



CAPÍTULO DIEZ

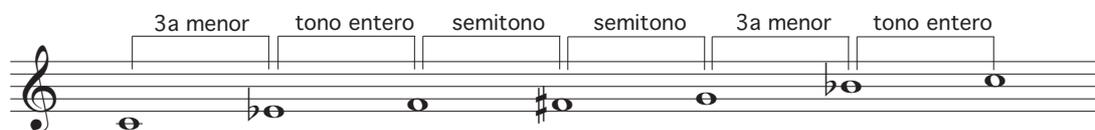
El blues

- *Cambios del blues*
- *Tipos especiales de blues*
- *La escala de blues*
- *La escala pentatónica menor*
- *Equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues*

La teoría tradicional de música no “explica” muy bien el blues. Toma nota: El acorde de I grado del blues es un acorde de 7ª dominante. Además, la escala de blues no tiene parecido con ninguna otra escala de la música occidental. Echa una mirada al **ejemplo 10-1**, que demuestra la escala de blues basada en C. Posee dos 3ªs menores (de C a E♭ y de G a B♭), una nota de paso cromática entre F y G (F♯) y semitonos seguidos (F, F♯, G)—o sea, disposiciones interválicas que no se encuentran en escalas occidentales como las escalas mayores y menores melódicas. La estructura de la escala de blues consta de los siguientes intervalos: “3ª menor, tono entero, semitono, semitono, 3ª menor, tono entero”.

Ejemplo 10-1

escala de blues de C



El jazz evolucionó en el siglo diecinueve, derivado de varias fuentes afroamericanas, europeas y latinoamericanas, que incluyeron los cantos de llamada y respuesta, los gritos en campo, la música gospel, las marchas y canciones populares, los gritos en círculo y una influencia mayormente cubana denominada “el tinte español”. Sin embargo, no hubo ninguna fuente del jazz más importante que el blues. El blues tiene sus propias tradiciones, sin dejar de jugar de por sí el papel más grande en la tradición del jazz.

El hecho de aparecer la palabra “blues” en el título de un tema no quiere decir que sea un tema de blues. “Limehouse Blues” y “Bye Bye Blues” son temas maravillosos, pero no son blues. Tampoco lo son “Blues For Liebestraum” de Chick Corea ni “Bremond’s Blues” de Cedar Walton. La mayoría de los blues son de 12 compases, pero algunos blues son más largos o más breves y algunos temas de 12 compases ni siquiera son blues. ¿Por qué? Es que el blues es más que una forma musical; es un *sonido, un sentimiento y una actitud*. Estas cosas no se pueden transmitir con algunas notas cifradas en unas cuartillas. Si el blues te es totalmente ajeno, escucha una grabación de B. B. King antes de seguir leyendo.¹

Hay dos elementos principales del blues: la escala del blues y los cambios de acordes. Hablemos primero de los cambios.

Los cambios del blues

Existen montones de grupos de “cambios del blues”. Dicho eso, volvamos a la realidad. Si hay un grupo comúnmente aceptado de cambios del blues, de tres acordes, los cuales apenas han cambiado desde los primeros días del jazz y que se siguen tocando hoy día. El **ejemplo 10-2** muestra los cambios de un blues básico en C. Todos los tres acordes—C7, F7 y G7—son acordes de 7ª dominante. Llamémoslos de I, IV y V grado (en relación a C). Entre los ejemplos modernos de blues de tres acordes, figuran “Blues By Five”² de Miles Davis y dos de Thelonious Monk, “Blue Monk”³ y “Misterioso”.⁴

Los cambios del blues evolucionaron un tanto en los años 30, como se ve en el **ejemplo 10-3**. Fíjate en las añadiduras del acorde de IV grado (F7) en el segundo compás y el acorde de V grado (G7) en el último compás.

¹ O de John Lee Hooker, Muddy Waters, Jimmy Reed, etc.

² Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.

³ Thelonious Monk, *Thelonious in Action*, Fantasy, 1958.

⁴ Jerry González, *Rumba Para Monk*, Sunnyside, 1988.

Ejemplo 10-2

C7 F7

C7 G7 F7 C7

Ejemplo 10-3

C7 F7 C7 F7

C7 G7 F7 C7 G7

El **ejemplo 10-4** demuestra un grupo más complejo de cambios de blues, que apareció durante la era del bebop. Fíjate sobre todo en el uso del sustituto tritonal en el cuarto compás (hablaremos más de esto dentro de poco), la progresión cromática descendente de II-V (F-7, B \flat 7, E-7, A7- E \flat -7, A \flat 7, D-7, G7) en los compases 6 a 10, los movimientos de la fundamental de II-V-I (D-7, G7, C7) en los compases 9 a 11 y la vuelta de I-VI-II-V (C7, A7, D-7, G7) en los dos últimos compases.

No haremos un análisis a fondo del *sustituto tritonal* hasta el Capítulo 13, pero lo describiré aquí de paso: con el sustituto tritonal se reemplaza el acorde original de V grado con un acorde de V grado a un tritono de distancia (F \sharp 7 por C7). Al hacer así, también se puede anteponer un acorde de II grado (C \sharp) al nuevo acorde de V grado (F \sharp 7), creando así una progresión de II-V (C \sharp -7, F \sharp 7). Se demuestra en el cuarto compás del **ejemplo 10-4**, al sustituirse C7 por C \sharp -7, F \sharp 7.

Hubo varias otras variantes del blues que evolucionaron durante la era del bebop: Por ejemplo, se podría tocar C , D-7, E-7, E \flat -7 en los compases 7 y 8 o tocar una "repetición estilo Tadd Dameron" (C , E \flat 7, A \flat 7, D \flat 7) en los dos últimos compases.⁵

Ejemplo 10-4

C7 F7 C7 C \sharp -7 F \sharp 7 F7 F-7 B \flat 7

1 2 3 4 5 6

E-7 A-7 E \flat -7 A \flat 7 D-7 G7 C7 A7 D-7 G7

7 8 9 10 11 12

⁵ El Capítulo 15 incluye una explicación completa de los cambios de repetición estilo Tadd.

Ahora bien, ¿qué versión del blues se toca al tocar solo o al hacer *comping* en un blues?

- ¿El “blues básico” original de tres acordes
- ¿La variante de los años 30?
- ¿Algunos de los cambios de la era del bebop?

¿Se debe tocar el sustituto tritonal en el cuarto compás? ¿Se debe tocar una progresión de II-V-I en los compases 9-11? ¿Se debe tocar la progresión cromática de II-V en los compases 7-9? La respuesta es, sencillamente, sí a todo. Los músicos del jazz de hoy mezclan libremente todas las versiones del blues, cambiando de estilo hasta en medio de un coro. Podría darse el caso de que toques solamente C7, F7, C7 en los cuatro primeros compases (la versión de los años 30), F7 y C7 en la segunda frase de cuatro compases (el “blues básico”) y luego tocar los cambios de II-V-I en los cuatro últimos compases (los cambios de la era del bebop). Si estás tocando solo, podrás hacer lo que te dicten el oído, la mente y el alma. Si estás haciendo *comping* (acompañando al pianista, guitarrista o bajista), te toca escuchar y seguir.

¿Cómo dominar toda esta variedad? Comenzar en plan de sencillez, con el blues de tres acordes, añadiendo cada acorde o sustitución nueva cuando te suene bien y cuando te sientas listo para tocarla. Practica al tocar con el *play-along* de Jamey Aebersold, Vol. 2, *Nothin’ But The Blues*.

Tipos especiales de blues

A demás de los cambios de blues que acabas de aprender, hay algunos tipos especiales de blues, como blues en tonalidad menor, valeses del blues, blues con puente y algunos blues con grupos de cambios específicos—todos los cuales provienen del original blues de tres acordes. Examinemos algunos de estos tipos especiales de blues.

El **ejemplo 10-5** demuestra los cambios a un *blues en tonalidad menor*. Algunos buenos ejemplos de blues en tonalidad menor incluyen el tema de John Coltrane, "Equinox"⁶ y "Mr. P. C."⁷ Notarás que los acordes menores se cifran como C- y F- en lugar de C-7 y F-7, pues funcionan como acordes de *tónica menor* o de *I grado menor* más que acordes de 7ª menor o acordes de II grado. El cifrar el primer acorde como C- da la opción de tocar una de varias escalas, o sea, se podría tocar C mayor-menor en lugar de la escala de C dórica que implicaría la cifra de C-7. Lo más interesante del blues en tonalidad menor son los cambios que ocurren en los compases 9 a 11. En lugar de la progresión acostumbrada de V-IV-I (G7, F7, C7 en un blues en C), la progresión del blues en tonalidad menor es \flat VI, V, I (A \flat 7, G7, C- en un blues en tonalidad de C menor).⁸

Por lo general el blues tiene extensión de 12 compases, pero un blues puede ser más largo o más breve que los 12 compases. Una forma más extendida del blues es el *vals del blues*. El **ejemplo 10-6** demuestra los cambios de un vals del blues, en este caso el tema de Miles Davis, "All Blues".⁹ Los vales de blues suelen tener 24 compases de extensión, el doble del blues tradicional de 12 compases.¹⁰ Los vales de blues suelen tener cambios inusitados, pues el espacio que presta la forma de 24 compases permite más variedad armónica. Otros buenos ejemplos de vales de blues de 24 compases incluyen "Footprints"¹¹ de Wayne Shorter, "Bluesette"¹² de Toots Thielemans y "Tyrone"¹³ de Larry Young. "Nutville"¹⁴ de Horace Silver es un blues en tonalidad menor de 24 compases, en tiempo de 4/4.

⁶ John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960. Se suele tocar "Equinox" como blues en C menor, pero la versión original está en C# menor.

⁷ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

⁸ El acorde de G7 del compás 10 se suele tocar como G7alt.

⁹ Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

¹⁰ El tema de Lee Morgan, "Boy, What A Night", de su álbum de 1967 de Blue Note, *The Sidewinder*, es un vals de blues de 48 compases. El tema de Wayne Shorter, "Adam's Apple", de su grabación autodenominada de 1967 de Blue Note, es un blues de 24 compases, en tiempo de 4/4.

¹¹ Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia, 1966.

¹² Hank Jones, *Maybeck Recital Hall Series, Vol. 16*, Concord, 1992.

¹³ Larry Young, *Into Somethin'*, Blue Note, 1964.

¹⁴ Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

Lee Morgan combinó un blues en tonalidad menor con un vals de blues—o sea, un vals blues en tonalidad menor—en su tema “Gary’s Notebook”,¹⁵ cuyos cambios se ven en el **ejemplo 10-7**. A pesar de tantos cambios adicionales, el tema de Lee viene a ser un blues menor en B \flat con una variación repetida—cada acorde menor va seguido de un acorde de V7 \sharp 11 ascendido en un semitono.

Ejemplo 10-7

B \flat -6 B7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11

E \flat -6 E7 \sharp 11 E \flat -6 E7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11

G \flat 7 F7 B \flat -6 B7 \sharp 11 B \flat -6 B7 \sharp 11

El **ejemplo 10-8** demuestra los cambios de un *blues con puente*, en este caso el tema de John Coltrane, “Locomotion”.¹⁶ El blues con puente toma un blues y lo encaja dentro de una forma mayor de AABA, la forma “pop americano” por excelencia. Cada sección A es un blues de 12 compases. Con su puente de 8 compases (la sección B), el blues con puente tiene 44 compases de extensión (12-12-8-12).¹⁷ El puente de “Locomotion” es una variación de los cambios del puente de “I’ve Got

¹⁵ Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.

¹⁶ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

¹⁷ Se cubre la forma de la canción en el Capítulo 17.

El **ejemplo 10-9** muestra los cambios de un *blues descendente*, de la composición de Charlie Parker, "Blues For Alice".²⁰ Fíjate en lo insólito del primer acorde (F en lugar del esperado F7), el movimiento en descenso de la fundamental de la mayoría de los acordes en los compases 1 al 9 (F, E, D, D \flat , C, B \flat , A, A \flat , G) y la abundancia de progresiones de II-V. Dos buenos ejemplos adicionales de blues descendentes son "Laird Baird"²¹ de Bird y "Jack Sprat"²² de Sonny Stitt.

Ejemplo 10-9

Chord symbols for Example 10-9:

System 1: F Δ E \emptyset A7 \flat 9 D-7 D \flat 7 C-7 F7 B \flat 7 B \flat -7 E \flat 7

System 2: A-7 D7 A \flat -7 D \flat 7 G-7 C7 F D7 G-7 C7

²⁰ Charlie Parker, *Swedish Schnapps*, Verve, 1949.

²¹ *The Original Recordings Of Charlie Parker*, Verve, 1949.

²² *Sonny Stitt*, Chess, 1958.

Ejemplo 10-10

The musical score for Example 10-10 is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The key signature is G-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The chord symbols are: G \flat sus (measures 1-4), B sus (measures 5-6), G \flat sus (measures 7-8), B7 (measure 9), A7 (measure 10), and G \flat sus (measures 11-12). The bass line consists of simple chords, while the treble line features more complex voicings with some grace notes.

John Coltrane introdujo acordes *sus* en el blues con su grabación de "Mr. Day",²³ cuyos cambios se ven en el **ejemplo 10-10**. Fíjate en la tonalidad tan rara de G \flat . Notarás también los acordes igualmente raros de B7 y A7 en los compases 9 y 10—o sea, acordes de IV y \flat III grado en relación a G \flat , en lugar de los acordes de V (D \flat 7) y IV (B7) grado que se esperarían en los compases noveno y décimo de un blues en G \flat . Otro blues que utiliza acordes *sus* es el tema de Ron Carter, "Eighty-One".²⁴

²³ John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.

²⁴ Miles Davis, *ESP*, Columbia, 1965.

Otros blues que poseen cambios insólitos y únicos incluyen "Freddie Freeloader"²⁵ y "Solar"²⁶ de Miles Davis, "Some Other Blues"²⁷ de John Coltrane, "The Jody Grind"²⁸ de Horace Silver, "Nostalgia In Times Square"²⁹ y "Goodbye Pork Pie Hat"³⁰ de Charles Mingus, "Holy Land"³¹ de Cedar Walton, "Twelve More Bars To Go"³² de Wayne Shorter y el blues en G \flat de Freddie Hubbard, titulado "For Spee's Sake".³³ El tema de Bud Powell, "Dance Of The Infidels"³⁴ es un blues de 14 compases (los solos son de 12 compases) con unos hermosos cambios alterados. Joe Henderson ha compuesto unos blues estupendos con cambios insólitos, incluyendo "Isotope",³⁵ "Homestretch",³⁶ "Granted",³⁷ "The Kicker",³⁸ "In 'n Out",³⁹ "If",⁴⁰ "Tetragon"⁴¹ y "Mamacita".⁴² Procura escuchar cuantos puedas de estos temas, para darte una idea de las posibilidades armónicas sin fin del blues. Y *transcríbelos*.

La escala de blues

Todas las escalas que has aprendido hasta ahora— las escalas de la armonía mayor, menor melódica, disminuida y de tonos enteros—se pueden tocar con el blues. Sin embargo, el material melódico más antiguo y más básico que se puede tocar con el blues es la *escala de blues*, demostrada aquí en el **ejemplo 10-11**. Aprende de memoria la estructura interválica de la escala de blues: "3ª menor, tono entero, semitono, semitono, 3ª menor, tono entero". Se puede tocar la escala de blues, no solamente con el blues, sino también con cualquier tema. Y se puede tocar la escala de blues con cualquier acorde. Aunque se puede tocar la escala de blues con cualquier acorde, *se suele tocar con más frecuencia en los acordes de 7ª dominante y menor 7ª*.

²⁵ Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

²⁶ *The Miles Davis All-Stars*, Prestige, 1954.

²⁷ John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959.

²⁸ Horace Silver, *The Jody Grind*, Blue Note, 1966.

²⁹ Charles Mingus, *Mingus In Wonderland*, Blue Note 1959.

³⁰ Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

³¹ Cedar Walton, *A Night At Boomer's, Vol. 1*, Muse, 1973.

³² Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note, 1964.

³³ Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

³⁴ *The Amazing Bud Powell, Vol. 1*, Blue Note, 1949.

³⁵ Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.

³⁶ Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

³⁷ Joe Henderson, *Mode For Joe*, Blue Note, 1966.

³⁸ Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

³⁹ Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note, 1964.

⁴⁰ Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

⁴¹ Joe Henderson, *Tetragon*, Milestone, 1967.

⁴² Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

Ejemplo 10-14



Ejemplo 10-15



Ejemplo 10-16

el ritmo se ha simplificado



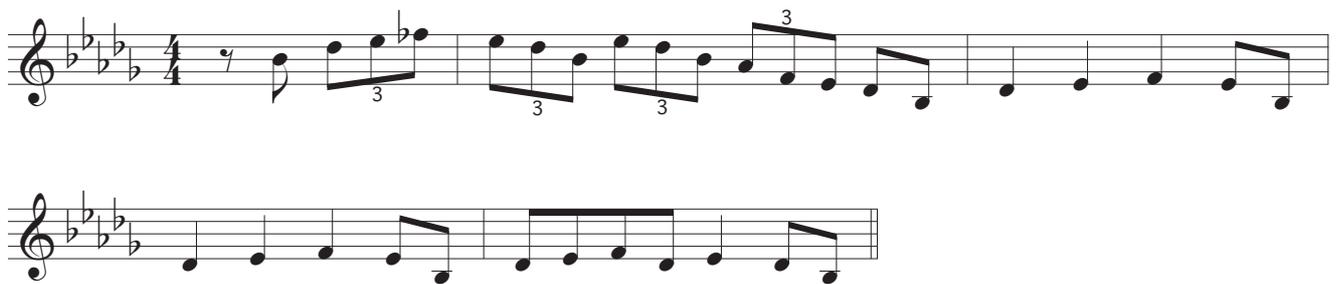
Ejemplo 10-17



Ejemplo 10-18



Ejemplo 10-19



Ejemplo 10-20



Lo más raro de tocar una escala de blues en el blues es que *se puede tocar la misma escala de blues sobre los tres acordes de un blues básico*. El blues básico en C consta de tres acordes: C7, F7 y G7. Se puede tocar la escala de blues de C sobre cada uno de estos tres acordes

Como recordarás, he dicho antes que el blues no se "explica" muy bien en la teoría musical tradicional. Por ejemplo, el tocar la escala de blues sobre los acordes de I-IV-V grado de un blues básico crea disonancias muy poco aceptables en la teoría tradicional. Pero estas disonancias han estado presentes en el jazz desde su principio.

Ejemplo 10-21

Musical notation for Example 10-21, showing a blues lick in 4/4 time over three chords: C7, F7, and G7. The treble clef contains a single melodic line, and the bass clef contains a bass line with chord symbols above it.

Toca el **ejemplo 10-21**, el mismo *lick* de la escala de blues tocado sobre los tres acordes en un blues básico en C (C7, F7, G7). Ahora toca cada uno de los tres compases del **ejemplo 10-22** y oírás la disonancia producida sobre cada acorde por ciertas notas del *lick* de la escala de blues. F suena disonante tocado sobre el acorde de C7. (F es la nota “vitanda” de un acorde de C7.) B \flat suena disonante tocado sobre el acorde de F7. (B \flat es la nota “vitanda” de un acorde de F7.) Y escucha el sonido muy disonante al tocar G \flat y C sobre el acorde de G7. (G \flat es la 7^a mayor de un acorde de G7—una nota “equivocada”—y C es la nota “vitanda” de un acorde de G7. Entonces, ¿por qué suena tan “buena” la misma escala de blues—con tantas notas “malas”—cuando la toca un músico del jazz o del blues sobre un blues de tres acordes? ¡Vaya uno a saber! No se puede explicar en términos de la teoría musical occidental.

Ejemplo 10-22

Musical notation for Example 10-22, showing the same three chords (C7, F7, G7) as in Example 10-21, but with specific notes highlighted in the treble clef to show dissonance. Labels indicate “nota vitanda” for F on C7, B \flat on F7, and G \flat and C on G7.

La escala pentatónica menor

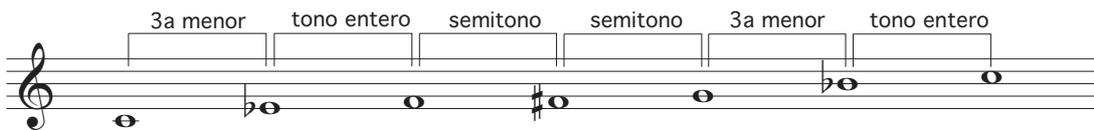
La escala que se toca con más frecuencia, después de la de blues, es la *escala pentatónica menor*, que mencionamos brevemente en el Capítulo 9. En el **ejemplo 10-23** se compara la escala pentatónica menor de C con la escala de blues de C. La escala pentatónica menor de C (el quinto modo de la escala pentatónica de E \flat) es una escala de blues de C sin la nota de paso cromática. Como ocurre con la escala de blues, se puede tocar una sola escala pentatónica menor sobre todos los acordes del blues. La escala pentatónica menor de C suena bien sobre todos los tres acordes de un blues en C (C7, F7, G7).

Ejemplo 10-23

escala pentatónica menor de C



escala de blues de C



Ejemplo 10-24



Ejemplo 10-25



El **ejemplo 10-24** demuestra un *lick* de C pentatónica menor que tocó Joe Henderson en "African Queen"⁴⁹ de Horace Silver. El **ejemplo 10-25** demuestra a Woody Shaw tocando una frase de E menor pentatónica en su solo en "Gichi"⁵⁰ de Kenny Barron.

Equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues

Como aprendiste en el Capítulo 9, se pueden tocar las escalas pentatónicas en todos los acordes de la armonía de las escalas mayores y melódicas. Sobre cualquier acorde compatible con una escala pentatónica, se puede tocar también la escala de blues una 3ª menor más grave que la fundamental de la escala pentatónica.

A continuación pongo una guía de las escalas de blues a tocar sobre cada acorde de la armonía mayor o menor melódica. Después de repasar lo que has aprendido hasta aquí, te enseñaré un gran atajo.

⁴⁹ Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

⁵⁰ Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.

Aquí te pongo un repaso de unas líneas de guía para las escalas pentatónicas:

- En un acorde de II grado, toca las escalas pentatónicas de I, IV y V grado.
- En un acorde de V grado, toca la escala pentatónica de V grado.
- En un acorde de I grado, toca las escalas pentatónicas de I y V grado.
- En una progresión de II-V-I, toca la escala pentatónica de V grado.

Estas líneas de guía, traducidas a la tonalidad de C, son las siguientes:

- En un acorde de D-7, toca las escalas pentatónicas de C, F y G.
- En un acorde de G7, toca la escala pentatónica de G.
- En un acorde de C, toca las escalas pentatónicas de C y G.
- En acordes de D-7, G7 y C, toca la escala pentatónica de G.

A continuación pongo los equivalentes de las escalas de blues y pentatónicas menores de las mismas líneas de guía:

- En un acorde de D-7, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de A, D y E.
- En un acorde de G7, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de E.
- En un acorde de C, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de A y E.
- En acordes de D-7, G7 y C, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de E.

Suponiendo que sabes cuáles son las escalas pentatónicas que van con un acorde dado, ya te daré el atajo: *La escala de blues que va con cada acorde queda a una 3ª menor en posición inferior a la escala pentatónica que va con el mismo acorde.*



Después de los cambios del blues, los cambios que más comúnmente se tocan son los de "I've Got Rhythm" de George Gershwin, que trataremos en el siguiente capítulo.