadencia 20 $E m 7(\flat 5)$ $A 7(\flat 5)$ **D.S. al**

INTERLUDE

21 $D m$ 22 $E m 7(\flat 5)$ Antecedente 23 24 $E\flat 7(\sharp 11)$ Consecuente 1

25 $D m$ Consecuente 2 26 27 $G 7(\sharp 11)$ Consecuente 3 28

29 $G m(\text{Maj} 7)$ Consecuente 4 30 $G m 7$ 31 $G\flat 7(\sharp 9)$ Consecuente 5 32

SOLO BREAK

FINE 33 $F \text{Maj} 7$ 34 $E m 7(\flat 5)$ 35 $A 7(\flat 9)$ 36 37

©Gillespie 1942

Figura 8. Análisis motivico de *A Night in Tunisia*.

Capítulo 2

Análisis de lenguaje armónico

Esta pieza forma parte de la armonía tonal funcional, la misma que es un conjunto de relaciones que se establecen entre los distintos elementos melódico-armónicos del tema y que responden a la atracción de un mismo centro tonal (Gabis, 2006), que en este caso es Dm (Re menor). Este estándar de jazz muestra un ritmo armónico sencillo, el mismo que se va presentando con uno o dos acordes por compás, con algunas excepciones en partes específicas. Las estructuras que aquí se muestran son en general muy usadas en la armonía del jazz, como el clásico ii V7 I (Nettles, 1993).

La característica armónica de *A Night in Tunisia* radica en que a pesar de ser una construcción tonal, presenta momentos de intercambio modal (ver Apéndice A), especialmente en la parte B y en el interludio. Es en esta sección, donde se puede escuchar con más claridad la influencia del be-bop en esta obra musical (Weinstein, 1992).

La introducción está formada por dos compases, con un ritmo armónico de un acorde por compás, donde el primero es un bII7 o subV7/I- (Eb7), que funciona como un dominante sustituto del V7 (A7) y el segundo es un acorde I- (Dm). Las funciones tonales de los acordes de la introducción son V que resuelve al I- (Stein, 1979).

Acorde	Eb7	Dm
Función	bII7 o subV7/I-	I-
	V7	I-

Figura 9. Análisis armónico de la introducción de *A Night in Tunisia*.

La parte A de esta composición está formada por ocho compases, el ritmo armónico es muy parecido a la introducción, puesto que presenta un acorde por compás, con excepción del séptimo que tiene dos acordes. El primer acorde es un bII7 o subV7/I- (Eb7), que funciona como un dominante sustituto del V7 (A7) y resuelve al acorde I- (Dm); esta progresión se repite por los seis primeros compases. La parte A termina con la cadencia II- V I-, donde Em7b5 cumple la función de II-7b5 y el acorde A7b5 cumple la función de V7b5, resolviendo en el acorde Dm, que es un I-. Las funciones tonales de la progresión armónica de la parte A son V que resuelve al I-, por tres ocasiones y al final termina con la cadencia II- V I- (Vail, 2003).

Acorde	Eb7	Dm	Eb7	Dm
Función	bII7 o subV7/I-	I-	bII7 o subV7/I-	I-
	V7	I-	V7	I-
Acorde	Eb7	Dm	Em7b5 A7b5	Dm
Función	bII7 o subV7/I-	I-	II-7b5 V7b5	I-
	V7	I-	II- V7	I-

Figura 10. Análisis armónico de la parte A de *A Night in Tunisia*.

La parte B está compuesta por ocho compases, con un ritmo armónico más complejo a diferencia de la sección A. La distribución armónica está compuesta por dos cadencias auténticas perfectas (ii V I). La primera vez resuelve en Gm, en el compás tres de esta sección y la segunda en F6, en el compás siete del mismo segmento. Ambas series de ii V I, están unidas por la doble función del acorde Gm en el compás tres, donde está actuando como I- de Gm y II- de F. Los acordes como Gm que cumplen una doble o triple función y que pertenecen a la tonalidad de origen y a la de destino, pero cumplen diferentes funciones en

una y en otra, se denominan acordes comunes o pivote (ver Apéndice B). El acorde de Gm del compás tres, se transforma en Gm7b5 en el quinto, el mismo que ya no forma parte del modo mayor sino del menor, reflejando un intercambio modal que resuelve en F6 en el compás siete. El final de la parte B está formada por una cadencia o *turnaround* que resuelve en Dm, regresando al centro tonal original (Nettles, 1993).

Acorde	Am7b5	D7b9	Gm	Gm7 C7
Función	II-7b5	V7b9	I- (II- de F)	II-7 V7
	II-	V7	I-	II- V7
Acorde	Gm7b5	C7b9	F6	Em7b5 A7b5
Función	II-7b5	V7b9	I6 (bIII de Dm)	II-7b5 V7b5
	II-	V7	I	II- V7

Figura 11. Análisis armónico de la parte B de *A Night in Tunisia*.

El interludio, es la parte final de este jazz standard y generalmente es usado para pasar de un solista a otro o para finalizar el tema. De una u otra manera el interludio no es usado para improvisar, está formado por 16 compases de los cuales los cuatro últimos forman el *break* donde empieza la improvisación (Gentry, 1991).

La última sección de *A Night in Tunisia* está compuesta de los mismos recursos mencionados anteriormente, como la cadencia ii V I, dominantes sustitutos e intercambio modal. El ritmo armónico es más lento, a diferencia de las otras secciones de esta pieza, puesto que el cambio de acordes se da cada dos compases, con excepción de los nueve y diez de esta sección (Maggin, 2006).

El interludio empieza con un acorde II-7b5 (Em7b5), que luego va a un bII7#11 o subV7 (Eb7#11), el mismo que funciona como un dominante sustituto de V7(A7) y que

resuelve a Dm, que funciona como I- de Dm y como II- de C. La armonía sigue a un V7#11 de C, en este caso G7#11; este acorde debería resolver a C, que es V7 de F, pero sigue a GmMaj7. Este acorde funciona como paso para el II- de F en el compás 31, la séptima mayor del GmMaj7 en el compás 30, le da un sentido de resolución por medio tono hacia el Gm7. La armonía sigue a un acorde bII7#9 o subV7 (Gb7#9) como dominante sustituto en el compás 32 y finalmente resuelve a un acorde con doble función FMaj7, el mismo que actúa como un I de F y como bIII de Dm, es aquí donde empieza el *break* del solista. A continuación, la melodía va a II-7b5 (E-7b5) y finalmente a V7, en este caso A7b9 (Ulanowsky, 1988).

Acorde	Em7b5		Eb7#11	
Función	II-7b5		bII7#11 o subV7	
	II-		V7	
Acorde	D-		G7#11	
Función	I- (II- de C)		V7#11 de C	
	II-		V7	
Acorde	GmMaj7	Gm7	Gb7#9	
Función	II- de F	II-	bII7#9 o subV7	
	II-	II-	V7	
Acorde	FMaj7		Em7b5	A7b9
Función	I de F (bIII de Dm)		II-7b5	V7b9
	I		II-	V7

Figura 12. Análisis armónico del interludio de *A Night in Tunisia*.

Capítulo 3

Análisis de forma

El análisis se enfocará en la forma general de *A Night in Tunisia* y también profundizará de manera específica, en cada una de las secciones que se presentan.

Esta obra es un ejemplo de forma ternaria compuesta, descrita a breves rasgos como A B A. Esta se desarrolló a partir del período Preclásico, con compositores como Johann Sebastian Bach, y consiste en que A está presentado por dos períodos muy parecidos, únicamente diferenciados por la cadencia auténtica perfecta (V7 I), al final del segundo período. La parte B es contrastante y al final se presenta A nuevamente. A diferencia de las obras de Bach, *A Night in Tunisia* se muestra como una forma ternaria compuesta contemporánea (Figura 14) (Stein, 1979).

Introducción	A1	A1	B	A2	Interludio o Coda
2 compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	16 compases
Latin	Latin	Latin	Swing	Latin	Swing

Figura 13. Análisis de la Forma de *A Night in Tunisia*.

La introducción está formada por dos semifrases de un compás cada una, las mismas que al unirse forman una frase de dos compases; este segmento no se puede definir como un período, ya que este se conforma de varias frases de dos o tres compases cada una. Esta sección presenta una simetría bilateral, donde la primera y segunda semifrases son casi idénticas, respecto al número de intervalos y al tiempo de duración de cada una. Además, esta sección presenta una cadencia auténtica perfecta (V7 I), donde Eb7 está funcionando como V7 y Dm es el I- (Frisse, 1974).

INTRO

Semifrase 1

Semifrase 2

Dizzy Gillespie
Frank Paparelli

1 2

Figura 14. Forma de la introducción de *A Night in Tunisia*.

La parte A está compuesta por ocho compases, los mismos que se repiten dos veces seguidas luego de la introducción. Esta sección la podemos definir como un período paralelo, dado que se encuentra formado por dos frases, una antecedente y una consecuente paralela, las mismas que son iguales en su extensión y estructura, diferenciándose únicamente en la cadencia final. La frase antecedente se ubica entre los compases uno y cuatro de esta sección y la consecuente paralela entre los compases cinco y ocho. Cada frase se encuentra formada por dos semifrases y estas a su vez se constituyen por dos motivos. La parte A se ejecuta con estilo de latin y la simetría de esta sección se puede definir como bilateral, por el tiempo de duración y extensión de cada frase. También se define como simetría de giro de media vuelta, por la cadencia auténtica perfecta (V7 I), ubicada al final de la frase dos, donde A7b5 funciona como V7 y Dm como I- (Vásconez, 2010).

Motivos
Semifrases
Frases

A

3 4 5 6 7

8 9 10 11 12

1. Dm 2. Dm

Figura 15. Forma de la parte A de *A Night in Tunisia*.

La parte B está formada por ocho compases, al igual que la parte A y también es un período paralelo, el mismo que se encuentra formado por dos frases, cada una compuesta de dos semifrases y estas a su vez están constituidas de dos motivos. Esta sección se ejecuta con articulación de swing. La simetría de esta parte se analiza como bilateral, ya que las dos frases tienen la misma duración y el mismo número de intervalos, con excepción de sus últimos compases. Esta parte presenta tres cadencias auténticas perfectas: la primera se ubica entre los compases dos y tres de esta sección, donde D7b9 funciona como V7 y Gm como I-. La segunda está en los compases seis y siete, donde C7b9 funciona como V7 y F6 como I. La tercera sirve para regresar al centro tonal original en la parte A y se encuentra en el compás ocho de esta sección (McRae, 1988).

The image shows a musical score for Part B of 'A Night in Tunisia' in G minor, 4/4 time. It consists of two staves of music, measures 13 through 20. A legend in the top left corner identifies the markings: green lines for 'Motivos' (Motifs), blue lines for 'Semifrases' (Half-phrases), and red lines for 'Frases' (Phrases). The harmonic analysis is as follows:

- Measure 13: D7(b9) (V7) and Gm (I-)
- Measure 14: Gm7(b5) (V7) and C7(b9) (V7)
- Measure 15: F6 (I) and Em7(b5) (V7)
- Measure 16: Gm7 (V7) and C7 (V7)
- Measure 17: Gm7(b5) (V7) and C7(b9) (V7)
- Measure 18: F6 (I) and Em7(b5) (V7)
- Measure 19: Em7(b5) (V7) and A7(b5) (V7)
- Measure 20: A7(b5) (V7)

Figura 16. Forma de la parte B de *A Night in Tunisia*.

El interludio o coda, se presenta como el segmento contrastante de *A Night in Tunisia*. Esta parte se encuentra formada por 16 compases y se interpreta con articulación de swing, es también un período paralelo, puesto que la única diferencia son los últimos cuatro compases (*break*). El único punto cadencial de esta sección se encuentra en los compases 11, 12 y 13, donde Gb7#9 está funcionando como un V7 y FMaj7 es el I, reflejando una cadencia auténtica perfecta (Nettles, 1993).

Dm **INTERLUDE** Θ **Motivo que se repite** Eb7(#11)
 21 22 23 24
 Dm G7(#11)
 25 26 27 28
 Gm(Maj7) Gm7 Gb7(#9)
 29 30 31 32
FINE **SOLO BREAK** Em7(b5) A7(b9)
 F Maj7
 33 34 35 36 37

Figura 17. Forma del interludio de *A Night in Tunisia*.

En esta composición generalmente se interpreta toda la forma completa (A A B A interludio), pero la improvisación se ejecuta únicamente sobre A A B A. El interludio o coda es usado generalmente para cambiar de solista o para terminar el tema en el compás 12 de la coda, ahí se encuentra el *Fine* (Vail, 2003).

Conclusión

A Night in Tunisia es uno de los jazz standards más importantes del latin jazz, con una influencia muy notoria del be-bop y de la música afro-cubana. Su armonía es tonal funcional y tiene un ritmo armónico de uno o dos acordes por compás con excepciones en partes específicas. Presenta momentos de intercambio modal, especialmente en la parte B y en el interludio, además, tiene dominantes sustitutos y acordes comunes o pivote (doble o triple función).

Las notas de la melodía tienen una relación muy marcada entre ellas, sin embargo, dicha melodía es muy irregular, con notas extrañas al acorde, intervalos en ambas direcciones y notas de paso. Esta composición usa recursos melódicos como la secuencia, que es una técnica de desarrollo motivico usada para repetir una frase en diferentes grados de la escala. Su contorno melódico es ondulante, formando una figura que asciende y desciende continuamente.

La forma de esta obra es ternaria compuesta (A A B A), con cadencias auténticas perfectas (ii V7 I) y períodos paralelos. Presenta simetría bilateral y simetría de giro de media vuelta.

Referencias

- Fraisse, P. (1974). *Psicología del Ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales.
- Gentry, T. (1991). *Dizzy Gillespie: Performer, Bandleader and Composer*. New York: Chelsea House.
- Gillespie, D. (1979). *To be, or not... to bop*. USA: Doubleday Books.
- Horricks, R. (1984). *Dizzy Gillespie*. USA: Hippocrene Books.
- Koster, P. & Sellers, C. (1988). *Dizzy Gillespie: 1953-1987*. 2nd Ed. USA: Micrography.
- Maggin, D. (2006). *Dizzy: The Life and Times of John Birks Gillespie*. USA: HarperCollins.
- McRae, B. (1988). *Dizzy Gillespie: his life & times*. USA: Universe Books.
- Shipton, A. (1999). *Groovin High: The life of Dizzy Gillespie*. New York: Oxford University Press.
- Stein, L. (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. USA: Alfred Music Publishing.
- Stewart J. (2011). *No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse American Music*. *American Music*, 29(3), 332-352.
- Weinstein, N. (1992). *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*. USA: Limelight.
- Vail, K. (2003). *Dizzy Gillespie: the bebop years, 1937-1952*. USA: Scarecrow Press.
- Vásconez, P. (2010). *Introducción a las Formas Musicales*. Quito.

Apéndice A

Intercambio Modal. El intercambio modal es utilizar acordes prestados que se derivan de un modo paralelo en el modo mayor, es decir, D Mayor está relacionado con D dórico, D frigio, D lidio, D mixolidio, D aeolio y D locrio. Cuando se produce el intercambio modal, la modulación no es hacia otro tono sino hacia otro modo.

Los acordes que más se suelen usar como intercambio modal son los acordes subdominante menor. Estos acordes se caracterizan por tener el grado bVI, particular del modo eólico.

El intercambio modal es sustituir algunos grados del modo jónico por grados paralelos, los cuales tengan en sus estructuras el grado bVI.

Apéndice B

Acordes comunes o pivote. Los acordes pivote son los que cumplen una doble o triple función y que pertenecen a la tonalidad de origen y a la de destino, pero cumplen diferentes funciones en una y en otra.

The image displays two musical staves in 4/4 time. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in F major (one flat). Both staves show a sequence of seven chords: IV, V, vi, vii, I, ii, and iii in the top staff; and V, vi, vii, I, ii, iii, and IV in the bottom staff. The first chord in each staff (IV in G major and V in F major) and the sixth chord (ii in G major and iii in F major) are circled in red, indicating they are pivot chords.

Measure	Chord (G Major)	Chord (F Major)
1	IV	V
2	V	vi
3	vi	vii
4	vii	I
5	I	ii
6	ii	iii
7	iii	IV