



De las escalas hasta la música

- *De las escalas hasta la música*
- *Las secuencias*
- *El ejercicio de la escala perpetua*
- *Los maestros de la secuencia*
- *Improvisación triádica*
- *Secuencias con los acordes de 7^a*
- *Notas en común*
- *Cambios “estiraos”*

De las escalas hasta la música

Las escalas son el alfabeto, no la poesía de la música. Hay que saberse el alfabeto, la gramática, el vocabulario, la ortografía, etc., antes de poder escribir palabras, oraciones y últimamente poesía. De igual manera hay que saberse las escalas antes de poder crear una música bella. Tu objetivo es el de interiorizar el conocimiento de las escalas tan profundamente que las escalas se conviertan en *un recurso disponible de notas*, al cual puedas acudir siempre que lo desees. Este capítulo te ofrece algunos ejercicios para ayudarte a hacer la transición desde las escalas hasta la música.

Las secuencias

Toca las tres muestras del **ejemplo 6-1**, tomadas del solo de Mulgrew Miller en el tema de Miles Davis, "Four".¹ Estos ejemplos ilustran lo que en términos clásicos se denominan *secuencias*. Hay dos tipos de secuencias, melódicas y rítmicas.

- Una *secuencia melódica* es la repetición de una frase en otra tonalidad, con más o menos el mismo ritmo. Las frases no tienen que tener exactamente la misma estructura interválica pero deberán tener más o menos el mismo contorno.
- Una *secuencia rítmica* es la repetición de una figura rítmica en la que las notas no se repiten necesariamente en otra tonalidad.

Las secuencias de Mulgrew pasan fácilmente de acorde en acorde, creando una tensión y una resolución inesperadas. Las secuencias también le prestan coherencia a un solo, dándole cierta estructura.

Las secuencias también son un modo maravilloso de rearmonizar y ponerse "afuera" de los cambios o de tocar notas que no se toquen normalmente en un acorde específico.² En la tercera secuencia que toca Mulgrew, notarás que muchas de las notas no pertenecen a los acordes que se dan (por ejemplo A natural en el acorde de F-7 y E natural en el acorde de E \flat). Mulgrew establece una frase de tres notas y casi inmediatamente le coloca una secuencia afuera de la armonía designada. Cuanto más domines el tocar con los cambios, más los utilizarás como guía que como leyes que hay que acatar ciegamente. Para llegar al nivel de perfección artística de Mulgrew—quien toca todo lo que oye y hace que suene bien todo, sea la cifra que sea del acorde—ante todo hay que tocar con maestría las cifras de los acordes. Pero ten presente este lema: *Las cifras de los acordes son una guía, no una camisa de fuerza.*

¹ Mulgrew Miller, *From Day To Day*, Landmark, 1990.

² En el Capítulo 8 se habla mucho más sobre el tocar "afuera" de los cambios.

Ejemplo 6-1

secuencia no.1

secuencia no.2

secuencia no.3

Las secuencias pueden ser sencillas, como la secuencia rítmica de dos notas de Freddie Hubbard en "You're My Everything"³ de Harry Warren (**ejemplo 6-2**) y su secuencia melódica en "Dolphin Dance"⁴ (**ejemplo 6-3**). Dos secuencias sencillas adicionales son la melódica de cuatro notas que toca Mulgrew Miller en "Wingspan"⁵ (**ejemplo 6-4**) y la melódica de cuatro notas que toca McCoy Tyner en la balada de Wayne Shorter, "Lady Day"⁶ (**ejemplo 6-5**).

Ejemplo 6-2

E-7 Eb-7 D-7 E7^{b9}

Ejemplo 6-3

Dsus Fsus

Ejemplo 6-4

G-7 F-7 Eb-7

Ejemplo 6-5

Se ha simplificado el ritmo

A Δ A7alt

³ Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
⁴ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
⁵ Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987. Esta es una de las mejores grabaciones de Mulgrew.
⁶ Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 6-6** demuestra la primera de unas extraordinarias secuencias melódicas que tocó Herbie Hancock con una bella sencillez en su solo en "Dolphin Dance".⁷ Fíjate en el ámbito creciente de los saltos hacia arriba: De E a A (una 4ª) en el primer compás, de E♭ a A (un tritono) en el segundo compás, de E♭ a B♭ (una 5ª) en el tercer compás, de E♭ a B (una 6ª menor) en el cuarto compás, de E♭ a C (una 6ª mayor) en el quinto compás y de E a C♯ (otra 6ª mayor) en el sexto compás. Escucha también la tensión creciente en esta frase de seis compases. El tocar secuencias es una manera estupenda de prestarle tensión a un solo.

Ejemplo 6-6

Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado

The musical score for Example 6-6 is presented in two systems. The first system contains the first three measures, and the second system contains the last three measures. The notation includes treble and bass staves, chords, and melodic lines with triplets. The chords are labeled as A/G, C-/G, F sus, F sus, A sus, and A7. The melodic lines feature triplets of eighth notes in the treble clef.

⁷ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Ejemplo 6-9

The musical notation for Ejemplo 6-9 consists of three staves in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes with rests, starting with a half note Eb, followed by quarter notes Gb, Bb, and Eb, and then a series of eighth notes with rests. The second staff continues this sequence with chords Eb7#5, Ab, and Ab- indicated above the notes. The third staff concludes with a chord A° above the final notes.

Las secuencias se convirtieron en aspecto principal del repertorio de efectos especiales de los músicos de jazz a partir de los años 60, encabezado por músicos como Herbie Hancock, Joe Henderson, Woody Shaw y Freddie Hubbard. Los músicos anteriores se valían con muy poca frecuencia de estos recursos. Pero cuando toques el **ejemplo 6-9** oirás un ejemplo asombrosamente moderno de una secuencia rítmica de nueve compases que cantó Louis Armstrong en su grabación de 1927 del tema de la pianista Lil Hardin, "Hotter Than That".⁸

El **ejemplo 6-10** demuestra la juguetona secuencia melódica de McCoy Tyner en "The Big Push"⁹ de Wayne Shorter. Lo más interesante de esta secuencia es que McCoy la comienza en el último compás de una frase de ocho compases, extendiéndola hasta los tres primeros compases de la frase siguiente. La lección que se da aquí es que no hay que dejarse encasillar por las frases de ocho compases.

Ejemplo 6-10

The musical notation for Ejemplo 6-10 consists of two staves in 4/4 time. The first staff features a melodic line with triplets (indicated by a '3' over a bracket) and chords F7 and F-7. The second staff continues the melodic line with triplets and chords Bb7 and F-7.

⁸ Louis Armstrong, *The Hot Fives & Hot Sevens, Vol. III*, Columbia, 1927.

⁹ Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El ejercicio de la escala perpetua

¿Cómo se debe de estudiar el transformar las notas de la escala en secuencias melódicas? Un método que te prepara para esta transformación es lo que se llama el *ejercicio de la escala perpetua*. En el ejercicio de la escala perpetua se conectan las notas de la escala de cualquier acorde que estés tocando a las notas de la escala del acorde que le sigue. Vamos a utilizar los ocho primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young como ejemplo de esta técnica. El **ejemplo 6-11** demuestra una serie de cambios de acorde para los ocho primeros compases de "Stella", junto con la escala apropiada para cada acorde.

Ejemplo 6-11

| | |
|-----------------------------|--|
| E \emptyset | A7alt |
| | |
| 6o modo de G menor melódica | 7o modo de B \flat menor melódica |
| C-7 | F7 |
| | |
| 2º modo de B \flat mayor | 5o modo de B \flat mayor |
| F-7 | B \flat 7 \flat 9 |
| | |
| 2o modo de E \flat mayor | escala disminuida semitono-tono de B \flat |
| E \flat Δ | A \flat 7 \sharp 11 |
| | |
| 1er modo de E \flat mayor | 4o modo de E \flat menor melódica |

Al pasar por un tema como "Stella", pregúntate de qué clase de armonía proviene cada acorde. ¿Mayor? ¿Menor melódica? ¿Disminuida? ¿De tonos enteros? La escala madre (de la armonía mayor, menor melódica, disminuida o de tonos enteros) se coloca debajo de cada compás. Si todavía no te has aprendido de memoria los números del modo menor melódico, aquí vendrá bien un repaso: el número del menor-mayor es del I grado, el de *sus*⁹ es del II, el del aumentado lidio es del III, el del dominante lidio es del IV, el del semidisminuido es del VI, el del alt es del VII grado. *Apréndelos juntos en cada tonalidad, como si fuesen una familia.*

El identificar la escala correcta te indica qué notas sonarán bien con cada acorde. En la vida diaria tienes mucha más libertad para interpretar las cifras de los acordes. Podrías rearmonizar en el acto, cambiando G-7, C7, F a Gø, C7^{b9}, F^{#4}, por ejemplo.¹⁰ Sin embargo, mientras estés aprendiendo a utilizar las escalas, es mejor pensar en las cifras de los acordes como *propias de cada escala*. O sea, toma cada escala al pie de la letra y piensa en cada acorde como representante de una sola escala—es decir, por ahora.

Ejemplo 6-12

The musical notation for Example 6-12 consists of two staves in 4/4 time. The first staff has four measures with the following chords: Eø, A7alt, C-7, and F7. The second staff has four measures with the following chords: F-7, B^b7^b9, E^bΔ, and A^b7[#]11. A #4 symbol is placed below the second measure of the second staff.

Mira el **ejemplo 6-12**. Eø, el primer acorde del primer compás de “Stella”, proviene del sexto modo de la escala menor melódica de G. No comencemos con E, la fundamental del acorde—sería demasiado fácil. Comenzando al azar en G, la 3^a de Eø, subamos por la escala menor melódica de G por negras, o sea, G, A, B^b, C.

El acorde del segundo compás, A7alt, es el séptimo modo de la escala menor melódica de B^b. ¿Cuál sería la nota siguiente a C—la última nota del primer compás—que pertenezca a A7alt y a su escala? Pues sería D^b (la cifra enarmónica sería C[#]), la 3^a del acorde de A7alt y se convertiría a la primera nota del segundo compás. La línea sigue hacia arriba por la escala menor melódica de B^b, o sea, D^b, E^b, F, G.

El acorde del tercer compás, C-7, es el segundo modo, o sea el dórico, de B^b mayor. ¿Cuál sería la nota siguiente a G—la última nota del segundo compás—que pertenezca a C dórico? Pues sería A, y la línea sigue hacia arriba. Para que no te haga falta un montón de líneas adicionales, cambiaremos de dirección al llegar a C sobre el pentagrama en el tercer tiempo de ese compás y descenderemos por la escala.

¹⁰ Exploraremos la rearmonización en los Capítulos 13 y 14.

La última nota del compás de C-7 es B \flat . Sigue descendiendo hasta el compás de F7, empezando por A, la próxima nota que pertenece al modo de F mixolidio y así por el resto de los cambios. Cambia de dirección al llegar a G debajo de C central y así no tendrás que leer demasiadas notas adicionales debajo del pentagrama.

Al descender por el acorde de E \flat del séptimo compás, habrás esperado la nota A \flat , de la escala de E \flat mayor, más que la A demostrada. He sustituido A \flat por A, por ser A \flat la "nota vitanda" del acorde de E \flat . Al estudiar este ejercicio, deberás alzar cada "nota vitanda", es decir, la 4ª de todos los acordes mayores y la 11ª en todos los acordes de dominante sin alterar. En la vida diaria, no siempre querrás hacer esto, porque las "notas vitandas" no siempre son "notas malas". Pero si estudias con esta técnica ahora, te entrenarás para futuras oportunidades de rearmonizar los acordes.

Al intentar hacer este ejercicio por ti mismo, podrás variar el punto en el que empieces y el punto en el que cambies de dirección por toda la extensión de tu instrumento. No te esfuerces demasiado tratando de tocar notas extremadamente altas o bajas.

Cuando llegues a un compás de dos acordes, toca solamente dos notas por acorde en lugar de cuatro.

La belleza de este ejercicio consta de dos aspectos:

- 1) Te entrena a empezar cada escala nueva en el lugar en que termine el acorde que acabes de tocar, en vez de saltar siempre a la fundamental, que es demasiado sencillo.
- 2) Lo que es más importante, aprenderás a *encadenar las escalas*. Te acostumbrarás a crear líneas largas y fluidas. El practicar con este ejercicio también iguala la importancia de cada nota de cada escala y te ayuda a curarte de la "fundamentalitis" o el pensar siempre primero en la fundamental de una escala.

Ten presente que tu objetivo es el de interiorizar las escalas como *un recurso disponible de notas que puedas tocar en cualquier orden*.

Ejemplo 6-17

E \emptyset A7alt
 C-7 F7
 #11

Luego toca las corcheas divididas en 3^{as}, tanto ascendentes como descendentes, como se ve en el **ejemplo 6-14**. Y ahora toca 3^{as}, alternando el orden ascendente-descendente y cambiando de sentido, como se ve en el **ejemplo 6-15**. Y toca tresillos, como se indica en el **ejemplo 6-16**. Luego toca tresillos que constan de un paso y un salto dentro de la escala, como se ve en el **ejemplo 6-17**.

El sexto compás de "Stella" incluye un acorde de B \flat 7 \flat 9. Los acordes de V7 \flat 9 provienen de la escala disminuida semitono-tono. Los dos primeros compases del **ejemplo 6-18** contienen una línea de 3^{as} ascendentes en el acorde de B \flat 7 \flat 9. *Fijate en que son todos 3^{as} menores*. Las 3^{as} menores ocurren naturalmente por toda la armonía de la escala disminuida. ¿Por qué? Como aprendiste en el Capítulo 3, el intervalo entre cada dos notas de una escala disminuida es una 3^a menor.

Los compases tercero y cuarto del **ejemplo 6-18** incluyen una línea de tríadas arpegiadas en el mismo acorde de B \flat 7 \flat 9. *Fijate que son todas tríadas disminuidas*. Como aprendiste en el Capítulo 3, las tríadas disminuidas ocurren naturalmente por la armonía de la escala disminuida.

Ejemplo 6-18

B \flat 7 \flat 9
 B \flat 7 \flat 9

Ejemplo 6-19

Todo lo que se toca sobre el acorde de Eø del primer compás de “Stella” se puede transportar una 3ª más aguda y tocar sobre el acorde de A7alt del segundo compás. Esta técnica funciona sea como que sea la frase, *lick*, patrón o voz que se toque con Eø. En el **ejemplo 6-19** se dan tres muestras de esta idea—*licks* en la mano derecha, voces de la mano izquierda.¹¹

¹¹ Fíjate de nuevo en que algunas de las voces para piano carecen de fundamental.

¿Cómo funciona esto? Es que los acordes semidisminuidos y alt provienen de la armónica menor melódica y todo lo que existe dentro de una tonalidad menor melódica específica es intercambiable, por no haber notas “vitandas”. Eø proviene de G menor melódica y A7alt proviene de B♭ menor melódica. B♭ menor melódica queda una 3ª menor sobre G menor melódica, entonces puedes repetir todo lo que toques una 3ª menor más arriba. Podrás estar pensando que tocas Eø, A7alt, pero a un nivel mucho más profundo estarás tocando G menor melódica, seguido de B♭ menor melódica. *Siempre que te encuentres ante una progresión de IIø-V7alt, todo lo que toques sobre el acorde de ø se puede repetir una 3ª más arriba en el acorde alt.* Acuérdate de pensar en términos de tonalidad, no de acorde.

Al repetir algo transportado una 3ª arriba (o cualquier intervalo) se crea una secuencia que se mueve por movimiento paralelo—denotado también *paralelismo*. El paralelismo les presta estructura y coherencia a tus solos.

Algunas de las secuencias que hemos revisado son muy musicales y pueden sonar bien en un solo. Pero si las tocas constantemente, comenzaría a sonar muy mecánico. Así y todo, como parte de un solo en otros aspectos lírico y fluido, las secuencias le pueden aportar estructura y organización a tu arte. Sé creativo e inventa tus propias secuencias.

Los maestros de la secuencia

Casi todos los grandes músicos de jazz tocan secuencias en algunos momentos de su improvisación, pero hay unos cuantos reconocidos como maestros de este recurso. Dentro de esta categoría caben Joe Henderson, Herbie Hancock, Freddie Hubbard, John Coltrane, George Coleman, Lee Morgan y Wayne Shorter.

El **ejemplo 6-22** demuestra una secuencia melódica de tres notas que toca Joe en su solo en el tema de Horace Silver, "Nutville".¹³ Fíjate en la cantidad de variación rítmica que le da Joe a este motivo sencillo. El **ejemplo 6-23** demuestra una secuencia rítmica que toca Joe por los primeros ocho compases en su solo en "Empathy"¹⁴ de Duke Pearson.

Ejemplo 6-22

Musical notation for Ejemplo 6-22, showing a melodic sequence in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The sequence consists of three staves of music. The first staff starts with a C- chord and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff continues the sequence with a F- chord and includes triplet markings over groups of three notes. The third staff concludes the sequence with a Db7 chord and a final C- chord, featuring more rhythmic variation with eighth and quarter notes.

Ejemplo 6-23

Musical notation for Ejemplo 6-23, showing a rhythmic sequence in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The sequence consists of four staves of music. The first staff starts with a C- chord and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The second staff continues with a G7 chord and maintains the eighth-note triplet pattern. The third and fourth staves alternate between C- and G7 chords, consistently using the eighth-note triplet rhythmic motif throughout the sequence.

¹³ Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

¹⁴ Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

Joe toca una secuencia rítmica de dos notas que demostramos en el **ejemplo 6-27**, tomado de su solo en "Idle Moments"¹⁷ de Duke Pearson. Más tarde, en el mismo solo, Joe toca una secuencia rítmica, comenzando cada compás con dos semicorcheas, seguidas de corcheas en los tiempos dos y tres, y luego semicorcheas que conducen a cada nuevo compás, como se ve en el **ejemplo 6-28**. En el **ejemplo 6-29** Joe toca una secuencia rítmica de tres notas del mismo solo. En el **ejemplo 6-30**, del mismo solo, Joe demuestra que no hay que tocar *todas* las notas del acorde. Tocando solamente la nota C, también subraya el poder de la variación rítmica.

Ejemplo 6-27

Ejemplo 6-28

Ejemplo 6-29

Ejemplo 6-30

¹⁷ Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.

Ejemplo 6-31

The musical score for Example 6-31 consists of ten staves of music in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: B \flat 7, E \flat 7, E $^{\circ}$, D-7, G7, C-7, F7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 2:** Chords: B \flat , B \flat 7, E \flat , E $^{\circ}$, D-7, G7, C-7, F7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 3:** Chords: B \flat 7, E \flat 7, E $^{\circ}$, D-7, G7, C-7, F7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 4:** Chords: B \flat , B \flat 7, E \flat , E $^{\circ}$, B \flat . Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 5:** Chords: F7, B \flat /F, F7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 6:** Chords: B \flat /F, G7, C-. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 7:** Chords: G \flat 7 \sharp 5, F7 \sharp 5, B \flat 7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 8:** Chords: E \flat 7, E $^{\circ}$, D-7, G7, C-7, F7. Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.
- Staff 9:** Chords: B \flat , B \flat 7, E \flat , E $^{\circ}$, B \flat . Melody: Quarter notes G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G.

Uno de los solos más grandes de Herbie Hancock se encuentra en "All Of You"²⁴ de Cole Porter. En esta grabación de Miles Davis, Herbie toca dos coros y luego un solo sobre un largo *tag* (rabillo) de los cambios de III-VI-II-V en E♭ (G-7, C7, F-7, B♭7). Herbie utiliza bastante rearmenización en estos cuatro acordes, por eso algunas de las notas demostradas en los siguientes ejemplos no parecen provenir de los cambios cifrados. Después de algunos compases de la sección *tag* de su solo, Herbie comienza a tejer secuencia tras secuencia, creando unas largas líneas fluidas de tensión creciente y decreciente.

²⁴ Miles Davis, *The Complete Concert, 1964*, Columbia.



Herbie Hancock

©1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados

Ejemplo 6-38

Musical score for Ejemplo 6-38, featuring four staves of music in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes the following chords and musical features:

- Staff 1: Chords F-7 and Bb7. Features triplets of eighth notes.
- Staff 2: Chords G-7 and C7. Features eighth notes and a flat sign (b) above a note.
- Staff 3: Chords F-7 and Bb7. Features eighth notes and a flat sign (b) above a note.
- Staff 4: Chords G-7 and C7. Features eighth notes and a flat sign (b) above a note.

Ejemplo 6-39

Musical score for Ejemplo 6-39, featuring four staves of music in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes the following chords and musical features:

- Staff 1: Chords F-7 and Bb7. Features eighth notes and triplets of eighth notes.
- Staff 2: Chords G-7 and C7. Features eighth notes and a sharp sign (#) above a note.
- Staff 3: Chords F-7, Bb7, and G-7. Features eighth notes and a flat sign (b) above a note.
- Staff 4: Chords C7, F-7, and Bb7. Features eighth notes, a sharp sign (#) above a note, and a flat sign (b) above a note.

La primera secuencia que toca Herbie en "All Of You" (**ejemplo 6-38**) demuestra un patrón de dos notas (una 3ª hacia abajo y una 4ª hacia arriba) dispuesto en una secuencia de tresillos, primero hacia arriba, luego hacia abajo y luego hacia arriba otra vez y luego cambiando a una secuencia triádica descendente a través de varios compases. Del mismo solo, el **ejemplo 6-39** demuestra de nuevo un patrón de tresillos de Herbie, antes de cambiar a una figura de una nota repetida y luego una secuencia de cinco notas un semitono más grave.

El **ejemplo 6-40** demuestra un patrón de Herbie de una 4ª hacia abajo, una 3ª hacia arriba de su solo del tema "Little One".²⁵ Un poco más tarde en el mismo solo, Herbie toca la secuencia rítmicamente compleja demostrada en el **ejemplo 6-41**.²⁶

Ejemplo 6-40



Ejemplo 6-41

Todos estos ejemplos se ven de maravilla en el papel, pero si los oyes te pondrás en otra dimensión. Solamente puedes experimentar los altibajos de la tensión dentro del solo, la interacción entre Herbie, el bajista Ron Carter y el baterista Tony Williams y la sustancia emotiva de lo que tocan si lo escuchas. Es decir, cómprate el disco.

²⁵ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

²⁶ *Ibid.*

Freddie Hubbard

También toca unas secuencias brillantes Freddie Hubbard. El **ejemplo 6-42** demuestra una secuencia de tresillos que toca en el lindo tema "Gaslight"²⁷ de Duke Pearson. El **ejemplo 6-43** demuestra otra secuencia de tresillos que toca Freddie, de su solo en el tema de Herbie Hancock, "Little One".²⁸

Ejemplo 6-42

Musical notation for Ejemplo 6-42. The first staff shows a sequence of triplets in 4/4 time. The first triplet is under an $E\flat\Delta$ chord, the second under an $E\Delta$ chord, and the third under an $A\Delta$ chord. The second staff shows a single triplet under an $A\Delta$ chord.

Ejemplo 6-43

Musical notation for Ejemplo 6-43. The first staff shows a sequence of triplets in 3/4 time. The first triplet is under an $F-$ chord, the second under a $G-/F$ chord, the third under an $F\text{ sus }b9$ chord, and the fourth under an $E\flat 7/F$ chord. The second staff shows a triplet under a $B\text{ sus }b9$ chord.

²⁷ Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

²⁸ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

John Coltrane

John Coltrane tocó muchas secuencias. En el **ejemplo 6-44** se demuestra una secuencia de su solo en "Locomotion".²⁹ La primera nota de cada grupo de cuatro notas se acerca cromáticamente a la 5ª de una triada descendente. Demostramos otra secuencia de Coltrane un poco más abajo en este capítulo.

Ejemplo 6-44

Musical notation for Example 6-44, showing a sequence of notes in 4/4 time. The notation is split across two staves. The first staff contains the first three measures, with chords B \flat 7, G7, and C- above them. The second staff contains the next two measures, with chords F7 and B \flat 7 above them. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: B4, A4, G4, F4; Measure 3: E4, D4, C4, B3; Measure 4: A3, G3, F3, E3; Measure 5: D3, C3, B2, A2; Measure 6: G2, F2, E2, D2.

George Coleman

George Coleman es maestro en crear estructura dentro de sus solos, tocando secuencias. El **ejemplo 6-45** demuestra la conmovedora secuencia rítmica en los ocho primeros compases de su solo en "Little One"³⁰ de Herbie Hancock.

Ejemplo 6-45

Musical notation for Example 6-45, showing a sequence of notes in 3/4 time. The notation is split across two staves. The first staff contains the first six measures, with chords F-₃, E \flat -7/F, F-, and E \flat 7/F above them. The second staff contains the last two measures, with chords E sus^b9, E \flat -7, and E \flat 7^{#11} ^b9 above them. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4; Measure 2: A4, B4, C5; Measure 3: B4, A4, G4; Measure 4: G4, F4, E4; Measure 5: D4, C4, B3; Measure 6: A3, G3, F3; Measure 7: E3, D3, C3; Measure 8: B2, A2, G2.

²⁹ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957. Esta es una de las mejores grabaciones de Coltrane.

³⁰ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Lee Morgan

Lee Morgan tenía una aptitud especial para las secuencias. El **ejemplo 6-46** demuestra una secuencia de Lee Morgan de uno de sus mejores solos, en "Locomotion"³¹ de Coltrane. Lee rearmoniza el acorde de B \flat 7 como tríada de B \flat mayor, acercándose cromáticamente a cada una de las notas del acorde de B \flat desde un semitono más grave.

Ejemplo 6-46

The musical notation for Example 6-46 consists of two staves in 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting with a B \flat 7 chord indicated above it. The notes are: B \flat 2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B \flat 3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B \flat 4. The second staff continues the line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B \flat 4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B \flat 5.

Wayne Shorter

Wayne Shorter es otro maestro de la improvisación que utiliza las secuencias. El **ejemplo 6-47** demuestra unos compases del solo de Wayne de su tema "Angola".³² Fíjate en la manera de que Wayne altera los acordes. La nota A \flat (G \sharp en términos enarmónicos) es la $\sharp 11$ de D7. A partir del tercer compás, Wayne toca F sobre D7 (la $\sharp 9$) y G \flat sobre E \flat 7 (también $\sharp 9$).

Ejemplo 6-47

The musical notation for Example 6-47 consists of two staves in 4/4 time. The first staff shows a melodic line with chords D7 and E \flat 7 indicated above it. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B \flat 4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B \flat 5. The second staff continues the line with notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B \flat 5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B \flat 6.

³¹ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

³² Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

Improvisación triádica

Las triadas son los acordes básicos de la armonía occidental y como tales funcionan para estabilizar la armonía y prestarle cierta estructura al solo. El **ejemplo 6-48** demuestra el uso de Wynton Kelly de triadas arpegiadas en su solo en la grabación de Miles Davis del tema de Frank Churchill, "Someday My Prince Will Come".³³

Ejemplo 6-48

B \flat Δ D7 \sharp 5 E \flat Δ G7 \sharp 5

B \flat mayor ----- F \sharp aumentado --- E \flat mayor -----

En el **ejemplo 6-49** se ve una secuencia triádica tocada por Mulgrew Miller en su tema "Wingspan".³⁴ Las triadas mayores se siguen unas a otras por el ciclo en la dirección de las agujas del reloj—F mayor, C mayor y G mayor. Cada triada proviene de la escala de la cifra del acorde demostrada. La triada de F mayor obviamente es de la misma escala que el acorde de F; la triada de C mayor es una de las triadas que se dan en la tonalidad de F, siendo F-7 el acorde de II grado; y la triada de G mayor es de la tonalidad de G mayor, de la cual A-7 es el acorde de II grado.

Ejemplo 6-49

F Δ G-7 A-7

triada de F mayor -- triada de C mayor --- triada de G mayor

³³ Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961. Este es uno de los mejores solos de Wynton.

³⁴ Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Mira el **ejemplo 6-50**, también tomado del solo de Mulgrew en “Wingspan”. Mulgrew toca una secuencia triádica ascendente, esbozando tríadas mayores, menores y aumentadas. Mulgrew toca la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada. Notarás que la fundamental de cada tríada asciende por la escala de F menor melódica: F, G, A♭, B♭, C, D, E, F.

Ejemplo 6-50

The musical notation for Example 6-50 consists of two staves in 4/4 time. The first staff is labeled with 'F-7' above the first measure and 'Bb7' above the second measure. Below the notes, the chords are identified as 'F menor', 'G menor', 'Ab mayor', and 'Bb mayor'. The second staff is labeled with 'G-7' above the first measure and 'C7' above the second measure. Below the notes, the chords are identified as 'C mayor', 'D mayor', 'E mayor', and 'F aumentado'. The notes are played in a rhythmic pattern of quarter notes, with some notes beamed together.

Como se demuestra en el **ejemplo 6-51**, Herbie Hancock toca una secuencia triádica en su solo en el tema de Cole Porter, “All Of You”.³⁵ Se colocan los nombres de las tríadas debajo de cada compás. Algunas de las notas que toca Herbie no parecen pertenecer a los acordes (como las tríadas de E mayor sobre el acorde de C7), otro ejemplo de tocar secuencias para salirse afuera de los cambios.

Otro ejemplo de secuencia triádica se demuestra en el **ejemplo 6-52**, en el cual Freddie arpeggia una tríada de F sobre dos acordes en “Angola”³⁶ de Wayne Shorter.

³⁵ Miles Davis, *The Complete Concert 1964*, Columbia. Este es uno de los solos más brillantes de Herbie.

³⁶ Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

Ejemplo 6-51

F-7 **B^b7**
 F menor ----- G menor ----- A^b mayor ----- B^b mayor -----
G-7 **C7**
 C mayor ----- D mayor ----- E^b mayor ----- E mayor -----
F-7 **B^b7**
 F menor ----- G menor ----- A^b dismin. ----- B^b dismin. -----
G-7 **C7**
 B dismin. ----- C mayor -----

Ejemplo 6-52

E^b7^{#11} **D7^{#9}** **E^b7^{#11}** **D7^{#9}**
E^b7^{#11} **D7**

Ejemplo 6-53

mayor menor menor mayor mayor menor disminuida
 I grado II grado III grado IV grado V grado VI grado VII grado

Ejemplo 6-54

Ejemplo 6-55

Estudiando patrones triádicos

¿Cómo se las arregla uno para dominar la técnica de incorporar las tríadas a los solos? Primero échale un vistazo al **ejemplo 6-53**, que demuestra las tríadas construidas a base de cada nota de la escala de C mayor. El orden de las tríadas, empezando con la fundamental, es “mayor, menor, menor, mayor, mayor, menor, disminuida”. Apréndete de memoria ese orden y estudia la manera de arpeggiar las tríadas en todas las tonalidades, como se demuestra en el ejercicio del **ejemplo 6-54**. El **ejemplo 6-55** demuestra el mismo patrón triádico que tocó Mulgrew Miller en el **ejemplo 6-50**, esbozando la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada.

Y ¿qué decimos de las tríadas de la armonía menor melódica? El **ejemplo 6-56** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala de C menor melódica. Fíjate en el orden un poco raro de las tríadas: “menor, menor, aumentada, mayor, mayor, disminuida, disminuida.” Esta secuencia de tríadas es más fácil de aprender de memoria de lo que se pensaría: *dos menores, aumentada, dos mayores, dos disminuidas*.

Ejemplo 6-56

menor menor aumentada mayor mayor disminuida disminuida
I grado II grado III grado IV grado V grado VI grado VII grado

El **ejemplo 6-57** demuestra un ejercicio arpegiado para tríadas de la escala menor melódica y el **ejemplo 6-58** demuestra el patrón triádica de Mulgrew del **ejemplo 6-50**, esbozando la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada.

Ejemplo 6-57

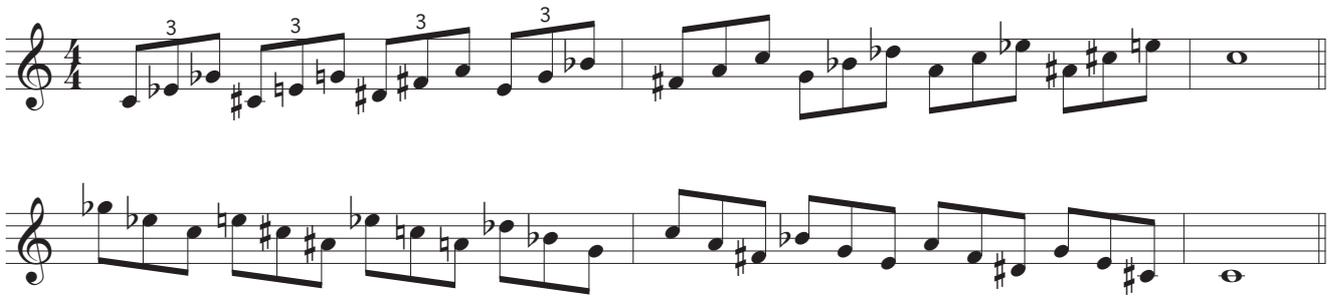
Ejemplo 6-58

Para las tríadas de la escala disminuida, el **ejemplo 6-59** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala disminuida semitono-tono de C; son todas tríadas disminuidas. El **ejemplo 6-60** demuestra el ejercicio de tríadas arpegiadas y el **ejemplo 6-61** demuestra el patrón tocado por Mulgrew, ahora vuelto a la armonía de la escala disminuida.

Ejemplo 6-59



Ejemplo 6-60



Ejemplo 6-61



Para las tríadas de la escala de tonos enteros, el **ejemplo 6-62** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala de tonos enteros de C. Son todas tríadas aumentadas—en efecto, la única tríada que se encuentra en la escala de tonos enteros. El **ejemplo 6-63** demuestra el ejercicio de tríadas arpegiadas y el **ejemplo 6-64** demuestra la idea tocada por Mulgrew, ahora vuelta a la armonía de la escala de tonos enteros.

El **ejemplo 6-65** demuestra una secuencia triádica de cuatro notas en los primeros compases de “Stella By Starlight.” ¡Practica las tríadas!

Ejemplo 6-65

The musical score for Example 6-65 is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The time signature is 4/4.

System 1:

- Chord 1 (Eø):** Treble clef: E4, G4, A4, B4; Bass clef: E3, G3, A3, B3.
- Chord 2 (A7alt):** Treble clef: A3, C4, D4, E4; Bass clef: A2, C3, D3, E3.

System 2:

- Chord 1 (C-7):** Treble clef: C4, E4, F4, G4; Bass clef: C3, E3, F3, G3.
- Chord 2 (F7):** Treble clef: F4, A4, B4, C5; Bass clef: F3, A3, B3, C4.

Secuencias con los acordes de 7ª

Los acordes de séptima son los acordes básicos del jazz. Al igual que las tríadas, su presencia en un solo estabiliza la armonía y le presta cierta estructura. Échale un vistazo al **ejemplo 6-66**, del solo de John Coltrane en "Milestones".³⁷ Coltrane arpeggia todos los acordes de 7ª desde la tonalidad de F para abajo mientras toca sobre un acorde de G-7.

Ejemplo 6-66

G-7

Eø... D-7... C7... B^bΔ... A-7... G-7... FΔ... Eø...

Toca el **ejemplo 6-67** y escucha los acordes de 7ª descendentes que toca Herbie Hancock en su solo en "All Of You".³⁸ Herbie dispone los acordes de 7ª en tresillos, traslapando una estructura melódica de cuatro notas (el acorde de 7ª) sobre una estructura rítmica de tres notas (tresillos). Todos los acordes de 7ª que toca sobre F-7, B^b provienen de la tonalidad de E^b. Herbie rearmoniza y se sale afuera de los cambios en los dos últimos compases, arpegiando los acordes de 7ª y las tríadas de la tonalidad de D.

Ejemplo 6-67

F-7

B^b7

F-7... E^bΔ... Dø... C-7... B^b7... A^bΔ... G-7... A7... B-7... triada de B menor... triada de F[#] menor

³⁷ Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.

³⁸ Miles Davis, *The Complete Concert, 1964*, Columbia.

Toca el **ejemplo 6-68**, de "The Big Push"³⁹ de Wayne Shorter. Wayne arpeggia F-7, E \flat , una tríada de F menor, C-7, B \flat 7 y A \flat —acordes que pertenecen a la tonalidad de E \flat —al tocar sobre F-7, B \flat 7. Fíjate en la manera de que Wayne utiliza el espacio, es decir los silencios de negra y blanca, a veces en el medio de un acorde arpegiado.

Ejemplo 6-68

F-7 B \flat 7 F-7 B \flat 7

F-7----- E \flat Δ ----- tríada de F menor C-7----- B \flat 7-----

F-7 B \flat 7

A \flat Δ -----

³⁹ Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 6-69** demuestra un patrón ascendente para practicar sobre un acorde de 7ª en la tonalidad de C. El **ejemplo 6-70** demuestra un patrón descendente. El **ejemplo 6-71** demuestra un patrón en que se invierte el orden, alternando entre acordes de 7ª ascendentes y descendentes. El **ejemplo 6-72** demuestra un patrón en que se invierte el orden, alternando entre acordes de 7ª descendentes y ascendentes.

Ejemplo 6-69

Musical notation for Ejemplo 6-69, consisting of three staves in 4/4 time. The first staff shows an ascending eighth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows a descending eighth-note pattern: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The third staff shows a descending eighth-note pattern: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2.

Ejemplo 6-70

Musical notation for Ejemplo 6-70, consisting of three staves in 4/4 time. The first staff shows a descending eighth-note pattern: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff shows an ascending eighth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff shows an ascending eighth-note pattern: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Ejemplo 6-71

Musical notation for Ejemplo 6-71, consisting of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, moving in a stepwise fashion across the staff. The second staff continues the melody, and the third staff concludes the piece with a double bar line.

Ejemplo 6-72

Musical notation for Ejemplo 6-72, consisting of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, moving in a stepwise fashion across the staff. The second staff continues the melody, and the third staff concludes the piece with a double bar line.

Practica estos patrones en todas las tonalidades; en todas las formas (ascendente, descendente, patrones que se invierten); y en todas las escalas, sean mayores, menores melódicas, disminuidas o de tonos enteros. Apréndete de memoria el patrón de los acordes de 7ª que provienen tanto de las escalas mayores como menores melódicas.

- En la armonía de la escala mayor el patrón es el que sigue: 7ª mayor, 7ª menor, 7ª menor, 7ª mayor, 7ª dominante, 7ª menor, semidisminuido.
- En la armonía de la escala menor melódica, el patrón es el que sigue: menor-mayor, 7ª menor, 7ª mayor #5, 7ª dominante, 7ª dominante, semidisminuido, semidisminuido (**ejemplo 6-73**).

Ejemplo 6-73

Diagram showing seven chords on a staff: C Δ , D-7, E \flat Δ #5, F7, G7, A \emptyset , and B \emptyset .

Estos son patrones estupendos, pues te ayudan a interiorizar cada escala en varias combinaciones. Pero si se repiten demasiado en un solo, pueden llegar a aburrir. Sé ingenioso rítmicamente y procura buscarte la manera de transformar estos ejercicios en música (**ejemplo 6-74**).

Ejemplo 6-74

Diagram showing a melodic line in 4/4 time with triplets (3) and a shorter melodic phrase below it.

Notas en común

No tienes que tocar todas las notas de cada escala. Una manera de acercarse a la improvisación que crea más espacio y menos cromatismo es buscando las *notas en común*, o sea las notas que pertenezcan a dos o más acordes consecutivos.

Mira los acordes del tema de Sam Rivers, "Beatrice", demostrado en el **ejemplo 6-75**. ¿Puedes ubicar una nota que se dé en cada una de las escalas del tema de Sam? Pues sí hay una: C. Por darse la nota C en cada acorde de "Beatrice", puedes utilizar esa nota como cohesivo que le presta unidad a tu solo, dándole estructura y belleza.

Ejemplo 6-75

The musical score for 'Beatrice' by Sam Rivers is presented in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are indicated above the staff at the beginning of each measure. The sequence of chords is: FΔ, GbΔ#4, FΔ, EbΔ#4, D-7, EbΔ#4, D-7, Bb-7, A-7, BbΔ, Eø, A7alt, D-7, G-7, GbΔ#4, F-7, GbΔ#4. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The final measure of the score ends with a double bar line.

El **ejemplo 6-76** demuestra un solo de "Beatrice". La nota C, común a cada escala de "Beatrice", se toca en cada acorde y en cada compás. Fíjate también en el uso común de la triada de F mayor y la escala pentatónica de F menor. Cubriremos las escalas pentatónicas en el Capítulo 9.

Ejemplo 6-76

The musical score for Example 6-76 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system contains four measures with chords $F\Delta$, $G\flat\Delta\sharp 4$, $F\Delta$, and $E\flat\Delta\sharp 4$. The second system contains four measures with chords $D-7$, $E\flat\Delta\sharp 4$, $D-7$, and $B\flat-7$. The third system contains five measures with chords $A-7$, $B\flat\Delta$, $E\emptyset$, $A7\text{alt}$, and $D-7$. The fourth system contains four measures with chords $G-7$, $G\flat\Delta\sharp 4$, $F-7$, and $G\flat\Delta\sharp 4$. The melody in the treble clef features a consistent note C in every measure, often serving as a harmonic anchor. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and moving lines. Some measures include triplets and slurs.

Toca el **ejemplo 6-77**, los primeros cuatro compases del tema de Wayne Shorter, "Fee-Fi-Fo-Fum".⁴⁰ A primera vista, estos cambios pueden parecer difíciles hasta a los músicos más experimentados. No hay ni rastro de II-V-I y el hecho de que se pasa repentinamente de los acordes de la escala menor melódica a los de la escala disminuida y luego a los de la escala mayor y que la fundamental se mueve en 3^{as} menores (A \flat a C \flat a D7 \flat 9) lo hace parecer más un campo de minas que una progresión de acordes. Pero espera, hay una salida.

Ejemplo 6-77

The musical score for Example 6-77 is written in 4/4 time. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The chords indicated above the treble staff are: Eb7#11, D7#9, G-7, AbΔ, CbΔ, D7#11, and Gsus. The melody in the treble staff begins with a half note Eb, followed by quarter notes D, C, and B. The bass staff contains chords and some melodic lines, including a bass line that moves from Eb to D to C to B.

⁴⁰ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 6-78

G-7 modo de G dórico

$A^b\Delta$ escala de A^b mayor

$A^b\Delta(\#4)$ modo de A^b lidio

$C^b\Delta$ escala de C^b mayor

$C^b\Delta(\#4)$ modo de C^b lidio

Enfoquémonos en los tres cambios que ocurren en el medio del ejemplo: G-7, A^b y C^b . Hay cinco escalas que se pueden tocar sobre estos tres acordes. ¿Por qué hay dos escalas adicionales? Es que los dos acordes de 7ª mayor se pueden tocar o con la escala mayor o con la escala lidia. El **ejemplo 6-78** demuestra las cinco escalas.

Las escalas demostradas para G-7 y A^b tienen cinco notas en común, como se ve en el **ejemplo 6-79**. Ocurre que estas cinco notas se encuentran en la escala de B^b pentatónica. Ahora empezamos a ver que tiene algo de estructura. Dos de las notas, B^b y F, también pertenecen al modo de C^b lidio, una de las dos escalas demostradas que se puede tocar con C^b .

Ejemplo 6-79

notas en común de G-7 y $A^b\Delta$ notas en común de G-7, $A^b\Delta$, y $C^b\Delta(\#4)$

Ahora toca el **ejemplo 6-80**, un *lick* que utiliza las notas en común descritas. ¿Podrás en realidad llevar cuenta de todo esto al tocar? Quizá no lo puedas hacer al principio, pero al interiorizar el conocimiento de las escalas, se empiezan a ver las posibilidades de notas en común inherentes en lo que pueden ser cambios de acordes “difíciles”.

Ejemplo 6-80

El **ejemplo 6-81** viene del solo de Freddie Hubbard en “You’re My Everything”.⁴¹ Las tres notas que se demuestran—E, F y G—son notas en común que pertenecen a las escalas de D-7, Bø y E7alt. Freddie toca solamente una nota adicional, la de C# en el acorde de Bø.

Ejemplo 6-81

Ejemplo 6-82

Musical notation for Example 6-82, showing a melodic line in 4/4 time. The notes are: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. The chords indicated above the notes are: F7, Bb7, C-7, F7, Bb7, Eb7, Bb7.

Freddie Hubbard también toca notas en común en su solo en el blues, “Hub Tones”,⁴² como se demuestra en el **ejemplo 6-82**. Todas las cinco notas existen en común en todas las escalas menos la D natural en el acorde de Eb7—una 7ª mayor en un acorde de 7ª dominante. Para cuando Freddie toca la D natural, tu oído ha sido predispuesto a aceptar esta nota de “afuera”.

Freddie también toca notas en común en su solo en “Dolphin Dance”,⁴³ como se demuestra en el **ejemplo 6-83**.

Ejemplo 6-83

Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado

Musical notation for Example 6-83, showing piano accompaniment in 4/4 time. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The chords indicated above the notes are: D/E, C/E. The notation includes triplets and a fermata.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Uno de los solos más bellos que toca Herbie Hancock se encuentra en su tema "Little One".⁴⁴ Herbie toca una secuencia con notas en común que en realidad viene a ser dos secuencias en una. En el **ejemplo 6-84**, todas las tres notas (G#, A#, B) pertenecen a los dos acordes (D#sus^{b9}, F#sus). ¿Y dónde está la segunda secuencia, la escondida? Echemos un vistazo al orden de las notas con que empieza cada tresillo: A#, G#, A#, B, A#, G#, A#, B, A#, G#, A#, B (**ejemplo 6-85**). Estas primeras notas forman otra secuencia oculta dentro de la primera. Las dos secuencias se mueven por la escala.

Ejemplo 6-84

Herbie Hancock

Ron Carter

D#sus^{b9}

F#sus

Ejemplo 6-85

⁴⁴ *Íbid.*

Cambios “estiraos”

A medida que vayas escuchando a los maestros y que te vayas acostumbrando a tocar por los cambios, más te percatarás de la variedad en lo que dure cada acorde. Podrás estirar o reducir el tiempo de los cambios más allá del largo indicado por la cifra, variando el momento en que empieces a tocar un acorde o pases al siguiente.

El **ejemplo 6-86** demuestra una secuencia ascendente de tres notas tocadas por Joe Henderson pasando por cuatro acordes en “Pretty Eyes”⁴⁵ de Horace Silver. Fíjate en la manera de que Joe “estira” los acordes, anticipando el compás de F-7 en dos tiempos en el compás de G y extendiéndolo por un tiempo al compás de B \flat 7alt.

Ejemplo 6-86

The musical notation for Example 6-86 consists of a main staff in 3/4 time and a secondary staff below it. The main staff contains four measures of music. Above the first measure is the chord symbol GΔ. Above the second measure is F-7. Above the third measure is B \flat 7alt. Above the fourth measure is F-7. A dashed line extends from the F-7 chord in the second measure into the third measure, indicating an extension. The secondary staff shows a single chord, Eb-7, with a flat sign under the E.

Mulgrew Miller es un maestro de estirar los cambios. El **ejemplo 6-87** demuestra el arreglo del tema de Mulgrew, “Wingspan”.⁴⁶ El **ejemplo 6-88** demuestra el solo de Mulgrew en su tema. Este ejemplo ofrece una manera de ver al fondo la manera de que un músico maestro estira los cambios. El análisis que se coloca entre los pentagramas demuestra dónde Mulgrew estira los cambios, anticipándolos y extendiéndolos. Fíjate también en los momentos en que rearmoniza los cambios, toca secuencias, se sale afuera y más.

⁴⁵ Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

⁴⁶ Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Ejemplo 6-87

Wingspan

Mulgrew Miller

C pedal

1.

2.

E \circ F solo de batería de 4 compases A F Δ G-7 C7

A \circ D7 b9 A b -7 D b 7 1. G \circ C7alt

F Δ $\#4$ G \circ 3 C7alt 2. G \circ C7alt F Δ

B B-7 E7 A Δ $\#4$

G-7 F-7 E b -7 F $\#$ \circ B7alt G-7 C7alt

F Δ 3 G-7 C7 A \circ D7 b9

A b -7 D b 7 G \circ C7alt F Δ

©1987, Mulgrew Publishing Co. Utilizado con permiso.

Ejemplo 6-88

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan"

cambios de acorde originales:

F Δ

G-7

A \emptyset

D7 \flat 9

los cambios estirados y alterados por Mulgrew

Ab-7.....

5

Ab-7 D \flat 7 G \emptyset C7alt F Δ ^{#4}₃

..... G-7..... C7alt.....

8

G-7 C7alt F Δ G-7 C7

F Δ G-7..... E Δ ?.....

11

A \emptyset D7 \flat 9₃ Ab-7 D \flat 7

D7alt..... D7alt.....

14

G \emptyset C7alt F Δ

C7alt..... F Δ

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

17 B-7 E7 AΔ#4

E7^{b9}

21 G-7 F-7 Eb-7 F#ø B7alt

secuencia..... F#-7..... D7alt..... G-7.....

24 G-7 C7alt FΔ G-7 C7

27 Aø D7^{b9} Ab-7 Db7

D7alt..... escala pentatónica de Ab..... Ab-7..... Gø.....

30 Gø C7alt FΔ#4 G-7 C7alt

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

33 $F\Delta$ $G-7$ $C7$ $A\emptyset$ $D7^{\flat 9}$

tríada de F mayor
secuencia

tríada de C mayor

E-7

37 $A^{\flat}-7$ $D^{\flat}7$ $G\emptyset$ $C7^{\text{alt}}$ $F\Delta^{\sharp 4}$

$A^{\flat}-7$ $D^{\flat}7$

$F\Delta$

40 $G-7$ $C7^{\text{alt}}$ $F\Delta$ $G-7$ $C7$

C mayor A^{\flat} mayor
la secuencia le saca afuera a Mulgrew

D^{\flat} mayor G^{\flat} mayor

43 $A\emptyset$ $D7^{\flat 9}$ $A^{\flat}-7$ $D^{\flat}7$

G mayor

$D7^{\text{alt}}$

$G\emptyset$

46 $G\emptyset$ $C7^{\text{alt}}$ $F\Delta$

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

65 $F\Delta$ $G-7$ $C7$ $A\emptyset$

tríada de G B-7
la secuencia le saca afuera a Mulgrew..

68 $D7^b9$ A^b-7 D^b7 $G\emptyset$ $C7alt$

$F\#-7$ tríada de E
tríada de C^b tríada de G^b
y le trae otra vez de vuelta

71 $F\Delta$ $G\emptyset$ $C7alt$ $F\Delta$

$C7alt$ $F\Delta$

74 $G-7$ $C7$ $A\emptyset$

$D7alt$ $G-7$ $D7^b9$

76 $D7^b9$ A^b-7 D^b7 $G\emptyset$ $C7alt$

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

79 $F\Delta$ $B-7$

escala pentatónica de A -----

82 *Sva* $E7$ $A\Delta\#4$ $B\Delta$

85 $G-7$ $F-7$ $E\flat-7$ $F\#\emptyset$ $B7alt$ $G-7$ $C7alt$

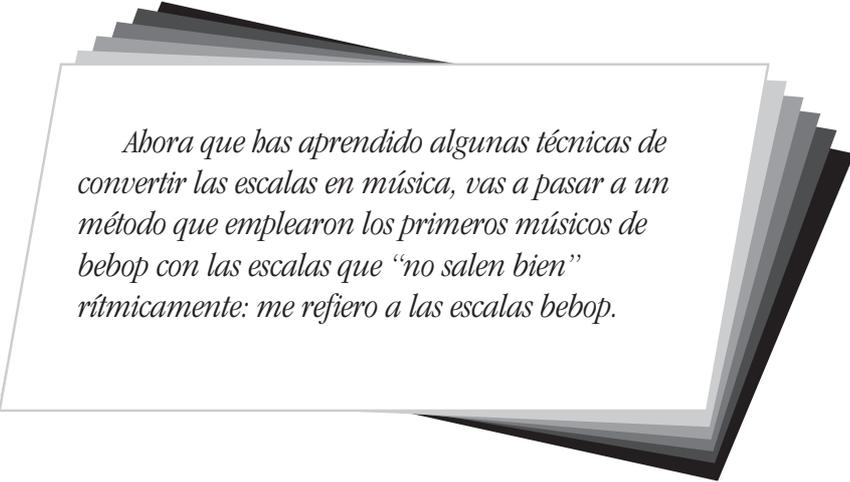
$G-7$ $F-7$ $E\flat-7$ $F\#\emptyset$ $B7alt$ $G-7$ $C7alt$

89 $F\Delta$ $G-7$ $C7$ $A\emptyset$ $D7\flat9$ $A\flat-7$ $D\flat7$

94 $G\emptyset$ $C7alt$ $F\Delta$ $G-7$ $C7alt$ $F\Delta$

$F\Delta\#4$ -----

Estudia todos los patrones demostrados en este capítulo por varios acordes y progresiones. Los discos de Aebersold son útiles para esto, en especial el de *II-V-I* (Vol. 3) y *Gettin' It Together* (Vol. 21).



Ahora que has aprendido algunas técnicas de convertir las escalas en música, vas a pasar a un método que emplearon los primeros músicos de bebop con las escalas que “no salen bien” rítmicamente: me refiero a las escalas bebop.