MUS

LÍNEA MELÓDICA
EN LA GUITARRA DE JAZZ

línea melódica

Alfonso Bekes

ediciones UNL

Línea melódica en la guitarra de jazz

Alfonso Bekes

ediciones UNL

CÁTEDRA

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

ediciones UNL

Consejo Asesor
Colección Cátedra
Alicia Camilloni
Daniel Comba
Bárbara Mántaras
Isabel Molinas
Héctor Odetti
Andrea Pacífico
Ivana Tosti

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación comercial
José Díaz
Corrección
Laura Prati
Diagramación interior y tapa
Laura Canterna

© Ediciones UNL, 2025.

—

Se diagramó y compuso
en Ediciones UNL.

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Bekes, Alfonso
Línea melódica en la guitarra de jazz /
Alfonso Bekes. —1a ed.— Santa Fe:
Ediciones UNL, 2025.
Libro digital, PDF/A - (cátedra)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-512-6

1. Música. 2. Jazz. 3. Guitarra. I. Título.
CDD 780.71

———————————

© Alfonso Bekes, 2025.

Queda hecho el depósito
que marca la ley 11723.
Reservados todos los derechos.

Agradecimientos

A Lucía Hurtado, a mis padres Lucrecia y Alejandro.

A familiares, amigos, maestros, colegas y alumnos, sin cuya inspiración y soporte hubiera sido imposible la realización de este libro.

A las autoridades y al personal de Extensión del ISM por considerar esta propuesta.

Índice

Introducción / 9
1. Sistema CAGED / 11
2. Escala mayor / 15
3. Modos derivados de la escala mayor / 37
4. Motivos y secuencias melódicas / 59
5. Escalas pentatónicas y escala de blues / 67
6. Motivos y secuencias melódicas sobre la escala pentatónica / 73
7. Escala pentatónica dominante o pentatónica menor sexta / 81
8. Motivos y secuencias sobre la escala pentatónica dominante / 85
9. Escala menor melódica y dos de sus modos: lidia b7 y alterada / 93
10. Motivos y secuencias sobre la escala menor melódica / 105
11. Escala mixolidia b9, b13. 5to. modo de la menor armónica / 113
12. Motivos y secuencias sobre la escala mixolidia b9, b13 / 117
13. Las reglas de cromáticos de Barry Harris (Escalas de Bebop) / 121
14. Fraseo. Teoría versus práctica / 137
15. Escalas sobre ii V I (Mayor) / 143
16. Escalas sobre ii7(b5) V7(b9) i (menor) / 161
17. Arpegios melódicos. Estructura superior / 171
18. Pivots / 181
19. Enclosures / 195
20. Notas guía o *guide tones* / 203
Palabras finales / 209
Apéndice. Ejemplos de grabaciones en orden de aparición / 211
Referencias bibliográficas / 217
Sobre el autor / 219

Introducción

Este libro está concebido como material complementario para ser usado en la Cátedra de Guitarra, de la Licenciatura en Música Popular, del Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral; también, como un libro que responda a las necesidades que a lo largo de los años fueron advertidas como músico y docente particular. La obra está dirigida a guitarristas intérpretes, improvisadores, compositores, acompañantes y solistas, entre otros.

A partir una gran cantidad de ejemplos y ejercicios en partituras, tablaturas y diagramas, el libro ofrece un manual progresivo de escalas y construcción melódica que toma como punto de partida la lógica geométrica de las posiciones en la guitarra conocida como «sistema CAGED».

Las escalas vistas aquí constituyen la base elemental de nuestro vocabulario melódico y armónico. Están expuestas siempre en forma monódica (sin superposición de notas). Se desarrollan luego en motivos y secuencias, así como en contextos de secuencias armónicas típicas, en todas las tonalidades. También veremos el uso de notas de paso cromáticas según las ideas del pianista Barry Harris, así como otros dispositivos de creación y organización melódica característicos, aunque no exclusivos, del lenguaje Bebop. Los estudios propuestos, así como los ejemplos transcriptos de distintos maestros, pertenecen al lenguaje de jazz, casi exclusivamente.

El estudio de las escalas es una tarea sin fin que podemos seguir explorando en sucesivos estadios de profundidad, tanto como un requisito básico para hablar fluidamente el idioma de la música. Con este material, que incluye más de 150 pequeños estudios agrupados alrededor de objetivos específicos, se procura hacer un humilde aporte a nuestra formación como músicos guitarristas. Deseamos que este libro pueda ser un complemento para un aprendizaje sistemático y ordenado. Nuestra convivencia diaria con el instrumento debe ser siempre lo más musical posible. Si estos estudios se abordan en solitario, el metrónomo y las bases rítmicas que proveen el contexto armónico serán de vital importancia.

PARANÁ, MAYO DE 2024

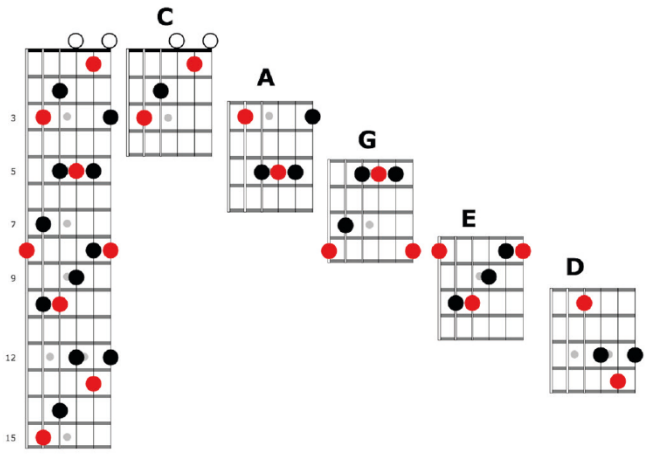
1 Sistema CAGED

El nombre CAGED viene de las figuras (o *voicings*) de los acordes básicos en primera posición.

Este sistema es una manera de entender la geometría lógica de las notas, escalas y acordes sobre el mástil de la guitarra.

Nuestro objetivo será incorporarlo de forma práctica, gestual, como una segunda naturaleza, para así llegar a una visión fluida de las notas en el mástil, donde las opciones armónico–melódicas se manifiestan en un continuum guiado por la intuición del gesto musical.

El orden C–A–G–E–D tiene una lógica que se vuelve evidente cuando pasamos por las distintas posiciones de un mismo acorde. Esta es la secuencia en la que se revelan sobre la **tónica Do** a medida que avanzamos en el mástil desde la primera posición en adelante:

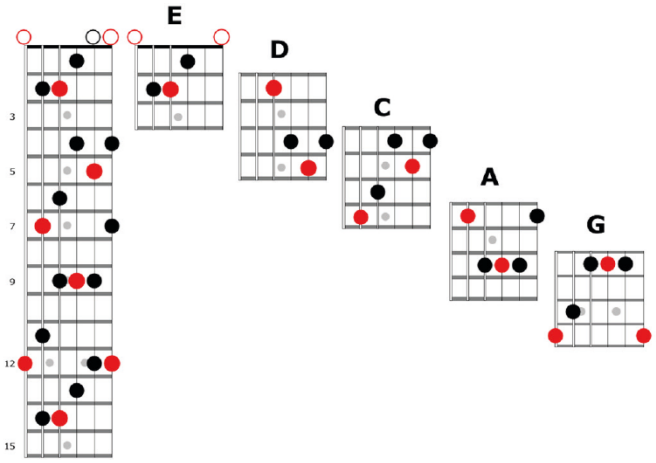


En la posición XII el ciclo comienza nuevamente. Si hacemos el camino contrario (de la posición XII a la I) la secuencia de posiciones se presentará al revés: D, E, G, A, C.

Recordemos que estamos haciendo 5 posiciones diferentes de un mismo acorde. En este caso la tónica siempre es Do.

Ahora bien, si partimos de cualquier otra tónica o posición, la secuencia mantendrá el mismo orden y lógica. Por ejemplo, si comenzamos con un acorde de E (Mi mayor) en primera posición será E, D, C, A, G, de primera posición en adelante y al revés desde la posición XII a la primera.

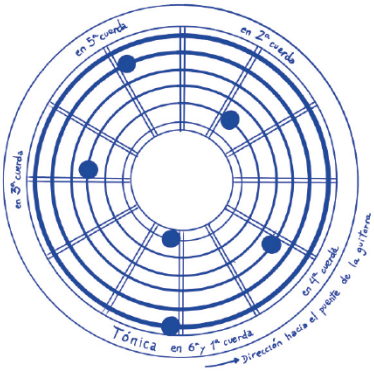
Tónica MI



Por supuesto, estamos tomando como ejemplo acordes tríadas mayores, pero la lógica de este sistema aplica a cualquier tipo de acorde. También, como veremos en breve, podemos utilizarlo para las escalas, uniendo de forma práctica un tipo de escala a un tipo de acorde a través de la visualización de una posición.

> → Advertencia: no debemos confundir la nomenclatura de referencia de las posiciones o voicings de este sistema con el nombre *real* de los acordes.

En su libro *Harmonia & improvisação* el músico y pedagogo brasileño Almir Chediak expone este modelo de visualización; una imagen del mástil circular, mostrado como un continuo.



A partir de cualquier tónica dada podemos desplegar el mapa de relaciones armónico–melódicas en toda la extensión del instrumento.

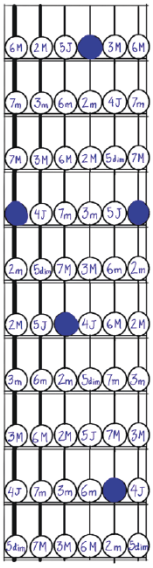
En este próximo gráfico vemos las relaciones interválicas en 2 sectores dados. Tengamos siempre en cuenta que el sistema es aplicable a cualquier tónica. Las relaciones permanecen inalterables.

Intervalos en el mástil

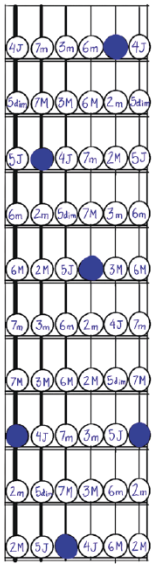
Gráficos aplicables a diferentes tonalidades

= Tónica o Fundamental

Ejemplo con tónica en 6ta cuerda

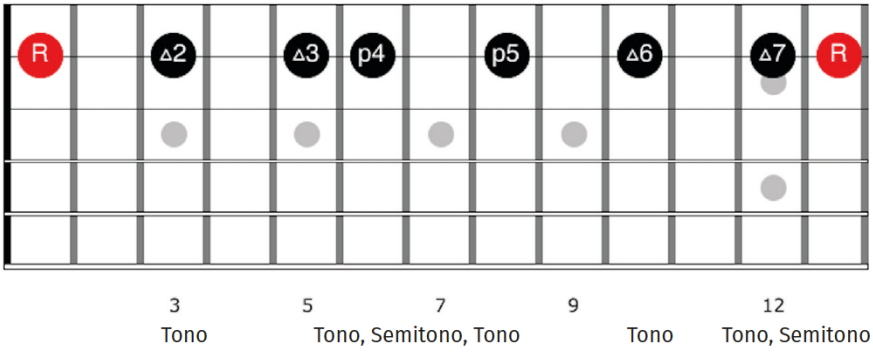


Ejemplo con tónica en 5ta cuerda



2 Escala mayor

La escala mayor es la más comúnmente utilizada. Tiene siete notas y se forma a través de una estructura interválica fija que comienza con su nota *fundamental*, también llamada *tónica* (en inglés *root*). Esa estructura puede expresarse en tonos (dos casillas en la guitarra) y semitonos (una casilla). Si recorremos la escala mayor en una sola cuerda su estructura será evidente:



(T,T,S,T,T,T,S) y luego se repite igual.

A partir de la tónica se definen los intervalos y funciones de las demás notas.

Cada tipo de escala (mayor, menor, etc.) tiene su estructura particular, y la escala mayor es el modelo básico de referencia. Podemos nombrar los intervalos de la escala mayor con números: 1 2 3M 4 5 6 7M, a los que llamaremos tónica, segunda, tercera mayor, cuarta, quinta, sexta y séptima mayor. La distancia entre cada tónica se denomina octava.

Antes de desplegar esta escala en toda la extensión de la guitarra y en las 12 tonalidades es necesario hacer algunas aclaraciones.

Consideraciones sobre el estudio de las escalas

El estudio y la práctica de las escalas en la guitarra se pueden abordar de muy diferentes formas, con distintas lógicas y objetivos.

En este primer capítulo sigue 2 líneas principales:

–están basadas en las posiciones del sistema CAGED,

–no implican extensiones de los dedos de la mano izquierda.

La coordinación técnica que conllevan las escalas en la guitarra hace que su incorporación, posterior dominio y refinamiento, impliquen un proceso de estudio que nos acompaña toda la vida.

La precisión rítmica será el objetivo y el manejo de la misma debe ser total, al punto de poder realizar conscientemente sutiles cambios como, por ejemplo, los consabidos «sobre el pulso», «antes del pulso» «después del pulso», que se perciben como cambios en el carácter del fraseo. Las vamos a estudiar con metrónomo o una base rítmica estable.

Si bien por razones de practicidad de escritura las escalas a lo largo del libro están ejemplificadas en una sola figura rítmica, las vamos a trabajar también en distintos valores de duración sobre un mismo tempo:

–blancas

–negras

–corcheas (iguales y con swing)

–corchea con punto

–tresillo

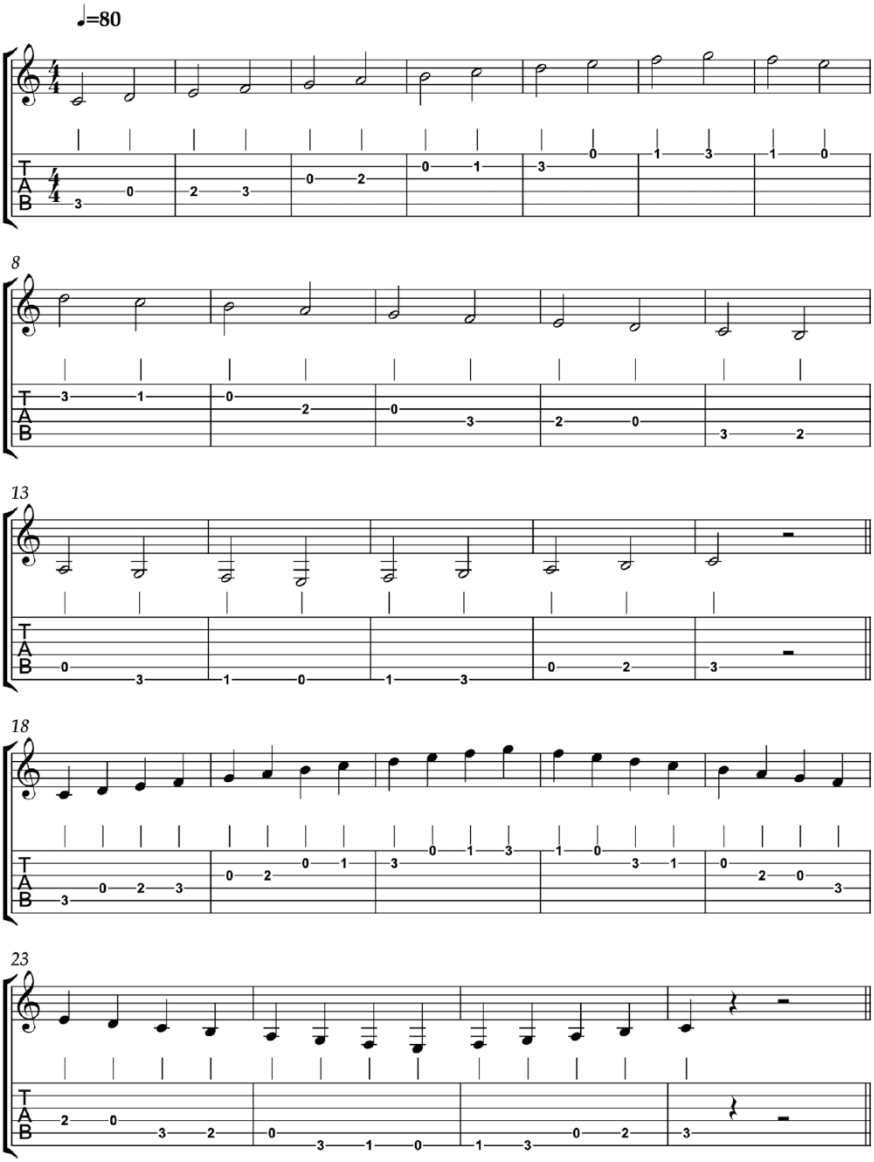
–corchea+dos semis o semi+corchea+semi o dos semis+corchea

–semicorcheas

–tresillo de semicorcheas, etcétera.

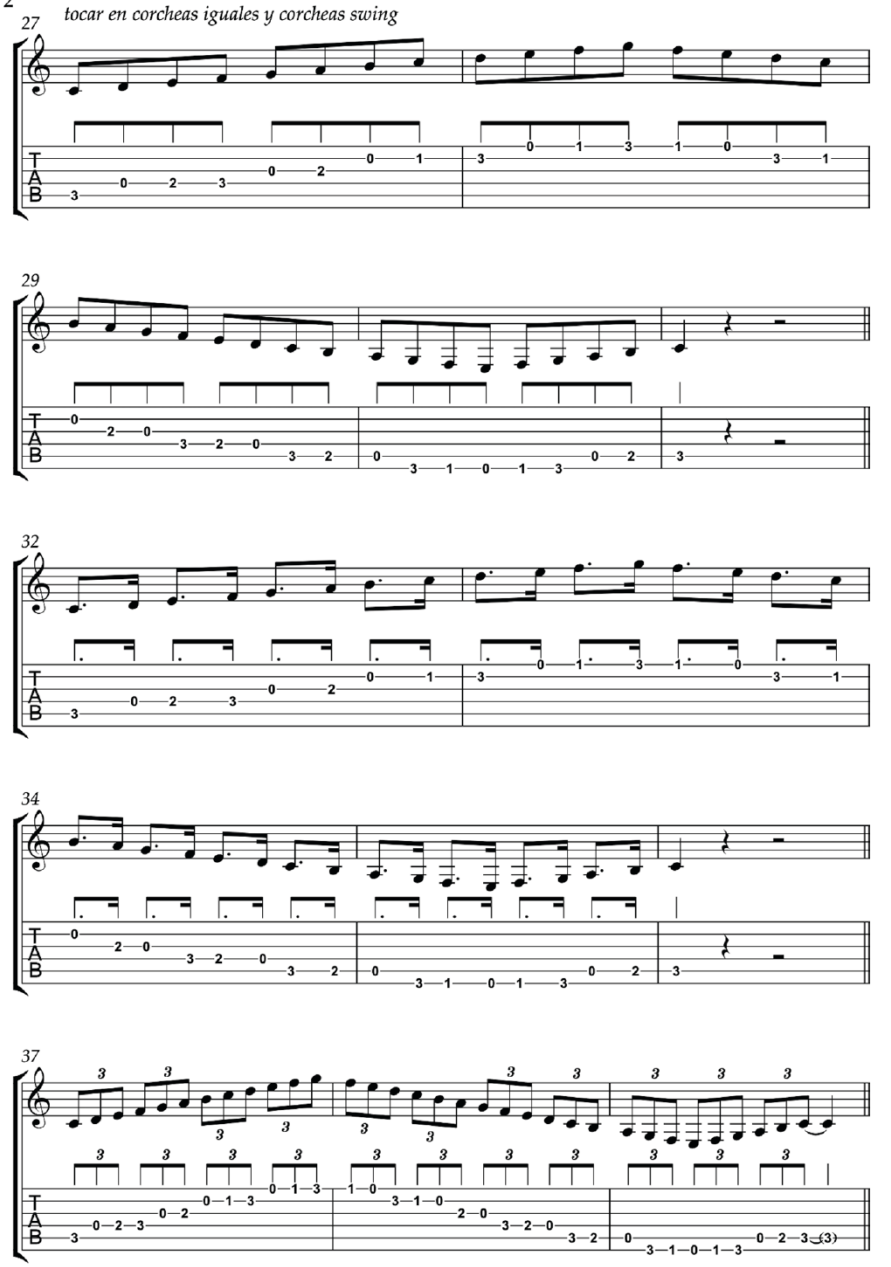
Veamos por única vez cómo funciona esta metodología sobre la escala de Do Mayor (C) en primera posición:

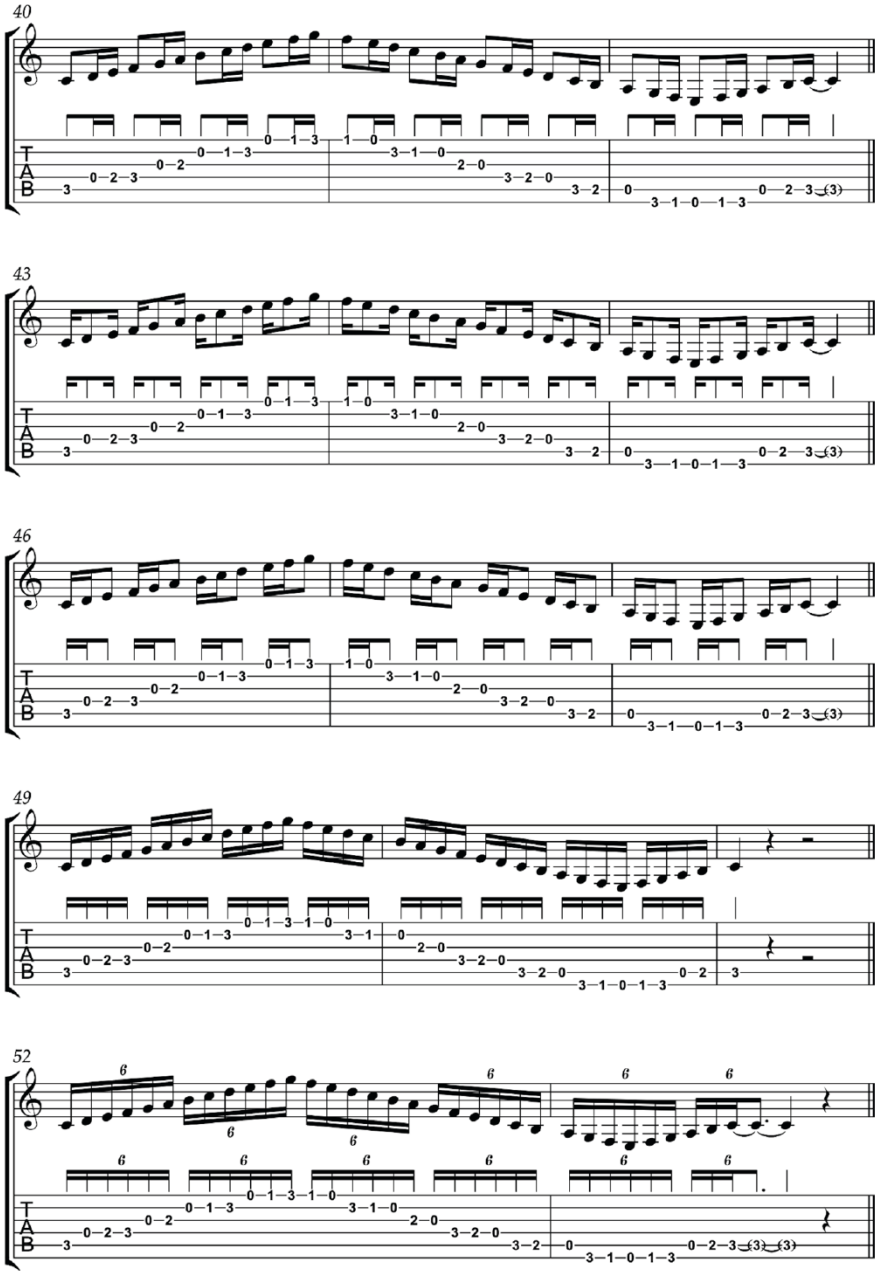
Escala Mayor en distintos valores rítmicos



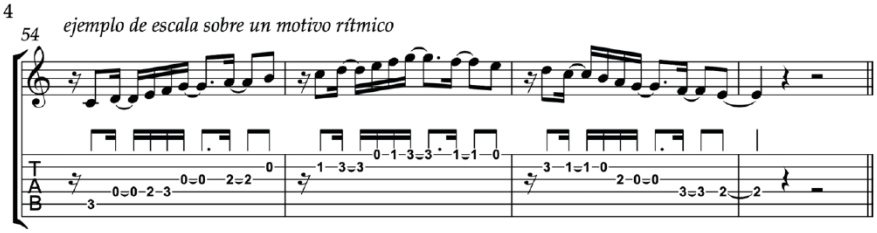
2

tocar en corcheas iguales y corcheas swing




40
43
46
49
52

Las variantes rítmicas rompen la monotonía de una figura continua y merecerían de por sí un libro aparte. Es importante renovar siempre las estrategias en este sentido. Por ejemplo, utilizando frases rítmicas de 1, 2 o 4 compases:



La calidad del sonido, el dominio dinámico y de las articulaciones serán lo próximo más importante a lograr luego del ritmo.

Para la digitación de la mano derecha usaremos como primera medida los siguientes patrones hasta dominarlos:

(Toque libre) i, m, i, m m, i, m, i	(Con púa) abajo, arriba arriba, abajo	(Toque apoyado) i, m, i, m m, i, m, i

Luego vamos a sumar ligados de mano izquierda y otras articulaciones en función de tener frases más ricas y musicales.

La práctica que se realice sobre una base rítmica y armónica será mucho más fructífera, no exageramos si decimos que es realmente imprescindible.

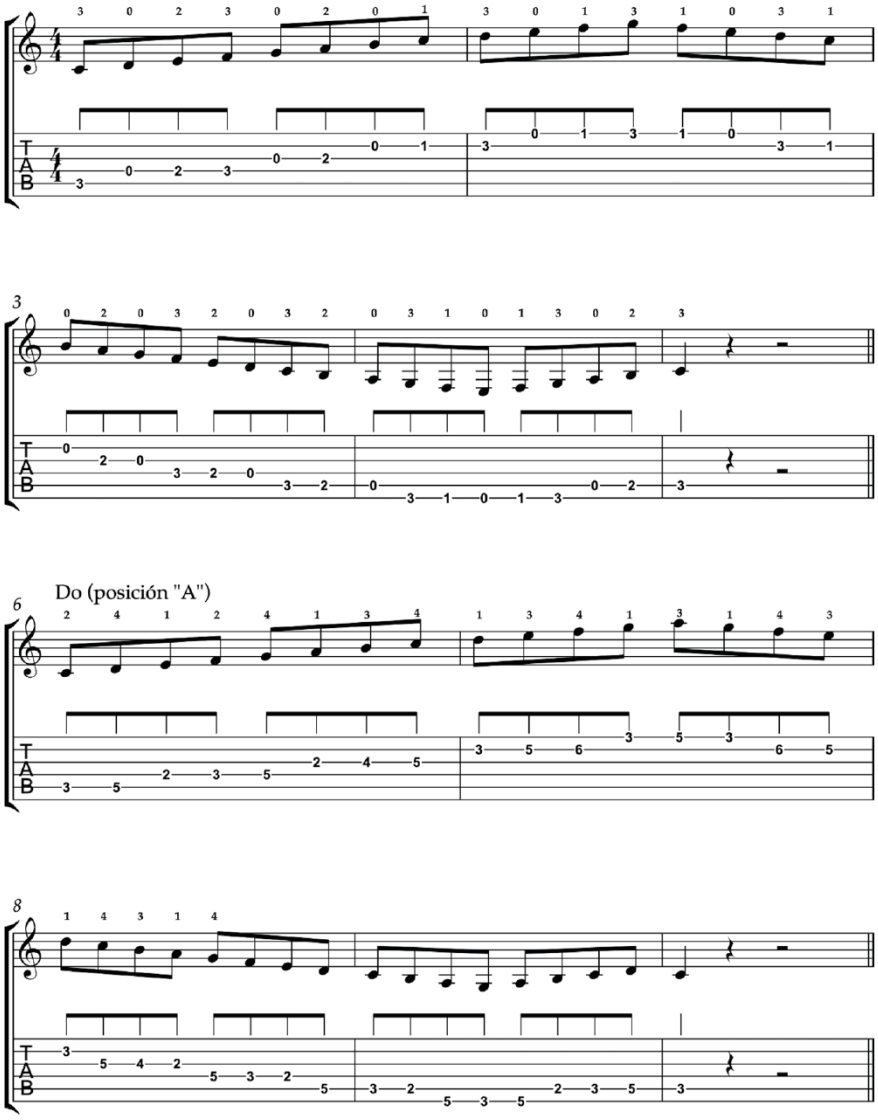
A continuación, veremos las 12 escalas mayores, cada una de ellas en todas las posiciones del sistema CAGED. El primer ejemplo de cada escala estará indicado en 1era. posición (1era. casilla de la guitarra) ya que es importante identificar cuáles son las cuerdas al aire en cada tonalidad.

Cuerdas al aire por tonalidad en escalas mayores:

C: 6
F: 5
Bb: 3
Eb: 2
Ab: 1
Db/C#: 0
Gb/F#: 1
B: 3
E: 4
A: 5
D: 6
G: 6

Escalas mayores en todas las posiciones siguiendo el círculo descendente de 5tas

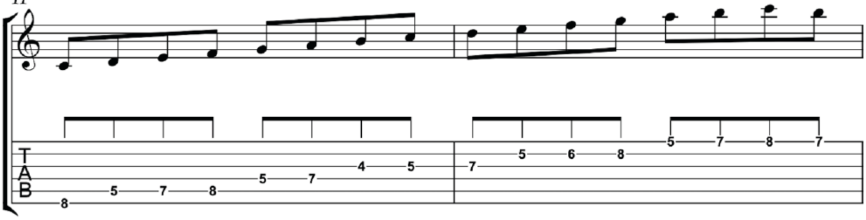
Do (posición "C")



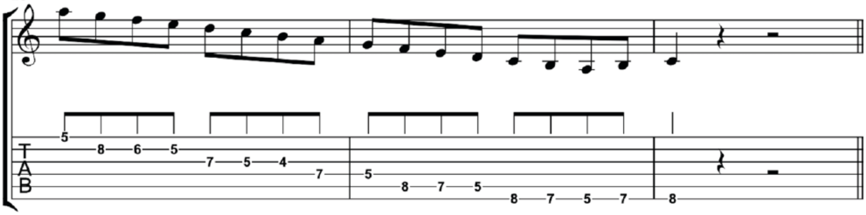
Do (posición "A")

2

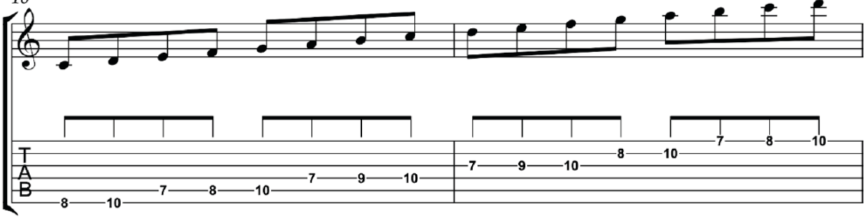
11 Do (posición "G")



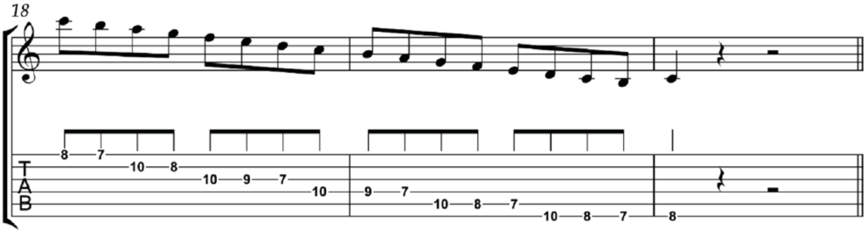
13

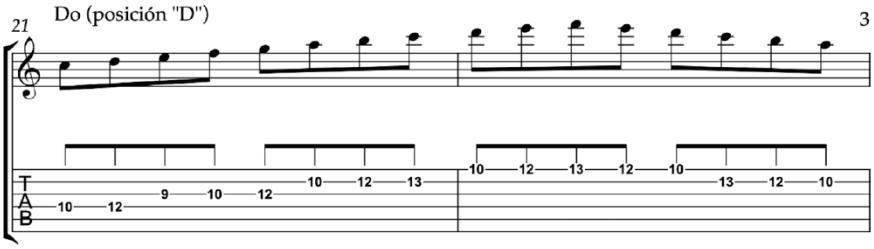


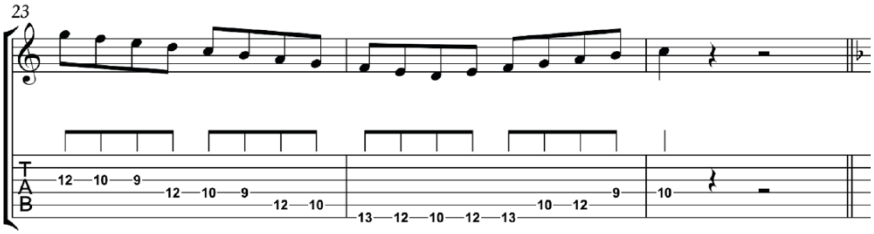
16 Do (posición "E")

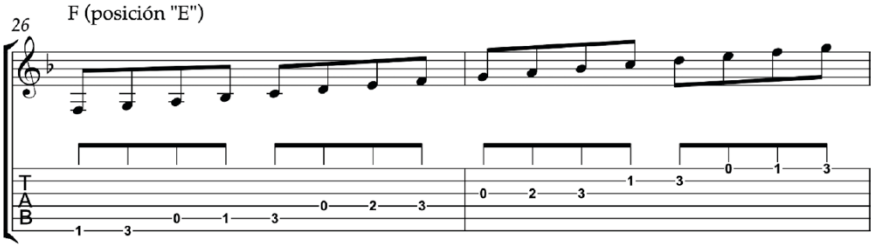


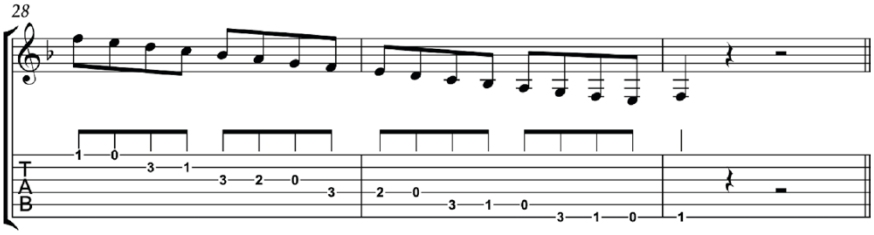
18



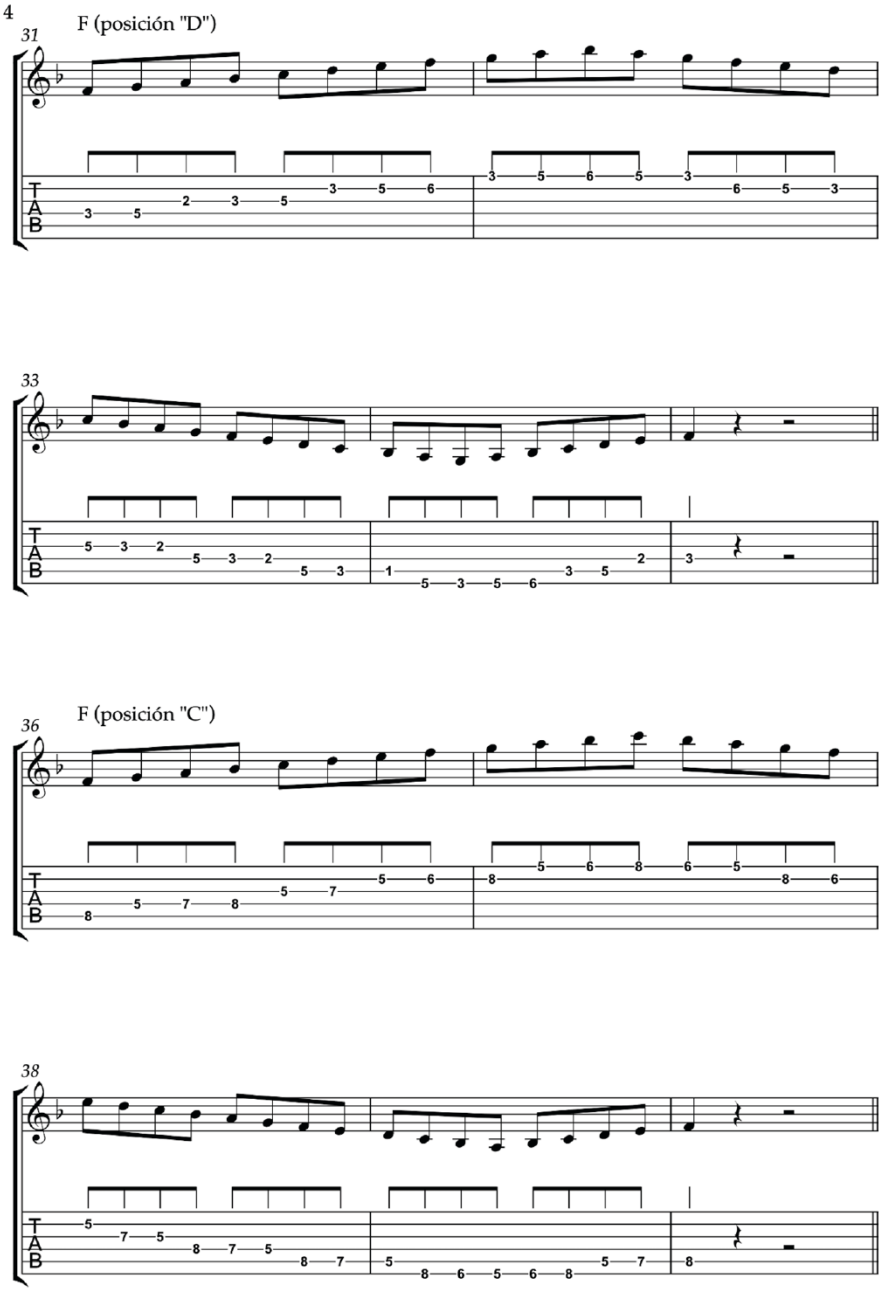

Do (posición "D")
21
3

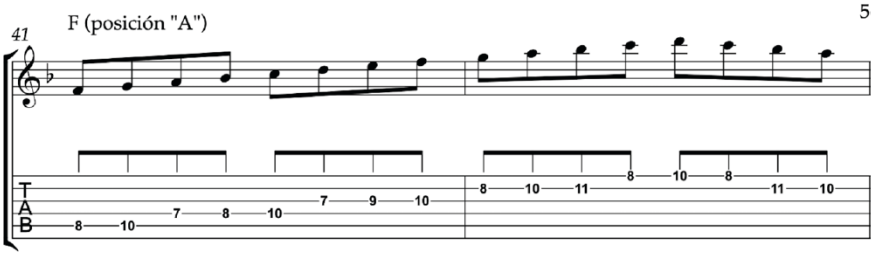

23

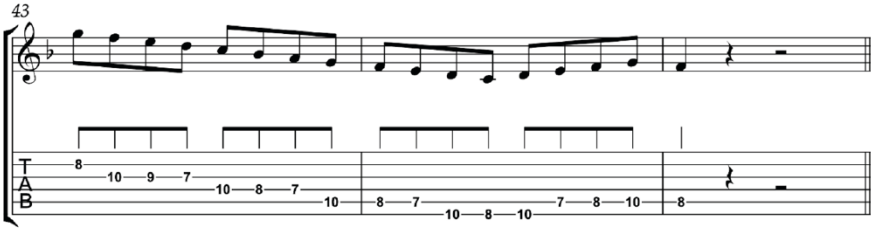

F (posición "E")
26

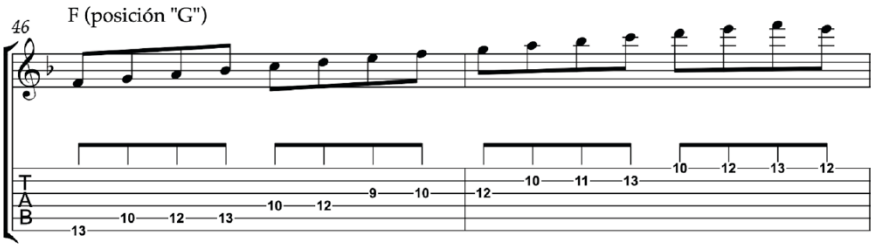

28

4

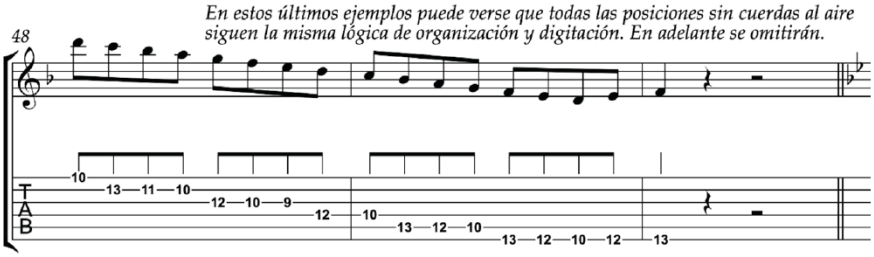




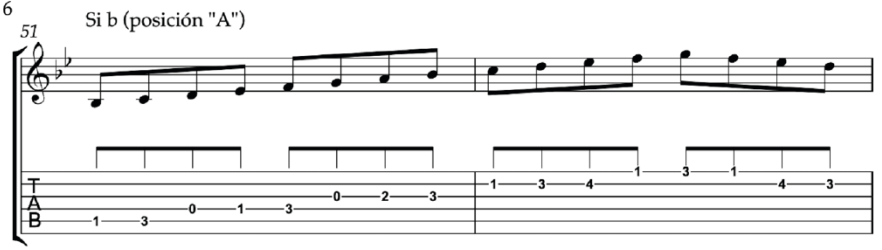


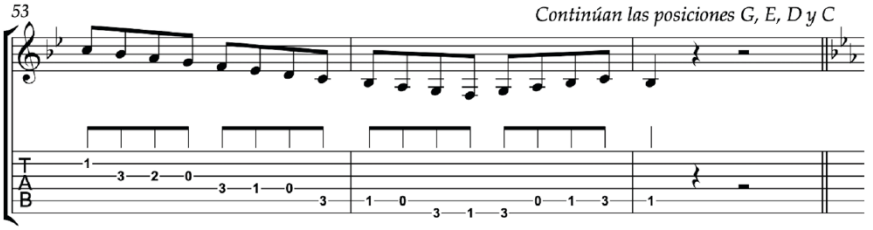


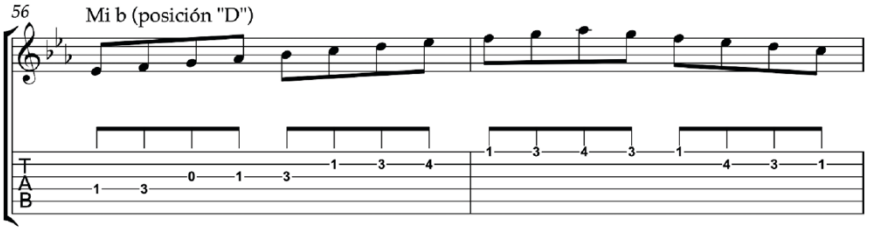
En estos últimos ejemplos puede verse que todas las posiciones sin cuerdas al aire siguen la misma lógica de organización y digitación. En adelante se omitirán.

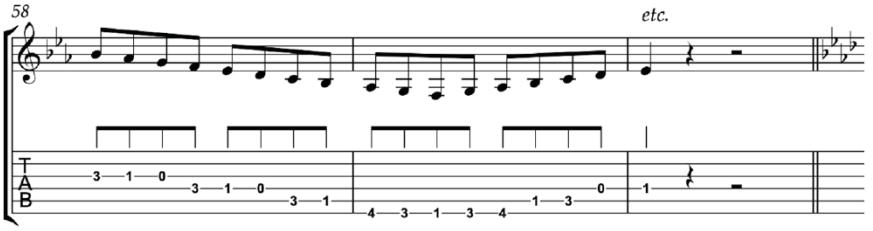


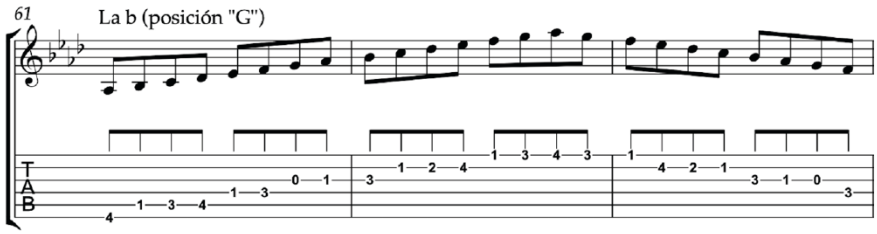
6

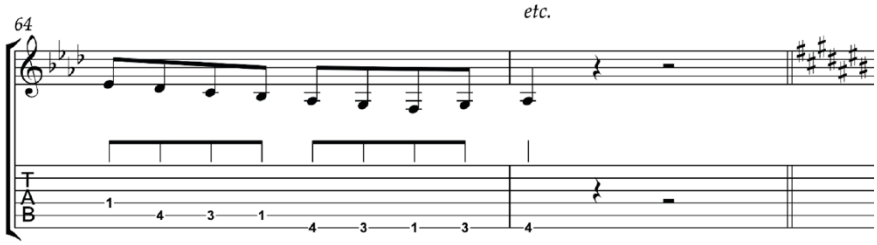

51
Si b (posición "A")

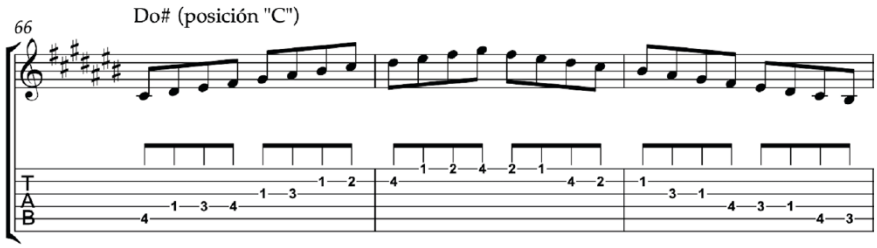

53
Continúan las posiciones G, E, D y C

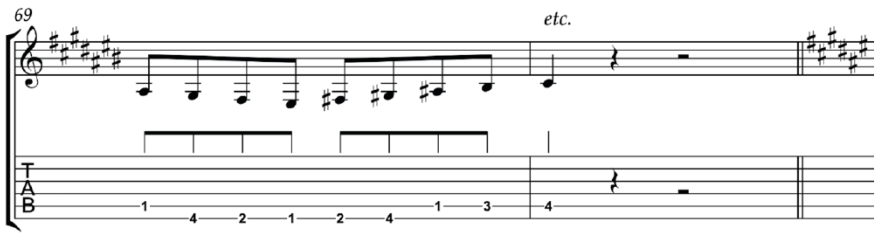

56
Mi b (posición "D")


58
etc.

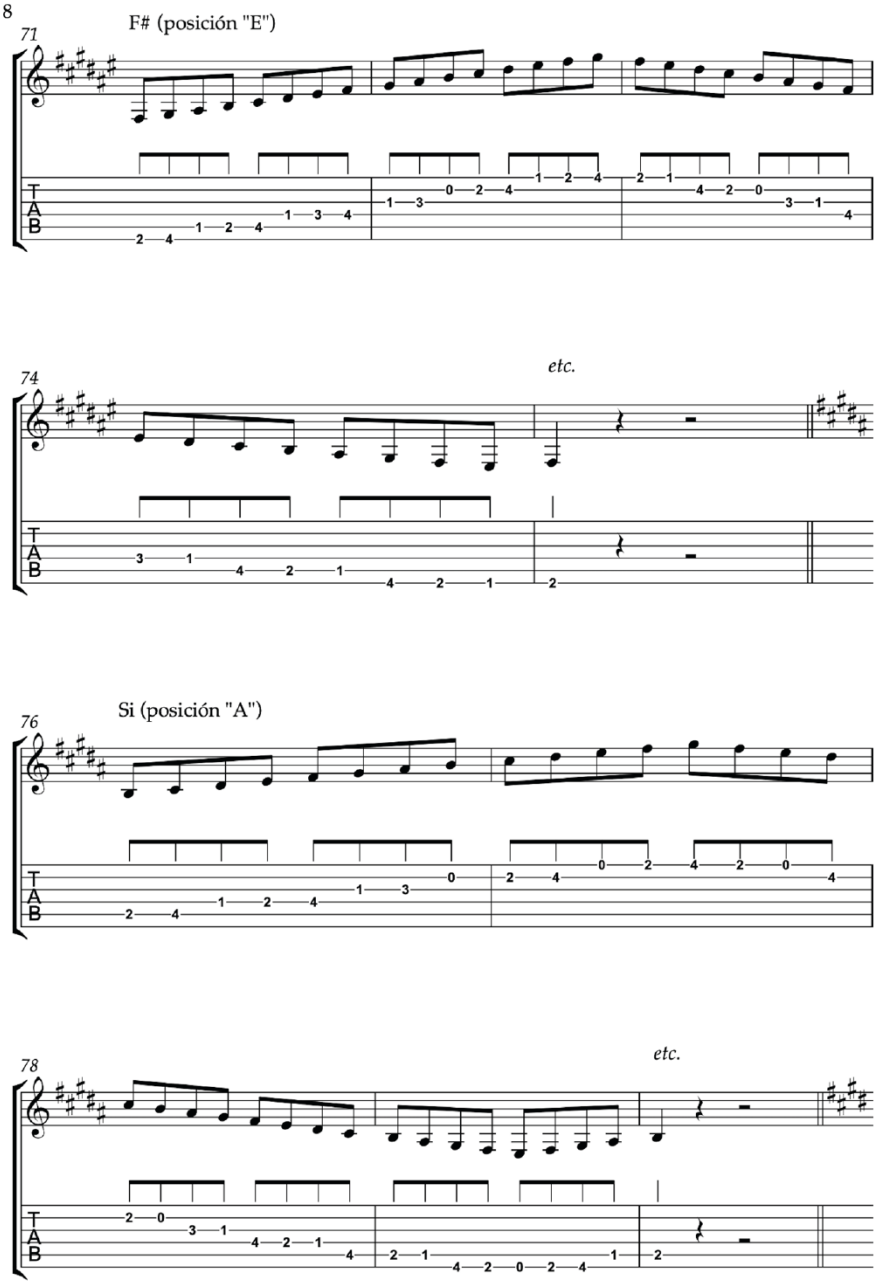

61
La b (posición "G")
T
A
B

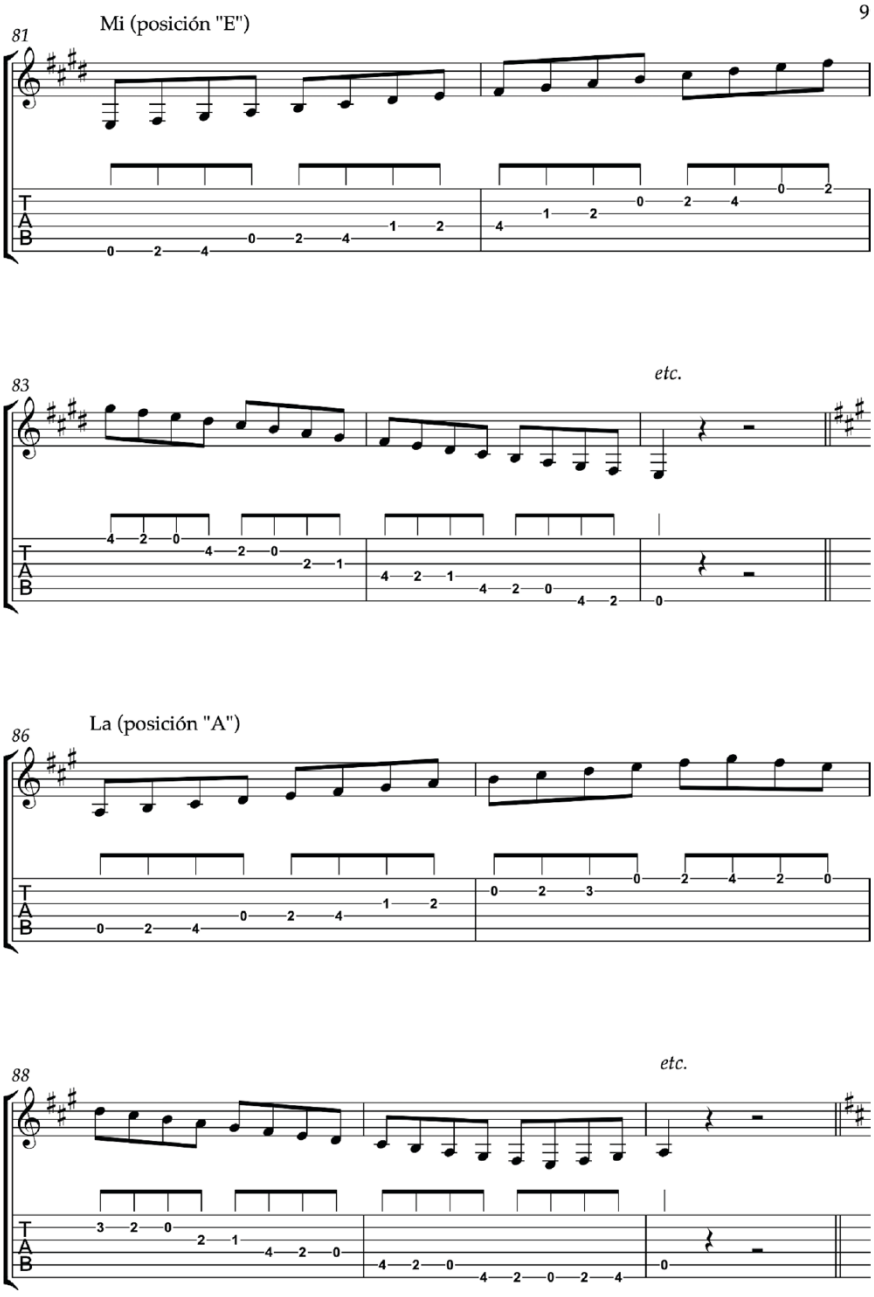

64
etc.
T
A
B


66
Do# (posición "C")
T
A
B


69
etc.
T
A
B

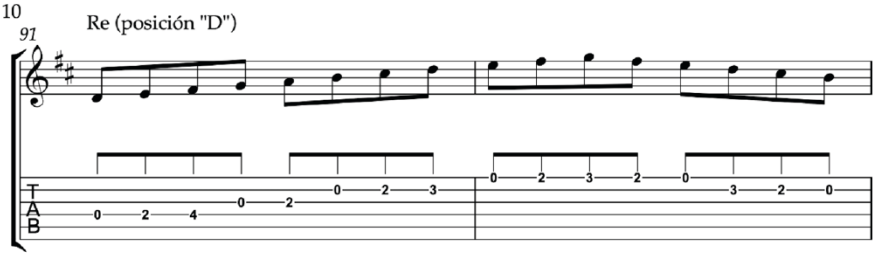
8

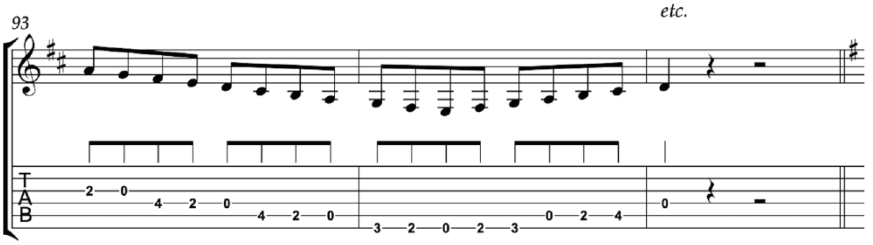



Mi (posición "E")
81
83
etc.
86
La (posición "A")
88
etc.

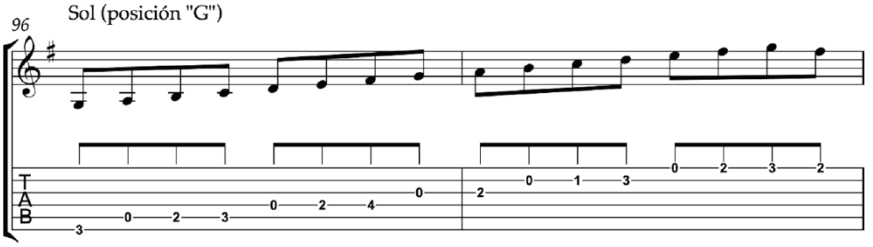
10

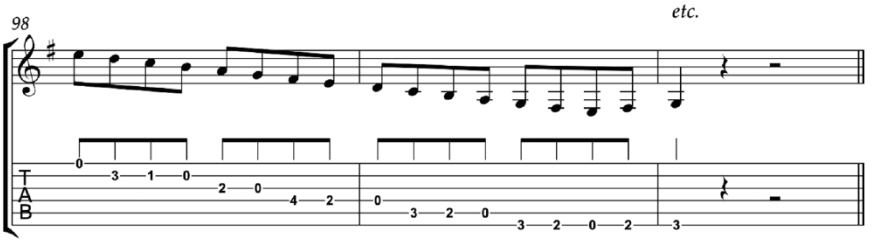
Re (posición "D")





Sol (posición "G")

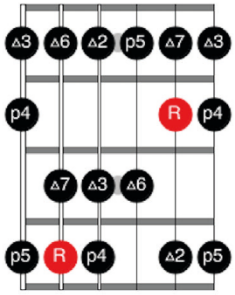




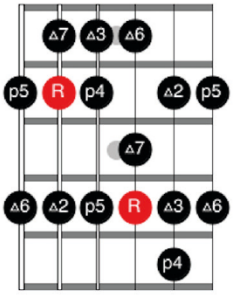
Resumen de posiciones (visualización)

Aquí se muestran los gráficos de las 5 posiciones sobre la escala mayor. Memorizarlos visualmente ayuda a incorporarlos gestualmente. El objetivo de estos diagramas es poder pensarlos a partir de cualquier tónica.

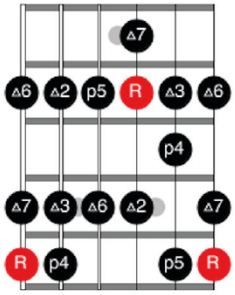
"posición C"



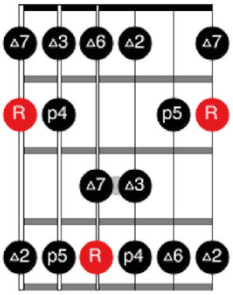
"posición A"



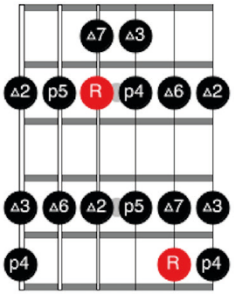
"posición G"



"posición E"



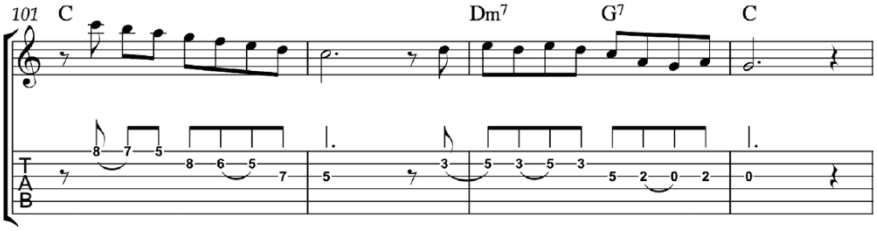
"posición D"

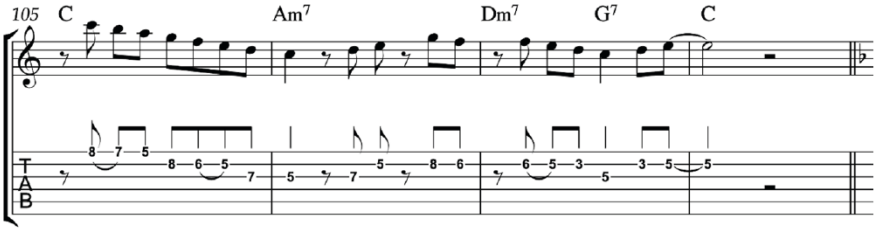


A continuación, hay 12 frases, o fragmentos de solos de jazz, transcritos de diferentes referentes del género, en su mayoría guitarristas, aunque no exclusivamente. Aquí es donde realmente las escalas como concepto empiezan a cobrar vida, cuando están en un contexto de lenguaje musical real. Los ejemplos van recorriendo las tonalidades en el mismo orden que lo hicimos con las escalas. Las notas cromáticas añadidas (no pertenecientes a la escala) están destacadas en color. En los próximos capítulos del libro abordaremos ese tema en mayor detalle. Están consignados con el nombre del músico que improvisa y, entre paréntesis, nombre del tema. Para más datos ver Apéndice al final del libro.

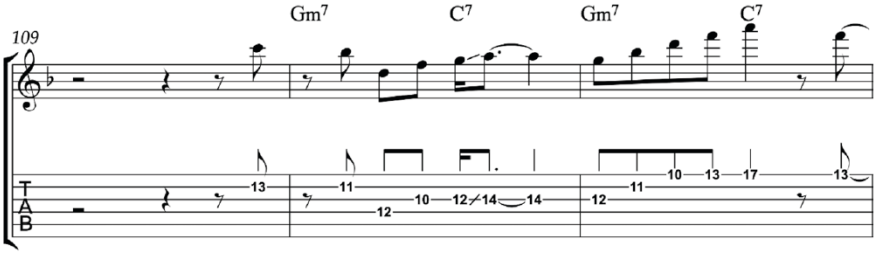
Ejemplos de grabaciones

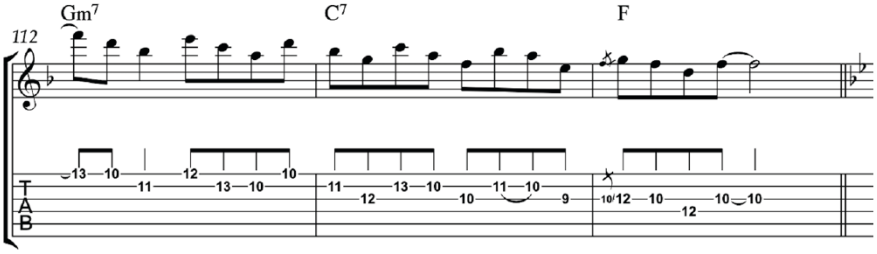
Julian Lage (St. Thomas)

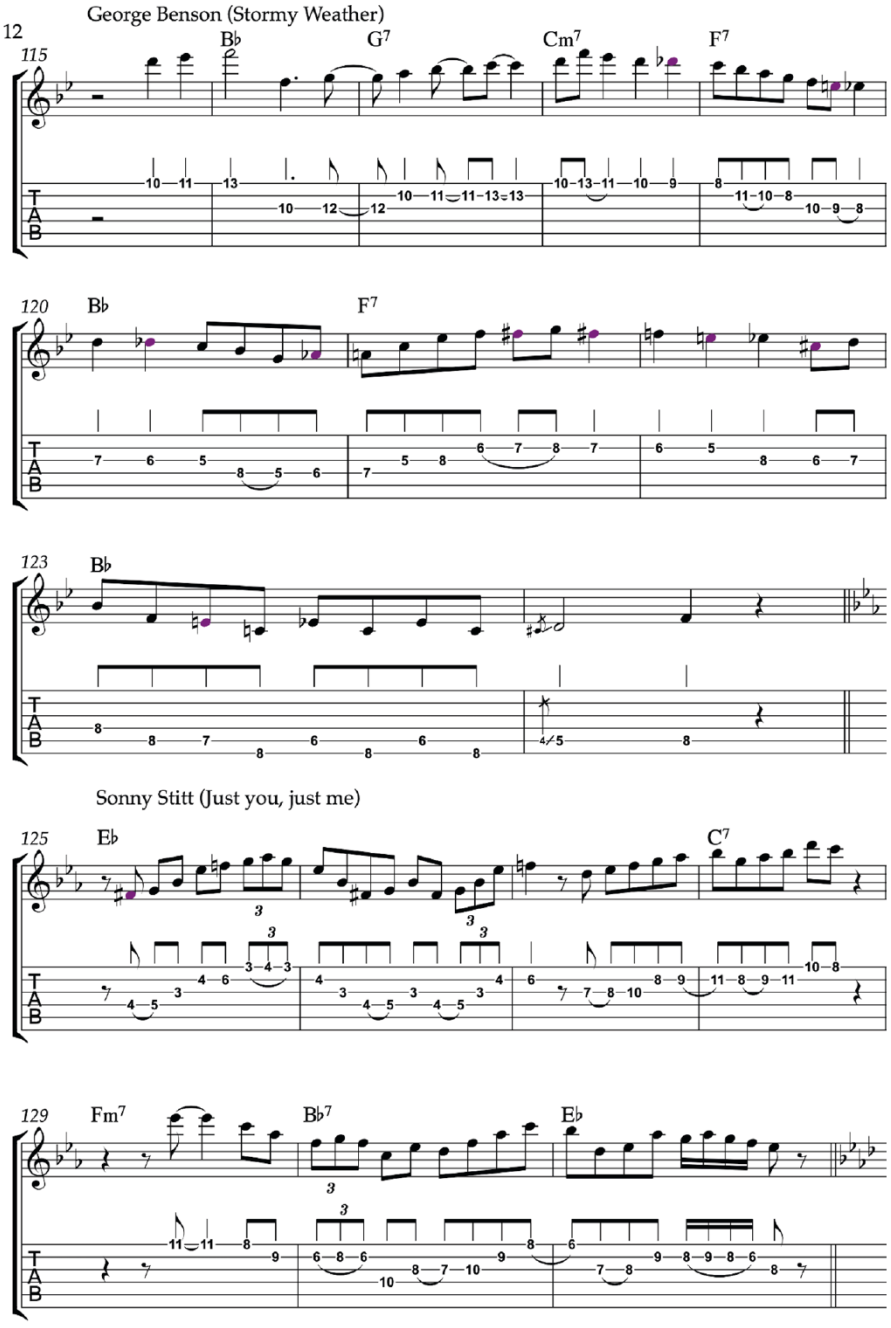


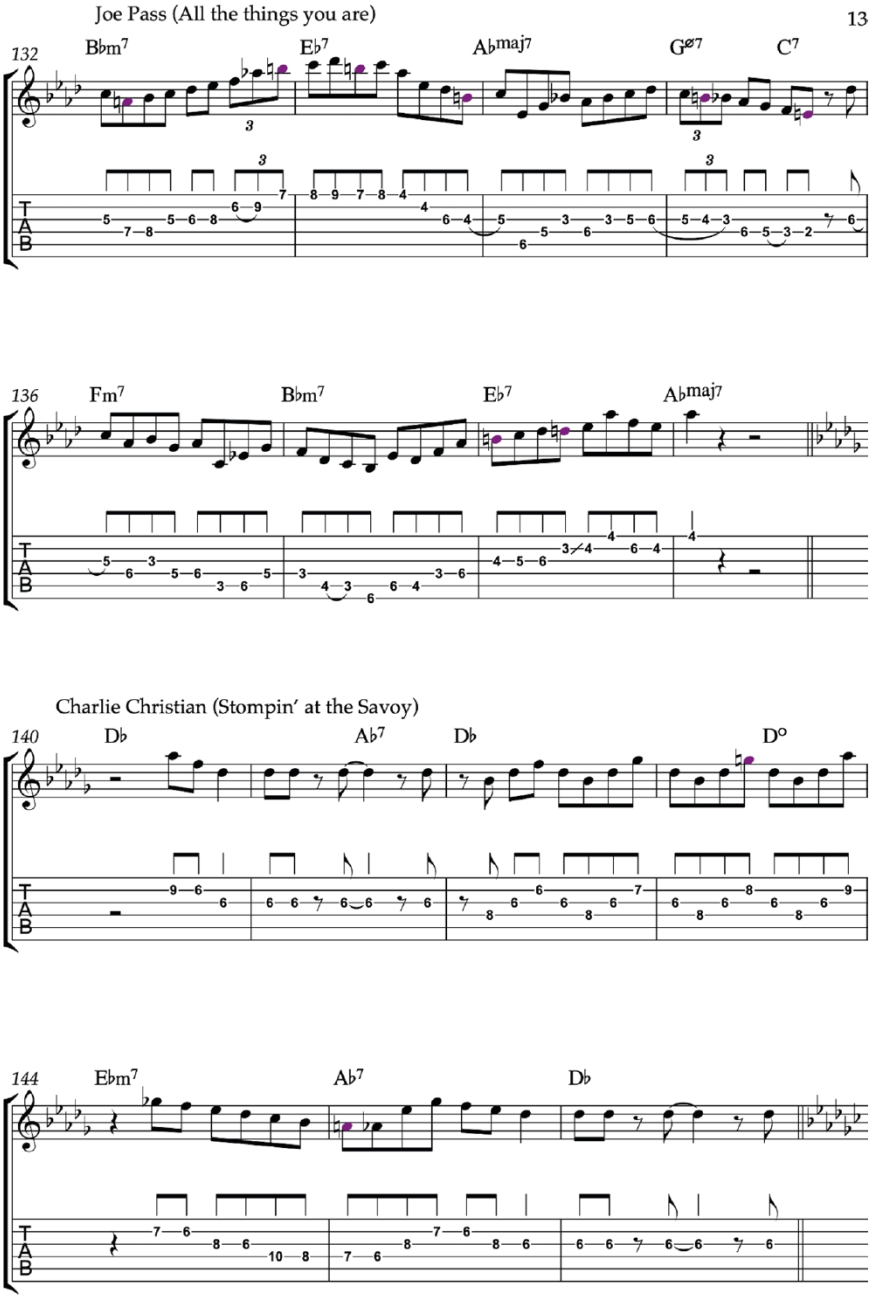


Django Reinhardt (Honeysuckle Rose)

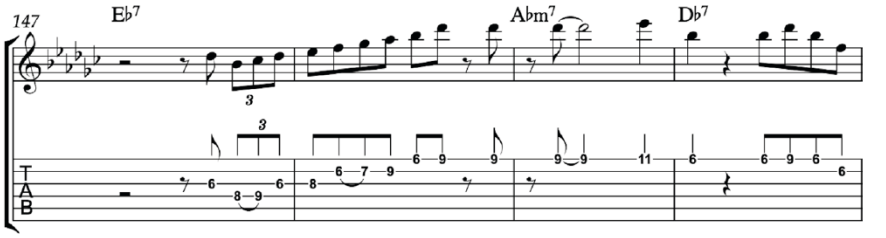


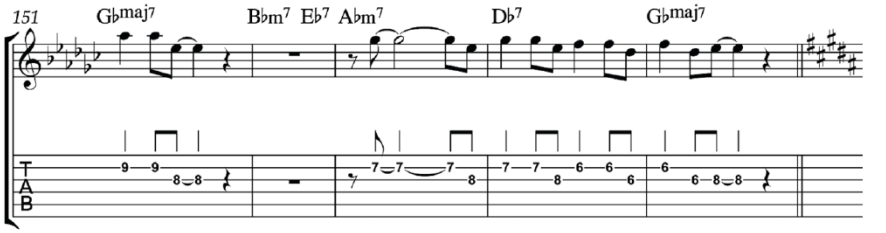



12
George Benson (Stormy Weather)
115
B♭
G7
Cm7
F7
120
B♭
F7
123
B♭
Sonny Stitt (Just you, just me)
125
E♭
C7
129
Fm7
B♭7
E♭

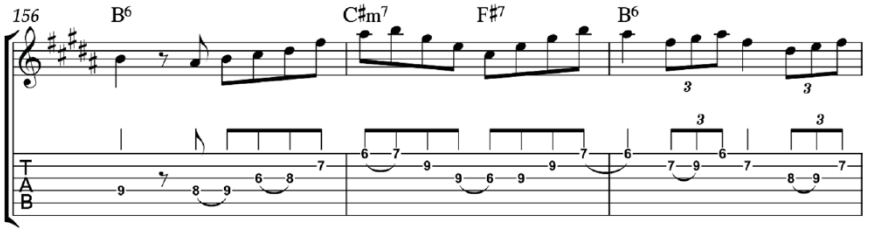

Joe Pass (All the things you are)
13
132
B♭m7
E♭7
A♭maj7
G∅7
C7
136
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Charlie Christian (Stompin' at the Savoy)
140
D♭
A♭7
D♭
D°
144
E♭m7
A♭7
D♭

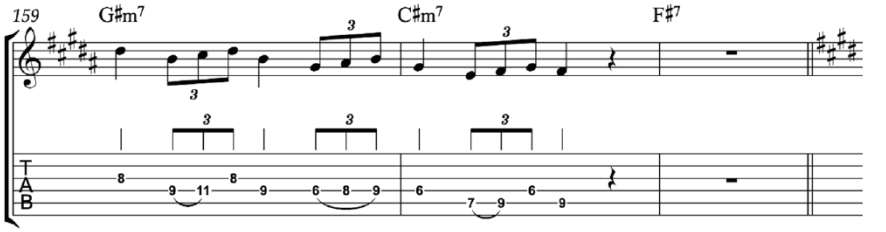
14 Chet Baker (Tangerine) *transpuesto a Gb*



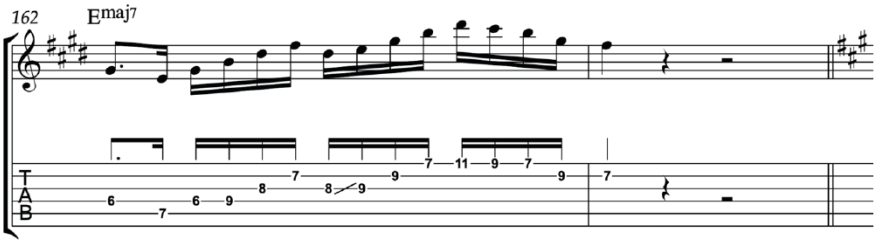


John Coltrane (My shining hour) *transpuesto a B*

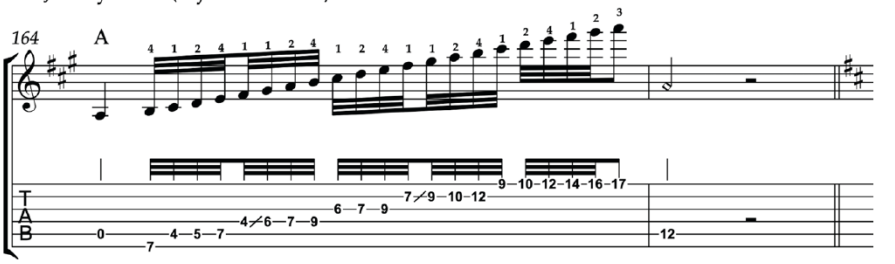




Pat Martino (Days of wine and roses) *transpuesto a E*

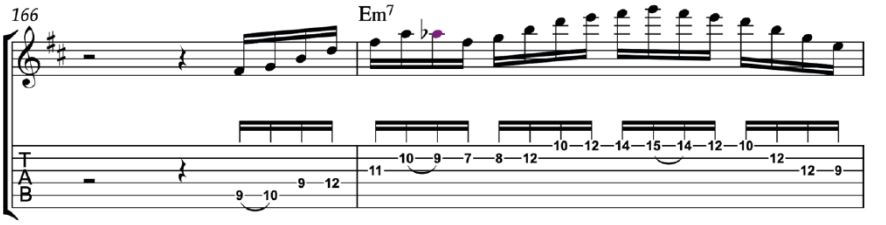


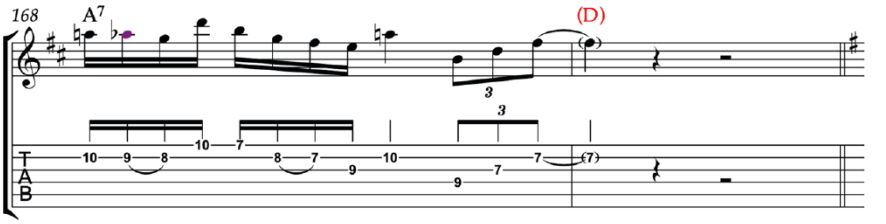
Johnny Smith (My foolish heart)



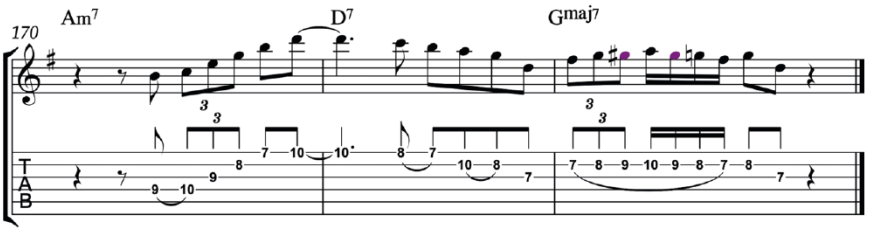
16

Hank Garland (Secret love) *transpuesto a D*





Emily Remler (Daahoud) *transpuesto a G*



3 Modos derivados de la escala mayor

A partir de cualquier escala mayor podemos extraer 6 escalas más y cubrir así los modos, que utilizaremos en el contexto de la armonía modal o sobre distintos tipos de acordes en un contexto tonal. Por ejemplo, de la escala de Do Mayor se derivan:

–C Jónico (idéntico a la escala de Do Mayor)
–D Dórico (D E F G A B C)
–E Frigio (E F G A B C D)
–F Lidio (F G A B C D E)
–G Mixolidio (G A B C D E F)
–A Eólico (A B C D E F G)
–B Locrio (B C D E F G A)

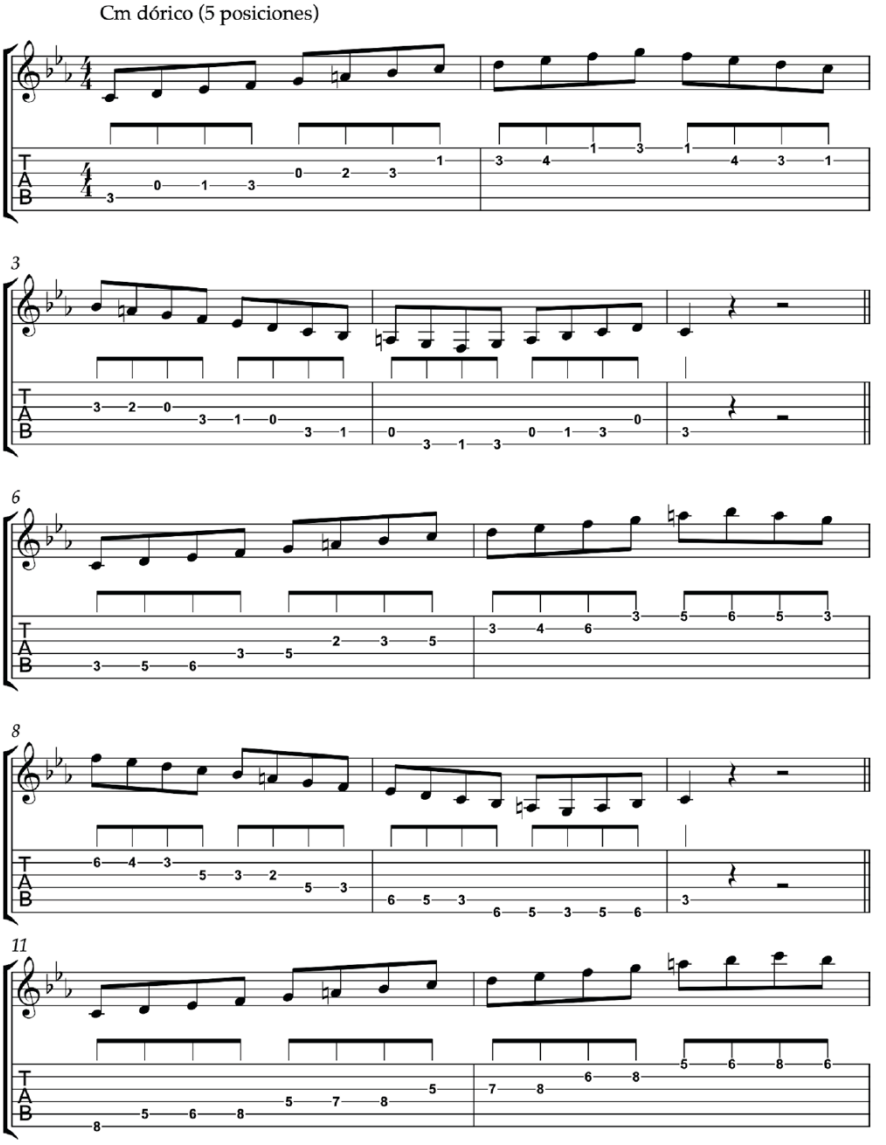
Estructura interválica de cada modo

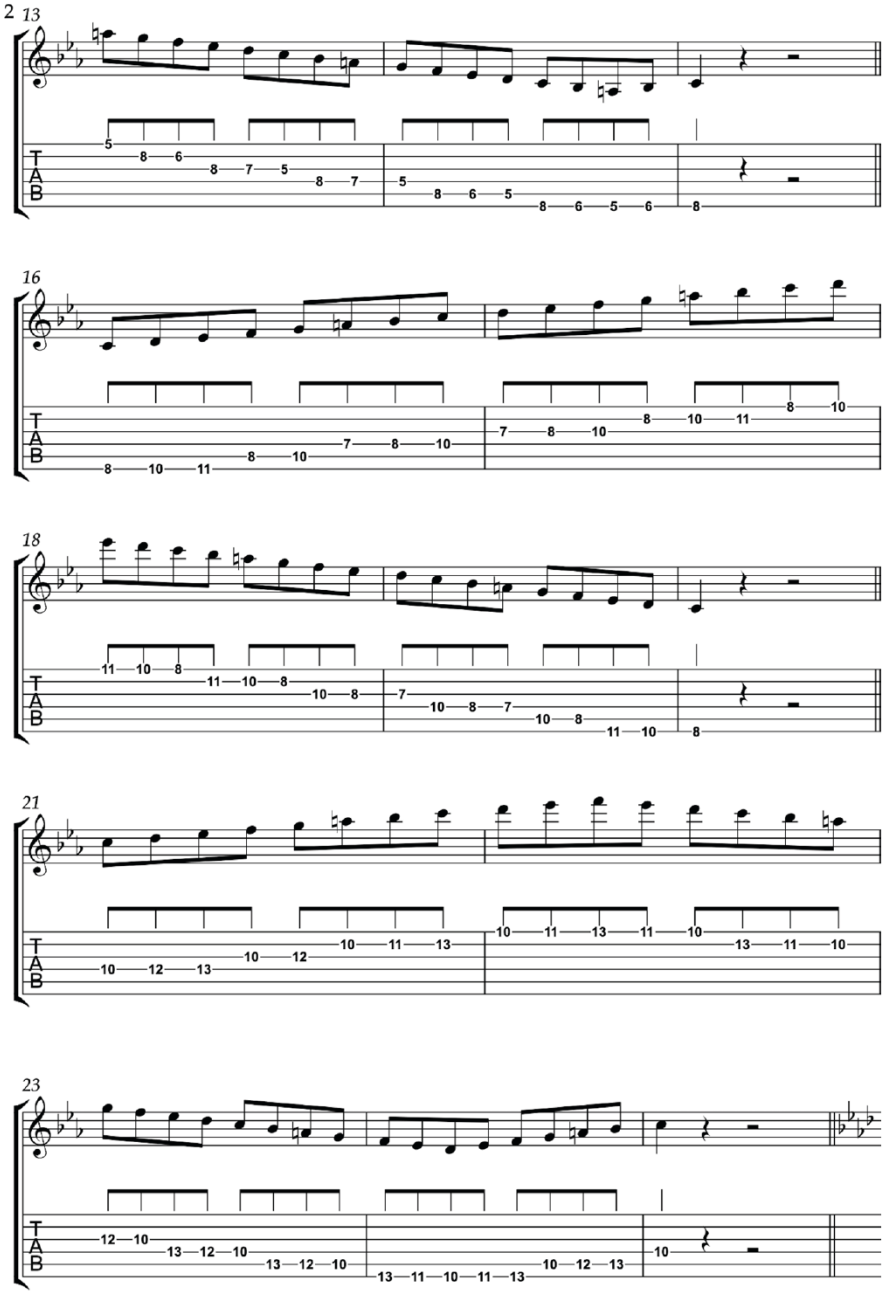
Jónico	T 2 3M 4 5 6M 7M
Dórico	T 2 3m 4 5 6M 7m
Frigio	T b2 3m 4 5 6m 7m
Lidio	T 2 3M #4 5 6M 7M
Mixolidio	T 2 3M 4 5 6M 7m
Eólico	T 2 3m 4 5 6m 7m
Locrio	T b2 3m 4 b5 6m 7m

Así como tenemos 12 escalas mayores, tendremos 12 escalas dóricas, 12 escalas frigias, 12 lidias, etcétera.

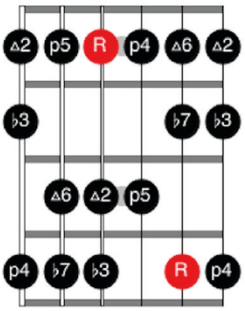
Nos referiremos a las escalas modales primero nombrando su tónica y después la escala: «Sol Mixolidio», «La Frigio», etcétera.

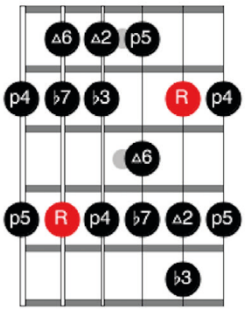
Escalas dóricas

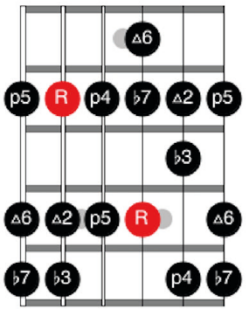


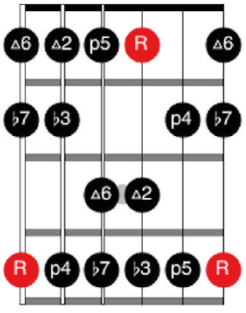

2
13
16
18
21
23
T
A
B

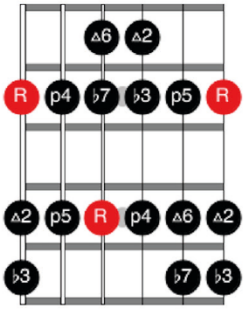
Escala dórica. Resumen de posiciones



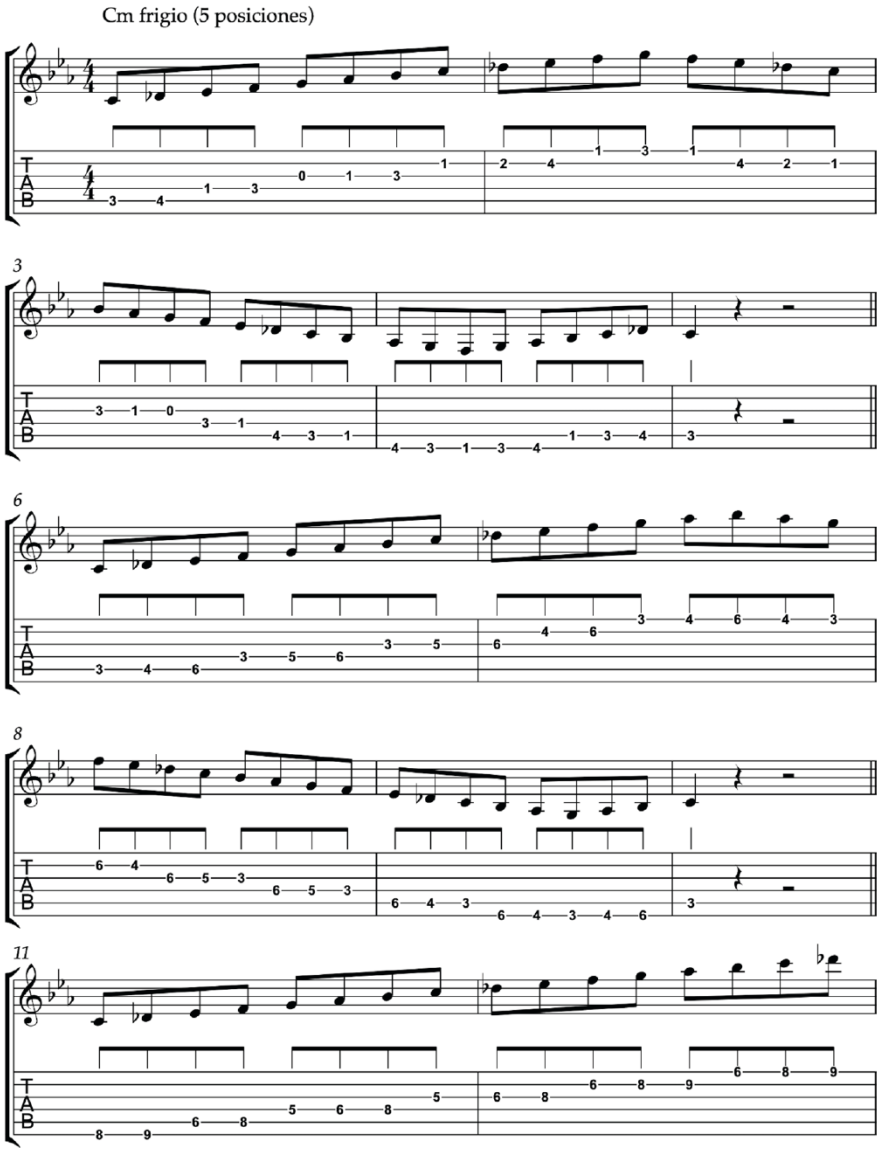


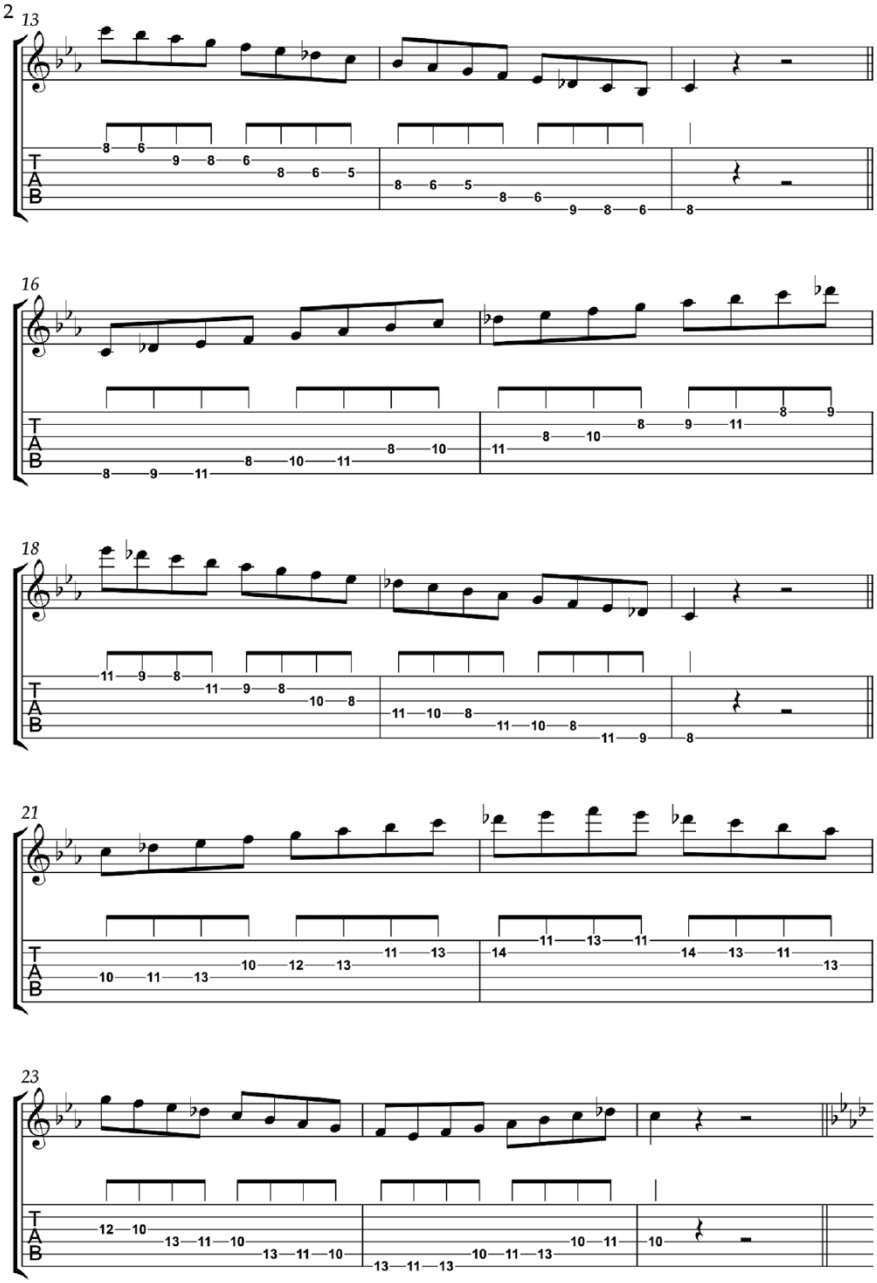




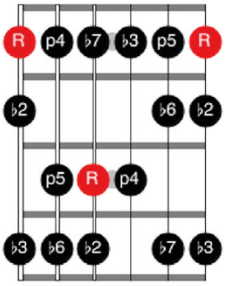


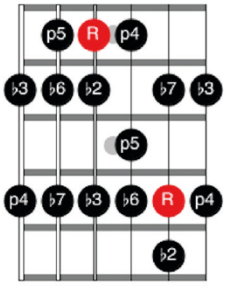
Escalas frigias

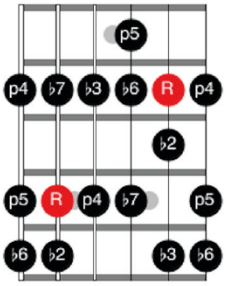


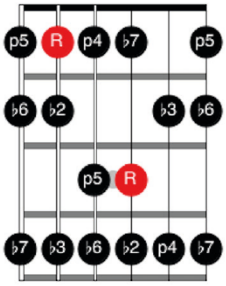

2
13
16
18
21
23
T
A
B

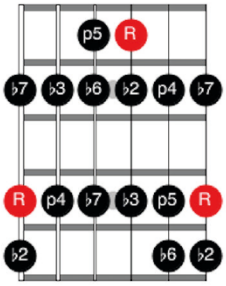
Escala frigia. Resumen de posiciones



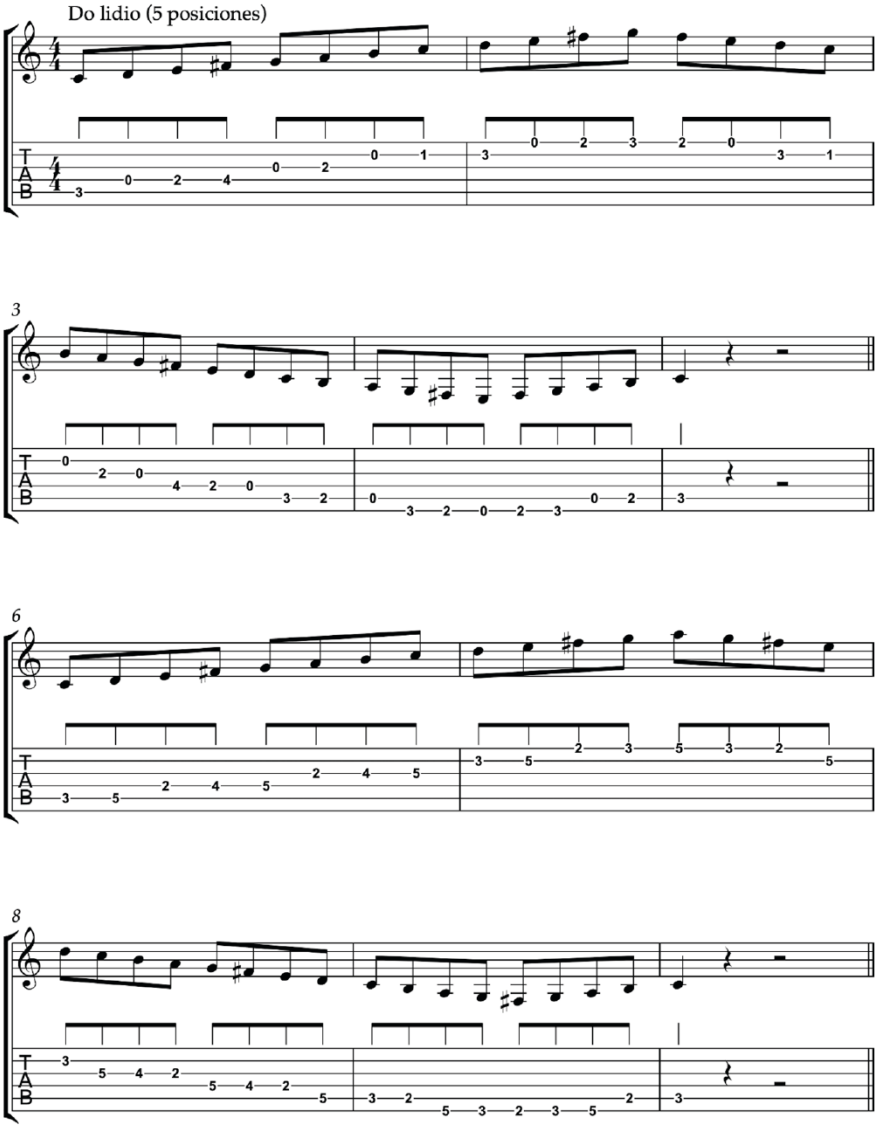




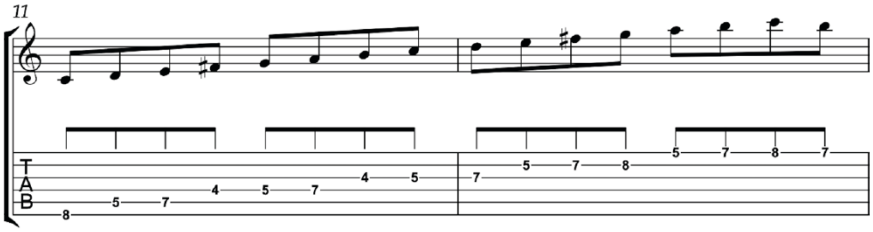


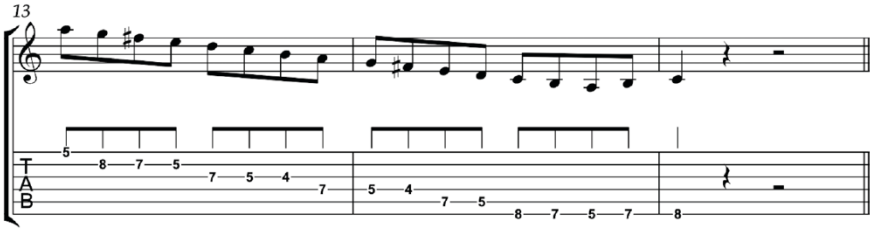


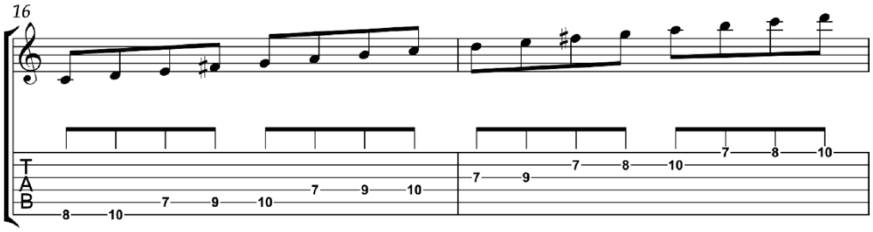
Escalas lidias

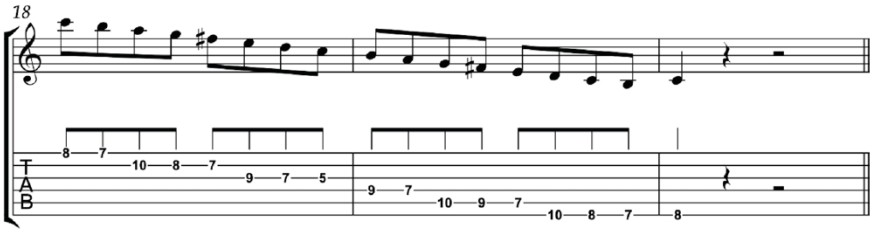


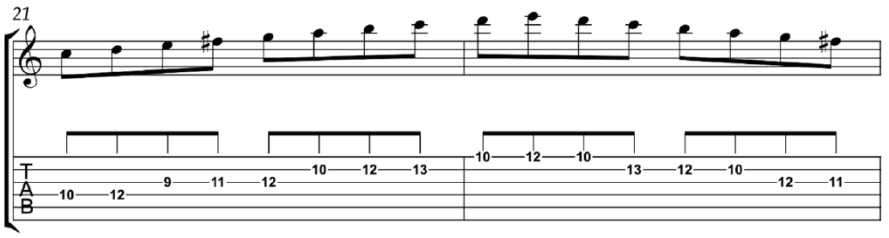
2

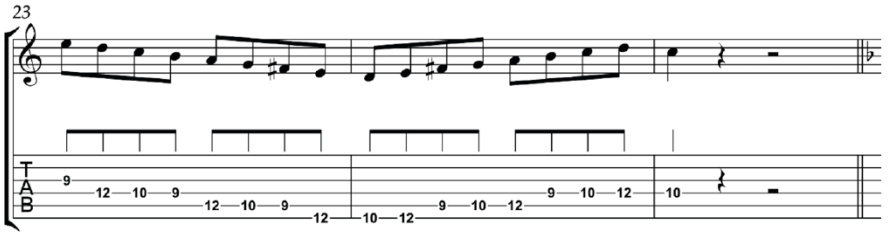


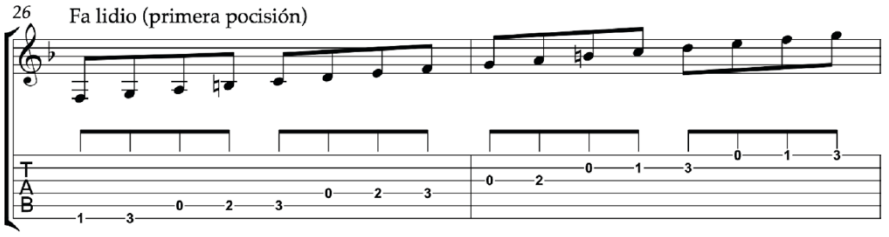


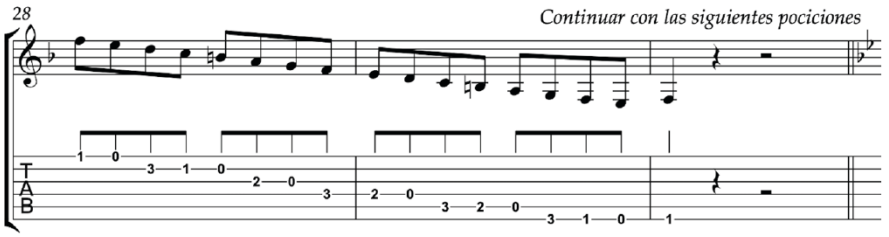




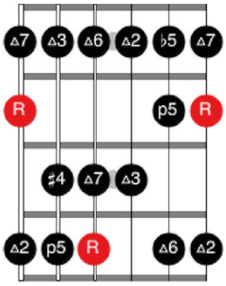

21
T
A
B

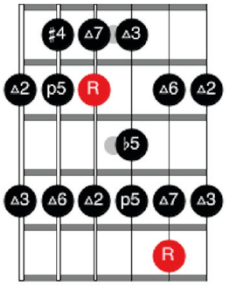

23
T
A
B

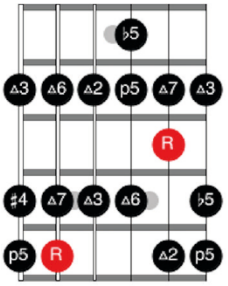

26
Fa lidio (primera pocisión)
T
A
B

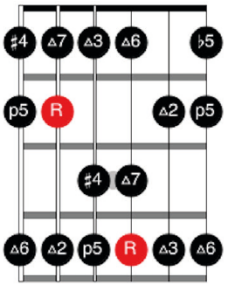

28
Continuar con las siguientes pociciones
T
A
B

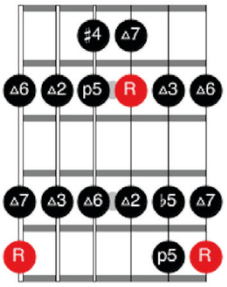
Escala lidia. Resumen de posiciones



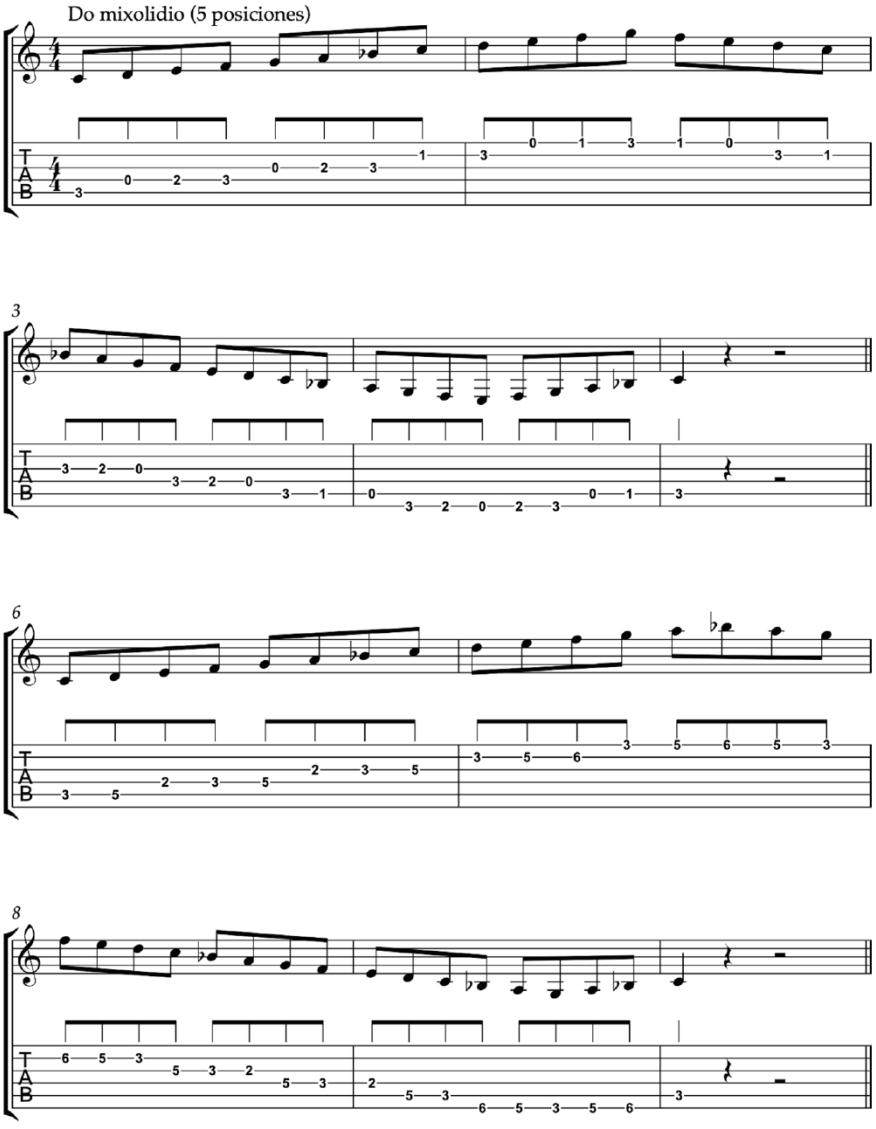




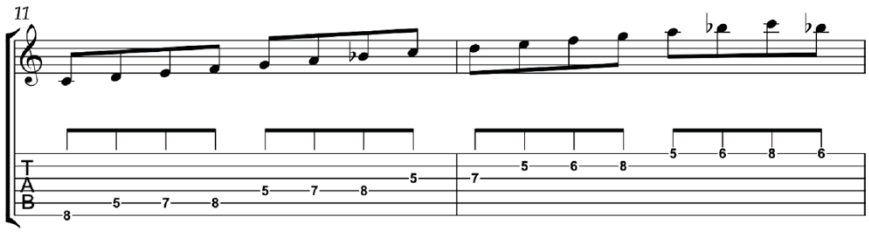


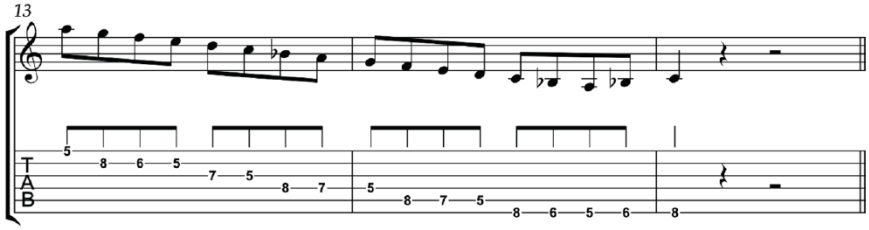


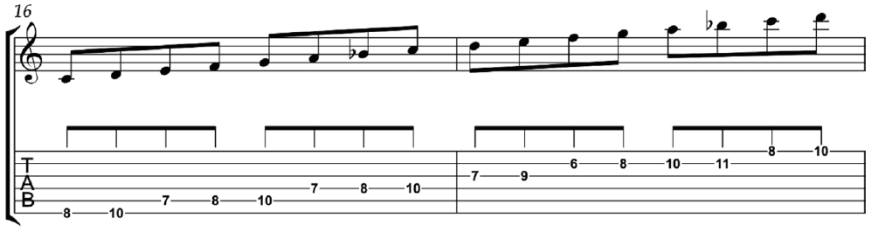
Escalas mixolidias

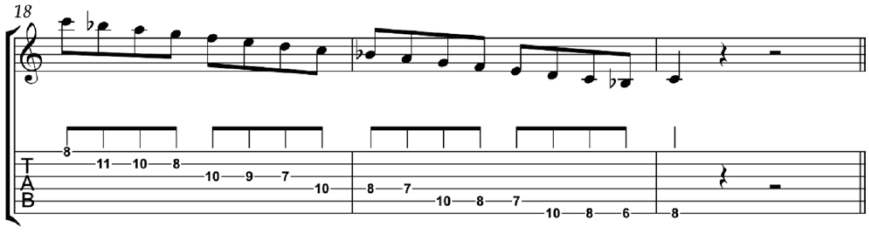


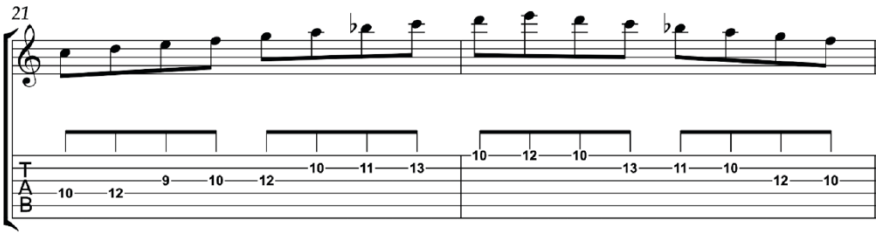
2

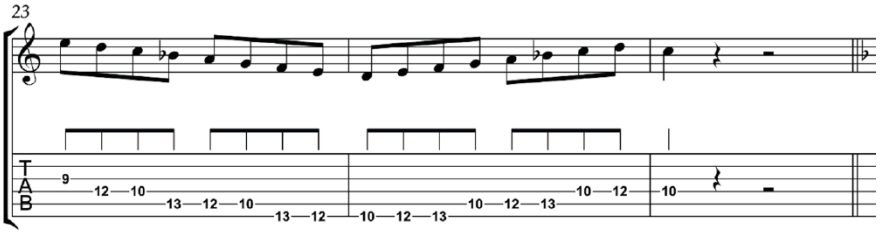


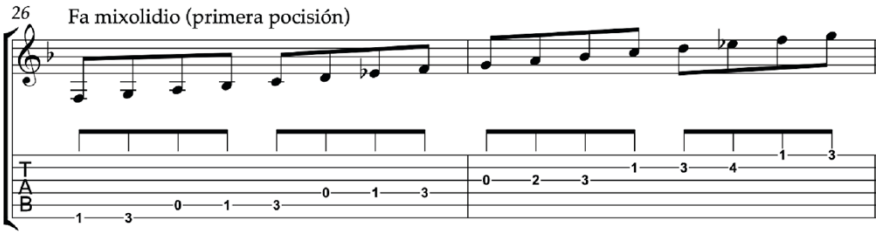


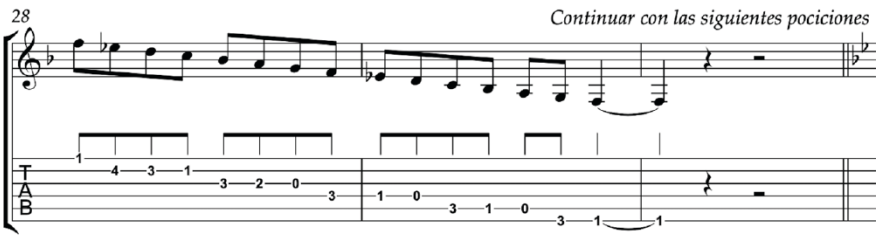




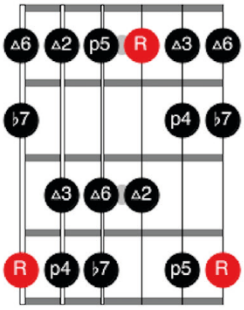

21
T
A
B

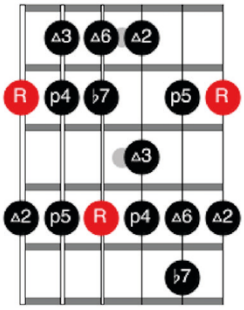

23
T
A
B

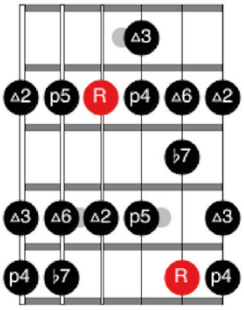

26
Fa mixolidio (primera pocisión)
T
A
B

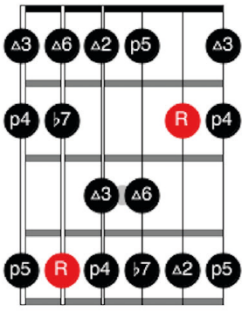

28
Continuar con las siguientes pociciones
T
A
B

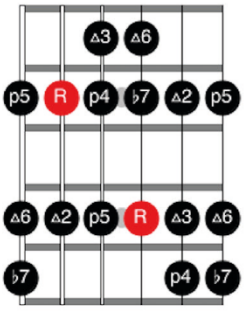
Escala mixolidia. Resumen de posiciones



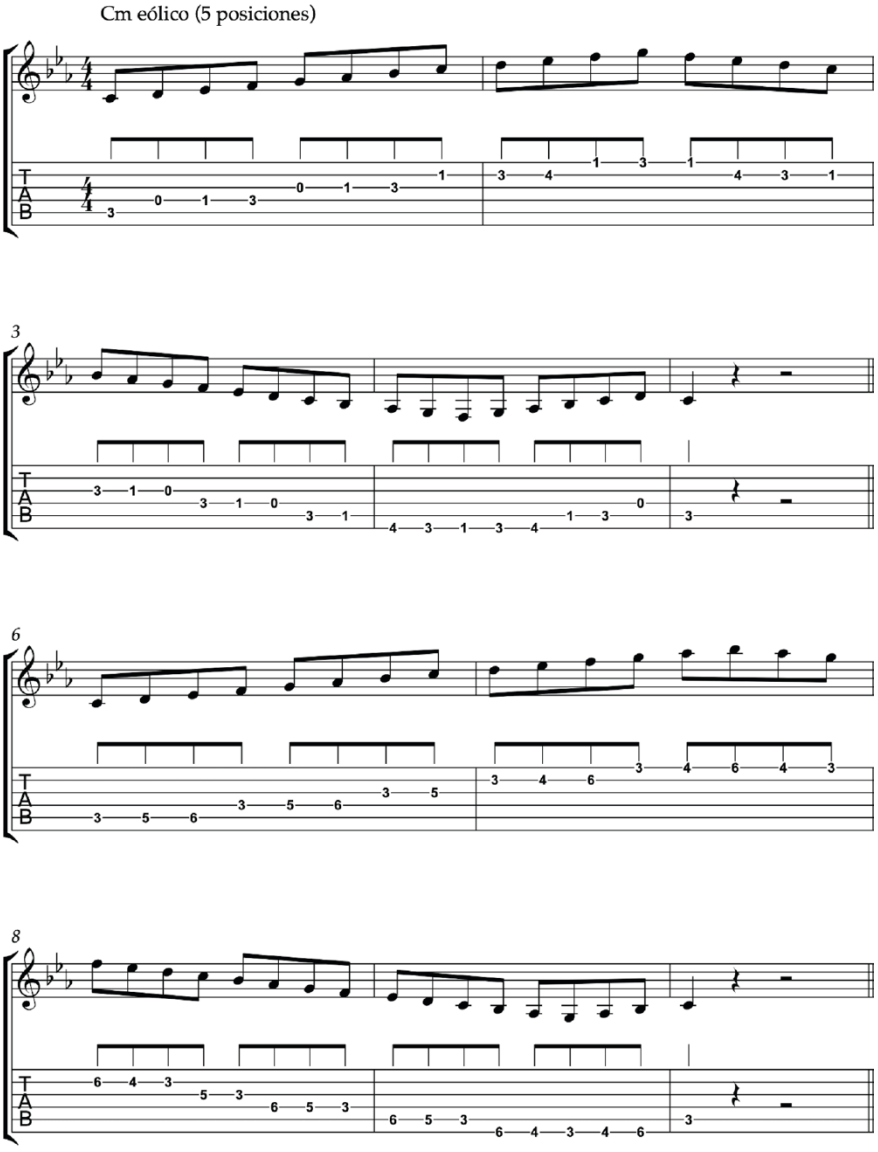


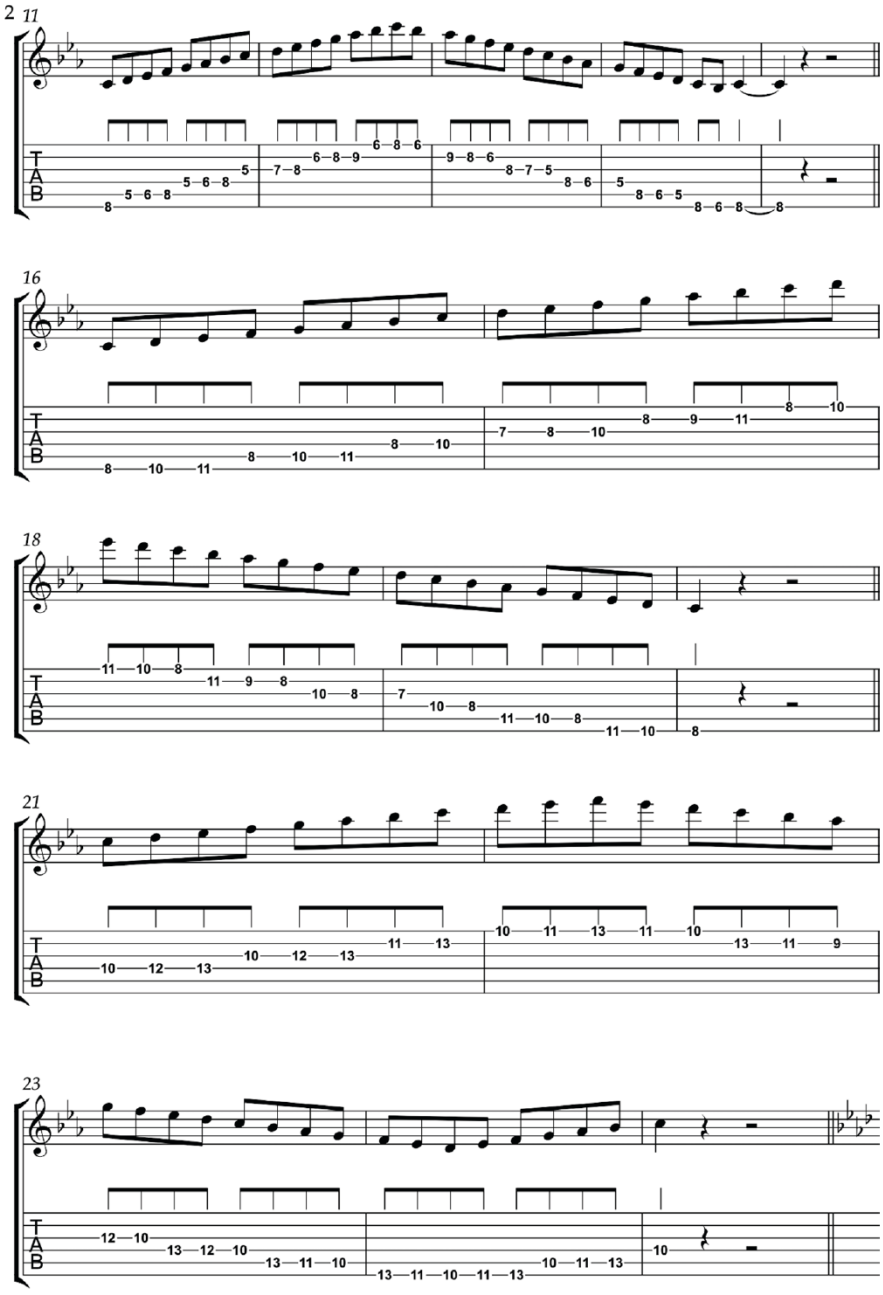




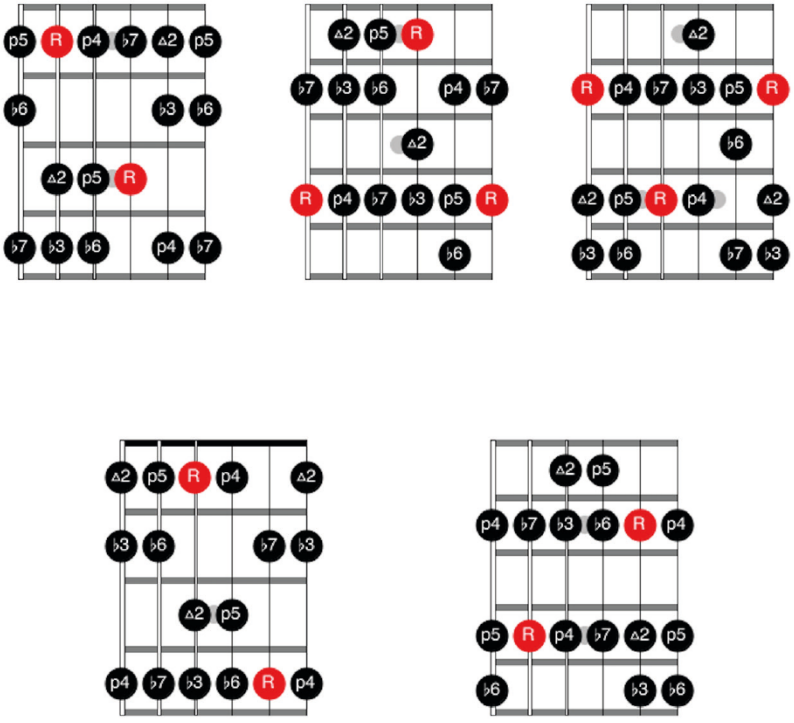


Escalas eólicas

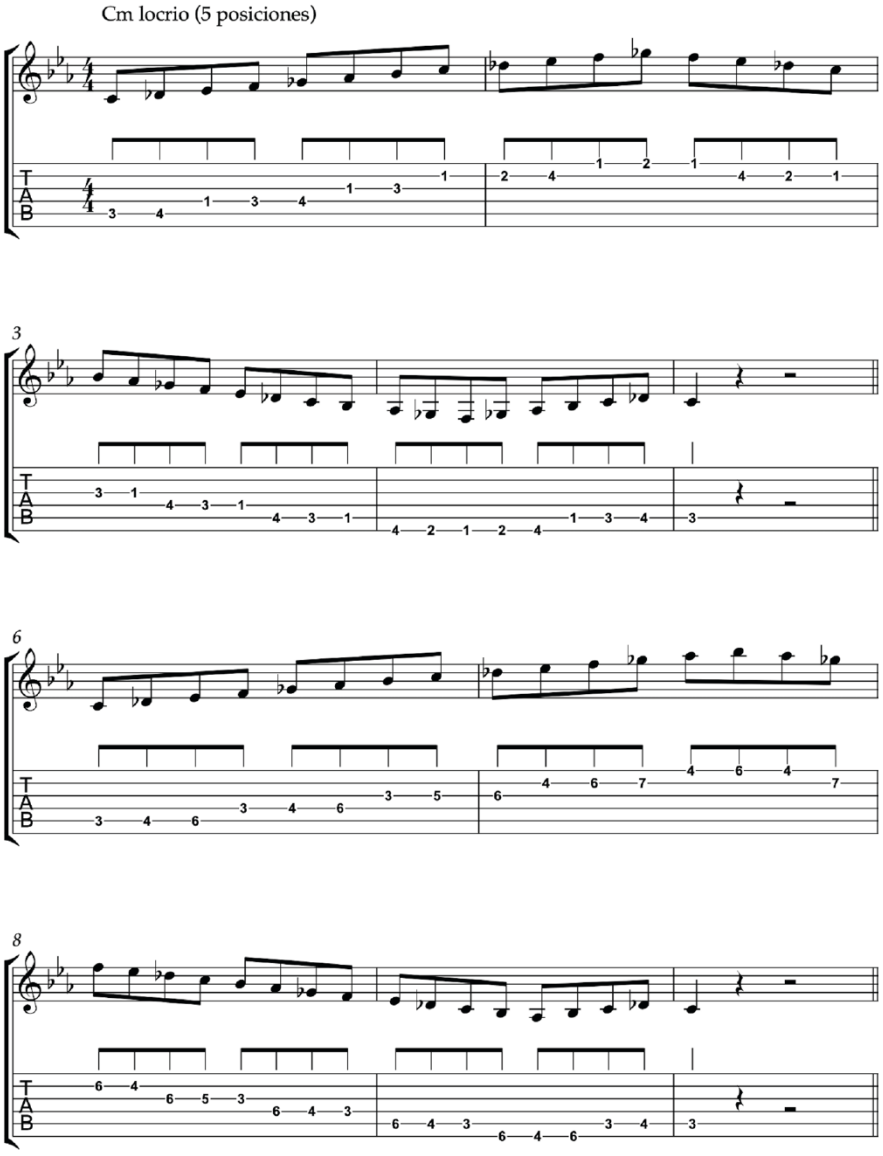


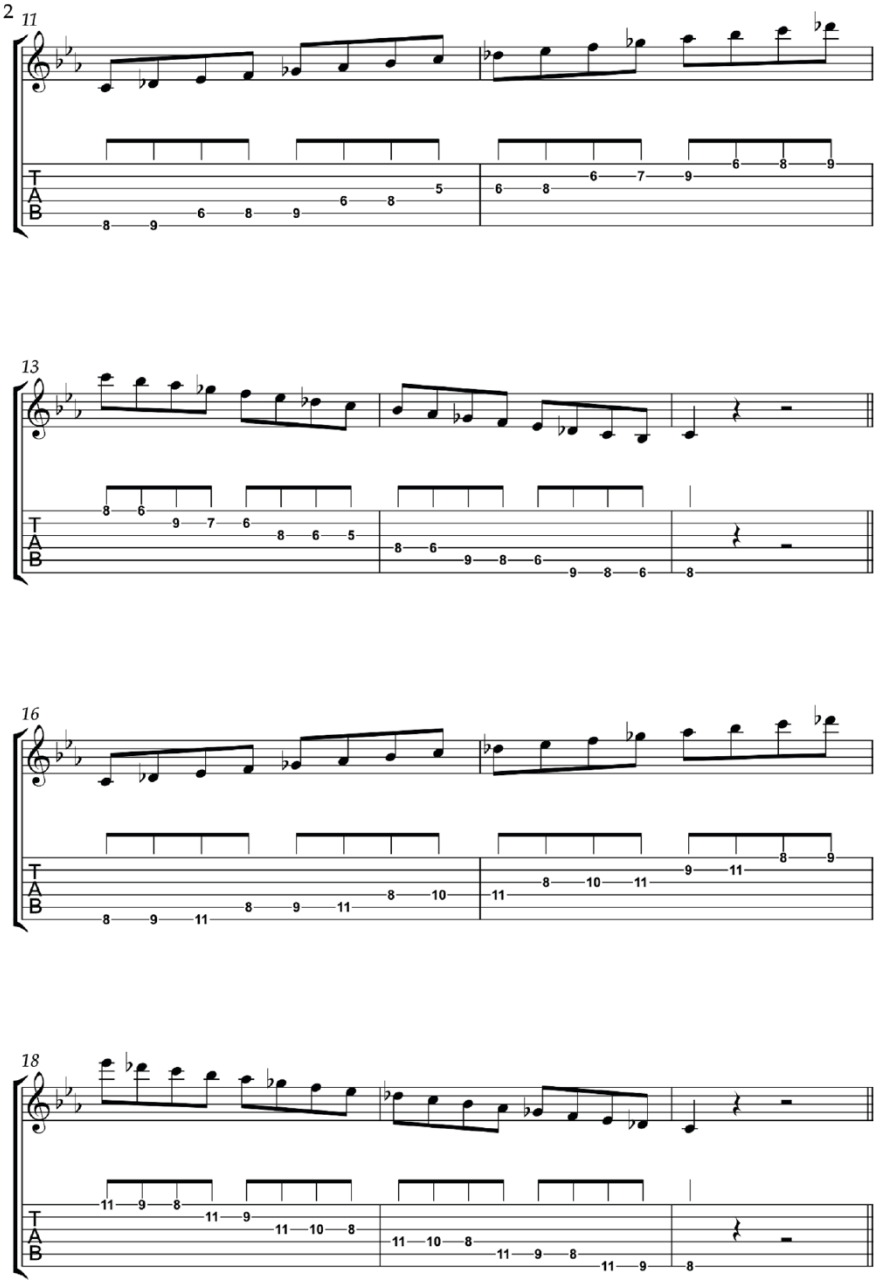

2
11
16
18
21
23

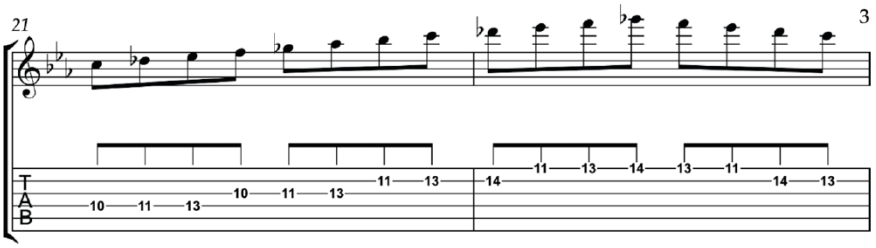
Escala eólica (menor natural). Resumen de posiciones

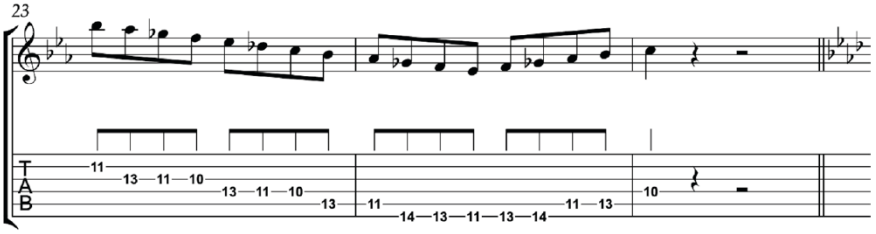


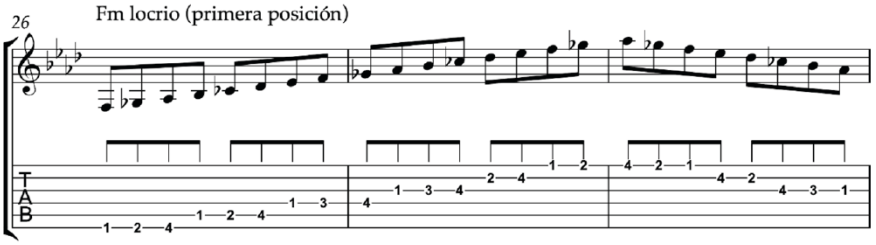
Escalas locrias

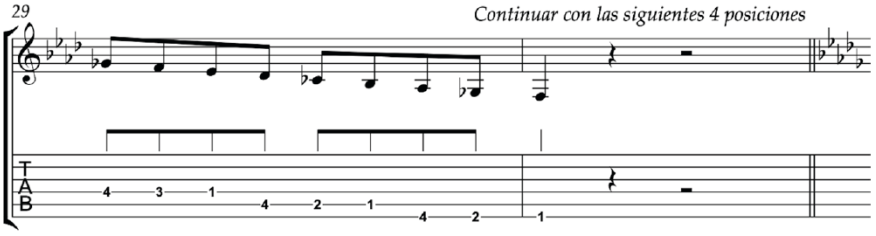



2
11
13
16
18
T
A
B

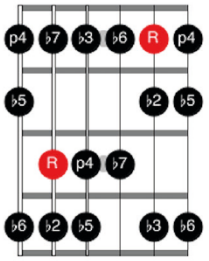

21
3

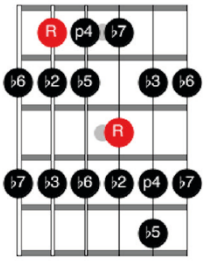

23

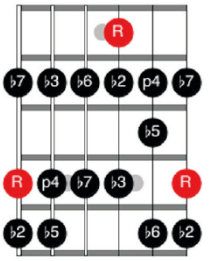

26
Fm locrio (primera posición)

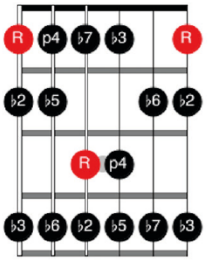

29
Continuar con las siguientes 4 posiciones

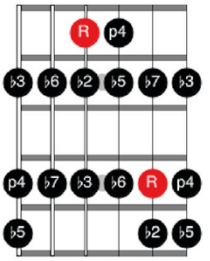
Escala locria.
Resumen de posiciones









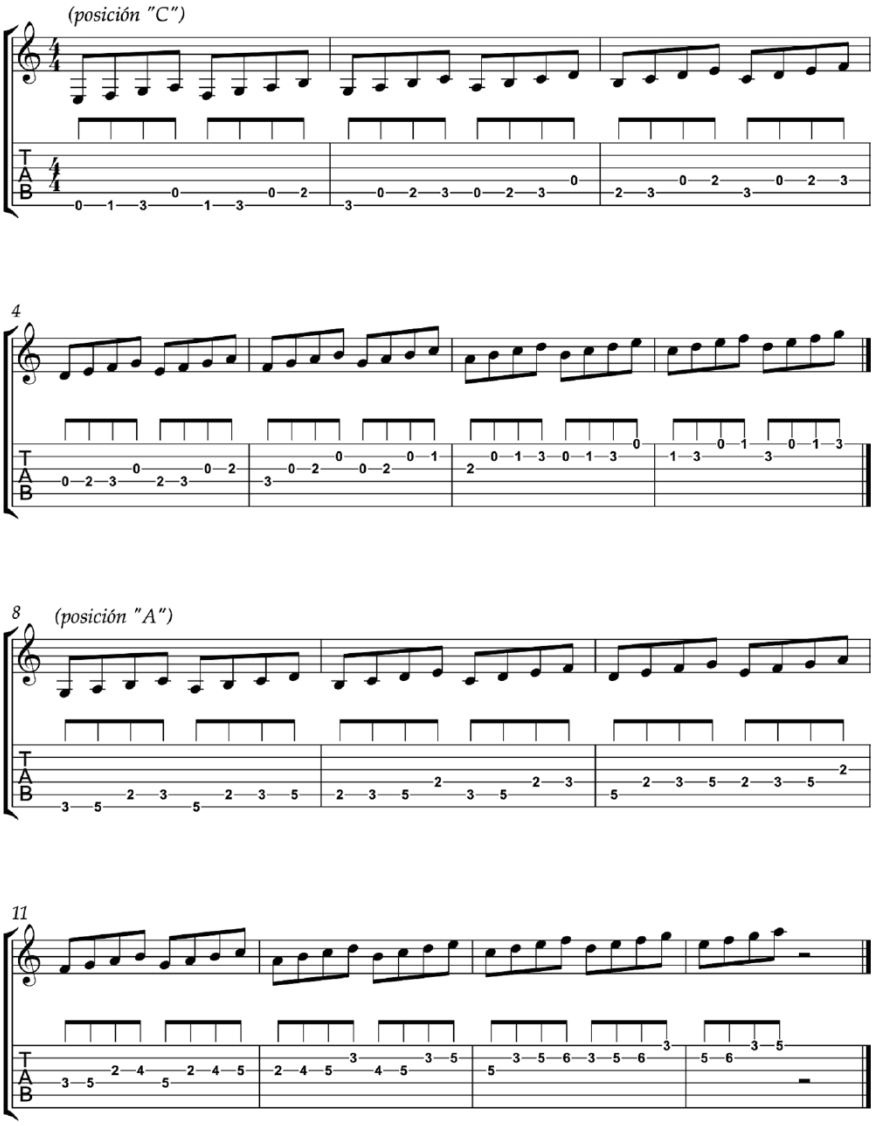


4 Motivos y secuencias melódicas

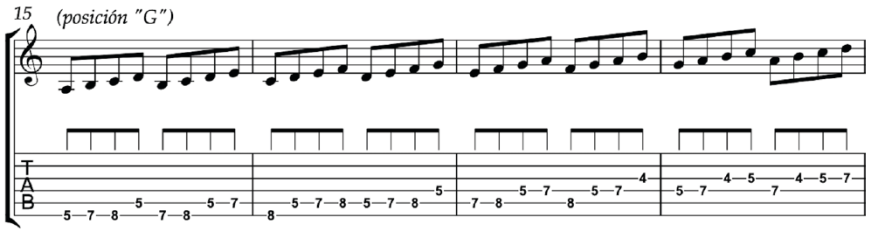
En la construcción melódica (en la composición, improvisación y también en la interpretación o el reconocimiento auditivo) es fundamental que estemos familiarizados con motivos o secuencias melódicas que serán de uso frecuente. Aquí se ofrecen algunos ejemplos. Podrían ser muchos más, el objetivo es que los presentados aquí sean un punto de partida para crear los propios.

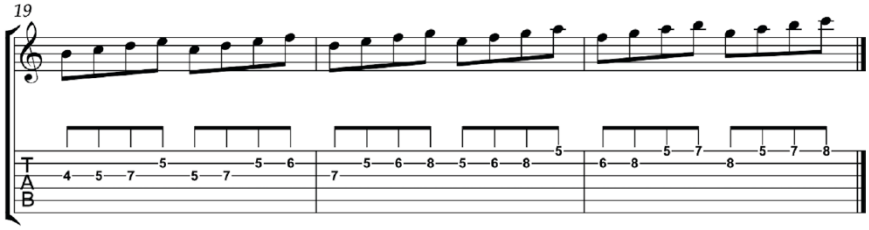
El primer ejemplo está expuesto en partitura y tablatura sobre las cinco posiciones del sistema CAGED. A partir del segundo solo aparece escrito el motivo melódico inicial, dando por hecho que se seguirá el mismo procedimiento. Si el motivo aparece en un diseño ascendente, daremos por hecho que también debe tocarse descendente y viceversa. Todos los ejemplos están en Do Mayor. Se deben transponer a todas las tonalidades, así como aplicar a las escalas modales.

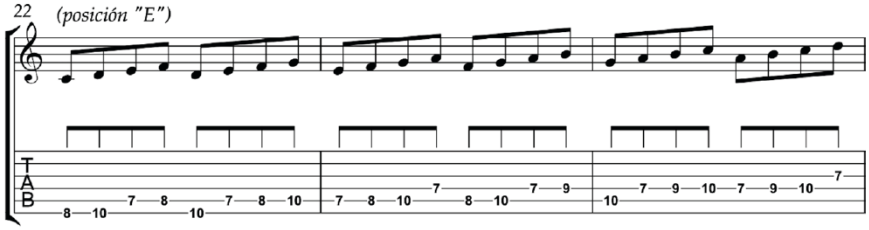
Motivos o secuencias melódicas

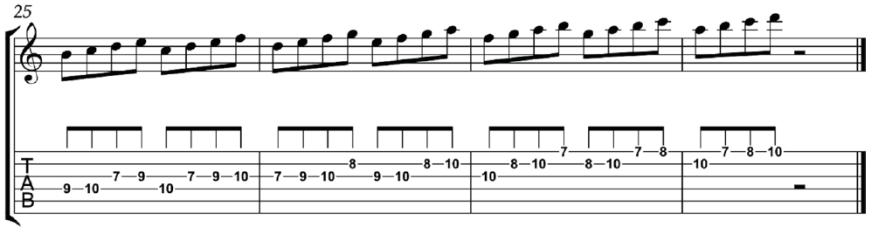


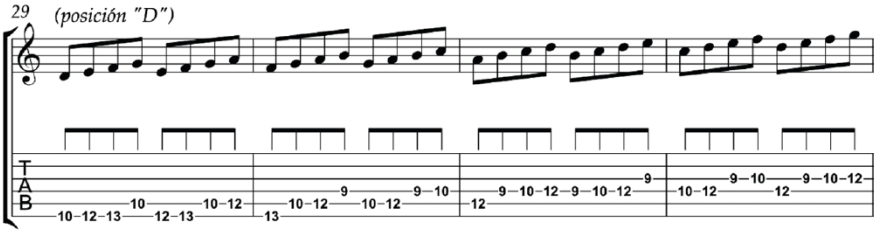
2

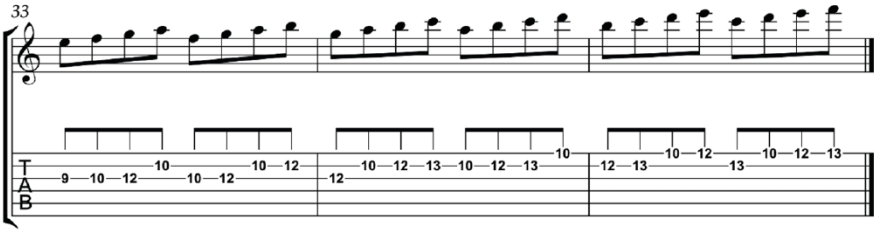


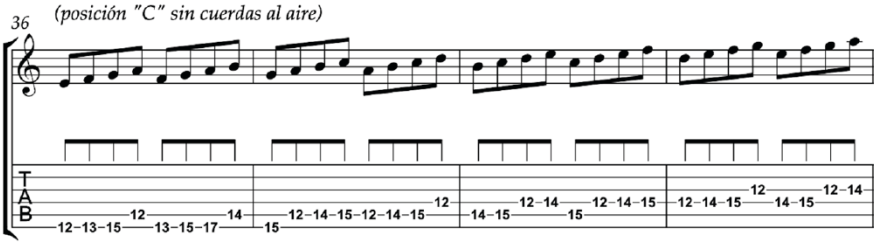


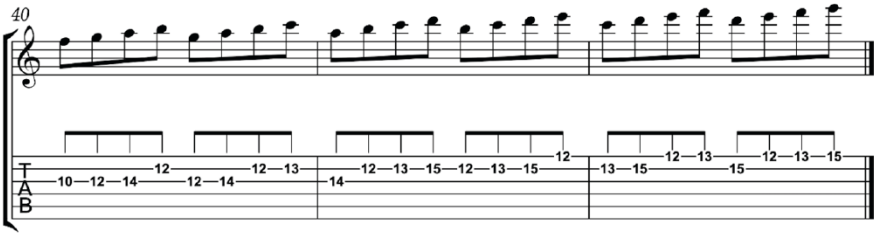





29
(posición "D")

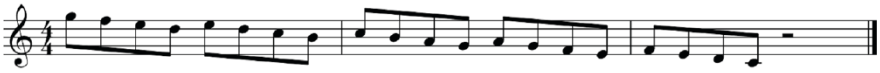

33


36
(posición "C" sin cuerdas al aire)

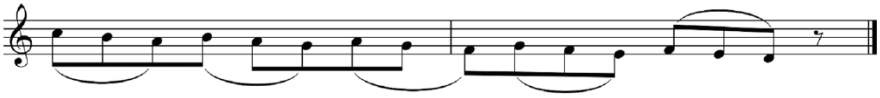

40

Motivos o secuencias melódicas

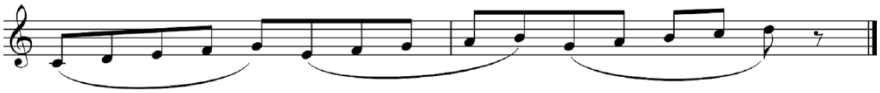
1. secuencia de 4 notas (variante - grupos conectados por grado conjunto)



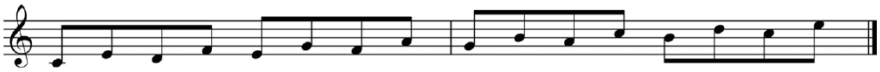
2. secuencia de 3 notas



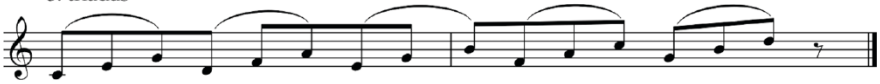
3. secuencia de 5 notas (grupos conectados por 3era)



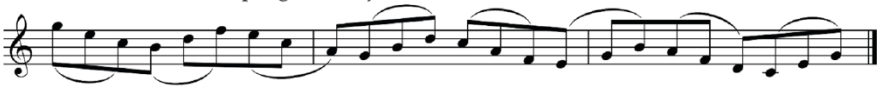
4. escala por terceras



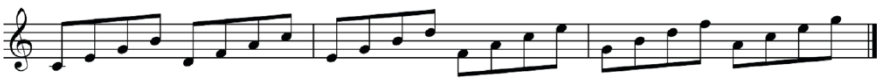
5. tríadas



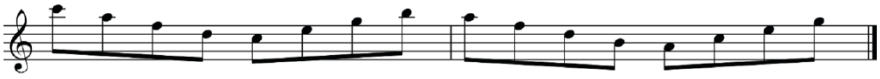
6. Tríadas conectadas por grado conjunto



7. téradas

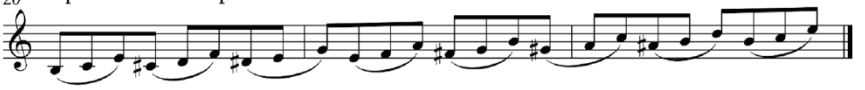


8. tétradas conectadas por grado conjunto

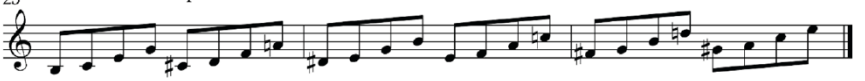


2

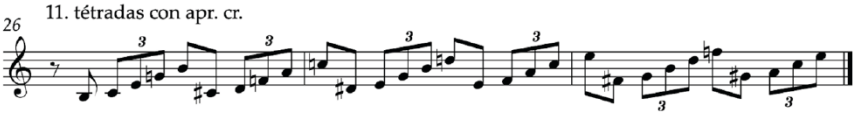
20 9. por terceras con aproximación cromática



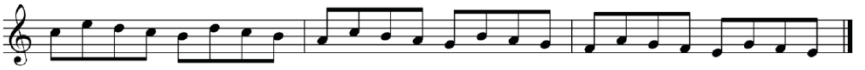
23 10. tríadas con aprox. cr.



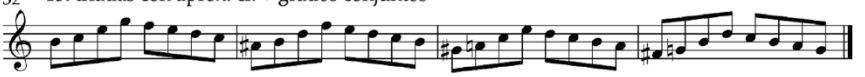
26 11. tétradas con apr. cr.



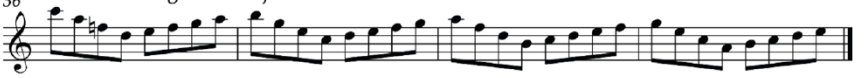
29 12. salto de tercera + grados conjuntos



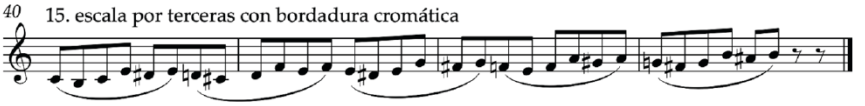
32 13. tríadas con aprox. cr. + grados conjuntos



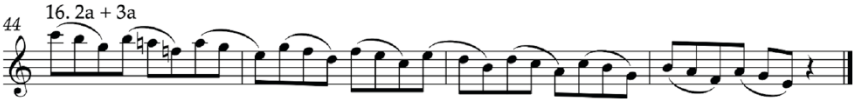
36 14. tétradas + grados conjuntos



40 15. escala por terceras con bordadura cromática

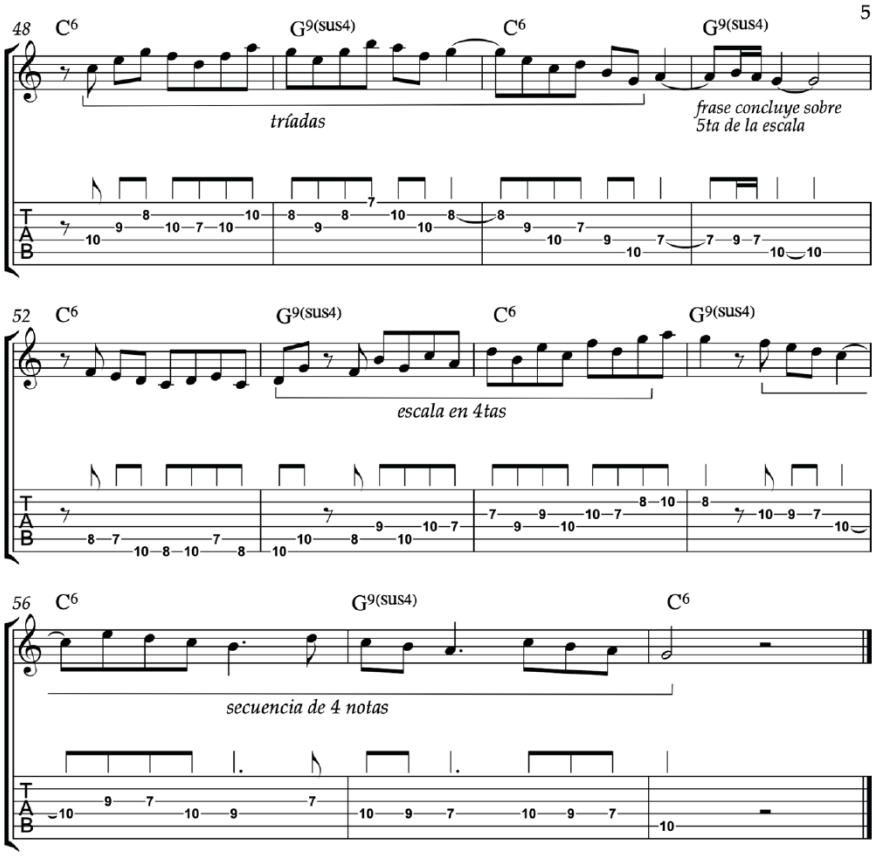


44 16. 2a + 3a



El próximo paso será crear e improvisar melodías sobre bases modales combinando en forma consciente distintos motivos y secuencias. Con 2 ó 3 combinados, jugando con el ritmo, silencios, etc., tenemos una enorme variedad de posibilidades.

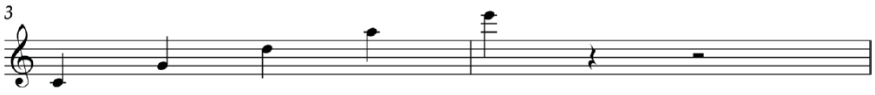
En una primera etapa sugerimos jugar dentro de una sola posición y cerrar las frases sobre la tónica del modo y/o sobre la 5ta. Por ejemplo:



Depende de esta etapa creativa y de juego que estos recursos pasen de ser un mero ejercicio a enriquecer nuestro vocabulario musical.

5 Escalas pentatónicas y escala de blues

Las escalas pentatónicas son escalas de 5 notas. Si bien se pueden agrupar distintas selecciones de 5 notas para generar variedad de escalas pentatónicas, la más básica y fundamental deriva de la consecución de cuatro intervalos de 5ta. justa.

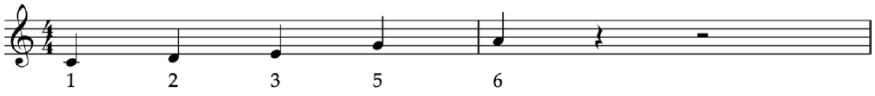


La 5ta. justa es el segundo armónico de la serie de armónicos naturales de la serie de armónicos natural de cualquier sonido, es la primera nota de la serie distinta de la tónica y el primer intervalo alrededor del cual comienza a desarrollarse la armonía musical según las evidencias históricas (eso quizás explique por qué estas escalas se hallan en las raíces de la música folclórica de distintas culturas).

De hecho, la afinación estándar de nuestro instrumento: E A D G B E deriva de esta escala pentatónica.

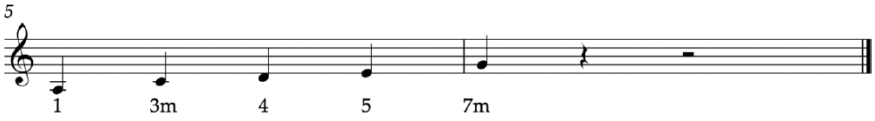
Si ordenamos esas notas dentro de una octava, tendremos lo que hoy conocemos como *escala pentatónica mayor*, la que no contiene semitonos, y estos son los intervalos que posee respecto de la tónica:

C



Si para la misma selección de notas consideramos la última nota como tónica (La, en este caso), tendremos la *escala pentatónica de la relativa menor*, y estos son los intervalos que contiene respecto de la tónica:

Am

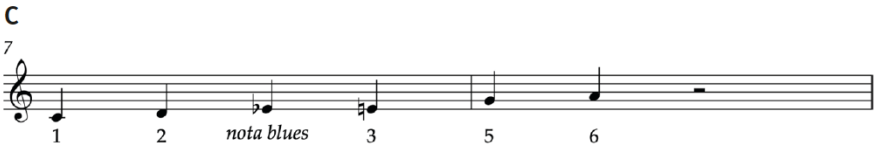


Hay quienes consideran más práctico llamar a estas escalas solo por su tónica menor o por su tónica mayor. Lo importante es que sepamos a qué escala y a qué notas nos estamos refiriendo.

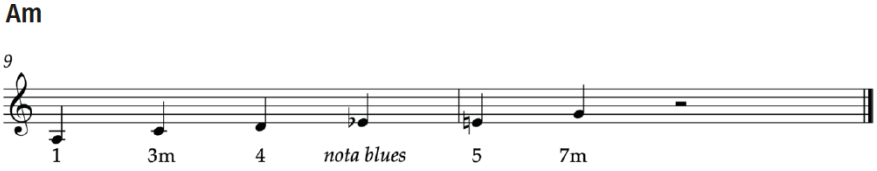
El blues tiene sus raíces en África y por ello contiene notas no temperadas (fuera del sistema occidental de alturas). Aun así, en instrumentos temperados como el piano o la guitarra, se define como «nota blues» a la nota entre la 2a y 3a de una escala pentatónica mayor y su uso como nota de paso y ornamental es clave no solo en el blues sino en el amplio abanico de músicas populares que derivan de esa tradición (jazz, rock, pop, etc.).

Así es que se denomina *escala de blues* a la escala pentatónica con este sonido agregado. Aquí sus versiones mayor y menor:

Escala de blues mayor



Escala de blues menor



En la primera variante, la nota blues puede pensarse como una #2 o 3m agregada. En la segunda, puede pensarse como una #4 o b5 agregada.

Dicho esto, una de las características melódico–armónicas del blues es la ambigüedad mayor/menor. Su estructura armónica más simple se constituye sobre el I, IV y V grado de una tonalidad mayor, pero con todos acordes de estructura dominante 7:

Estructura básica de blues de 12 compases en C

C7	%	%	%
F7	%	C7	%
G7	F7	C7	%

Esto le da una sonoridad muy distinta de la que tiene una secuencia de acordes diatónicos (dentro de la escala mayor, el primer y cuarto grado son acordes maj7).

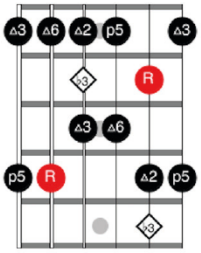
Además, en el blues es característico el uso de la escala de blues menor (en este caso, la escala de blues de Cm) sobre la totalidad de esta secuencia de acordes mayores, o bien la convivencia de ambas escalas (escala de blues mayor en C —sobre todo cuando la armonía marca el primer grado— y escala de blues menor en Cm).

Como en toda la música popular de raíz folcklórica, en el blues el concepto mismo de «escala» es una herramienta que podemos utilizar para analizar y comprender armónicamente lo que estamos escuchando, *pero no es un concepto a partir del cual surja o se organice esta música*. Más bien podemos decir que (como todo lenguaje) es un acervo de frases y motivos musicales (también llamados «licks») que pasa de generación en generación y adquiere nuevas variantes y sonoridades. La transcripción de grabaciones de referentes del estilo de distintas épocas debe ser el punto de partida.

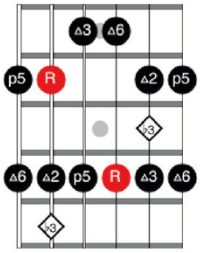
Sin embargo, la comprensión armónica puede resignificar ese acervo y brindarnos una visión más amplia e integradora con otras tradiciones musicales. A la vez que el blues dejó hace mucho de ser un género exclusivamente folclórico para convertirse en música urbana y la matriz de infinidad de otras músicas.

Posiciones de la escala pentatónica mayor (con nota blues agregada):

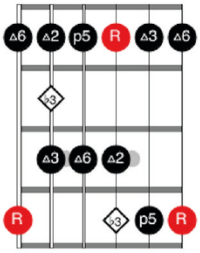
"posición C"



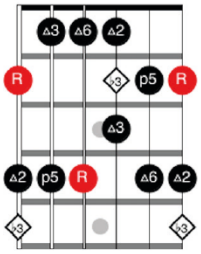
"posición A"



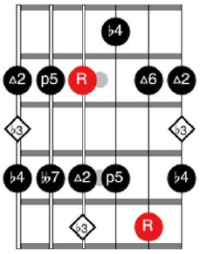
"posición G"



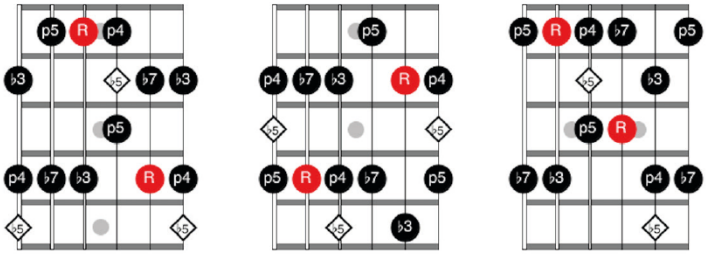
"posición E"



"posición D"



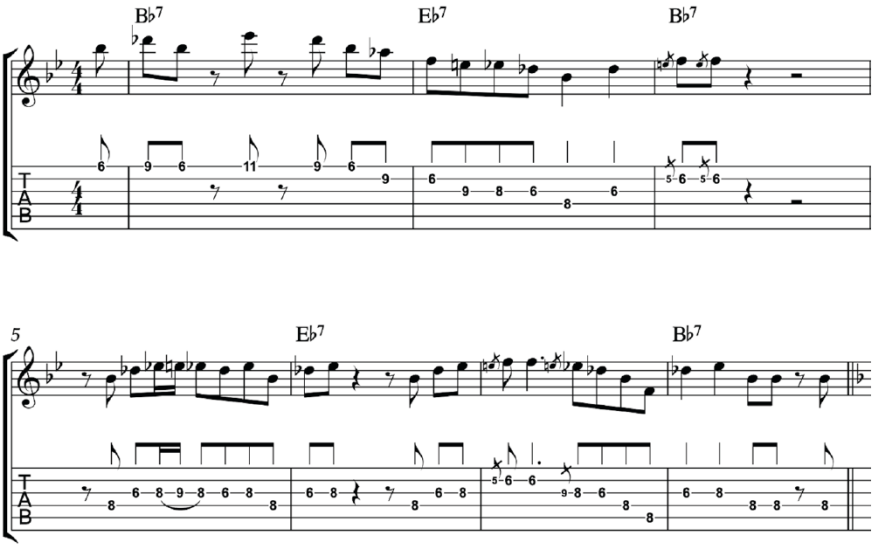
Posiciones de la escala pentatónica menor (con nota blues agregada):



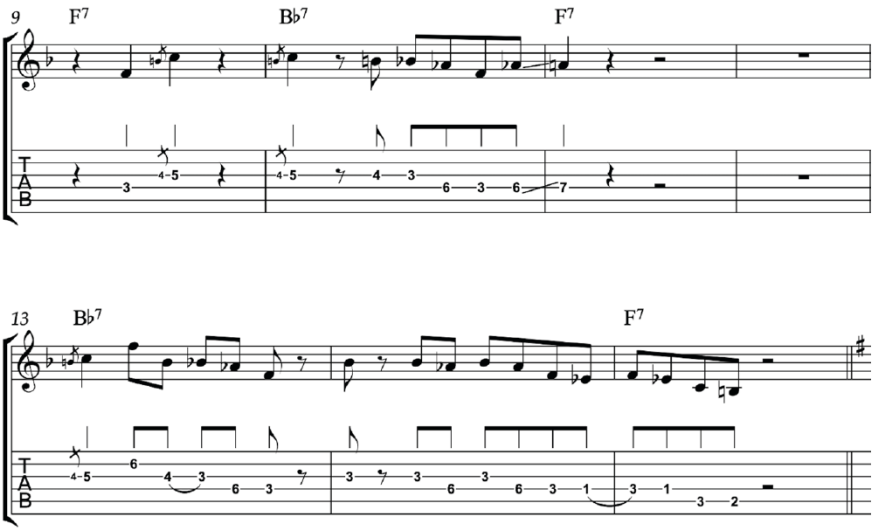
A continuación, veremos 3 ejemplos de frases de solos basadas en las escalas de blues, transcritos de grabaciones hechas por «próceres» de la guitarra de jazz. La estructura armónica del blues/jazz es un poco más sofisticada que la de 3 acordes que vimos anteriormente, pero sobre los primeros 7 compases se mantiene, por lo general, sobre los acordes del primero y cuarto grado, y allí es donde encontramos típicamente las frases sobre escalas de blues:

Ejemplos de grabaciones

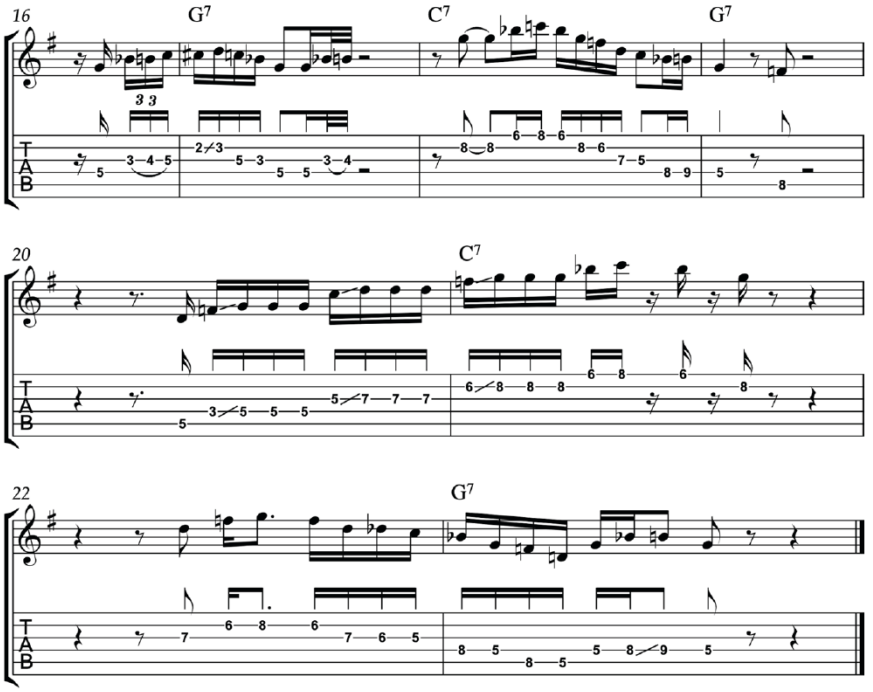
Grant Green (Green's Greenery)



Wes Montgomery (Billie's Bounce)



Kenny Burrell (Saturday night blues)



6 Motivos y secuencias melódicas sobre la escala pentatónica

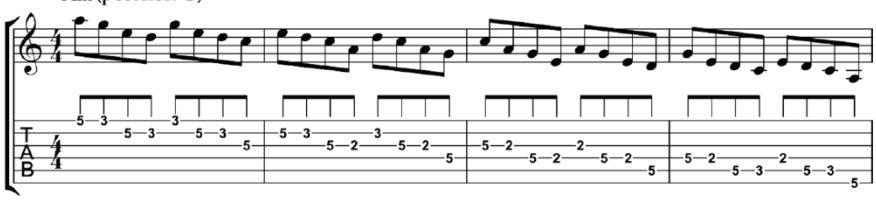
Presentamos los 2 primeros motivos en Am con tablaturas para todas las posiciones. Seguimos la misma lógica para las demás tonalidades y motivos.

Del tercer motivo/secuencia (pág. 48) en adelante, aparece solo una posición como ejemplo. Debe transportarse a las demás posiciones y tonalidades.

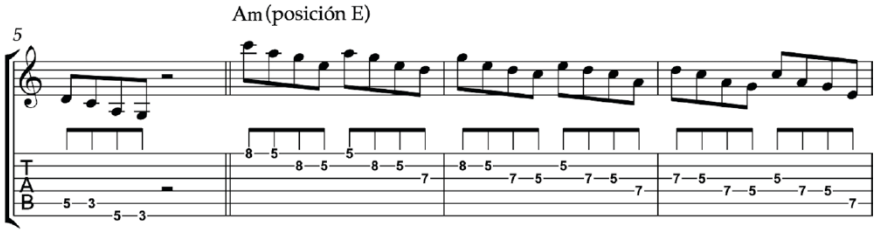
Motivos y secuencias melódicas sobre la escala pentatónica

1. Motivo descendente de 4 notas

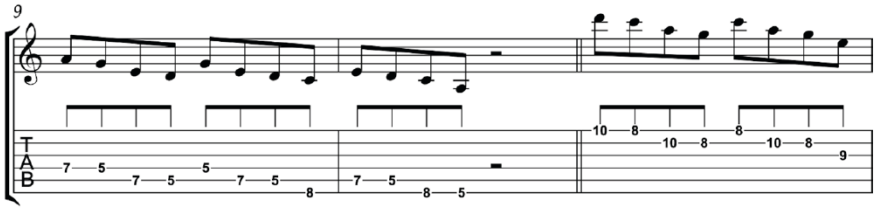
Am (posición G)

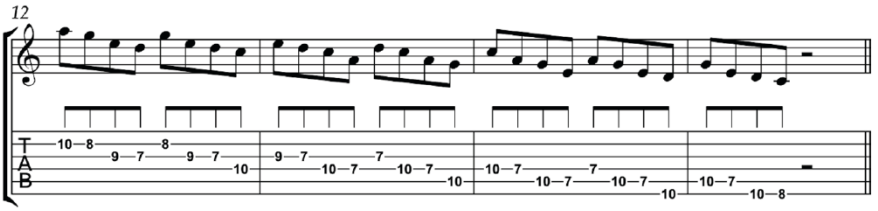


Am (posición E)



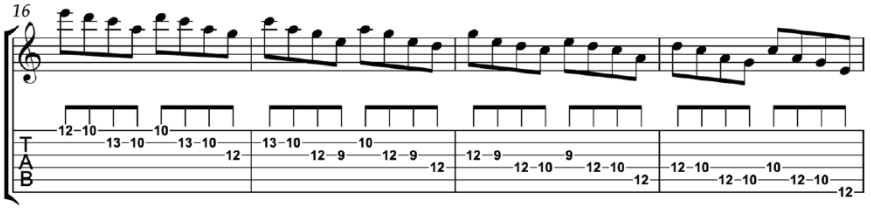
Am (posición D)



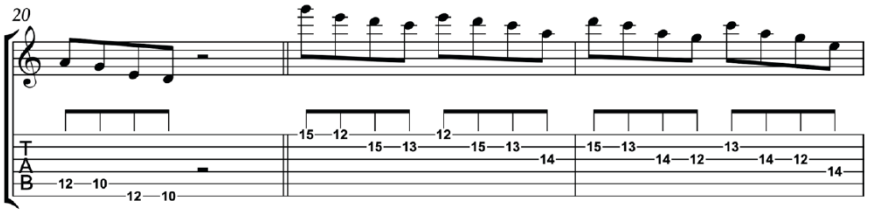


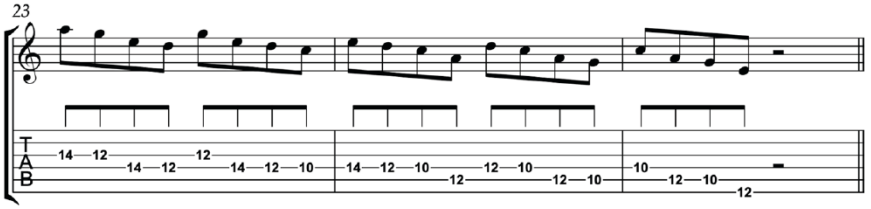
2

Am (posición C)



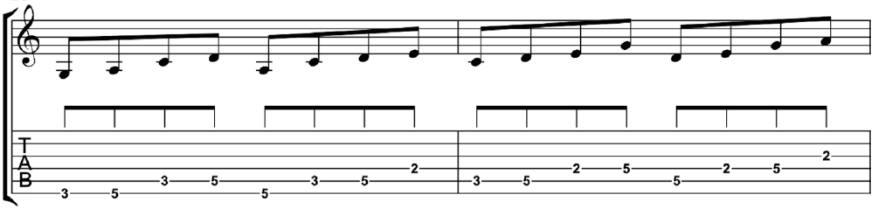
Am (posición A)



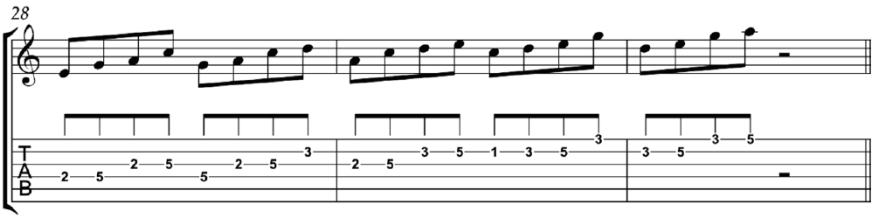


2. Motivo ascendente de 4 notas

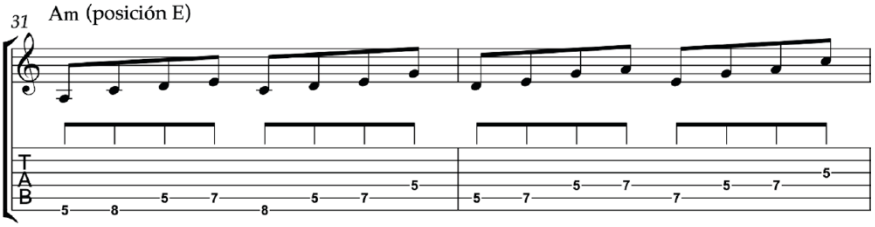
26 Am (posición G)



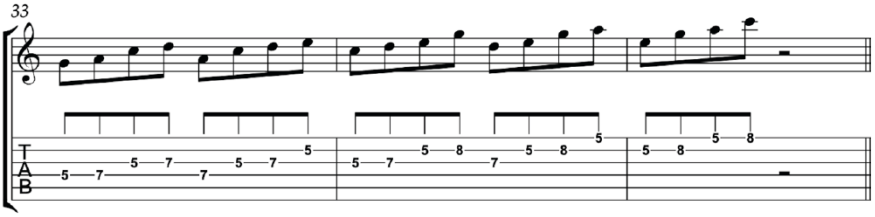
28



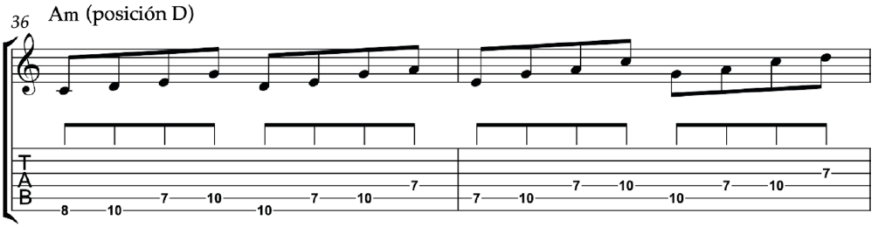
31 Am (posición E)

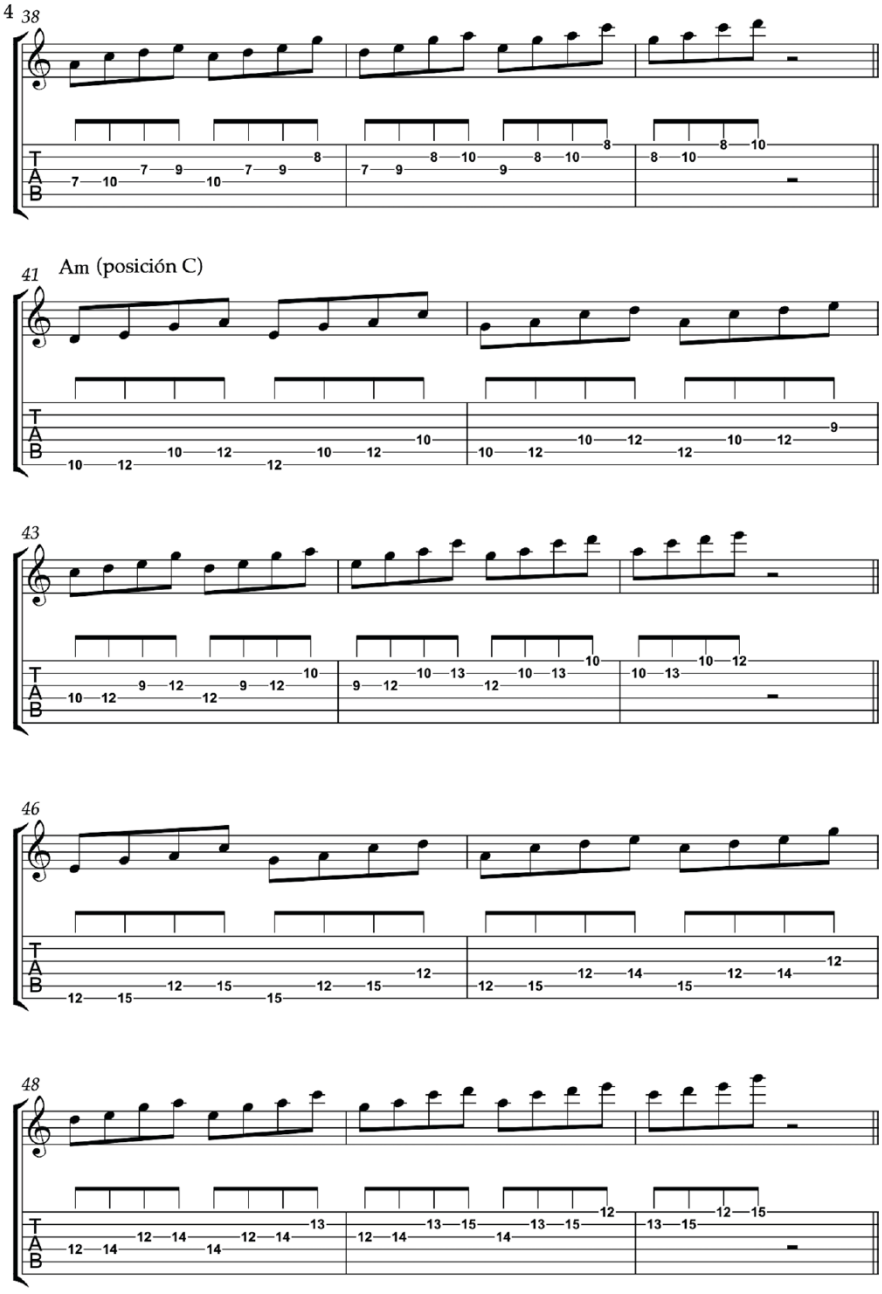


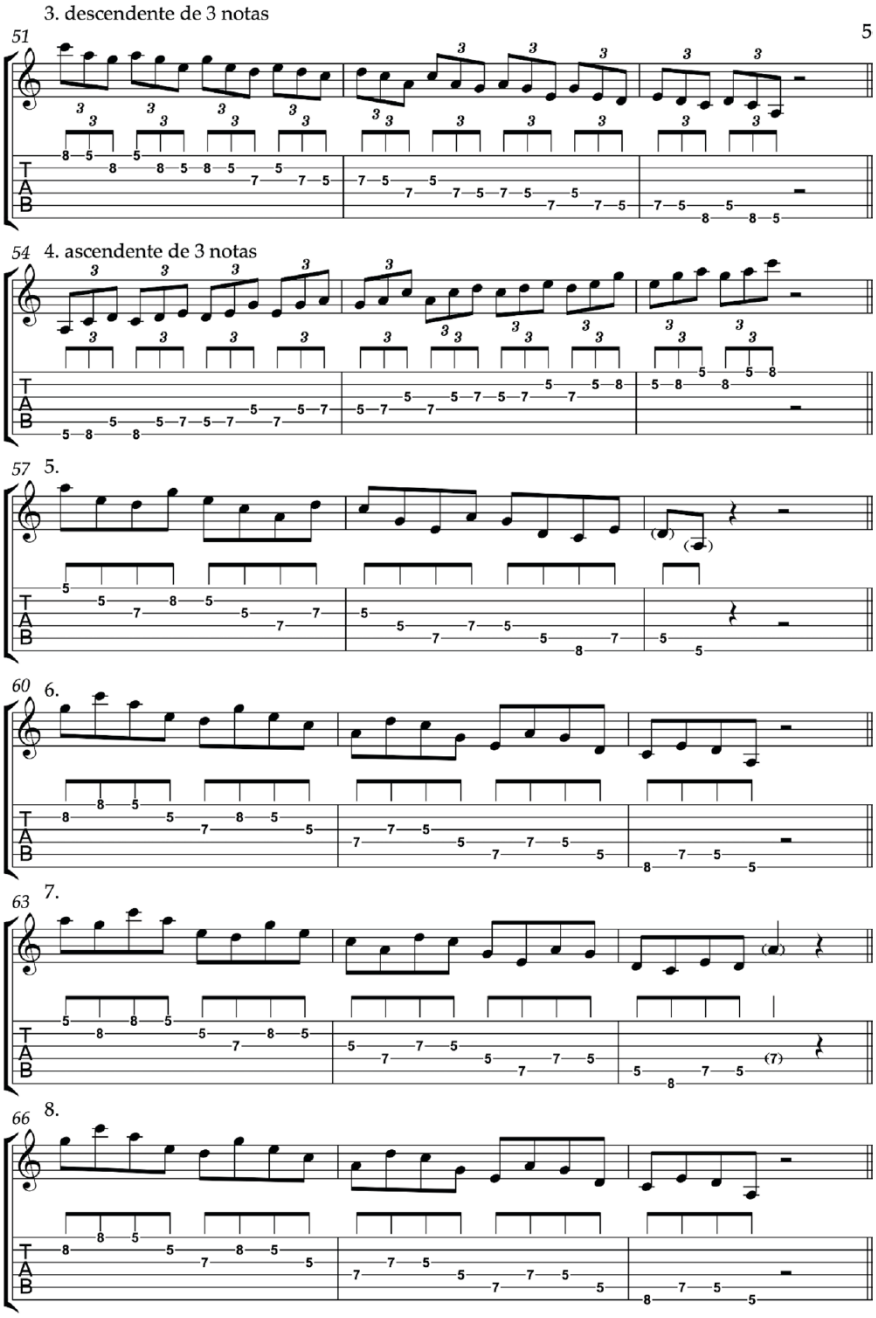
33

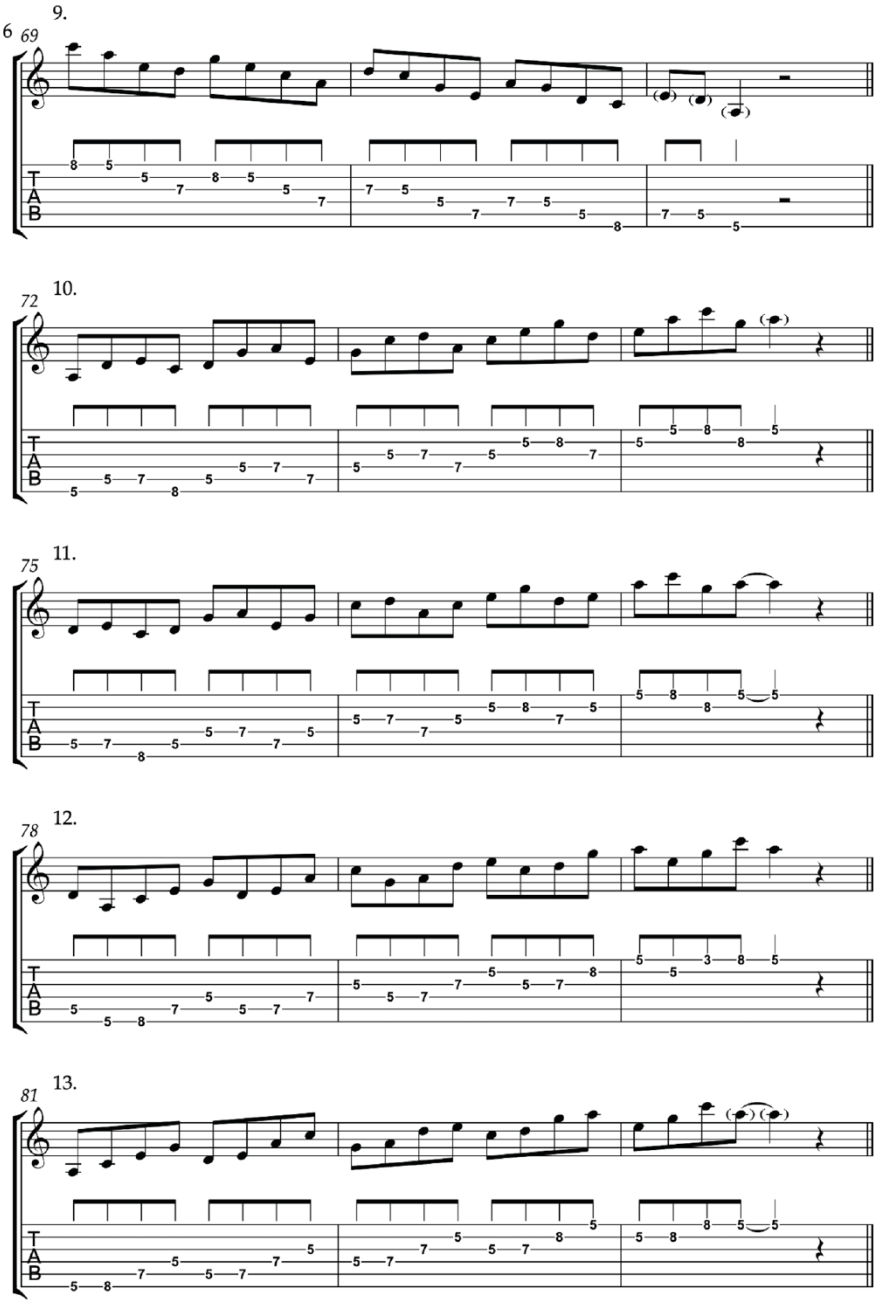


36 Am (posición D)




4
38
41
Am (posición C)
43
46
48


3. descendente de 3 notas
5
51
4. ascendente de 3 notas
54
5.
57
6.
60
7.
63
8.
66


9.
6
69
10.
72
11.
75
12.
78
13.
81

Los motivos y secuencias sobre pentatónicas son una parte sustancial de la construcción lineal en la improvisación, sobre todo desde la década del 60 del siglo XX. Si bien podemos tocar la escala pentatónica del mismo acorde que está sonando o su relativo, ese es solo el principio. Mostramos algunas otras opciones aquí que integran las extensiones de los acordes:

Sobre un acorde maj7 podemos tocar:
–Pent. menor a partir de la 3era. (por ejemplo, Em penta. sobre Cmaj7) Intervalos: 3 5 6 7M 9.
–Pent. menor a partir de la 7ma. M (por ejemplo, Bm penta. sobre Cmaj7) Intervalos: 7M 9 3 #11 6.

Sobre un acorde m7 podemos tocar:
–Pent. menor a partir de la 5ta. (por ejemplo, Em penta. sobre Am7) Intervalos: 5 7 1 9 11.
–Pent. menor a partir de la 2da. (por ejemplo, Bm penta. sobre Am7) Intervalos: 9 11 5 6 1.

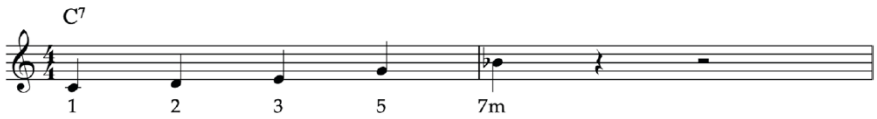
Sobre un acorde Dte.7 podemos tocar:
–Pent. menor a partir de la tónica (por ejemplo, Gm penta. sobre G7) Intervalos: 1 b3 4 5 7
–Pent. menor a partir de la 5ta. (por ejemplo, Dm penta. sobre G7) Intervalos: 5 7 1 9 4

Esto es de hecho lo que sucede sobre el acorde de tónica y del IV grado cuando en un blues tocamos la pentatónica menor del I grado. Si bien ambas escalas tienen un sonido hermoso, las dos contienen la 4 y no la 3. Eso nos lleva a nuestra próxima escala.

Fuera del contexto de blues tradicional, nos encontramos con que, a la hora de definir la sonoridad de acordes con estructura de dominante, acordes semidisminuidos, m6 o dominantes alterados, la escala pentatónica vista anteriormente no termina de funcionar realmente. Esto sucede porque entre ninguna de sus notas existe la relación de tritono. Por eso es que la segunda escala pentatónica más utilizada, que veremos a continuación, difiere en solo una nota y recibe el nombre de «pentatónica dominante» o «pentatónica menor sexta».

7 Escala pentatónica dominante o pentatónica menor sexta

Sobre un acorde mayor, estos son sus intervalos

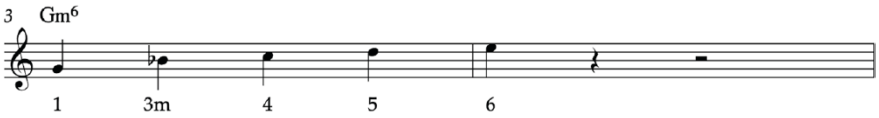


La nota **La** de la escala pentatónica mayor de C que vimos antes ahora es reemplazada por **Si bemol**, una 7ma. menor. Esta escala tampoco contiene semitonos, pero vemos que contiene la 3era. y la 7ma. entre las cuales hay un tritono, intervalo que define la función dominante.

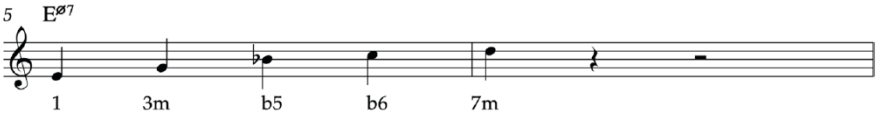
Cuando aplicamos esta escala sobre un acorde menor, este ya no será su relativo, en el sentido antes visto.

C7 es **V** de F. El acorde menor sobre el cual aplicaremos esta misma selección de notas es Gm, el **ii** grado de F. Así la relación que tenemos entre la misma escala en menor y mayor es de **ii - V** (y no de I - vi como en la escala pentatónica vista anteriormente).

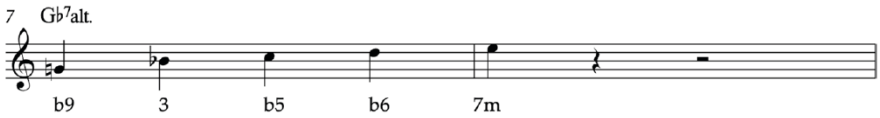
Mismos sonidos sobre un acorde menor y sus intervalos



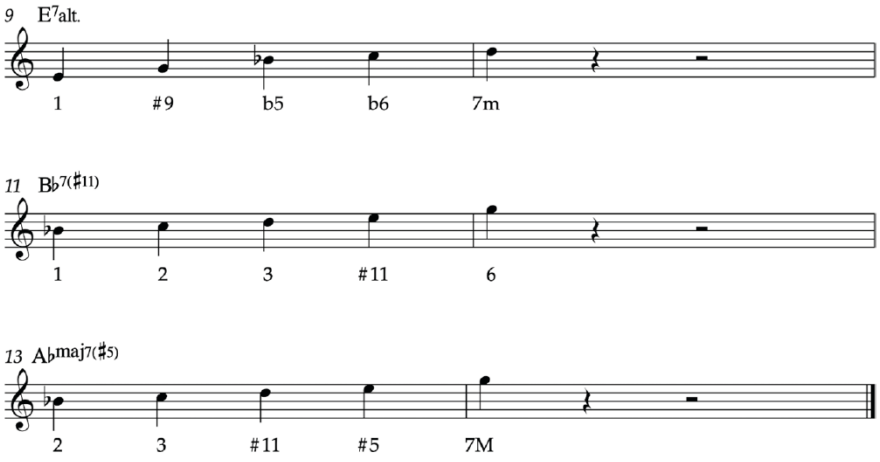
Esta escala pentatónica, con la misma selección de notas, define también la sonoridad del acorde semidisminuido. En este caso Em7(b5), vii grado de F mayor y iiø de Dm (relativo de F):



Las implicancias de esta escala abren otras relaciones, e igual selección de notas puede funcionar sobre otros acordes, como, por ejemplo, el sustituto tritonal de C7 (los intervalos siempre se refieren al acorde encima, en este caso Gb7):



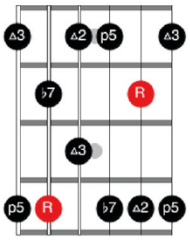
Otros acordes sobre los que funciona la misma selección de notas son:



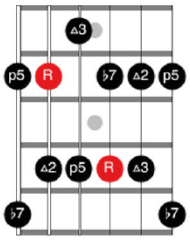
Posiciones de la escala pentatónica dominante o pentatónica menor sexta

Con tónica sobre acorde mayor (como el primer ejemplo, C7)

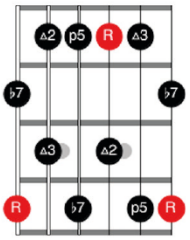
"posición C"



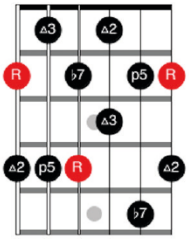
"posición A"



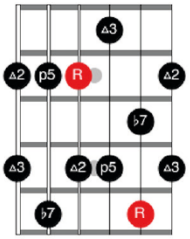
"posición G"



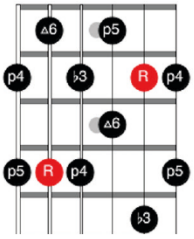
"posición E"

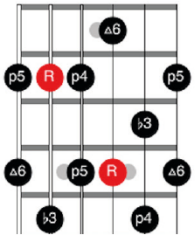


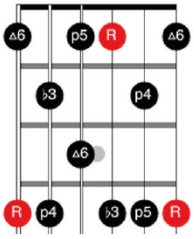
"posición D"

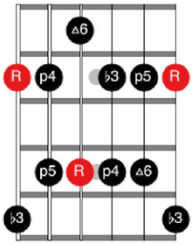


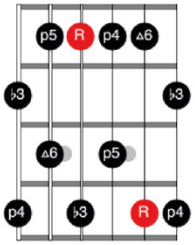
Con tónica sobre acorde menor (como el segundo ejemplo, Gm6)







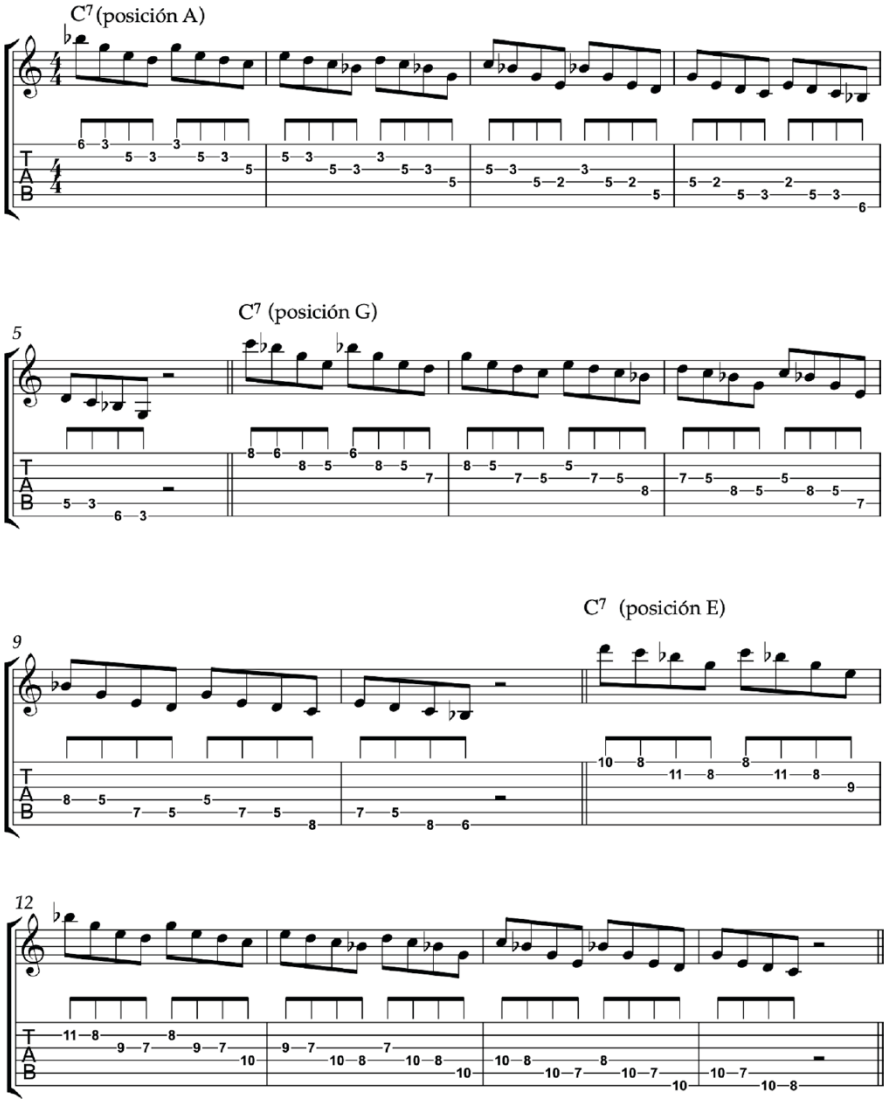




8 Motivos y secuencias sobre la escala pentatónica dominante

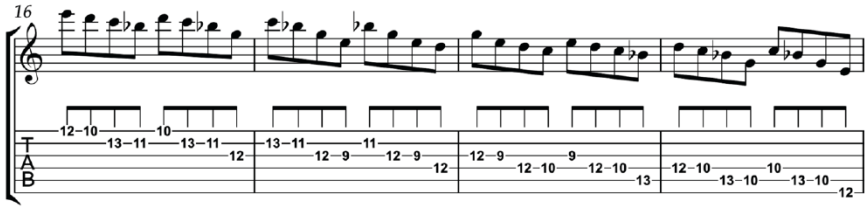
Los mismos que habíamos visto antes, ahora adaptados a esta nueva escala.

1.

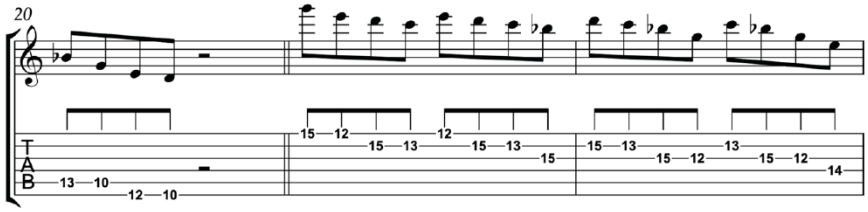


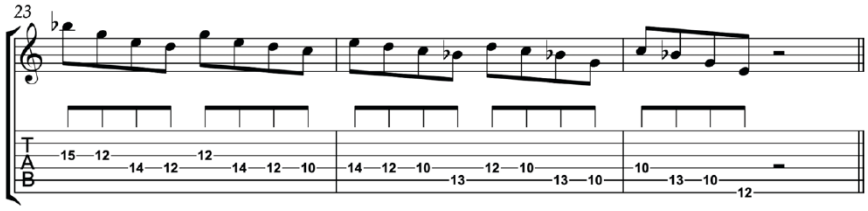
2

C7 (posición D)



C7 (posición C)

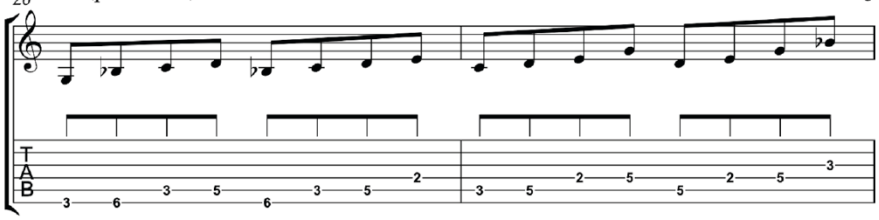


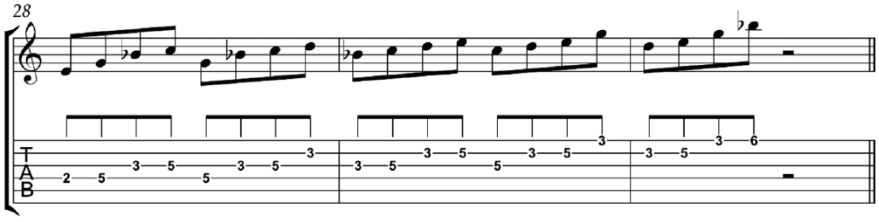


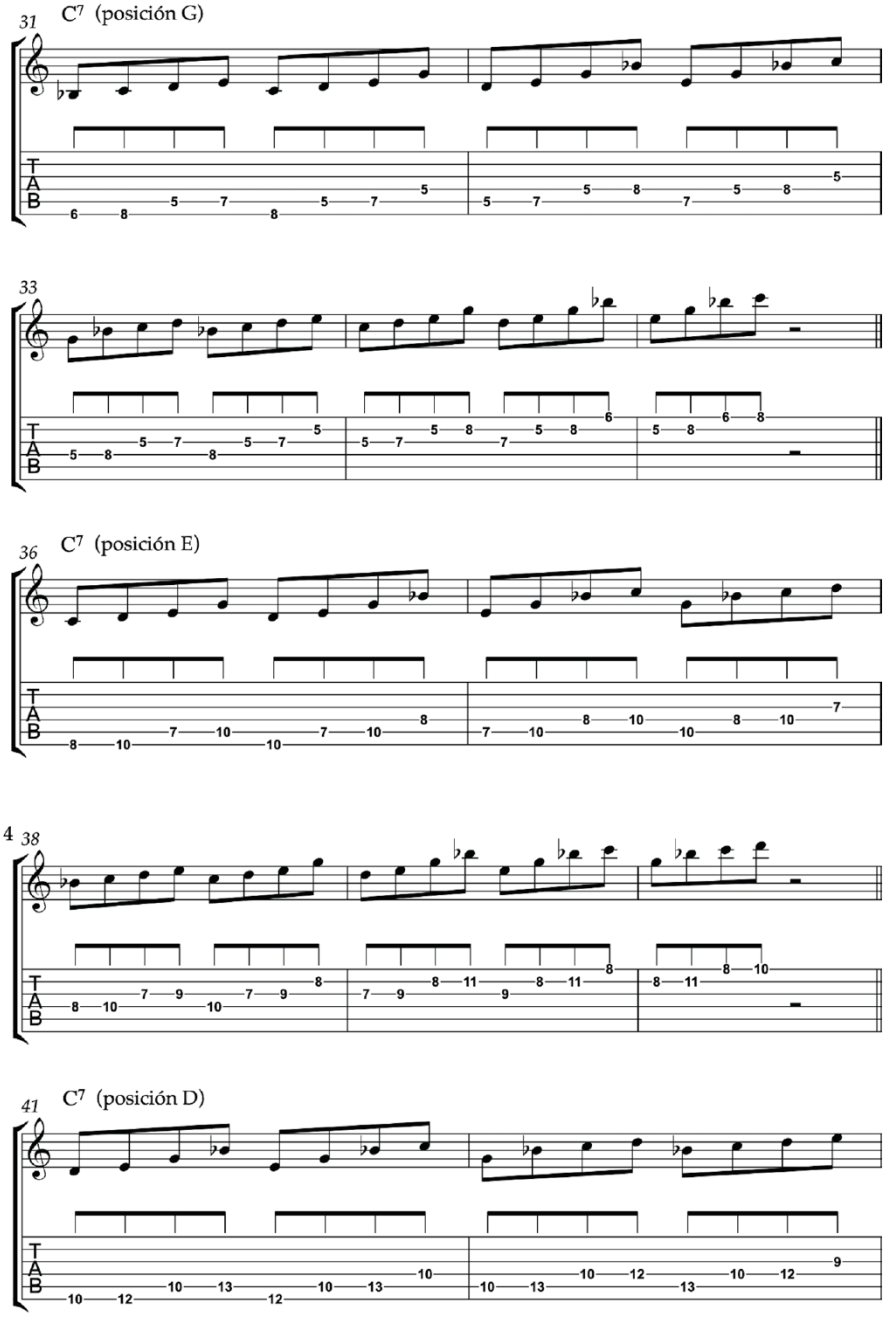
2.

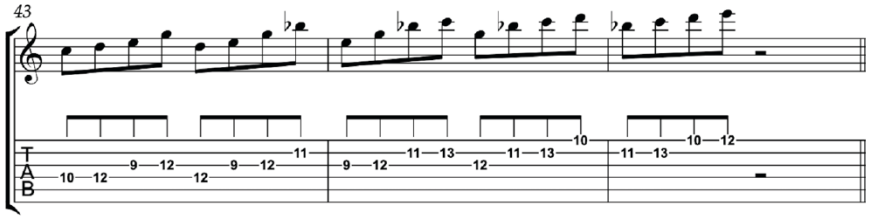
C7 (posición A)

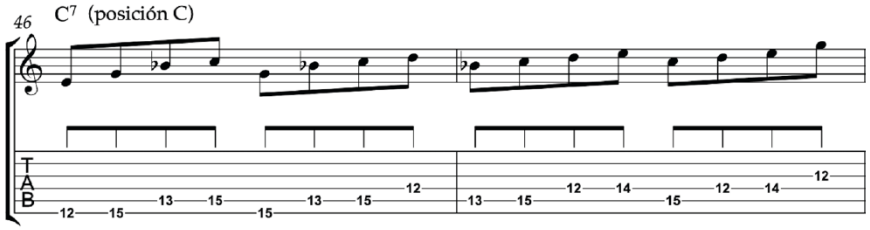
3

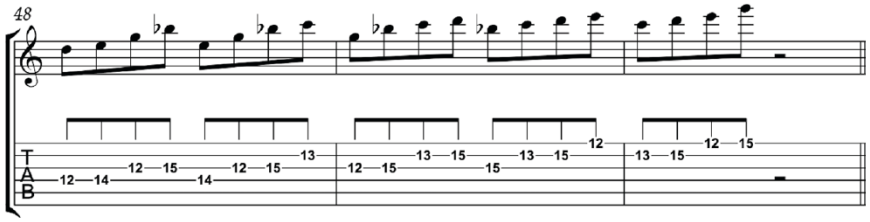


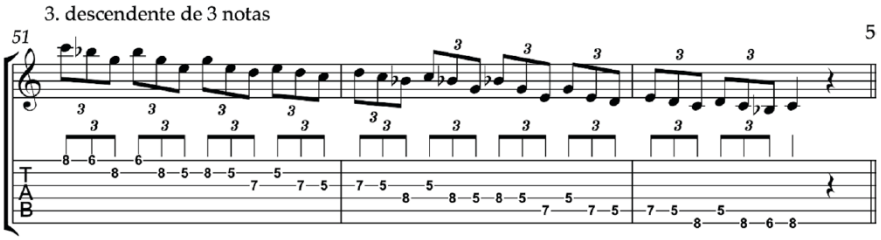


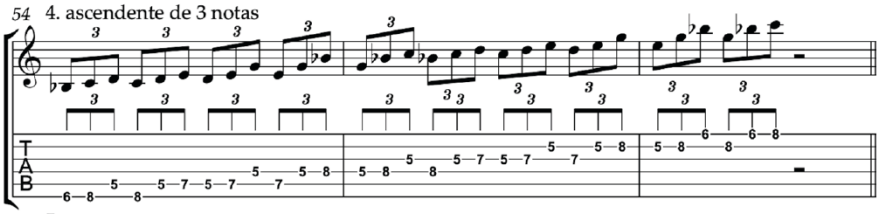

31
C7 (posición G)
33
36
C7 (posición E)
4
38
41
C7 (posición D)

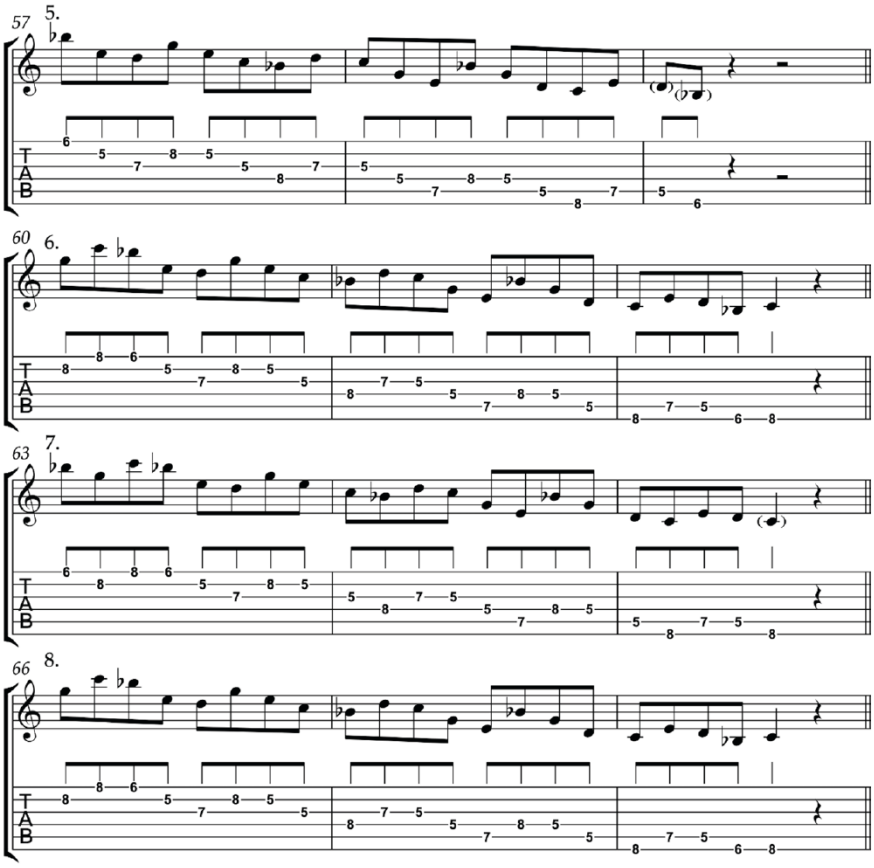

43

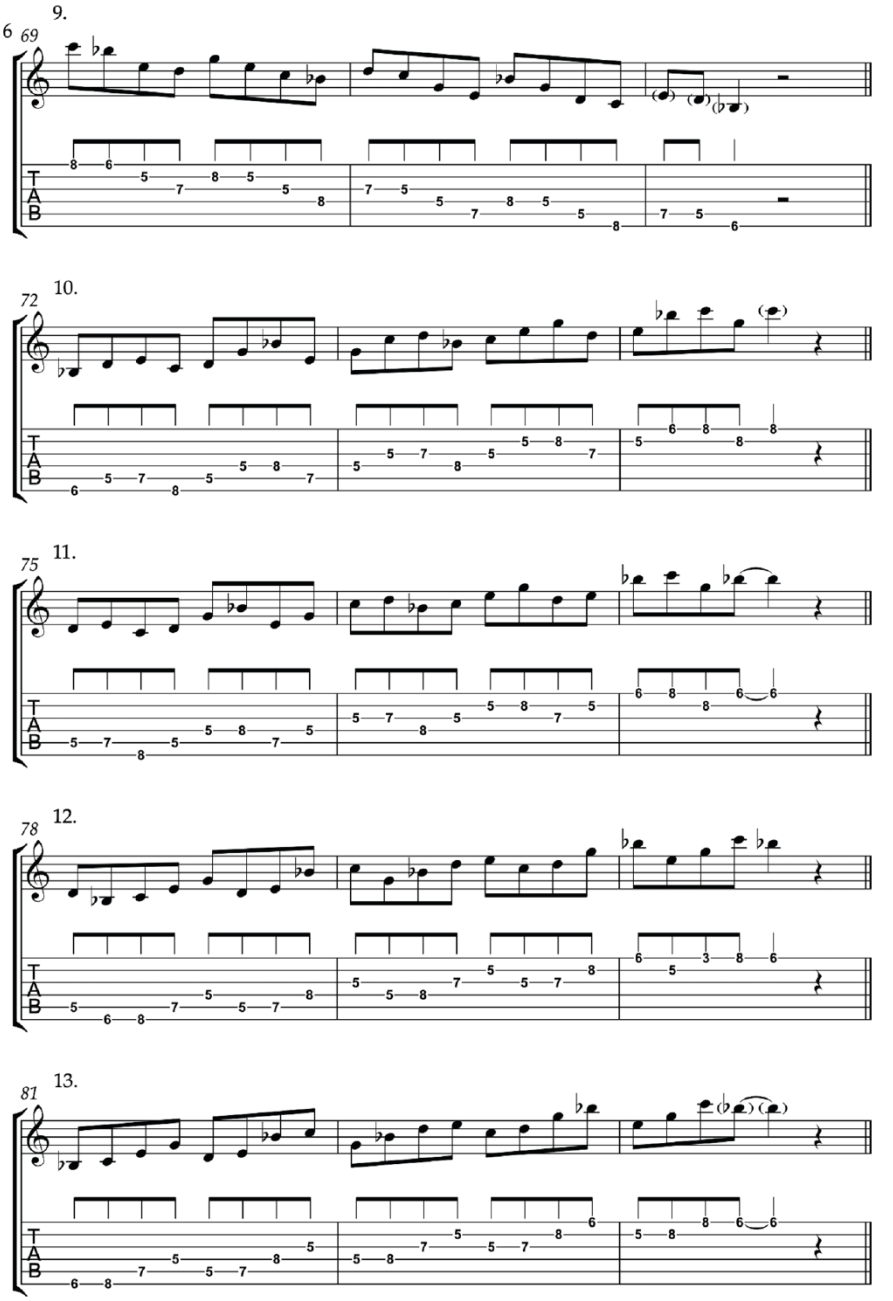

46
C7 (posición C)


48


3. descendente de 3 notas
51
5

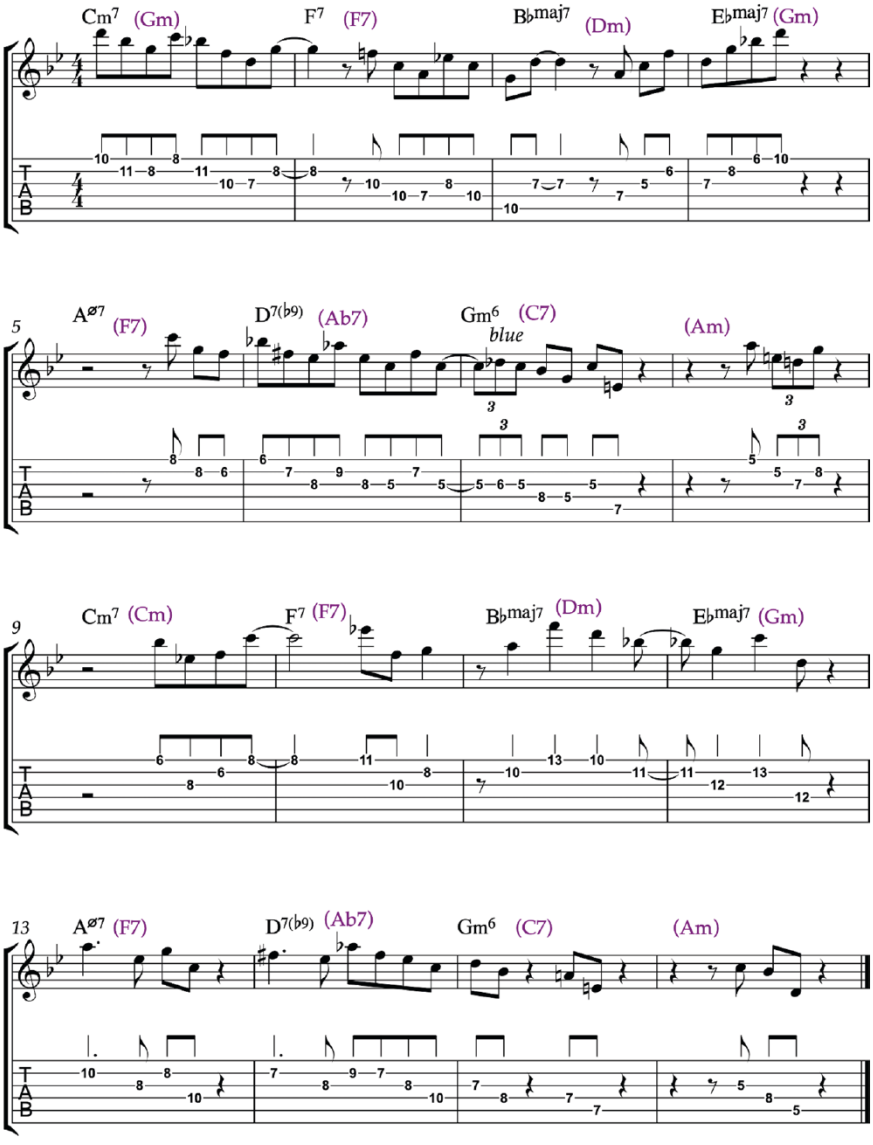

54
4. ascendente de 3 notas


57
5.
60
6.
63
7.
66
8.
T
A
B


9.
6
69
10.
72
11.
75
12.
78
13.
81

A la hora de plantear una estrategia de improvisación con pentatónicas sobre un tema es bueno armar planes como el siguiente (el cifrado original en negro y las pentatónicas en magenta). En las páginas que siguen veremos muchos más ejemplos de escalas en contexto de repertorio.

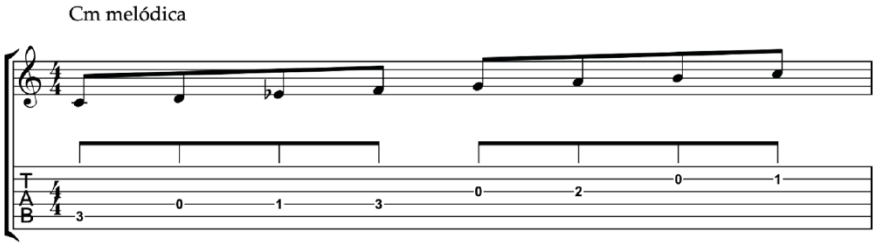
Las hojas que caen



9 Escala menor melódica y dos de sus modos: lidia b7 y alterada

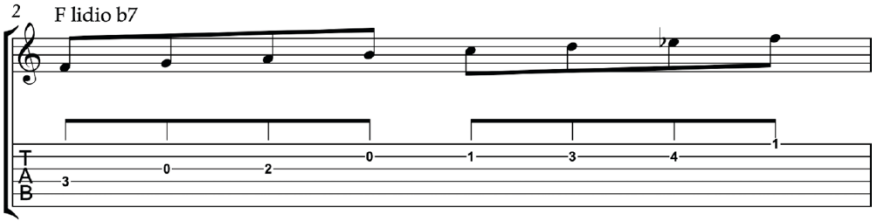
La estructura interválica de la escala menor melódica es T 2 3m 4 5 6M 7M.

Usaremos esta escala para el acorde de tónica en modo menor o sobre acordes menores con 6, o menores con séptima mayor.



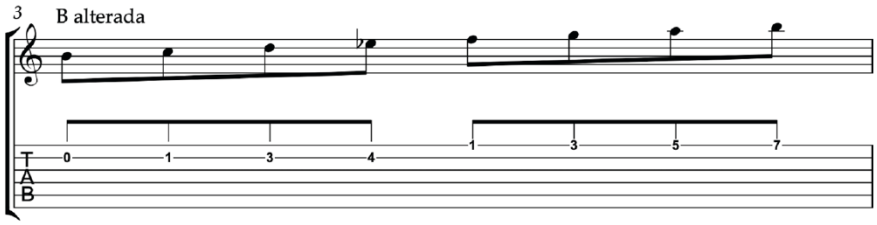
De la escala menor melódica también se derivan modos de los cuales hay 2 que serán de uso frecuente sobre acordes dominantes: el cuarto modo de la escala menor melódica, conocido como «Lidio b7» se usará sobre los acordes dominantes con #11, o sobre las secuencias de ii V que conforman el iv grado menor 6 y el bVII7(#11), por ejemplo, en Do: Fm6 Bb7(#11) C6.

Su estructura interválica es T 2 3M #4 5 6M 7m.

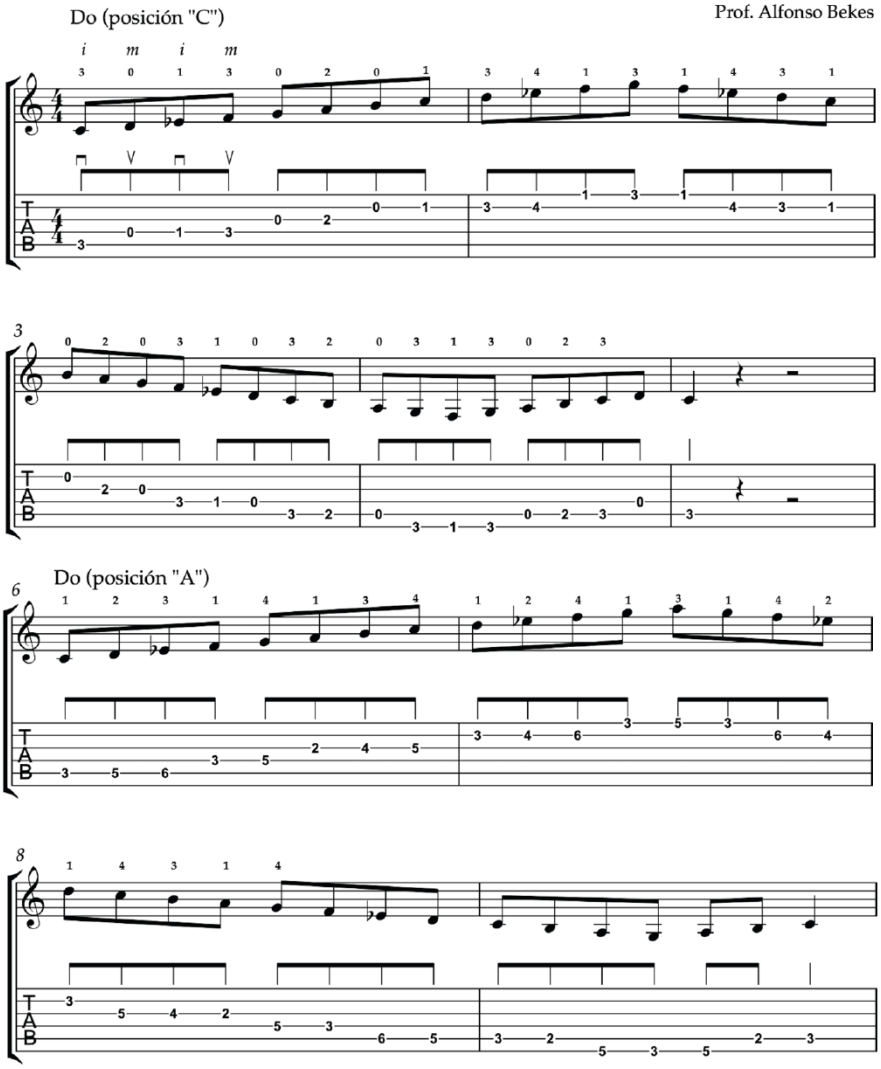


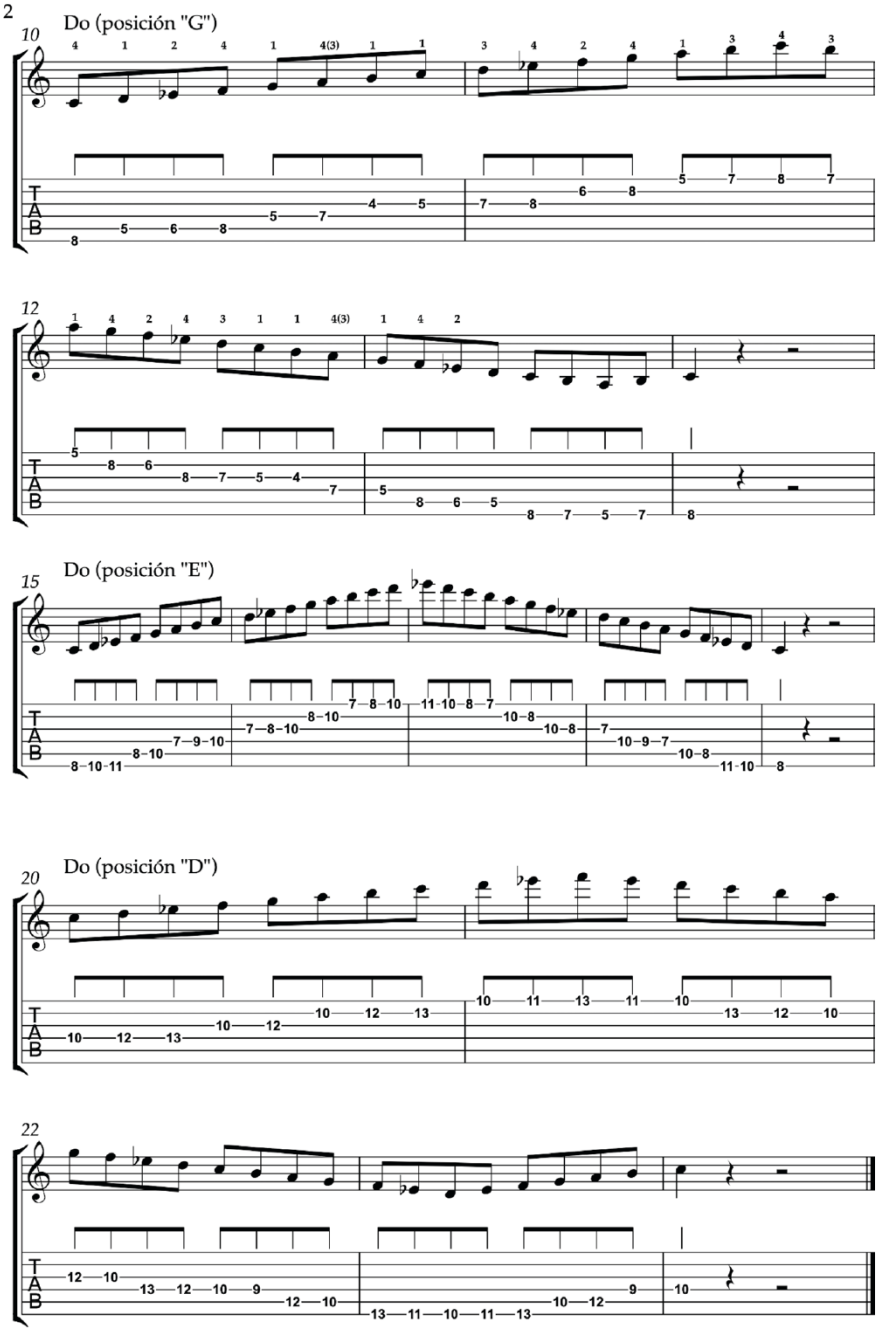
El séptimo modo de la escala menor melódica, conocido como «escala alterada» (o superlocria), se usará sobre los acordes dominantes alterados (con b9, #9, b5, b13, etc.) o bien para generar tensión armónico–melódica sobre cualquier tipo de dominante.

Su estructura interválica es T b2 #2 3M b5 6m(b13) 7m.

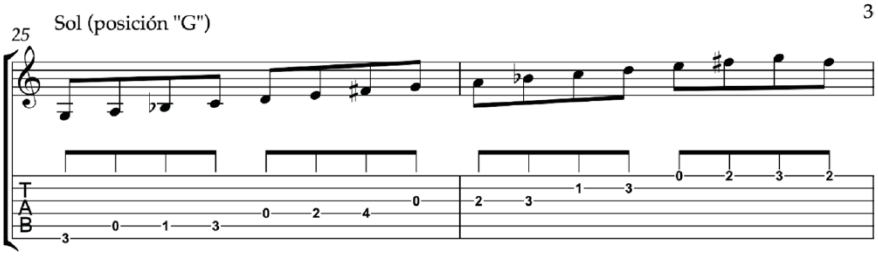


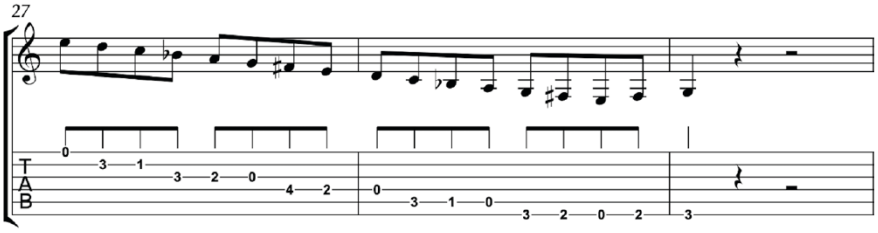
Escala menor melódica en las distintas posiciones y tonalidades




Do (posición "G")
Do (posición "E")
Do (posición "D")

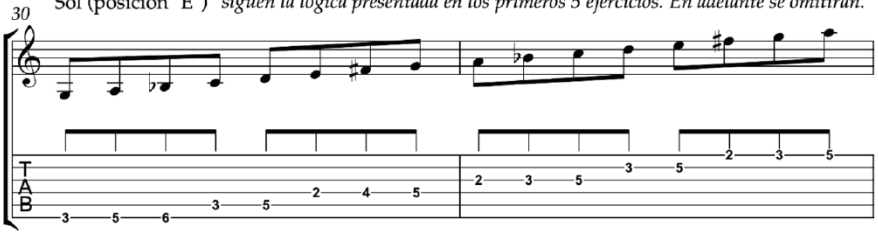
Sol (posición "G")



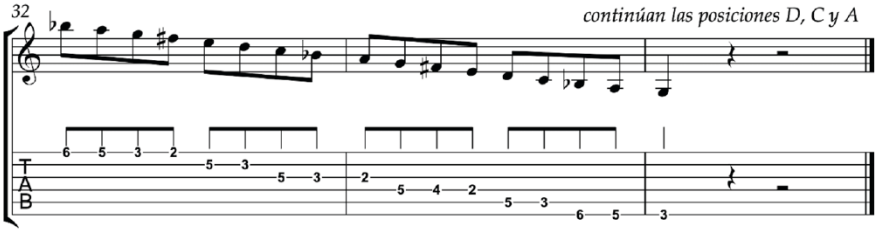


Sol (posición "E")

En este ejemplo puede verse que todas las posiciones sin cuerdas al aire siguen la lógica presentada en los primeros 5 ejercicios. En adelante se omitirán.

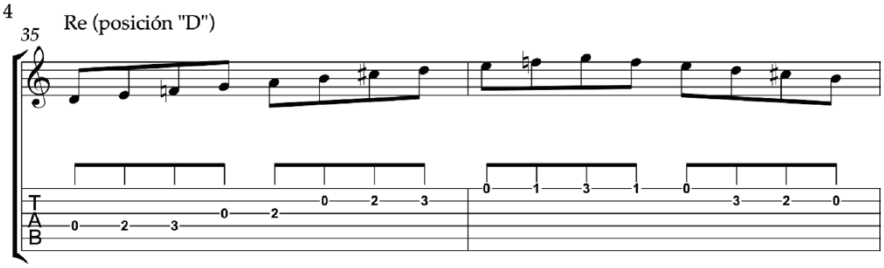


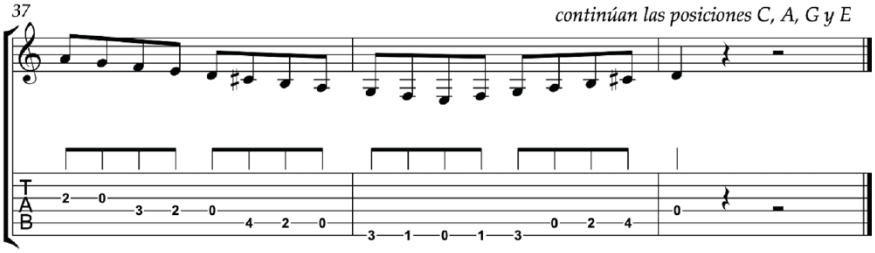
continúan las posiciones D, C y A



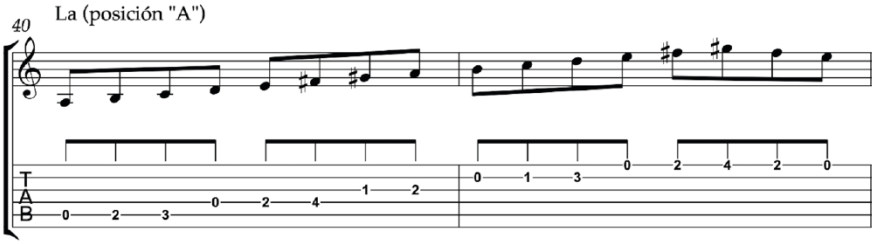
4

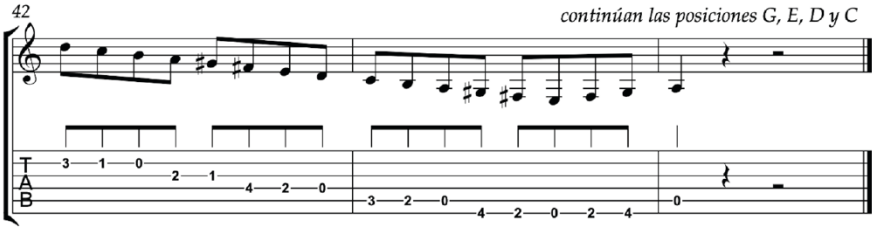
Re (posición "D")



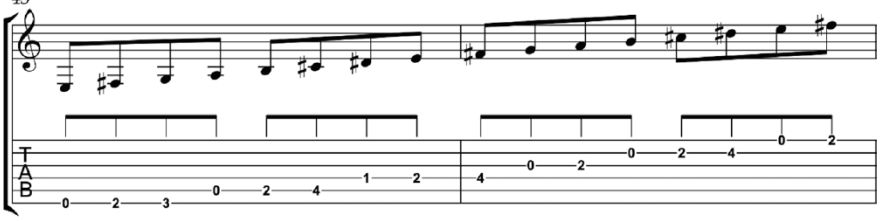


La (posición "A")

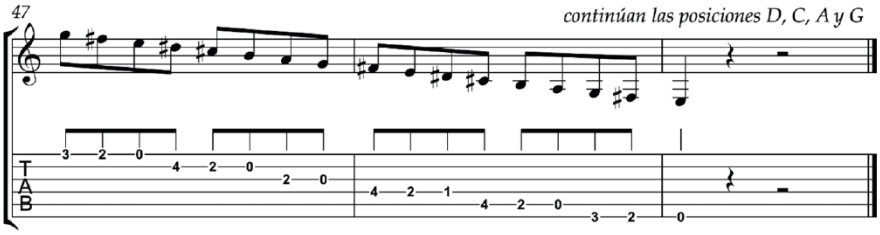




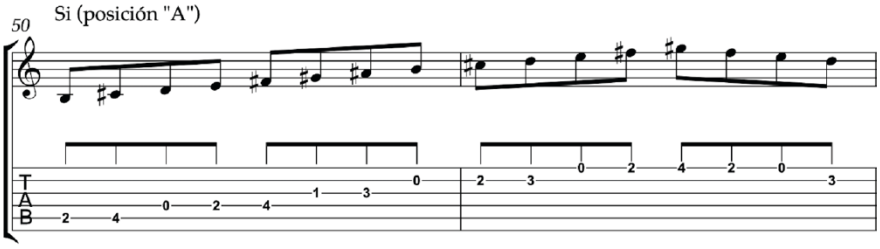
45 Mi (posición "E")



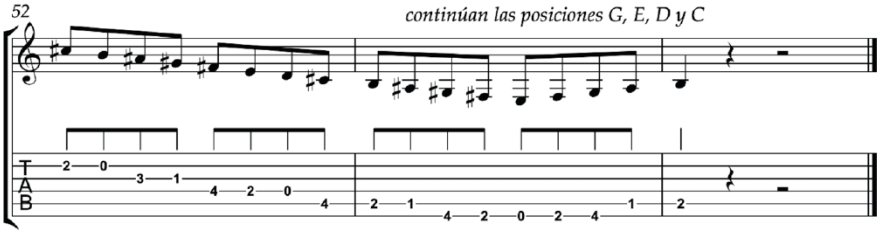
47 *continúan las posiciones D, C, A y G*



50 Si (posición "A")

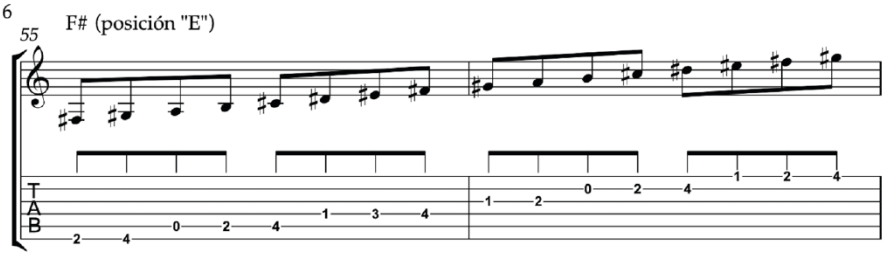


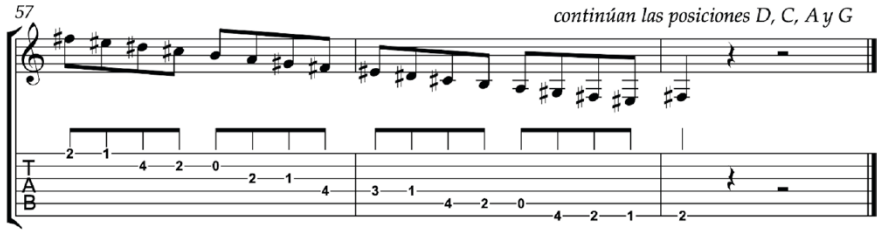
52 *continúan las posiciones G, E, D y C*



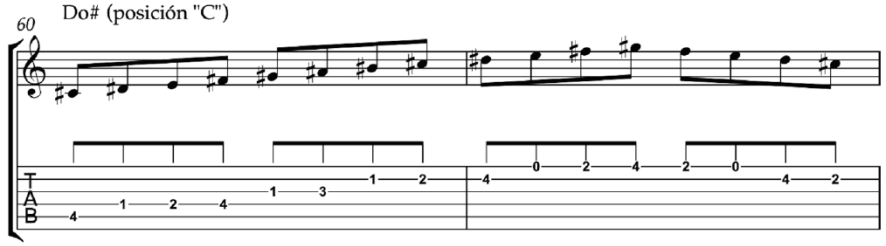
6

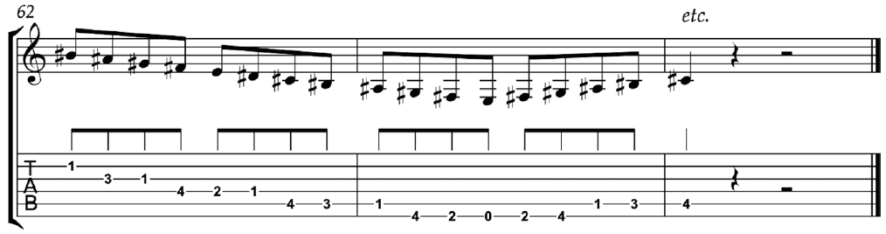
F# (posición "E")



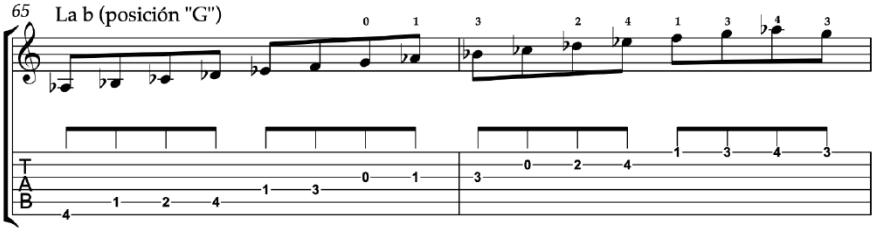


Do# (posición "C")

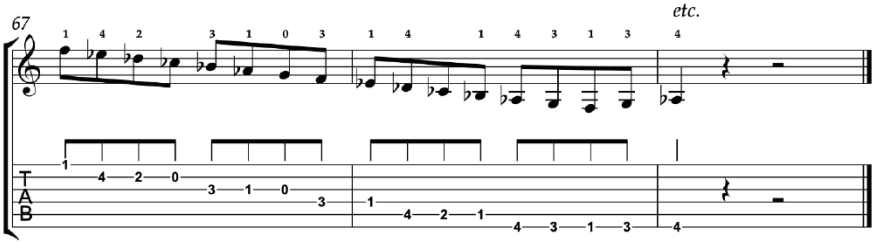




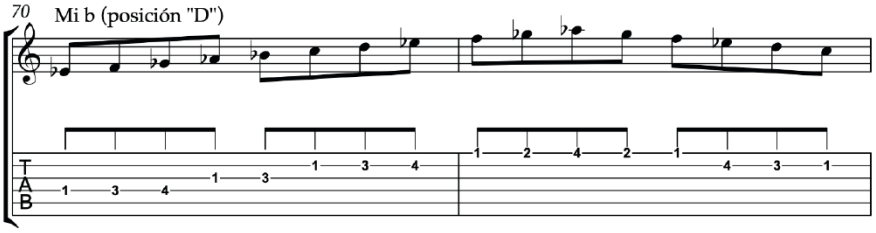
65 La b (posición "G")



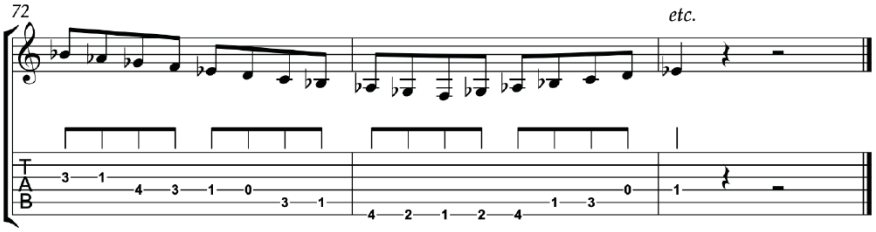
67



70 Mi b (posición "D")

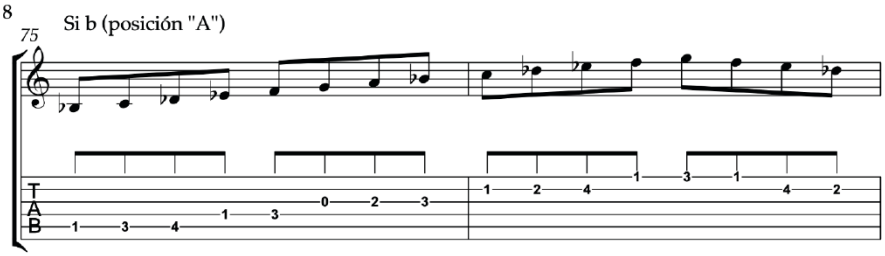


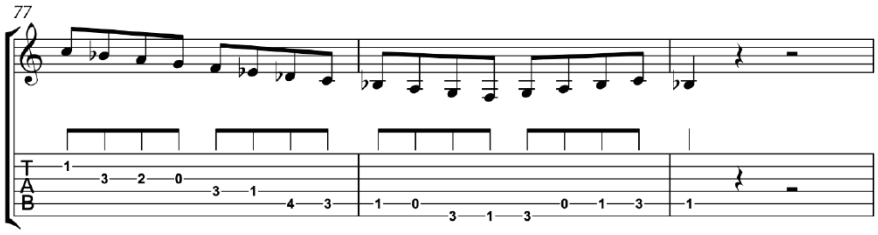
72



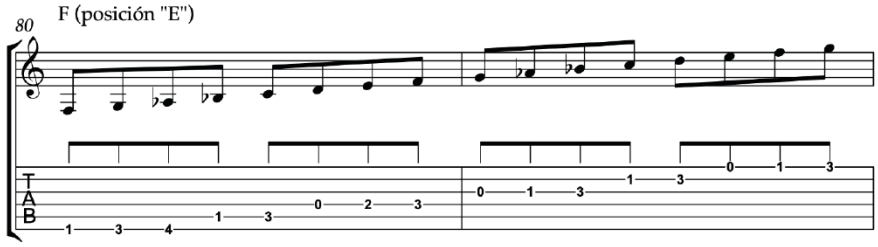
8

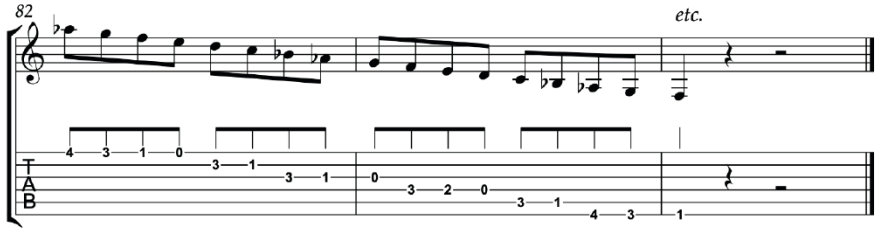
Si b (posición "A")





F (posición "E")

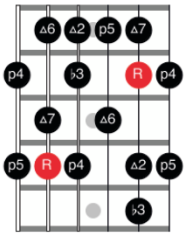




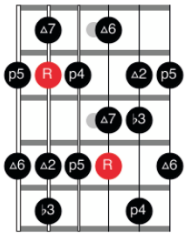
Resumen de posiciones (visualización)

Escala menor melódica

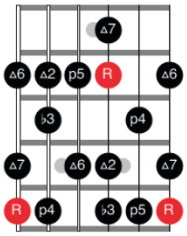
“posición C”



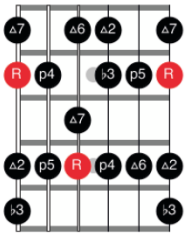
“posición A”



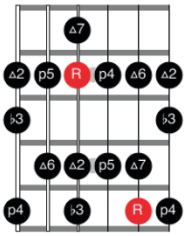
“posición G”



“posición E”

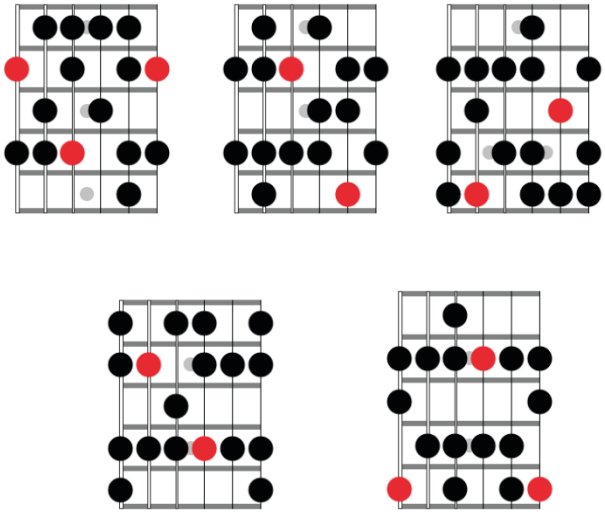


“posición D”

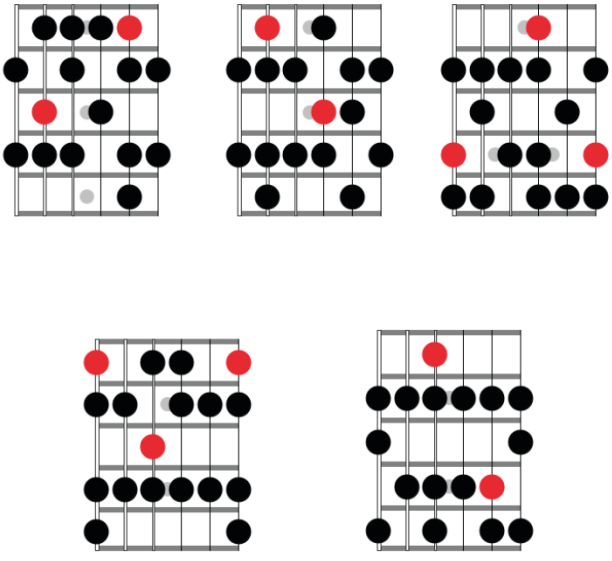


Escala Lidia b7

En la visualización de las escalas lidia b7 y alterada, al igual que con los modos de la escala mayor, usamos los mismos diagramas de posiciones, solo corregimos la ubicación de la tónica según corresponda.



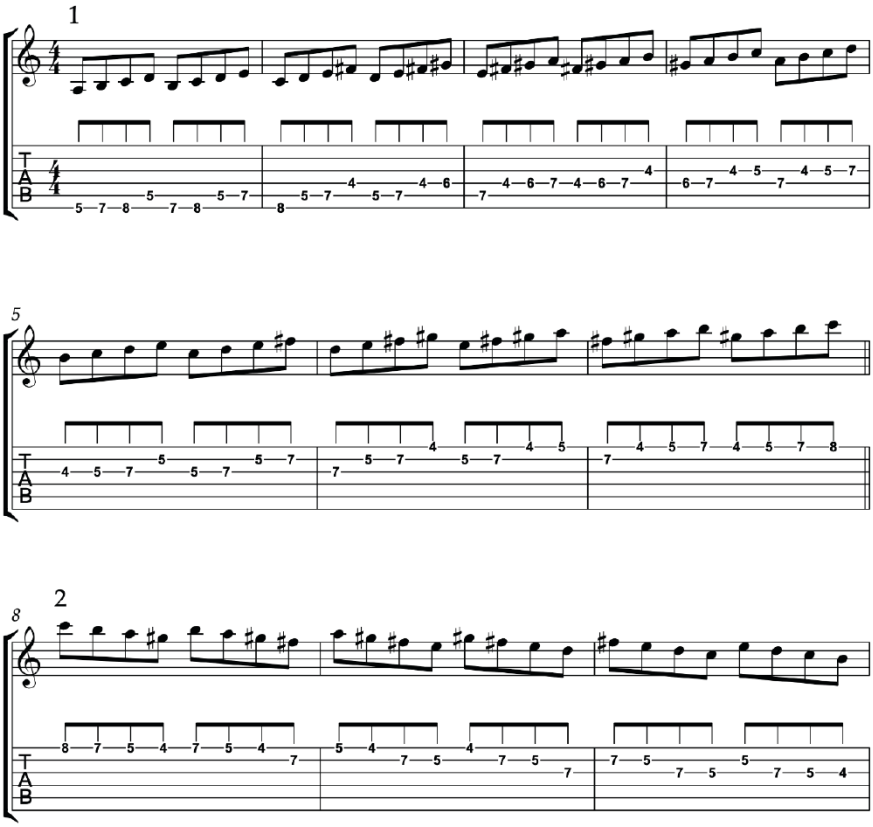
Escala alterada

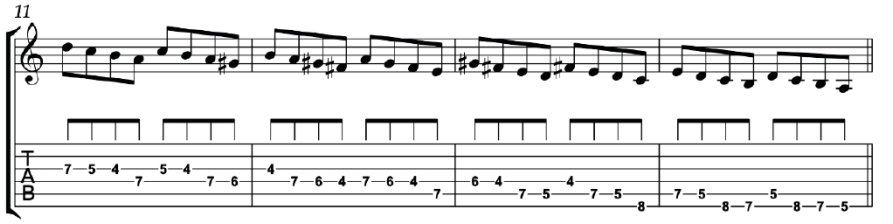


10 Motivos y secuencias sobre la escala menor melódica

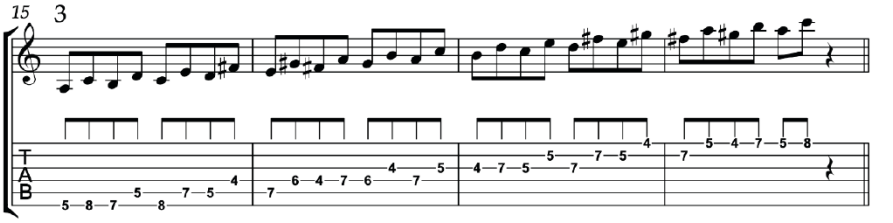
A continuación, desarrollamos 9 motivos/secuencias sobre una posición de la escala menor melódica. Pueden, por supuesto, aplicarse a cualquiera de las demás posiciones.

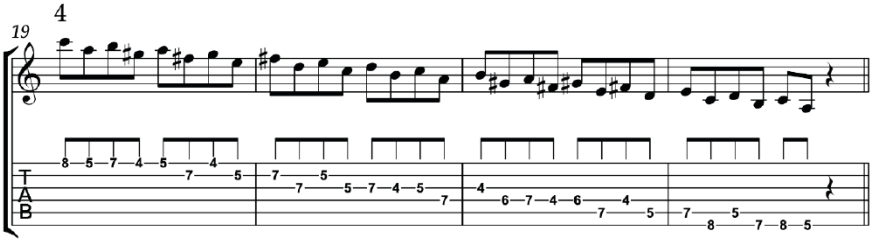
Escala menor melódica (Motivos y Secuencias)
Sobre una sola posición

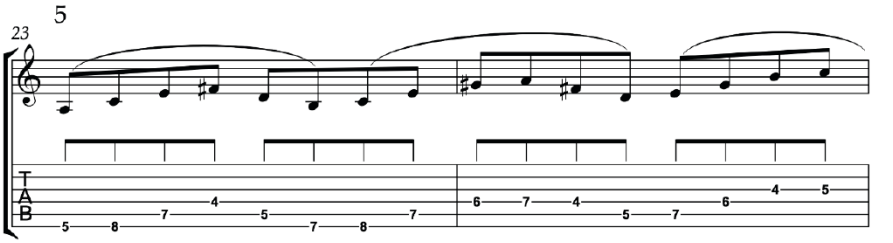


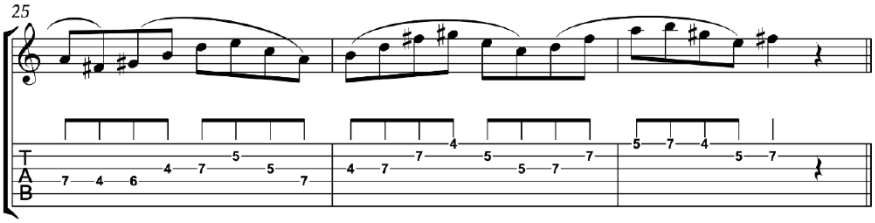


2

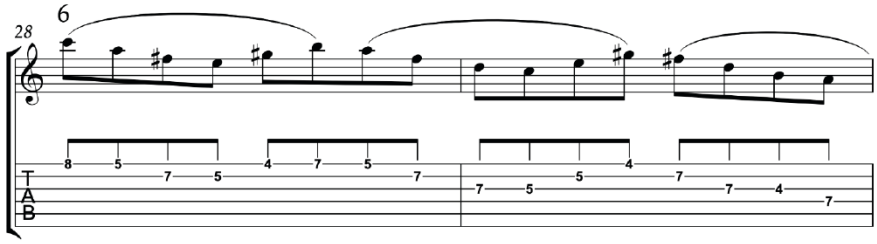


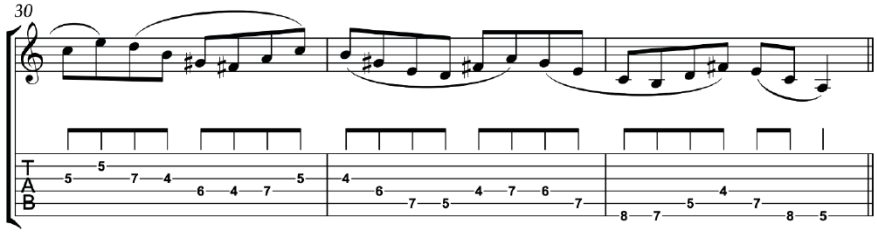


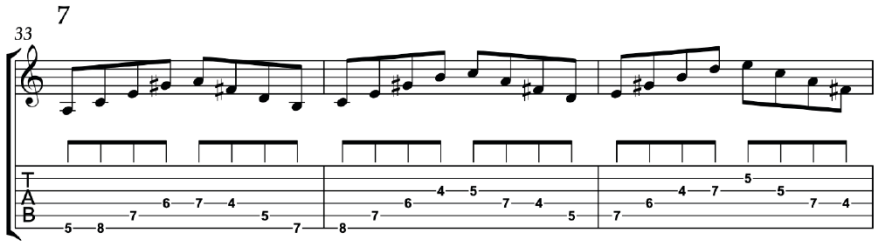


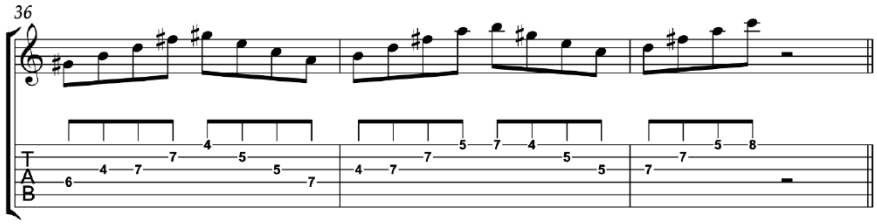


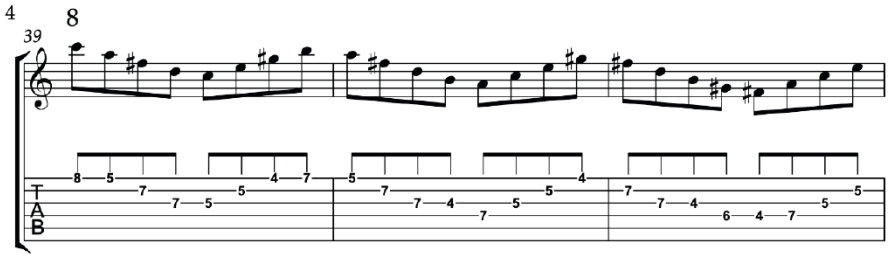
3

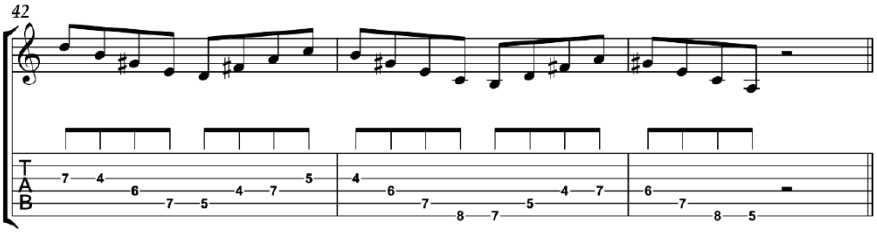


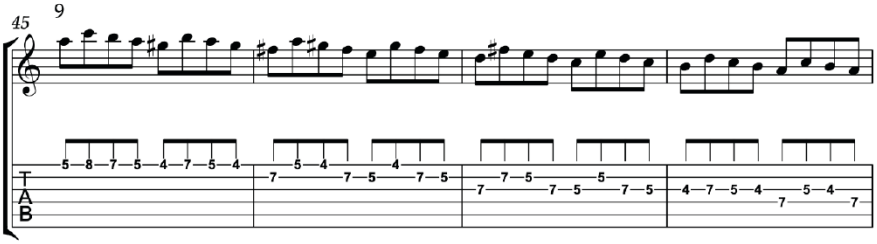


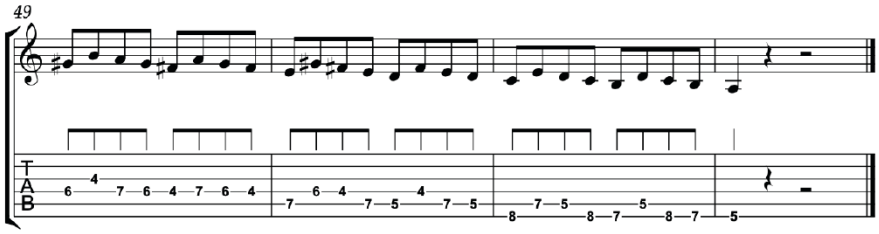



36


4
8
39

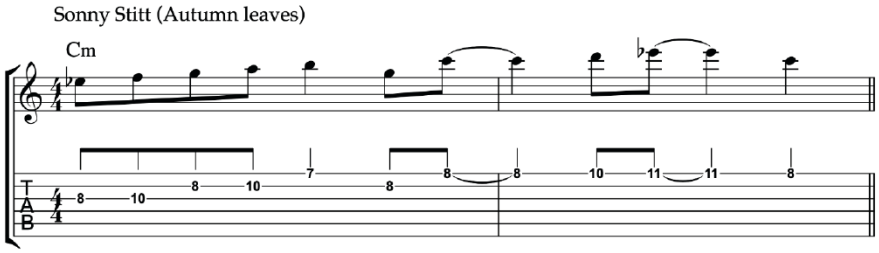

42

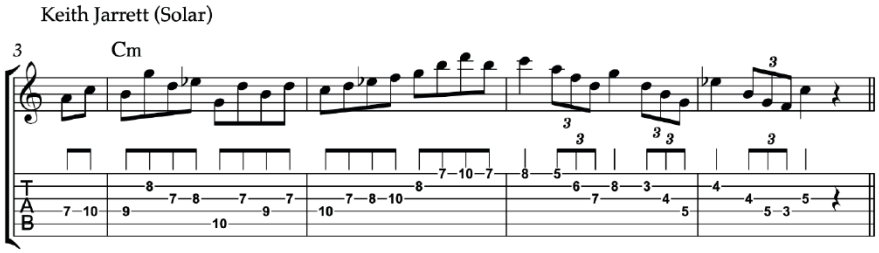

9
45

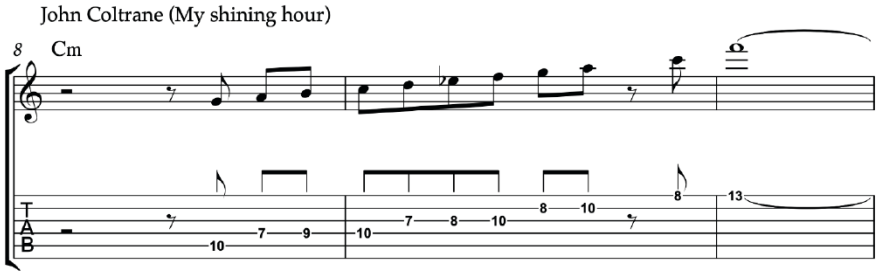


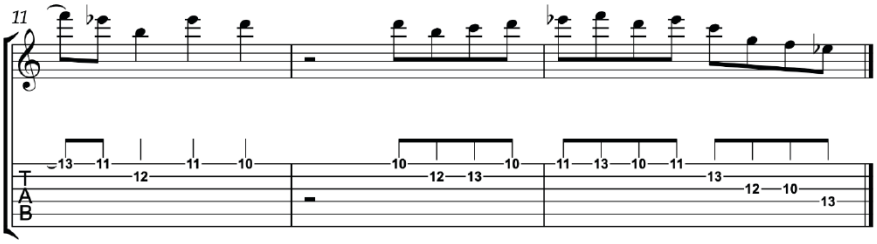
Ejemplos de grabaciones

Tres frases sobre la escala menor melódica (todas transpuestas a Cm).



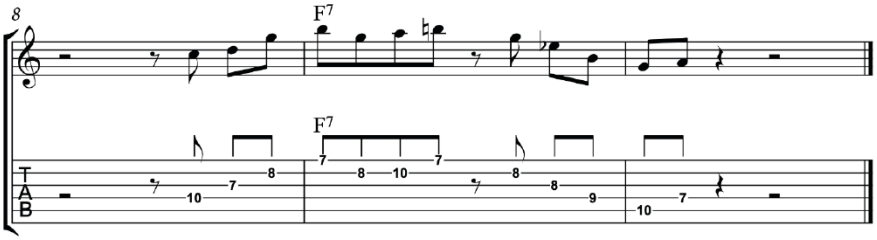




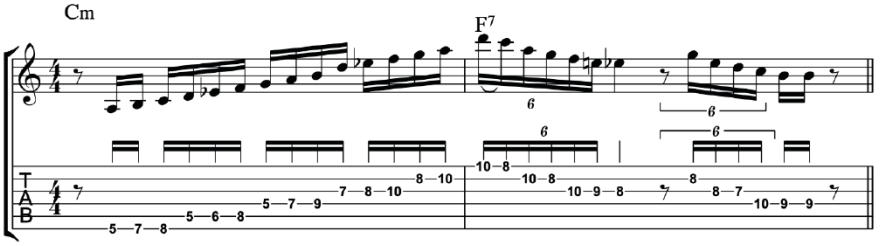


Cuatro frases sobre lidio b7 (todas transpuestas a F lidio b7 para facilitar la comprensión en esta primera etapa).

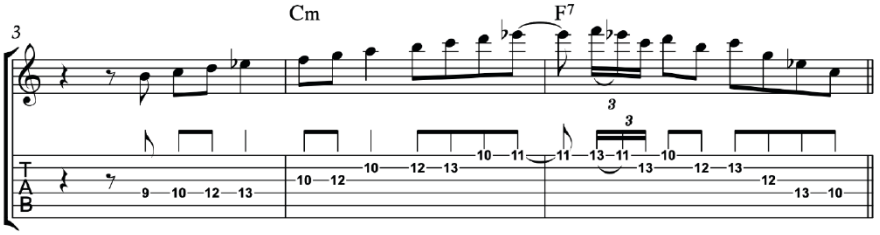
Brandford Marsalis (Take the A train)



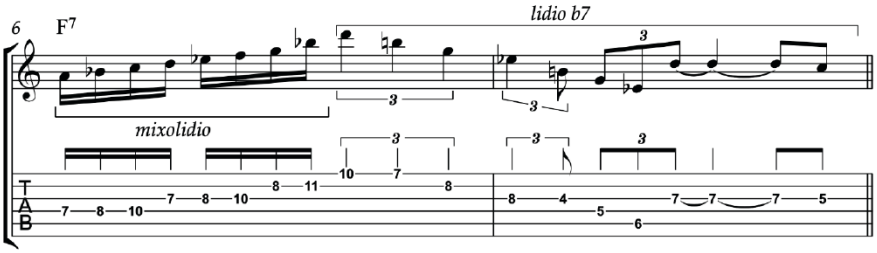
McCoy Tyner (Days of wine and roses)



Oscar Peterson (Days of wine and roses)

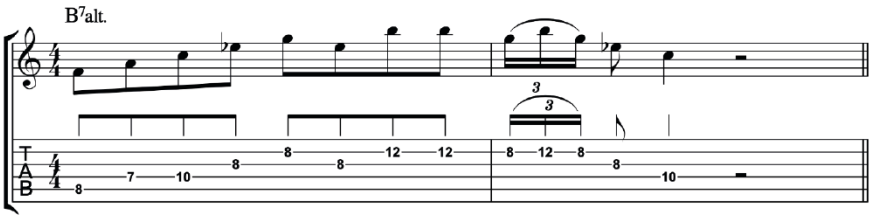


Cannonball Adderley (Freddie Freeloader)

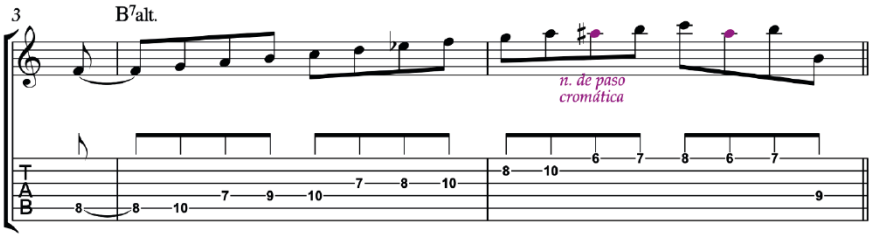


Cuatro frases sobre escala alterada (todas transpuestas a B7 alt. para facilitar la comprensión en esta primera etapa).

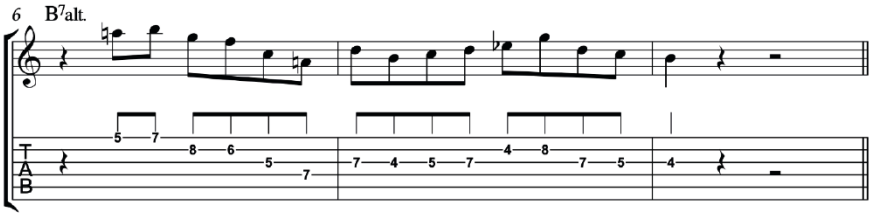
Jim Hall (Autumn Leaves)



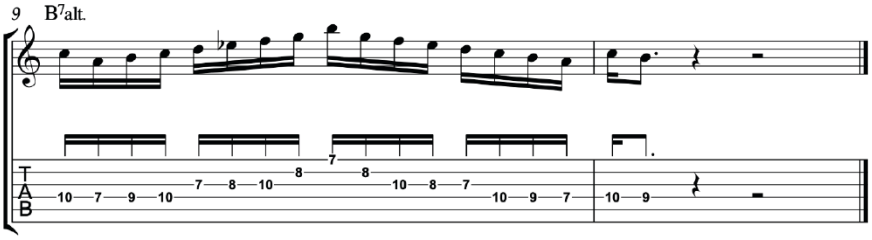
Michael Petrucciani (Stella by starlight)



Michael Brecker (What is this thing called love?)



Chick Corea (Yesterdays)



11 Escala mixolidia b9,b13. Quinto modo de la escala menor armónica

Su estructura interválica es T b2 3 4 5 b6 b7.
El quinto modo de la escala menor armónica recibe el nombre de «mixolidio b9,b13» o también «frigio dominante». Es la escala que típicamente corresponde a las dominantes que resuelven en un acorde menor. Estas dominantes aparecen habitualmente precedidas por un segundo grado menor semidisminuido (menor 7, b5).

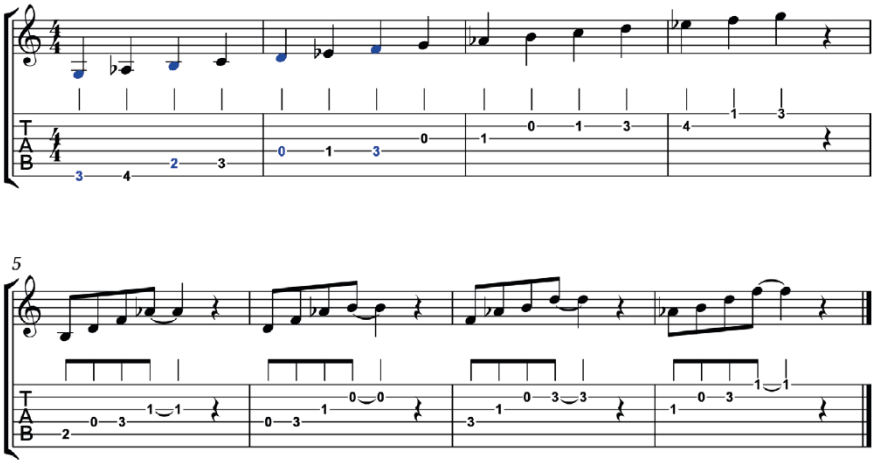
Función:

ii 7(b5)	V 7(b9)	i
Dm7(b5)	G7(b9)	Cm

La escala mixolidia b9, b13 contiene las notas de la tétrada de la dominante 1 3 5 b7, a la vez que la tétrada del acorde disminuido, que podemos construir a partir de la 3, 5, b7 o b9 de la dominante. El arpegio disminuido nos da instantáneamente la sonoridad de estos acordes, a la vez que es una estructura simétrica de intervalos que podemos utilizar en 4 dominantes distintas.

–B dim = D dim = F dim = Ab dim. Funciona sobre G7, E7, C#7 y Bb7.
–C dim = Eb dim = F# dim = A dim. Funciona sobre B7, D7, F7 y Ab7.
–C# dim = E dim = G dim = Bb dim. Funciona sobre C7, Eb7, F#7 y A7.

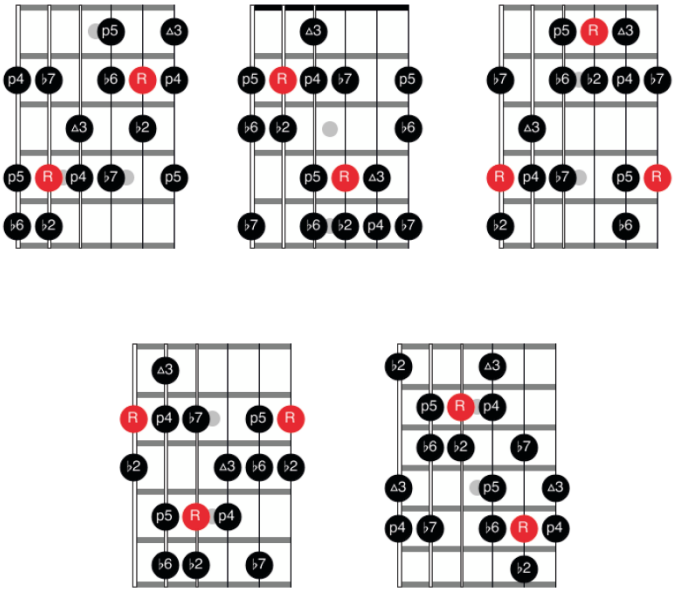
Aquí vemos esta escala sobre G7 en primera posición. Abajo, el arpegio del acorde disminuido comenzando desde la 3, 5, b7 o b9 del G7.



Sobre este tipo de acordes dominantes —G7(b9), G7(b13)— esta escala ofrece una opción menos disonante que la escala alterada.

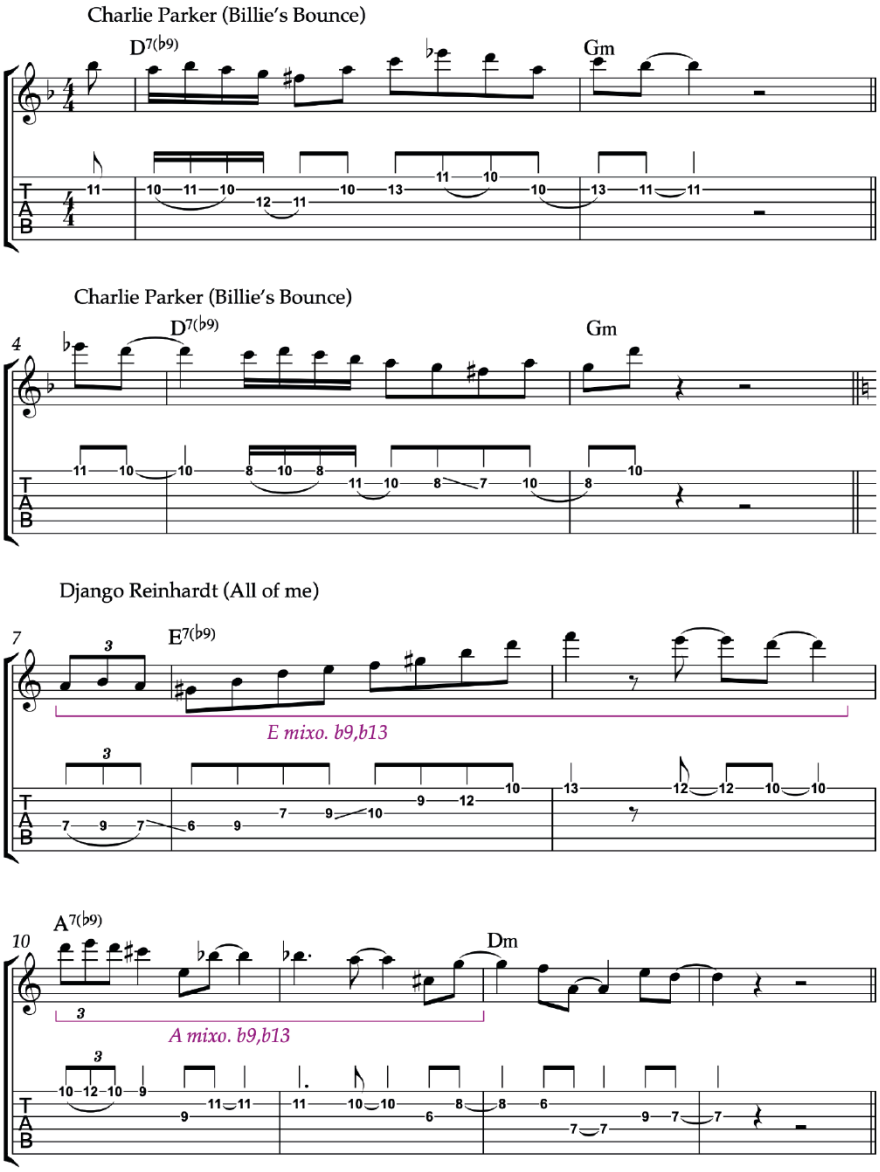
Resumen de posiciones (visualización)

Mixolidia b9,b13
(5to modo de la esc. menor armónica



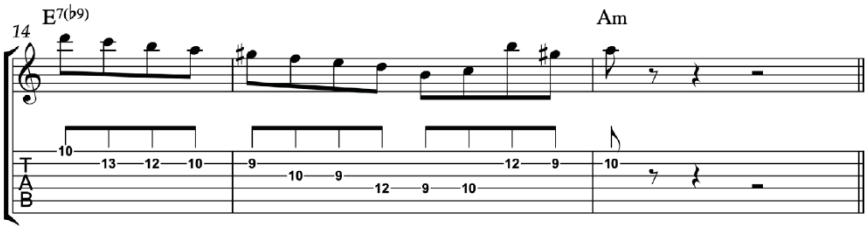
Seguidamente, veremos ejemplos de solos de distintos maestros. Como el uso de esta escala se circunscribe a los acordes dominantes o a lo sumo a cadencias de iiø V7(b9), los ejemplos duran solo 1 ó 2 compases.

Ejemplos de grabaciones

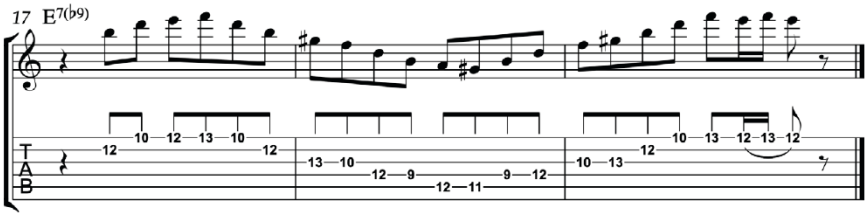


2

Bireli Lagrene (After you've gone)



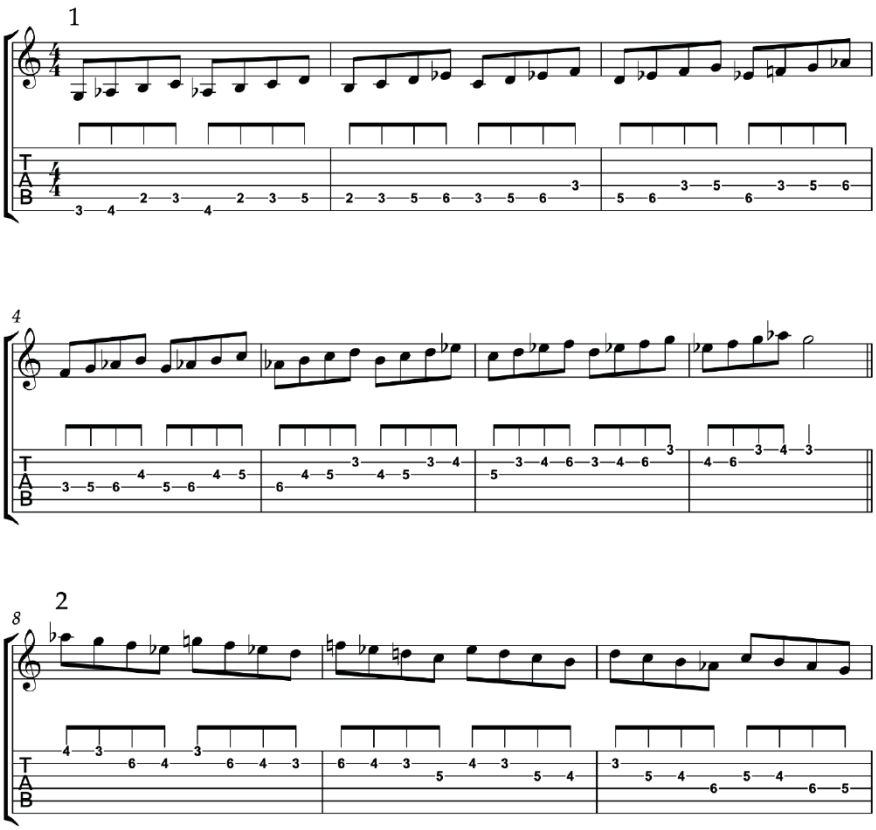
Bireli Lagrene (After you've gone)

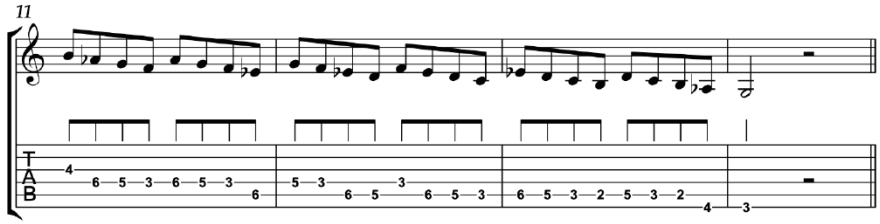


12 Motivos y secuencias sobre la escala mixolidia b9, b13

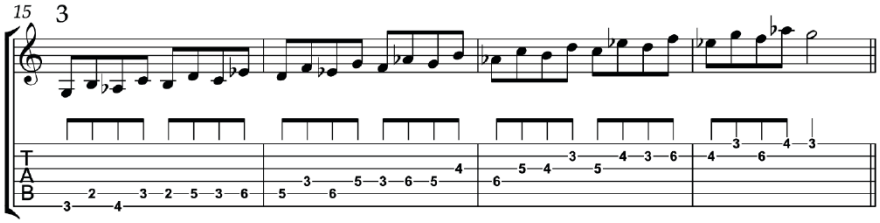
A continuación hay nueve motivos/secuencias desarrolladas sobre una posición de la escala mixolidia b9, b13. Pueden por supuesto aplicarse a cualquiera de las demás posiciones.

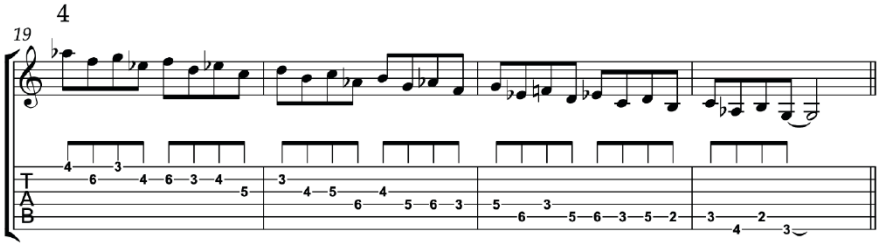
Escala Mixolidia b9, b13 (Motivos y Secuencias)
Sobre una sola posición

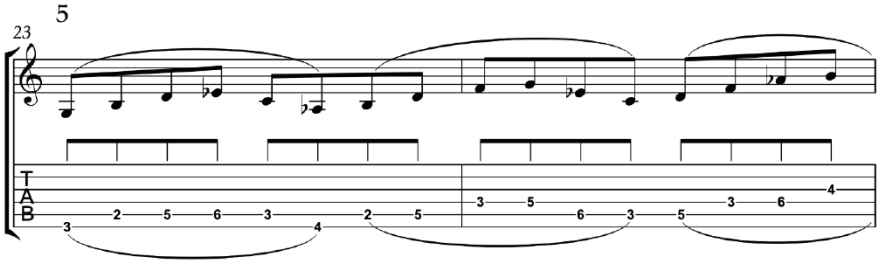


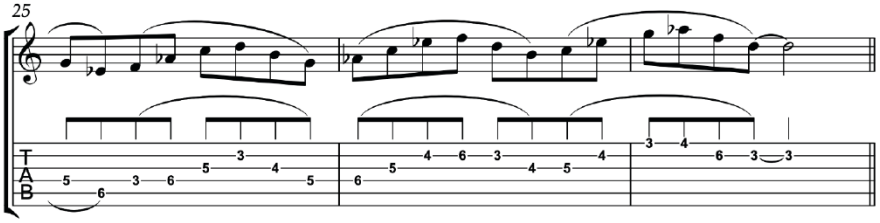


2



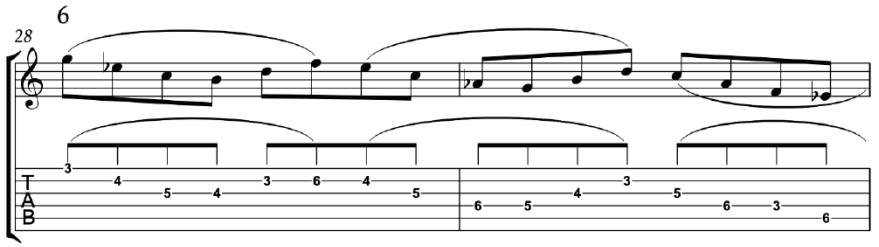


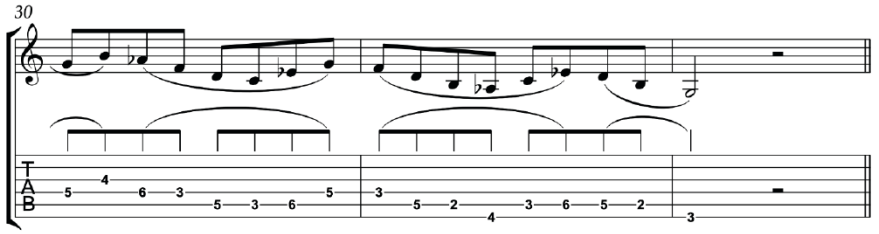




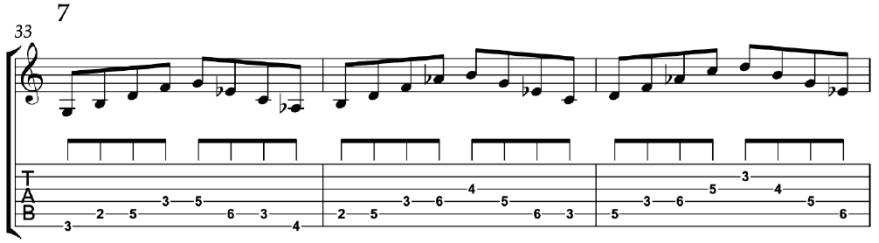
3

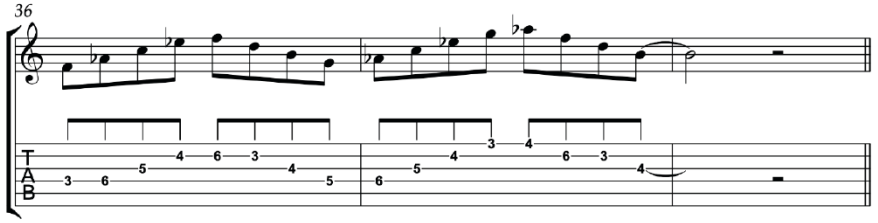
6

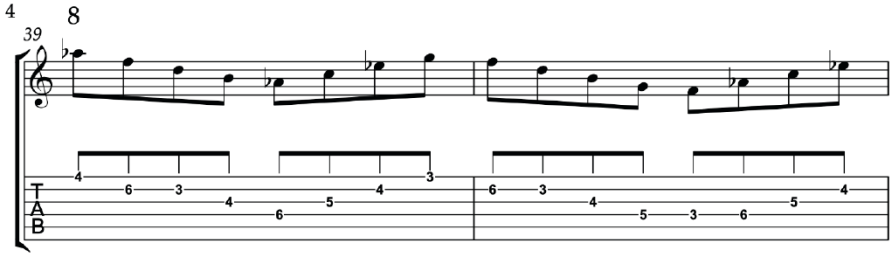


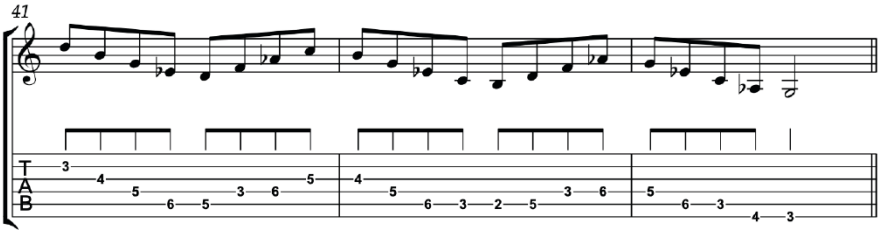


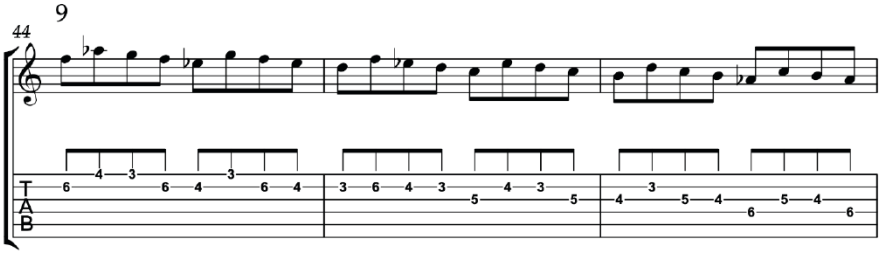
7

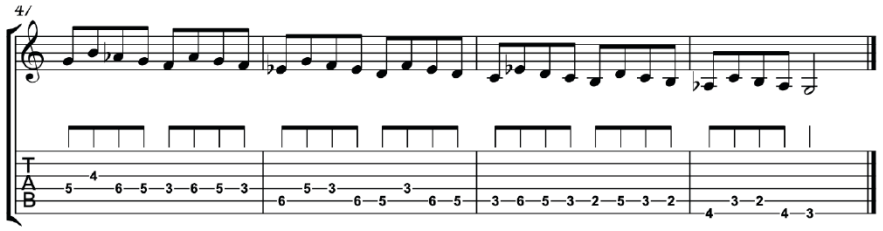



36


4
8
39


41


9
44


47

13 Las reglas de cromáticos de Barry Harris (escalas de Bebop)

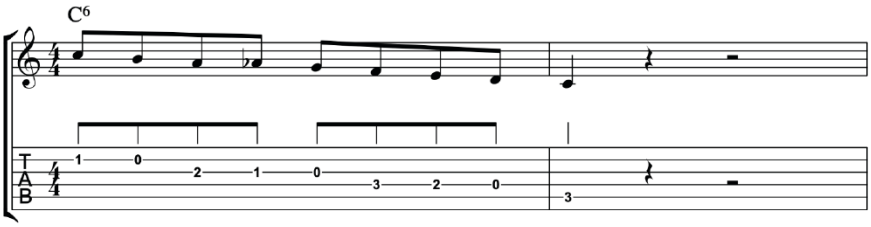
Las melodías que construimos con las escalas pueden delinear la armonía subyacente. En ese sentido, el jazz, y particularmente el Bebop, tienen un sonido cuya influencia podemos reconocer en infinidad de otros géneros y estilos de música popular desde mediados del siglo xx hasta hoy.

El músico y pedagogo Barry Harris fue uno de los que sistematizó de forma más completa el estudio de este lenguaje.

Uno de los aspectos clave de su sistema son los *cromatismos añadidos a las escalas descendentes*, cuya función es delinear las notas principales de la armonía sobre los tiempos fuertes del compás. Se conocen como «escalas de Bebop» o «reglas de cromáticos». Otros métodos incorporan estos cromatismos también a las escalas ascendentes. Como iremos viendo, *es más útil pensar este sistema como un concepto flexible y no de forma rígida*. Aun así, para comprender las reglas, en principio es recomendable seguirlas tal cual se muestran en los ejemplos.

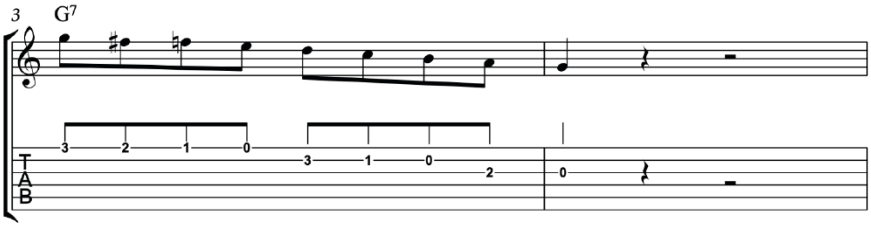
Usaremos 4 escalas:

1. Escala para acordes mayores con 6, maj7, 6/9 (escala mayor)
Consonancias en tiempo fuerte: **T 6 5 3M**



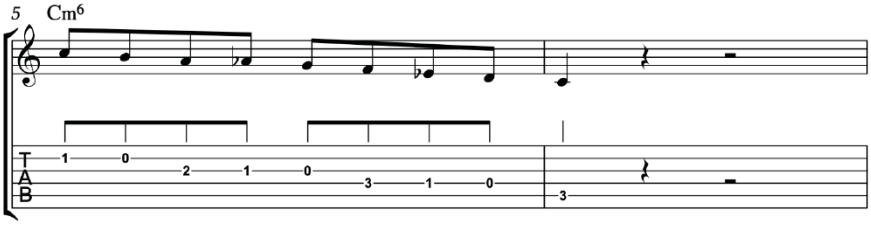
2. Escala para acordes dominantes, también con 9na. y 13na. (modo mixolidio)

Consonancias en tiempo fuerte: **T 7m 5 3M**



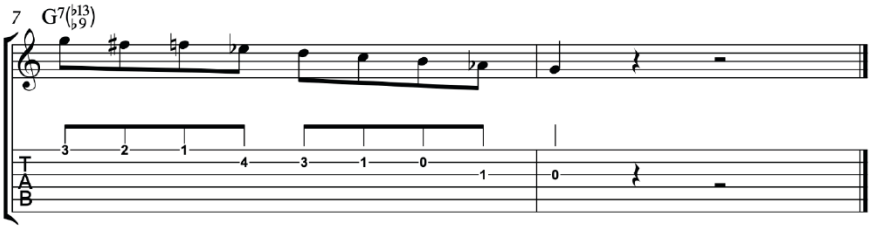
3. Escala para acordes menores con 6, menores con maj7, o menores 6/9 (escala menor melódica)

Consonancias en tiempo fuerte: **T 6 5 3m**

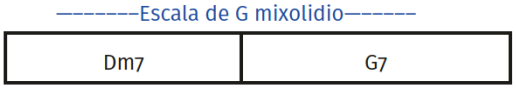


4. Escala para acordes dominantes con b9 y b13 (modo mixolidio b9, b13)

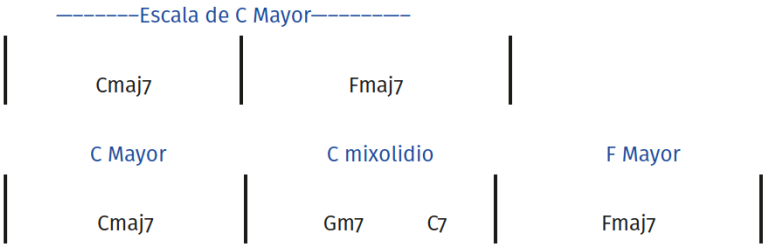
Consonancias en tiempo fuerte: **T 7m 5 3M**



Importante: en principio, cuando tenemos una secuencia de ii V en la armonía usaremos la escala correspondiente al V grado (dominante) sobre ambas funciones.



• Si es un ii V del tipo Dm7 G7 usaremos la escala Dte.
• Si es un ii V del tipo Dm7(b5) G7(b9) usaremos la escala Dte. (b9, b13).
• En los acordes de tónica en tonalidad mayor, y también en los grados iii y vi, e incluso sobre un IV, usaremos la escala mayor. En cambio, cuando cualquier grado o acorde esté preparado por una dominante o por una cadencia ii V, podemos usar la escala correspondiente al acorde de llegada:



• En los acordes menores con 6a o 7a Mayor, acordes menores preparados por una cadencia y que no estén cumpliendo la función de ii grado, usaremos la escala menor melódica.

El objetivo es que la línea melódica muestre y conduzca el enlace armónico.

En lo que sigue, trabajaremos con este concepto sobre la estructura de algunas canciones y sobre cadencias de ii V I en todas las tonalidades.

Lo haremos recorriendo las 5 posiciones del sistema CAGED, como en los ejercicios previos.

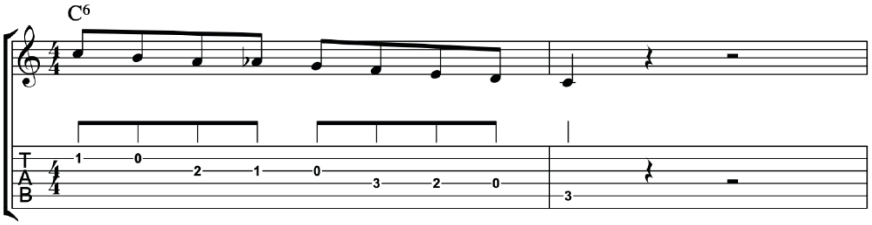
Tengamos en cuenta que, en frases de continuas corcheas, como las que usamos aquí, al cambiar el acorde subyacente, cambian los cromatismos utilizados para delinear el nuevo acorde. Y las reglas de cromáticos cambiarán de acuerdo con qué nota inicie la escala en tiempo fuerte.

Respecto de esto, podemos decir que:

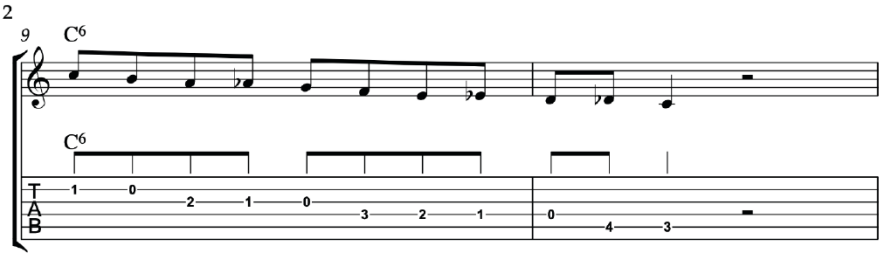
en un acorde Mayor (C6, C6/9, Cmaj7, etc.).

Si la escala comienza con T, 6, 5, o 3 en tiempo fuerte:

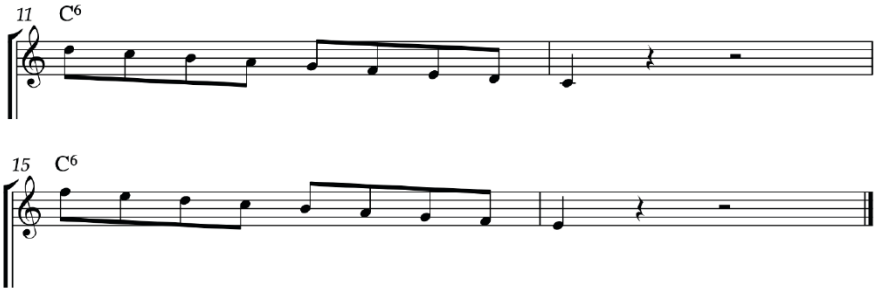
la regla número 1 será agregar una nota de paso cromática entre la 6ta. y la 5ta. nota de la escala.



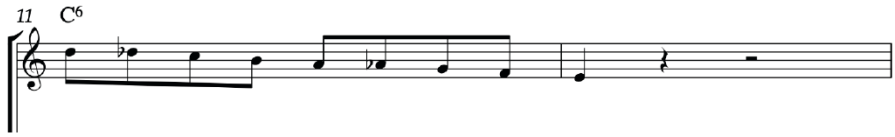
La regla número 2 consistirá en agregar 3 notas de paso cromáticas: entre la 6ta. y la 5ta. (la bemol), entre la 3era. y la 2da. (mi bemol) y entre la 2da. y la tónica (re bemol). De esta forma convertimos la 9na. (2) en otra consonancia.

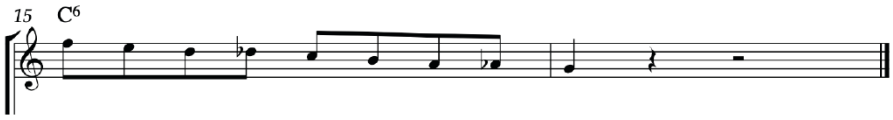


Si la escala comienza con 2 ó 4 en tiempo fuerte, la regla número 1 será no agregar ninguna nota de paso cromática (siempre para terminar en consonancia en tiempo fuerte).



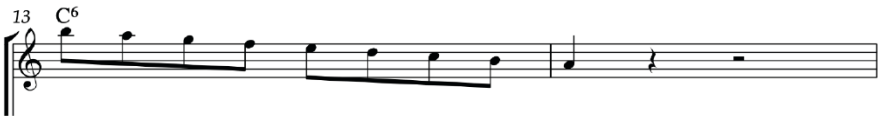
La regla número 2 consistirá en agregar 2 notas de paso cromáticas: entre la 6ta. y la 5ta. (la bemol) y entre la 2da. y la tónica (re bemol).



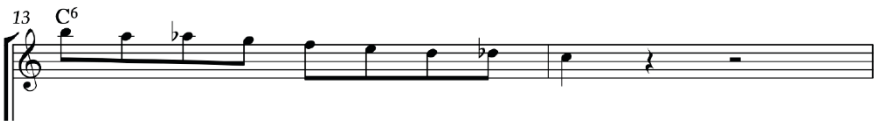


Si la escala comienza con 7M en tiempo fuerte, tenemos distintas opciones.

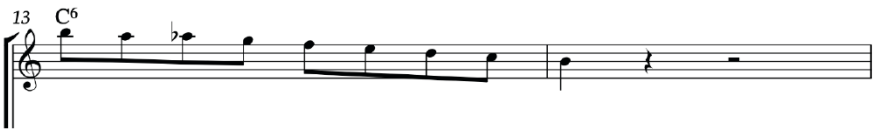
–Sin nota de paso cromática, terminamos en la 6ta.



–Con 2 notas de paso cromáticas (entre 6ta. y 5ta. y entre 2da. y tónica), terminamos sobre la tónica.



–Con una nota de paso cromática entre 6ta. y 5ta. transformamos la 7M en una consonancia.



Con la misma lógica, podemos pensar las líneas sobre la escala menor melódica.

En un acorde con función de dominante (C7, C9, C13, C7(b9), C7(b13):

Si la escala comienza con T, 7, 5, ó 3 en tiempo fuerte:

La regla número 1 será agregar una nota de paso cromática entre la tónica y la 7a.

La regla número 2 consiste en agregar 3 notas de paso cromáticas: entre la tónica y la 7ma. y entre la 2da. y la tónica.

Si la escala comienza con 2 ó 4 en tiempo fuerte:

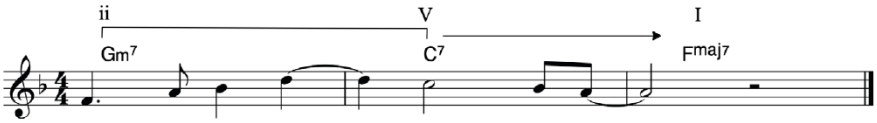
La regla número 1 será no agregar ninguna nota de paso cromática (siempre para terminar en consonancia en tiempo fuerte).

La regla número 2 consiste en agregar 2 notas de paso cromáticas: Entre la tónica y la 7ma. y entre la 2da. y la tónica.

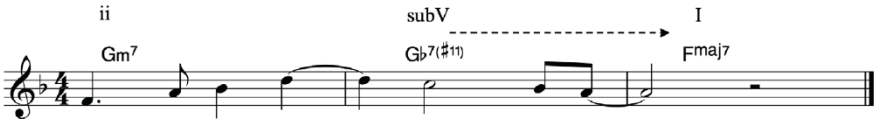
El objetivo será no perder la sonoridad armónica en la línea melódica.

El saxofonista Jerry Bergonzi, «en su método, señala que, en las reglas de cromáticos sobre la escala menor, al ser la séptima una nota que cae en tiempo débil, puede pensarse como 7M o 7m. Si bien los ejemplos aquí expuestos están escritos sobre la variante con 7M, es bueno tener en cuenta la opción porque, dependiendo del contexto, puede sonar mejor».

Para elegir las escalas correctas que definen la armonía, debemos tener claro qué funciones están cumpliendo los acordes. En una primera etapa, para facilitar la visualización de las funciones, las cadencias ii V llevarán un corchete. Las dominantes que resuelven una 4ta. arriba o una 5ta. abajo llevarán una flecha hacia el acorde de resolución.

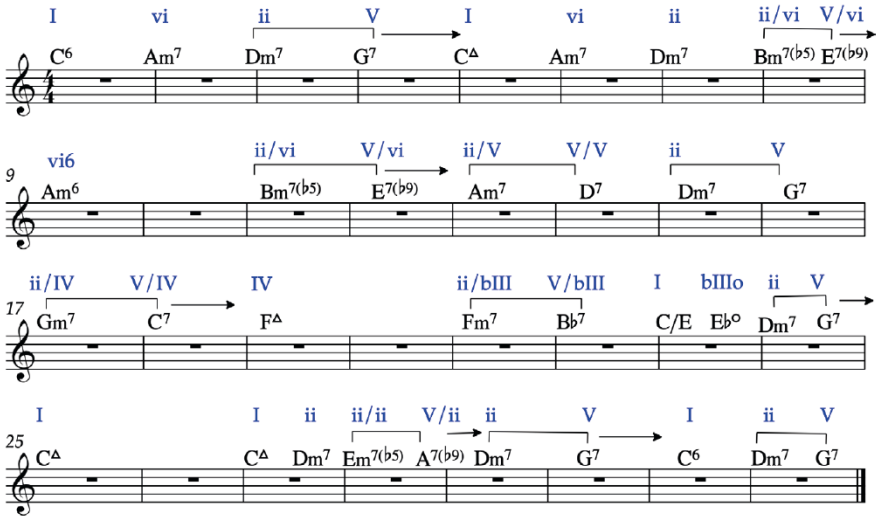


Cuando un sub V resuelve por semitono descendente lleva una flecha punteada hacia el acorde de resolución.



Trabajemos sobre algunos estándares de jazz. (Por cuestiones de *copyright*, utilizamos nombres de fantasía que, de todos modos, son muy evidentes).

Tiempo de Brillar

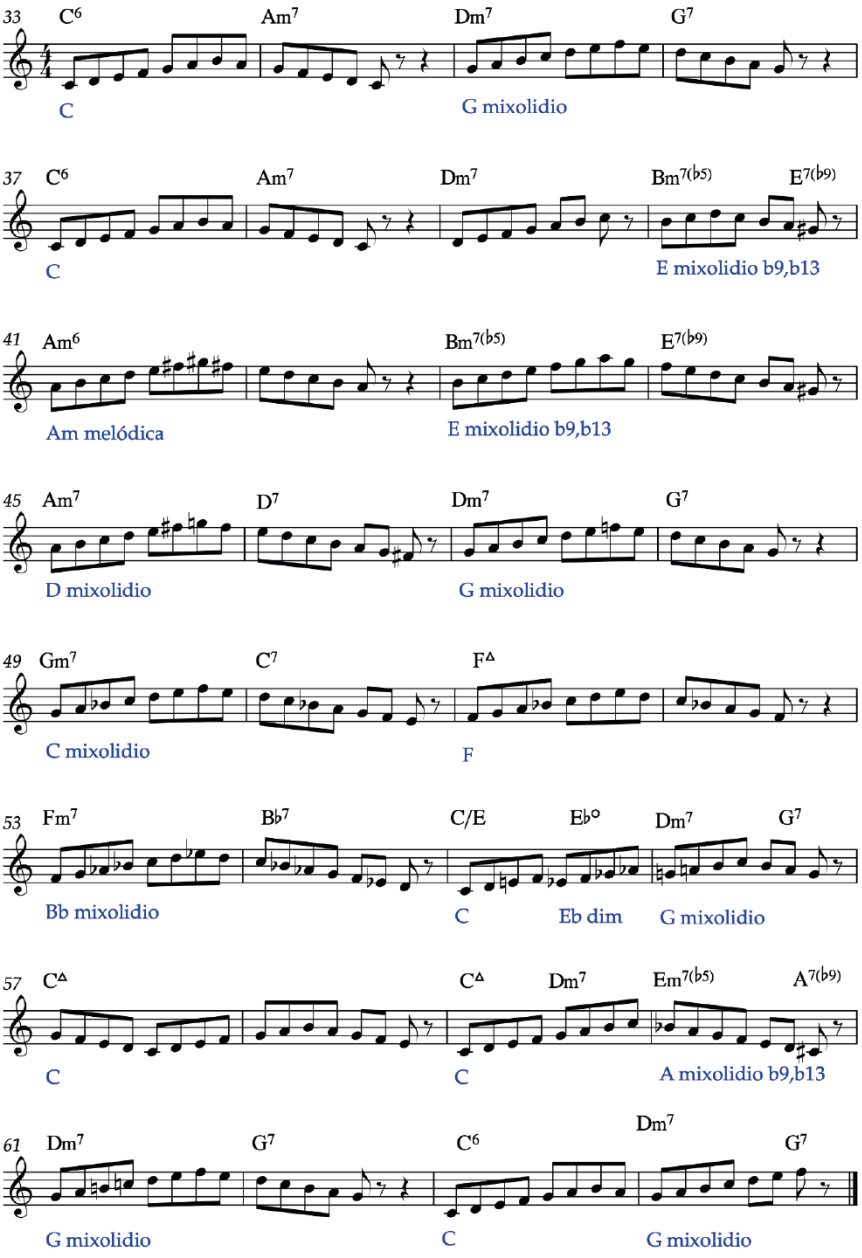


Ahora veamos estas funciones en términos de escalas, según lo que comentamos anteriormente.

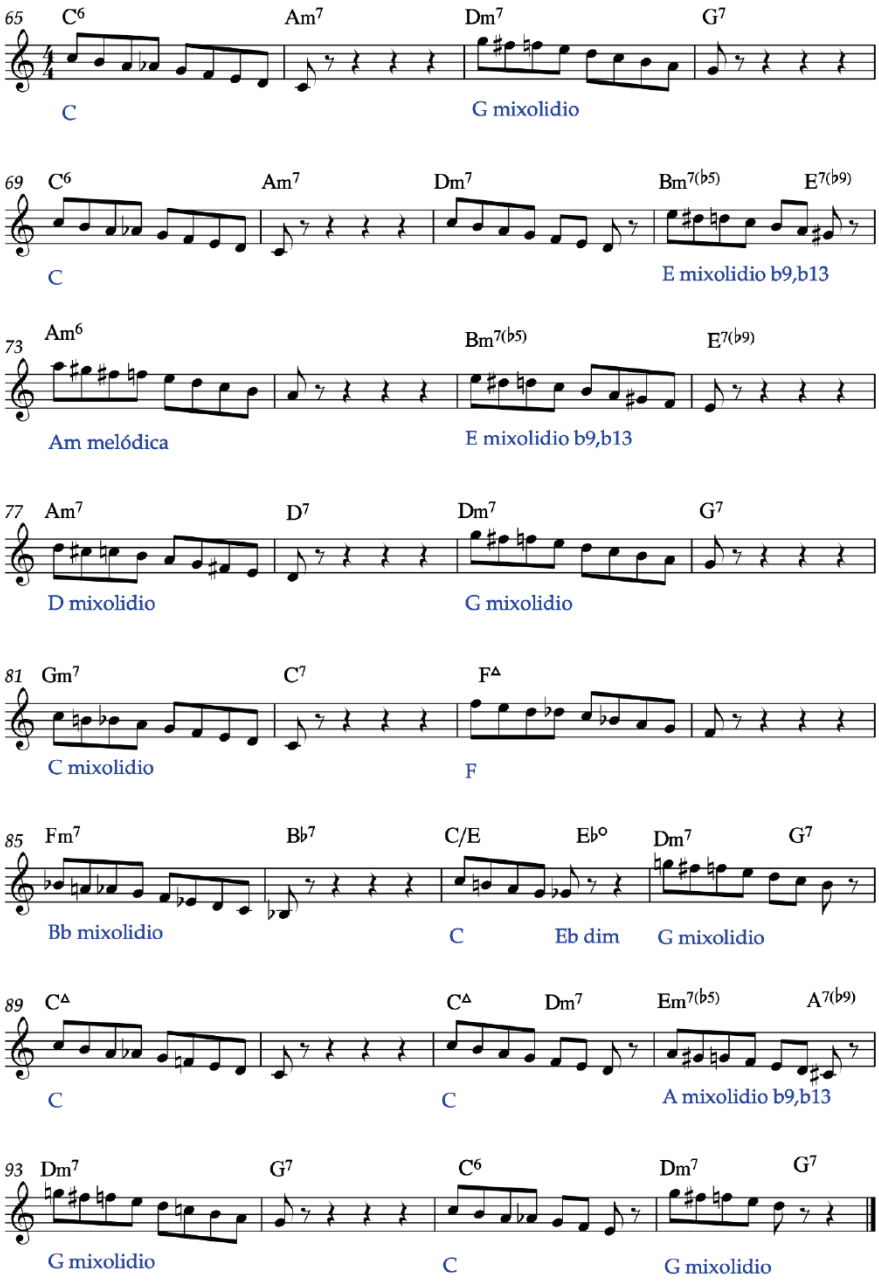
En la primera hoja de práctica vemos las escalas en movimiento ascendente y descendente y en la segunda aparecen con las reglas de cromáticos vistas en grados conjuntos descendentes partiendo de la tónica de cada escala.

Tiempo de Brillar

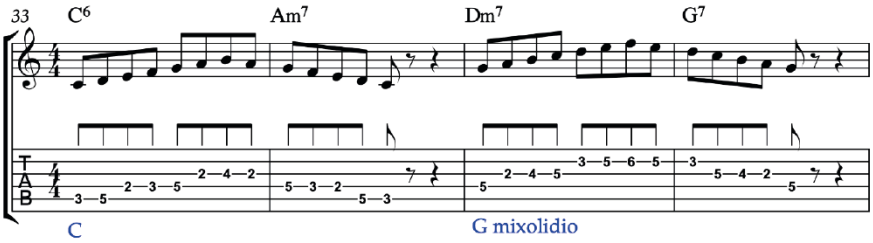
2

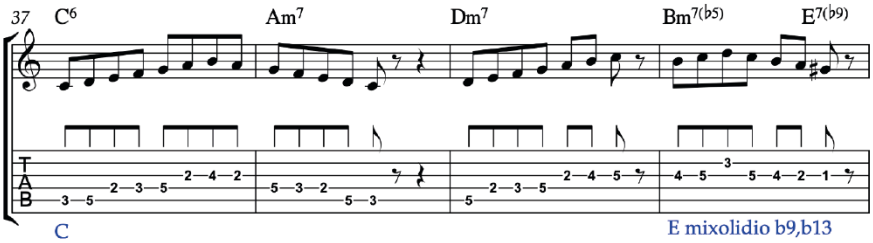


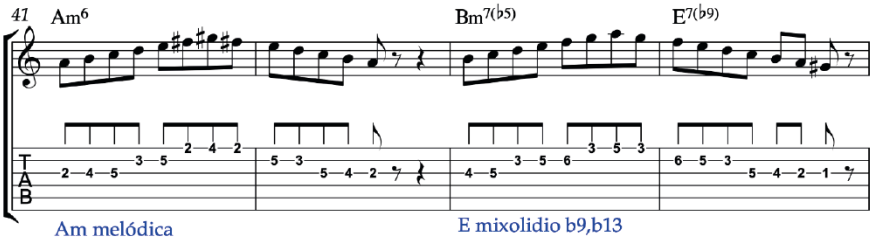
Tiempo de Brillar

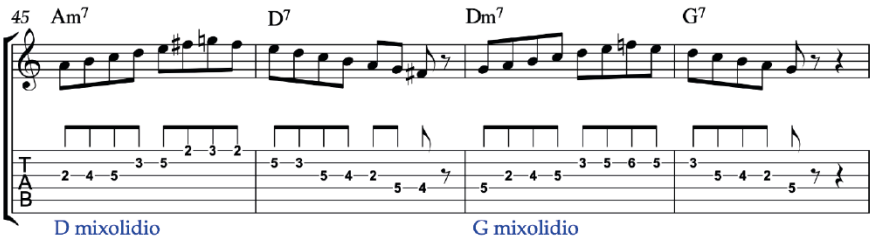


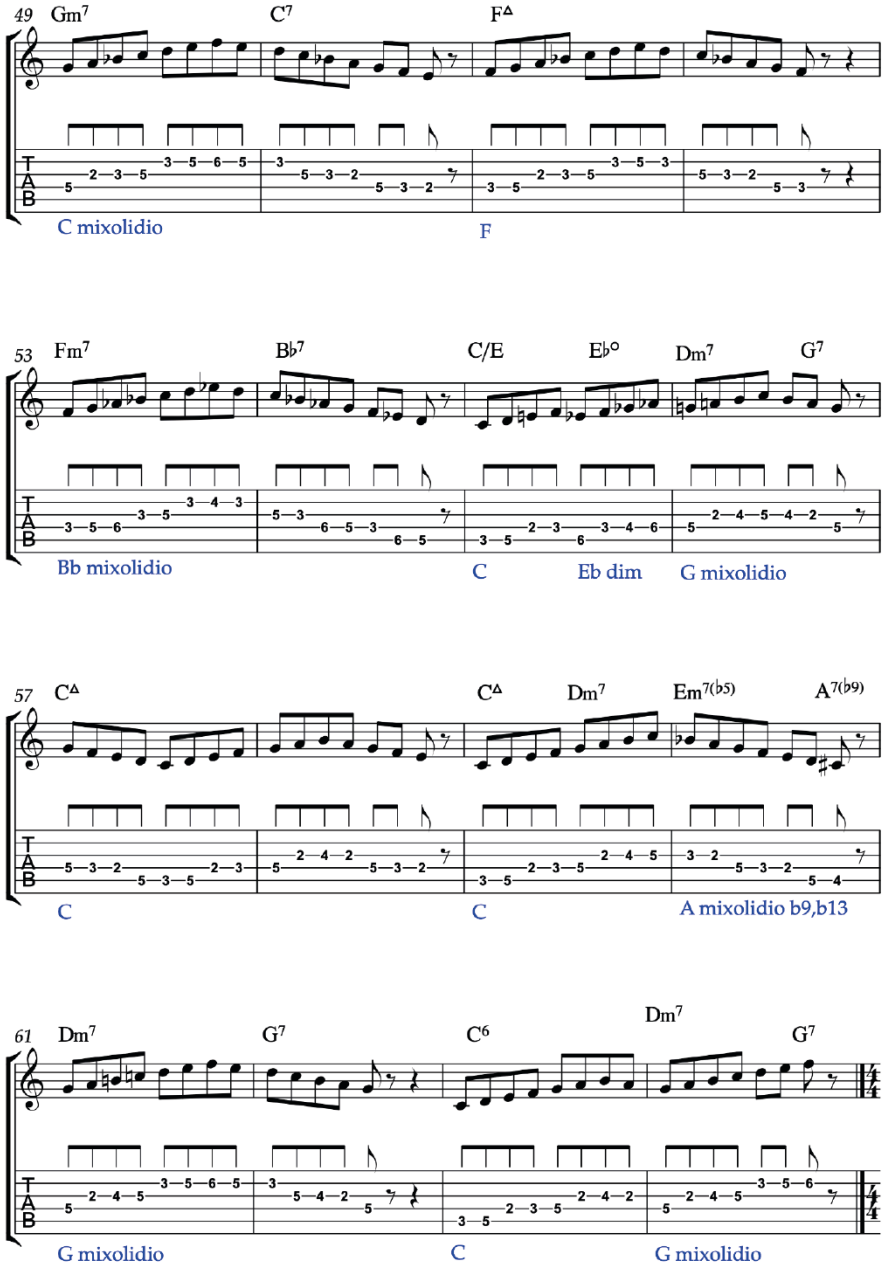
Tiempo de Brillar



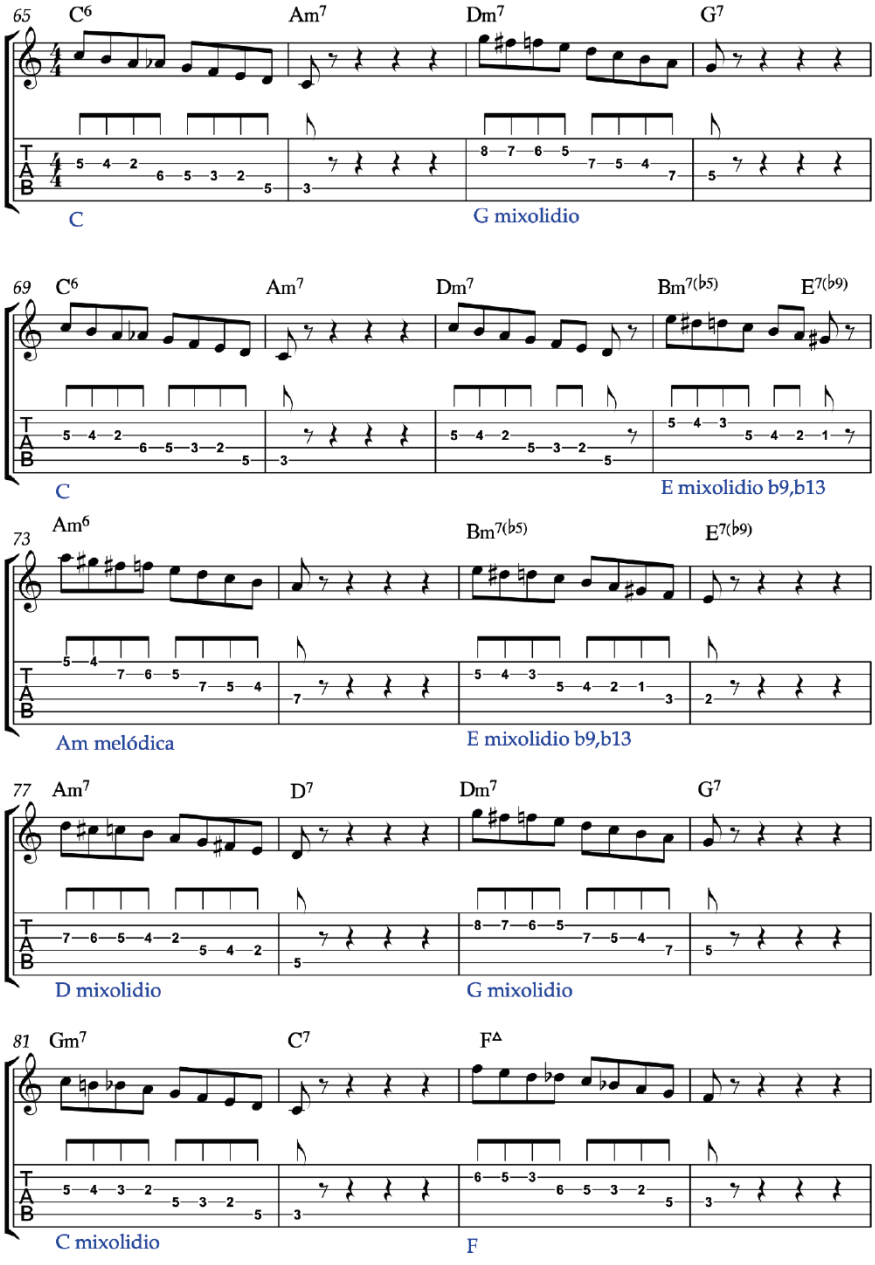


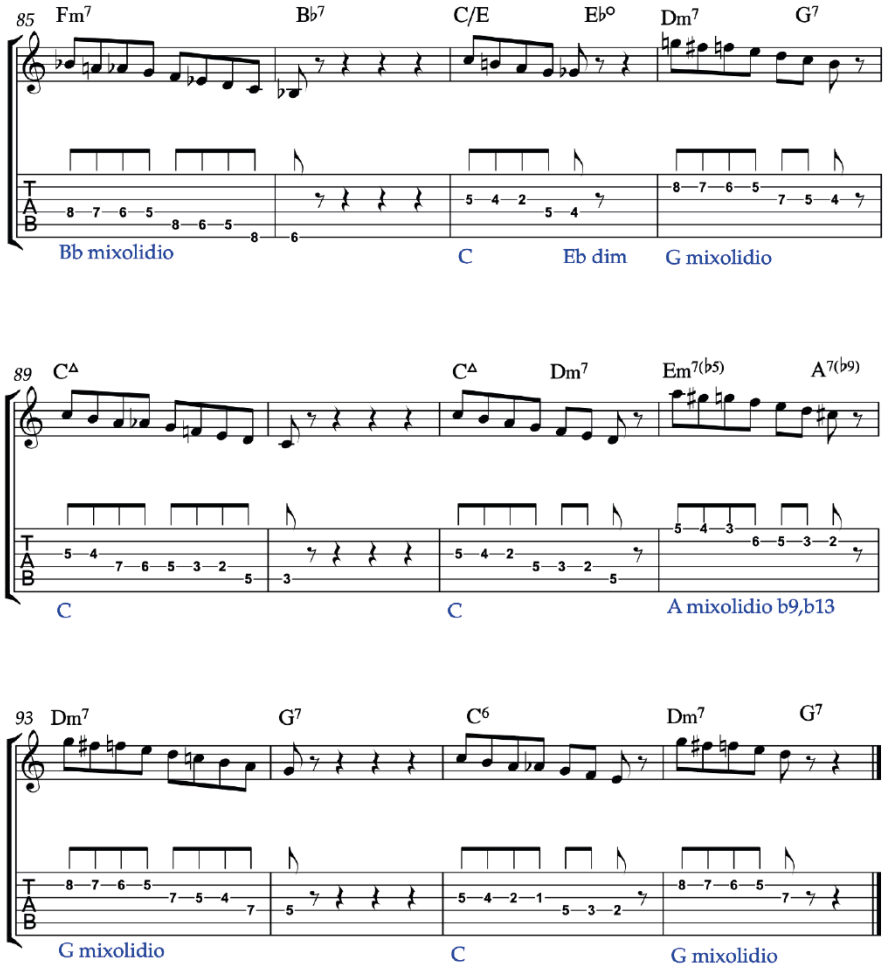





49
Gm7
C7
F△
C mixolidio
F
53
Fm7
B♭7
C/E
E♭°
Dm7
G7
Bb mixolidio
C
Eb dim
G mixolidio
57
C△
C△
Dm7
Em7(♭5)
A7(♭9)
C
C
A mixolidio b9,b13
61
Dm7
G7
C6
Dm7
G7
G mixolidio
C
G mixolidio

Tiempo de Brillar

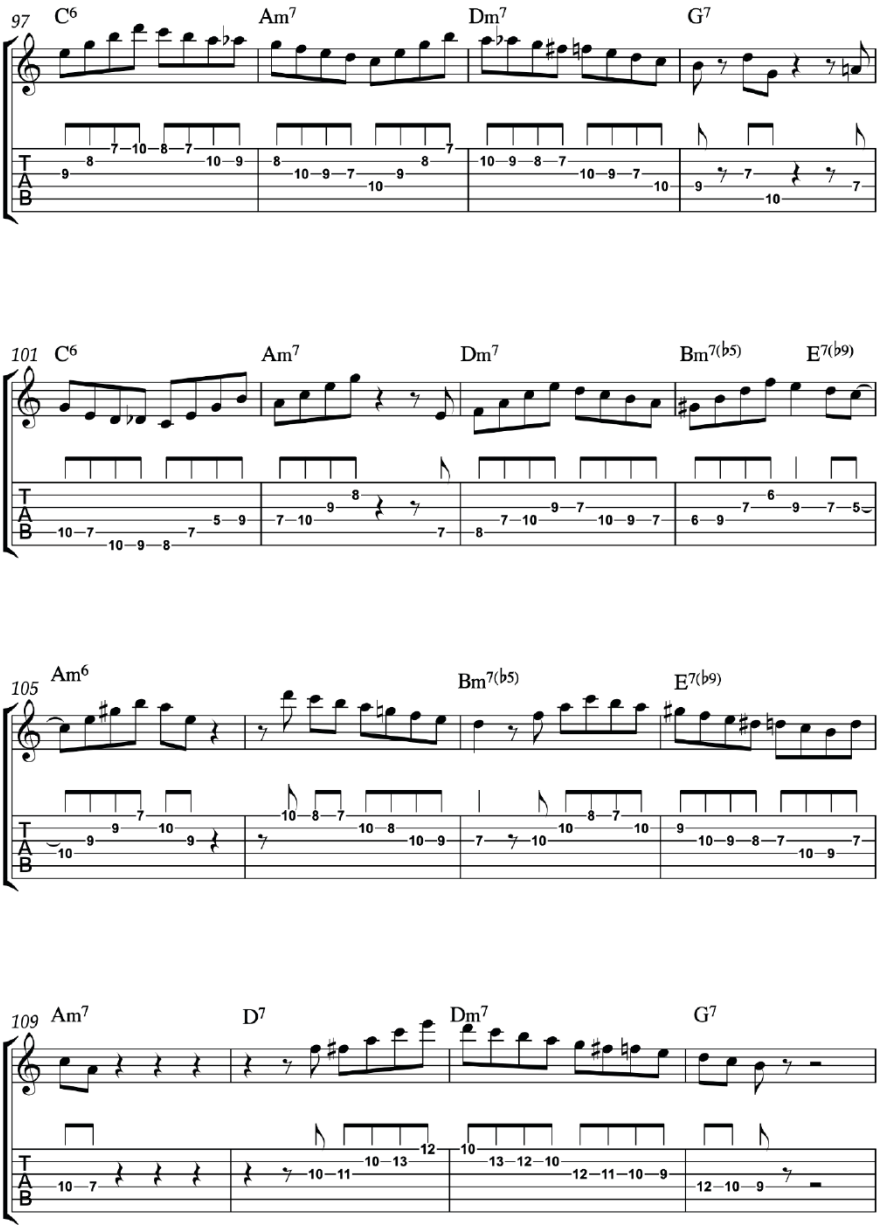


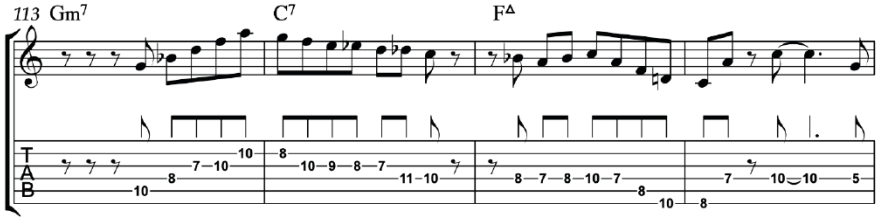


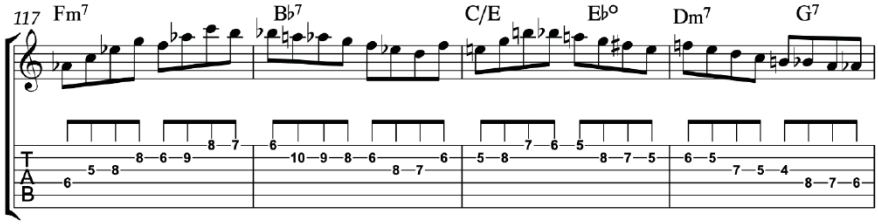
En función de improvisar y no atarnos a un resultado predecible y esquemático es clave crear la mayor cantidad de frases posibles basadas en las escalas. Comenzando desde distintas notas, utilizando otros motivos rítmicos, silencios, posiciones en el mástil, etc.

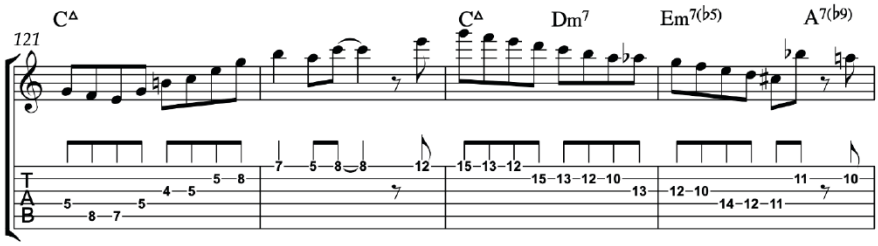
Para ilustrar esto veamos una idea un poco más musical sobre la misma canción, construida limitándonos casi exclusivamente a combinar arpegios ascendentes y escalas descendentes con cromatismos.

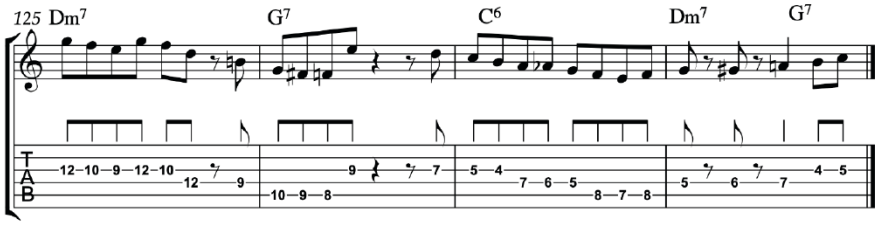
Tiempo de Brillar




113
Gm7
C7
F△


117
Fm7
B♭7
C/E
E♭°
Dm7
G7


121
C△
C△
Dm7
Em7(♭5)
A7(♭9)


125
Dm7
G7
C6
Dm7
G7

14 Fraseo. Teoría versus práctica

No hay manera de aprender un estilo, un lenguaje, si no es tocando con músicos referentes del mismo. Todos los conceptos teóricos que estamos viendo son síntesis conceptuales a partir de la práctica. Por suerte, tenemos los discos. Existen sobradas anécdotas de maestros cuya formación consistió en buena medida en copiar de memoria todos los solos de su colección de vinilos, casetes, CDs, etc. En ese sentido, la infinita disposición de millones de álbumes a un par de clicks con la que contamos hoy en día es un arma de doble filo. Tenemos acceso a todo, pero nos detenemos menos en lo que escuchamos.

Este libro, como su nombre lo indica, está centrado en el tratamiento de las alturas, las notas, melodía y armonía. Pero no nos confundamos: sin un fraseo, una articulación, una dicción apropiada, esas notas, aunque sean «correctas», pueden carecer totalmente de sentido. Es triste constatar cuán a menudo ese es el caso.

Lo que sucede es que escribir exactamente lo que suena, por ejemplo, en una improvisación, da como resultado una partitura o tablatura excesivamente compleja, donde otra vez el sentido se desdibuja. Se confunde lo esencial con lo ornamental. Tenemos que ver también de qué manera transcribimos y para qué.

Es enorme el aprendizaje que deja la transcripción de solos de los maestros/as de los distintos instrumentos, de distintas épocas y estilos. Nunca se alcanza a recomendar lo suficiente lo importante que es una «dieta» regular en ese sentido. En la música viva podemos apreciar cómo las «reglas» tienen prácticamente infinitas variantes, posibilidades y excepciones.

No debemos caer en la ingenuidad (muy común) de creer que copiar solos (temas, fraseos) de otros nos va a quitar «personalidad». Es justamente en la lectura que hacemos de múltiples influencias donde empezamos a encontrarnos a nosotros mismos, a encontrar una voz para decir lo que tenemos para decir. En definitiva, de eso se trata, ¿no?

Para no extendernos demasiado en estas reflexiones, ya que este libro tiene un abordaje eminentemente práctico, ofreceremos la transcripción de un solo propio, sobre un standard de jazz, a modo ilustrativo de cómo es que resultan las cosas cuando se aplican los conceptos que estamos trabajando en una improvisación real.

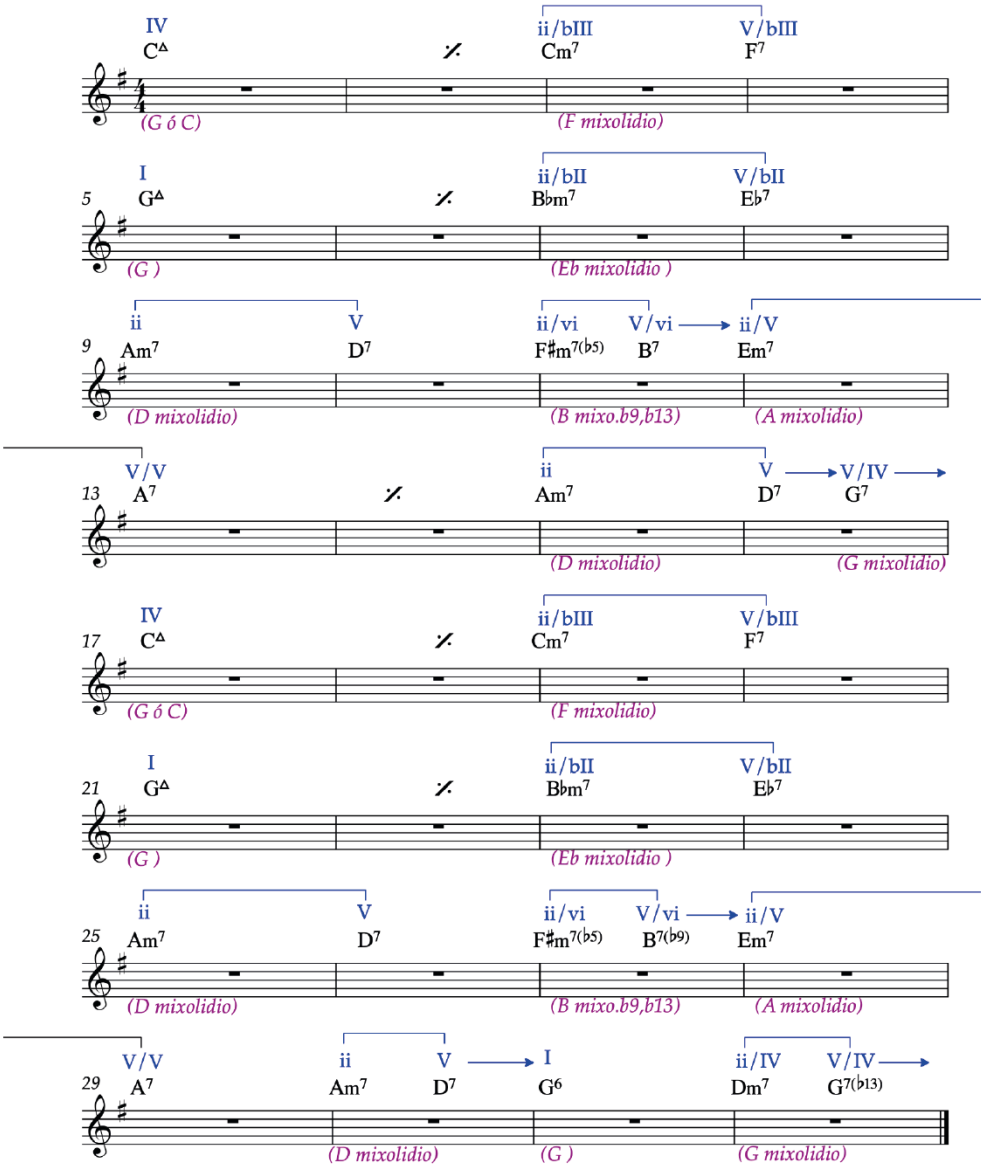
Tengamos presente que el objetivo es aprender todo de forma ordenada y sistemática para transformarlo en un reflejo, en una segunda naturaleza. Aprender todo para poder olvidarlo y simplemente expresarnos a través de la música.

En el caso del Bebop y su legado, las notas en los *upbeats* (las corcheas que no caen con el pulso) no solo se tocan con *swing feel* (prácticamente como la última corchea de un tresillo) sino que tienen un poco más de volumen que las que caen a tierra. Ligar ambas notas atacando solo la que está en el tiempo débil es una buena forma de lograrlo.

En la primera hoja vemos qué nos muestra el análisis de la estructura armónica. Debajo de los pentagramas están las escalas que las funciones sugieren.

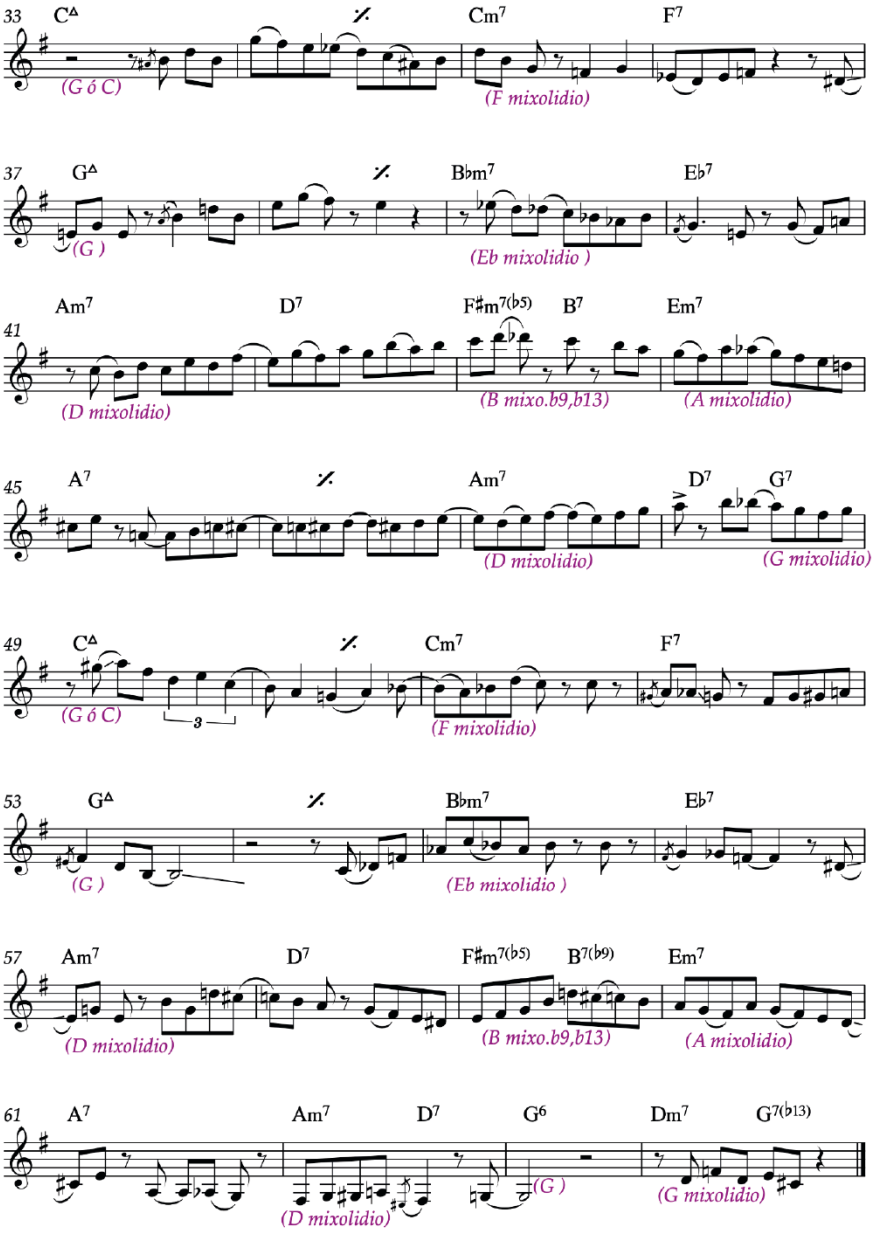
En la segunda hoja está el solo transcripto. Allí hay tanto escalas por grados conjuntos, como secuencias y motivos, arpegios, reglas de cromáticos, etc. Es uno de los pocos estudios en que escribimos los ligados mecánicos (de la técnica guitarrística). Por razones de comodidad de lectura, separamos la tablatura en una tercera hoja.

Solo amigos

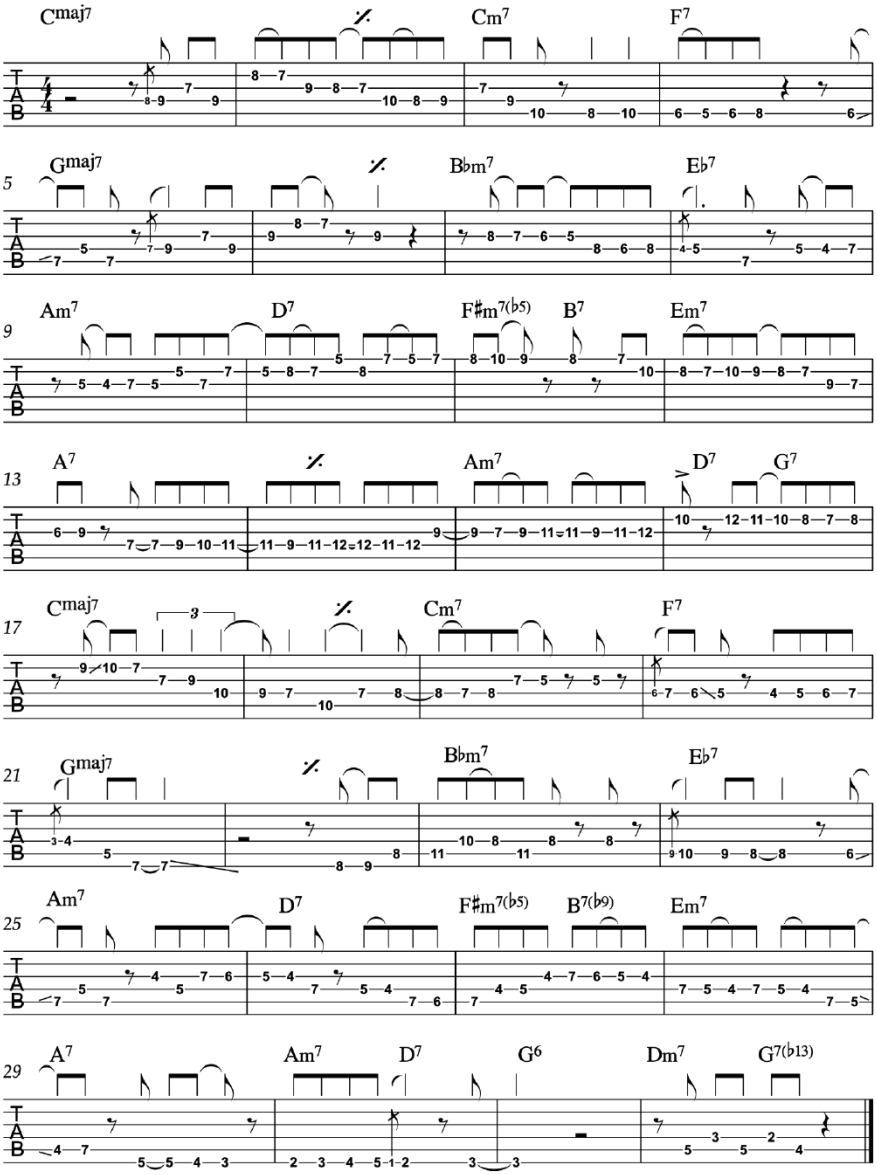

IV
C△
(G ó C)
ii/bIII
Cm7
(F mixolidio)
V/bIII
F7
I
G△
(G)
ii/bII
B♭m7
(Eb mixolidio)
V/bII
E♭7
5
ii
Am7
(D mixolidio)
V
D7
ii/vi
F♯m7(♭5)
(B mixo.b9,b13)
V/vi
B7
ii/V
Em7
(A mixolidio)
9
V/V
A7
ii
Am7
(D mixolidio)
V
D7
V/IV
G7
(G mixolidio)
13
IV
C△
(G ó C)
ii/bIII
Cm7
(F mixolidio)
V/bIII
F7
17
I
G△
(G)
ii/bII
B♭m7
(Eb mixolidio)
V/bII
E♭7
21
ii
Am7
(D mixolidio)
V
D7
ii/vi
F♯m7(♭5)
(B mixo.b9,b13)
V/vi
B7(♭9)
ii/V
Em7
(A mixolidio)
25
V/V
A7
ii
Am7
(D mixolidio)
V
D7
I
G6
(G)
ii/IV
Dm7
V/IV
G7(♭13)
(G mixolidio)
29

Solo amigos

2



Solo amigos (TAB)



En función de dominar las escalas sobre distintas posiciones a lo largo del mástil, vamos a dedicarnos en lo que sigue a frases básicas, construidas con grados conjuntos (sin saltos), en todas las tonalidades, sobre cadencias de ii V I. Primero en modo mayor y luego en menor.

15 Escalas sobre ii V I (Mayor)

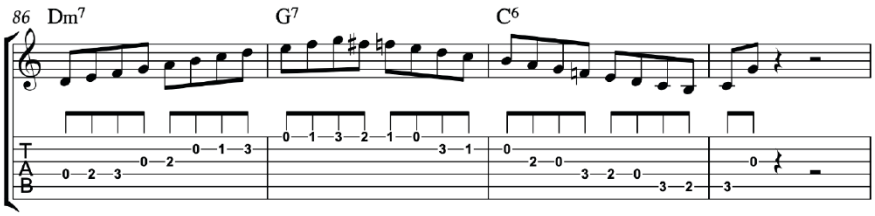
Cada tonalidad contiene cinco frases, cada una basada en un sector del diapasón.

Es muy útil visualizar las posiciones de acordes alrededor de las cuales están orbitando las posiciones de escalas. De esta forma podemos tomar la matriz de una frase y transponerla fácilmente a otra tonalidad.

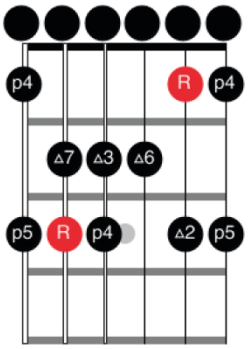
Tomemos como ejemplo estas primeras cinco frases sobre Dm7 G7 C6.

Cada frase empieza sobre la tónica del ii grado —Re en este caso— y luego asciende y desciende agregando notas de paso cromáticas para resolver en notas del acorde de C. Podemos ver cómo la lógica de la posición en el mástil interactúa con el contexto musical.

La primera frase:

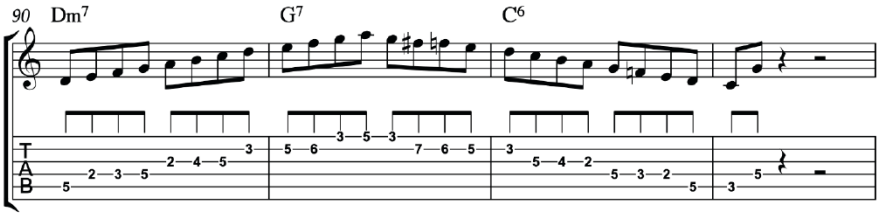


Surge de esta posición (tónica Do marcada en rojo):



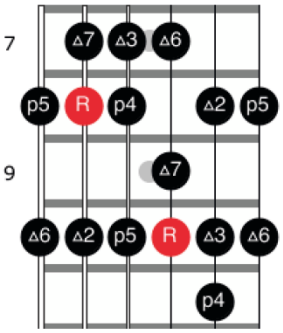
Las cuerdas al aire también aparecen dentro de la posición porque se convertirán en notas pisadas al transponer la frase a otra tonalidad, ya que mantendremos el mismo «dibujo» sobre el mástil.

La segunda frase:

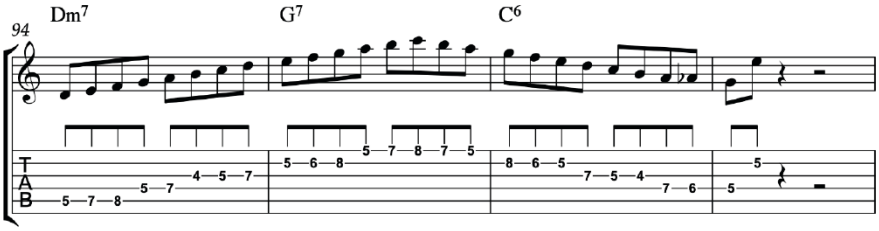


Surge de esta posición:

"posición A"

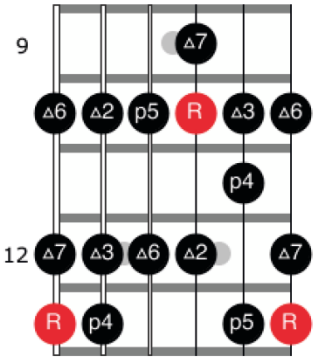


Tercera frase:

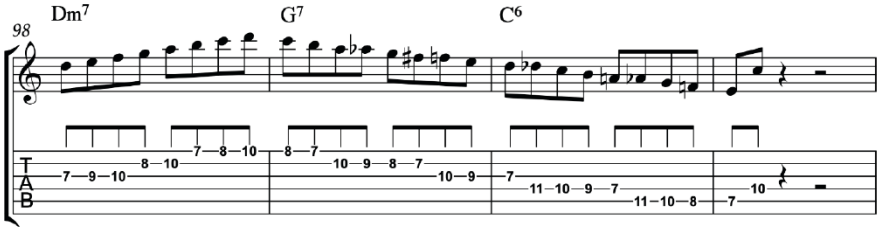


Su posición:

"posición G"

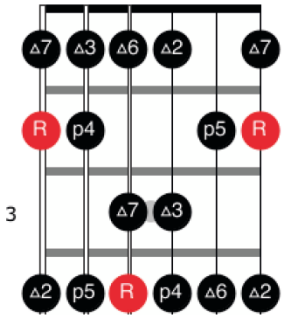


Cuarta frase:

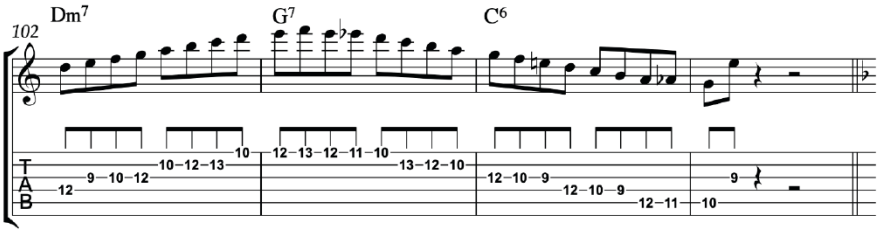


Su posición:

"posición E"

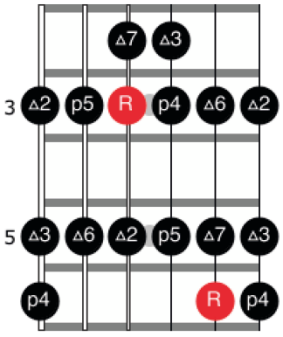


Quinta frase:

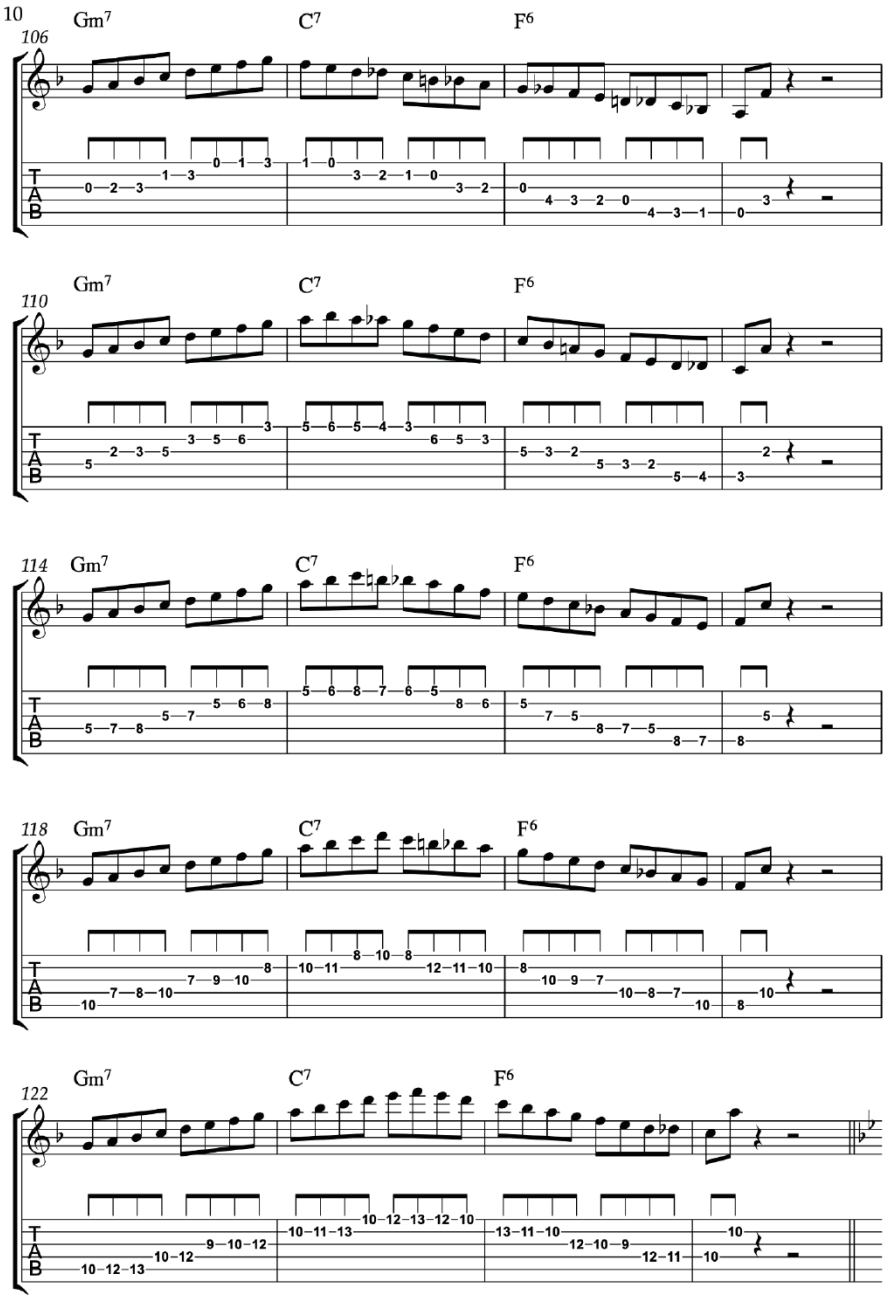


Su posición:

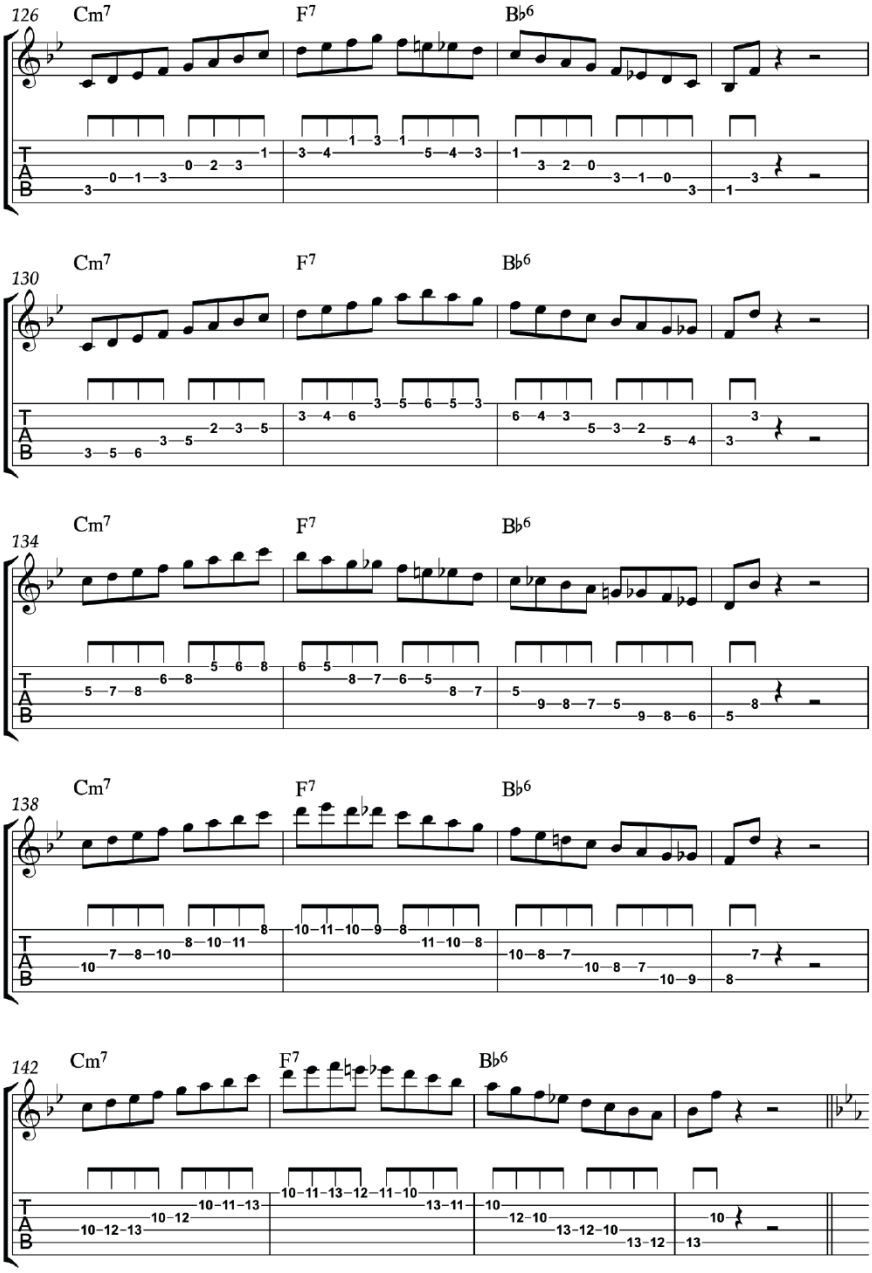
"posición D"

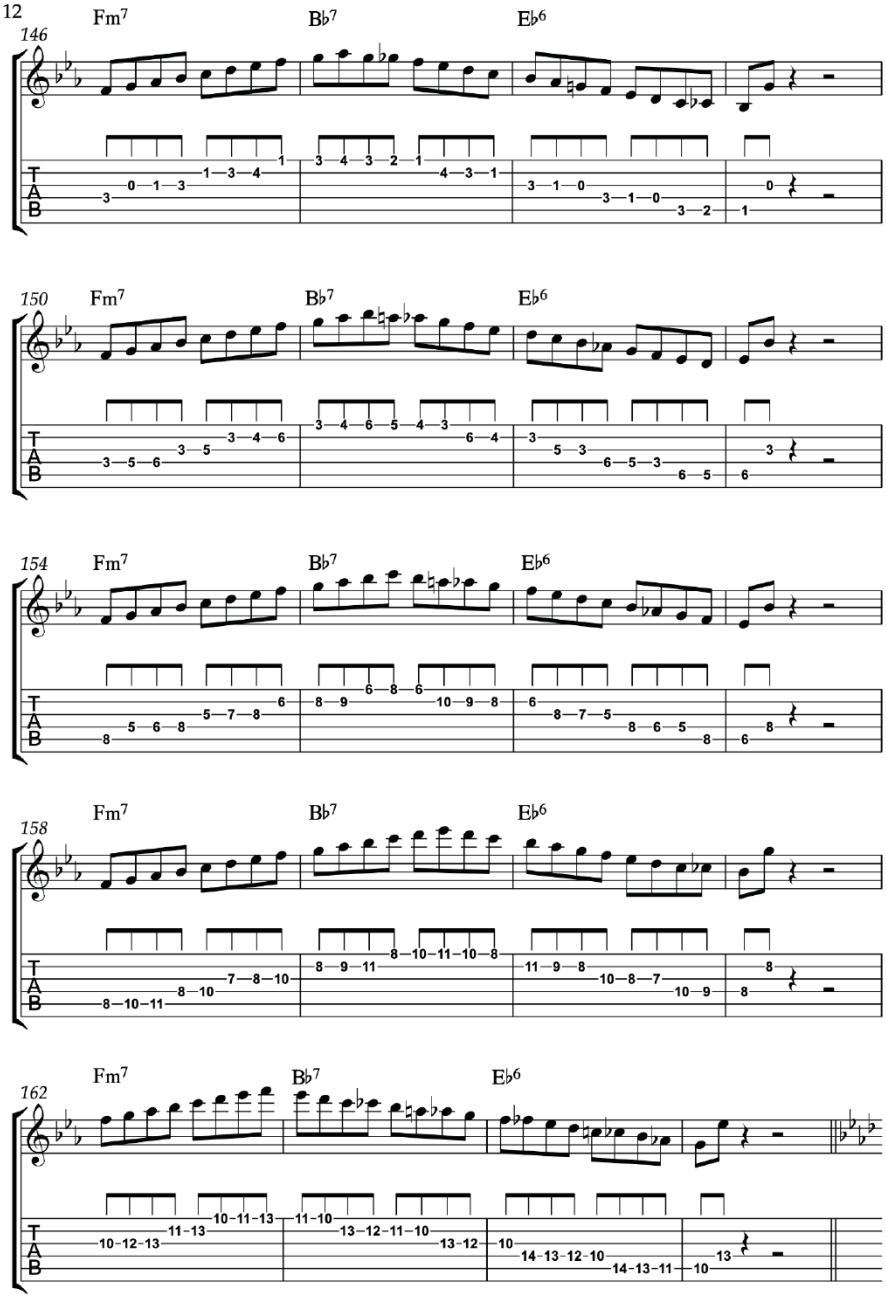


De esto se deduce que, transponiendo las 5 frases a Fa Mayor, serían de la siguiente forma:



Continuamos con el mismo método transponiendo a las demás tonalidades, siguiendo el círculo de quintas en sentido descendente:

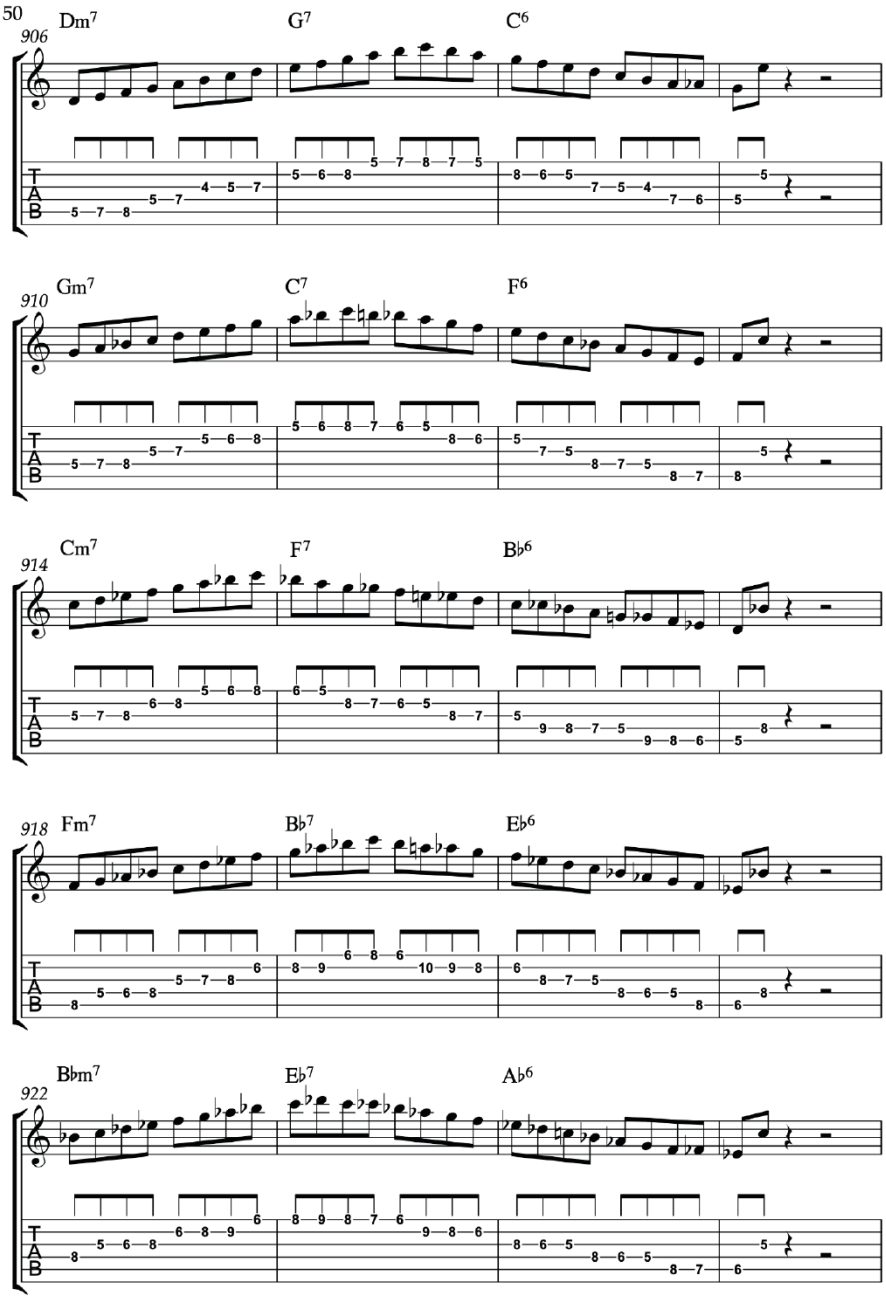




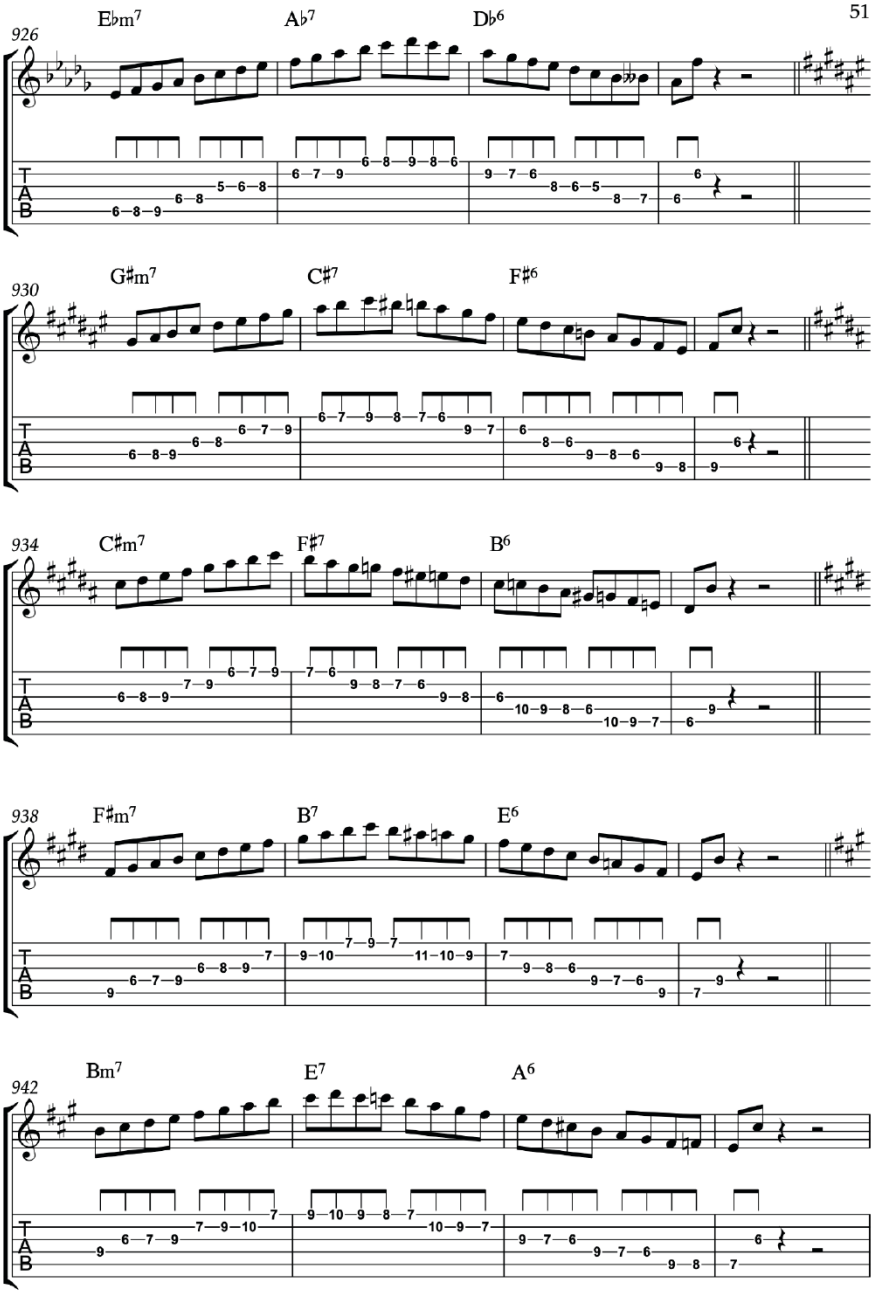
A partir de aquí damos por sobreentendido el método que usaremos para transponer a las tonalidades restantes (Ab, Db, Gb/F#, B, E, A, D y G).

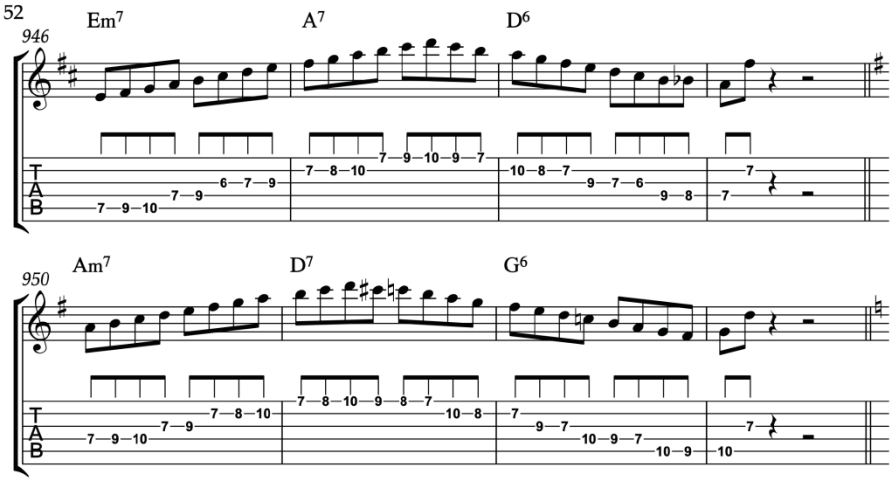
Veamos ahora otro contexto de transposición. Pensemos una secuencia sobre ii V I que modula a través del círculo de quintas, pero donde cada ii V I

ocurre solo una vez. Los siguientes ejercicios buscan resolver las modulaciones con la menor cantidad de traslados sobre el mástil. Una solución posible con las frases que vimos podría ser la siguiente:

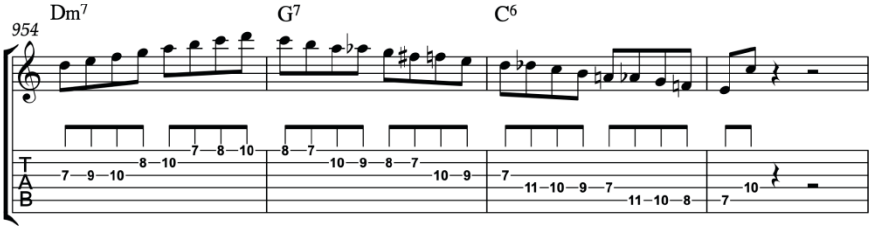


Luego de completar el ciclo de las cinco posiciones, este se vuelve a repetir, adaptándose a la modulación que continúa:





Y cuando volvemos a la tonalidad de **C** estamos en otra posición que al comienzo:

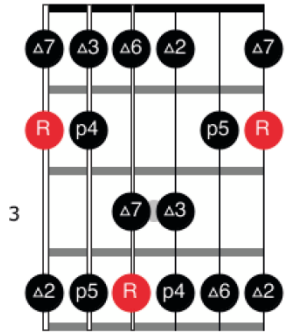


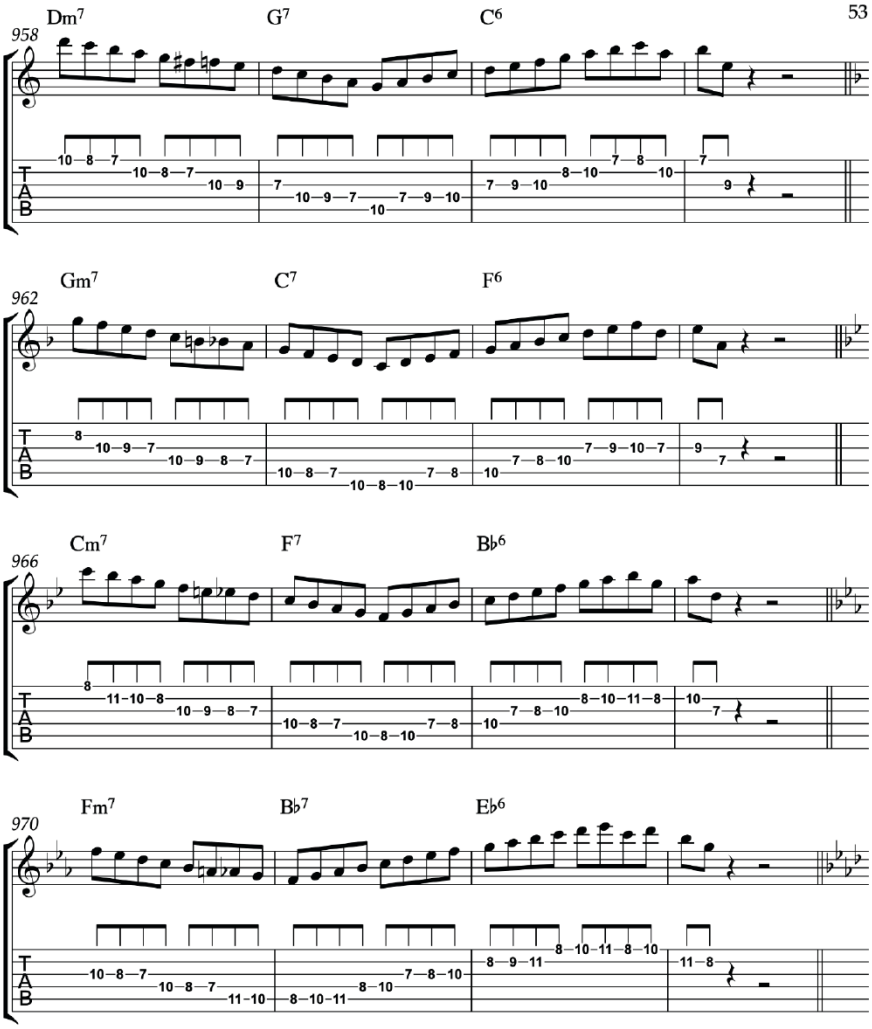
Al ser 12 tonalidades y cinco posiciones en este caso, se produce un desfasaje que puede analizarse como una polirritmia.

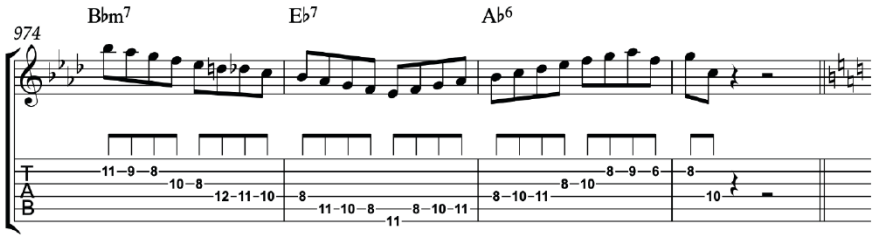
Tocar estos ejercicios en forma continua y sin interrupciones es el objetivo; buscar internalizar esta visión circular del mástil que exponía al comienzo del libro.

Veamos otra frase sobre la misma secuencia y comenzando también sobre el 2do. grado de la escala con una dirección melódica inversa: descendiendo primero con notas de paso cromáticas y luego ascendiendo hacia el final.

Empezamos sobre la posición «E» (de acuerdo con el sistema CAGED) de la escala de **C** con la tónica en primera cuerda en la casilla 8:

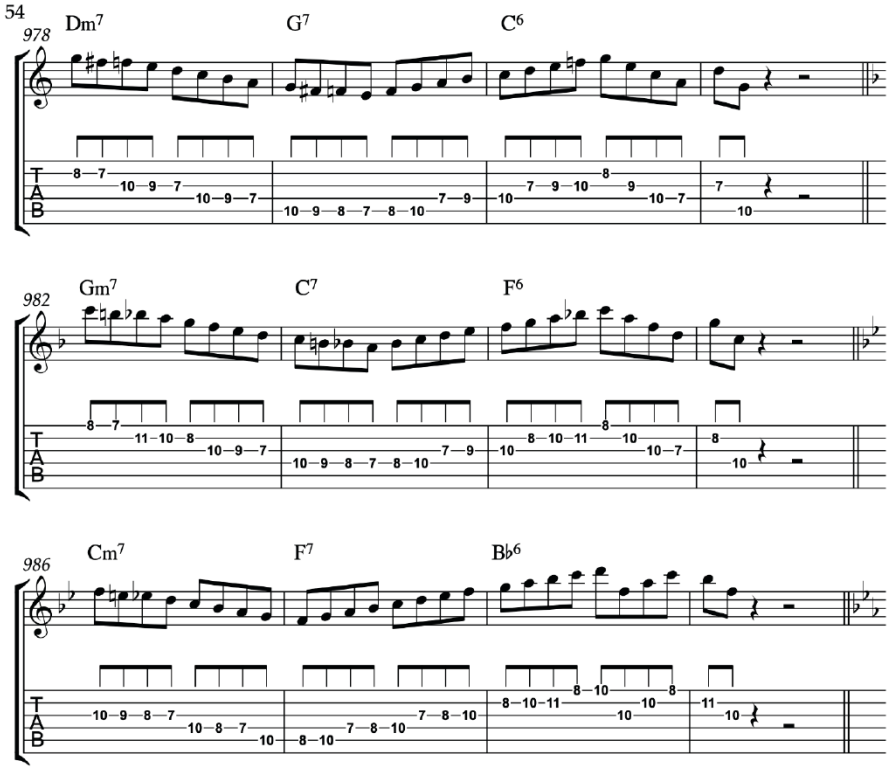

3
Δ7 Δ3 Δ6 Δ2 Δ7
R p4 p5 R
Δ7 Δ3
Δ2 p5 R p4 Δ6 Δ2

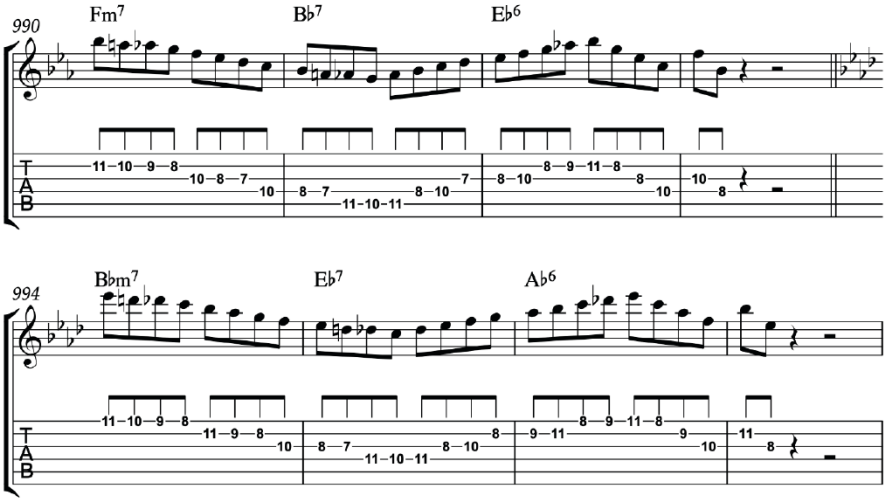

Dm7 G7 C6 53
958
Gm7 C7 F6
962
Cm7 F7 B♭6
966
Fm7 B♭7 E♭6
970



Queda claro que seguiremos avanzando en la secuencia repitiendo el mismo ciclo ahora empezando toda la hoja anterior un semitono arriba, y así sucesivamente.

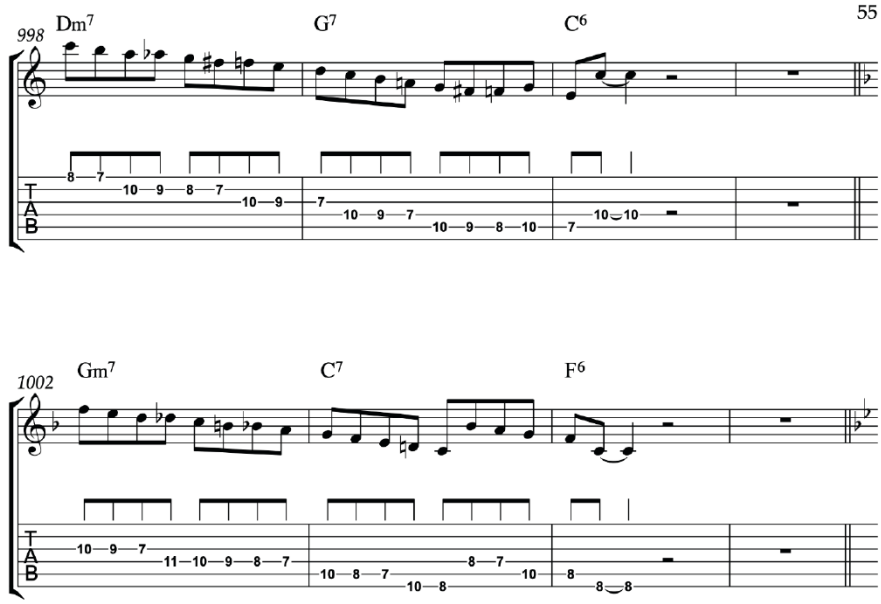
Veamos otro ejemplo empezando desde la tónica de la dominante y finalizando la frase con una figura de arpegio/pentatónica:

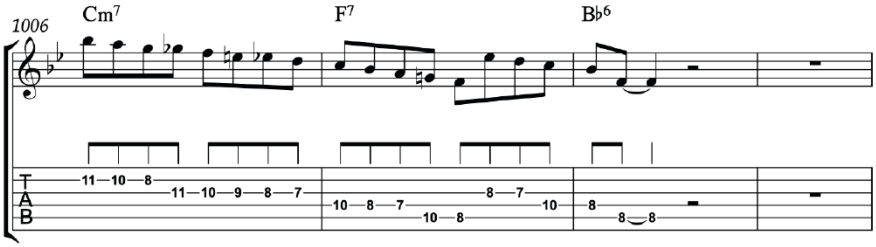


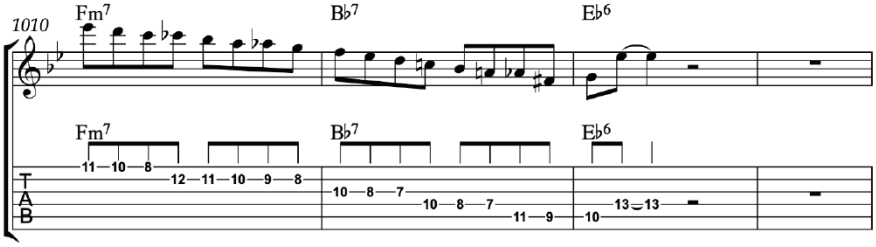


Etc...

Otro ejemplo de escala solo descendente con cromatismos partiendo desde la 7ma. del segundo grado (o la tónica del acorde del primer grado adonde se dirige la cadencia):

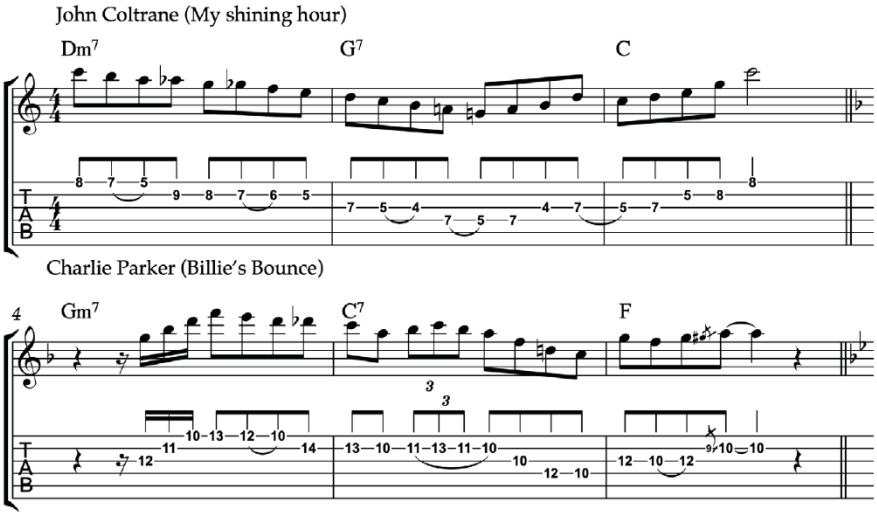






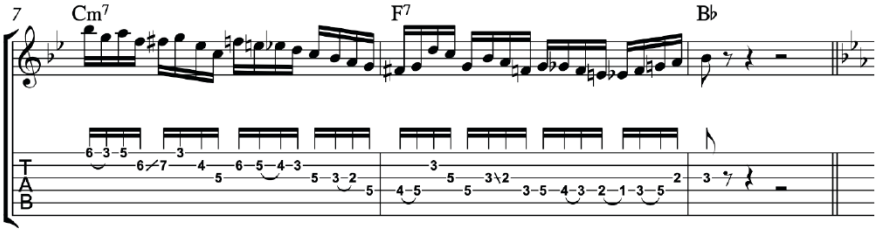
Veamos cómo los maestros utilizan este recurso en sus improvisaciones. Lo que sigue son 16 ejemplos de frases sobre ii V I que utilizan reglas de cromáticos. Son fragmentos de solos de distintos maestros, en algunos casos guitarristas. Varios ejemplos están transpuestos para adaptarlos a un registro más guitarrístico, a la vez que cubrir las 12 tonalidades. De todos modos, se recomienda trabajar la transposición de cada frase.

Ejemplos de grabaciones

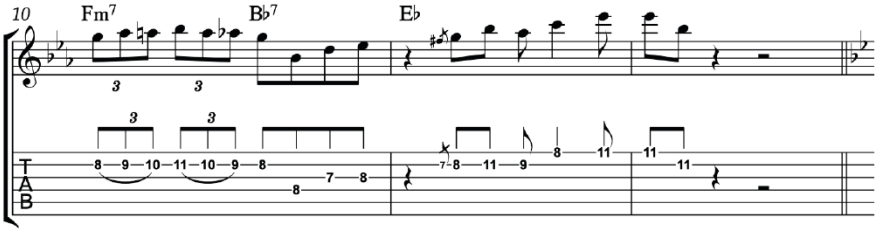


2

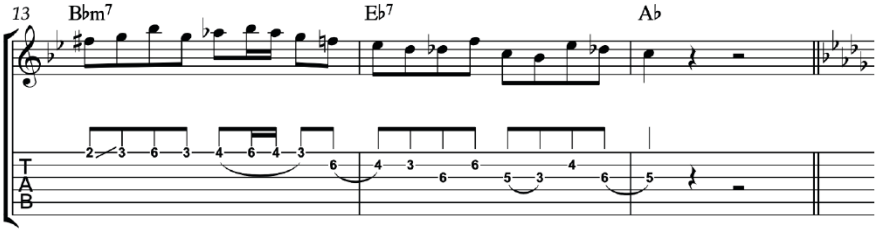
Sonny Stitt (All of me)



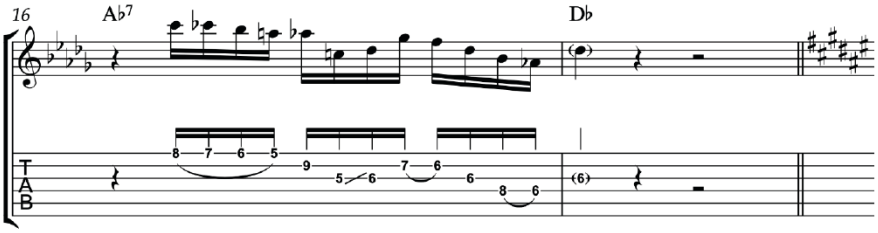
Sonny Stitt (There will never be another you)



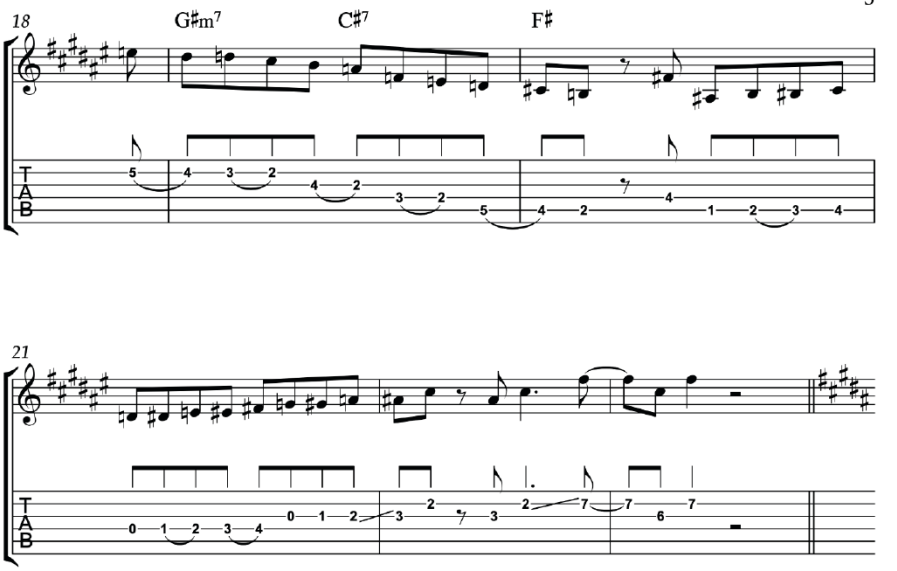
Charlie Parker (Au privave) *transpuesto a Ab*



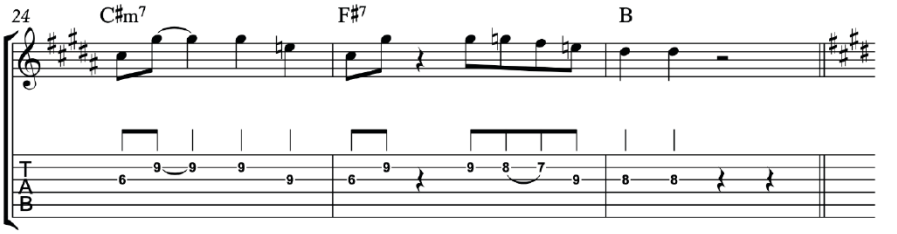
Charlie Parker (All the things you are) *transpuesto a Db*



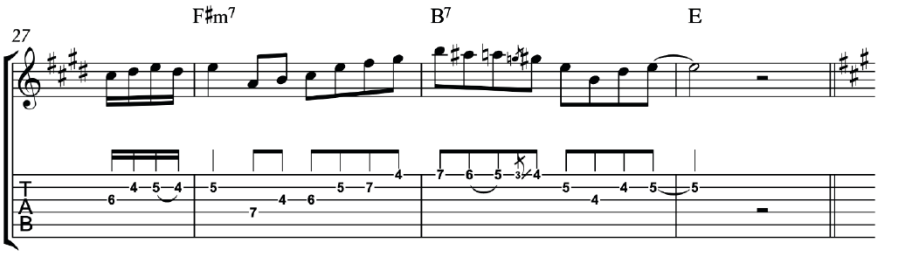
Julian Lage (Persian Rug)



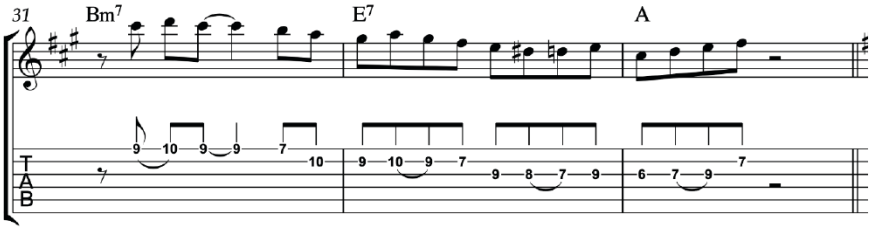
Miles Davis (Solar) *transpuesto a B*



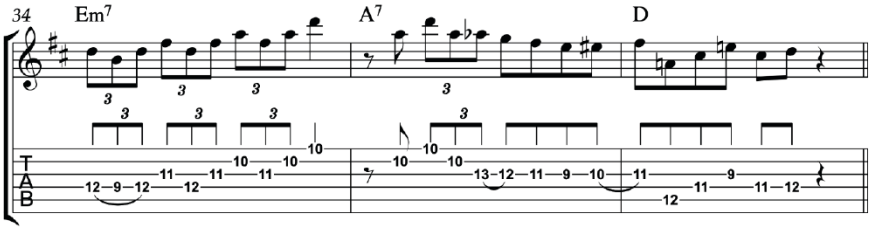
Keith Jarrett (Everything happens to me) *transpuesto a E*



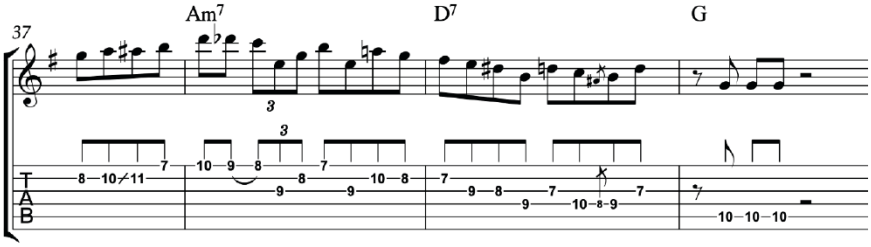
Roy Hargrove (But not for me) *transpuesto a A*



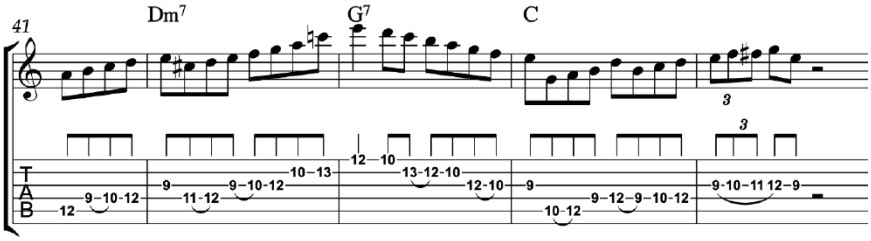
Bill Evans (Fly me to the moon) *transpuesto a D*



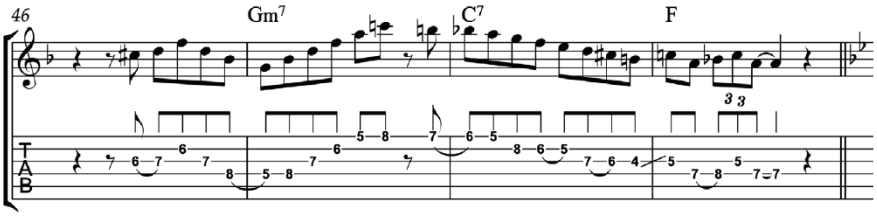
Herbie Hancock (Ther is no greater love) *transpuesto a G*



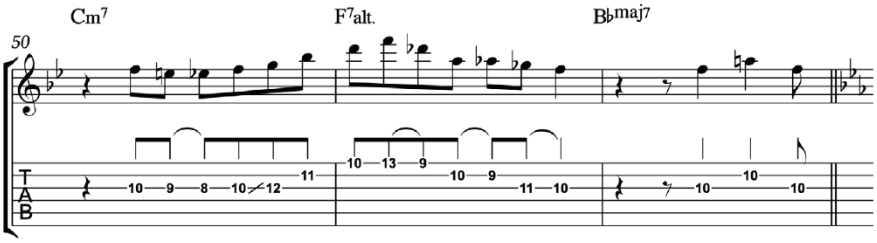
Clifford Brown (All the things you are) *transpuesto a C*



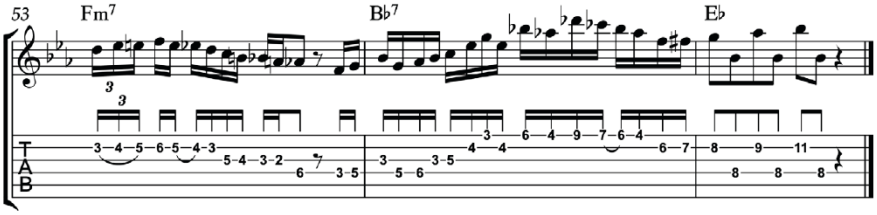
Cannonball Adderley (Love for sale) *transpuesto a F*



Jim Hall (I'll never smile again)

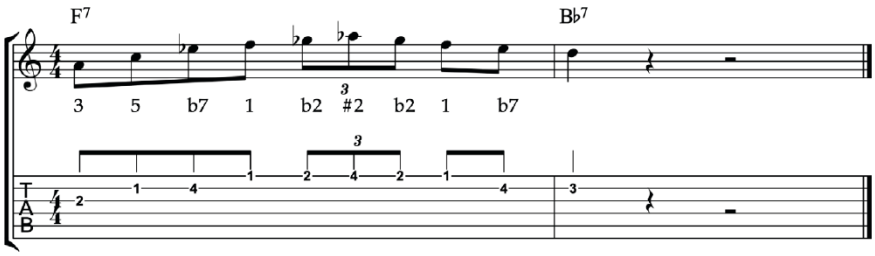


Joe Pass (There will nere be anoter you)



16 Escalas sobre ii7(b5) V7(b9) i (menor)

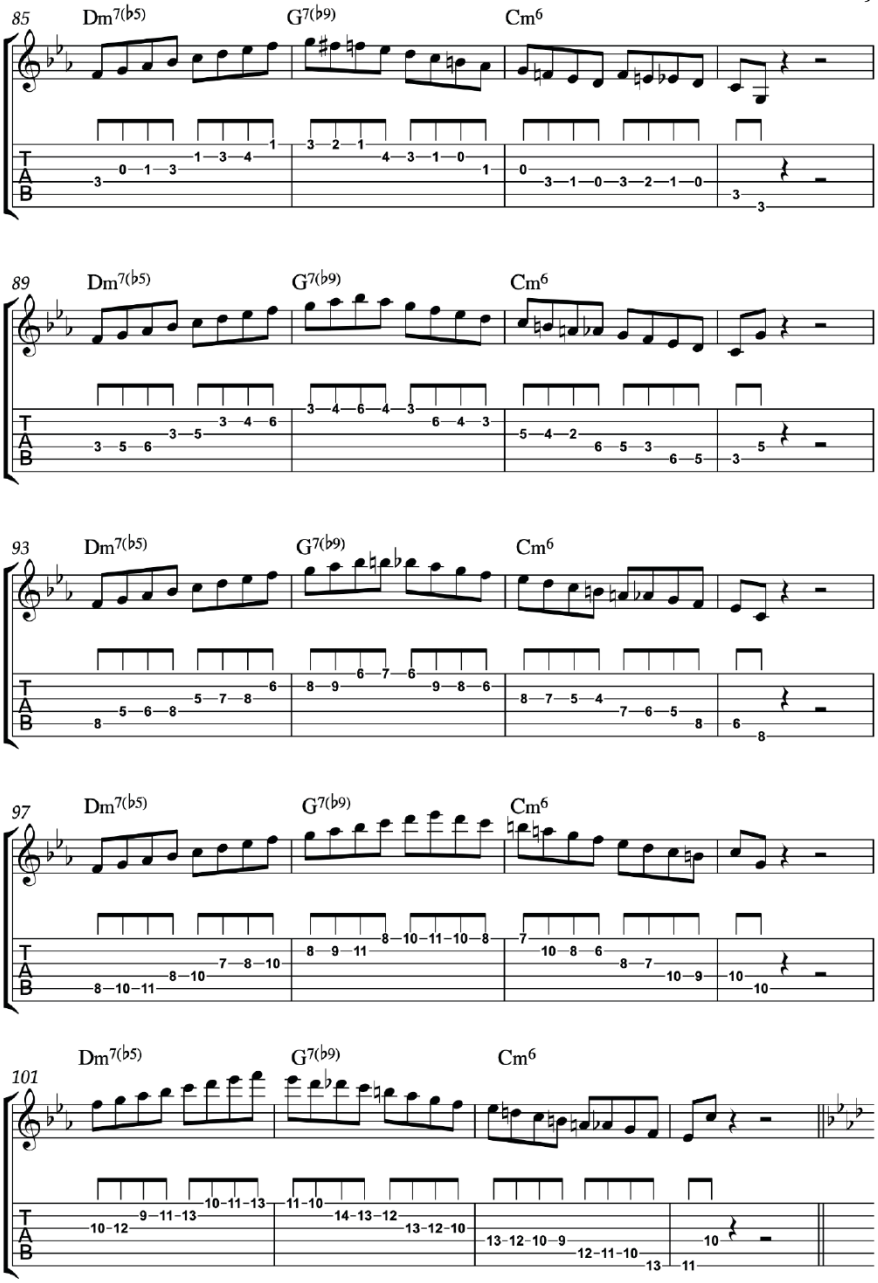
Las frases que siguen están construidas utilizando, con cierta libertad, la escala locria sobre el acorde del segundo grado (D locrio sobre Dm7b5), la escala mixolidia b9, b13 sobre la dominante (G mixolidio b9, b13 sobre G7) y la escala menor melódica sobre el acorde menor de tónica (Cm melódica sobre Cm6). A cada una de estas escalas aplicamos las notas de paso cromáticas vistas anteriormente. Las tres escalas se diferencian naturalmente una de otra, al contrario de lo que sucede en una secuencia ii V I en modo mayor —entre G mixolidio y C mayor, salvo por la regla de cromáticos, las notas son las mismas—. La combinación de estas tres escalas en una frase genera una mayor ambigüedad. Particularmente hacemos uso de la #9 sobre la dominante (enarmónica con la tercera menor). Podemos encontrar esa nota añadida en muchos temas y solos clásicos, como por ejemplo la melodía de Dona Lee: sobre el acorde de F7 la línea comienza con un arpegio del acorde desde la 3ra, luego del cual sigue un tresillo que incluye las notas sol bemol y la bemol (b2, #2):

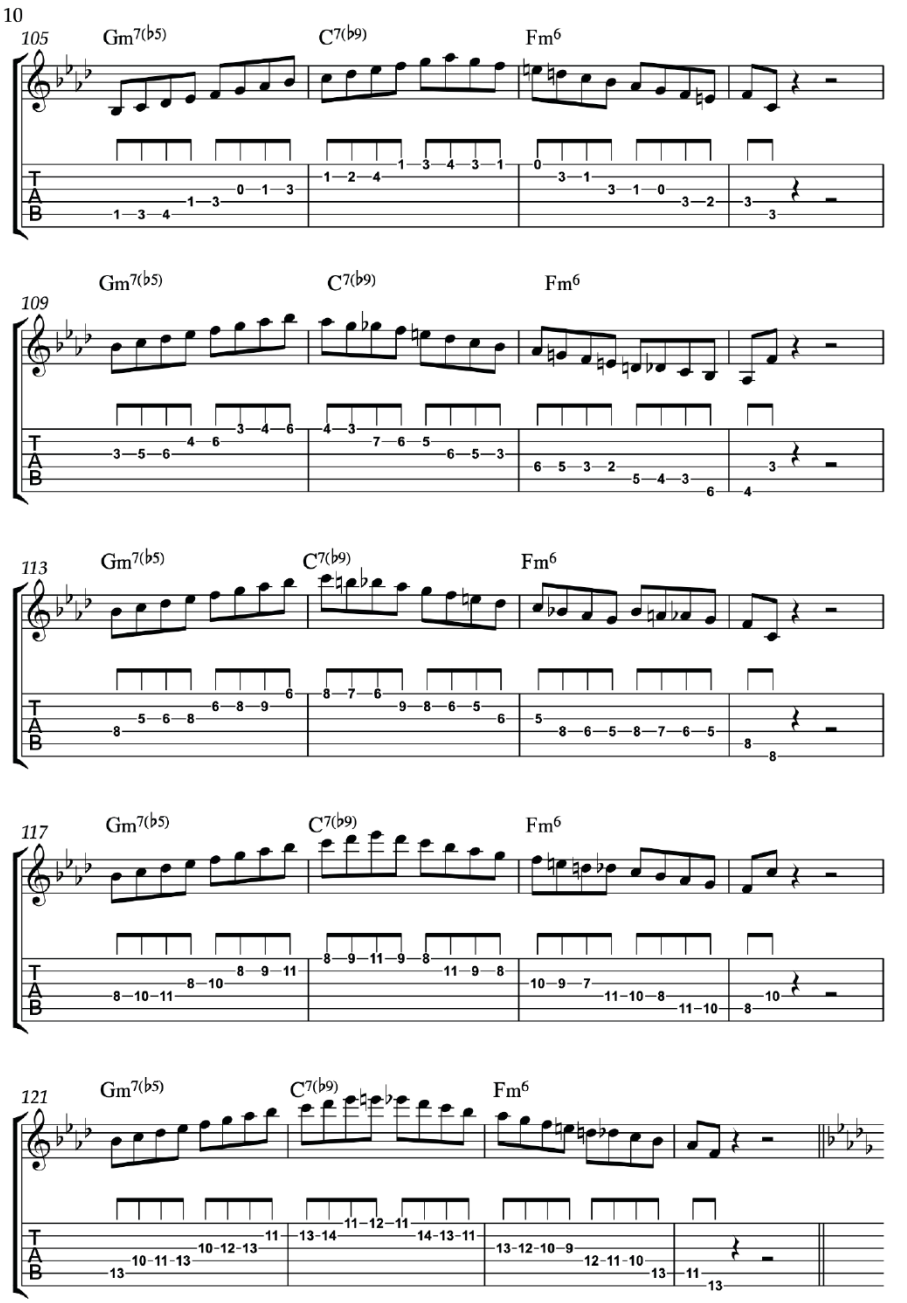


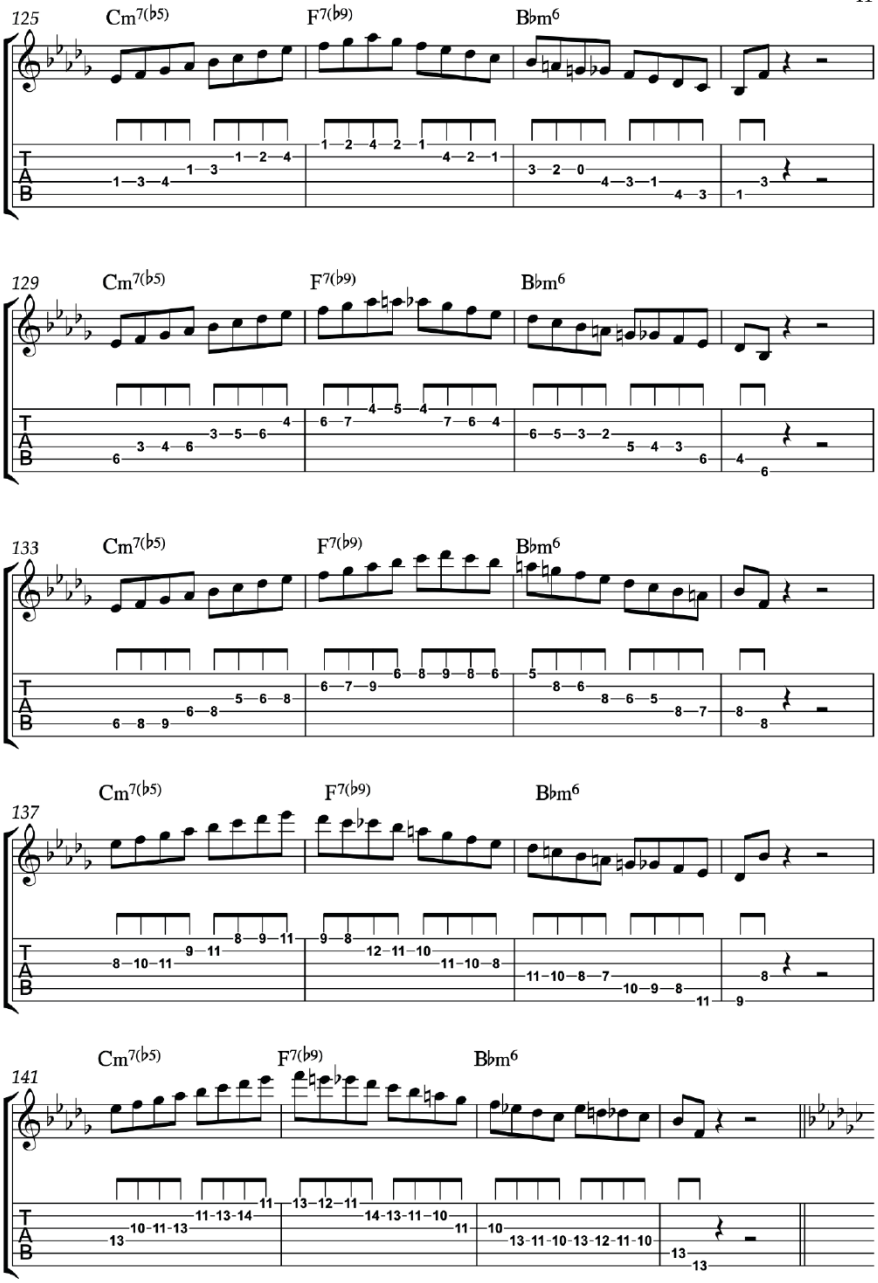
No olvidemos que, además de aprender las escalas, las reglas de cromáticos, etc., estamos buscando crear e incorporar melodías que suenen dentro de un contexto musical.

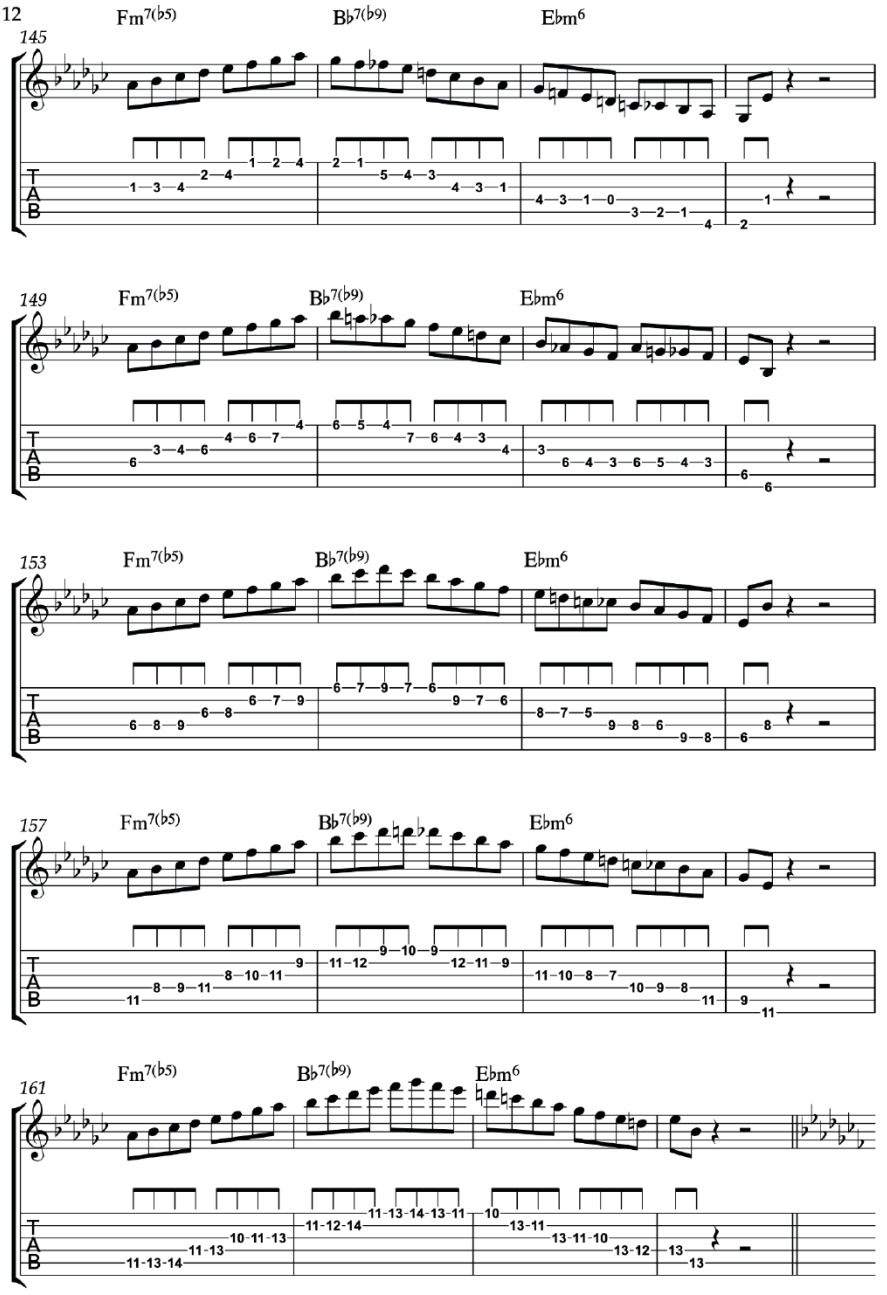
Cada página contiene cinco frases sobre la misma secuencia armónica. Cada frase está pensada sobre una posición del sistema CAGED.

En cuanto a tonalidades, haremos el mismo recorrido que en modo mayor en los ejemplos, dando por obvio que se deben trabajar en las 12 tonalidades.


85
Dm7(b5)
G7(b9)
Cm6
89
Dm7(b5)
G7(b9)
Cm6
93
Dm7(b5)
G7(b9)
Cm6
97
Dm7(b5)
G7(b9)
Cm6
101
Dm7(b5)
G7(b9)
Cm6
T
A
B

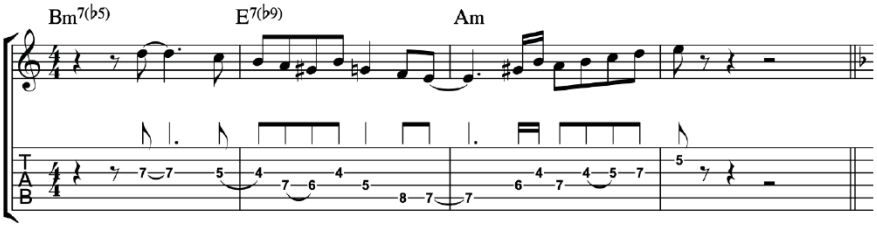

10
105
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm6
109
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm6
113
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm6
117
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm6
121
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm6


125
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m6
129
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m6
133
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m6
137
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m6
141
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m6

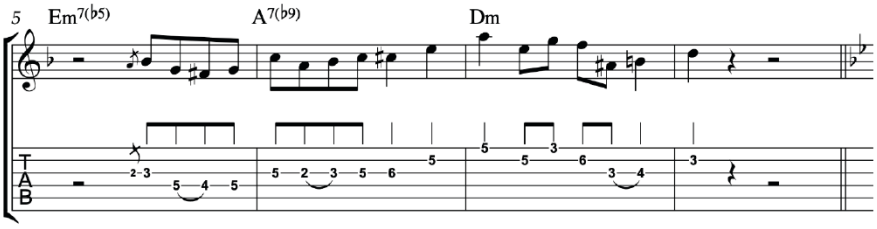

12
145
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m6
149
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m6
153
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m6
157
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m6
161
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m6

Ejemplos de grabaciones

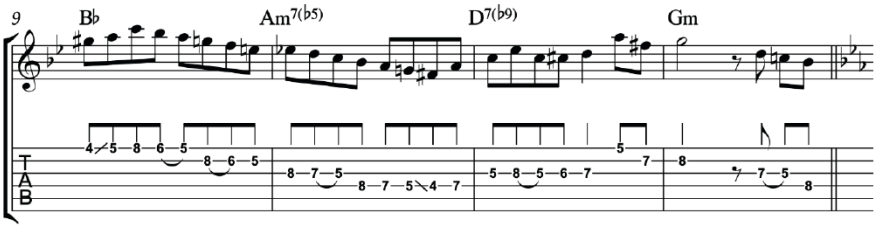
John Coltrane (My shining hour)



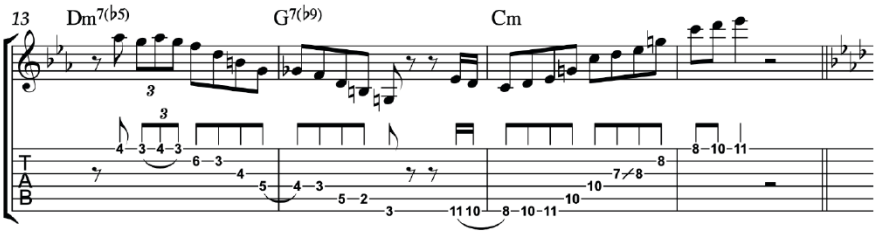
Dexter Gordon (Blue bossa) *transpuesto a Dm*



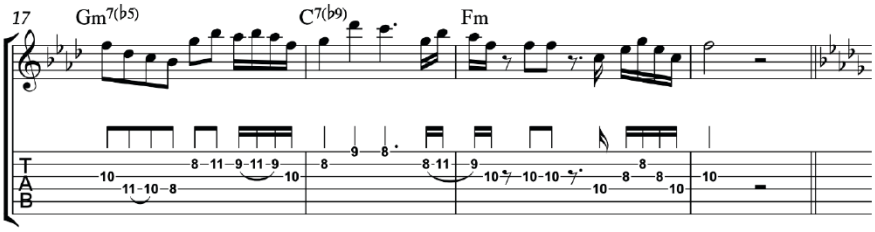
Blue Mitchell (I'll close my eyes) *transpuesto a Gm*



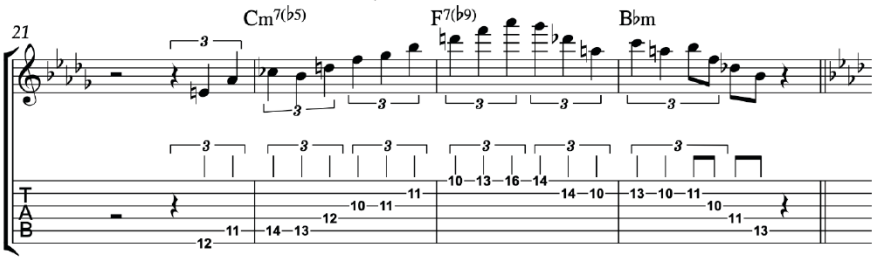
Bireli Lagrene (All of me) *transpuesto a Cm*



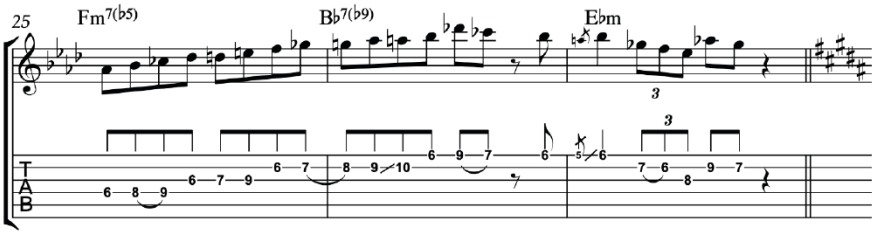
Wynton Kelly (Autumn Leaves) *transpuesto a Fm*



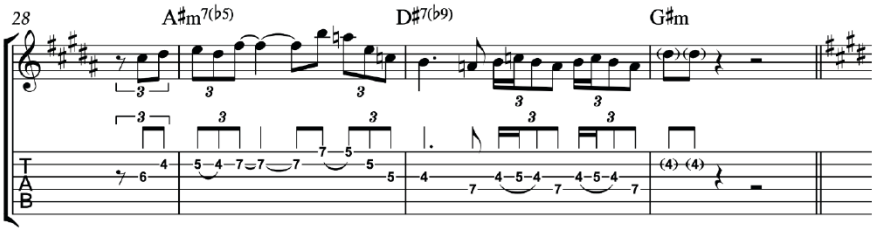
Bill Evans (Beautiful love) *transpuesto a Bbm*



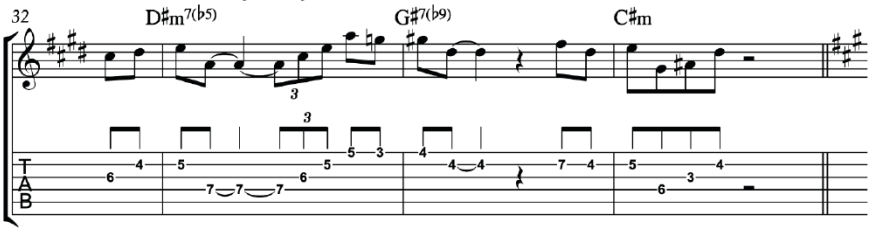
McCoy Tyner (Autumn Leaves) *transpuesto a Ebm*



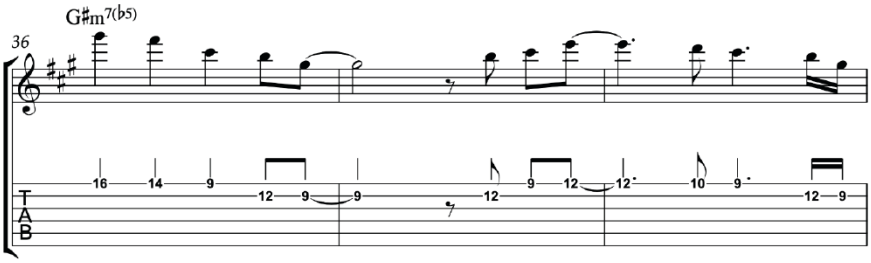
Grant Green (Round Midnight) *transpuesto a G# m*

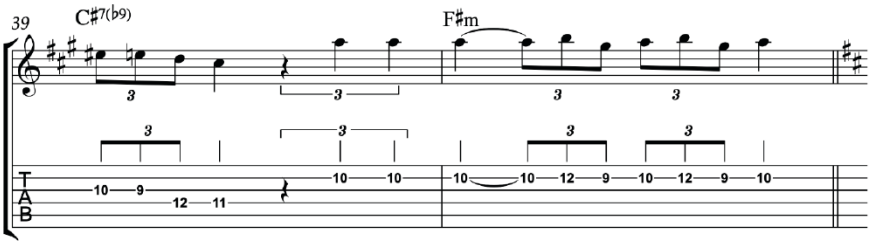


Red Garland (My funny Valentine)

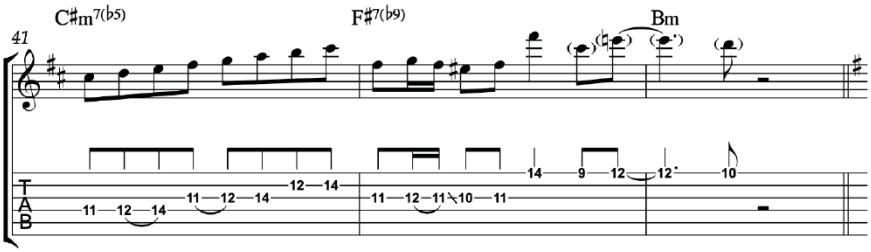


Miles Davis (Bye bye blackbird) *transpuesto a F♯m*



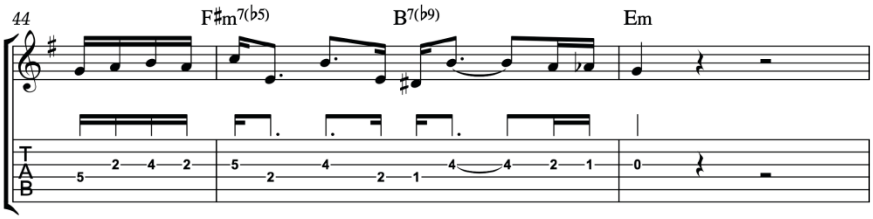


Sonny Stitt (Bye bye blackbird) *transpuesto a Bm*



4

Jim Hall (Darn that dream) *transpuesto a Em*



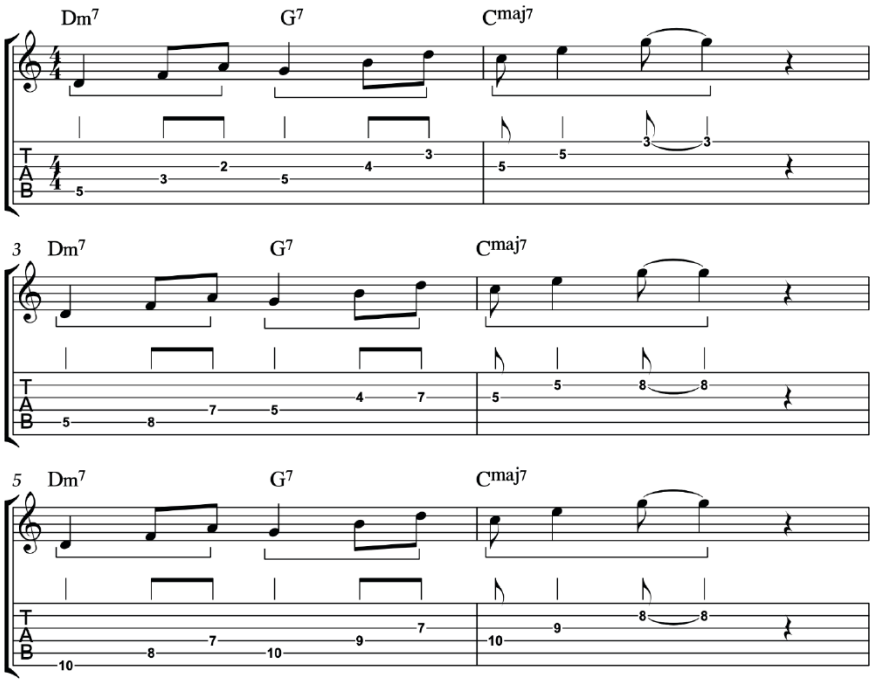
17 Arpegios melódicos. Estructura superior

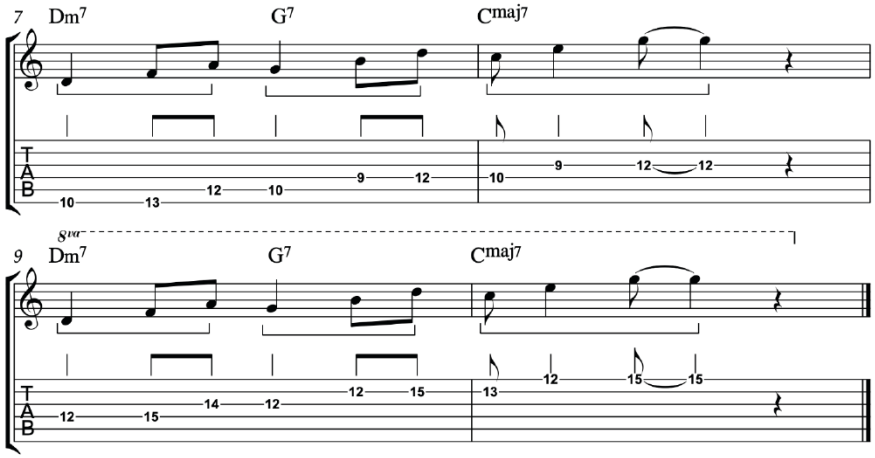
Los arpegios son otra forma de organización de las escalas; en las secciones sobre motivos y secuencias melódicas pasamos por este punto, pero el tópico merece un capítulo especial. En sus presentaciones de 3, 4 ó 5 notas, los arpegios son un elemento de construcción melódica fundamental (los ejemplos de frases de grabaciones que hemos visto dan cuenta de ello).

Lógicamente, un arpegio melódico sobre el acorde que está sonando en el cifrado sonará, consonante.

Veamos arpegios de tríadas sobre la secuencia ii V I en todas las posiciones. Esta base es importantísima. Primero en estado fundamental en dirección ascendente:

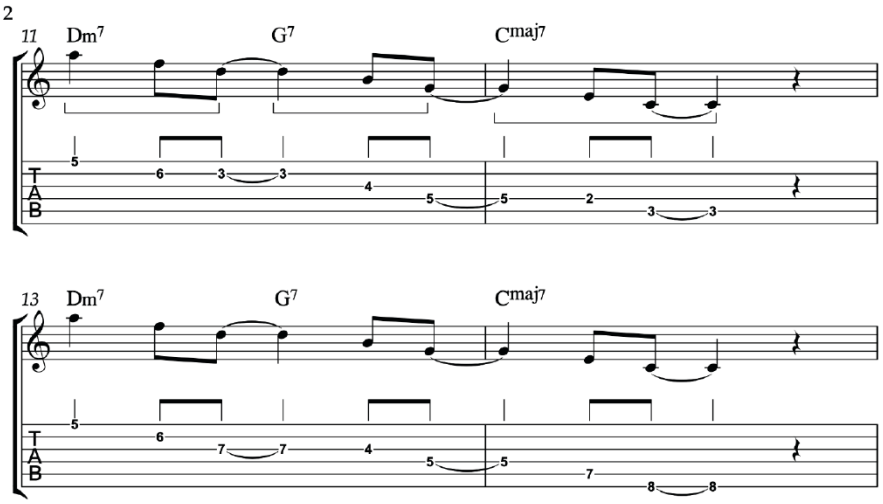
Tríadas E. 1

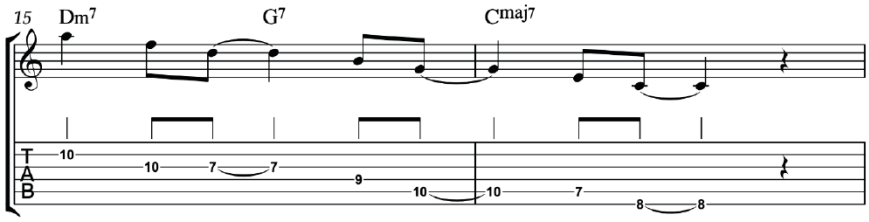




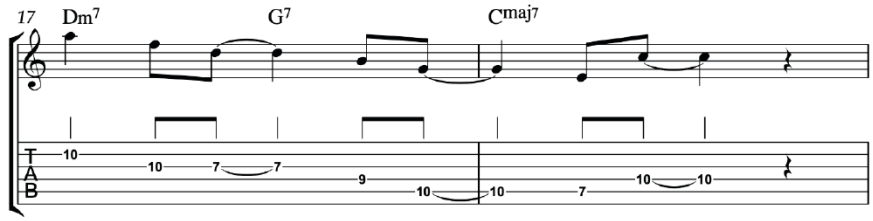
Ahora los mismos arpegios en sentido descendente. Nos encontramos con una nota común:

Tríadas E. 2

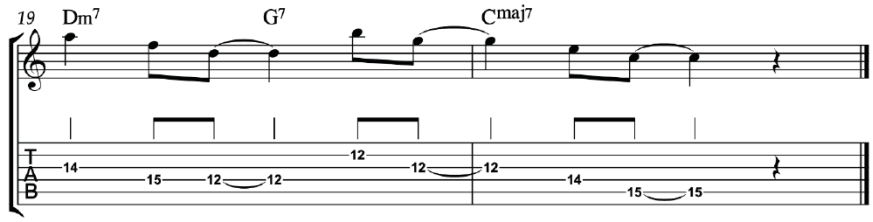




En la posición que sigue la nota más grave nos queda fuera del alcance directo de la mano en una posición, entonces la cambiamos de octava. Ahora podríamos decir que el arpegio de C está en inversión, la nota más grave no es la tónica sino la 3era.



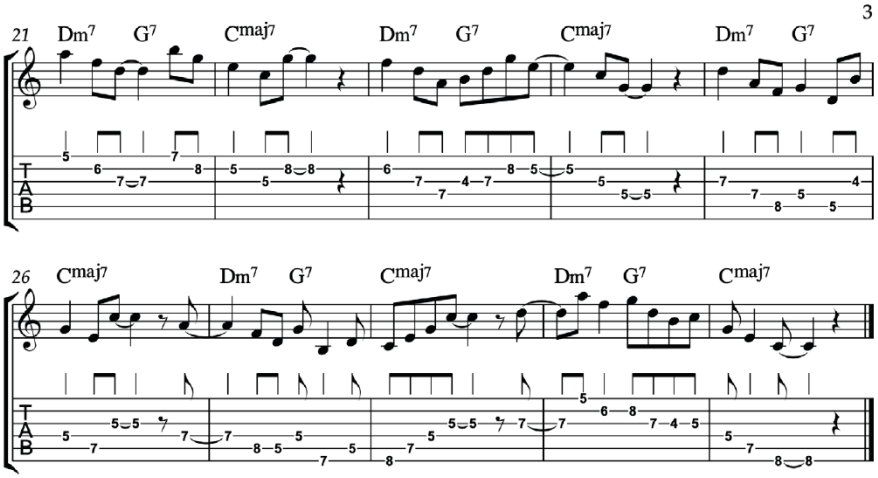
Utilizando este recurso se abren otras posibilidades, por ejemplo, en la posición más aguda:



Las combinaciones y melodías posibles en cada posición son muchísimas.

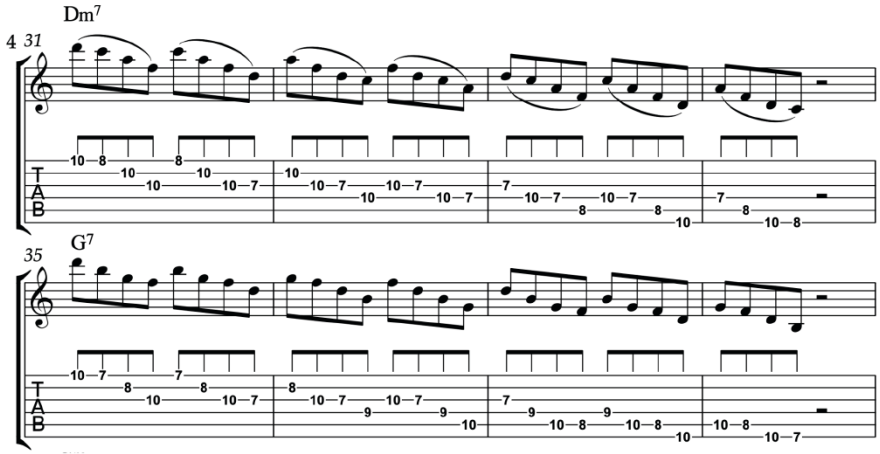
Solo a modo de ejemplo, compartimos un estudio sobre la misma secuencia para ilustrarlo. Nuestra intención es que sirva como punto de partida para continuar improvisando con la conciencia de las tríadas. También hay que trabajarlo en las demás posiciones y en otras tonalidades:

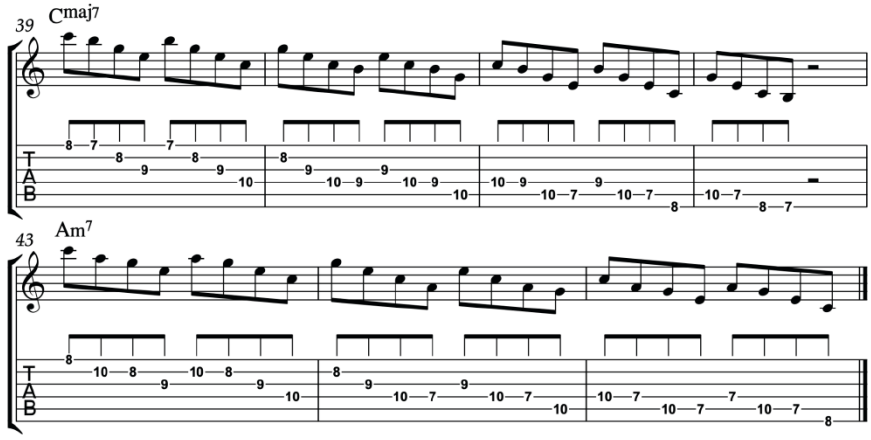
Tríadas E. 3



Veamos ahora los arpegios de cuatro notas o «tétradas». Ya contamos con el recurso de las inversiones. Sabemos que, en una misma posición, un mismo arpegio tiene muchas variantes:

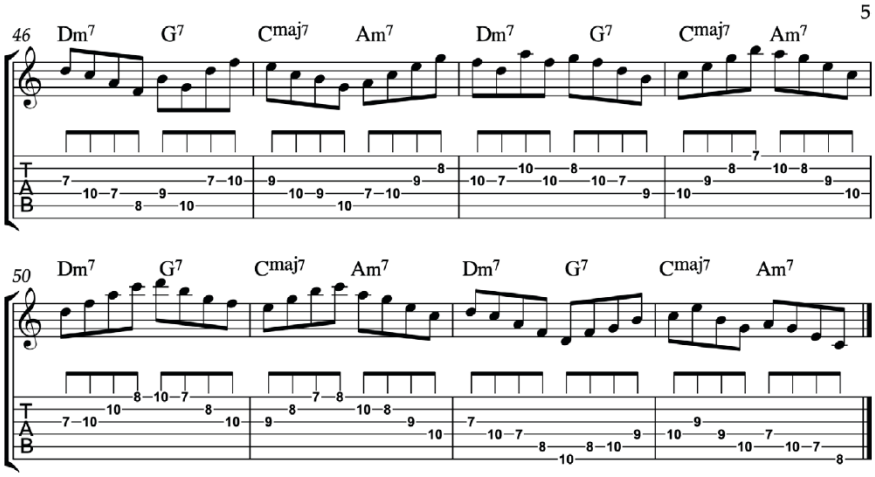
Tétradas E. 1





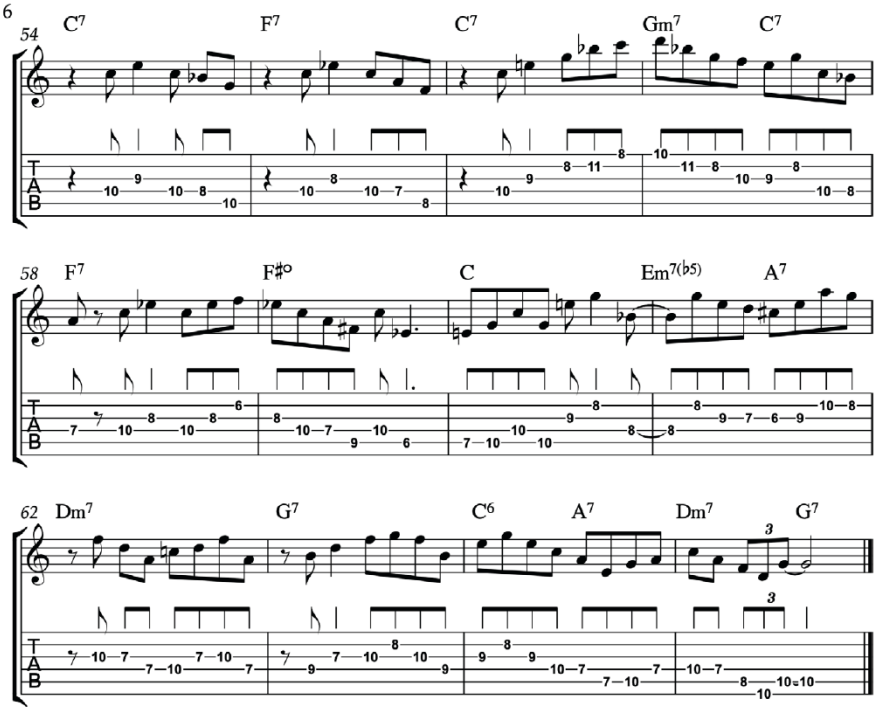
Trabajemos ahora sobre la secuencia ii V I vi en una sola posición:

Tétradas E. 2



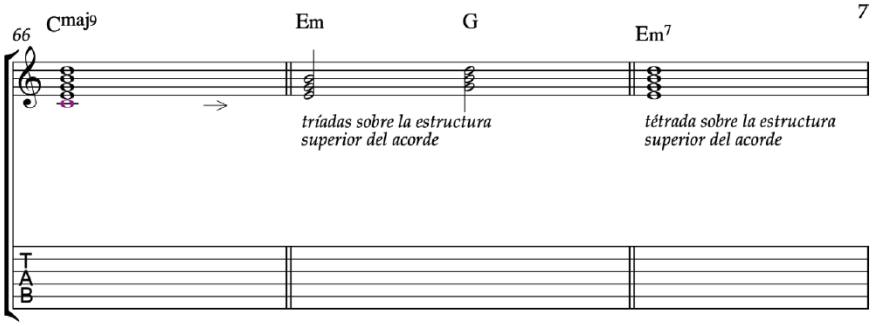
Sobre un blues y motívicamente:

Tétradas E. 3

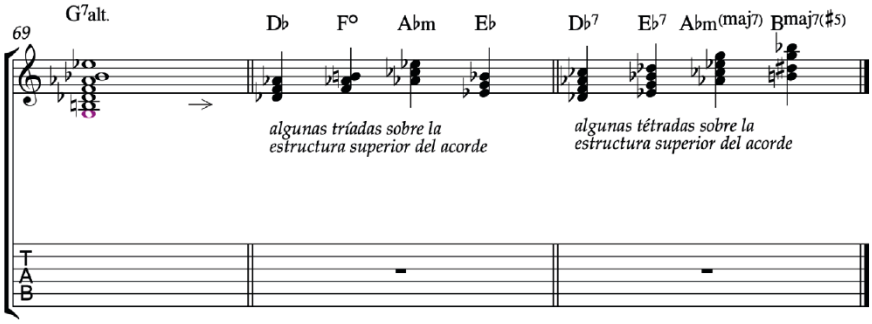


Estructura superior

En un contexto armónico donde los acordes contienen además de la 7ma. otras extensiones, los arpegios melódicos se utilizan sobre la estructura superior de los acordes. Esto quiere decir que sobre un acorde que incluye extensiones vamos a pensar directamente en tríadas y tétradas de otros acordes superpuestos:



A mayor complejidad de la armonía, más opciones aparecen:



Para comenzar a incorporar este recurso, vamos a trabajar sobre la tétrada que se forma a partir de la 3ra. del acorde. En los acordes de la tonalidad mayor tendremos entonces:

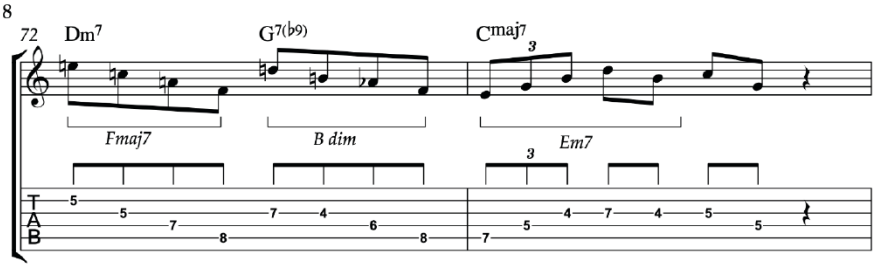
(poco frecuente)

Tétrada desde la 3ra.	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)	Cmaj7	Dm7
Acorde base	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

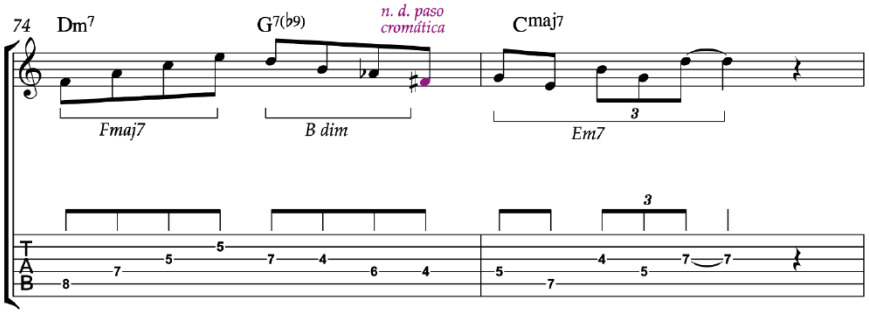
Uno de los casos más usuales es el de las dominantes con b9, sobre las que superponemos el arpegio disminuido. Algunos ejemplos:

Tétrada superpuesta	E°	F#°	G#°	A°	B°	C#°	D°
Acorde base	C7(b9)	D7(b9)	E7(b9)	F7(b9)	G7(b9)	A7(b9)	B7(b9)

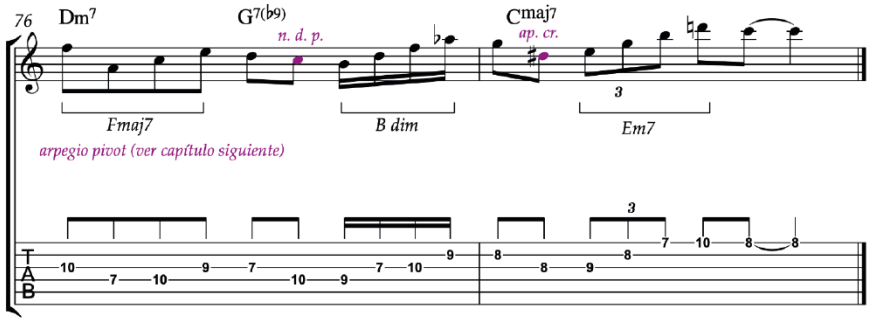
Estructura superior E. 1



Estructura superior E. 2

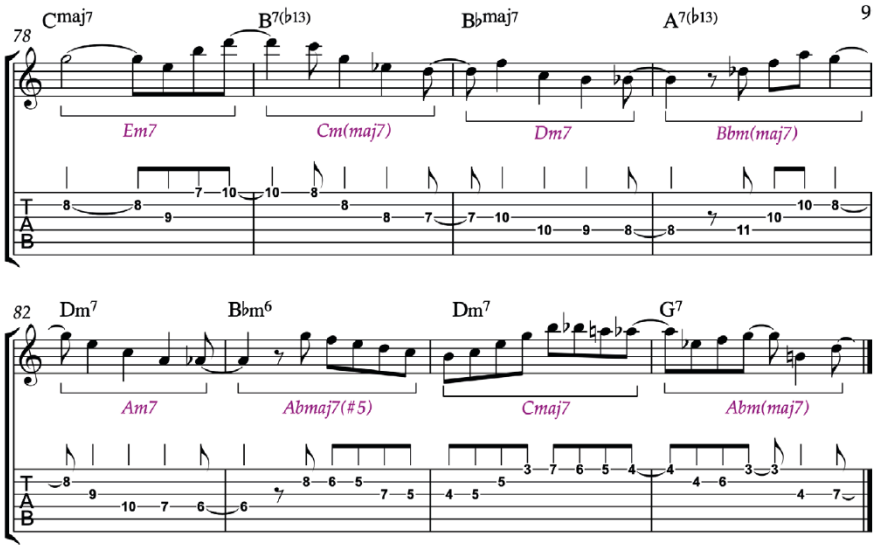


Estructura superior E. 3



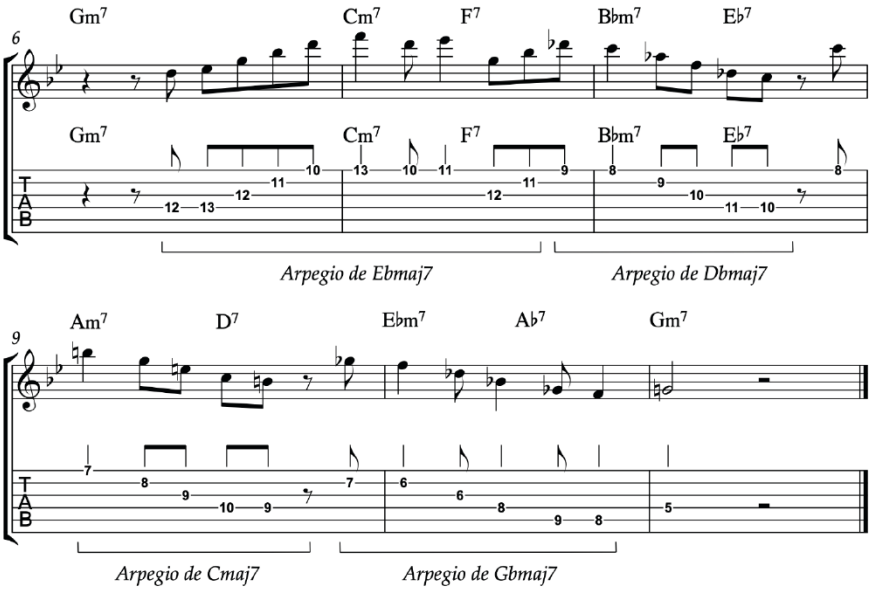
Por supuesto, cuanto más nos acercamos a frases reales (y no ejercicios) vemos que las líneas no están construidas siguiendo un único recurso. *Esa variedad es lo que les confiere dinamismo e interés.*

Una vez que dominemos estos arpegios a partir de la tercera del acorde, podemos empezar a pensar en el arpegio a partir de la 5ta. y luego de la 7ma., que serán habituales. Podemos tomar el cifrado de un tema y reescribirlo en función de los arpegios que se forman a partir de la estructura superior que queremos superponer (sin perder el ancla de la armonía original). En el ejemplo que sigue se ve el típico recurso para las dominantes alteradas de pensar un arpegio menor (maj7) un semitono arriba.



En el siguiente ejemplo vemos una estrategia de simplificación. Los cambios de ii V ocurren dentro del mismo compás y a un tempo rápido (negra= 200).

En la primera vuelta de solo de uno de los temas clásicos de Wes Montgomery escuchamos la frase:



En este capítulo vimos distintos tipos de arpegio a partir de cada una de las notas del acorde. En este ejemplo de Wes Montgomery aparecen solo los arpegios a partir de la 7ma. de cada dominante:

Sobre F7, *arpegio de Ebmaj7*
Sobre Eb7, *arpegio de Dbmaj7*
Sobre D7, *arpegio de Cmaj7*
Sobre Ab7, *arpegio de Gbmaj7*

Esto es una *estrategia de solo,* en términos de qué notas vamos a tocar sobre los cambios, sobre una secuencia modulante a gran velocidad. Hay una coherencia lógica detrás de la frase. Por supuesto que el motivo rítmico también es clave en eso. Tenemos en cada compás un motivo.

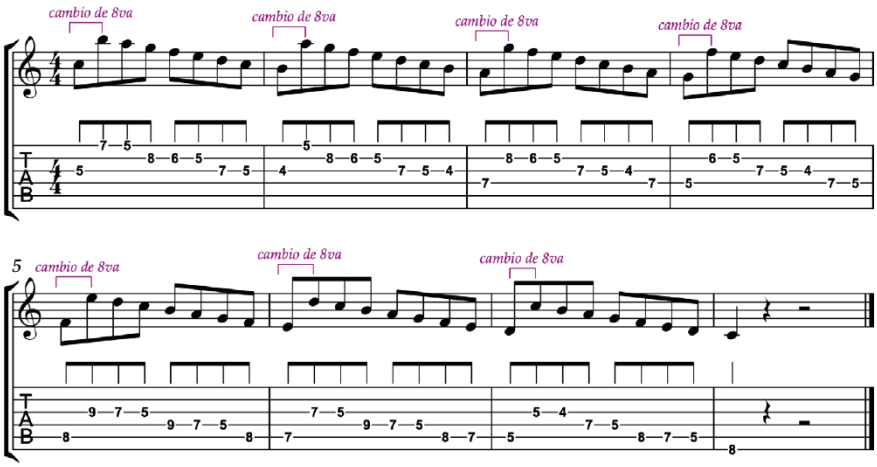
motivo a	*motivo b*	*motivo b*	*motivo a´*
Cm7 F7	Bbm7 Eb7	Am7 D7	Ebm7 Ab7

Además, el primer ii v está *anticipado* empezando en el compás previo, generando la sensación de que la melodía provoca el cambio armónico. Luego de ver algunos otros elementos de construcción melódica en los capítulos que siguen volveremos sobre los arpegios melódicos sobre la estructura superior, pero ya integrándose en líneas con uso de otros recursos.

18 Pivots

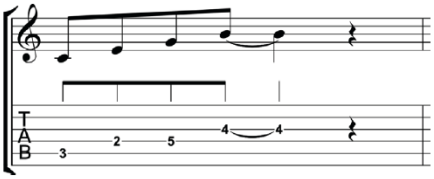
«Pivot» es el término que utiliza Barry Harris, entre otros, para referirse a los cambios de octava. Esta técnica es especialmente útil para generar variedad melódica a la vez que permite una mayor economía del registro del instrumento.
Este recurso empezó a usarse extensivamente en la música barroca. Para evocar esa sonoridad basta escuchar cómo suena esta escala de Do Mayor con desplazamientos de octava:

Pivots «barroco»

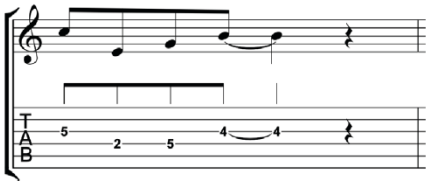


En la música del último siglo, una de las fórmulas clásicas es aplicarlo a los arpegios de tétradas.

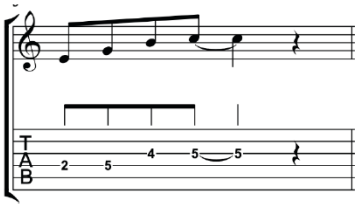
Arpegio de Cmaj7



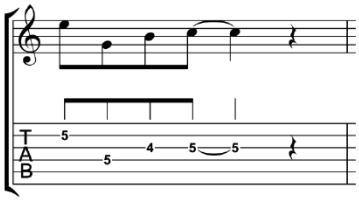
Arpegio de Cmaj7 con pivot



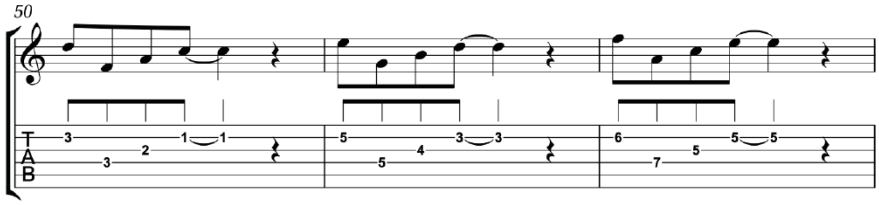
El arpegio también puede aparecer en inversión:

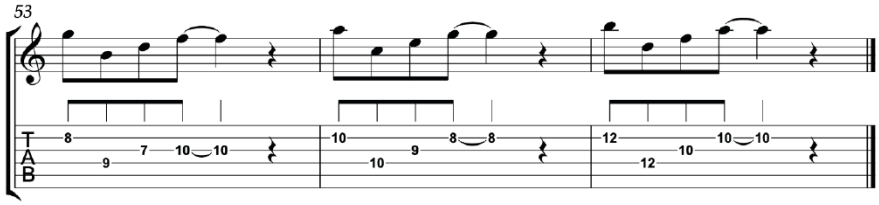


En la versión con pivot es característico el salto descendente de 6ta. al comienzo:

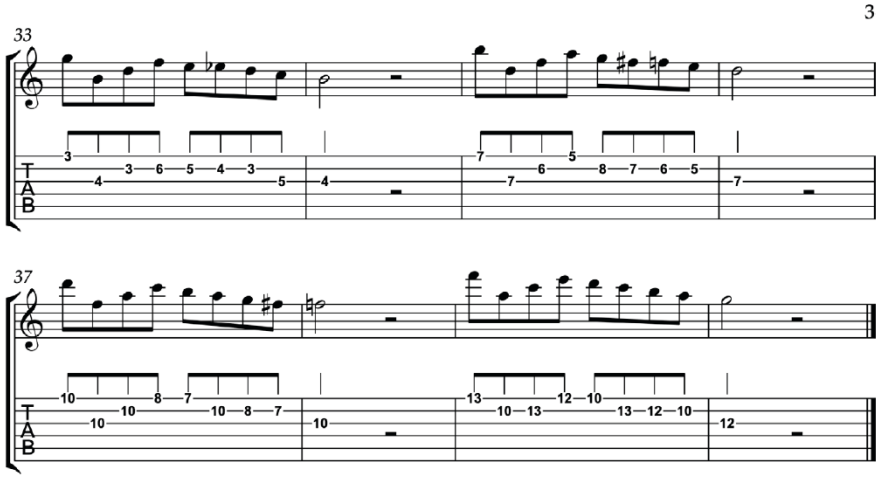


Veamos algunos ejemplos sobre los demás arpegios de la escala mayor y utilizando siempre el mismo grupo de cuerdas:

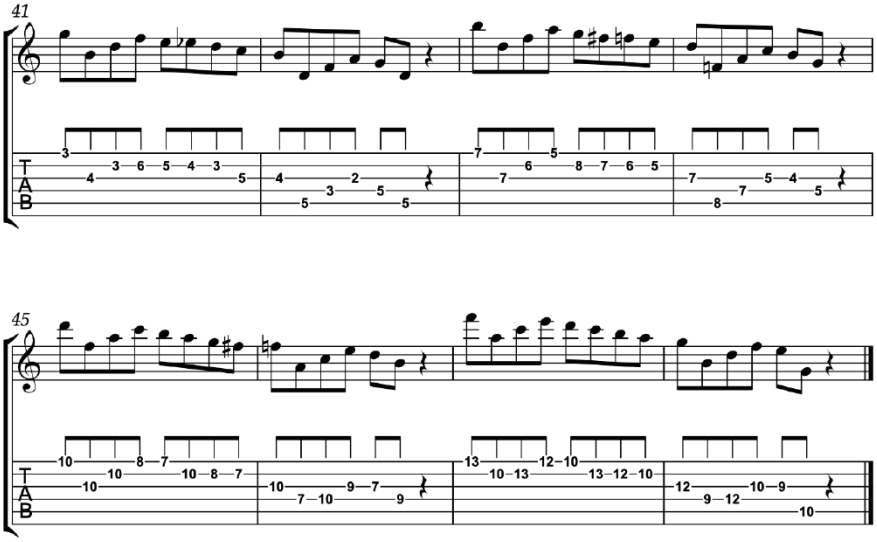




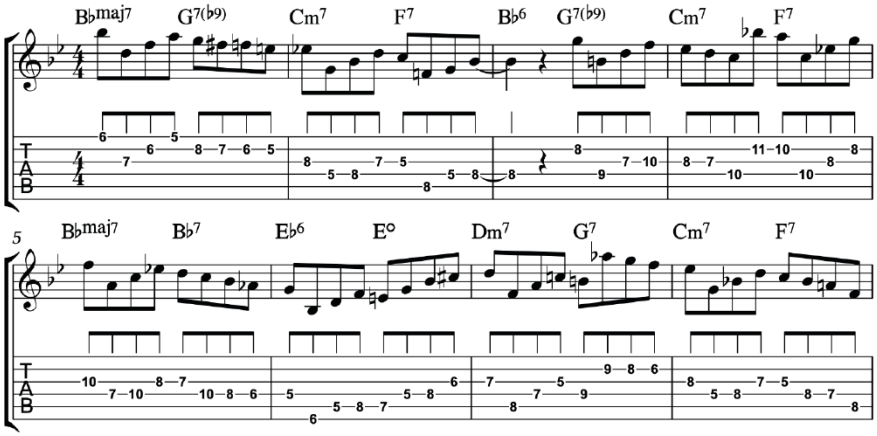
Ahora una serie de frases cortas basadas en arpegios con pivots más un fragmento de escala para cerrar sobre notas de G7 en tiempo fuerte (aplicamos la regla de cromáticos a la primera nota de la escala). Los arpegios son G7, Bm7(b5), Dm7, Fmaj7 (los que se forman a partir de las cuatro notas básicas del acorde, como veíamos en el capítulo anterior).



Otra combinación, en este caso, de tres elementos:
arpegio con pivot + escala + arpegio con pivot.



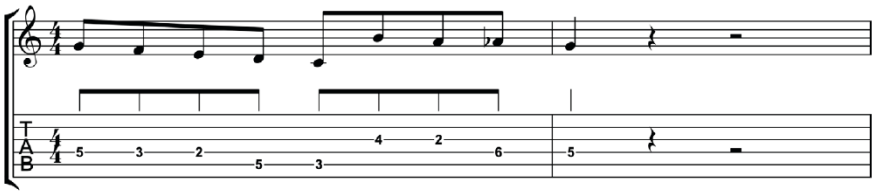
Veamos qué pasa cuando aplicamos esta misma frase sobre una secuencia armónica. En este caso, los primeros 8 compases de la parte A de un «Rhythm Changes», una forma clásica sobre la que están construidos muchos temas. Hay algunos mínimos agregados en la línea además de que el cambio de octava (pivot) aparece también en algunas escalas:



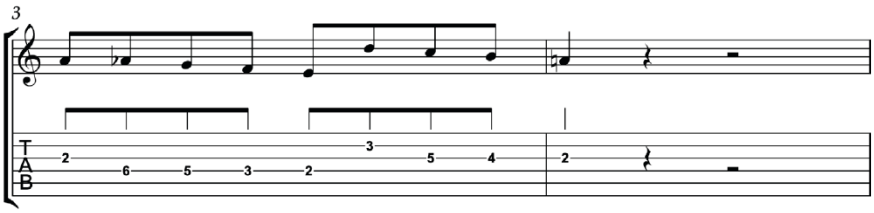
Cuando aplicamos los pivots a las escalas descendentes con reglas de cromáticos, efectuamos el salto de cambio de octava en tiempo débil. En principio, realizamos el salto solo luego de tres de las notas consonantes de la escala (Tónica, 3era. y 5ta., por ejemplo). Evitamos saltar luego de la consonancia que es seguida por el cromatismo (la 6ta. en una escala sobre C6, por ejemplo) porque el salto de octava caería sobre la nota de paso cromática, acentuando una disonancia y resultando en una línea que pierde equilibrio.

En los acordes MAYORES (por ej. C6, C6/9, Cmaj7, etc.) y en los acordes menores (por ejemplo, Cm7, Cm6/9, Cm(7M), etc.) tenemos como pivots las siguientes notas:

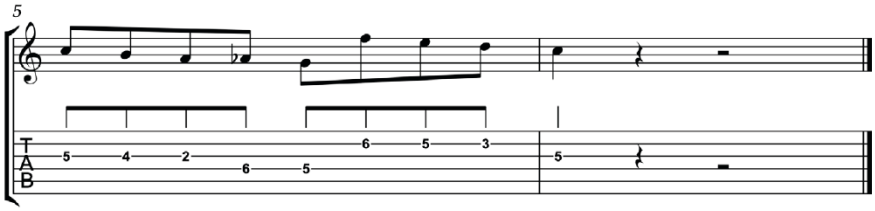
Tónica



3ra



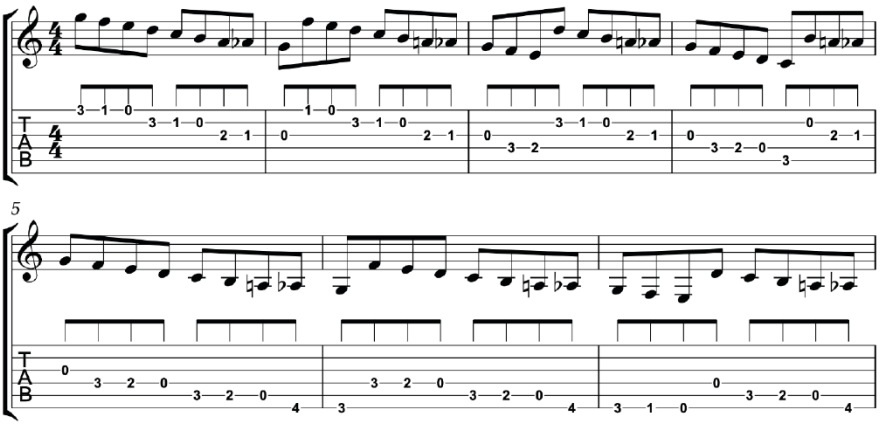
5ta



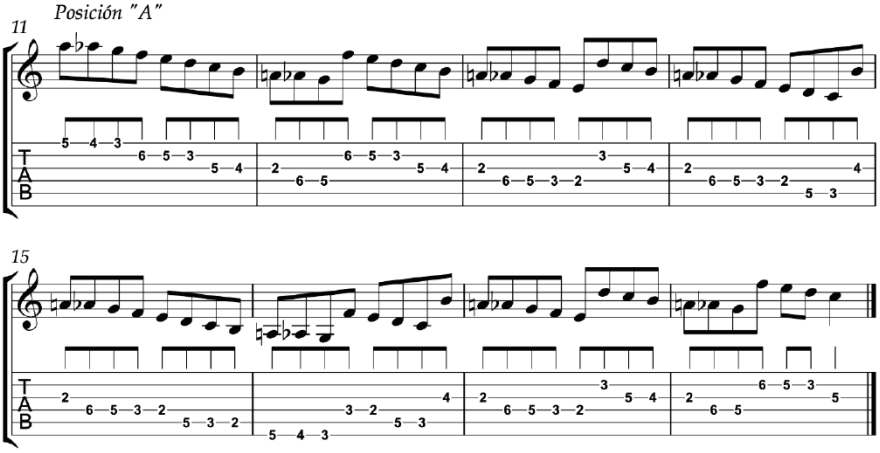
Seguidamente, vemos algunos estudios de escalas siguiendo esta lógica. Cada estudio está planteado sobre una misma posición, aunque esto no tiene por qué ser siempre el caso. Las cuerdas al aire no están dentro de los hábitos guitarrísticos de este estilo; de todos modos, esa misma posición puede transportarse a un sector del mástil donde sean todas notas pisadas.

Pivots sobre C6

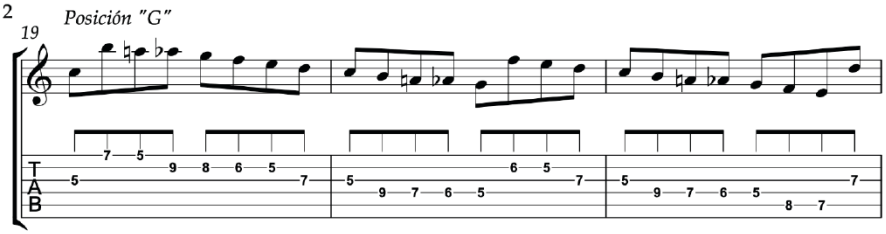
Posición "C"

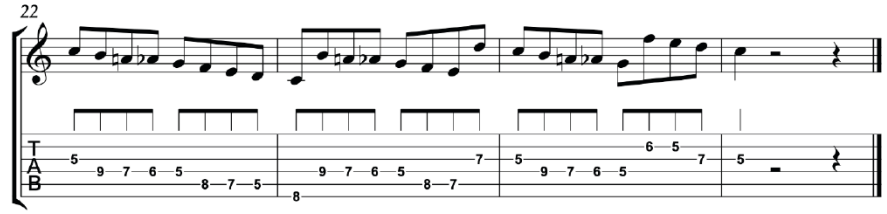


Posición "A"

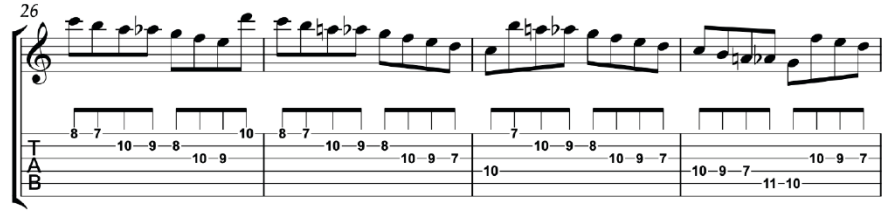


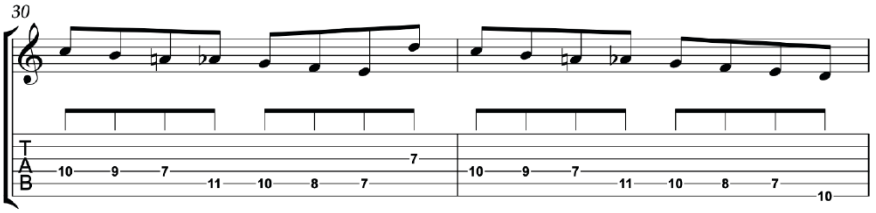
2 *Posición "G"*

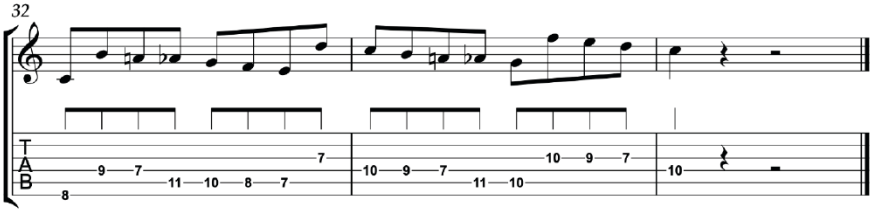




Posición "E"

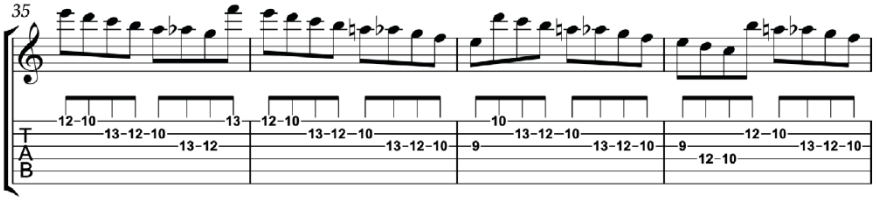


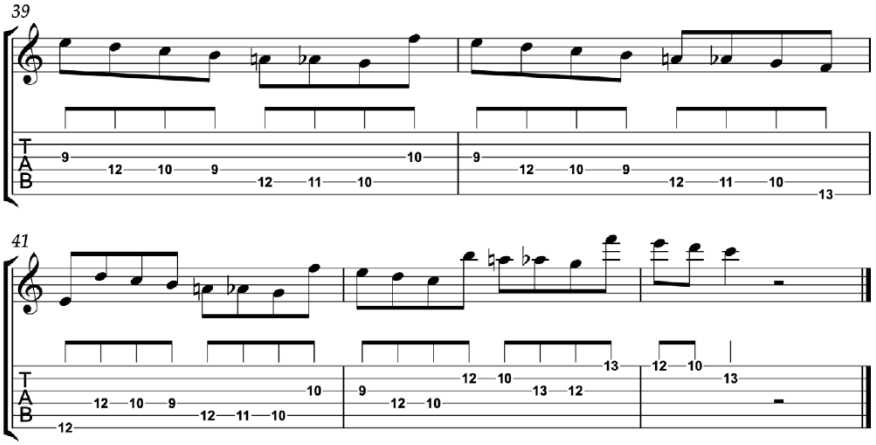




Posición "D"

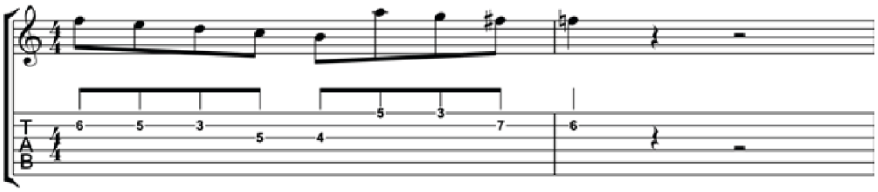
3



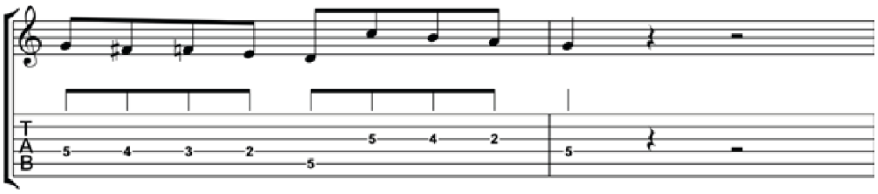


En los acordes DOMINANTES y en los acordes DOMINANTES (b9,b13) utilizaremos como notas pivots:

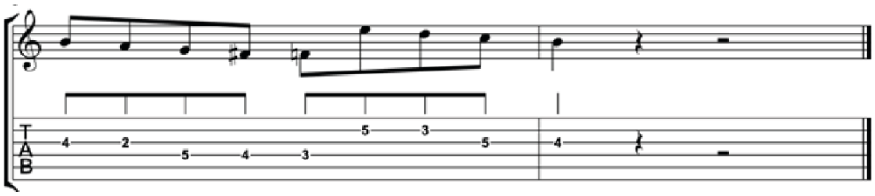
–3era



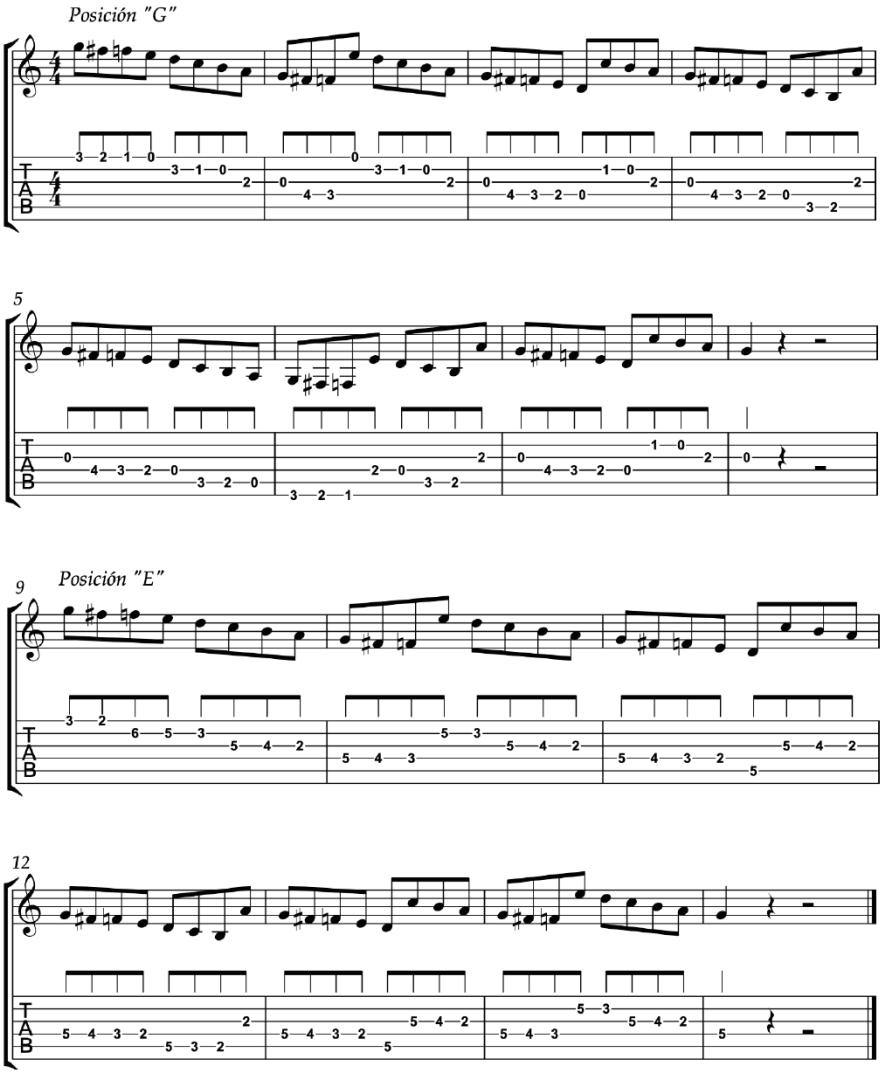
–5ta



–7ma

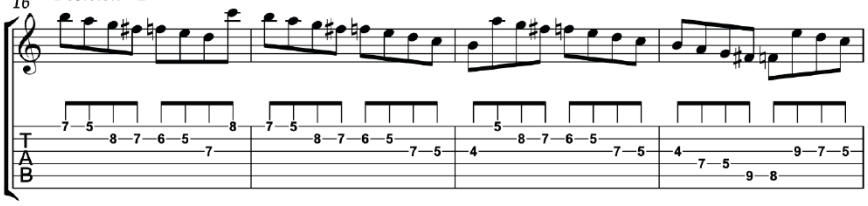


Pivots sobre G7

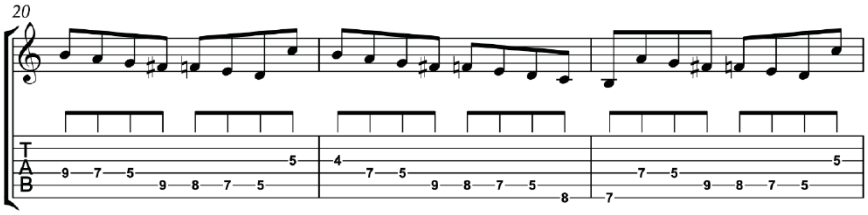


2

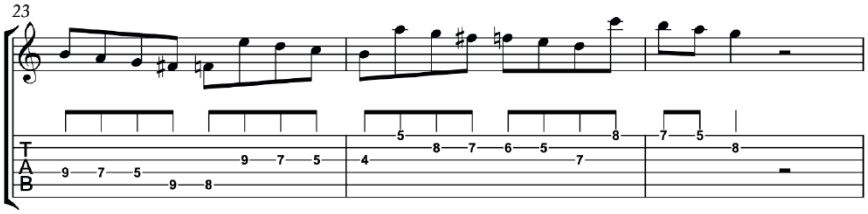
16 *Posición "D"*



20

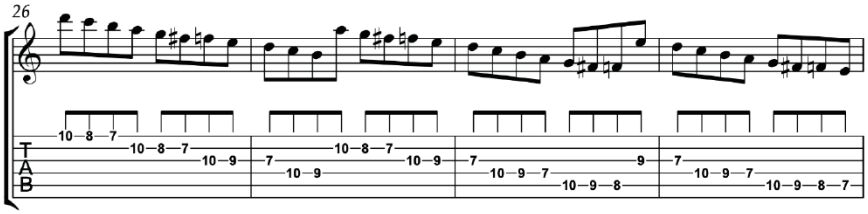


23

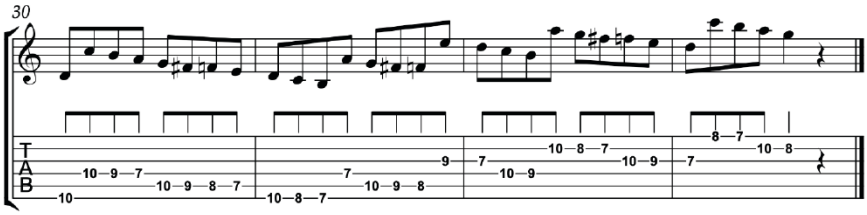


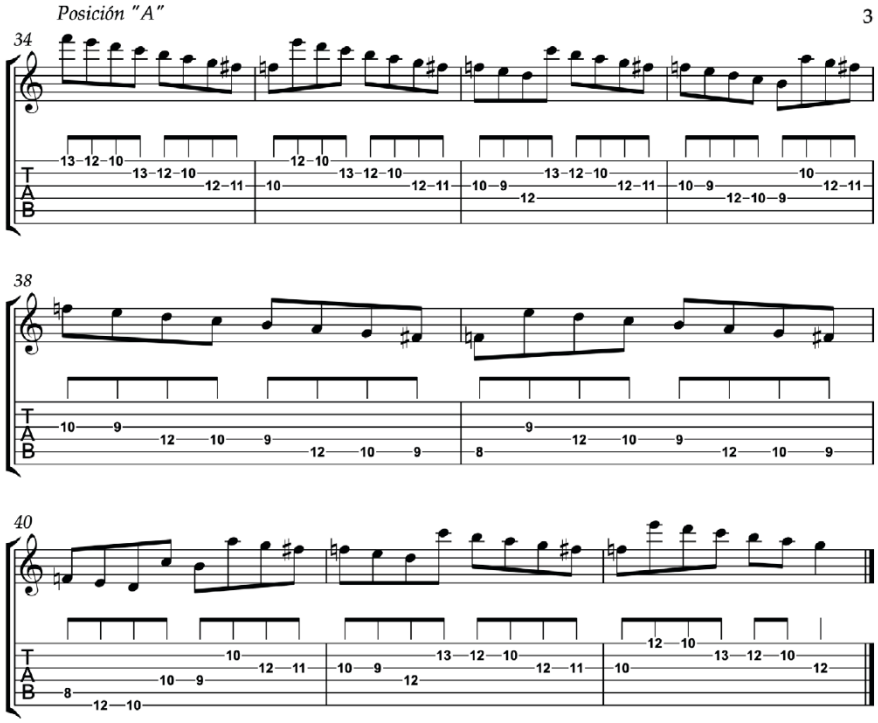
Posición "C"

26



30

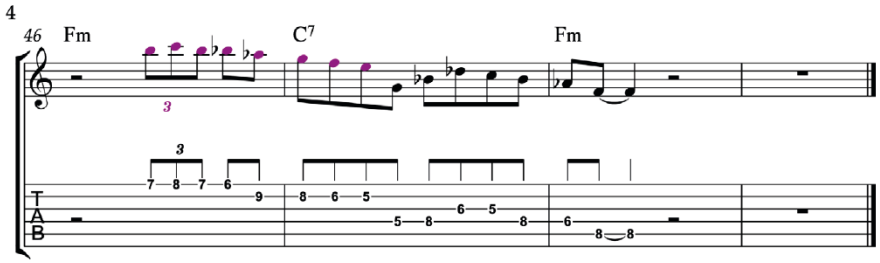




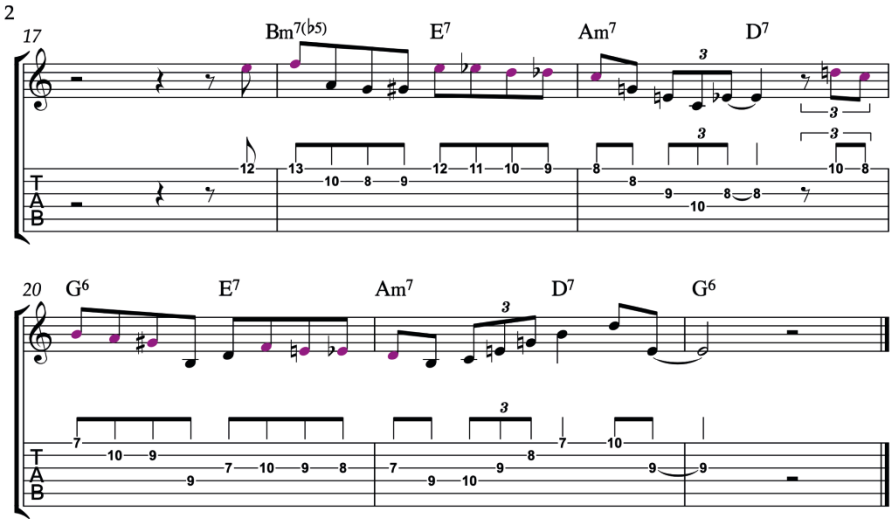
Ejemplos de frases con pivots en solos de Charlie Parker

Los pivots también pueden generar la ilusión de una polifonía en una sola voz. Los saltos en una línea pueden sugerir dos voces que se preguntan y responden:

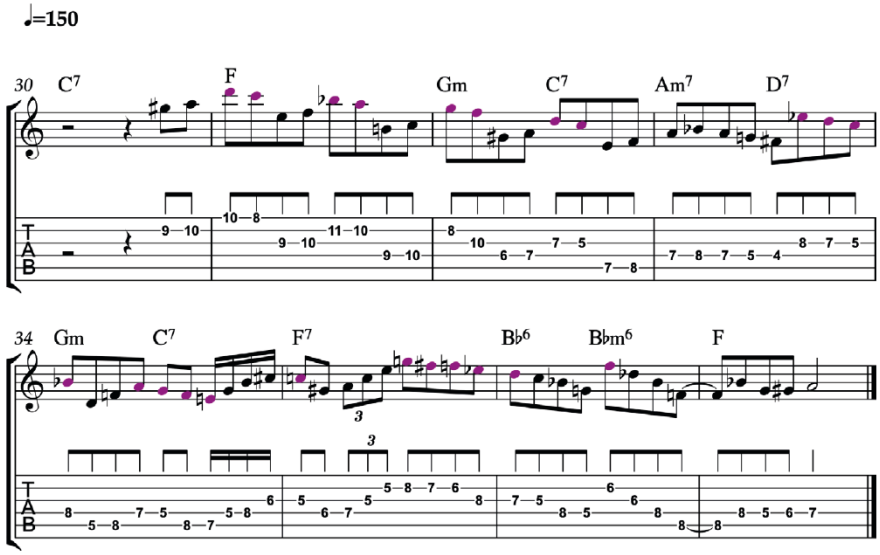
Parker frase 1 (transpuesta del original)



Parker frase 2



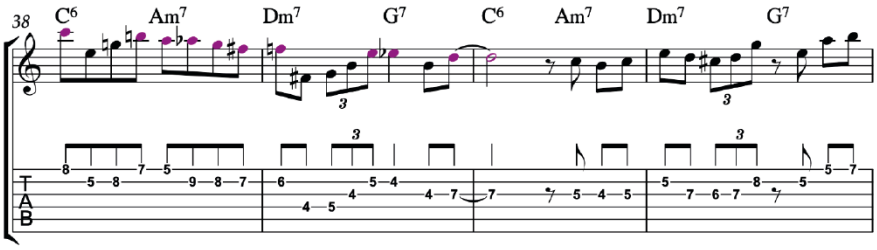
Parker frase 3 (transpuesta del original)



A partir de estos recursos e ideas vamos a crear nuestras propias frases sobre secuencias armónicas típicas. Allí es donde realmente empieza el desarrollo musical activo.

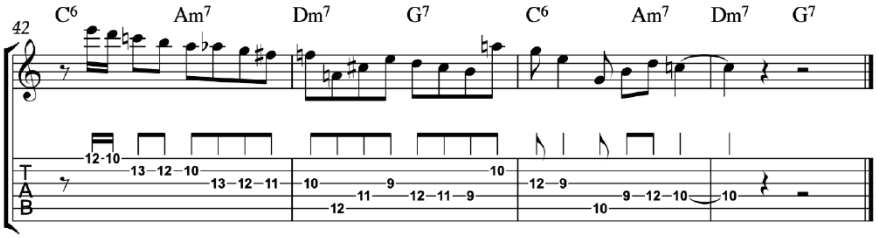
Sobre la base de notas de paso cromáticas, arpegios con pivots, estas líneas que van conduciéndose a través de los cambios de acorde y algún ínfimo condimento rítmico, podemos por ejemplo crear una frase así (más guitarrística que las del saxo).

Frase propia 1



Otra variante en una posición más aguda sobre la misma idea.

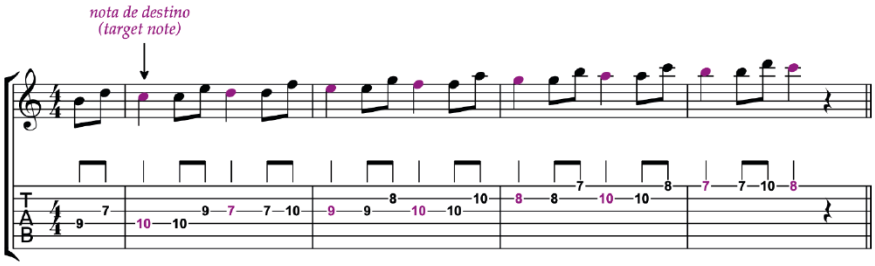
Frase propia 2



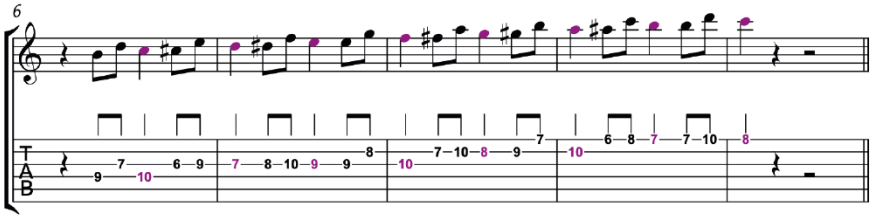
19 Enclosures

Un enclosure es una figura compuesta de tres o más notas en la cual se llega a una nota de destino rodeándola desde abajo y desde arriba.

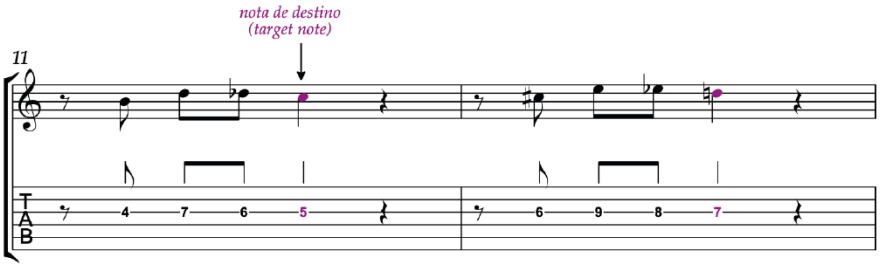
Tenemos enclosures diatónicos (solo compuestos por notas de la escala):



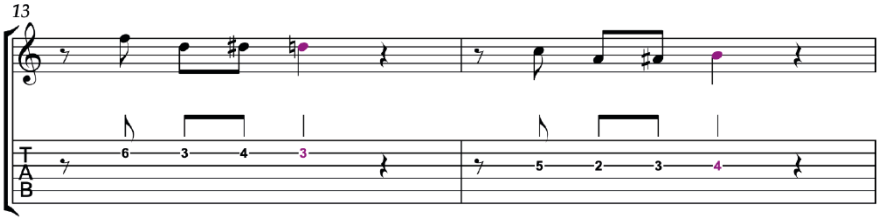
Y otros con notas cromáticas añadidas. En este primer ejemplo la fórmula es una nota diatónica (de la escala) por arriba de la nota principal y una nota cromática un semitono abajo:



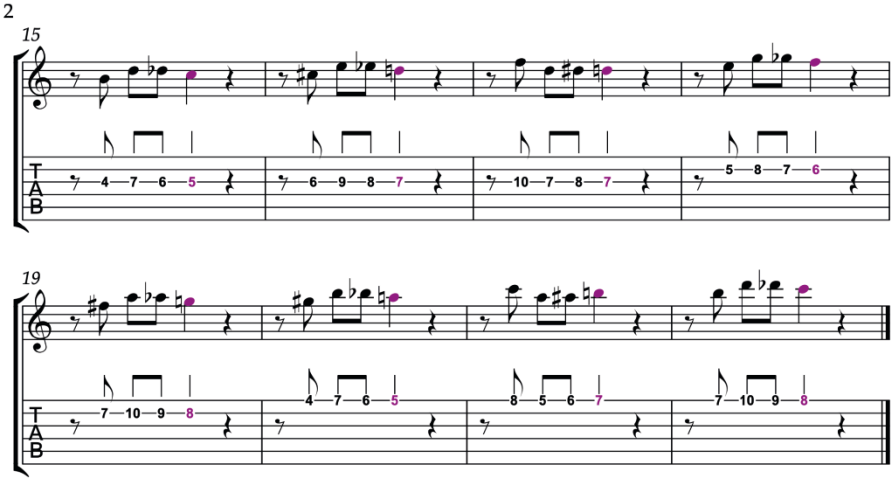
Como este recurso merecería un libro en sí mismo, vamos a dedicarnos ahora exclusivamente a los que están compuestos por 4 notas (3 notas + nota de destino). En este caso usaremos dos notas de la escala y una nota cromática en cada enclosure. Si bien no es la única digitación posible, ubicar las cuatro notas en la misma cuerda es especialmente cómodo:



Para mantener la fórmula (dos notas de la escala y una nota cromática), en la 3era. y 7ma. de la escala mayor invertimos el diseño:

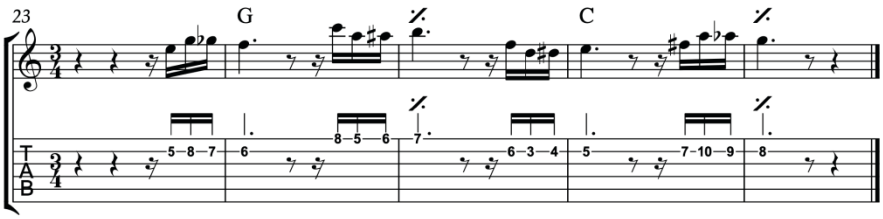


Todas las notas de la escala mayor (en Do) con enclosures de 4 notas:

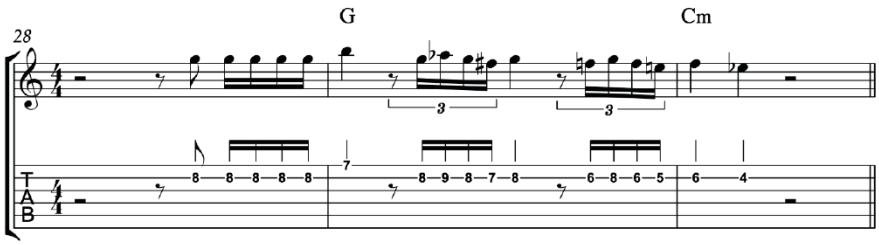


No solo son un recurso característico del Bebop, sino que los encontramos en obras clásicas, además de que suenan especialmente bien dentro del contexto del folclore argentino y el tango.

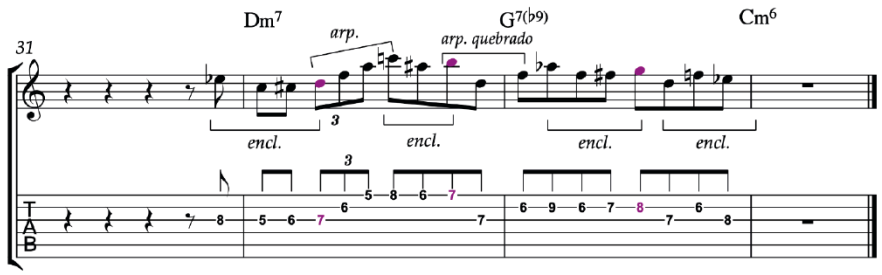
Veamos qué sucede con una base de chamamé y el siguiente ejemplo:



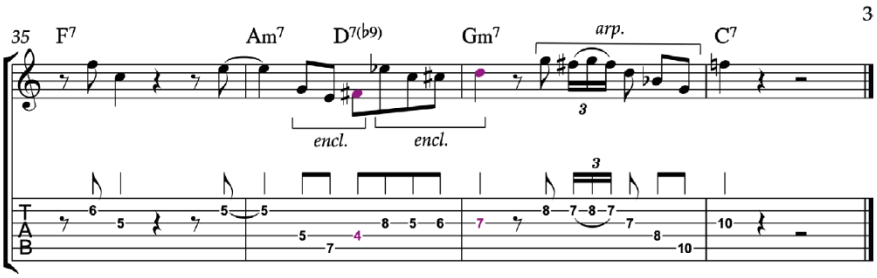
O en esta frase de Troilo donde pasa sobre la nota de destino en la primera parte del diseño:



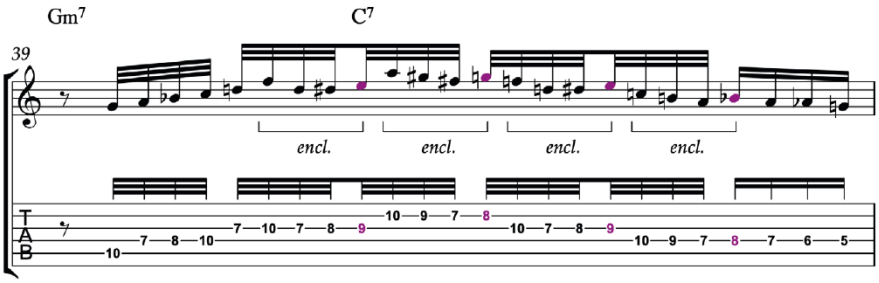
Aquí un fragmento de Red Garland basado en enclosures y arpegios:



Parte de la melodía de Billie's Bounce de Parker:

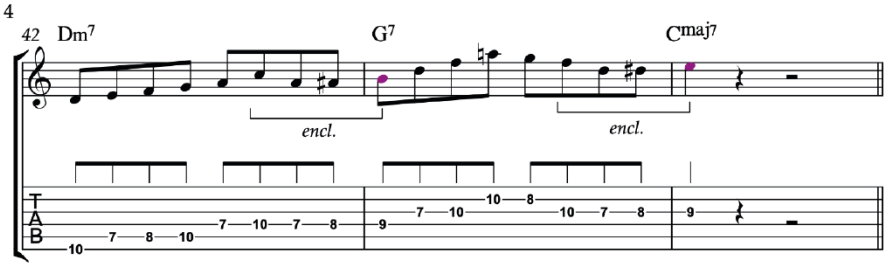


O este lick de Wes Montgomery que rodea la 3era., 5ta. y 7ma. de la dominante:

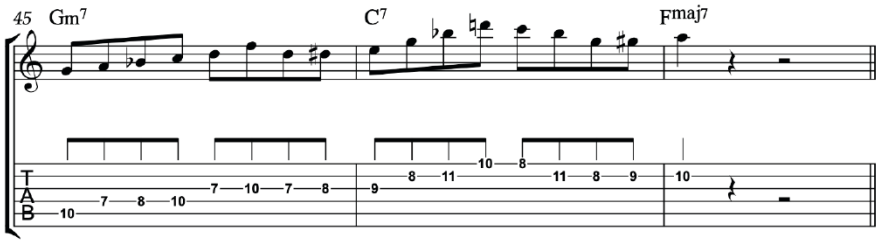


Siguiendo con nuestra práctica sobre secuencias de ii V I, veamos una frase basada en escala + enclosure + arpegio + enclosure, y cómo transponerla a las distintas tonalidades siguiendo el círculo de quintas (en sentido antihorario).

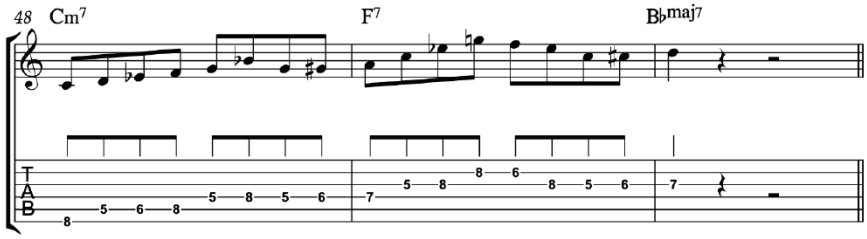
Tenemos un patrón de digitación comenzando desde la 6ta. cuerda:



Otro comenzando desde la 5ta. cuerda:



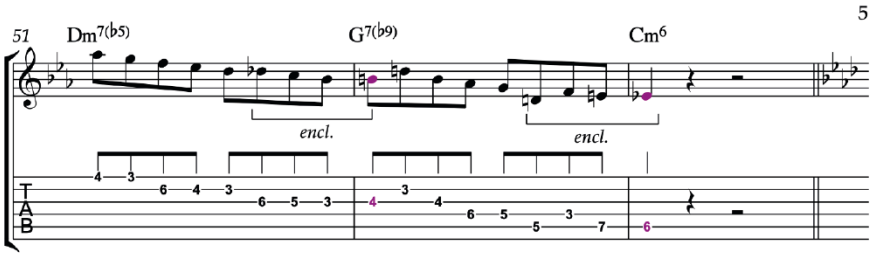
Y luego simplemente se repiten a partir de otra nota. El primer patrón, ahora en Bb mayor:



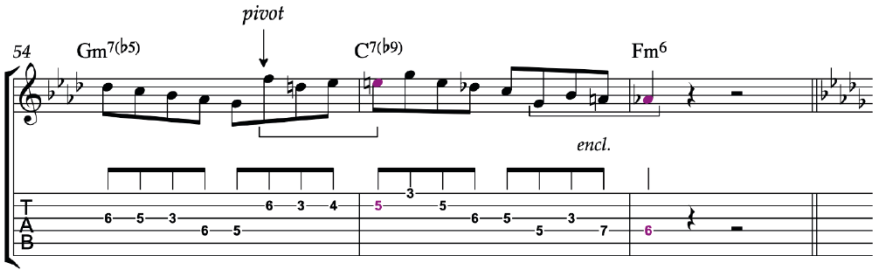
Sigue el segundo patrón comenzando en 5a cuerda en la casilla 8 nos da Eb mayor, etcétera.

Veamos el mismo concepto en modo menor sobre la secuencia **ii7(b5) V7(b9) i6.**

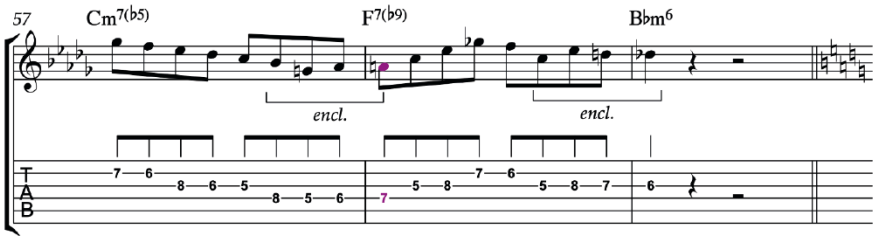
Para ejemplificar cómo un mismo concepto va más allá de una frase concreta y puede manifestarse en múltiples opciones, ahora la escala es descendente y el arpegio tiene otro diseño. El límite de las posibilidades solo depende de la imaginación. Para ilustrar esto vemos 3 variantes distintas. En la primera el registro es de una 8va. y media:



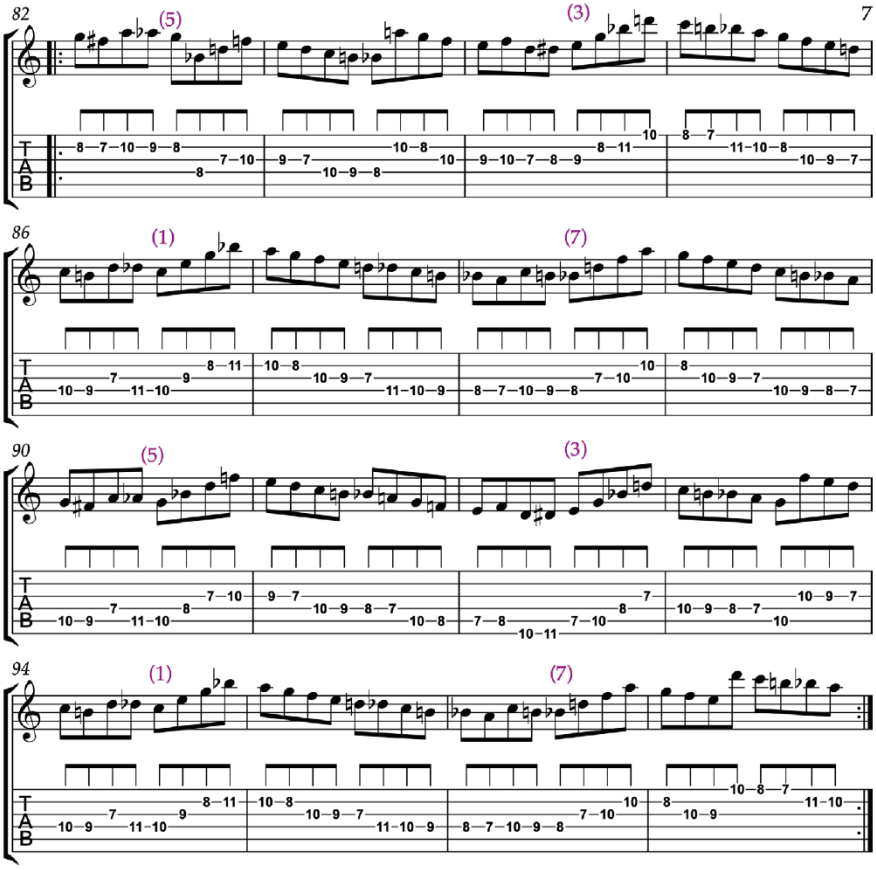
En la segunda, el registro es de una 8va.:



Y en la tercera toda la frase está contenida dentro de un intervalo de 6ta.:



Compartimos ahora un estudio cíclico sobre C7 sobre la base de la estructura enclosure + arpegio + escala con regla de cromáticos, haciendo uso de pivots para mantener todo dentro de una posición. Los arpegios de 4 notas son los que se forman a partir de la tónica, 3era., 5ta. y 7ma. del acorde de dominante. Sugerimos tanto transponer como crear estudios a partir de la misma lógica sobre las otras escalas y tipos de acordes. Si bien utilizarlo completo, literalmente, en un contexto musical, sería demasiado mecánico, es un buen ejemplo de cómo podemos crear ejercicios técnicos que exploran y desarrollan ideas musicales. A la vez esos gestos melódicos se van guardando en nuestro subconsciente, surgiendo luego más naturalmente, sin necesidad de pensarlos.


82
(5)
(3)
7
86
(1)
(7)
90
(5)
(3)
94
(1)
(7)

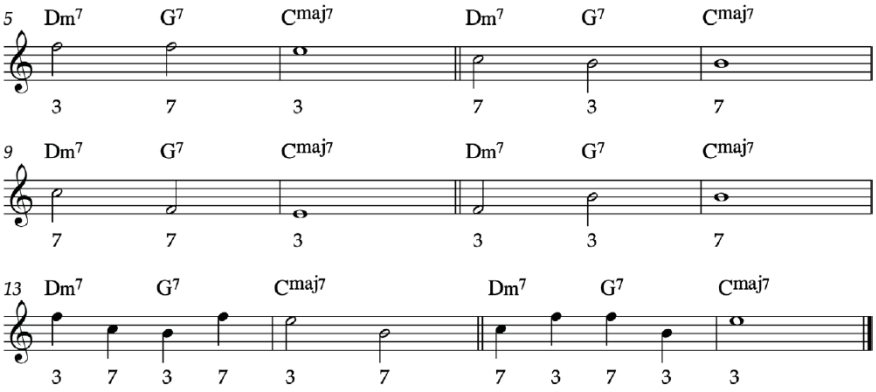
20 Notas guía o *guide tones*

Se llama notas guía (o *guide tones*) a las notas 3era. y 7ma. pertenecientes a los acordes. Estas notas definen la función del acorde a la vez que son notas que tienden al movimiento, buscando resolver.

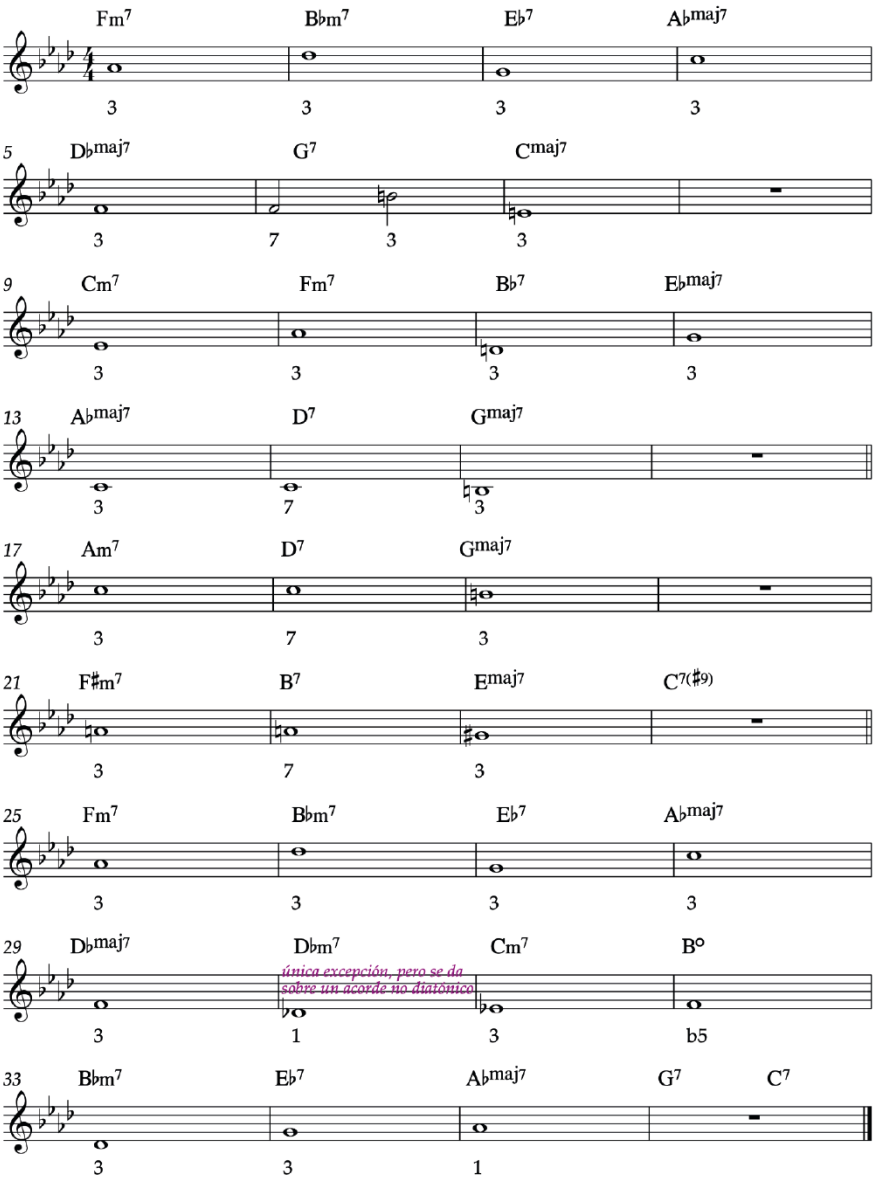
Si la 5ta. del acorde es disminuida (b5) o aumentada (#5) puede considerarse también como nota guía, dada su necesidad de resolución.

Las notas de tónica y quinta justa ofrecen una sensación de reposo que puede ser ideal para finalizar una línea melódica basada en notas guía. Ideal para cerrar una sección, por ejemplo. Las líneas basadas en notas guías no solo son un dispositivo de enorme efectividad para delinear la función de los acordes, sino que habitualmente se usan como columna vertebral de melodías en apariencia mucho más complejas.

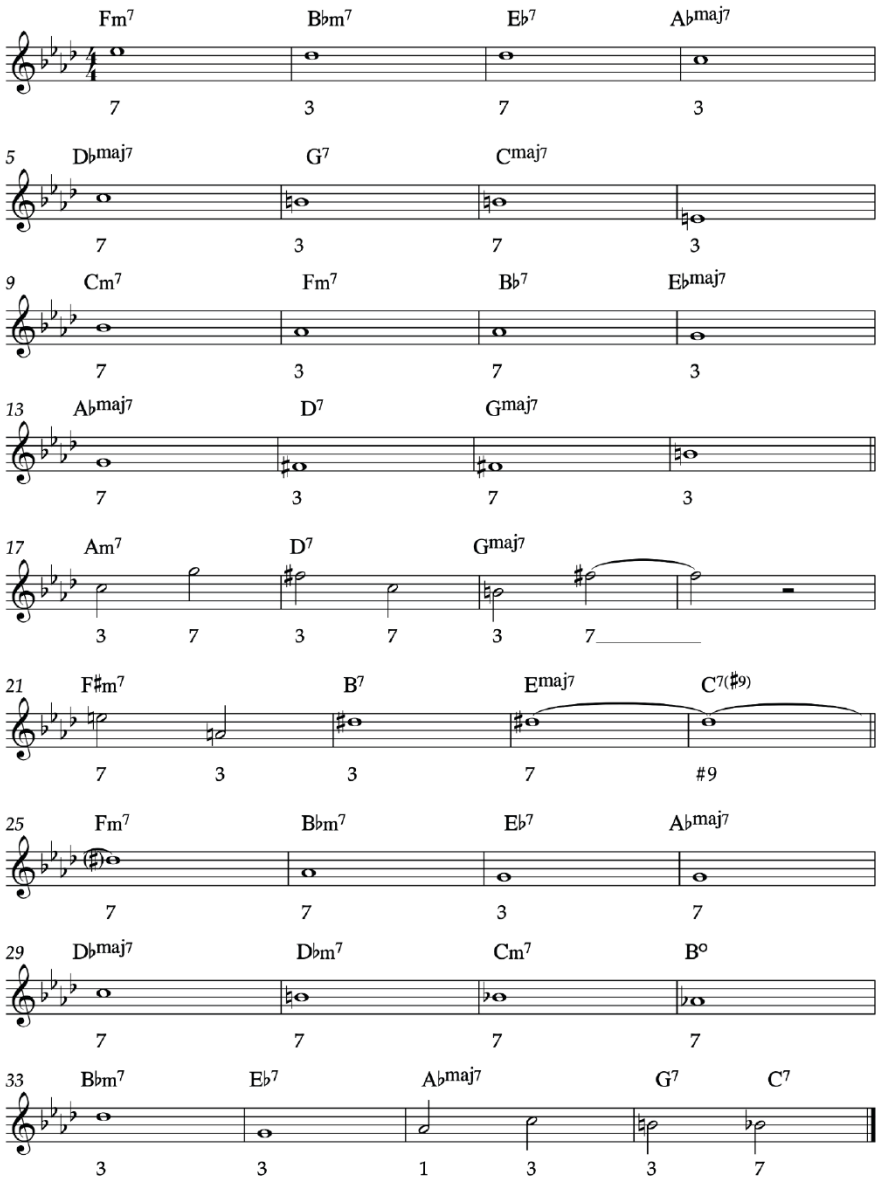
Aún en este escenario aparentemente austero las opciones son muchas (solo algunos ejemplos para ilustrarlo):



Como primer paso lo que haremos será escribir y tocar melodías basadas en notas guía sobre la secuencia armónica de temas clásicos. Incluso la melodía original de algunos temas está construida sobre estas notas, como es el caso del ejemplo que sigue (que rebautizamos como «las cosas todas»).



Otra opción sobre la misma secuencia:



Como vemos, este planteo nos vuelve conscientes de la evolución del registro de nuestra línea, lo cual define cuestiones importantes como el momento de clímax (la nota más aguda) o anticlímax (la nota más grave) y la coherencia evolutiva de todo el solo en relación con la estructura.

Luego de escribir e improvisar varias opciones como las anteriores pasaremos al próximo paso, que consiste en ornamentar las notas guía utilizando libremente los recursos melódicos que hemos desarrollado en capítulos anteriores:

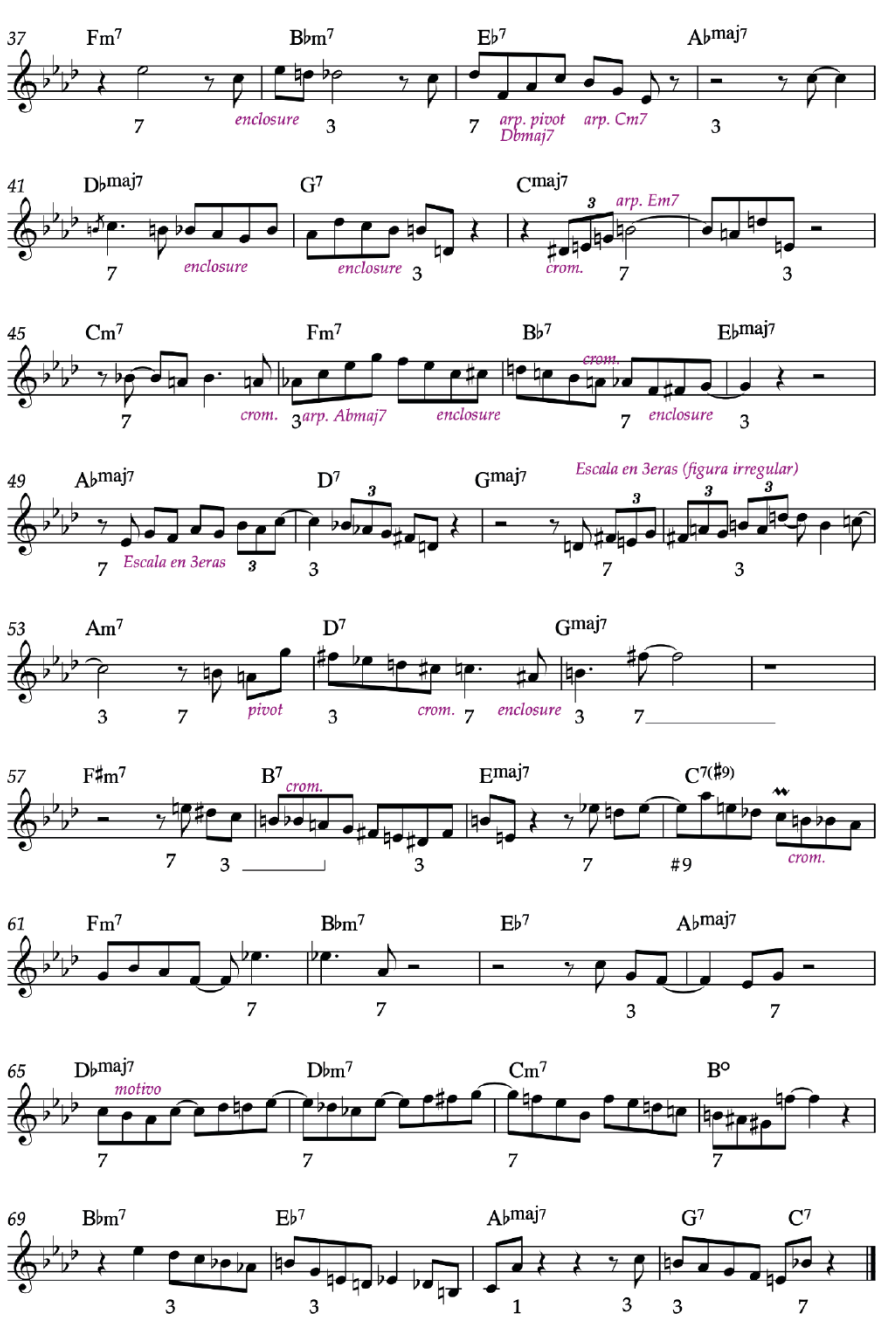
–escalas,
–motivos o secuencias,
–notas de paso cromáticas,
–arpegios melódicos (sobre la estructura básica y sobre la estructura superior),
–pivots (cambios de 8va.),
–enclosures.

Es importante destacar que también serán fundamentales los dispositivos rítmicos (el ritmo es el primer aspecto de identificación de una idea musical):

–líneas que comienzan a tierra,
–líneas que comienzan en las corcheas «arriba» (tiempos débiles),
–síncopas,
–ligaduras de duración,
–subdivisiones irregulares (como tresillos),
–hemiolas o superposiciones métricas (una línea en 3/4 sobre un compás de 4/4),
–silencios (fundamentales para otorgarles sentido a las frases y despertar el interés y la expectativa, el silencio es el principal organizador del discurso. Comprendemos el sentido de una idea cuando esta concluye).

Recomendamos siempre dialogar entre la escritura, la composición y la improvisación. Es la única forma de incorporar conscientemente nuevos elementos y a la vez buscar el punto en que nos entregamos a la fluidez del momento y podemos constatar qué es lo que nos queda de lo trabajado. La grabación de los resultados de ambas experiencias es más que aconsejable.

Para continuar, hay un solo escrito sobre las notas guía de la página anterior conjugando distintos recursos; en color están detallados algunos de los mismos, en caso de que no sean evidentes.


2
37
Fm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
enclosure
arp. pivot Dbmaj7
arp. Cm7
41
Dbmaj7
G7
Cmaj7
arp. Em7
enclosure
enclosure
crom.
45
Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
crom.
arp. Abmaj7
enclosure
crom.
enclosure
49
Abmaj7
D7
Gmaj7
Escala en 3eras (figura irregular)
Escala en 3eras
53
Am7
D7
Gmaj7
pivot
crom.
enclosure
57
F#m7
B7
crom.
Emaj7
C7(#9)
#9
crom.
61
Fm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
65
Dbmaj7
motivo
Dbm7
Cm7
B°
69
Bbm7
Eb7
Abmaj7
G7
C7

Palabras finales

Siempre que usamos el nombre de un género o estilo como *jazz*, *tango*, *folclore argentino*, etc., hacemos una inevitable reducción y simplificación de un proceso vivo, de un *lenguaje* vivo. Podemos decir que, en la música, al igual que en la palabra, resumir la enorme diversidad que cabe dentro de un concepto (como idioma castellano) es una síntesis imperfecta pero inevitable. Estos sistemas simbólicos que utilizamos para expresarnos son definibles en tanto encarnan una tradición y una serie de convenciones compartidas por una comunidad, de la que podemos ser parte, aunque ignoremos los términos conceptuales que la definen. Así como en nuestra infancia aprendimos a hablar escuchando y repitiendo las frases que sonaban en nuestro entorno sin conocer las leyes del idioma, aprendemos un estilo musical copiando a nuestros maestros y referentes, y es en la evolución de ese proceso que empezamos a volvernos conscientes de nuestra identidad. Percibir las diferencias de sentido que puede tener una misma frase según cómo esté dicha o dependiendo de su contexto, el valor emotivo, social y personal de esos símbolos y sus sutilezas va constituyendo nuestro sentido de pertenencia y nuestra capacidad de relacionarnos con otros.

En términos musicales tanto como sociales, una de las transformaciones más felices que, a mi juicio, ha tenido nuestro mundo en el último siglo es que las costumbres, los hábitos, los géneros y estilos de distintas comunidades se han vuelto más permeables entre sí.

Siempre en evolución, el vínculo entre ritmo–melodía–armonía–poesía ha probado ser uno de los componentes esenciales de la música popular contemporánea, y las escalas y recursos que hemos visto en este libro constituyen buena parte de la matriz de ese sistema. El volvernos conscientes de ellas y tener un sistema lógico para comprenderlas desde nuestro instrumento es una de las llaves que nos abre las puertas de este universo maravilloso. Por otro lado, ese universo tiene sentido en el compartir, y tanto las escalas como los distintos recursos melódicos que hemos trabajado son, igual que las palabras, *medios de expresión, no un fin en sí mismos*. Ignorar nuestras herramientas nos vuelve esclavos de ellas, pero obsesionarnos con los medios por sobre el sentido del mensaje nos puede conducir a la alienación y al automatismo vacío. El sentido de un mensaje puede ser diverso y hasta contradictorio, pero depende de una *intención comunicativa*.

El arte musical es infinito e implica uno de los logros culturales y espirituales que nos definen como seres *humanos*. El recorrido de su aprendizaje es también un arte que implica un acto de constante superación, voluntad y resistencia, así como de gratitud. Es desde esa motivación y con ese afán que dimos forma a este material. Esperamos sea una grata compañía para el músico que quiera expandir sus horizontes y evolucionar hacia el futuro desde la conciencia creativa.

Apéndice. Ejemplos de grabaciones en orden de aparición

Capítulo 2. Escala Mayor

Página 32. Julian Lage (St. Thomas)
[Raul J Barrios] 2016, 25 de agosto. 6:13. *St. Thomas–Miguel Zenon, Julian Lage, Scott Colley, Clarence Penn*. [Video]. Youtube. https://youtu.be/G9gfsG6MFfM?si=7W1L_BqWodhrDiyt

Página 32. Django Reinhardt (Honeysuckle Rose)
Ellington, E. & Reinhardt, D. (1946) Honeysuckle Rose. [Canción]. En *Duke Ellington And His Orchestra With Django Reinhardt*. Prima.

Página 33. George Benson (Stormy Weather)
Benson, G. (1966) Stormy Weather. [Canción]. En *It's Uptown*. Columbia.

Página 33. Sonny Stitt (Just you, just me)
Stitt, S. (1958) Just you, just me. [Canción]. En *Sonny Stitt*. The Verve Music Group.

Página 34. Joe Pass (All the Things You Are)
Pass, Joe. (1974) All the Things You Are. [Canción]. En *Virtuoso*. Pablo Records.

Página 34. Charlie Christian (Stompin' at the Savoy) (1941)
Christian, C. (2002) Stompin' at the Savoy. [Canción]. En *Charlie Christian, The First Master Of The Electric Guitar*. JSP Records.

Página 35. Chet Baker (Tangerine)
Baker, C. (1974) Tangerine. [Canción]. En *She was too good to me*. CTI Records.

Página 35. John Coltrane (My Shining Hour)
Coltrane, J. (1961) My Shining Hour. [Canción]. En *Coltrane Jazz*. Atlantic.

Página 36. Pat Martino (Days of wine and roses)
Martino, P. (1977) Days of wine and roses. [Canción]. En *Exit*. Muse Records.

Página 36. Johnny Smith (My foolish heart)
Smith, J. (1967) My foolish heart. [Canción]. En *Kaleidoscope.* The Verve Music Group.

Página 36. Hank Garland (Secret love)
Garland, H. (1959) Secret love. [Canción]. En *Move! The Guitar Artistry Of Hank Garland*. Sony Music.

Página 36. Emily Remler (Daahoud)
Remler, E. (1988) Daahoud. [Canción]. En *East To Wes.* Concord Jazz, Inc.

Capítulo 5. Escalas pentatónicas y escala de blues

Página 71. Grant Green (Green's Greenery)
Green, G. (1961) Green's Greenery. [Canción]. En *Grandstand.* Blue Note.

Página 71. Wes Montgomery (Billie's Bounce)
Montgomery, W. (1957) Billie's Bounce. [Canción]. En *Fingerpickin'*. Compulsion.

Página 72. Kenny Burrell (Saturday night blues)
Burrell, K. (1963) Saturday night blues. [Canción]. En *Midnight Blues.* Blue Note.

Capítulo 10. Motivos y secuencias sobre la escala menor melódica

Página 109. Sonny Stitt (Autumn leaves)
Stitt, S. & Ammons, G. (1961) Autumn leaves. [Canción]. En *Boss tenors.* The Verve Music Group.

Página 109. Keith Jarrett (Solar)
Jarrett, K. (2002) Solar. [Canción]. En *Solo Tribute: The 100th Performance in Japan [DVD].* Image Entertainment.

Página 109. John Coltrane (My Shining Hour)
Coltrane, J. (1961) My Shining Hour. [Canción]. En *Coltrane Jazz.* Atlantic.

Página 110. Brandford Marsalis (Take the A train)
Marsalis, B. (1987) Take the A train. [Canción]. En *Digital Duke.* GRP Records.

Página 110. McCoy Tyner (Days of wine and roses)
McCoy Tyner, A. (1963) Days of wine and roses. [Canción]. En *Nights Of Ballads & Blues.* Verve.

Página 110. Oscar Peterson (Days of wine and roses)
Peterson, O. (1965) Days of wine and roses. [Canción]. En *We Get Requests*. Verve.

Página 111. Cannonball Adderley (Freddie freeloader)
Davis, M. (1959) Freddie freeloader. [Canción]. En *Kind Of Blue.* Blue Note.

Página 111. Jim Hall (Autumn leaves)
Hall, J. & Carter, R. (1973) Autumn leaves. [Canción]. En *Alone Together.* Milestone Records/Fantasy, Inc.

Página 111. Michael Petrucciani (Stella by starlight)
Petrucciani, M. & Henning Ørsted Pedersen, N. (1999) Stella by starlight. [Canción]. En *Michel Petrucciani & NHØP.* Francis Dreyfus Music.

Página 111. Michael Brecker (What is this thing called love?)
Wilkins, J. (1977) What is this thing called love?. [Canción]. En *You can't live without it.* Chiaroscuro.

Página 112. Chick Corea (Yesterdays)
Corea, C. (2020) Yesterdays. [Canción]. En *Plays (Live in Paris / 2018).* Concord Jazz.

Capítulo 11. Escala mixolidia b9,b13. Quinto modo de la escala menor armónica

Página 115. Charlie Parker (Billie's Bounce)
Parker, C. (1945) Billie's Bounce. [Canción]. En *Charlie Parker and His Re–Boppers*. Savoy Records.

Página 115. Django Reinhardt (All of me)
Reinhardt, D. (1934) All of me. [Canción]. En *Presenting Django Reinhardt.*The Compagnie Ultraphone Française

Página 116. Bireli Lagrene (After You've gone)
Lagrene, B. (1982). After You've gone [Canción]. En *Routes To Django.* Antilles.

Capítulo 15. Escalas sobre ii V I (MAYOR)

Ejemplos de frases con reglas de cromáticos.

Página 156. John Coltrane (My Shining Hour)
Coltrane, J. (1961) My Shining Hour. [Canción]. En *Coltrane Jazz.* Atlantic.

Página 156. Charlie Parker (Billie's Bounce)
Parker, C. (1945) Billie's Bounce. [Canción]. En *Charlie Parker and His Re–Boppers.* Savoy Records.

Página 157. Sonny Stitt (All of me)
Stitt, S. (1960) All of me. [Canción]. En *Saxophone Supremacy.* Compulsion.

Página 157. Sonny Stitt (There will never be another you)
Stitt, S. (1956) There will never be another you. [Canción]. En *Sonny Stitt Plays.* Warner.

Página 157. Charlie Parker (Au Privave) (1949–51)
Parker, C. (1991) Au Privave. [Canción]. En *Swedish Schnapps + The Great Quintet Sessions 1949–51.*Verve.

Página 157. Charlie Parker (All the Things You Are)
Parker, C. (2007) ll the Things You Are. [Canción]. En *Bird of Paradise.* Orphée.

Página 158. Julian Lage (Persian Rug)
[Julian Lage] 2016, 8 de septiembre. *Julian Lage – «Persian Rug» (Live In Los Angeles).* [Video]. Youtube.
https://youtu.be/1r6wsulvQ2o?si=rY9s–rjrFpzpl8Ev

Página 158. Miles Davis (Solar)
Davis, M. (1954) Solar. [Canción]. En *Miles Davis Quintet.* Prestige.

Página 158. Keith Jarrett (Everything Happens To Me)
Jarrett, K. & Haden, C. (2014) Everything Happens To Me. [Canción]. En *Last Dance.* ECM Records GmbH.

Página 159. Roy Hargrove (But not for me)
The Jazz Networks (1992) But not for me. [Canción]. En *Straight To The Standards.* Sony Music Labels Inc.

Página 159. Bill Evans (Fly me to the moon)
Evans, B. (2000) Fly me to the moon. [Canción]. En *Practice Tape No. 1.* E3 Records.

Página 159. Herbie Hancock (There is no greater love)
Davis, M. (1966) There is no greater love. [Canción]. En *«Four» & More.* Sony BMG Music Entertainment.

Página 159. Clifford Brown (All the Things You Are)
Gryce, G. & Brown, C. (1953) All the Things You Are. [Canción]. En *The Complete Paris Sessions, Vol. 1.* Disques Vogue.

Página 160. Cannonball Adderley (Love for sale)
Davis, M. (1975) Love for sale. [Canción]. En *Kind Of Blue (Legacy Edition).* Columbia Records.

Página 160. Jim Hall (I'll Never Smile Again)
Evans, B. (1962) I'll Never Smile Again. [Canción]. En *Interplay.* Riverside Records.

Página 160. Joe Pass (There Will Never be Another You)
Pass, J. (2001) There Will Never be Another You. [Canción]. En *The Capitol Vaults Jazz Series.* Blue Note.

Capítulo 16. Escalas sobre ii7(b5) V7(b9) i (menor)

Página 166. John Coltrane (My Shining Hour)
Coltrane, J. (1961) My Shining Hour. [Canción]. En *Coltrane Jazz.* Atlantic.

Página 166. Dexter Gordon (Blue Bossa)
Gordon, D. (1986) Blue Bossa. [Canción]. En *Biting the Apple.* Steeplechase Productions.

Página 166. Blue Mitchell (I'll Close My Eyes)
Mitchell, B. (1960) I'll Close My Eyes. [Canción]. En *Blue's Moods.* Riverside records.

Página 166. Bireli Lagrene (All of me)
Lagrene, B. (1982). All of me. [Canción]. En *Routes To Django.* Antilles.

Página 167. Wynton Kelly (Autumn Leaves)
Kelly, W. (1951) Autumn Leaves. [Canción]. En *Never Alone.* Universal.

Página 167. Bill Evans (Beautiful Love)
Evans, B. (2017) Beautiful Love. [Canción]. En *Explorations.* Resurfaced Records.

Página 167. McCoy Tyner (Autumn Leaves)
McCoy Tyner, A. (2009) Autumn Leaves. [Canción]. En *Today And Tomorrow.* Verve.

Página 167. Grant Green ('Round About Midnight)
Green, G. (2015) 'Round About Midnight. [Canción]. En *Green Street (Remastered 2015).* J. Joes J. Edizioni Musicali.

Página 168. Red Garland (My Funny Valentine)
Davis, M. Quintet (1956) My Funny Valentine. [Canción]. En *Cookin' With the Miles Davis Quintet*. Compulsion.

Página 168. Miles Davis (Bye Bye Blackbird)
Davis, M. (1957) Bye Bye Blackbird. [Canción]. En *'Round About Midnight*. Columbia.

Página 168. Sonny Stitt (Bye Bye Blackbird)
Stitt, S. with Hank Jones Trio. (1987) Bye Bye Blackbird. [Canción]. En *Good Life*. Trio Records.

Página 169. Jim Hall (Darn That Dream)
Evans, B. & Hall, J. (1962) Darn That Dream. [Canción]. En *Undercurrent*. United Artists.

Referencias bibliográficas

Baker, David (1988). *How to play Bebop 2*. Alfred Music.

Bergonzi, Jerry (1992–2003):

Inside Improvisation. Vol. 1 «Melodic Structures». West Germany: Advance Music.

Inside Improvisation. Vol. 2 «Pentatonics». West Germany: Advance Music.

Inside Improvisation. Vol. 3 «Jazz Line». West Germany: Advance Music.

Inside Improvisation. Vol. 4 «Melodic Rhythms». West Germany: Advance Music.

Inside Improvisation. Vol. 6 «Developing a Jazz Language». West Germany: Advance Music.

Chediak, Almir (1986). *Harmonia & Improvisação*. Lumiar Editora.

Crook, Hal (1993). *How to improvise*. Advance Music.

Govan, Guthrie (2002). *Creative Guitar 1. Cutting edge techniques*. MPG Books, Bodmin.

Govan, Guthrie (2002). *Creative Guitar 2. Advanced techniques*. MPG Books, Bodmin.

Nachmanovitch, Stephen (1990). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.

Rees, Howard (1998). *The Barry Harris Workshop Video* (libro & DVD). Bop City Productions Inc.

Sobre el autor

Alfonso Bekes · (Concordia, 1984)
Se dedica profesionalmente a la música desde 2001. Es docente universitario en carreras de música académica y popular (Universidad Nacional del Litoral y Universidad Autónoma de Entre Ríos). Ha dictado cursos en distintas ciudades de la Argentina. Integró diversos grupos, ensambles y la Orquesta Nacional de Música Argentina. Recibió ocho premios en concursos nacionales e internacionales. Su trabajo como intérprete y compositor está registrado en numerosos álbumes, de 2006 a la actualidad. Compuso y grabó música para cuatro películas producidas por la productora «Colectivo Rutemberg».

Línea melódica en la guitarra de jazz

Alfonso Bekes

C Á T E D R A

El arte musical es infinito e implica uno de los logros culturales y espirituales que nos definen como seres humanos. El recorrido de su aprendizaje es también un arte que implica un acto de constante superación, voluntad y resistencia, así como de gratitud. Es desde esa motivación y con ese afán que surge *Línea melódica en la guitarra de jazz.* La obra, concebida como material complementario para ser usado en la Cátedra de Guitarra, de la Licenciatura en Música Popular del Instituto Superior de Música (UNL), está dirigida a guitarristas intérpretes, improvisadores, compositores, acompañantes y solistas.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL