

Universidad Autónoma de Chihuahua

Facultad de Artes

Secretaría de Investigación y Posgrado



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

Documento acompañante del método “Conceptos Elementales de *Comping* para
Guitarra Jazz”

Por:

Horacio Espinosa Banda

Trabajo presentado como requisito para obtener el grado de
Maestro en Producción Artística

Director del proyecto: M. A. Ariel Esaú Solís Garibay

Índice

Primera Sección: Sobre el trabajo de producción	5
Introducción	5
Antecedentes	7
Justificación.....	8
Objetivos	11
Objetivo general	11
Objetivos específicos.....	11
Impacto.....	12
Segunda sección: El <i>Comping</i>	14
Breve historia de la guitarra en el jazz	16
Marco teórico	18
Grabaciones de jazz.....	18
Libros de comping.....	21
Tercera sección: Sobre la transmisión del conocimiento musical del jazz en	24
México	24
Transmisión del conocimiento musical.....	24
Educación musical.....	27
Surgimiento del jazz	31
La educación del jazz en México.	33
Cuarta sección: Sobre la metodología.....	36

La selección del contenido del método	36
La recopilación de información sobre el contenido	36
Conceptos que integran el proyecto	37
Estudio de las familias de acordes de séptima.....	38
Estudio de la disposición de las voces en los acordes, los voicings.....	38
Estudio de la adición de tensiones a los acordes de séptima.	38
Estudio de ritmo y pulso.....	38
Estudio de la conexión entre voicings, el voice leading.....	38
Sobre la organización	39
Sobre la escritura del método	41
El método.....	41
Sección 2.....	42
Resultados del estudio de campo	51
Quinta sección: Conclusiones	53
Conclusión general.....	53
Referencias.....	55
Glosario.....	57
Anexos	59

Resumen

En este trabajo de producción se creó una compilación de conceptos que, en su conjunto, conforman un método cuyo objetivo es transmitir las bases del acompañamiento armónico en estilo jazz *-comping-* utilizando el instrumento de la guitarra eléctrica. Este trabajo tiene la finalidad de aportar material de estudio y consulta en idioma español para el área de guitarra jazz. El método de *comping* está dirigido a guitarristas con formación básica en teoría y práctica musical que deseen iniciar sus estudios en jazz. Así mismo, el método podría utilizarse como material didáctico durante los primeros semestres de la licenciatura en jazz en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH).

Palabras clave: Jazz, método, acompañamiento, guitarra.

Abstract

In this production work, a compilation of concepts was developed to create a method aimed at teaching the fundamentals of harmonic accompaniment in jazz -comping- specifically for the electric guitar. This project seeks to provide study and reference material in Spanish for the field of jazz guitar. The comping method is designed for guitarists with a basic foundation in music theory and practice who wish to begin their jazz studies. Furthermore, this method is intended to serve as pedagogical material during the initial semesters of the Bachelor of Jazz program at the Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH).

Keywords: Jazz, method, accompaniment, guitar.

Primera Sección: Sobre el trabajo de producción

Introducción

En este documento se analizan las bases sobre los que se sostiene el método *Conceptos Elementales de Comping para Guitarra Jazz*, el cual consiste en un texto académico, de corte didáctico, enfocado en la enseñanza del acompañamiento armónico propio de la música jazz, a este acompañamiento es a lo que se le conoce como *comping*. Así pues, a lo largo de las secciones de este documento acompañante, se encontrarán los puntos que fueron claves para el desarrollo del método.

Este método pretende enriquecer la bibliografía académica existente en idioma español acerca de temas de jazz, ya que, en su mayoría, los métodos y libros referentes a este estilo de música están escritos en inglés. Esto no es para nada extraño ya Estados Unidos es la cuna del jazz, por ende, es lógico que la mayoría de los autores sean angloparlantes. Además, muchos métodos o libros, de corte académico, tienen la intención de servir como materiales de estudio y consulta en programas de jazz en Estados Unidos. Uno de los casos más famosos son la serie de libros de la universidad de Berklee¹ los cuales además de ser utilizados en dicha universidad, son materiales de estudio en numerosas universidades y programas de jazz alrededor del mundo.

Este método será integrado por conocimiento adquirido en la Licenciatura en Música y la maestría en Producción Artística de la UACH; otros libros y métodos de *comping* para guitarra jazz; y grabaciones en audio de guitarristas icónicos de la historia del jazz. Así pues, este método no es solo una visión particular y personal sobre el tema del *comping*, si no, más bien el resultado de un enfoque híbrido entre la experiencia propia y la investigación formal sobre el tema.

¹ La universidad Berklee College of Music publica sus libros a través de su propia editorial Berklee Press.

Como ya se ha comentado, el enfoque del método es el *comping*, o sea, el acompañamiento armónico, el cual es una de las tareas que más tiempo pasará realizando un instrumentista armónico (pianista, guitarrista, vibrafonista, etc.) ya que, por la propia naturaleza y posibilidades de dichos instrumentos, es muy natural tocar los acordes de un tema de jazz² de manera explícita. El método está dirigido para músicos guitarristas que cuenten con una formación musical básica previa, como lo es la lectura de partituras, solfeo y teoría musical occidental; y está enfocado principalmente en los músicos que deseen iniciar sus estudios en la música jazz, en un entorno académico, el método sería adecuado para ser llevado como material de estudio durante los primeros semestres de un programa de jazz, por ejemplo, el programa de Guitarra Jazz que ofrece la Facultad de Artes de la UACH.

La creación de este método responde a dos problemáticas en el ámbito del aprendizaje del jazz: 1) la poca bibliografía existente en idioma español acerca del acompañamiento rítmico en guitarra jazz. 2) la manera en la que los métodos existentes sobre el tema (tanto en inglés como en español) abordan el tema, ya que, por lo general, dejan de lado ciertos apartados que son de suma importancia para la correcta comprensión del tema. Así pues, tomando estos dos puntos como inspiración surgió el método *Conceptos Elementales de Comping para Guitarra Jazz*.

² Entiéndase por “tema de jazz” una pieza musical.

Antecedentes

Los libros o métodos para guitarra jazz más comunes abarcaban varios temas, para ser específicos incluyen en un mismo texto todo lo referente a improvisación, escalas, estilos y *comping*, un ejemplo de este tipo de método lo hallamos en el libro *Jazz Guitar Improvisation* por Jim Jacobs (1997) donde se abordan de manera general todos los conceptos de la música jazz enfocados en la guitarra. Con el tiempo, estos libros se fueron haciendo más específicos y fueron separando cada tema para trabajarlo en detalle.

Dentro de la bibliografía existente para guitarra jazz encontramos varios libros que se centran específicamente en el tema del *comping* para guitarra eléctrica. A continuación, se darán los nombres de libros para guitarra jazz enfocados en el *comping*. Estos libros pueden ser encontrados por medio de internet, algunos en circulación en el mercado y algunos otros discontinuados:

All Blues for Jazz Guitar – Jim Ferguson (1997)

Comping Standards for Jazz Guitar – Jim Ferguson (2014)

Guitar Comping - Barry Galbraith (2015)

Creative Comping Concepts for Jazz Guitar – Mark Boling (2016)

Jazz Guitar Comping – Andrew Green (2017)

The Changes – Sid Jacobs (2018)

Jazz Comping for Fingerstyle Guitar – Kent Murdick (2019)

Walk This Way – Des Reid (2020)

Jazz Blues Comping Studies for Guitar – Stef Ramin (2021)

Como podemos apreciar, existe una buena cantidad de libros centrados en este tema. Todos estos libros fueron escritos por guitarristas de jazz y son producto de su experiencia como

músicos y como estudiantes. Como se mencionó, algunos de estos libros se encuentran descontinuados, ya no hay una imprenta que siga produciéndolos y comercializándolos. Por ejemplo, los libros de Jim Ferguson y Barry Galbraith ya no se pueden adquirir nuevos, solamente usados y si es que encuentra a algún vendedor. Por otro lado, los libros que sí están disponibles para compra vía internet son los libros de Andrew Green y Sid Jacobs. Otros libros como el *Walk This Way*, a pesar de que es actual no se puede conseguir vía internet. Con esto vemos que, aunque existen libros enfocados en este tema, no es tan sencillo tener acceso a ellos, esto sin mencionar que todos estos libros están escritos en idioma inglés. En la búsqueda de libros no se halló ninguno escrito en español. Podemos notar que, a la fecha de la creación de este documento, no existe, al menos en el mercado, un libro de *comping* para guitarra jazz escrito en español.

Justificación

Siendo muy específicos, y centrándonos en el área de guitarra jazz, la importancia de este trabajo radica en el fortalecimiento de uno de los elementos básicos de cualquier músico guitarrista de jazz: del *comping*. Este trabajo está dedicado a fortalecer esta área por medio de la integración teórica y práctica de elementos propios, y fundamentales, del acompañamiento armónico utilizando la guitarra eléctrica.

La importancia de este trabajo radica en producir un material académico formal, que sirva como fuente de consulta para el área de la guitarra jazz, que cumpla con tres condiciones, primero, como ya se comentó, que sea un texto de corte académico; segundo, que se centre únicamente en un tema en específico (el *comping*); y tercero, que esté escrito en idioma español. Como se expuso con anterioridad, sí existen métodos formales, e informales, centrados en el *comping*, pero no en idioma español; también existen métodos académicos sobre el estudio de la

música jazz, pero, por lo general, abarcan varios temas³; o sí existen métodos de comping en español, pero no tienen un corte académico⁴; por tanto, es probable que, a la fecha de creación de este documento, no haya un método que cumpla con estas tres condiciones.

Otro de los puntos a favor es la inclusión de una sección que en varios métodos de este tipo deja fuera: la teoría detrás de la formación de los *voicings*. Este es uno de los temas angulares en el estudio del *comping* pues es, junto con el ritmo, la materia prima que utilizará un músico acompañante para realizarlo. Uno de los problemas que se detectaron en los métodos de *comping* existentes es que este tema no viene incluido, en su lugar se proporciona un compendio de *voicings*, utilizando diagramas, los cuales el estudiante debe memorizar y utilizar. Este es el principal problema de estos métodos, no enseñan al estudiante cómo generar estos *voicings*, aprender esto abriría muchas posibilidades y eliminaría muchas dudas que se pudieran generar en torno al tema.

También, este método puede ser de mucha importancia en el área de guitarra jazz de la Facultad de Artes de la UACH, donde los docentes utilizan métodos o libros de autores extranjeros. Este método podría sumarse a esta bibliografía y complementar las cátedras de los docentes pues mucho del contenido del método es parte fundamental del curso de guitarra jazz. Así mismo, este método pretende servir como un puente para los guitarristas, en general, que inicien sus estudios en jazz, así, todo músico que estudie el método podrá ser capaz de ejecutar un *comping* funcional dentro de un ensamble de jazz.

³ Podemos mencionar el libro “Manual de Improvisación: Armonía, Melodía y Ritmo en el jazz” de Dani Pérez escrito en 2015.

⁴ Podemos mencionar el excelente método “Acompañamiento Jazz a la Guitarra 3D” de Jaime Mercadal escrito en 2016.

Este método sin problemas podría sumarse al archivo de la biblioteca de la Facultad y ser una fuente de consulta. Además, un método así, gestado en un programa de maestría de la UACH, puede crear canales de comunicación entre esta y universidades que cuenten con programas similares dentro de sus ofertas académicas, este vínculo se puede lograr enviando copias del método para que se integren al archivo bibliográfico de dichas unidades académicas. También la existencia de este trabajo podría llamar la atención de algunos posibles estudiantes que se interesen por cursar la maestría que ofrece la Facultad.

La manera en la que está diseñado este método puede incentivar a los estudiantes a utilizarlo de manera autónoma pues llevará al neófito hasta un nivel en el que pueda realizar un acompañamiento funcional. Entiéndase como acompañamiento funcional aquel que es enteramente útil y apropiado dentro de un ensamble de jazz. De esta manera aquella persona que estudie a consciencia el método será capaz de comprender y desarrollar las herramientas necesarias para realizar un *comping* y posteriormente continuar su camino de aprendizaje con otros métodos más avanzados o directamente de las grabaciones de discos de guitarristas icónicos.

Si bien no hay duda de que el aprendizaje del jazz es más efectivo al obtener la información directamente de las grabaciones, pues así se ha transmitido desde su nacimiento, hay conceptos que se pueden sistematizar y condensar para luego ser escritos en texto y así resguardar la información y distribuirla de manera compacta. Los métodos pueden llegar a ser una herramienta que aporta un aprendizaje más rápido de los elementos básicos además de ser una fuente de consulta siempre disponible. Así pues, como punto de partida, un método de *comping* para recién iniciados en la guitarra jazz sería de gran utilidad, ayuda e interés pues acortaría el camino que hay que recorrer para obtener esta habilidad.

Objetivos

Objetivo general

Crear un método de *comping* para guitarra jazz centrado en temas básicos de acompañamiento armónico dirigido a guitarristas con conocimientos generales de las bases de la teoría musical occidental. Se busca que este método complemente la bibliografía ya utilizada por los docentes del área de guitarra jazz de las licenciaturas de habla hispana para el estudio del acompañamiento armónico.

Objetivos específicos

Incentivar a los estudiantes a recurrir a bibliografías para el aprendizaje de un tema, además de desarrollar la autonomía y consciencia en el estudio y práctica musical mediante el diseño de ejercicios propios que atiendan a mejorar las carencias que ellos mismos detecten en sus ejecuciones, promoviendo un sentido crítico en cuanto a qué estudiar y por qué.

Retratar el papel del guitarrista como acompañante armónico en un ensamble de jazz mediante el análisis de grabaciones de audio de músicos de jazz donde haya participado algún guitarrista reconocido en la historia, sistematizando el *comping* de estas grabaciones por medio de la transcripción de fragmentos para extraer y estructurar ritmos, ideas y *voicings* que serán integrados al contenido formal del método.

Desarrollar una serie de ejercicios de *comping* acorde a los temas seleccionados para el método, con el fin de evaluar su viabilidad y alcance metodológico en la práctica real, integrando tanto elementos clásicos o “de dominio popular”, así como propuestas originales diseñadas para abordar aspectos técnicos específicos.

Impartir una clase maestra para presentar el método ante el comité de grado y ante el público en general, con el propósito de exponer una visión general de lo que abarca, así como la fundamentación de la propuesta ante la problemática de sistematizar el estudio del comping.

Impacto

En primera instancia, se espera que la utilidad del método sea lo suficiente como para trascender su uso dentro de la Facultad y pueda ser adquirido y utilizado por personas externas que deseen desarrollar esta habilidad. También, y ligado a este último punto, se espera que el método sea de interés y sea bien recibido por docentes ubicados en otras unidades académicas en el país que cuenten con programas de jazz similares. De esta forma, el método podría integrarse al archivo de la biblioteca de estas unidades académicas y así se podría dar pie a la formación de un posible vínculo entre éstas y la Facultad de Artes.

También, identificar los elementos fundamentales del *comping* y trabajarlos de manera sistematizada podría mejorar la manera en que los estudiantes interesados en la guitarra jazz, ya sea dentro o fuera de la Facultad de Artes, abordan y comprenden estos conceptos, generando así músicos más preparados en el área del jazz. El método también podría motivar a los estudiantes a obtener información por su propia cuenta, ya sea por medio de libros o por medio de internet ya que, en facultades de artes estas fuentes de consulta tienden a dejarse de lado y el estudiante toma las enseñanzas del docente como únicas. De igual manera, la naturaleza del método podría incentivar a los estudiantes a generar sus propios materiales de estudio e incluso a publicarlos.

El contenido del método será de calidad e irá acorde a los temas que se estudian en un curso normal de guitarra jazz. El método podría ser una opción viable para ser utilizado en el propio programa de jazz de la UACH. Se espera que el método sirva como un filtro para los estudiantes. Al estudiar este método, se contará con todo lo necesario para lograr desarrollar la

habilidad de tocar un acompañamiento armónico funcional. De esta manera, si el método se aplica en el programa de jazz de la licenciatura, se tendría la seguridad de que el egresado conocerá, por lo menos, lo elemental en cuanto al *comping* y así pueda desarrollarse como músico o docente en la escena del jazz.

Se pretende que el método sea aplicado durante cuatro semestres de la licenciatura, que el inicio del estudio sea en cuarto o quinto semestre y que, para su octavo o noveno semestre, el alumno domine las bases del *comping* y tenga una visión general de éste. Posteriormente el estudiante puede continuar su aprendizaje de acompañamiento con grabaciones o con bibliografía más avanzada.

El impacto real de este trabajo dependerá mucho de la distribución del mismo, de nada sirve un método, por bueno que este sea, si su distribución es deficiente. El plan de distribución fuera de la Facultad no está contemplado en este documento pues, el objetivo de distribución en primera instancia es interno, que el método se integre a la biblioteca de la UACH y sea utilizado primeramente por alumnos y maestros los cuales aportarán información acerca de la utilidad y alcance del mismo. El siguiente paso sería una distribución, por medio de la UACH, a unidades académicas con programas de jazz como el de la UACJ o el de la UV.

Segunda sección: El *Comping*

La palabra *comping* es una abreviación de *accompaniment* (Green, 2005). Este término hace referencia a todo aquello que ocurre en segundo plano con la intención de apoyar a un solista mientras este toca una melodía en primer plano. Al decir todo lo que ocurre hacemos referencia tanto a acordes, melodías o ritmos generados por los demás miembros de una agrupación. Con esto en mente, todos los miembros de una banda de jazz pueden hacer *comping*. Por ejemplo, el baterista haciendo ciertos ritmos sobre la tarola, un instrumento tocando melodías por detrás de la melodía principal, las llamadas contra – melodías, o un piano tocando acordes, todos estos son ejemplos de *comping*.

Pero lo más importante a destacar del *comping* es el cómo se hace “Es una manera de acompañar, y es una manera que está basada en la conversación” (Bellora, 2022, 1:53). Todas estas melodías, acordes o ritmos deben ser tocados con la intención de interactuar con el solista, se busca complementar lo que él está tocando. Podemos hacer una analogía con una conversación real entre dos personas. Durante una conversación, tenemos en primera instancia a una persona que comunica una idea y mientras esta persona habla, la otra escucha para luego responder. Es evidente que la respuesta de la segunda persona irá acorde con el tema que propuso la primera y que esta segunda persona no interrumpirá a media frase a la primera o cambiará abruptamente del tema de conversación. Hacer cualquiera de estas dos cosas haría imposible mantener una conversación fluida y lógica.

De igual manera, cuando un músico acompaña a otro, se debe tener siempre en mente que el músico solista es el líder, él propone las ideas y el acompañante responde. Con esto se crea un *diálogo* entre los músicos, una conversación que fluye de manera natural. Esta es la parte

fundamental del *comping*, no es solo un acompañamiento en el sentido de tocar la armonía de un tema mientras otro músico toca una melodía. El *comping* trata sobre interacción y diálogo.

El *comping* es un término que se utiliza sobre todo en el género del jazz, no es tan común escuchar este término en otros estilos musicales, sin embargo, puede ser utilizado en otros géneros. Podríamos decir que el *comping* es una manera muy específica de tocar, una manera muy propia del jazz. Al igual que mucho de lo que se hace en el jazz, el *comping* es algo improvisado, el músico lo crea en el momento respondiendo a lo que el músico solista también crea en el momento. Como se dijo, el *comping* puede surgir desde cualquier instrumento y por cualquier músico del ensamble, pero nosotros pondremos especial atención al *comping* armónico: aquel que puede ser realizado por cualquier instrumento que pueda generar varios sonidos simultáneamente. Ejemplos de estos instrumentos, y sólo por mencionar algunos, tenemos al piano, la guitarra o el vibráfono. Utilizando cualquiera de estos instrumentos podemos generar un *comping* en el cual se esperaría que lo que se enfatice sean los sonidos simultáneos, o sea, acordes. Evidentemente con estos instrumentos podemos generar contramelodías sin ningún problema, pero, debido a la naturaleza armónica de los instrumentos, su función principal es tocar la armonía de la pieza. Green comenta “Cuando tú eres el único instrumento armónico en un grupo, es probable que pasarás el 75% del tiempo haciendo *comping*” (2005, p. 5). Al tocar la armonía de forma explícita es indispensable tocar acordes y es aquí donde el músico acompañante incluye el ritmo en su ejecución. Esto dota de un carácter especial al acompañamiento pues el ritmo es mucho más importante que los *voicings* que se utilicen. Al tocar los acordes de un tema utilizando distintos ritmos se genera un tipo de *comping* de carácter armónico – rítmico en el cual se apoya y complementa al solista con ritmos al mismo tiempo que se genera la sonoridad respectiva a la armonía del tema.

A este tipo de *comping* también se le puede llamar, en español, *acompañamiento armónico*. Así, la función de un pianista o un guitarrista dentro de un ensamble será, a la hora de que otro músico se encuentre tocando la melodía principal, crear una interacción improvisada utilizando acordes con variaciones rítmicas mientras respeta los cambios armónicos del tema.

Breve historia de la guitarra en el jazz

Podemos hallar interesantes rastros de la presencia de guitarristas desde las bandas de Nueva Orleans, el legendario Buddy Bolden, en 1889, formó parte de la banda liderada por el guitarrista Charlie Galloway, lo mismo ocurrió con el trombonista King Oliver quien en 1910 perteneció a la banda liderada por el guitarrista Louis Keppard. En esta época el banjo era más utilizado que la guitarra (por tener un volumen acústico mayor), pero era costumbre que los músicos como Galloway y Keppard tocaran ambos instrumentos y con el tiempo dejaron de lado el banjo para centrarse solo en la guitarra. El protagonismo de la guitarra cumplía el mismo rol que el del banjo, un papel más rítmico que armónico “En el temprano jazz estilo Nueva Orleans, el banjo era usado para rasguear los acordes y conducir el pulso de la música” (Boling, 2016). Como instrumento principal, primeramente, hallamos su mayor protagonismo en las grabaciones de jazz *manouche* (gitano) con el guitarrista Django Reinhardt la guitarra se aventuraba a tocar las melodías principales y solos, sin embargo, en lo referente al *comping*, se utilizaba el denominado “*La pompe*” el cual consistía en atacar todos los tiempos fuertes del compás con algunas variaciones rítmicas que daban esa sensación se *Swing*, de nuevo en este *comping* lo más importante era el ritmo constante por lo que el *comping* más “pianístico” para los guitarristas tendía que esperar.

Al pasar los años y al hacerse más comunes y eficientes los amplificadores de guitarra, sumado a la reducción del número de integrantes en las bandas de jazz, los guitarristas cambiaron su manera de tocar,

“La historia de la guitarra en el jazz se puede dividir en tres diferentes luchas: la batalla por ser parte del jazz; ser audible; y hallar su propio rol en esta música. Tomó algo de tiempo, pero la guitarra de jazz ganó todas esas batallas y ahora se encuentra en su era dorada.” (Yanow, 2013, p.12)

Charlie Christian fue el primero en explorar las posibilidades que otorgaba la novedosa guitarra amplificada abandonando el rol en la sección rítmica y adentrándose a tocar melodías al estilo de los saxofonistas y trompetistas durante la época del *Bebop*, esto naturalmente traería consigo una nueva forma de tocar para los guitarristas futuros, tal fue el impacto de Christian que la historia de la guitarra jazz se separa en dos etapas, la era pre Charlie Christian y la era post Charlie Christian. La guitarra eléctrica ya había entrado en el terreno de tocar melodías principales, el armonizar estas melodías y el acompañar de diferente manera sería el siguiente paso.

Aun con todos estos avances, el piano seguía siendo el instrumento predilecto para la tarea de acompañar. En la *Dial Session* de Charlie Parker⁵ grabada en 1946, podemos escuchar a Arv Garrison en la guitarra, su rol es mayormente melódico dejando el rol del *comping* al pianista, las secciones armónicas que tiene en las grabaciones de esa sesión son el clásico *comping* de estilo *big band*, pero tan solo un año más tarde, en 1947, en las grabaciones de Parker en *Charlie Parker's New Stars* podemos escuchar al guitarrista Barney Kessel aventurándose en un *comping* más espontáneo y “pianístico”.

⁵ Saxofonista ícono en la historia del jazz (29 de agosto de 1920 – 12 de marzo de 1955)

Avanzando un poco más en la historia, sobre todo en los años 60's, comenzamos a encontrar más y más grabaciones donde el guitarrista toma el rol de acompañante “Desde los años sesenta la guitarra eléctrica se convirtió en uno de los instrumentos más populares en el mundo, los guitarristas algunas veces reemplazaban a los pianistas en los grupos de jazz contemporáneo” (Boling, 2016, p. 53), sólo por citar un ejemplo tenemos el disco de 1962 “*The Bridge*” del saxofonista Sonny Rollins⁶ donde no hay pianista y el guitarrista Jim Hall es el encargado de la sección armónica. A partir de este punto la guitarra tomó un papel protagónico en el jazz.

Marco teórico

En esta sección analizaremos las principales fuentes de información sobre el *comping* y su forma de ser estudiada y aprendida. Nos centraremos en dos formas: la forma empírica, propia de disciplinas como las artes; y de la forma académica – estructurada, principalmente basada en libros de texto.

Grabaciones de jazz

En primera instancia, y como fuente más importante, tenemos las grabaciones de jazz hechas por músicos icónicos, Green comenta que “Si bien este libro proporciona muchas de las herramientas necesarias para acompañar de manera efectiva, es necesario enfatizar que el oficio del acompañante se desarrolla principalmente escuchando y tocando” (2005). Nos centraremos en las grabaciones que incluían a un guitarrista eléctrico en la alineación. Evidentemente se podrían desarrollar ideas armónicas totalmente válidas al escuchar a pianistas icónicos, pero en este trabajo solo nos centraremos en las grabaciones que incluían a un guitarrista eléctrico en la alineación.

⁶ Saxofonista tenor (7 de septiembre de 1930)

El intervalo temporal de grabaciones inicia en la década de los cuarenta y abarca hasta la década de los setenta. A priori este intervalo, y la información contenida en él, puede parecer muy grande, sin embargo, las grabaciones están sesgadas a propósito, tomando los ejemplos más acordes al estilo que se busca desarrollar con el método. Por mencionar algunas grabaciones tenemos:

Comping de Herb Ellis en “Exactly Like You” del disco *Hello Herbie* de 1969. Un ejemplo claro de la técnica de *Walking Chord*, donde se utiliza un ritmo de negras utilizando *voicings rootless* (acordes sin raíz). Recuerda mucho al estilo de *Freddie Green* en las *Big Bands*, pero en este caso se utiliza en una banda pequeña. El estilo da la sensación de que los acordes *caminan*, al igual que las líneas de bajo llamadas *Walking Bass*.

Comping de Herb Ellis en “A Lovely Way to Spend an Evening” del disco *Hello Herbie* de 1969. Un comping lleno de excelentes ritmos, sencillo en cuanto a *voicings*, pero efectivo dentro del ensamble donde está presente un pianista. Los *voicings* que se utilizan son en su mayoría notas guía, muchas veces solo son dos notas sonando, esto es apropiado en este tipo de ensamble pues deja mucho espacio disponible para los otros músicos.

Comping de Barney Kessel en “How High the Moon” del disco *Sonny Rollins and The Contemporary Leaders* de 1958. *Comping* clásico de la mano de un guitarrista presente en el apogeo del *BeBop*. En esta grabación los ritmos utilizados por Kessel son sencillos pero muy efectivos, retratan a la perfección conceptos como la utilización de *riffs* de dos compases para crear un acompañamiento sólido sin caer en lo repetitivo de los patrones o *riffs* de un compás.

Comping de Barney Kessel en “I’ve Told Ev’ry Little Star” del disco *Sonny Rollins and The Contemporary Leaders* de 1958. El interés por esta grabación recae en el

hecho de que hay instrumentos haciendo un *comping* activo para acompañar el solo de Sonny Rollins. Los dos instrumentos que se pueden escuchar en la grabación son la guitarra y el piano, ambos tocando de manera muy activa acordes y ritmos para apoyar el solo. Aunque hay dos músicos acompañando, en ningún momento se siente una interferencia entre ellos, de hecho, el resultado es bastante agradable.

Comping de Barney Kessel en “*Stupendous*” del disco recopilatorio *The Complete Savoy & Dial Master Takes* publicado en 2002. Posiblemente de las primeras grabaciones existentes donde un guitarrista abandonaba la forma de tocar clásica de los guitarristas en las *Big Bands*, esto es un ritmo de negras constante. En esta grabación Kessel utiliza las triadas de manera constante para su acompañamiento y ritmos más libres y espontáneos, más parecido al acompañamiento de un pianista.

Comping de Barney Kessel en “*Cheers*” del disco recopilatorio *The Complete Savoy & Dial Master Takes* publicado en 2002. Otro ejemplo temprano de que la guitarra podía asumir el papel de un pianista en lo que a comping se refiere. Esta grabación es semejante a la de *Cheers* en el sentido de que es de las primeras grabaciones donde un guitarrista asume el rol de acompañante de una manera más activa.

Comping de Herb Ellis en “*Have You Meet Miss Jones?*” del disco *Ellis in Wonderland* de 1956. Un ejemplo del rol que puede tomar un guitarrista en un ensamble muy denso, en este disco la guitarra es el instrumento principal, pero en una sección muy específica de este tema Ellis da una muestra de cómo integrar un acompañamiento utilizando la guitarra en un ensamble grande que incluso contiene un pianista. Para esto utiliza la técnica del *walking chord* (acompañamiento armónico en pulsos de negras mientras se cambia de acorde en cada pulso).

Comping de Ed Bickert en “Nuages” del disco *Pure Desmond* de 1975. Un ejemplo del comping en una balada utilizando guitarra. Al ser una pieza con un tempo relativamente lento, Bickert explora las posibilidades de acompañar al solista utilizando más acordes de los que incluye el tema, esto por medio de sustituciones y rearmonizaciones.

Libros de comping

En segundo lugar, tenemos los libros que se han escrito referentes al tema. Dentro de esta bibliografía hallamos diferentes enfoques, algunos de ellos utilizan formas clásicas dentro del jazz como por ejemplo la forma blues para desarrollar los conceptos del *comping*, “Mientras que otros libros de guitarra abordan el blues solo de manera esporádica y superficial, este volumen ofrece un tratamiento único en profundidad” (*All Blues for Jazz Guitar*, 1997, p. 25). Este tipo de enfoque es muy útil pues ofrece un uso práctico al estudiante desde el principio. Otros autores ofrecen los conceptos de *comping* en una forma más general como el libro *Jazz Guitar Comping* de Andrew Green en donde el autor muestra de forma ordenada los fundamentos del *comping*. Otros libros son aún más específicos con el tópico, tenemos de ejemplo *Walk This Way* por Des Reid donde se estudia el *comping*, pero centrado en la técnica de hacer la línea de *Walking Bass* al mismo tiempo que se toca la armonía del tema, tenemos también *Jazz Comping for Finger Style Guitar* por Kent Murdick donde se explora la técnica propia de la guitarra llamada “*Finger Style*”. Tenemos también métodos que contienen poco texto y se centran únicamente en ejemplos musicales en forma de estudios, ejemplo es el clásico *Guitar Comping* de Barry Galbraith.

Todos estos métodos dejan claro que existe bibliografía sobre el tema y que cada autor enfoca su método de manera particular para mostrar los temas, los estilos de enseñanza plasmados en los métodos varían: algunos más visuales y algunos con más texto, sin embargo, en varios podemos detectar ciertos patrones que son vistos no como fallas si no como áreas de

oportunidad, el más importante es los *voicings* utilizados para hacer *comping*, en los libros revisados no se toca este tema y en los que sí lo abordan, la explicación es muy intuitiva pero vaga, esto sin mencionar que toda la bibliografía está escrita en inglés, lo cual aún en nuestra época puede llegar a ser una barrera para adquirir conocimiento. A continuación, se presentan los libros que fungieron como fuentes de consulta y su impacto en el trabajo.

All Blues For Jazz Guitar – Jim Ferguson (2014). Por el concepto de explicar la teoría detrás de una técnica y posteriormente colocar un estudio donde se aplique esa teoría. Este libro se basa en una de las progresiones más utilizadas en el jazz: la forma *Blues*. Todos los ejemplos y estudios se basan en esta progresión por lo que es muy útil para aplicar los contenidos vistos en un contexto real. De este libro se tomaron referencias a la sección del ritmo *Riff Structure* donde el autor habla sobre los ritmos de uno, dos tres y cuatro compases y el efecto que tiene el agrupar los ritmos de esta manera. También en el apartado de *Voice Leading* este libro fue una de las principales fuentes de consulta para trabajar esta área en la guitarra. El autor propone una forma sistematizada muy útil para introducir la conducción de voces en los acompañamientos armónicos.

Jazz Guitar Comping – Andrew Green (2017) Este es uno de los libros más completos de *comping* en circulación. Además de los temas de interés se estudiará la estructura que el autor eligió para exponer los temas con la finalidad de incorporar estas ideas en el propio método. La sección de armonización de una escala utilizando estructuras de acordes fue revisada y explorada para incluir una visión acerca de este tema en el método. Se tomaron varias ideas de la sección de *Multi – use Voicings* las cuales, combinadas con la teoría de formación de *voicings*, generan un entendimiento más consciente del uso de *voicings*.

Guitar Comping - Barry Galbraith (2015) Este es uno de los libros más utilizados para la guitarra jazz. Este libro tiene la particularidad de que no contiene texto en él, su único contenido son los estudios de *comping*. Todos estos estudios están basados en las armonías de *standares* de jazz y su importancia radica en que el estudiante, por su cuenta, obtenga *voicings* o ritmos. De este libro se extrae la manera de exponer los conceptos sin utilizar texto y como el autor a partir de audios y partituras exige al estudiante aprender por medio de la interiorización y estudio autónomo.

Tercera sección: Sobre la transmisión del conocimiento musical del jazz en México

Transmisión del conocimiento musical

La transmisión de conocimiento por medio del texto fue uno de los grandes avances de la humanidad, de hecho, el evento que separa la pre historia de la historia es la invención de la escritura. Pero incluso después de este evento tuvo que pasar algo de tiempo hasta que los textos escritos figuraran como una poderosa y confiable opción para la transmisión del conocimiento, como lo son hoy en día. Al principio, la principal forma de transmisión de conocimiento era la oral. De generación en generación las experiencias, técnicas, complicaciones y metodologías a la hora de realizar diversas actividades eran platicadas por los más experimentados a los inexpertos que, con el tiempo, tendrían la necesidad e incluso obligación de hacerse diestros en dichas actividades con el fin de realizarlas. Luego, les tocaría ahora a ellos transmitir su conocimiento a la nueva generación.

Hoy en día este método de transmisión de información sigue siendo utilizado. Si bien es más común encontrarlo en comunidades alejadas de las grandes ciudades, dentro de estas también existe. Ejemplos de esto podemos hallarlos en la música folclórica o tradicional, pongamos de ejemplo al mariachi. En México existen familias que durante generaciones se han dedicado a la práctica de esta música, su habilidad y afinidad a este estilo es tal que sus interpretaciones son de una calidad increíble. Es evidente que esta afinidad de los ejecutantes es producto de la transmisión de información de forma oral, información de primera mano, información de los músicos que existieron antes. Con este ejemplo podemos ver el poder de este tipo de transmisión de información, pero también, si prestamos algo de atención, podemos ver una sutil falla: una persona ajena a esta familia nunca tendría acceso a esta información, al

menos no de forma tan sencilla como una persona perteneciente a la familia y más importante, esta forma de transmisión de conocimiento se encuentra en constante peligro de ser modificada con el paso del tiempo, sobre este tema Cunha & Londoño nos dicen que “Esta vulnerabilidad es característica de las expresiones tradicionales, ya que, al depender exclusivamente de la memoria viva y el traspaso generacional, el folclor musical se encuentra expuesto de manera permanente a la continua variación, reinención o pérdida” (Cunha & Londoño, 2025, p. 21). Cabe aclarar que estas variaciones no son necesariamente malas, de hecho, son necesarias y benéficas ya que enriquecen el arte de la creación musical. Pero si somos completamente estrictos en la conservación de ciertos estilos musicales característicos, sí es preciso que la información no se pierda al pasar de generación en generación, y si bien solo bastaría con que algún descendiente de la familia continúe con vida para transmitir ese conocimiento, no estaría de más que se pudiera contar con algunos registros escritos sobre esta información.

Otra de las maneras de obtener información, que a menudo se clasifica como rayando en los terrenos de la transmisión oral, sin llegar a ser puramente de este estilo es la de imitar. Es lógico pensar que, si no es posible tener acceso a la información generacional de una familia de mariachis, una de las maneras de aprender a hacer su música es imitarla, para ello la metodología apropiada sería ir a todas sus presentaciones y escuchar, si es que existe, su música grabada, todo con la intención de recrear las particularidades de la música, no solo las cuestiones más expuestas como las melodías o las armonías, si no cuestiones más sutiles como el fraseo, el timbre, la intención, el ensamble, etc. Todos estos matices pueden ser abstraídos de escuchar e imitar. Evidentemente el tiempo que tomará recrear estos aspectos será mucho mayor al tiempo que tomaría que alguien, ya experimentado en esa cuestión, explicara y diera detalles más puntuales sobre cómo lograrlos. Uno de los puntos que hay que tener en cuenta es que para

abstraer información de esta manera requiere de una cierta destreza como músico, destreza que debe ser desarrollada pero que, como todo, lleva tiempo dominar.

Nuestra atención ahora se pondrá sobre el caso en donde alguien que no tiene aún esta habilidad de escucha tan desarrollada ni tiene el acceso a la información de primera mano desea aprender. La manera en la que lo podría lograr sería teniendo acceso a un registro escrito sobre este tema. Este escrito pudo haber salido de algún lugar confiable, como, por ejemplo, algún miembro de dicha familia de mariachis que haya dejado la información de manera escrita, o de alguien que tenga muy desarrollada la habilidad de escuchar e imitar y se halla tomado el tiempo de aprender este estilo musical para posteriormente poner toda la abstracción de conocimiento de forma escrita. Aquí llegamos a un punto muy importante donde nos encontramos con toda la información sobre el tema en una presentación que perdura en el tiempo y que tiene una accesibilidad mayor. Tener la información de manera escrita y siempre a disposición para consulta es una gran ventaja, pero ¿Es esta la forma definitiva de transmisión de información? Si bien existen cantidad de libros sobre muchas áreas del conocimiento cuya consulta es indispensable para la correcta formación en dicha área, no es una forma infalible. En el intento de poner por escrito cierto tema, la información tiende a diluirse pues es imposible poner por escrito todos los matices que de manera oral son muy sencillas de transmitir, sin embargo, gran cantidad de la información logra trascender y por lo general es suficiente para el que desea adquirir dicha información. ¿Cuál sería entonces el método predilecto de transmisión de información? La respuesta parece lógica: una mezcla de ambos métodos, según Roy “La dependencia mutua entre los textos escritos y la instrucción oral es indispensable; la notación brinda una estabilidad estructural, mientras que la enseñanza oral sostiene los matices interpretativos y la vitalidad expresiva” (Roy, 2026, p. 1363, traducción propia). Dado que cada

forma de transmisión tiene ventajas y desventajas particulares, una mezcla, en cierta proporción, de ambos enfoques, optimizaría el proceso de aprendizaje. Así pues, el enfoque híbrido sería la mejor opción para transmitir conocimientos de generación en generación,

“De este modo se supera la vieja idea de que la escritura desplazó a la palabra, demostrando que la supuesta oposición entre transmisión oral y notación escrita es en realidad una falsa dicotomía, pues ambos procesos se encuentran conectados en el desarrollo musical continuo” (Patterson, 2026, p. 40).

Educación musical

La educación musical es la formación destinada a desarrollar las capacidades musicales de una persona. Por lo general encontramos abundante información acerca de la educación musical en niños pequeños, esta etapa del ser humano es la más adecuada para recibir estímulos externos dada la alta afinidad que se tiene para captar y retener información, cualidades que por lo general van disminuyendo con el aumento de edad “El niño reacciona a menudo mejor que el adulto desde el punto de vista sensorial” (Willems, 2011, p. 30). Estos estímulos provienen, en primera instancia, principalmente de la familia, interiorizarlos y, en un futuro, utilizarlos, “Son las personas de su medio familiar, principalmente la madre, las que pueden desempeñar un papel en el despertar del sentido auditivo y rítmico del niño, este papel puede ser importante y, a veces, hasta determinante” (Willems, p. 28). En este sentido detectamos que las primeras exposiciones de un niño a experiencias musicales no provienen ni pertenecen, estrictamente, a la rama de la pedagogía musical, podemos asegurar según Wells que las primeras nociones musicales aparecen en la educación general de un pequeño y vienen de la mano de estímulos fortuitos como cuando una madre canta una canción de cuna o cuando en el programa de televisión favorito aparece un tema musical. Todas estas ideas nos pueden remitir a la clásica analogía que se hace con la

manera de aprender el lenguaje, un pequeño aprende a hablar por medio de estímulos, en específico, la escucha diaria del lenguaje, posteriormente la imitación, luego recibe estímulos explícitos para corregir la pronunciación y finalmente aprende, en la escuela y a la edad apropiada, el lenguaje de manera formal con toda la carga que esta tarea conlleva “Es muy importante que el niño viva los hechos musicales antes de adquirir consciencia de ellos” (Willems, 2011, p. 31). Así, hallamos que este es el camino más apropiado a seguir en la formación musical. Y con todo esto en mente es innegable que la primera etapa de formación musical no proviene de un profesional si no de la musicalidad, intrínseca a la vida diaria del ser humano, que rodea la vida del pequeño.

El inicio formal de la educación musical sí deberá ser llevado por un profesional en el área. Los docentes experimentados iniciaran la formación musical exponiendo al niño a estímulos musicales, implícitos y explícitos, elegidos de manera audaz para desarrollar las aptitudes musicales. Al momento de exponer al pequeño a estímulos específicos se puede lograr una atracción musical sincera, apoyada en la gran curiosidad propia de la temprana edad “La curiosidad primero, el interés después, llevarán al niño a reconocer y a imitar los sonidos” (Willems, 2011, p. 29). El instinto de explorar y descubrir llevará a los pequeños a experimentar con todo aquello que el docente le facilite, si estos objetos generan sonidos es casi un hecho que el pequeño, tarde o temprano, los imitará. Vemos, de nuevo, la escucha y la imitación como principales puntos a tener en cuenta al iniciar la educación musical, una persona que inicia en esta área *debe* ser expuesta lo más posible a estímulos sonoros.

Al realizar la labor de enseñanza, hay que tener cuidado de no perder el enfoque de lo que se quiere lograr con una *educación musical* efectiva. Es común hallar errores en esta tarea, pues los maestros generalmente solo atacan los tres pilares de la música “Al referirnos a la naturaleza

de la música, pensamos ante todo en sus tres elementos fundamentales: el ritmo, la melodía y la armonía” (Willems, 2011, p. 23, 24). Estos tres pilares por lo general tienen al instrumento como medio, pareciera lógico que el instrumento aparezca desde el principio y tome un papel protagónico en la formación musical de un pequeño, sin embargo, Willems (2011) nos dice que en la mayoría de los casos esto puede ser dañino para la educación musical:

“Hay muchos alumnos jóvenes que no estando particularmente dotados para la música se sienten, sin embargo, impulsados a ella [...] en tal caso la práctica del instrumento no sólo no basta, sino que puede tener un fin contrario al de la educación musical” (p. 187)

Como se dijo, en primera instancia esto no parecería un error, después de todo, al trabajar y dominar estos tres pilares, nos encontraríamos en muy buena forma musical que, evidentemente, traería una buena ejecución de nuestro arte. Claro que parecería lógico y sobre todo acertado, que en el aprendizaje musical el foco esté sobre estos elementos. De hecho, sí hay casos particulares donde este es el camino más apropiado “A menudo, cuando el niño está naturalmente dotado y tiene personalidad, la práctica inteligente de un instrumento puede ser un punto de partida normal, con miras a una carrera musical” (Willems, 2011, p. 187). Es muy posible que el error del docente aparezca al no tener clara la línea que separa dos conceptos clave en la educación musical “Con los primeros ensayos del niño en el terreno musical y los primeros esfuerzos del educador para canalizar esa actividad musical nos hallamos en presencia de dos conceptos que no deberían ser confundidos: bases y rudimentos” (Willems, 2011, p. 27). Al hacer referencia a los *rudimentos* nos hallamos con todo aquello con lo que una persona se encuentra en los inicios del aprendizaje musical formal: nociones de solfeo, práctica instrumental o incluso armonía; por otro lado, las *bases* están ligadas a la *educación* y están completamente relacionadas con los principios fundamentales de esta, las bases serán aquellos entes que nos acompañan desde el

inicio hasta el final del estudio. Ser consciente de esta diferencia es lo que, además de evidenciar a un docente experimentado y capaz, tiene como consecuencia una *educación musical* efectiva sobre el pequeño “Hay muchas personas aptas para dar al niño los primeros elementos, los rudimentos de la música [...] pocos son capaces de arraigar en ellos las primeras bases de la vida musical” (Willems, 2011, p. 27).

Siguiendo con estos dos conceptos podemos rastrear los resultados que traen consigo cada uno de ellos. Los rudimentos pueden traer resultados, en cierto grado, superficiales que se logran principalmente por medio de la práctica instrumental. De nuevo esta idea pareciera contraintuitiva ¿No es la buena ejecución de un instrumento lo que se busca con la educación musical? ¿Formar un músico no precisa llevar su ejecución al máximo nivel? La respuesta es, parcialmente, afirmativa. Hay que tener extremo cuidado de no sesgar la educación musical prestando más atención a una cosa que a la otra, Willems (2011) nos dice que “los progresos que se logran en el orden de la técnica instrumental, separada de la musicalidad, dan más flores que las que pueden nutrir las raíces” (p. 31) haciendo referencia antes a que “En los comienzos en la educación musical nunca serán excesivos los cuidados que se prodiguen a las raíces de la tierna planta [el niño]” (Willems, 2011, p. 31). Para terminar de delimitar la línea que hace la distinción entre *rudimentos* y *bases* musicales. anotaremos que un pequeño sin *bases* musicales, generalmente, sentirá que en su práctica instrumental estará realizando una tarea que excede sus capacidades y, para esquivar este obstáculo, requerirá la ayuda de un profesor en cualquier detalle, “Lo que prueba que se trata más de mero adiestramiento que de educación” (Willems, 2011, p. 31). La hipótesis de que una práctica instrumental puede traer resultados *superficiales* queda probada por la exposición de estos últimos puntos: la práctica instrumental, basada en la repetición, indudablemente traerá consigo una maestría para ejecutar lo que se estudia, pero esta

maestría, al estar basada en la repetición, no garantiza la interiorización de lo que se toca “La educación musical propiamente dicha se sitúa más allá de toda aplicación instrumental” (Willems, 2011, p. 188). El proceso de interiorización trasciende los límites de la práctica mecanizada y la práctica mecanizada no es más que un adiestramiento en una tarea, Willems (2011) comenta que “gracias a la vista del teclado, los alumnos poco dotados y hasta no musicales, llegan al sentido muscular, la digitación y, gracias también a la paciencia del profesor, a *ejecutar* fragmentos musicales. (p. 188 - 189). Así, al hablar de una *primera* educación musical formal, debemos tener en cuenta la siguiente evolución: vida inconsciente, toma de consciencia, vida consciente. Todo esto por medio de la percepción y el acercamiento orgánico a la música y no por medio de centrar la educación musical en una práctica instrumental repetitiva. El desarrollo de las cualidades musicales en un ser humano atiende a algo más que ejecutar, se trata de crear seres humanos sensibles al arte y así, sensibles a la vida, al entorno y a la sociedad.

Surgimiento del jazz

Como todos los géneros musicales que existen, el jazz necesita bases generales de música, el conocimiento y la estética del jazz surge a partir de esto. Sin embargo, hay que tener en cuenta un factor muy importante al hablar de educación en el jazz: la manera en la que surgió y perduró el jazz. El jazz es un género del que se puede rastrear su surgio en las calles de Nueva Orleans finales del siglo XIX, para 1920 ya era un género totalmente redondeado y listo para convertirse en el estilo tan icónico que ahora es. Si bien el surgimiento del jazz es un tema amplio, abierto al debate y donde nos encontramos con incontables matices, la mayoría de los autores están de acuerdo en que Nueva Orleans es la ciudad donde todo inició. El surgimiento del jazz fue producto de las mezclas culturales que, debido a la esclavitud, se dieron en los Estados Unidos entre los esclavos traídos desde África y las personas que se encontraban en

Nueva Orleans. En aquella época Nueva Orleans era un punto de encuentro muy concurrido donde se encontraban personas provenientes de distintos lugares, cada una de ellas con un bagaje particular que compartía con todas aquellas personas con las que interactuaba, “Más allá de un impacto puramente musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música del jazz” (Gioia, 1997, p. 11). Todo este breve repaso de la historia del jazz nos permite comprender un punto muy valioso: el jazz, desde su surgimiento, se transmite de forma oral. Si bien el surgimiento del jazz fue un hecho fortuito, producto de muchos factores, la constante siempre fue que las nuevas generaciones de músicos aprendían de las anteriores. Incluso, antes de que el jazz fuera como lo conocemos hoy en día, los nuevos músicos aportaban de sus experiencias para enriquecer esta música. Por lo que en este contexto era imposible adquirir un libro donde se hablara de esta música.

Con esto llegamos a la primera diferencia fundamental con la música académica, mientras la música clásica se estudiaba de manera formal y rigurosa, el jazz se aprendía en las calles de manera autodidacta. Esta tradición perdura hasta nuestros días, los músicos que desean aprender jazz tienden a extraerlo directamente de las grabaciones de audio de los antiguos músicos de jazz. A principios del siglo XX no se contaban con grabaciones así que lo que los músicos hacían era asistir al mayor número de conciertos que pudieran, esto con la intención de escuchar a los músicos de la temprana escena. Pero no tardaron en sugerir músicos de la escena que también comenzaron a desempeñarse como maestros enseñando jazz a cualquiera que deseara aprender. Estos músicos digerían los conocimientos de esta música y se los proporcionaban a sus estudiantes. El jazz comenzó a tomar protagonismo en la cultura del estadounidense y se convirtió, durante la época de los 40's con el éxito de las *Big Bands*, en la

música emblema del norteamericano. Posteriormente llegó la época del Bebop y con el tiempo la música jazz se ganó un lugar dentro de la música académica. Esto desencadenó que se comenzaron a abrir programas en donde se estructuraban los conocimientos en jazz desde un punto de vista más académico, formal y riguroso. El jazz se había integrado a las escuelas de todos los niveles en Estados Unidos y su estudio se comenzó a basar, además de en las grabaciones, en distintas metodologías. Hablar solamente de *educación musical* podría, sin ningún problema, dar pie a escribir trabajos enteros sobre el tema. Sin embargo, al enfocarnos en alguna de las múltiples ramas de este tema, también podemos escribir cantidad de material. Al tener un poco en contexto de qué va la educación musical hablaremos ahora de qué va la educación musical específica en un estilo: el jazz.

La educación del jazz en México.

La educación del jazz en Estados Unidos no puede compararse con la educación del jazz en México. México se encuentra en una gran desventaja en este aspecto respecto a nuestro vecino del norte pues, como se describió anteriormente, en Estados Unidos surgió esta música, es algo intrínseco de ellos. La educación del jazz en Estados Unidos claro que cuenta con metodologías, pero éstas se aplican, por lo general, a muy temprana edad y a niños que crecen con una gran familiaridad y afinidad a esta música. Esto a todas luces es un contraste con la educación del jazz en México. Sin entrar en el tema de que en México la educación musical está desvalorizada, podemos centrarnos en los círculos donde la educación musical sí es valorada y en muy pocos de ellos encontraremos educación específicamente en jazz, y si la encontramos nos hallaremos con que los estudiantes nunca han escuchado o si lo han hecho es en muy pequeñas dosis. Es esta es la principal problemática que nos encontramos en México al hablar de la educación en el jazz, la afinidad de los mexicanos por esta música extranjera.

Sin embargo, la escena del jazz en México existe y existen grandes exponentes como lo son los pianistas Edgar Dorantes, Alex Mercado, el guitarrista Francisco Leo de Larrea y el baterista Antonio Sánchez, sólo por mencionar algunos. Además, a nivel nacional se cuentan con muchos programas en jazz en universidades y conservatorios de música. Todo esto es evidencia de que el jazz está presente en México y ha dado buenos frutos.

Para revisar qué importancia ha tenido la educación en jazz en México revisaremos un poco de su desarrollo en nuestro país. Al igual que en sus primeros días, el jazz en México, y sobre todo su educación, estuvo durante mucho tiempo alejado de la música académica “La educación del jazz en México es una disciplina que ha pasado por un proceso largo y que ha estado presente desde hace décadas de manera informal” (Picasso, 2019). El desarrollo de la educación del jazz tiene un cierto desfase con el desarrollo de la educación musical clásica o académica, esto no es de extrañarse pues los primeros talleres y programas enfocados en la música desde un punto de vista más académico surgieron a finales de los 70 y principios de los 80, en ellos se estudiaban cuestiones formales y rigurosas como armonía, contrapunto e improvisación. Pero no fue hasta finales de los 90’s cuando se logró establecer el primer programa académico enfocado en el jazz. Este programa se instauró en la escuela superior de Bellas Artes y fue el primer programa de jazz como licenciatura en México, este logro fue por parte del maestro Francisco Téllez quien por muchos años manejó un taller de jazz en esa misma institución. Tuvieron que pasar algunos años hasta que en 2009 se logra abrir un programa de licenciatura en Jazz y Música Popular en la Universidad de Ciencias y Artes en Chiapas. En 2011 la Universidad Veracruzana abre, de la mano de Edgar Dorantes, el programa de licenciatura en jazz que es, hasta la fecha, el más importante y reconocido en el país. Desde entonces las unidades académicas privadas y públicas han comenzado a incorporar programas o

talleres enfocados en el jazz como respuesta a la demanda de los músicos por estudiar y profesionalizarse en este género. Ha sido tal el avance de la educación en el jazz que en 2020 que se abre en la Ciudad de Chihuahua la primera maestría que incluye un programa en estudios de jazz, programa en el, dicho sea de paso, que se gestó este trabajo.

Cuarta sección: Sobre la metodología

En esta sección se aborda el proceso de creación de este método. Desde la selección de los temas que integrarían el contenido del método hasta la forma de desarrollarlos.

La selección del contenido del método

Para el desarrollo del método *Conceptos Elementales de Comping para Guitarra Jazz* se utilizó una mezcla entre conocimientos propios, grabaciones de jazz y libros de texto/métodos acerca de la guitarra jazz. Con esto se creó un método basado en la propia experiencia del aprendizaje del *comping* que es reforzado y enriquecido por músicos y autores más experimentados en la ejecución, la docencia y el jazz.

Como punto de partida se hizo una selección de temas para integrar el método, esta selección engloba los elementos más importantes en el estudio del acompañamiento armónico utilizando la guitarra y está basado principalmente en la experiencia como estudiante de jazz en la Licenciatura en Música de la UACH. Los elementos principales que se eligieron para conformar el método son el ritmo y los *voicings* para guitarra. De estos dos elementos se desprenden otros conceptos, pero en esencia el método se enfoca en ellos. Una vez seleccionados los dos temas principales se desglosaron las vertientes que era preciso atender, en el estudio de los *voicings* hallamos el estudio del *voice leading* y la adición de tensiones; mientras que en el estudio del ritmo hallamos las subdivisiones, los ataques, duración del sonido y el estudio del pulso. Así, con los temas seleccionados se procedió a crear una sección específica para cada tema en la que se detalla, dentro de lo posible, cada apartado.

La recopilación de información sobre el contenido

Como se dijo, el método se basa en gran parte en los temas estudiados a lo largo de la licenciatura. Sin embargo, es preciso tener fuentes de información de músicos más

experimentados. Para esto, la fuente más importante de información fueron las grabaciones de audio hechas por músicos importantes de la historia del jazz. Evidentemente las grabaciones seleccionadas fueron aquellas en las cuales estuviera incluido un guitarrista que participara activamente como acompañante. Para esta selección se escucharon discos de guitarristas icónicos y se buscó por internet sugerencias de músicos que incluyeran guitarristas en sus agrupaciones. Se seleccionaron aquellas grabaciones donde se escucha un *comping* acorde con el estilo que se trabaja en el método y se transcribieron fragmentos o secciones de este. Otro punto que se consideró al utilizar alguna grabación fue la calidad de ésta pues una grabación de mala calidad podría hacer que la transcripción del *comping* fuera prácticamente imposible.

Otro medio a través del cual se obtuvo información fueron los libros. En primera instancia se buscaron, a través de internet, libros de *comping para guitarra jazz*. Se creó una lista de la mayoría de los que aparecían, algunos como recomendaciones de foros y la gran mayoría como libros a la venta en alguna página. Ya con la lista se buscaron los libros en internet, algunos no estaban disponibles en México, otros tantos ya no eran impresos por la editorial, algunos, a pesar de que sí seguían siendo impresos, solo se podían adquirir usados. Puntos importantes a tener en cuenta a la hora de comprar un libro para este trabajo fueron, la disponibilidad del mismo, el precio y los temas contenidos. Al final se seleccionaron los libros *Jazz Guitar Comping* de Andrew Green, el libro *Guitar Comping whit Bass Lines in Treble Clef* de Barry Galbraith y *All Blues for Jazz Guitar* de Jim Ferguson.

De los libros seleccionados se revisaba la tabla de contenidos, se observaba la forma de abordar los temas, la escritura, los estudios, los ejemplos, etc. Y de todos ellos se analizaba qué áreas de oportunidad tenían, estas áreas tendrían que aparecer evidentemente en este método.

Conceptos que integran el proyecto

El método contiene los temas más elementales para iniciar el estudio del *comping*: Estos elementos se detallarán a continuación.

Estudio de las familias de acordes de séptima.

Es importante conocer y entender cuáles son los diferentes tipos de acordes de séptima que existen, qué función tienen, cómo se crean, etc. Más allá de copiar digitaciones se debe comprender qué se está haciendo para extrapolar ese conocimiento a los intereses particulares de cada músico.

Estudio de la disposición de las voces en los acordes, los voicings.

Al igual que es fundamental comprender los tipos de acordes de séptima que existen, es de suma importancia saber cómo se forman los *voicings* y saber cuáles son los que mejor se adaptan a la guitarra.

Estudio de la adición de tensiones a los acordes de séptima.

Este apartado aumenta el número de *voicings* disponibles para acompañar y nos muestra como estos *voicings* no son realmente nuevos, aparecen como modificaciones de los *voicings* ya estudiados.

Estudio de ritmo y pulso.

En el *comping* lo más importante es el ritmo, en este apartado se aborda el estudio del ritmo de una forma lógica y sistemática que busca la comprensión del uso de las figuras musicales para generar distintas rítmicas, este apartado da pie al estudio de forma autónoma de esta área por el propio estudiante.

Estudio de la conexión entre voicings, el voice leading.

Una vez estudiado lo básico con la intención de tener una amplia gama de *voicings* disponibles, se estudia la conexión entre ellos a través de diferentes enfoques.

Sobre la organización

Para la organización de la información se optó por dividir cada sección en dos partes. Cada sección del método está dividida en una parte teórica y una de ejercicios. En el apartado de teoría nos encontramos con texto apoyado en imágenes donde se detallan los matices del tema expuesto, en la **Figura 1** podemos ver un ejemplo de esto:

Figura 1

Fragmento del método

Aquí hemos obtenido el acorde de CMaj7 en *drop 3*. Utilizando las inversiones de la posición fundamental podemos hallar, de nuevo, cuatro *voicings* en *drop 3*. Ahora podemos replicar el proceso de la sección 1.2 para hallar las digitaciones de las cinco especies de acordes que existen y con esto hallar la escala armonizada de, por ejemplo, do a lo largo del diapasón. Siguiendo con el ejemplo de la figura 14, el resto de acordes pertenecientes a la escala armonizada de do serían.

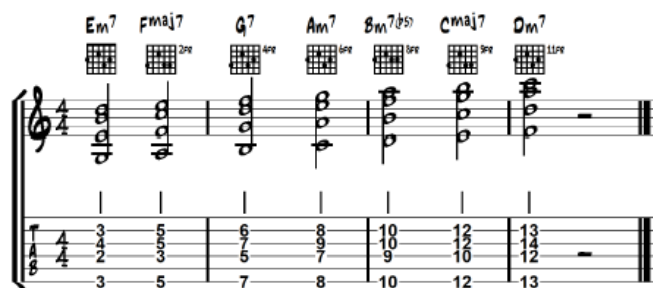


Figura 15 Escala armonizada de do con *voicings drop 3*.

Una observación importante es ver que ahora las cuatro cuerdas pulsadas **no son contiguas**, los set's de cuerdas que necesitamos para los *drop 3* son cinco: tenemos tres cuerdas contiguas pulsadas, una sin pulsar y una última pulsada. Esto siempre se cumple para los *voicings drop 3*. Podemos notar que ahora sólo tenemos dos set's de cuerdas disponibles para digitar estos *voicings*. La notación propuesta será la misma que para los *drop 2*: numeraremos las cuerdas de la más aguda a la más grave sin asignarle un número a la cuerda que no pulsamos, con esto la notación todavía será válida. Utilizando esta notación el ejemplo de la figura 15 se convierte en

En el apartado de ejercicios se hizo una recopilación de varios ejercicios de práctica los cuales van acorde al tema principal tratado en cada sección. Algunos de estos ejercicios fueron creados, otros ya habían sido utilizados previamente en la licenciatura y algunos otros son

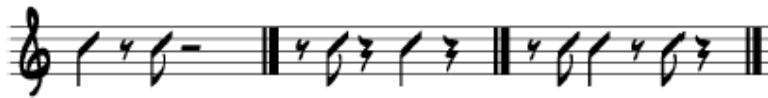
ejercicios clásicos que se hacen al estudiar *comping*. Los ejercicios tienen una tarea específica, trabajar algún concepto, desarrollarlo y dominarlo. En la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se aprecia un ejemplo de este apartado.

Figura 2

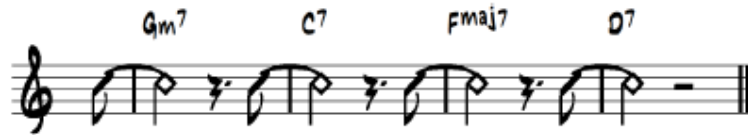
Muestra de la sección de ejercicios

Ejercicios

1. Sobre el tema *Bye bye blackbird* de Mort Dixon y Ray Henderson, tocar los acordes del tema utilizando exactamente los ataques contenidos en uno de los siguientes compases



2. Repetir el ejercicio 1 proponiendo tres nuevas combinaciones de ataques, dos combinaciones utilizando dos ataques por compás y una utilizando tres ataques por compás. El tema de jazz puede ser otro distinto.
3. Sobre el tema de *It's you or no one* de Sammy Cahn y Jule Styne, tocar todos los acordes con una anticipación de una corchea. Ejemplo:



Los ejercicios están contruidos sobre piezas clásicas de jazz, los llamados *standards de jazz*, en específico, están contruidos sobre la *armonía* de dichos temas. Algunos ejercicios contienen un enunciado que indica qué hacer y un ejemplo visual en el cual se escribe un breve fragmento de cómo debe ser tocado el ejercicio. Cuando se quiere repetir el ejercicio haciendo alguna variante en éste, solo se muestra el enunciado.

Sobre la escritura del método

Una vez seleccionados los temas se procedió a escribir el método. Se utilizó cada semestre de la maestría para generar los avances. El primer semestre no se escribió nada pues se aprovechó para la audición de piezas y la recopilación de libros. El segundo semestre se escribieron las dos primeras secciones, el tercer semestre tres secciones y por último el cuarto semestre las dos secciones finales. A lo largo de los tres semestres se fueron haciendo correcciones en lo escrito o agregando y modificando ejercicios. A la par que se escribía una sección se creaba un estudio de *comping* el cual se anexaba a lo ya escrito.

El método

A continuación, se muestran secciones del método junto con la explicación y análisis, según corresponda, respectiva a las secciones.

Sección 1 En esta sección se estudian los *voicings*. Los *voicings* hacen referencia al acomodo de las notas, llamadas voces, que conforman un acorde. Para un solo acorde podemos hallar diferentes combinaciones de las notas que lo conforman, esto no cambia la especie del acorde, sólo su sonoridad. Así, diferentes acomodos de voces generan diferentes *voicing*.

En esta sección se trabajan los *voicings* más utilizados en la guitarra que son los *drop 2* y los *drop 3*. De igual manera se estudian otros tipos de *voicings* con la finalidad de redondear el estudio y la generación de *voicings*. A lo largo de la sección nos encontramos con ejemplos visuales de los *voicings* escritos de tres formas distintas: con un diagrama, notación clásica y tablatura. En la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** podemos ver un ejemplo de esto.

Figura 3

Diferentes notaciones utilizadas en el método

Aquí hemos obtenido el acorde de CMaj7 en *drop 3*. Utilizando las inversiones de la posición fundamental podemos hallar, de nuevo, cuatro *voicings* en *drop 3*. Ahora podemos replicar el proceso de la sección 1.2 para hallar las digitaciones de las cinco especies de acordes que existen y con esto hallar la escala armonizada de, por ejemplo, do a lo largo del diapasón. Siguiendo con el ejemplo de la figura 14, el resto de acordes pertenecientes a la escala armonizada de do serían.

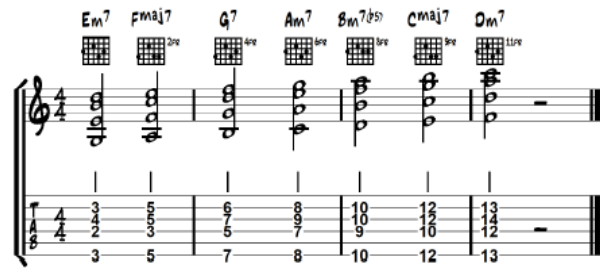


Figura 15 Escala armonizada de do con *voicings drop 3*.

Una observación importante es ver que ahora las cuatro cuerdas pulsadas no son contiguas, los set's de cuerdas que necesitamos para los *drop 3* son cinco: tenemos tres cuerdas contiguas pulsadas, una sin pulsar y una última pulsada. Esto siempre se cumple para los *voicings drop 3*. Podemos notar que ahora sólo tenemos dos set's de cuerdas disponibles para digitar estos *voicings*. La notación propuesta será la misma que para los *drop 2*: numeraremos las cuerdas de la más aguda a la más grave sin asignarle un número a la

Sección 2 Esta sección está dedicada al ritmo. En ella encontramos todo lo asociado con cómo generar distintos ritmos para hacer *comping* en el estilo del *swing*. Se abordan temas como, la duración del sonido de los acordes, el inicio del sonido, llamado *ataque*, las fronteras armónicas de los acordes sobre un compás, las subdivisiones y el *swing*.

Iniciamos con el estudio del *ataque* que hace referencia al instante en el que se genera el sonido. Se estudian las posibilidades que tenemos sobre el compás para colocar ataques según la duración de las figuras rítmicas. En la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** podemos ver un ejemplo de esto.

Figura 4

Muestra de explicaciones apoyadas en imágenes

Es aquí donde se empieza a poner interesante. Para que las cuatro negras tengan su duración definida deben ser tocadas en cada tiempo del compás. Por tanto, ahora tenemos cinco ataques: cero, uno, dos, tres o cuatro ataques. Y para cada opción tenemos un número de posibilidades. Para un solo ataque tenemos cuatro posibilidades.



Figura 20 Posibilidades de colocar un solo ataque en el compás dividiéndolo en negras.

Para dos ataques tenemos seis posibilidades.



Continuamos el estudio con las subdivisiones en donde se explican dos de las subdivisiones más importantes en el jazz: la corchea con *swing* y la corchea sin *swing*. Además, se hace una pequeña inflexión hacia subdivisiones como las semicorcheas. Sin embargo, lo más importante es entender qué es el *swing*. Es muy complicado explicar qué es el *swing* pero en este texto se hace un intento por enmarcar el término. En la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se muestra un fragmento de esta explicación.

Figura 5

Muestra del método

Corcheas con *Swing*

Al escuchar tocar corcheas con *swing* se hace referencia a modificar la duración de cada corchea. Buscando que todas las corcheas tocadas a tiempo en los pulsos uno, dos, tres y cuatro duren un poco más que las corcheas tocadas en contratiempo. Es difícil hablar del *swing* a través de un texto de manera formal pues el *swing* es algo que se desarrolla escuchando y tocando jazz. Pero comentaré ideas acerca de él para formar una imagen mental de qué estamos buscando y de esta manera practicar para desarrollarlo.

Estableceremos dos límites para el *swing* un límite inferior al que llamaremos tener cero *swing* y un límite superior en el que nos referiremos a tener todo el *swing* posible. Es claro que al tener cero *swing* estamos tocando corcheas cuadradas (*straight*), ¿entonces que significa tener todo el *swing* posible? Comúnmente se explica el *swing* como una subdivisión del pulso en tresillos y en esta subdivisión se le presta especial atención al primer y tercer tresillo de cada pulso.



Figura 25 La corchea con *swing*.

Después estudiamos lo que se denominó en el método como *las fronteras armónicas del compás*. Esto es un término utilizado en este trabajo que sirve para explicar cómo un músico de jazz ve los cambios armónicos. Es muy común que en el jazz se anticipen, por una corchea, los acordes de un compás, esto crea el sonido característico del *acompañamiento jazzístico*. En la

¡Error! No se encuentra el origen de la referencia. apreciamos un fragmento de esto.

Figura 6

Muestra de inicio de sección del método

2.3 Fronteras armónicas en el compás

En el jazz es usual encontrar la música escrita de manera muy sencilla. Un pentagrama y el cifrado armónico en la parte superior de cada compás. Aquí un ejemplo de esto con los primeros ocho compases del tema *I Love You* de Cole Porter.



Figura 28 Parte A de *I Love You* de Cole Porter.

A primera vista podríamos suponer que el cifrado armónico nos indica que el acorde inicia exactamente del tiempo uno del compás y justo en el tiempo uno del segundo compás debe iniciar el siguiente acorde. Esto, en parte, es verdad. El cifrado armónico indica la armonía de cada compás, sin embargo, estas partituras tan sencillas están escritas de esta forma pues se da por hecho que el ejecutante interpretará la pieza tomando como base lo escrito, pero no siguiéndolo al pie de la letra.

Por último, abordamos la cuestión de la duración del sonido. En este apartado se toma todo lo ya estudiado y se termina de redondear explicando cómo el tiempo que dura el sonido impacta en la sensación de lo que se toca. De nuevo en la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se muestra un ejemplo.

Figura 7

Muestra del método

2.4 Duración del sonido de los acordes

Al tocar acordes o sólo importa en que momento inicia el sonido, también importa en qué momento termina. Es por esto que al iniciar en la rítmica y practicar percutiendo la mesa, aplaudiendo, etc. **no es una práctica completa**. En instrumentos con alto *sustain* como las cuerdas frotadas o los alientos tiene igual importancia en dónde inicia el sonido que en dónde termina, esto también debe de ser importante para el acompañante pues se generan distintos resultados al cortar o mantener el sonido de los acordes en el *comping*. Compara los siguientes ejemplos tocándolos.



Figura 31 Mismos ataques con diferente duración del sonido.

Sección 3 En esta sección se estudian las extensiones sobre los acordes. Toda la sección está dedicada a explicar de dónde surgen las extensiones, cuáles son las tensiones permitidas y las tensiones a evitar y por último, cómo éstas se pueden agregar a los *voicings* ya estudiados en la sección 1. Uno de los puntos más importantes es dejar en claro al estudiante que todos los nuevos *voicings* que aparecen en esta sección no son nuevos, son sólo modificaciones de los que ya conoce.

Para incorporar las tensiones a los *voicings* ya estudiados se utilizan dos técnicas. La primera de ellas es llamada la técnica de las funciones tonales donde no se generan nuevos *voicings*; la segunda técnica se basa en intercambiar notas de un *voicing* por alguna extensión. En el segundo método sí se genera un conjunto de *voicings* mayor el cual es fácil de incorporar comprendiendo que parten de algo que ya se conoce. Se muestra un fragmento de esta sección en

la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** donde se muestran las extensiones posibles sobre un acorde dominante.

Figura 8

Muestra de sección del método

3.6 Agregar extensiones a los voicings, segundo método – intercambio de dos o más notas

La idea vista en la sección anterior puede expandirse aún más, podemos intercambiar dos o más notas del *voicing* original para obtener nuevas sonoridades. Tomaremos ahora como ejemplo el acorde de C7 drop 2 (1) en el primer set de cuerdas. Nos encontraremos con que en esta disposición en general es muy cómodo agregar extensiones por este método. En la figura 38 se muestra el acorde.



Figura 38 C7
drop 2 (1).

En esta disposición la raíz y la quinta, las notas menos importantes del acorde, pueden ser fácilmente sustituidas por extensiones, aquí algunos ejemplos cambiando dos notas:



Subir un tono entero la quinta y la raíz.



Subir medio tono la quinta y la raíz

Sección 4 Aquí se trabaja el llamado *voice leading*, en español conducción de voces. El *voice leading* hace referencia al movimiento de las voces que ocurre cuando hay un cambio de acorde. En ciertos estilos de música se busca que este movimiento de voces sea mínimo, a esto se le llama una buena conducción de voces, y para lograr esto se estudian las conexiones o notas comunes que existen entre dos acordes.

En este apartado se analizan tres maneras de hacer un buen *voice leading*, la primera de ellas es utilizar los *voicings* que estén más cercanos entre sí y de esta forma crear un *camino* de *voicings* sobre una progresión. En la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se aprecia un fragmento del texto.

Figura 9

Fragmento del método

El *voice leading*.

El término *voice leading* o conducción de voces, hace referencia a la forma en la que se mueven los diferentes sonidos individuales que conforman un acorde. Por lo general se busca que, al cambiar de un acorde a otro, cada nota individual del primer acorde se mueva lo menos posible para llegar al segundo acorde. En algunos de los ejercicios de la sección 1 y 3 se trabajaron algunos ejemplos de *voice leading* para conectar *drops*, en esta sección veremos más a detalle como lograr esas conexiones.

En esencia lo que buscamos es controlar los saltos que pudieran aparecer al estar tocando una progresión de acordes ya que una buena conducción de voces generará una conexión entre acordes más melódica y con intención, así nuestro *comping* no será solo una serie de *voicings* aleatorios ocurriendo sobre una progresión armónica.

4.1 Movimiento al *voicing* más cercano.

Esta es una de las formas más sencillas y rápidas de lograr un buen *voice leading*. Consiste en tocar los acordes de una progresión armónica eligiendo los *voicings* más cercanos disponibles. Utilicemos como ejemplo la cadencia II – V – I en la tonalidad de F mayor.

La segunda técnica que se muestra consiste en prestar atención al movimiento de la voz superior. Utilizar el movimiento de esta voz crea una melodía que el oído fácilmente puede reconocer, si esta melodía tiene cierta lógica el oído no tendrá problema en escuchar un *comping* bien enlazado. Se muestra un ejemplo de esta técnica en la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..**

Figura 10

Fragmento del método

4.2 Movimiento de la voz superior.

A la hora de hacer *comping* y lograr una conducción de voces agradable, conviene tener muy presente el movimiento de la nota superior de cada *voicing*. La nota más alta de un acorde es la que tendrá más presencia en el oído por lo que el movimiento de esta nota generará la “melodía” de nuestro *comping*.

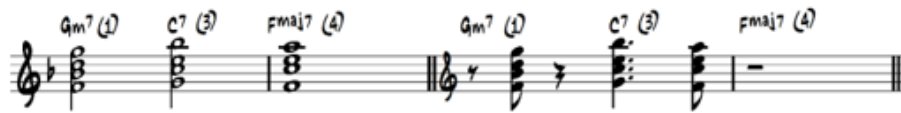


Figura 45 Ejemplo del movimiento de la voz superior / mismo ejemplo aplicando ritmos.

En este ejemplo, utilizando *drop 2*, prestamos especial atención a la nota superior, que primero hace un recorrido melódico ascendente y al final una resolución descendente. Aunque algunas voces dan saltos relativamente grandes el oído capta la intención melódica y dota de lógica los cambios de *voicings*.

Por último, se estudia una manera de hacer *voice leading* de manera sencilla y dejando mucho espacio armónico pues solamente se utilizan dos notas. En esta técnica se utilizan las notas guías para crear un *comping*. Las notas guías son las notas más importantes de un acorde, aquellas que nos dan la información de a qué especie pertenece el acorde. Cada especie de acorde tiene dos notas específicas que no se repiten en ninguna otra especie, son su *marca*. Al aprovechar estas notas generamos la armonía del tema y por ser dos notas resulta sencillo enseñarlos, sobre todo en cadencias como II – V – I, una cadencia muy utilizada en el jazz.

Sección 5 En esta sección se exponen los estilos de *comping* clásicos que todo guitarrista debería conocer. En particular se enlistan tres: el *comping* estilo Freddie Green, el *walking chord* y el acompañamiento llamado *La Pompe*. Cada uno de estos estilos es muy especial pues son estilos propios de la guitarra. Por ejemplo, el estilo de acompañar de Freddie Green fue creado por el músico del mismo nombre, se desarrolló como resultado de las limitaciones de una guitarra acústica en la época de las *Bigbands* sin embargo la manera de tocar de Freddie se hizo

característica y prácticamente un estándar en las agrupaciones tipo *Big band*. Es por esto que por lo general se espera que un guitarrista de jazz pueda tocar un acompañamiento en este estilo. Lo mismo ocurre con los otros dos estilos aquí incorporados, son característicos de la guitarra y deben ser, si bien no dominados al cien por ciento, conocidos. A continuación, se muestra una parte de esta sección.

Figura 11

Fragmento del método

5.2.1 – Acordes utilizados por Freddie Green.

Por lo general Freddie utilizaba acordes del tipo *Shell Voicings*, acordes que omiten la quinta y que se tocan en los sets de cuerdas graves, los *Shell Voicings* más comunes son:

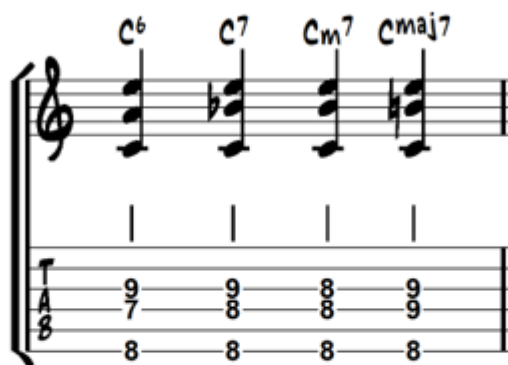


Figura 51 Las especies de acordes utilizando *Shell Voicings*.

La progresión del tema *There is no Greater Love* utilizando estos *voicings* y el ritmo de negras sería:



Un punto muy particular de esta sección es que estos estilos o formas de tocar la guitarra son difíciles de plasmar utilizando el cualquier tipo de notación pues son formas de tocar muy

musicales con muchos matices y que tiene poco o ningún sentido intentar escribirlos. Por esto, esta sección incluye varios ejemplos reales de estos estilos de *comping*, estos ejemplos son grabaciones reales que se hicieron por músicos icónicos que fueron quienes desarrollaron estos estilos.

Sección 6 Esta sección está dedicada a exponer distintos usos prácticos del metrónomo con la intención de trabajar el pulso del guitarrista. El metrónomo es una herramienta indispensable para la práctica del músico y si hablamos de un músico que pertenece a la sección rítmica la práctica utilizándolo se hace indispensable. En esta sección se revisan muchas variantes más allá del clásico uso del metrónomo, cada uso está destinado a trabajar más que el ritmo el pulso, a esta área se le llama *timing*.

Por ejemplo, uno de los ejercicios que más se utilizan para mejorar el *timing* es colocar un único clic del metrónomo en un tiempo, por ejemplo, el tiempo uno. Y tocar una escala, ritmo, acompañamiento, etc. La idea es simple, practicar algo que normalmente se practicaría con el metrónomo marcando cada tiempo del compás, pero haciendo esta modificación. Esto en principio podría parecer sencillo, pero es, de hecho, muy revelador pues nos muestra cómo varía el pulso al tocar, si se cuenta con un pulso aceptable, cada vez que toques sobre el tiempo uno escucharás el clic del metrónomo.

Resultados del estudio de campo

El maestro recomienda comenzar con el estudio del método desde el primer semestre de licenciatura. El maestro Frank García comenta “Sería importante comenzar a aplicarlos lo más pronto posible (1er semestre), contemplando las habilidades del recién ingresado y poder adaptarlos de una u otra forma a las necesidades de cada alumno”. Esta anotación apunta a que se podrían tomar algunos de los ejercicios más básicos y adecuarlos a las habilidades del recién

egresado con la finalidad de que el estudio en el área del *comping* se inicie lo antes posible. En este sentido la figura del docente como guía toma mucho protagonismo pues es él quien, basado en su experiencia musical y en su conocimiento del estudiante, puede decidir qué puntos modificar de cierto ejercicio extraído del método. Esto cumple con uno de los objetivos del método: ser fuente de consulta y material de apoyo al docente.

En cuanto al nivel de dificultad el maestro García considera que es adecuada para los estudiantes pues proporciona un reto plausible de cumplir. Resalta el comentario “Creo que serían, en general, ejercicios sencillos para los más avanzados, pero tendría mis dudas [...] se le pueden facilitar los ejercicios, pero no tienen un entendimiento profundo de los conceptos”. En este sentido notamos que, para estudiantes principiantes o intermedios, los ejercicios son adecuados pues proporcionan un reto viable que desarrolla nuevas habilidades en el estudiante mientras que, para un alumno avanzado los ejercicios pueden resultar, en primera instancia, sencillos. Sin embargo, el objetivo de los ejercicios no es sólo tocarlos, sino interiorizar el concepto detrás del ejercicio e incentivar a generar una autonomía y un criterio para generar, a partir de este concepto, nuevos ejercicios que aporten un reto al nivel musical del estudiante.

Entrando ahora en la categoría de bibliografías utilizadas, el maestro García nos indica que utiliza de una a tres fuentes de información como apoyo para sus clases, de estas ninguna está escrita en idioma español, todas en inglés. Por último, el maestro indica que este trabajo “aporta a nuestra comunidad [jazz] en especial del estado de Chihuahua”.

Quinta sección: Conclusiones

Conclusión general

A lo largo de este trabajo se expusieron, punto a punto, los fundamentos teóricos y metodológicos que hay detrás del desarrollo del producto “conceptos elementales de comping para guitarra jazz”. A lo largo de este trabajo de investigación, composición y escritura se encontraron muchos elementos que resulta pertinente recalcar.

En primera instancia, se observa que con una búsqueda a través de internet no es posible encontrar material como el desarrollado en la presente investigación. Sin embargo, resulta apresurado apuntar que este método es el primero en su clase. Es posible que exista algún material semejante o con alcances similares no indexado en alguna parte de México; asimismo, si el enfoque se orienta hacia los países de habla hispana, esta posibilidad aumenta, ya que puede existir un trabajo de esta clase en alguno de estos países. Esta posibilidad aumenta constantemente ya que, gracias a las redes sociales, más músicos alrededor del mundo encuentran canales a través de plataformas digitales para compartir material de estudio.

Otro de los puntos más importantes es la edición y distribución del método. Si bien este trabajo se origina en un entorno académico, no queda exenta la posibilidad de comercializarlo. Este punto es importante ya que existen varias maneras de llevar a cabo esta tarea, desde publicaciones de material didáctico fomentado y respaldado por universidades hasta la publicación de manera independiente. Cabe destacar este aspecto dado que la generación de textos académicos, didácticos y de investigación es una de las partes más importantes de una universidad; si este trabajo logra sumarse a los trabajos ya existentes publicados por la editorial de la universidad, hay posibilidad de que sea bien recibido en otras unidades académicas y la UACH, con su oferta institucional, consolide su proyección en estas.

Por otro lado, los comentarios de los docentes al material han sido favorables en cuanto a nivel, contenido y exposición. Esto es una buena señal pues el trabajo logra cumplir uno de los objetivos planteados: ser utilizado como posible material didáctico en las lecciones de guitarra jazz que el programa de jazz de la Facultad de Artes de la UACH ofrece. Esto se vincula inmediatamente con el punto anteriormente tratado pues, si bien las pruebas de campo fueron locales, los datos recabados apuntan a que fuera de la ciudad, los resultados pueden ser igualmente favorables.

Por último, la condensación de los principales temas que un guitarrista debería estudiar cuando inicia sus estudios en jazz, respecto a acompañamiento, es muy útil para estructurar la enseñanza y el aprendizaje ya sea guiado, como se mencionó previamente, o de manera autónoma. El método tiene como fin crear una perspectiva autónoma en los estudiantes para que, mediante el pensamiento crítico, sean capaces de crear sus propios estudios, ejercicios o buscar nueva información.

La realización de este trabajo no solo deja un material cuyo impacto sólo se conocerá al pasar el tiempo, también aporta un significativo aprendizaje en el ámbito del jazz y su estudio, así como en los procesos de transmisión de conocimientos, adaptación, selección de información, investigación y escritura, contribuyendo así a una formación profesional e integral.

Referencias

- Abbagliati, M. (2018, 7 de julio). La bibliografía sobre jazz comping no es escasa. *Blog de guitarra jazz*. <http://marioabbagliatijazzguitar.blogspot.com/2008/07/la-bibliografia-sobre-jazz-comping-no-es.html>
- Bellora, P. (2021, 4 de octubre). *¿Qué es el comping?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7eJ0mG57rO0>
- Boling, M. (2016). *Creative comping concepts for guitar*. Mel Bay Publications.
- Cunha, M., & Londoño, J. (2025). Imaginarios sociales de la identidad musical en contextos educativos situados: Estudio de caso en los actores musicales de Cajamarca Tolima. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 15–32.
- Ferguson, J. (1997). *All blues for jazz guitar*. Guitar Master Publications.
- Galbraith, B. (1986). *Guitar comping with bass lines in treble clef*. Jamey Aebersold.
- Green, A. (2005). *Jazz guitar comping*. Microphonic Press.
- Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY. (2013, 20 de febrero). *How to develop good rhythm on jazz guitar* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-82IYjYpJQk>
- Jazz at Lincoln Center's JAZZ ACADEMY. (2013, 9 de octubre). *Eli Yamin and Tom Dempsey discuss comping on guitar with a full band* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gGAD7UlvR0Q>
- Larsen, J. (2018, 17 de diciembre). *How to practice comping not just chords* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kU7kb5RvGL8>
- Morgan, N. (1983). *History of the guitar in jazz*. Oak Publications.
- Patterson, E. E. (2015). Oral transmission: A marriage of music, language, tradition, and culture. *Musical Offerings*, 35–47.

- Roy, S. (2026). Notation, oral tradition, and pedagogy in Rabindra Sangeet. *The Academic*, 1360–1366.
- Sánchez, R. (2019, octubre). *La educación del jazz en México: Antecedentes, actualidad, retos y visión* [Proyecto de investigación]. ResearchGate.
<https://www.researchgate.net/project/La-educacion-del-Jazz-en-Mexico-Conceptos-Teorias-Aplicaciones-una-aproximacion-pedagogica-para-la-contextualizacion-y-su-metodologia-didactica>
- Willems, E. (2011). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Paidós México.
- Yanow, S. (2013). *The great jazz guitarists: The ultimate guide*. Backbeat.

Glosario

Acorde. – Sonido generado al combinar distintas notas individuales y hacerlas sonar de manera que los sonidos individuales se mezclen y generen una cierta sonoridad.

Armonía. – Conjunto de acordes tocados uno tras otro.

Big band. - Grandes agrupaciones surgidas a finales de los años 20's compuesta por muchos músicos repartidos en secciones de alientos y una sección rítmica.

Compás. - Signo que, en la notación musical, determina la colocación de los tiempos acentuados y el valor de las notas empleadas.

Comping. - Ritmos, acordes y contra melodías que toca un músico en segundo plano para complementar y crear una conversación musical con la melodía tocada por el músico solista.

Ensamble. – Agrupación de músicos.

Fraseo. – Manera o intención en la que se toca una melodía

Melodía. – Conjunto de notas individuales tocadas en secuencia.

Metronomo. – Aparato usado para medir intervalos de tiempo idénticos.

Standard. – Es el nombre que se le da a piezas de jazz clásicas que son muy populares y que por lo general los músicos de jazz saben de memoria.

Tema. – En este contexto hace referencia a la melodía principal de una pieza de jazz.

Transcripción. – En el contexto del jazz, aprender un fragmento de una pieza musical de oído e imitar lo más posible el sonido y el fraseo.

Voces. – Hace referencia a las diferentes notas que componen un acorde. Cada nota es una voz.

Voice Leading. – Hace referencia al movimiento de las voces al cambiar de un acorde a otro.

Timing. – Hace referencia al tiempo interno de un músico, un buen *timing* sería aquel en el que todos los intervalos de tiempo son muy semejantes, idealmente iguales.

Estudio. – Composición musical cuya finalidad es ser interpretada por un músico con la intención de desarrollar/trabajar una habilidad específica.

Drops. – Disposición estructurada de las voces que conforman un acorde.

Swing⁷. - En el contexto de la subdivisión del tiempo hace referencia a la diferencia de duración que tienen las corcheas en tiempo fuerte respecto a las que se encuentran en tiempo débil.

Estructuras de acordes. – Hace referencia a los intervalos existentes entre las notas que forman un acorde.

Extensión. – Notas que no pertenecen al tetracorde principal.

Tensión. – En este contexto se utiliza para hacer referencia a sonidos disonantes.

⁷ Este es uno de los conceptos del jazz más difícil de definir por lo que esta definición es muy general y enfocada a este material. No debe tomarse como definición formal.

Anexos

A continuación, se anexa el método “Conceptos elementales de *Comping* para guitarra Jazz”

Contenido

Sección 1. Los <i>voicings</i> más usados en la guitarra.....	7
1.1 Generación de <i>voicings</i> drop 2	8
1.2 Las cinco familias de acordes en <i>drop 2</i>	11
1.3 Armonizando la escala mayor con <i>voicings</i> drop 2.	13
1.4 <i>Voicings</i> drop 3 y <i>voicings</i> drop 2-4.....	14
1.5 Diagramas de <i>voicings</i> drop.	17
1.6 Resumen de la sección	24
1.7 Ejercicios	25
Sección 2: El ritmo	27
2.1 El ataque.....	27
Dentro de un compás de 4/4 sólo podemos tocar máximo una redonda.	27
Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar máximo dos blancas.	27
Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar cuatro negras	28
Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar ocho corcheas.	29
2.2 La subdivisión	30
Subdivisión en corcheas	30
Corcheas con <i>Swing</i>	30
Subdivisión en semicorcheas	32
2.3 Fronteras armónicas en el compás.....	32
1.8 2.4 Duración del sonido de los acordes	34
1.9 Resumen del capítulo.....	35
1.10 Ejercicios	36
Sección 3: Los acordes y sus extensiones.	41
1.11 3.1 Extensiones de los acordes	41
1.12 3.2 Tensiones permitidas y tensiones a evitar.....	44
1.13 3.3 Notas importantes	47
1.14 3.4 Agregar extensiones a los <i>voicings</i> , primer método – sustituciones por funciones tonales	48
1.15 3.5 Agregar extensiones a los <i>voicings</i> , segundo método – intercambio de una nota	50
1.16 3.6 Agregar extensiones a los <i>voicings</i> , segundo método – intercambio de dos o más notas	53
1.17 Resumen del capítulo.....	54

1.18	Ejercicios	58
Sección 4: El <i>voice leading</i>		61
1.19	4.1 El tritono: tensión y relajación.	61
1.20	4.2 Movimiento al <i>voicing</i> más cercano.	63
1.21	4.3 Movimiento de la voz superior.	65
1.22	4.4 <i>Comping</i> con notas guía.	66
1.23	Resumen del capítulo.....	68
1.24	Ejercicios	70
Sección 5: Estilos de <i>comping</i> clásicos.		71
1.25	5.1 La Pompe	71
1.26	5.2 <i>Comping</i> estilo Freddie Green.	73
1.27	5.2.1 Acordes utilizados por Freddie Green.	73
1.28	5.3 <i>Comping</i> de Freddie Green en un combo de jazz (walk chord).....	75
	5.3.4 Formación de líneas de <i>walking Chord</i>	75

Índice de figuras

Figura 1. Diferentes acomodados de voces de CMaj7.....	7
Figura 2. Ejemplo de numeración y acomodo de Cmaj7.	8
Figura 3. Acomodo de Cmaj7 en drop 2.	8
Figura 4. Posición fundamental y segunda inversión de un C Maj7.	9
Figura 5. Numeración de las notas (voces) del acorde.....	9
Figura 6. Distribución de las notas en un C Maj7.	9
Figura 7. Las cuatro formas de C Maj7 en drop 2 digitadas en el primer set de cuerdas.....	11
Figura 8. C Maj7 transformado en C7.	11
Figura 9. C7 transformado en Cm7.....	12
Figura 10. Cm7 transformado en Cm7b5.....	12
Figura 11. Cm7b5 transformado en C°7.	12
Figura 12. Las cinco familias de acordes en drop 2.	12
Figura 13. Escala de C mayor armonizada con voicings drop 2, la raíz del acorde siempre está en la tercera cuerda.	14
Figura 14. Escala de C mayor armonizada con drop 2 a lo largo del set medio, la raíz del acorde siempre está en la segunda cuerda.....	14
Figura 15. C Maj7 en drop 3.	15
Figura 16. Escala armonizada de C mayor con voicings drop 3.	16
Figura 17. Escala de C mayor armonizada con voicings drop 3 indicando en qué cuerda se encuentra la raíz de cada acorde.....	16
Figura 18. Una redonda en un compás de 4/4.	27
Figura 19. Dos blancas en un compás de 4/4.	27
Figura 20. Posibilidades de tocar una blanca en un compás de 4/4.	28
Figura 21. Cuatro ataques usando negras en un compás de 4/4.	28
Figura 22. Posibilidades de colocar un solo ataque en el compás utilizando negras.	28
Figura 23. Posibilidades de colocar dos ataques en un compás utilizando negras.....	28
Figura 24. Posibilidades de colocar tres ataques en un compás utilizando negras.....	29
Figura 25. Ocho corcheas en un compás de 4/4.....	29
Figura 26. Algunas combinaciones de dos y tres ataques en el compás.	29
Figura 27. Pasos para obtener una corchea con swing.	31
Figura 28. Notación para indicar subdivisión con swing.	31
Figura 29. Ejemplos de dos ataques sobre el primer tiempo utilizando semicorcheas.	32
Figura 30. Parte A de I Love You de Cole Porter.	32
Figura 31. Ataques de los acordes sobre el tiempo fuerte.....	33
Figura 32. Ataques de los acordes con anticipaciones y retardos.	34
Figura 33. Espacio al que pertenece un acorde dentro del compás en el jazz.	34
Figura 34. Mismos ataques con diferente duración del sonido.	35
Figura 35. Escala de C mayor armonizada por triadas.....	41
Figura 36. Escala de C mayor armonizada por tetracordes.	41
Figura 37. Estructura de un acorde menor con séptima menor.	42
Figura 38. Estructura de un acorde dominante.....	42
Figura 39. Segundo, tercer y sexto grado de la escala armonizada de C mayor.	42

Figura 40. Intervalos que se forman entre las notas E y F dependiendo de en qué orden aparezcan.	46
Figura 41. Una progresión en C mayor.	48
Figura 42. Dos nuevos voicings de C Maj7 con extensiones.	51
Figura 43. C Maj7 modificado con extensiones.	51
Figura 44. C7 en drop 2 (1).	53
Figura 45. Ejemplos de extensiones sobre acordes dominantes.	53
Figura 46. Ejemplos de cómo recuperar notas importantes sobre C7.	54
Figura 47. Fórmulas para representar las notas y extensiones de los acordes.	55
Figura 48. La nota F crea disonancia cuando se enfatiza en estos acordes.	56
Figura 49. Acorde que prescinde de la raíz y la quinta justa.	56
Figura 50. Cifrado pequeño: el acorde que se toca; cifrado grande: la modificación del C maj7 que se obtiene.	57
Figura 51. Quinta justa por oncena / Quinta justa por quinta aumentada.	57
Figura 52. Quinta justa por oncena y raíz por novena / Quinta justa por quinta aumentada y raíz por novena aumentada.	58
Figura 53. Cadencia V – I en C mayor.	62
Figura 54. Cadencia V7 – I en C mayor.	62
Figura 55. II – V – I por voicings adyacentes.	63
Figura 56. II – V – I por voicings modificados adyacentes.	63
Figura 57. II – V – I por voicings modificados adyacentes.	64
Figura 58. Ejemplo de comping sobre el tema But Not For Me.	64
Figura 59. Ejemplo del movimiento de la voz superior / Mismo ejemplo pero aplicando ritmos.	65
Figura 60. Conexión de drop 2 utilizando la voz superior.	65
Figura 61. Comping sobre But Not For Me utilizando la voz superior de manera melódica.	65
Figura 62. Ejemplo de movimiento de solo la voz superior.	66
Figura 63. II – V – I y II – V – I6 utilizando notas guía.	67
Figura 64. Progresión de It Could Happen To You utilizando notas guía.	67
Figura 65. Ejemplo de comping utilizando diferentes pares de notas sobre It Could Happen To You	68
Figura 66. Resolución del tritono.	68
Figura 67. Progresión II - V - I en C mayor.	69
Figura 68. Voz superior conectando voicings.	69
Figura 69. Movimiento de las notas guía.	69
Figura 70. Voicings utilizados en el Gypsy Jazz	72
Figura 71. Acordes dominantes con extensiones.	72
Figura 72. Las especies de acordes utilizando Shell Voicings.	74
Figura 73. Primer sección de There is no greater love utilizando shell voicings.	74
Figura 74. Inversiones de G6 en drop 3.	75
Figura 75. Ejemplo de comping estilo Freddie Green sobre My Romance.	75
Figura 76. Ejemplo de walking chord sobre My Romance	76
Figura 77. Resoluciones hacia acordes principales.	76

Índice de Tablas

Tabla 1. Inversiones de un acorde de séptima.	7
Tabla 2. Voicings Drop 2 de CMAj7	10
Tabla 3. Cmaj7 en voicing drop 3.	15
Tabla 4. Tetracordes, extensiones y fórmulas asociadas a los acordes menores de la escala armonizada de C mayor.....	43
Tabla 5. Fórmulas de los modos de la escala mayor.	44
Tabla 6. Fórmula y ejemplo del modo dórico.	45
Tabla 7. Fórmula y ejemplo del modo lidio.	47
Tabla 8. Especies de acordes y sus notas guía.....	66
Tabla 9. Simetrías en los acordes de séptima disminuida.	77

Introducción

Sección 1. Los *voicings* más usados en la guitarra.

Como primer acercamiento al estudio del acompañamiento armónico, estudiaremos los comúnmente llamados “*acordes de jazz*”. El sonido característico de estos acordes viene de la disposición de las notas (o voces). En la teoría musical, al acomodo de las notas que conforman un acorde se le conoce como *voicing*. El *voicing* va más allá que las inversiones clásicas de los acordes. Tomemos como ejemplo un acorde de CMaj7 y coloquemos las notas en el pentagrama como se aprecia en la Figura 1, veremos tres casos: posición fundamental, primera inversión y por último un acomodo de *voicing drop 2*.

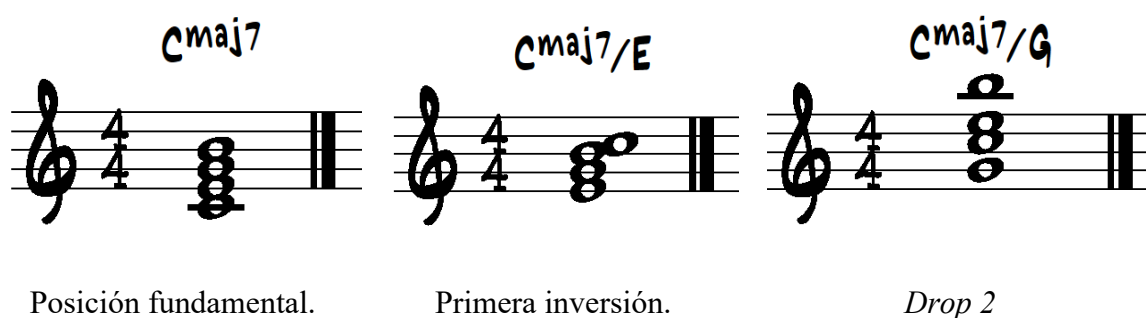


Figura 1. *Diferentes acomodos de voces de CMaj7.*

Como podemos observar, los acordes contienen solamente las cuatro notas fundamentales propias del acorde de séptima, la única diferencia es el acomodo de estas. Los acomodos más conocidos son las **inversiones** de los acordes. Estas inversiones corresponden a una permutación cíclica de las notas que forman el acorde. En la siguiente tabla podemos ver las tres inversiones clásicas de un acorde CMaj7.

Tabla 1. *Inversiones de un acorde de séptima.*

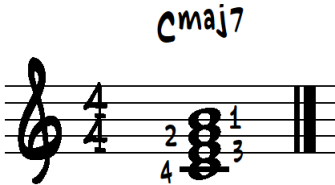
Posición fundamental	C E G B
Primera inversión	E G B C
Segunda inversión	G B C E
Tercera inversión	B C E G
Posición fundamental	C E G B

Se puede observar que, en las inversiones, sólo se cambia una nota de posición y que esta se va siempre hasta el final de la formación. Es por esto que después de hacer cuatro cambios, obtenemos de nuevo el acomodo inicial de las notas.

Sin embargo, nuestra atención se centrará, más bien, en disposiciones de notas distintas a las inversiones clásicas, un ejemplo de esto es la disposición de las notas mostrado en el tercer ejemplo de la figura 1. Para ser específicos, a este tipo de acomodo se le conoce como *drop 2* y es un tipo de *voicing* muy utilizado en la guitarra debido a que la distribución de las notas genera digitaciones muy cómodas para tocar en el diapasón.

1.1 Generación de voicings drop 2

A continuación, estudiaremos cómo formar los *voicings drop 2*. Usaremos el acorde de CMaj7 en posición fundamental y enumeraremos las voces por orden de aparición, iniciando de la nota más aguda hasta la más grave como se muestra en la Figura 2.



CMaj7

B --- 1

G --- 2

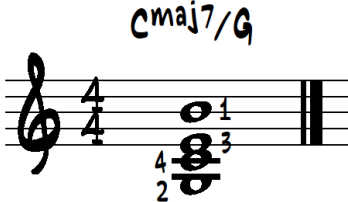
E --- 3

C --- 4

Notas numeradas en pentagrama Nota y número correspondiente.

Figura 2. Ejemplo de numeración y acomodo de CMaj7.

Ahora, para generar un *voicing drop 2*, tomaremos la segunda nota (G) y la bajaremos una octava (de ahí el nombre *drop 2*), así, obtendremos el siguiente acomodo:



CMaj7/G

B --- 1

E --- 3

C --- 4

G --- 2

CMaj7 en drop 2. Acomodo resultante de las notas.

Figura 3. Acomodo de CMaj7 en drop 2.

Así de simple es como se forman los *voicings drop 2*, para generar todos los *voicings drop 2* posibles partiremos de las inversiones clásicas (mostradas previamente en la Tabla 1). Siguiendo el proceso antes descrito, podríamos generar un *drop 2* para cada una de estas

inversiones. Veamos qué ocurre cuando generamos un *drop 2* partiendo de la primera inversión. Los pasos son:

Paso 1: Tomamos una inversión de la posición fundamental, en este caso tomamos la segunda inversión.



Figura 4. Posición fundamental y segunda inversión de un C Maj7.

Paso 2: Numerar del uno al cuatro iniciando por la nota más aguda.

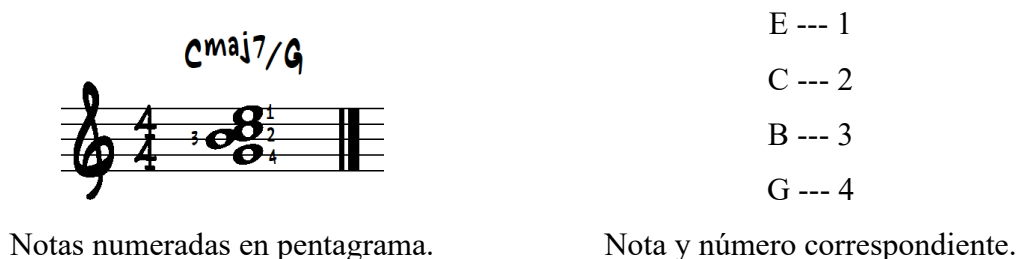


Figura 5. Numeración de las notas (voces) del acorde.

Paso 3: Bajar la segunda nota una octava.

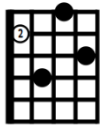
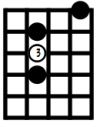
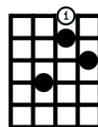
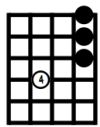
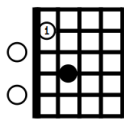
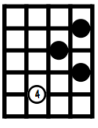
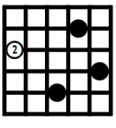
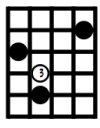
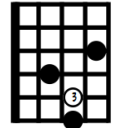
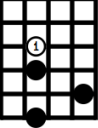
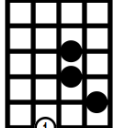
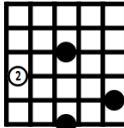


Figura 6. Distribución de las notas en un C Maj7.

Con esto, hemos obtenido otro *voicing drop 2* para el acorde de CMaj7. Así, utilizando la posición fundamental y las tres inversiones clásicas, podemos generar para CMaj7 **cuatro** *voicings drop 2* siguiendo los pasos descritos.

Los *voicings drop 2* sólo necesitan cuatro cuerdas contiguas para ser digitados en la guitarra. La notación que propondré a lo largo de este método será la siguiente: CMaj6 (1)¹, CMaj7 (2), CMaj7 (3) y CMaj7 (4). El número entre paréntesis indica **en qué cuerda se encuentra la raíz del voicing del acorde**. Siempre utilizaremos *set's* de **cuatro cuerdas conjuntas** y se numerarán de la más aguda a la más grave. A continuación, se muestran los cuatro *voicings drop 2* en los tres *set's* de cuerdas disponibles en la guitarra, la raíz del acorde se muestra en color blanco y el número indica el número de cuerda.

Tabla 2, Voicings Drop 2 de CMaj7

-----Set inferior-----			
			
CMaj7 (2)	CMaj7 (3)	CMaj6 (1)	CMaj7 (4)
-----Set medio-----			
			
CMaj6 (1)	CMaj7 (4)	CMaj7 (2)	CMaj7 (3)
-----Set superior-----			
			
CMaj7 (3)	CMaj6 (1)	CMaj7 (4)	CMaj7 (2)

La bondad de usar esta notación es la facilidad con que puedes ubicar los acordes en el diapasón. El primer paso para digitar un *drop 2* será elegir uno de los tres *set's* de cuatro cuerdas contiguas disponibles, a continuación, se busca la nota deseada a lo largo de la cuerda indicada y se digita el *voicing*.

¹ En este *drop 2* se prefiere usar un acorde mayor con sexta, ya que, en esta disposición, el acorde de séptima crea una disonancia muy fuerte entre la raíz y la séptima del acorde.

El *voicing drop 2* de un acorde Maj7 (1) tiene una peculiaridad: una disonancia muy marcada entre las notas de sus extremos debido al intervalo de novena menor que se forma entre ellas. Esta disonancia desaparece al cambiar la especie del acorde por un acorde mayor con sexta. Es por esto que comúnmente los Maj7 (1) se evitarán y optaremos por usar un Maj6 (1).

1.2 Las cinco familias de acordes en *drop 2*.

Como vimos, los cuatro tipos de CMaj7 *drop 2* en el primer set de cuerdas, son:

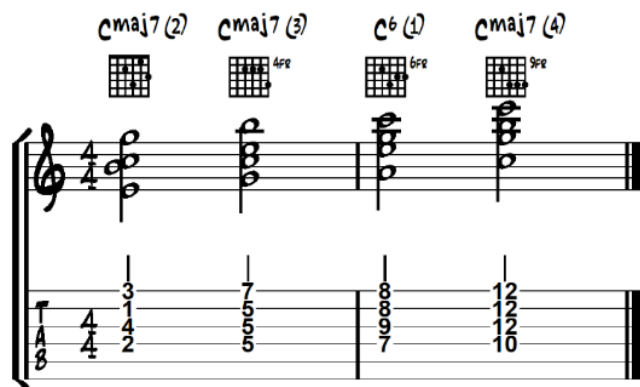


Figura 7. Las cuatro formas de C Maj7 en *drop 2* digitadas en el primer set de cuerdas.

Partiendo de cualquiera de estas digitaciones podemos deducir las cinco familias de acordes que existen. Tomaremos como ejemplo el CMaj7 (3), omitiré el (3) de la notación CMaj7 (3) para que la atención se centre en lo que detallaré a continuación. Al modificar la **séptima mayor**, bajándola un semitono, el acorde Maj7 se transforma en un acorde dominante, C7.

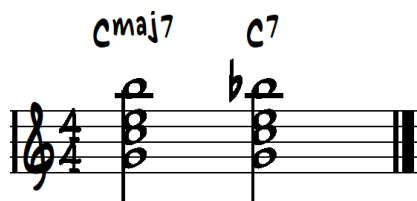


Figura 8. C Maj7 transformado en C7.

En este C7 podemos seguir modificando notas, si ahora modificamos la **tercera mayor**, bajándola un semitono, el C7 se transformará en un acorde menor con séptima menor, Cm7.

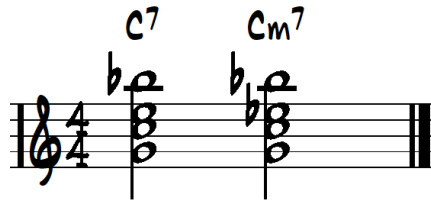


Figura 9. C7 transformado en Cm7.

Continuamos. Si ahora, al acorde Cm7 le modificamos la **quinta justa**, bajándola un **semitono**, obtenemos un acorde **semidisminuido**, Cm7b5.

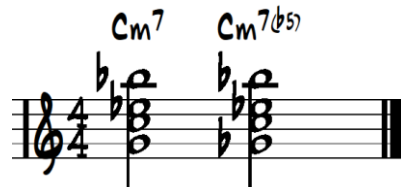


Figura 10. Cm7 transformado en Cm7b5.

Por último, si al acorde Cm7b5 le modificamos la **séptima menor**, bajándola un **semitono**, se transformará en un acorde **disminuido**, C°7.

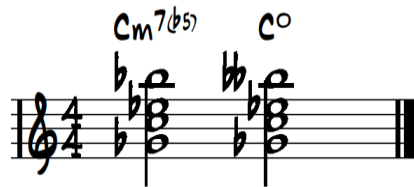


Figura 11. Cm7b5 transformado en C°7.

Con esto hemos deducido las cinco familias (o especies) de acordes usadas en la música popular usando *voicings drop 2*. Una buena forma de practicar digitaciones es seleccionar un *voicing* de la Tabla 2 e ir modificando cada nota siguiendo el orden que comentamos. En este ejemplo tomamos CMaj7 (3) en el primer set de cuerdas y al modificar sus notas, obtenemos las cinco familias de acordes que podemos digitar como sigue:

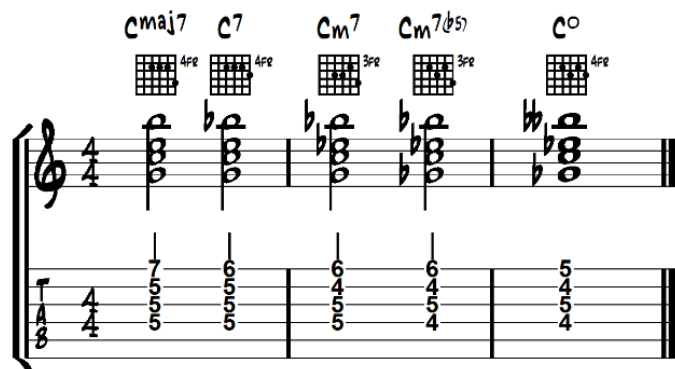
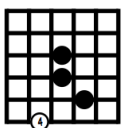
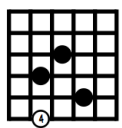
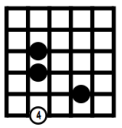
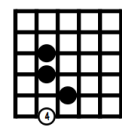
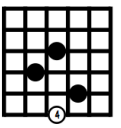


Figura 12. Las cinco familias de acordes en drop 2.

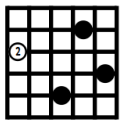
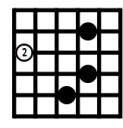
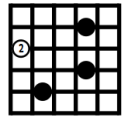
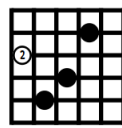
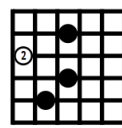
Con estas digitaciones ya podemos tocar cualquier especie de acorde en *voicing drop 2* y, aprovechando las ventajas de la guitarra, podemos tomar un diagrama, digitarlo en el diapasón y moverlo a través de este para mapear los distintos acordes en la guitarra.

A continuación, se proporcionan algunos diagramas de digitaciones en un set de cuerdas. Recuerde que el mismo principio se aplica para cualquier *voicing drop 2*.

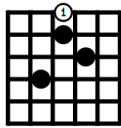
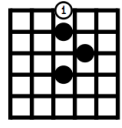
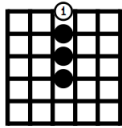
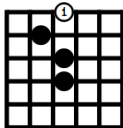
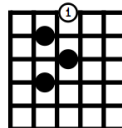
-----Set superior-----

7FR	7FR	7FR	7FR	6FR
				
CMaj7 (4)	C7 (4)	Cm7 (4)	Cm7b5 (4)	C°7 (4)

-----Set medio-----

5FR	5FR	5FR	5FR	5FR
				
CMaj7 (2)	C7 (2)	Cm7 (2)	Cm7b5 (2)	C°7 (2)

-----Set inferior-----

6FR	6FR	6FR	6FR	6FR
				
CMaj6 (1)	C7 (1)	Cm7 (1)	Cm7b5 (1)	C°7 (1)

1.3 Armonizando la escala mayor con voicings drop 2.

Una de las ventajas de la guitarra es la simetría a lo largo del diapasón, podemos usar esto para armonizar toda la escala mayor usando *voicings drop 2*. Usemos de ejemplo el acorde de CMaj7 (3), recordemos que el (3) nos indica que la raíz del acorde se encuentra en la cuerda 3 del set de cuerdas elegido. Tomemos el primer set de cuerdas e iniciemos con un CMaj (3), avanzamos a la nota D y cambiamos la especie del acorde para tener un Dm7 (3)

(ver Figura 13). Luego avanzamos a la nota E con la misma digitación y ya tenemos un Em7 (3), subimos a la nota F y cambiamos la especie de acorde a un Maj7 para tener un FMaj7, etc. Haciendo esto lograremos armonizar toda la escala de C mayor usando *drop 2*. Las notas, digitaciones y cifrados se muestran a continuación:

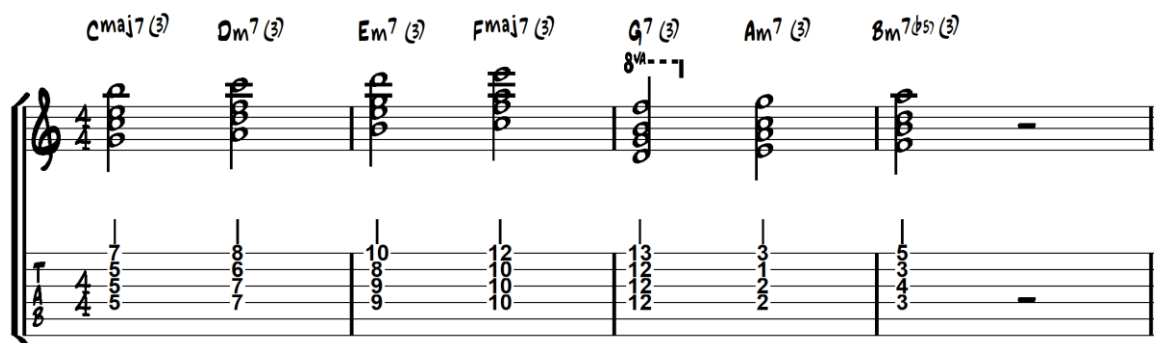


Figura 13. Escala de C mayor armonizada con voicings drop 2, la raíz del acorde siempre está en la tercera cuerda.

Es muy importante notar que estamos tocando la escala de C mayor a lo largo de la tercera cuerda del set inferior y modificamos la digitación para cambiar de especie de cada acorde siguiendo la armonización de la escala mayor. Otro ejemplo se muestra a continuación

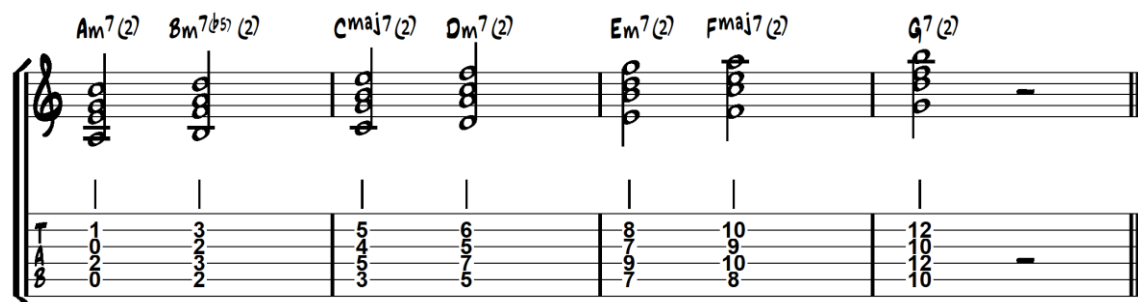


Figura 14. Escala de C mayor armonizada con drop 2 a lo largo del set medio, la raíz del acorde siempre está en la segunda cuerda.

Aquí se tocó la escala de C mayor a lo largo de la segunda cuerda del set medio, una buena práctica es iniciar con la nota más grave posible, en este caso A. Este proceso de armonizar las escalas a lo largo del diapasón tiene la finalidad de ampliar nuestro vocabulario de acordes y digitaciones en la guitarra.

1.4 Voicings drop 3 y voicings drop 2-4

El proceso detallado en la sección 1.1 para generar *voicings drop 2* se puede replicar para otros tipos de *voicings*. En un *voicing drop 3* nos encontraremos con un acomodo de

notas en el cual la tercera nota, numeradas de la más aguda a la más grave, de la posición fundamental o alguna de las inversiones de un acorde se bajará una octava. Veamos un ejemplo visual. Partamos de la posición fundamental de CMaj7 y numeremos sus notas de la más aguda a la más grave (Figura 15), posteriormente bajaremos la tercera nota una octava para formar un *drop 3*

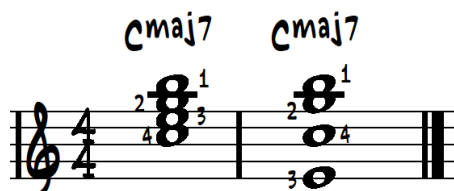


Figura 15. C Maj7 en drop 3.

Así, hemos obtenido el acorde de CMaj7 en *drop 3*, al que llamaremos CMaj7 (3) en referencia a que, en la guitarra, la raíz del acorde (la nota C) se encuentra en la tercera cuerda del set. A continuación, mostramos las digitaciones para CMaj7 en los dos sets de cuerdas posibles.

Tabla 3. Cmaj7 en voicing drop 3.

-----Set Inferior-----			
CMaj7 (2)	CMaj7 (4)	CMaj7 (3)	CMaj7 (1)
-----Set superior-----			
CMaj7 (1)	CMaj7 (2)	CMaj7 (4)	CMaj7 (1)

Es importante notar como las digitaciones abarcan un espacio de 5 cuerdas, 3 contiguas y una, la más grave, separada. Esto nos deja solo dos sets de cuerdas disponibles para digitar estos *voicings*.

Ahora, también podemos replicar el proceso de la sección 1.2 para hallar las digitaciones de las cinco familias (o especies) de acordes que existen y con esto hallar la escala armonizada de, por ejemplo, C mayor a lo largo del diapasón. Siguiendo con el ejemplo del CMaj7 (3) de la Figura 15, el resto de acordes pertenecientes a la escala armonizada de C mayor serían.

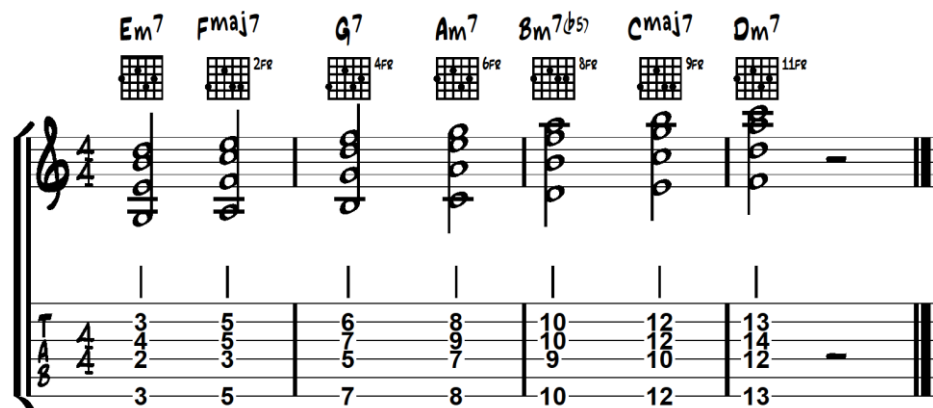


Figura 16. Escala armonizada de C mayor con voicings drop 3.

Como comentamos, ahora las cuatro cuerdas pulsadas no son contiguas, sin embargo, la notación propuesta será la misma que para los drop 2: numeraremos las cuerdas de la más aguda a la más grave sin asignarle un número a la cuerda que no pulsamos, con esto la notación todavía será válida. Utilizando esta notación el ejemplo de la figura 15 se convierte en

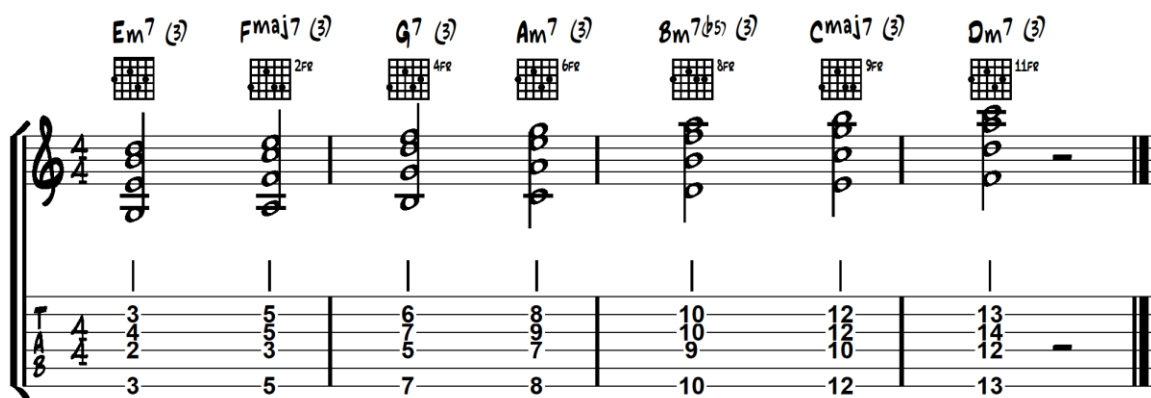


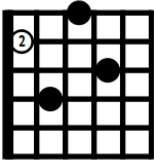
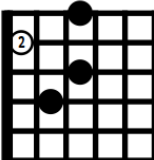
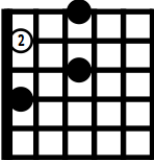
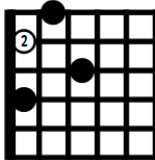
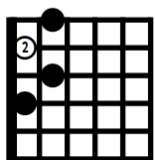
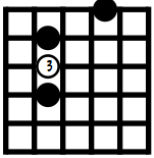
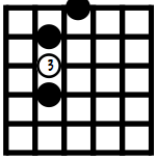
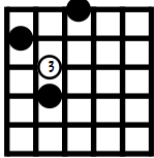
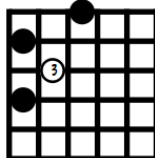
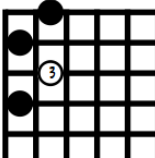
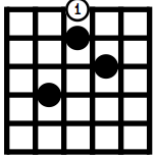
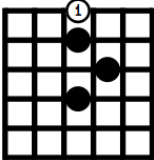
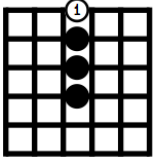
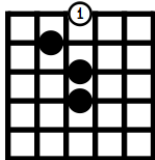
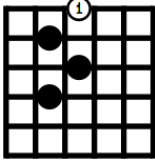
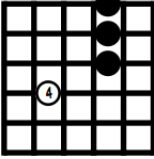
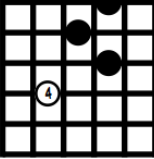
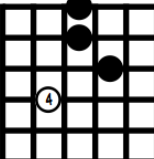
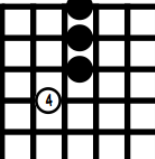
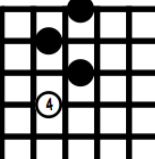
Figura 17. Escala de C mayor armonizada con voicings drop 3 indicando en qué cuerda se encuentra la raíz de cada acorde.

Pues la raíz de cada acorde **siempre** está en la cuerda a la que le asignamos el número tres. Existen otros tipos de voicings, que se conocen como drop 2-4. Como el nombre lo dice,

bajaremos **dos** notas en lugar de una y estas notas serán las que tengan asignado el número dos y cuatro. Los procesos detallados en la sección 1.1 y 1.2 pueden replicarse para obtener las digitaciones de las especies de acordes. Nuestra atención en este método se centrará en los *drop 2* y *drop 3* ya que, por lo general, son los más utilizados en la guitarra.

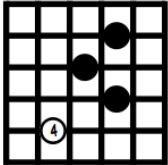
1.5 Diagramas de *voicings drop*.

Drop 2 – Set inferior

				
CMaj7 (2)	C7 (2)	Cm7 (2)	Cm7b5 (2)	C°7 (2)
4FR	4FR	4FR	4FR	4FR
				
CMaj7 (3)	C7 (3)	Cm7 (3)	Cm7b5 (3)	C°7 (3)
6FR	6FR	6FR	6FR	6FR
				
CMaj6 (1)	C7 (1)	Cm7 (1)	Cm7b5 (1)	C°7 (1)
9FR	9FR	9FR	9FR	9FR
				
CMaj7 (4)	C7 (4)	Cm7 (4)	Cm7b5 (4)	C°7 (4)

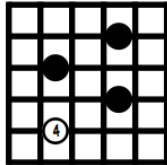
Drop 2 – Set medio

2FR



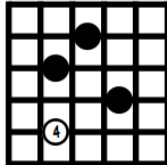
CMaj7 (4)

2FR



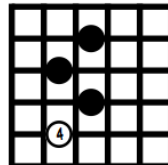
C7 (4)

2FR



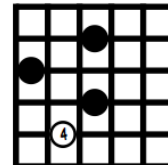
Cm7 (4)

2FR



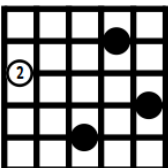
Cm7b5 (4)

2FR



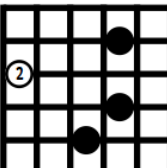
C°7 (4)

4FR



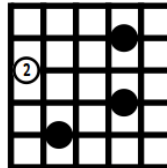
CMaj7 (2)

4FR



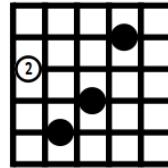
C7 (2)

4FR



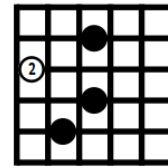
Cm7 (2)

4FR



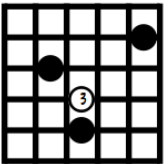
Cm7b5 (2)

4FR



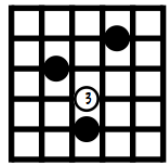
C°7 (2)

8FR



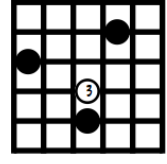
CMaj7 (3)

8FR



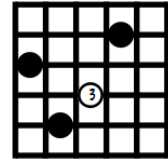
C7 (3)

8FR



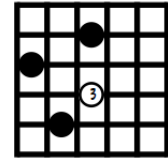
Cm7 (3)

8FR



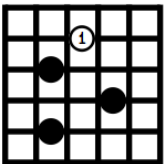
Cm7b5 (3)

8FR



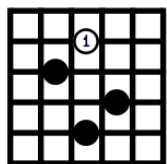
C°7 (3)

11FR



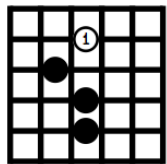
CMaj7 (1)

11FR



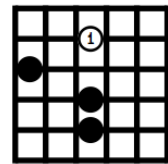
C7 (1)

11FR



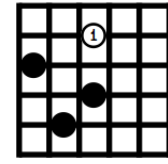
Cm7 (1)

11FR



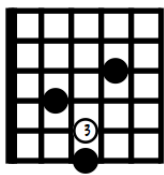
Cm7b5 (1)

11FR



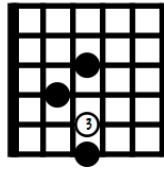
C°7 (1)

Drop 2 - Set Superior



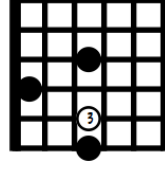
CMaj7 (3)

4FR



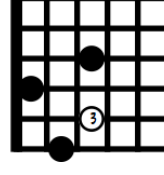
C7 (3)

4FR



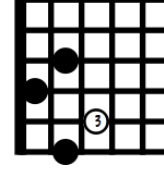
Cm7 (3)

4FR



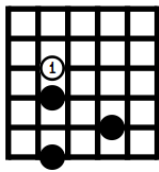
Cm7b5 (3)

4FR



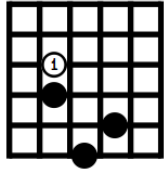
C°7 (3)

4FR



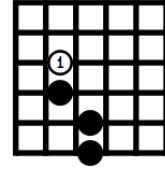
CMaj6 (1)

7FR



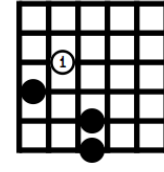
C7 (1)

7FR



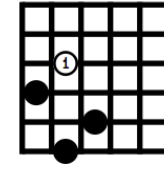
Cm7 (1)

7FR



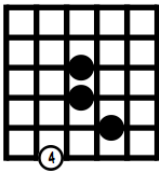
Cm7b5 (1)

7FR



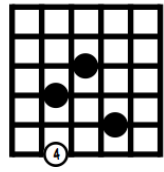
C°7 (1)

7FR



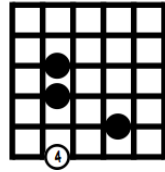
CMaj7 (4)

10FR



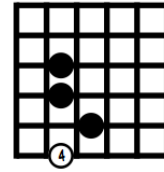
C7 (4)

10FR



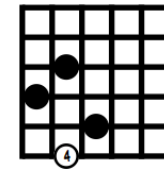
Cm7 (4)

10FR



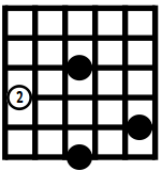
Cm7b5 (4)

10FR

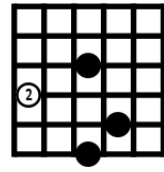


C°7 (4)

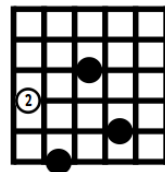
10FR



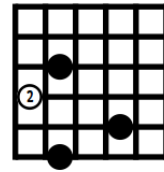
CMaj7 (2)



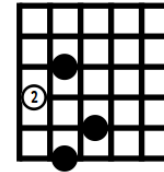
C7 (2)



Cm7 (2)

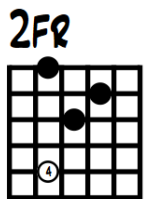


Cm7b5 (2)

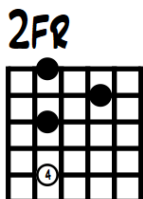


C°7 (2)

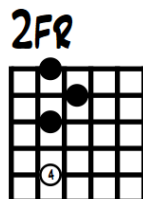
Drop 3 – Set inferior



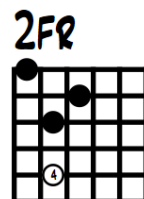
CMaj7 (4)



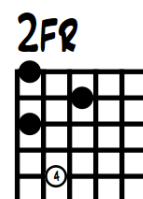
C7 (4)



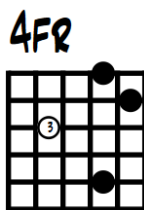
Cm7 (4)



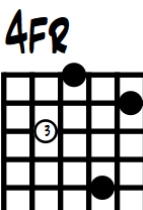
Cm7b5 (4)



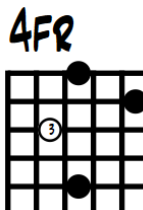
C°7 (4)



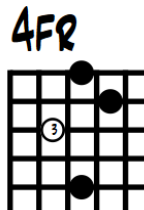
CMaj7 (3)



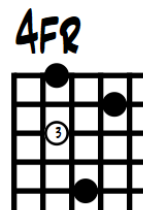
C7 (3)



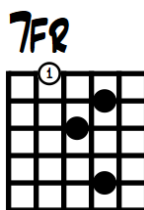
Cm7 (3)



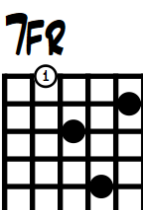
Cm7b5 (3)



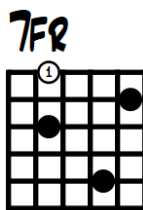
C°7 (3)



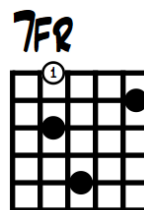
CMaj6 (1)



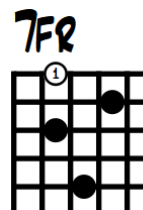
C7 (1)



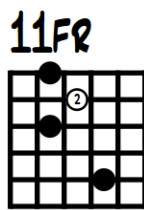
Cm7 (1)



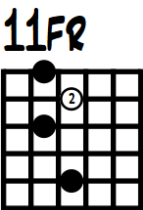
Cm7b5 (1)



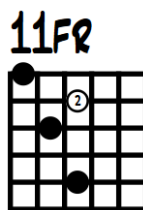
C°7 (1)



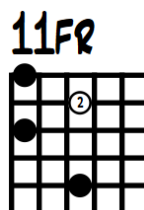
CMaj6 (2)



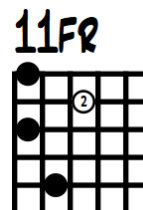
C7 (2)



Cm7 (2)

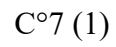
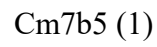
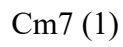
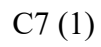
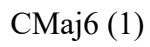


Cm7b5 (2)

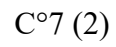
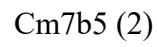
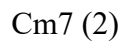
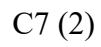
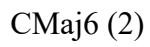


C°7 (2)

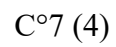
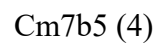
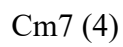
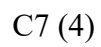
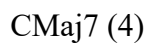
Drop 3 – Set superior



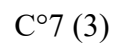
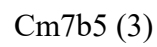
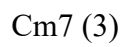
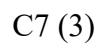
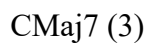
4FR



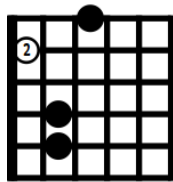
6FR



9FR

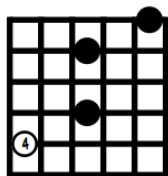


Drop 2-4 – Set inferior



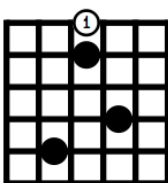
CMaj7 (2)

3FR

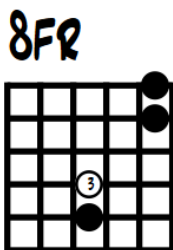


CMaj7 (4)

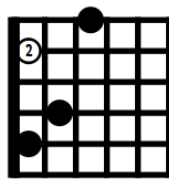
6FR



CMaj7 (1)

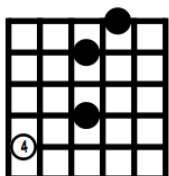


CMaj7 (3)



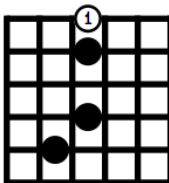
C7 (2)

3FR

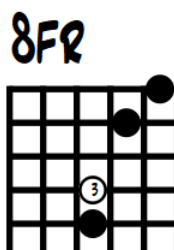


C7 (4)

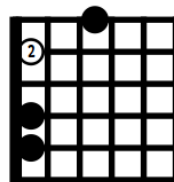
6FR



C7 (1)

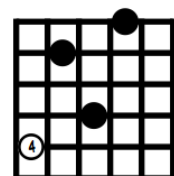


C7 (3)



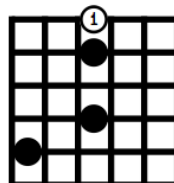
Cm7 (2)

3FR

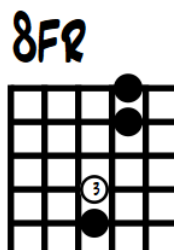


Cm7 (4)

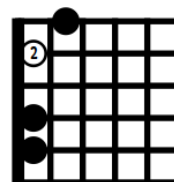
6FR



Cm7 (1)

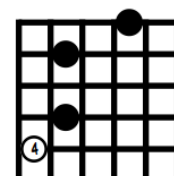


Cm7 (3)



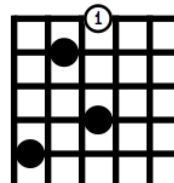
Cm7b5 (2)

3FR

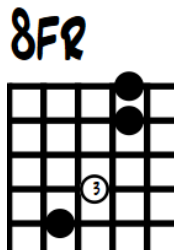


Cm7b5 (4)

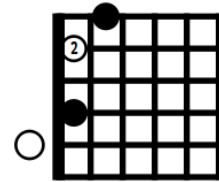
6FR



Cm7b5 (1)

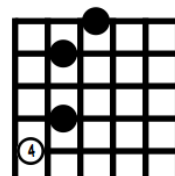


Cm7b5 (3)



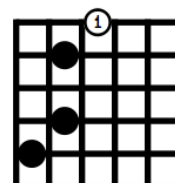
C°7 (2)

3FR

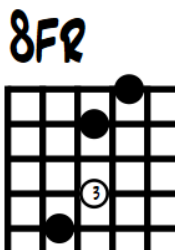


C°7 (4)

6FR

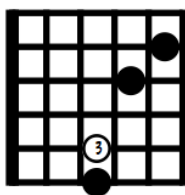


C°7 (1)

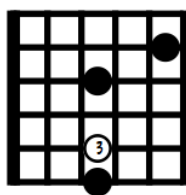


C°7 (3)

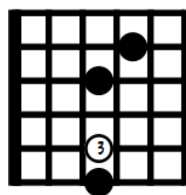
Drop 2-4 – Set Superior



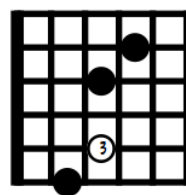
CMaj7 (3)



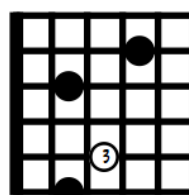
C7 (3)



Cm7 (3)



Cm7b5 (3)



C°7 (3)

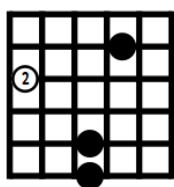
4FR

4FR

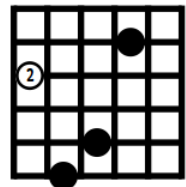
4FR

4FR

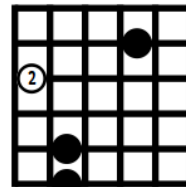
4FR



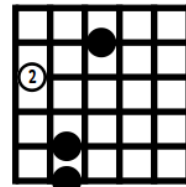
CMaj7 (2)



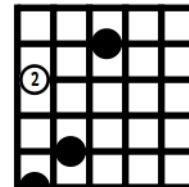
C7 (2)



Cm7 (2)



Cm7b5 (2)



C°7 (2)

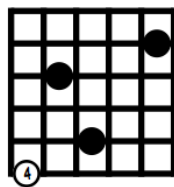
8FR

8FR

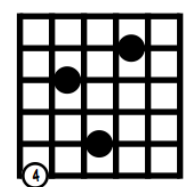
8FR

8FR

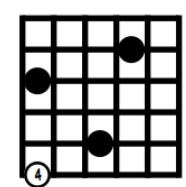
8FR



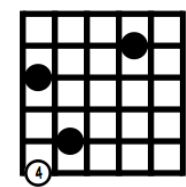
CMaj7 (4)



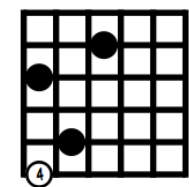
C7 (4)



Cm7 (4)



Cm7b5 (4)



C°7 (4)

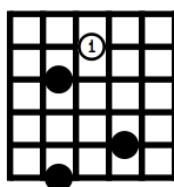
11FR

11FR

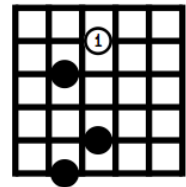
11FR

11FR

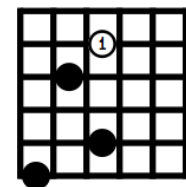
11FR



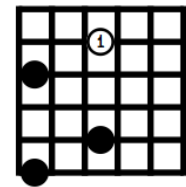
CMaj7 (1)



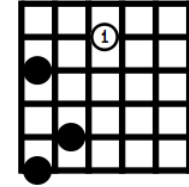
C7 (1)



Cm7 (1)

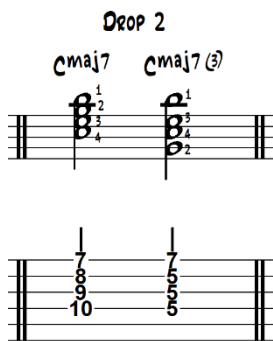


Cm7b5 (1)

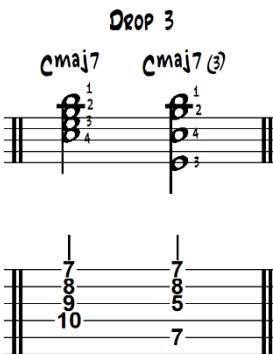


C°7 (1)

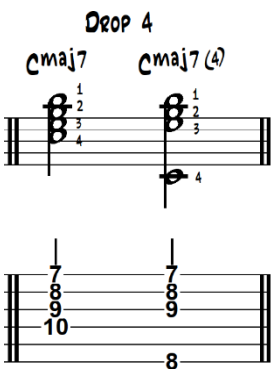
1.6 Resumen de la sección.



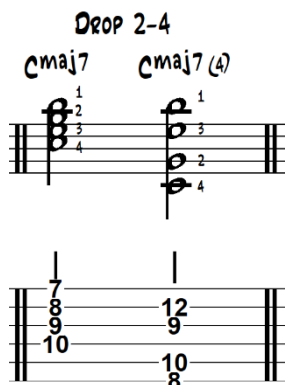
- La segunda voz se baja una octava.
- Tenemos tres sets de cuerdas disponibles para digitarlos; las cuatro cuerdas son contiguas.
- La cuerda en donde se esté pulsando la raíz del acorde está indicada con el número entre paréntesis.



- La tercera voz se baja una octava.
- Tenemos dos sets de cuerdas disponibles para digitarlos; las primeras tres cuerdas son contiguas y la cuarta está separada.
- Sólo se numeran las cuerdas pulsadas, el número entre paréntesis indica en qué cuerda se encuentra pulsada la raíz.



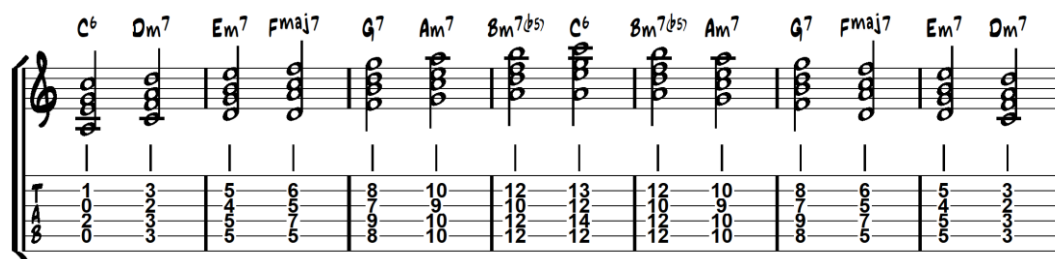
- Se baja la cuarta voz.
- Solo hay un set en el que se pueden digitar.
- Tenemos tres cuerdas contiguas y una apartada.
- Sólo se numeran las cuerdas pulsadas, el número entre paréntesis indica en qué cuerda se encuentra pulsada la raíz.



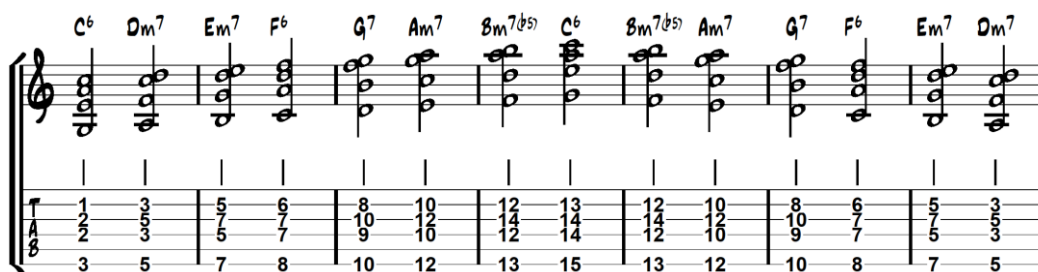
- Se bajan dos voces, la segunda y la cuarta.
- Tenemos dos sets en donde se pueden digitar.
- Las notas están distribuidas de manera que quedan dos parejas de notas separadas por una cuerda.
- Sólo se numeran las cuerdas pulsadas, el número entre paréntesis indica en qué cuerda se encuentra pulsada la raíz.

1.7 Ejercicios

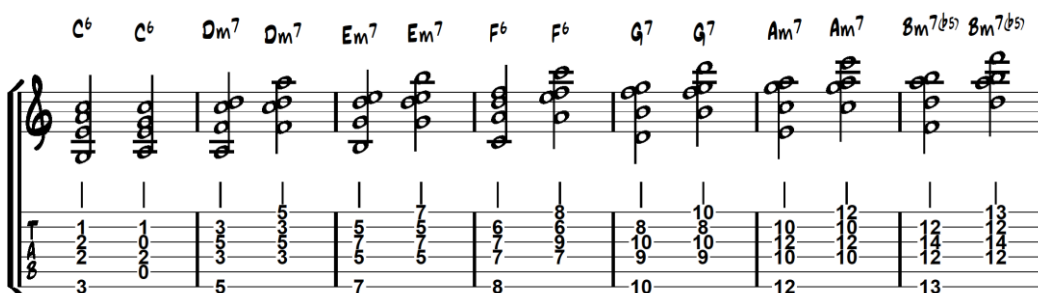
1. Toque con metrónomo la escala armonizada de C mayor utilizando *drop 2 (1)* en el set medio:



2. Toque con metrónomo la escala armonizada de C mayor utilizando *drop 3 (1)* en el set superior:



3. Combine los ejercicios anteriores intercalando entre *drop 3 (1)* y *drop 2 (1)*.



4. Toque con metrónomo la escala armonizada de C mayor utilizando *drop 2 (2)* en el set inferior:

C^{maj7} Dm^7 E^m7 F^{maj7} G^7 A^m7 $B^m7(b^9)$ C^{maj7} $B^m7(b^9)$ A^m7 G^7 F^{maj7} E^m7 Dm^7

Fingerings for exercise 4 (Bass staff):

Chord	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
C^{maj7}	3	1	4	2	5									
Dm^7	5	3												
E^m7	7	5												
F^{maj7}	8	6												
G^7	10	8												
A^m7	12	10												
$B^m7(b^9)$	13	12												
C^{maj7}	15	13												
$B^m7(b^9)$	13	12												
A^m7	12	10												
G^7	10	8												
F^{maj7}	8	6												
E^m7	7	5												
Dm^7	5	3												

5. Toque con metrónomo la escala armonizada de C mayor utilizando *drop 3 (2)* en el set inferior:

C^{maj7} Dm^7 E^m7 F^{maj7} G^7 A^m7 $B^m7(b^9)$ C^{maj7} $B^m7(b^9)$ A^m7 G^7 F^{maj7} E^m7 Dm^7

Fingerings for exercise 5 (Bass staff):

Chord	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
C^{maj7}	0	1	2	3	4	5								
Dm^7	0	2												
E^m7	3	5												
F^{maj7}	4	6												
G^7	7	9												
A^m7	8	10												
$B^m7(b^9)$	10	12												
C^{maj7}	12	14												
$B^m7(b^9)$	10	12												
A^m7	8	10												
G^7	7	9												
F^{maj7}	5	7												
E^m7	3	5												
Dm^7	1	3												

6. Digite C^{Maj7} en *drop 2 (3)* en el primer set de cuerdas. Recorra el círculo de cuartas digitando el acorde mayor correspondiente siempre utilizando *drop 2 (3)* y sin cambiar de set de cuerdas.
7. Repita el ejercicio seis con todas las especies de acordes y con diferentes *drops 2* (*drop 2 (1)*, *drop 2 (4)*, etc.)

Sección 2: El ritmo

El elemento más importante al momento de acompañar es el ritmo. El fin del ritmo es interactuar con el solista, dar apoyo a sus ideas y dotar de dinamismo a la sección rítmica. Dentro de esta sección abordaremos los conceptos de ataque, la subdivisión, “fronteras” armónicas de un acorde dentro del compás y la duración de los acordes.

2.1 El ataque

Entendemos por ataque el momento en el que se toca una nota (o un conjunto de estas) para producir de manera inmediata un sonido. Los siguientes ejemplos serán mostrados sobre un compás de 4/4 pero las ideas se pueden extender sin problemas a diferentes tipos de compas. Abordaremos los ejemplos utilizando las figuras musicales abarcando desde la redonda hasta la corchea, aún no prestaremos atención de en dónde se corta el sonido.

Dentro de un compás de 4/4 sólo podemos tocar máximo una redonda.

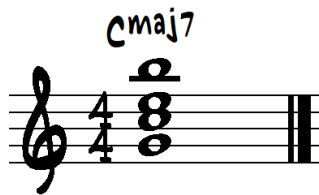


Figura 18. Una redonda en un compás de 4/4.

No hay mucho que hacer en este caso, la redonda, al ser atacada en el tiempo 1, abarcará todo el compás de 4/4. Por tanto, el número máximo de ataques es uno por compás.

Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar máximo dos blancas.

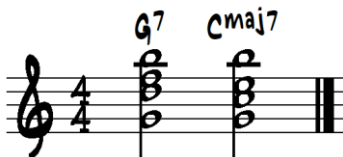


Figura 19. Dos blancas en un compás de 4/4.

En este punto tenemos más opciones para generar rítmicas, si tocamos una sola blanca por compás, podemos iniciar el ataque en distintos lugares, obteniendo así variedad rítmica. Las opciones disponibles se muestran a continuación.



Figura 20. Posibilidades de tocar una blanca en un compás de 4/4.

Por tanto, al estudiar ataques con duración de blanca, tendremos a disposición cinco posibilidades. A estas cinco posibilidades les llamaremos *células rítmicas*, veremos más adelante que existen una gran variedad de estas células que podremos incorporar a nuestro vocabulario musical.

Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar cuatro negras



Figura 21. Cuatro ataques usando negras en un compás de 4/4.

Al igual que antes, podemos hacer un solo ataque e iniciarlo en distintos lugares a lo largo del compás; para un solo ataque tenemos como resultado siete posibilidades.



Figura 22. Posibilidades de colocar un solo ataque en el compás utilizando negras.

Lo interesante de este caso es que ahora podremos tocar más de un ataque por compás. Por ejemplo, si tocamos dos ataques, tendríamos 15 *células rítmicas* a nuestra disposición.



Figura 23. Posibilidades de colocar dos ataques en un compás utilizando negras.

Podemos seguir la misma idea para acomodar tres ataques en el compás, generando así 10 células rítmicas nuevas.



Figura 24. Posibilidades de colocar tres ataques en un compás utilizando negras.

Como podemos ver, usando ataques con duración de negra tenemos acceso a 32 células rítmicas que podemos combinar entre sí para ampliar nuestro vocabulario rítmico.

Dentro de un compás de 4/4 podemos tocar ocho corcheas.



Figura 25. Ocho corcheas en un compás de 4/4.

Es aquí donde el número de posibilidades aumentan significativamente. Si eliges realizar sólo dos ataques por compás tienes 28 opciones diferentes de en qué tiempo colocarlos. Para tres ataques por compás las combinaciones ascienden a 56 y para cuatro ataques por compás las combinaciones son 70. Para cinco ataques es más fácil notar en qué lugar se acomodan los silencios, si tenemos cinco ataques nos restan tres silencios, por tanto, las combinaciones para cinco ataques serán 56 (igual que el número de combinaciones para tres ataques). Ocurre lo mismo para las combinaciones de seis y siete ataques, es mejor observar en qué lugares se pueden acomodar los silencios. A continuación, se muestran sólo algunos ejemplos de estas combinaciones con dos y tres ataques.



Figura 26. Algunas combinaciones de dos y tres ataques en el compás.

Aún que puede ser abrumador pensar que hay que trabajar todas las células rítmicas que existen, hay algunos puntos que nos pueden ayudar con esta tarea:

- Seleccionar al inicio solo algunas pocas células y practicarlas constantemente hasta interiorizarlas hará que cuando practiquemos nuevas células sean más fácil aprenderlas e integrarlas a nuestro vocabulario.
- No todas las combinaciones son utilizadas tan comúnmente en el jazz, hay ciertas combinaciones que son muy clásicas, convendría iniciar por practicar estas.
- El fin de practicar células rítmicas es ganar libertad rítmica para desarrollar la habilidad mecánica de poder tocar las ideas que deseemos y no solo las que podamos.

2.2 La subdivisión

Al momento de hacer música hay algo muy importante que se debe tener en cuenta: la *subdivisión* del pulso. El pulso (la división del compás) es estable, y puede subdividirse de diferentes maneras, en este apartado comentaremos tres de ellas: corcheas cuadradas, corcheas con swing y semicorcheas.

Subdivisión en corcheas

La *subdivisión en corcheas cuadradas* hace referencia a que todas las corcheas tienen exactamente la misma duración, en inglés se conoce como tocar *straight*. No hay mucho misterio en esta forma de tocar pues es la subdivisión clásica se estudia al iniciar el estudio musical. Algunos ejemplos de géneros musicales en los que se use comúnmente esta subdivisión son el bossa nova, el rock o la música pop.

Corcheas con *Swing*

El término *corcheas con swing* se hace referencia a modificar la duración de cada corchea. Se busca que todas las corcheas tocadas en tiempo (en los pulsos uno, dos, tres y cuatro) duren un poco más que las corcheas tocadas en contratiempo. Es importante recalcar que es muy difícil describir el *swing* a través de un texto, el *swing* es algo que se desarrolla solamente escuchando y tocando mucho jazz. Aun así, comentaré algunas ideas acerca de él para bosquejar un panorama general de qué se quiere lograr al tocar *corcheas con swing*.

Partamos de establecer dos límites para las *corcheas con swing*, un límite inferior, al que llamaremos “tener cero *swing*”; y un límite superior, en el que nos referiremos a tener “todo el *swing* posible”. Así, al decir que tenemos *cero swing*, hacemos referencia a tocar una

simple subdivisión de corcheas cuadradas (tocar *straight*), pero, ¿entonces que significa tener todo el *swing* posible? Primero, partamos de la manera más común de interpretar el *swing* en las partituras. Comúnmente se explica el *swing* como una subdivisión del pulso en tresillos ligando la primera y segunda nota y solo atacando el primer y tercer tresillo de cada pulso. En la notación escrita se suele escribir simplemente como corchea y agregar una indicación como la que se muestra a continuación.



Figura 27. Pasos para obtener una corchea con swing.

Así, siempre que veamos esa indicación en una partitura, entenderemos que debemos de tocar corcheas “atresilladas”. Un ejemplo de esta notación se ve a continuación:



Figura 28. Notación para indicar subdivisión con swing.

Esta es una forma muy mecánica de definir el *swing* y hay que tener en cuenta de que no es una descripción real del *swing* ya que, y que tocar corcheas atresilladas es lo mismo que tocar *swing* real, como dijimos antes, el *swing* solo puede desarrollarse y entenderse escuchando y tocando jazz, sin embargo, tener en mente este concepto de que el *swing* es semejante a tocar corcheas atresilladas nos puede ser de utilidad en un inicio.

Una observación muy importante es que el *swing* es modulable. Empezamos esta sección definiendo dos límites, *cero swing* y *todo el swing posible*, de esta manera tenemos un espectro entre el 0% de *swing* y el 100% de *swing* en el que el musico puede ajustar la cantidad de *swing* que utiliza en su interpretación. El *swing* es intrínseco de cada persona y depende del gusto y la interacción al tocar con otras personas.

¿Cómo se puede practicar el *swing*? Como dijimos es una buena idea que el primer acercamiento sea desarrollar la habilidad de tocar corcheas atresilladas para desarrollar familiaridad con esta subdivisión y con el tiempo ir entendiendo lo que es el verdadero *swing*. Sin embargo, como en toda la música, la mejor manera de desarrollarlo será escuchándolo en las grabaciones de jazz, transcribiendo a los grandes improvisadores y tocando.

Subdivisión en semicorcheas

Como su nombre lo indica se debe subdividir cada pulso en semicorcheas. En la sección anterior hablamos de cuantas combinaciones existían al utilizar corcheas en un compás de 4/4 (que sería como subdividir cada pulso en corcheas), bueno pues para obtener la sensación de subdivisión en corcheas habría que poner ataques utilizando semicorcheas. Son un gran número si se ven desde la perspectiva de trabajar combinaciones así que lo más inteligente sería trabajar solo sobre un pulso aplicando uno, dos o tres ataques, interiorizarlos y después hacer combinaciones sobre los demás pulsos. Un ejemplo de género musical que utilice esta subdivisión es el *Funk*.



Figura 29. Ejemplos de dos ataques sobre el primer tiempo utilizando semicorcheas.

2.3 Fronteras armónicas en el compás

En el jazz es usual encontrar la música escrita de manera muy sencilla: un pentagrama y el cifrado armónico en la parte superior de cada compás. Aquí un ejemplo de esto con los primeros ocho compases del tema *I Love You* de Cole Porter.



Figura 30. Parte A de *I Love You* de Cole Porter.

A primera vista podríamos suponer que el cifrado armónico nos indica que el acorde inicia **exactamente** del tiempo uno del compás y justo en el tiempo uno del segundo compás **debe**

iniciar el siguiente acorde. Esto, en parte, es verdad. El cifrado armónico indica la armonía de cada compás, sin embargo, estas partituras tan sencillas están escritas de esta forma pues se da por hecho que el ejecutante **interpretará** la pieza tomando como base lo escrito, pero no siguiéndolo al pie de la letra.

Aprovechemos para hablar un poco sobre cómo se ejecutan las partituras de jazz. En las llamadas “canciones populares americanas” la interpretación es muy abierta, mientras que, en los temas puros de jazz, temas escritos durante la época del *BeBop* y las épocas posteriores, se respeta más la música escrita. Así, al tocar *Have You Meet Mis. Jones?* o *Al of You*, el interprete puede tomar la libertad de interpretar la melodía principal mientras que en temas como *Blues for Alice* o *Four* por lo general la melodía será tocada justo como está escrita.

Con esto en mente podemos abordar qué ocurre con el *comping* en estos temas. El *comping* por lo general será abierto (libre) a menos que el tema indique ataques obligados o acentos, ejemplos de esto lo podemos ver en la parte B del tema *Joy Spring* de Clifford Brown en la cual encontramos obligados (*hits*) que acompañan y dan soporte a la melodía principal. Pero, si no hay *hits* que se **deben** hacer, el acompañante tiene libertad total, claro, siempre al servicio del solista.

Los límites en los que un acorde tiene presencia en un compás son ligeramente distintos en el jazz. En el jazz se enfatizan los tiempos débiles, las sincopas, las anticipaciones y los retardos. El *comping* de un tema tocado así:

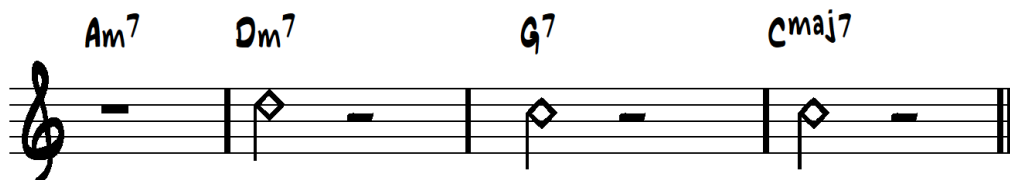


Figura 31. Ataques de los acordes sobre el tiempo fuerte.

no tendrá el sonido característico del jazz. Para lograr ese sonido jazzero deberá ser tocado así:



Figura 32. Ataques de los acordes con anticipaciones y retardos.

Al primer y tercer movimiento se les llama anticipación, mientras que al segundo se le conoce como retardo y genera un dinamismo increíble en el *comping* dándole el sonido característico del jazz.

La anticipación y el retardo son fundamentales en el *comping* y de estos dos la **anticipación** es en la que nos centraremos para la siguiente idea: se puede anticipar un acorde una corchea, o incluso un tiempo completo como acostumbraba Thelonious Monk². Con esto podríamos afirmar que las fronteras de un acorde dentro del compás son las siguientes:



Figura 33. Espacio al que pertenece un acorde dentro del compás en el jazz.

Así, se entiende por *frontera dentro de un compás* al espacio que puede ocupar la sonoridad de un acorde. Siempre que nuestras anticipaciones y retardos se encuentren en este espacio estaremos seguros de cumplir con la armonía que indica el tema y así obtener el sonido propio del jazz.

1.8 2.4 Duración del sonido de los acordes

Al tocar acordes no sólo importa en qué momento inicia el sonido, también importa en qué momento termina. Es por esto que iniciar en el estudio de la rítmica practicando con cosas como percutiendo la mesa, aplaudiendo, etc. es buena idea, pero allí no debe terminar el estudio de la rítmica pues **no es una práctica completa**. En instrumentos con alto *sustain*³ como las cuerdas frotadas o los alientos, tiene igual importancia *en dónde inicia el sonido*

² En el caso de anticipar o retardar un tiempo completo hay que tener cuidado de que el acorde no entre en conflicto con las notas de la melodía principal.

³ El *sustain* es un parámetro musical que involucra al tiempo, hace referencia al periodo durante el cual el sonido permanece hasta que se hace inaudible o se detiene.

que *en dónde termina*, esto también **debe** de ser importante para el acompañante pues se generan distintos resultados al cortar o mantener el sonido de los acordes en el *comping*. Compararemos dos ejemplos de esto:



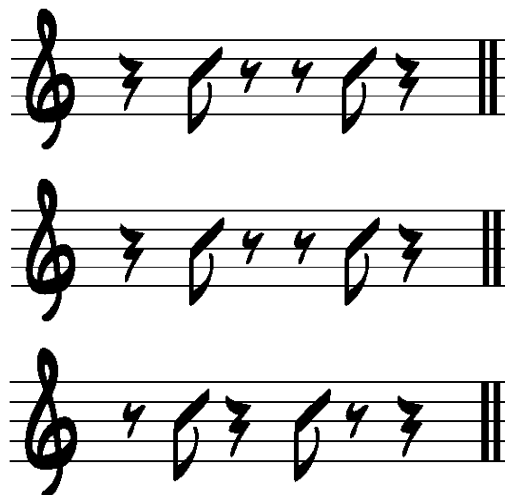
Figura 34. Mismos ataques con diferente duración del sonido.

La sensación del segundo ejemplo es muy distinta a la del primero. Esto es lo que se busca lograr cuando se practica el ritmo de manera adecuada: iniciar y terminar en lugares específicos elegidos intencionalmente por el músico. Para lograr esto contamos con dos contrastes: notas muy cortas (como *staccatos*) y notas largas, que utilizaremos para practicar qué tanto dejar sonar los acordes. Esto siempre **dependerá del contexto**, es importante recordar que se debe buscar la interacción con el solista, dejar espacio o llenar espacio depende de cómo él esté tocando su solo. De nuevo, practicar este tipo de detalles a consciencia nos permitirá desarrollar mucha libertad para ejecutar **lo que queramos** ejecutar y no solo **lo que podamos** ejecutar.

1.9 Resumen del capítulo

El ataque.

El ataque hace referencia en qué tiempo del compás se ataca una nota o acorde para que comience a producir sonido. Un primer buen acercamiento a este tema es comenzar por subdividir cada tiempo del compás en corcheas, de esta forma tendremos acceso a una cantidad variada de lugares en los que podemos colocar ataques y formar ritmos que incluyan un solo ataque o varios.





La subdivisión:

Cada tiempo de un compás puede dividirse aún más otorgándole una sensación específica a la música que se toque. Podemos subdividir el tiempo en corcheas, corcheas con *swing*, tresillos o semicorcheas entre muchas más.

Fronteras de un acorde dentro del compás:

En el jazz la anticipación de acordes es muy característica, esto modifica el espacio que un acorde ocupa dentro de un compás. Enfatizar estas anticipaciones nos ayudará a tener un sonido más jazzero en nuestro *comping*. También, tener claros estos límites en los que el acorde funciona nos permitirá realizar retardos los cuales también son fundamentales en el jazz.



Duración del sonido:

Es igual de importante en dónde inicia el sonido que en dónde termina. La sensación e intención que se percibe es muy distinta dependiendo cómo elijamos la duración de nuestros acordes.



1.10 Ejercicios

1. Sobre el tema *Bye bye blackbird* de Mort Dixon y Ray Henderson, tocar los acordes del tema utilizando exactamente los ataques contenidos en uno de los siguientes compases



2. Repetir el ejercicio 1 proponiendo tres nuevas combinaciones de ataques, dos combinaciones utilizando dos ataques por compás y una utilizando tres ataques por compás. El tema de jazz puede ser otro distinto.
3. Sobre el tema de *It's you or no one* de Sammy Cahn y Jule Styne, tocar todos los acordes con una anticipación de una corchea. Ejemplo:



4. Repetir el ejercicio 3 pero esta vez haciendo un retardo de una corchea sobre cada acorde. El tema de jazz puede ser otro distinto. Ejemplo:



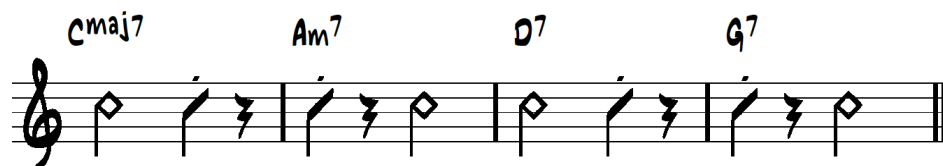
5. Sobre el tema *Just Friends* de John Klenner y Sam. M Lewis, tocar intercalado sobre cada acorde, primero en *staccato* anticipando una corchea y después con retraso de corchea y manteniendo el sonido. Ejemplo:



6. Repetir el ejercicio 5 pero iniciando con el retraso de corchea tocado esta vez con *staccato* y posteriormente anticipando una corchea y manteniendo el sonido. El tema de jazz puede ser otro distinto. Ejemplo:



7. Sobre el tema *My shining hour* de Harold Arlen y Johnny Mercer, tocar los acordes del tema de la siguiente manera: se tocarán intercalados dos ataques, primero tocar en el primer tiempo una blanca y en el tiempo tres una negra con *staccato*, luego, en el segundo compás, invertir el orden descrito. Ejemplo:



8. Repetir el ejercicio 7 anticipando el primer ataque de todos los acordes una corchea o retrasándolos una corchea. El tema de jazz puede ser otro distinto.





Células rítmicas de dos ataques iniciando en tiempo 2&			

Células rítmicas de dos ataques iniciando en tiempo 3	

Células rítmicas de dos ataques iniciando en tiempo 3&	

Células rítmicas de dos ataques iniciando en tiempo 4	

Sección 3: Los acordes y sus extensiones.

En esta sección continuaremos estudiando los *voicings*, pero ahora veremos como agregar las extensiones de los acordes con el fin de obtener nuevas sonoridades y con esto enriquecer el vocabulario armónico. Utilizaremos dos métodos, uno será la superposición de acordes y el segundo será intercambiar notas del tetracorde principal por extensiones. El primer método no genera digitaciones nuevas, esto tiene como ventaja el no tener que aprender nuevas posiciones en el diapasón; el segundo método sí exige nuevas digitaciones y por tanto tomará tiempo integrarlas a nuestro vocabulario. La ventaja de este segundo método es que obtendremos sonidos más frescos y muy alejados a las sonoridades tradicionales que hemos estudiado hasta ahora. Es importante aclarar desde este momento que el segundo método contiene al primero, pues a través del segundo método de vez en cuando se generan posiciones que relacionaremos con las del primer método. Antes de detallarlos, hablaremos sobre las extensiones de los acordes y las notas que generan tensión, además de analizar las llamadas *notas a evitar*.

1.11 3.1 Extensiones de los acordes

Partiendo de la escala de C mayor, generaremos la escala armonizada utilizando triadas.

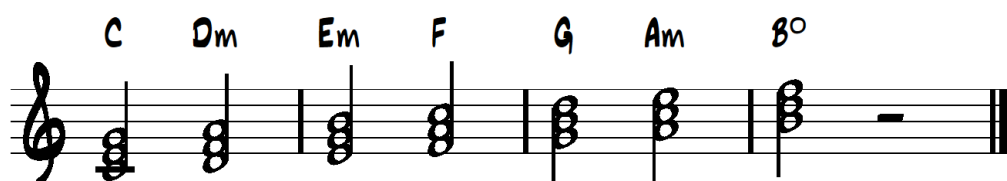


Figura 35. Escala de C mayor armonizada por triadas.

Con esto tendremos un acorde para cada grado de la escala. La primera extensión que podemos agregar es la séptima de cada acorde. Con estas cuatro notas obtenemos la información elemental del acorde, o sea, la familia o *especie* a la que el acorde pertenece. La raíz nos indica qué acorde es, la tercera indica si el acorde es mayor o menor, la quinta si es disminuido o aumentado y la séptima si el acorde es dominante o de séptima mayor. Como dijimos, tener una combinación particular de estas cuatro notas nos dice exactamente a qué familia pertenece el acorde.

A continuación, se muestra la escala armonizada de C mayor utilizando acordes de séptima.

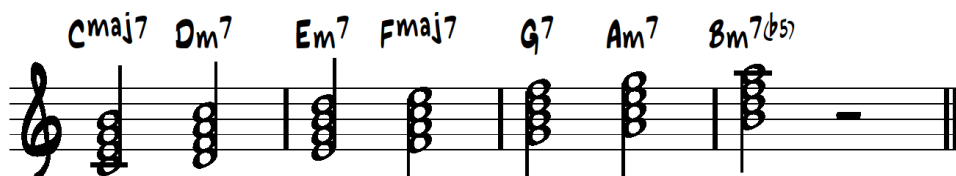


Figura 36. Escala de C mayor armonizada por tetracordes.

Veamos esto con detalle, si tuviéramos un acorde con la siguiente configuración: 1, b3, 5, b7, no hay ninguna duda de que se trata de un acorde menor con séptima menor (cuyo cifrado es Xm7). Por ejemplo, si la raíz fuera C tendríamos:

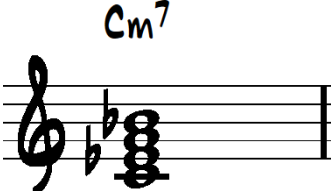
1 ---- C	
b3 ---- Eb	
5 ---- G	
b7 ---- Bb	

Figura 37. Estructura de un acorde menor con séptima menor.

A su vez, una configuración del tipo 1, 3, 5, b7, nos habla de un acorde dominante, teniendo C como raíz de nuevo tenemos:

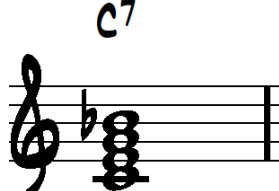
1 ---- C	
3 ---- E	
5 ---- G	
b7 ---- Bb	

Figura 38. Estructura de un acorde dominante.

Ahora, si prestamos atención a los grados de la escala armonizada, nos percataremos de que existen tres acordes menores, tomemos como ejemplo la escala armonizada de C mayor, **Figura 36**, los tres acordes comparten la misma configuración: 1, b3, 5, b7. Entonces ¿Hay algo que los haga diferentes entre sí? Los tres acordes son menores, pero ¿Son el mismo *tipo* de menor? La respuesta es no. Estos acordes comparten la misma configuración interválica en sus tetracordes principales, pero, si continuamos agregando notas pertenecientes a la escala natural de C (pues de esta escala tomamos los acordes) y después analizamos los intervalos que se forman respecto a la raíz hallaremos una *diferencia* que a primera vista podría parecer pequeña, pero armónicamente es una diferencia muy significativa. Analizaremos estos tres acordes menores a detalle para encontrar qué los hace diferentes entre sí.

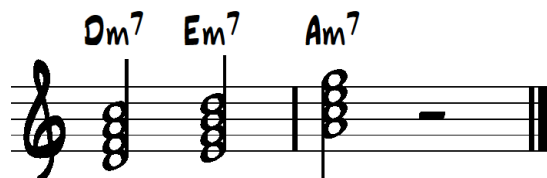


Figura 39. Segundo, tercer y sexto grado de la escala armonizada de C mayor.

Ahora agregaremos tres notas extra, por encima del tetracorde principal, a cada acorde y analizaremos su configuración. Los resultados se pueden ver en la siguiente tabla:

Tabla 4. Tetracordes, extensiones y fórmulas asociadas a los acordes menores de la escala armonizada de C mayor.

Acorde	Tetracorde	Extensiones	Fórmula
Dm7	D F A C	E G B	1, b3, 5, b7 – 9, 11, 13
Em7	E G B D	F A C	1, b3, 5, b7 – b9, 11, b13
Am7	A C E G	B D F	1, b3, 5, b7 – 9, 11, b13

Prestemos atención a la configuración del segundo grado, Dm7. Su configuración, o fórmula, es: 1, b3, 5, b7, 9, 11, 13. Notar que estas tres notas nuevas adoptan un número mayor al 7 en la fórmula, estos números deja en claro que estas tres notas se encuentran por encima de la séptima y por lo tanto son *extensiones*. No escribiremos la configuración como 1, b3, 5, b7, 2, 4, 6, ya que, si bien es cierto que esas notas también aparecen en la primera octava, es mucho más visual expresar las fórmulas con la primera notación pues así hacemos énfasis en que son *extensiones* del acorde.

Ahora prestemos atención en la configuración del tercer grado. Em7: 1, b3, 5, b7, b9, 11, 13, la diferencia es un poco sutil, pero hace una gran diferencia. Mientras que el acorde de Dm7 tiene sus tres extensiones sin ningún tipo de alteración, el Em7 sí tiene una alteración. No tiene una novena mayor, tiene *una novena menor*. Con esto se intuye *que los dos acordes no son el mismo tipo de acorde menor*, son diferentes y por tanto se deduce que tienen diferentes funciones armónicas. La configuración del acorde de Am7, sexto grado de la escala, también tiene una alteración en una de sus extensiones: 1, b3, 5, b7, 9, 11, b13, este acorde no es el mismo tipo de menor que los dos anteriores, una sola nota diferente cambia el tipo de acorde menor.

Acá entramos en el terreno de los modos de la escala mayor. Para comprender los modos de la escala mayor, y en general cualquier modo de cualquier escala, se debe analizar su configuración completa para encontrar este tipo de diferencias. Estos tres acordes se pueden diferenciar fácilmente utilizando los modos de la escala mayor: el segundo grado es el modo dórico, el tercero el frigio y el sexto el eólico. De aquí vemos que un modo dórico siempre tendrá sus extensiones sin alteraciones mientras que, por ejemplo, un eólico tendrá siempre la trecena menor, este simple cambio en las extensiones genera una sonoridad diferente entre acordes de la misma familia y por lo tanto funciones armónicas diferentes.

Y esto mismo ocurre con los acordes mayores. En la escala mayor armonizada aparecen dos acordes mayores en el primer y cuarto grado ¿Qué los diferencia? Para este punto entendemos que

debe ser alguna alteración en sus extensiones, al agregar las tres extensiones sobre cada acorde y analizar la interválica de cada extensión respecto a la raíz, hallamos que el cuarto grado tiene la oncena aumentada mientras que el primer grado mantiene todas sus extensiones sin alteraciones. Estos dos grados corresponderían al modo jónico, para el primer grado, y al modo lidio, para el cuarto.

Una vez explicado esto podríamos armar la configuración interválica de cada grado de la escala mayor de C (**Figura 36**) y ver a qué modo corresponde.

Tabla 5. Fórmulas de los modos de la escala mayor.

Modo	Fórmula
Jónico	1, 3, 5, 7, 9, 11, 13
Dórico	1, b3, 5, b7, 9, 11, 13
Frigio	1, b3, 5, b7, b9, 11, 13
Lidio	1, 3, 5, 7, 9, #11, 13
Mixolidio	1, 3, 5, b7, 9, 11, 13
Eólico	1, b3, 5, b7, 9, 11, b13
Locrio	1, b3, b5, b7, 9, 11, 13

La idea que hay que tener en mente es que las extensiones nos terminan de dar la información fundamental para clasificar cualquier acorde y así ubicarlo en algún modo y por tanto en un grado de la escala.

1.12 3.2 Tensiones permitidas y tensiones a evitar

Las extensiones agregadas a los acordes generan nuevas sonoridades ya que agregan tensión en mayor o menor medida. Sin embargo, que un acorde tenga en su configuración una extensión no significa que en la práctica se vaya a escuchar bien. Podemos hacer la prueba, si tocas un acorde de Cmaj7 y alguien más toca la nota F, escucharas una disonancia. ¿Qué es lo que ocurre? La nota F es una nota que está incluida en la escala de C mayor e incluso es una extensión del acorde, entonces ¿Por qué se escucha mal al tocarla sobre el acorde de Cmaj7? La respuesta puede llegar a ser algo complicada, y tiene mucho que ver con la física del sonido, pero podríamos reducir esto a algo conceptual: la nota F se encuentra a un semitono de distancia de la nota E la cual es una nota muy importante en el acorde Cmaj7, al tocar, con énfasis, la nota F esta entra en conflicto con una de las notas importantes del acorde y se crea esta disonancia. Con esto concluimos que F es una nota a evitar sobre el acorde de Cmaj7.

Es importante recalcar que esto no significa que la nota F queda completamente prohibida cuando tocamos sobre un Cmaj7, más bien, significa que debemos utilizarla con cuidado y no enfatizarla, así, la nota F puede ser usada como nota de paso sin ningún problema sobre un Cmaj7. Evidentemente, si melódicamente el énfasis de la nota F trae problemas, también los traerá armónicamente por lo que en un acorde de Cmaj7 sería difícil que aparezcan la nota E y F al mismo tiempo.

Podríamos definir una lista con las notas a evitar sobre los diferentes grados de la escala, pero es mejor *entender* por qué son notas a evitar. La explicación conceptual dada anteriormente de por qué la nota F suena mal cuando la enfatizamos sobre un Cmaj7 puede extenderse, por lo general las notas a evitar en los modos serán aquellas que se encuentren medio tono por arriba de alguna nota importante del acorde, entiéndase por notas importantes las cuatro notas características de cada familia, al estar tan cerca ambas notas se crea un sonido muy tenso que la mayoría de las veces es indeseado⁴.

Veamos un ejemplo. Tomando el tercer grado de la escala armonizada de C mayor nos encontramos con un acorde de Em7, el modo frigio, la fórmula de este modo, y por lo tanto del acorde, es:

Fórmula

1, b3, 5, b7, b9, 11, b13

Notas

E, G, B, D, F, A, C

Podemos deducir que la nota F (la b9) no se puede enfatizar sobre un acorde de Em7 pues F se encuentra medio tono por arriba de una nota muy importante, la raíz, esto genera el sonido de una segunda menor o una novena menor, un intervalo muy disonante. Esto se puede comprobar escuchándolo en el piano o algún otro instrumento armónico.

Por otro lado, si tomamos el segundo grado de la escala armonizada de C mayor tenemos el acorde de Dm7, el modo dórico:

Tabla 6. Fórmula y ejemplo del modo dórico.

Fórmula	Notas partiendo de D
---------	----------------------

⁴ Hay que tener cuidado con esta idea pues no siempre se cumple. Por ejemplo, en un acorde de Cm7 la nota D se escucha muy bien y se encuentra a un semitono de la nota Eb una nota importante del acorde.

1, b3, 5, b7, 9, 11, 13	D, F, A, C, E, G, B ⁵
-------------------------	----------------------------------

Podríamos pensar que la novena, E, podría entrar en conflicto con la tercera del acorde, F. Pero al comprobar cómo se escucha esto en el piano nos encontramos con que no se escucha mal, de hecho, se escucha muy bien. Esto es debido a que, si bien, de nuevo, existe medio tono de distancia entre las notas, esta vez la nota E no está por encima de F, por lo que no se forma una *novena menor*, esta vez se forma una séptima mayor (**Figura 40**), por esta razón estas notas no entran en conflicto esta vez y por tanto no se crea disonancia.

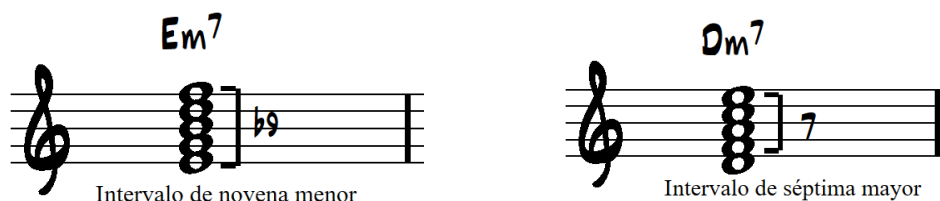


Figura 40. Intervalos que se forman entre las notas E y F dependiendo de en qué orden aparezcan.

Con este ejemplo podemos inferir las potenciales notas a evitar de cualquier modo de la escala: serán las que entren en conflicto con las notas principales del acorde, la raíz, tercera, quinta y séptima, y por lo general se encontrarán medio tono por encima de ellas.

Ahora, las *tensiones permitidas*⁶ hacen referencia a aquellas que sí pueden enfatizarse y no entrarán en conflicto con ninguna nota principal del acorde. Como por ejemplo el acorde Dm7 de la **Figura 40**, la novena no entra en conflicto, es un sonido muy agradable y por tanto decimos que es una *tensión permitida*. Esta tensión no es la única permitida en el modo dórico, si analizamos las dos extensiones restantes, la oncena y la trecena, notaremos que también generan un sonido agradable, con esto deducimos que sobre un modo dórico (un segundo grado de la escala mayor) todas las extensiones pueden enfatizarse sin problemas.

⁵ Al decir “*partiendo de...*” se hace referencia a que rellenaremos la fórmula teniendo como base la escala de D mayor. La escala de D mayor contiene las siguientes notas: D, E, F#, G, A, B, C#. Dado que la fórmula exige b3 y b7, el F# pasa a ser F y el C# pasa a ser C.

⁶ Esta es solo una terminología utilizada en este método, no es una regla universal, en la música, como en las artes, no existen cosas correctas o incorrectas, un intervalo disonante podría ser justo la sonoridad que una persona busca para su composición, solo, arreglo, etc.

Otro ejemplo de tensiones permitidas lo encontramos en el modo lidio, el cuarto grado de la escala mayor armonizada. Sobre este acorde se puede tocar cualquiera de sus extensiones y todas sonaran bien. Si prestamos atención a la configuración del modo lidio tenemos:

Tabla 7. Fórmula y ejemplo del modo lidio.

Fórmula	Notas partiendo de F
1, 3, 5, 7, 9, #11, 13	F, A, C, E, G, B, D ⁷

Podemos ver que, para este modo, si bien sí existe intervalo de segunda menor ascendente, no existe ningún intervalo de novena menor ascendente entre notas principales y extensiones, por lo que no hay ninguna extensión entrando en conflicto con una nota importante y por tanto no hay ningún par de notas que generen una disonancia, en conclusión, todas las notas del modo lidio están permitidas.

1.13 3.3 Notas importantes

Para esta sección es importante tener en cuenta ciertos puntos ya que las notas *importantes* estarán en función del tipo de ensamble en el que nos encontremos.

- Por lo general en el jazz se evita duplicar notas, no porque haya algo malo con duplicarlas, más bien porque estamos en la búsqueda de dos cosas: dejar espacio al solista y tener variedad sonora en el acompañamiento, duplicar una nota aporta poco a la variedad y resta espacio al solista.
- Al ser el único instrumento armónico nuestro rol como acompañantes es generar una base armónica sólida y sin ambigüedad. Por tanto, tocaremos en mayor medida acordes donde explícitamente se defina qué acorde es.
- Al estar acompañados de un bajista la base armónica es estable y nuestro rol de acompañantes no estaría tan centrado en marcar de manera explícita los cambios del tema y podremos utilizar acordes un poco *ambiguos*⁸.
- En el contexto de estar acompañado por bajista existirá una jerarquía en las notas cuatro notas principales que conforman el acorde. Las dos notas con más importancia serán la

⁷ Rellenaremos la fórmula teniendo como base la escala de F mayor. La escala de F mayor contiene las siguientes notas: F, A, C, E, G, Bb, D. Dado que la fórmula exige la #11, el Bb pasa a ser B.

⁸ Esta ambigüedad es resuelta justamente por el bajista.

tercera y la séptima mientras que la quinta y la raíz perderán importancia. Por el contrario, si somos el único instrumento armónico la raíz pasa a ser la nota más importante⁹.

1.14 3.4 Agregar extensiones a los *voicings*, primer método – sustituciones por funciones tonales

En este primer método veremos como *superponiendo* un acorde sobre otro generamos una sonoridad nueva. Sobre la escala mayor encontramos siete grados, cada grado tiene una función tonal¹⁰, el primero, tercero y sexto tienen la función de tónica, el segundo y el cuarto tienen función de subdominante y el quinto y séptimo tienen función de dominante. Una técnica de rearmenización sencilla consiste en intercambiar dos acordes con misma función tonal, por ejemplo, sustituir un Cmaj7 con un acorde de Am7, ambos acordes tienen función de tónica por lo que se pueden intercambiar, otro ejemplo sería sustituir un Fmaj7 por un Dm7, como ambos acordes tienen función de subdominante se pueden intercambiar sin problema. Nosotros utilizaremos esta idea no para rearmenizar, más bien para agregar extensiones. Pongamos como ejemplo un tema con la siguiente progresión:



Figura 41. Una progresión en C mayor.

Dado que es una progresión en C mayor el acorde de Cmaj7 tendrá función de tónica. El acorde Fmaj7 de subdominante y el G7 de dominante. Con esto en mente podemos superponer¹¹ un acorde sobre otro, por ejemplo: tocar un Em7 en lugar de Cmaj7, no genera un cambio de armonía pues el bajo seguirá respetando la progresión original, al momento de analizar lo que ocurre nos encontramos con que el primer compás sería un Em7/C que a primera vista podría parecer extraño, pero si analizamos la interválica de cada nota de Em7 respecto a C hallamos que

La nota E es la tercera de Cmaj7

La nota G es la quinta de Cmaj7

La nota B es la séptima de Cmaj7

⁹ Como en toda la música, esto no es una regla escrita en piedra.

¹⁰ Ver *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth – Century Music*, séptima edición de Stefan Kostka, capítulo siete.

¹¹ Vamos a super poner no a sustituir.

La nota D es la novena de Cmaj7

Mientras que las notas E, G, B, D, corresponden a las notas del acorde de Em7 pero al ser vistas desde la perspectiva de un C hallamos tres notas principales y una extensión, por lo que tocar un Em7 sobre un C generará la sonoridad de un Cmaj9. La ventaja de este método es que con conocer las funciones tonales de cada grado de la escala podemos agregar extensiones, además esto no nos genera un esfuerzo extra pues no hay que aprender nuevos *voicings*, solo utilizar los que ya se conocen.

Veamos qué extensiones generamos al tocar un Am7 sobre un Cmaj7:

El A es la trecena de Cmaj7

El C es la raíz de Cmaj7

El E es la tercera de Cmaj7

El G es la quinta de Cmaj7

Podemos ver que obtenemos la siguiente configuración para Cmaj7: 1, 3, 5, 13 lo que podría escribirse como Cadd13. Es interesante estudiar esto pues, si tenemos una progresión con un Cmaj7 ya tenemos dos opciones más de *voicings* para tocar sobre él con el plus de que agregaremos algo de color con las tensiones.

Este mismo principio se puede aplicar al segundo acorde de la progresión, el Fmaj7. Identificamos que es el cuarto grado de la escala de C por lo que tiene función de subdominante, con esta información sabemos que podemos tocar un Dm7, segundo grado de la escala de C y que también tiene función de subdominante, sobre un Fmaj7, las notas generadas respecto a la raíz (F) serán:

D es la trecena de Fmaj7

F es la raíz de Fmaj7

A es la tercera de Fmaj7

C es la quinta de Fmaj7

Evidentemente esto también funciona a la inversa, si en la progresión estuviera escrito un Dm7, podríamos tocar el acorde de Fmaj7 sin problemas.

La idea central de esta sección es comprender que podemos intercambiar los acordes con misma función tonal para así generar nuevos sonidos mediante extensiones. La única desventaja de este método podría ser que, si bien no es necesario aprender nuevas digitaciones de *voicings*, nuestro oído ya está acostumbrado a esas disposiciones de notas, sí, generaremos diferentes sonoridades, pero la interválica ya la tendremos bien registrada en nuestro oído interno.

1.15 3.5 Agregar extensiones a los *voicings*, segundo método – intercambio de una nota

En este método sí generaremos nuevas digitaciones pues obtendremos *voicings* distintos a los ya estudiados. Es importante recalcar que habrá algunos *voicings* difíciles de digital por lo que probablemente en una situación real sean descartados, lo prudente sería practicarlos todos en un ambiente controlado y posteriormente decidir cuáles queremos que formen parte de nuestro vocabulario armónico.

La idea central de este método es intercambiar notas de los *voicings* que ya conocemos. Comencemos con el caso más sencillo, intercambiar solamente una nota. Pongamos como ejemplo el acorde de Cmaj7, con el *voicing* en drop 2 (3)

Imagen de voicing drop 2 (3) cmaj7

Ahora ubicaremos la raíz, C, y la cambiaremos por otra nota que, evidentemente, esté en la escala de C mayor, nos encontraremos con dos opciones: bajar medio tono la nota C para obtener un B (la séptima del acorde) o subir un tono completo la nota C para obtener un D (la novena del acorde), ambos casos se ven en la figura x.

Diagrama de voicing modificado

En este punto nos daremos cuenta que bajar la raíz/fundamental medio tono produce un nuevo *voicing* pero no agrega novedad pues estamos duplicando el B algo que no está mal pero no aporta nada; lo que notamos al subir un tono completo la nota C es que la digitación corresponde a digitar un Em7 en drop 2 (2), este no es un nuevo *voicing*, además esta digitación ya fue englobada en el primer método así que modificar solo la raíz no agrega nada nuevo a lo que conocemos.

Pasemos a modificar otra nota, para ir en orden modificaremos la tercera del acorde. Continuamos con Cmaj7 drop 2 (3) y esta vez cambiaremos la nota E, la tercera, de nuevo, encontramos dos opciones, bajar la tercera un tono entero hasta el D (la novena) o subir medio tono la nota E para llegar a F (la oncena), en el diagrama podemos observar estos dos nuevos *voicings*.

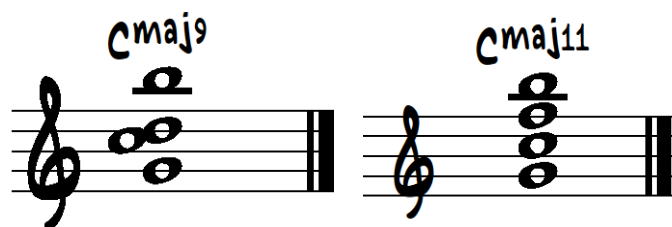


Figura 42 Dos nuevos voicings de C Maj7 con extensiones.

Aquí hay dos cosas importantes que notar, prestemos atención a la modificación de bajar la tercera un tono. En este caso obtenemos un Cmaj9, sin tercera, la tensión es agradable y el sonido del acorde es novedoso, crea un poco de ambigüedad al no tener tercera, pero es un acorde completamente funcional. Ahora centrémonos en la modificación de subir E medio tono, recordaremos de secciones pasadas que la nota F es una nota a evitar sobre el acorde de Cmaj7 ¿Entonces este *voicing* no es funcional? No del todo, hay que recordar el porqué de las notas a evitar, las notas a evitar son aquellas que chocan con notas importantes del acorde creando disonancias, en este caso nuestro acorde de Cmaj7 no tiene la tercera, por lo que la nota F no tiene con quien crear disonancia, este acorde es completamente funcional, de hecho, estas notas delimitan el sonido de un acorde puramente jónico.

-Una nota importante es tener en cuenta que en una situación real el solista es el que manda, aunque este último acorde mencionado es funcional, no deberías usarlo sin indiscriminadamente pues si el solista está enfatizando la tercera del acorde en su solo, colocar este *voicing* creará la disonancia de segunda menor. Lo más importante es escuchar al solista, se puede proponer, tocar el acorde para ver cómo reacciona el solista, pero si el solista no responde a la propuesta hay que ser corteses y seguirlo.

Continuemos analizando los *voicings* generados por cambiar otras notas, es el turno de la nota G, la quinta del acorde. En los siguientes diagramas se ven las dos posibilidades, bajar la nota o subirla.

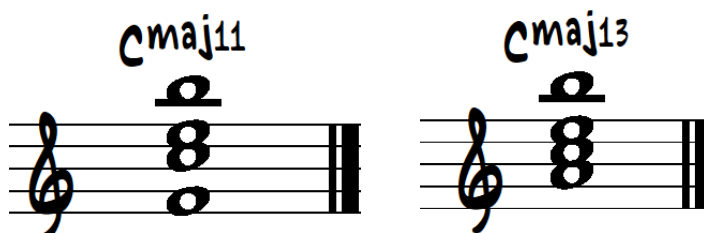


Figura 43. C Maj7 modificado con extensiones.

El primer caso, donde bajamos un tono la nota G, nos genera un *voicing* que también delimita el sonido jónico, pero esta vez el acorde sí incluye la tercera ¿Por qué las notas no chocan? La respuesta es que la disonancia disminuye por la distancia entre la nota F y la nota E, en esta disposición de notas la

distancia entre ellas es de una séptima mayor el cual es un intervalo más estable que el de segunda menor o novena menor. De nuevo, que este acorde sea agradable al oído no significa que se utilizará indiscriminadamente, sin embargo, la sonoridad es muy interesante.

En el segundo caso, cuando subimos la nota de G un tono completo hasta A, nos hallamos con un *voicing* que sí podemos tocar siempre pues la nota A es una tensión permitida en Cmaj7 pues no choca con ninguna nota importante del acorde. Este es un nuevo *voicing* fácil de digitar y con una sonoridad fresca.

Pasemos ahora a modificar la séptima del acorde. Aquí, como siempre, hay dos opciones, pero descartamos la opción de subir medio tono la nota B pues eso nos duplicaría la nota C, nada de malo con ello, pero estamos en busca de nuevas sonoridades. La única opción es bajar la nota B un tono completo hasta A, esto nos genera un *voicing* conocido, el Am7 drop 2 (1), el cual ya fue catalogado y explicado en el primer método. Modificar la séptima, en este caso no nos trajo novedad.

Recapitulando, hallamos cuatro *voicings* nuevos utilizando el acorde de Cmaj7 en drop 2 (3) modificando la tercera y modificando la quinta y además las digitaciones obtenidas son muy accesibles. Esta técnica se puede aplicar a otro drop 2, por ejemplo, Emaj7 drop 2 (2) (cambiamos el ejemplo de Cmaj7 a Emaj7 para no tener que lidiar con cuerdas al aire), todo lo dicho en esta sección aplica, modificar la raíz y la séptima no nos traen sonidos nuevos, las únicas opciones son modificar la tercera y la quinta, sin embargo, esta vez nos topamos con algunas dificultades: algunas digitaciones no son muy accesibles. Bajar el G#, la tercera del acorde, hasta F#, la novena, requiere cierta destreza y aunque la digitación no es imposible sí puede traer ciertas complicaciones, el acorde no está mal, no está prohibido, tú decides si lo quieres hacer parte de tu vocabulario o si lo dejas pasar. Subir la tercera hasta A, la oncena, sí es viable en cuanto a digitación. Modificar la quinta, B, y bajarla a la oncena, A, nos genera un nuevo *voicing* pero con un intervalo dentro de novena menor el cual es un intervalo disonante mientras que subir la quinta hasta la sexta, C#, sí es más viable. Como podemos ver este método no es infalible, nos topamos con digitaciones difíciles (a veces imposibles) o con intervalos disonantes, no siempre generaremos nuevos *voicings* y los que encontremos no siempre van a escucharse bien, el único camino es aprender cómo se forman e ir buscando los que quieres incorporar a tu vocabulario armónico.

Todo lo dicho en este apartado se puede aplicar sin problemas a los acordes menores, dominantes, semidisminuidos y disminuidos y claro a los diferentes drops. Algo a tener en cuenta es que como se vio en el primer ejemplo de este apartado, este segundo método contiene al primer método, podríamos decir que este es el método general para hallar nuevos *voicings* mientras que el

método uno sería el método rápido para generar nuevas sonoridades empleando extensiones sin la necesidad de aprender nuevos *voicings*.

1.16 3.6 Agregar extensiones a los *voicings*, segundo método – intercambio de dos o más notas

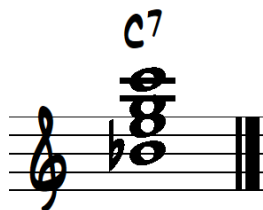
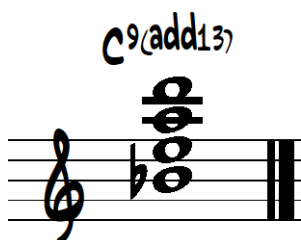


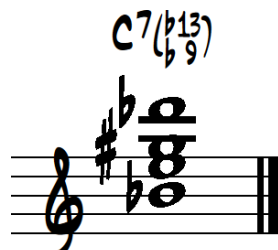
Figura 44. C7 en drop 2 (1).

La idea vista en la sección anterior puede expandirse aún más, podemos intercambiar dos o más notas del *voicing* original para obtener nuevas sonoridades. Tomaremos ahora como ejemplo el acorde de C7 drop 2 (1) en el primer set de cuerdas. Nos encontraremos con que en esta disposición en general es muy cómodo agregar extensiones por este método. En la figura 38 se muestra el acorde.

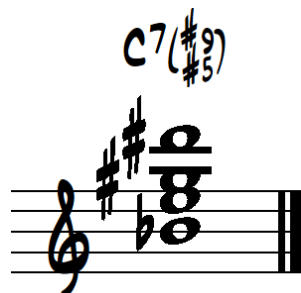
En esta disposición la raíz y la quinta, las notas menos importantes del acorde, pueden ser fácilmente sustituidas por extensiones, aquí algunos ejemplos cambiando dos notas:



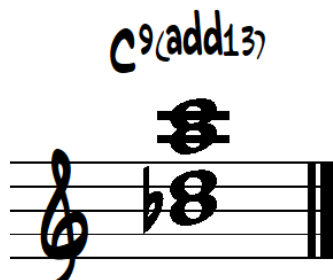
Subir un tono entero la quinta y la raíz.



Subir medio tono la quinta y la raíz



Subir la quinta medio tono y la raíz un tono y medio

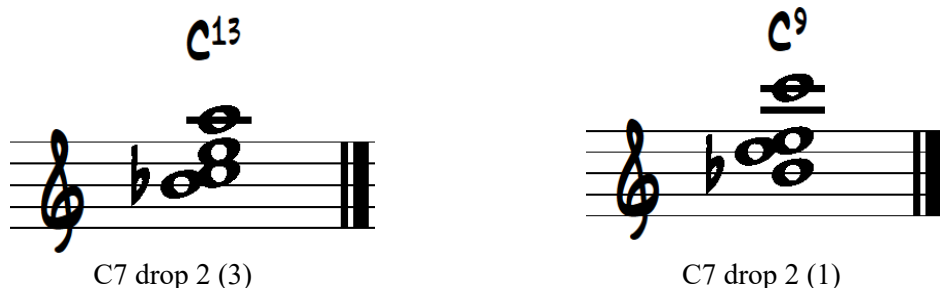


Bajar un tono la tercera y subir un tono la quinta.

Figura 45. Ejemplos de extensiones sobre acordes dominantes.

Un caso interesante de notar es la posibilidad de recuperar notas cambiadas, hasta ahora hemos visto como este método cambia una nota del acorde por una extensión, cuando las notas cambiadas son la

raíz o la quinta no hay mayores problemas pero cuando la nota cambiada es la tercera o la séptima, perdemos una nota importante que define la especie del acorde, esto no es tan alarmante pero en ciertos casos podemos cambiar alguna nota menos importante del acorde con el fin de recuperar esa nota que sí es importante. A continuación, se muestran dos ejemplos de esto:



Bajamos medio tono el Bb, la séptima menor,
hasta A, la trecena.

Subimos un tono y medio el G, la quinta, hasta
Bb, la séptima menor.

Bajamos un tono la nota E, la tercera, hasta D,
la novena.

Bajamos un tono y medio el G, la quinta, hasta
E, la tercera.

Figura 46. Ejemplos de cómo recuperar notas importantes sobre C7.

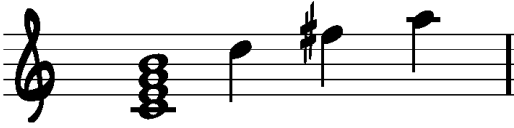
En el primer caso se logró recuperar la séptima menor del acorde y en el segundo caso se recuperó la tercera, esto nos deja con acordes que sólo contienen una extensión, pero cuya digitación es diferente a las ya estudiadas, la disposición de las notas en estos *voicings*, de nuevo, genera sonoridades más frescas.

La finalidad de esta sección no es crear una lista de *voicings* nuevos agregando extensiones más bien esta sección tiene como fin el exponer el cómo se llegan a estos nuevos *voicings*, el proceso es sencillo, entenderlo nos abre las puertas a buscar los acordes para integrarlos a nuestro propio vocabulario. Se habla de buscar pues, como ya se vio en algunos ejemplos, este proceso puede dar origen a *voicings* imposibles de digitar o posibles pero incómodos en una situación real, la idea es explorar y lograr más con menos.

1.17 Resumen del capítulo

Extensiones de los acordes

Cmaj7



Fórmula: 1,3,5,7,9, #11,13 (Modo Lidio)

Fm7



Fórmula: 1, b3, 5, b7, 9, 11, 13 (Modo Dórico)

Figura 47. Fórmulas para representar las notas y extensiones de los acordes.

Existen cinco especies de acordes. Cada especie tiene una configuración única en su tetra acorde, al mismo tiempo existen tres notas extra que se pueden agregar al tetra acorde principal, estas notas corresponden a las extensiones de cada acorde y están asociadas al *modo* de la escala que genera cada acorde.

Se le llama configuración o fórmula a la manera de representar los intervalos existentes en una escala respecto a la raíz, para ello se utilizan los números del uno al siete, así, el tetra acorde de un acorde mayor siete sería: 1, 3, 5, 7; mientras que el de un acorde menor siete sería: 1, b3, 5, b7. Para denotar las extensiones de un acorde se utilizan números mayores al siete, si quisiéramos hablar de un acorde dominante con la novena menor escribiríamos: 1, 3, 5, b7, b9.

Tensiones permitidas y tensiones a evitar



Figura 48. La nota F crea disonancia cuando se enfatiza en estos acordes.

Las extensiones generan tensiones que, por lo general, pueden ser utilizadas para generar nuevas sonoridades, sin embargo, existen extensiones que generan disonancias muy fuertes, se crea entonces una distinción entre dos conjuntos: *tensiones permitidas* y *tensiones a evitar*. Las tensiones permitidas son todas aquellas que no entran en conflicto con ninguna nota perteneciente al tetra acorde principal y pueden ser utilizadas sobre los acordes para generar nuevas sonoridades. Las tensiones a evitar son notas que sí entran en conflicto con las notas principales del tetra acorde y, aunque formen parte de la escala generadora, al agregarlas se crean disonancias muy fuertes.

Notas importantes

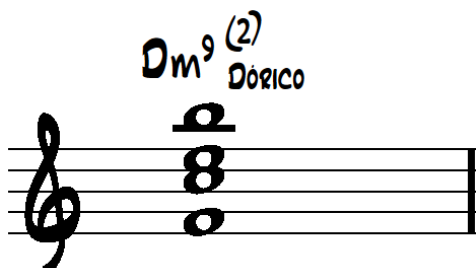


Figura 49. Acorde que prescinde de la raíz y la quinta justa.

La importancia de las notas dentro de un acorde está en función del contexto en el que se utilice. Si nos encontramos tocando acompañados por un bajista, la raíz y la quinta del acorde pierden importancia y el acorde puede prescindir de ellas sin ningún problema; si, por el contrario, nos encontramos tocando armonía sin bajista, la raíz es de suma importancia para evitar cualquier ambigüedad en los cambios armónicos. En general, se analizan casos donde sí nos acompaña un bajista por lo que podemos aprovechar para intercambiar la raíz o la quinta del acorde por alguna extensión disponible.

Extensiones en *voicings*, primer método.

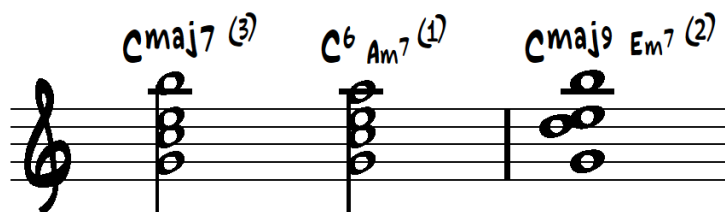


Figura 50. Cifrado pequeño: el acorde que se toca; cifrado grande: la modificación del C maj7 que se obtiene.

Este método no genera nuevas digitaciones, consiste en utilizar las funciones tonales para generar nuevas sonoridades. Al no generar nuevas digitaciones es una forma rápida y efectiva de agregar tensiones a los acordes, además, dado que se basa en el método de sustitución por funciones tonales, no tendremos problemas con extensiones disonantes.

Extensiones en los *voicings*, segundo método – intercambio de una nota



Figura 51. Quinta justa por oncena / Quinta justa por quinta aumentada.

Este método sí genera nuevas digitaciones, consiste en intercambiar notas de poca importancia del acorde por extensiones con la finalidad de generar nuevas sonoridades. Al intercambiar notas se llegan a digitaciones poco prácticas o incluso imposibles de tocar por lo que no todos los intercambios serán útiles, además, se debe tener cuidado con las extensiones que se agregan pues podemos llegar a *voicings* muy disonantes, aun así, se genera un gran conjunto de digitaciones nuevas que pueden ser agregadas al vocabulario armónico.

Extensiones en los voicings, segundo método – intercambio de dos o más notas

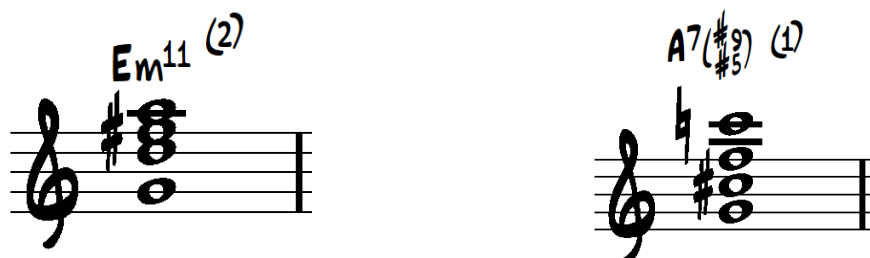
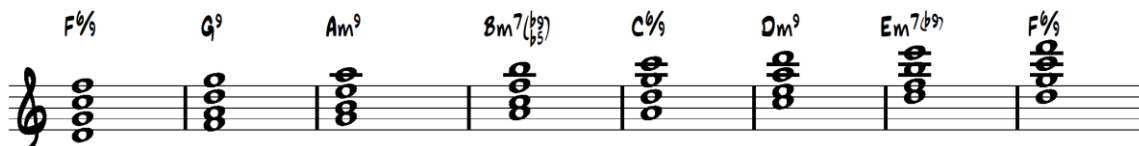


Figura 52. *Quinta justa por oncena y raíz por novena / Quinta justa por quinta aumentada y raíz por novena aumentada.*

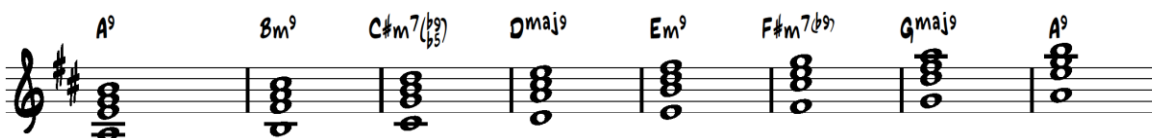
Este método es una extensión del anterior, en este caso se intercambian más notas del acorde base. Es indispensable estar siendo acompañado por un bajista para realizar estos intercambios. Tanto este como el anterior método generan nuevas digitaciones, sin embargo, estas digitaciones están asociadas a los *drops* base por lo que es sencillo visualizar de dónde surgen y con esto ahorrar tiempo en su estudio.

1.18 Ejercicios

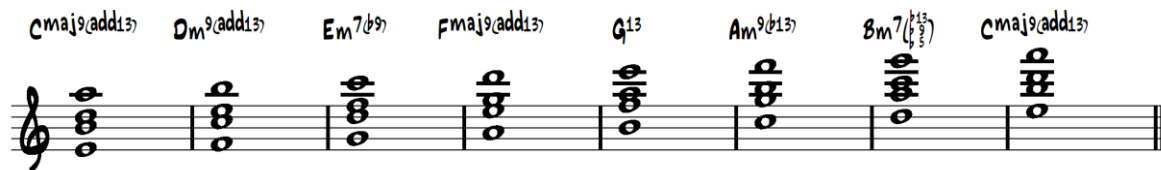
1. Toca la escala armonizada de F mayor utilizando *voicings drop 2* (sobre un mismo set de cuerdas) intercambiando la tercera de cada acorde por la novena:



2. Realiza el ejercicio 1 en una tonalidad/set de cuerdas diferente utilizando como punto de partida el *voicing* más grave posible del set de cuerdas. (Por ejemplo: si la tonalidad es D mayor y se tocará en el segundo set de cuerdas, el *voicing* más grave, y el punto de partida, sería Am9.)

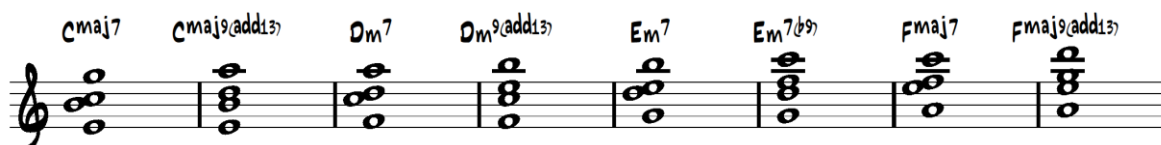


3. Toca la escala armonizada de C mayor en *drop 2* intercambiando: la raíz por la novena y la quinta por la sexta.

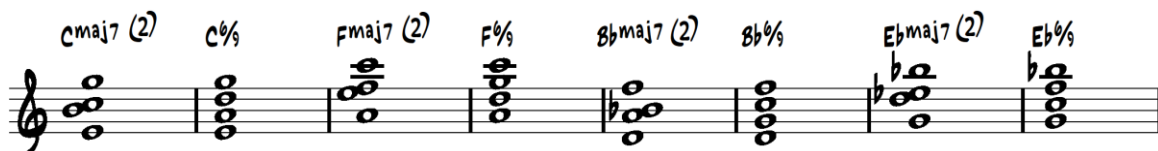


4. Realiza el ejercicio anterior en una tonalidad/set de cuerdas diferente utilizando como punto de partida el *voicing* más grave posible del set de cuerdas. (ver ejercicio 2)

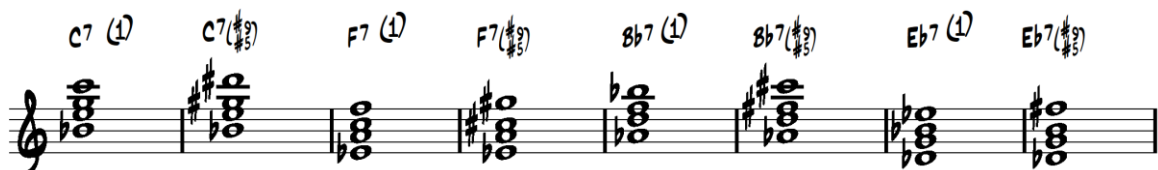
5. Para trabajar la asociación de acordes modificados con los *voicings* básicos con el siguiente ejercicio: Tocar el *voicing* original, luego tocar el *voicing* modificado.



6. Se recorrerá el círculo de cuartas utilizando un *drop 2* (2) base y una modificación donde subiremos la raíz a la novena y bajaremos la séptima a la sexta (acorde 6/9). De preferencia usar un *BakingTrack* del círculo de cuartas. Ejemplo del ejercicio en los primeros cuatro acordes del círculo de cuartas:



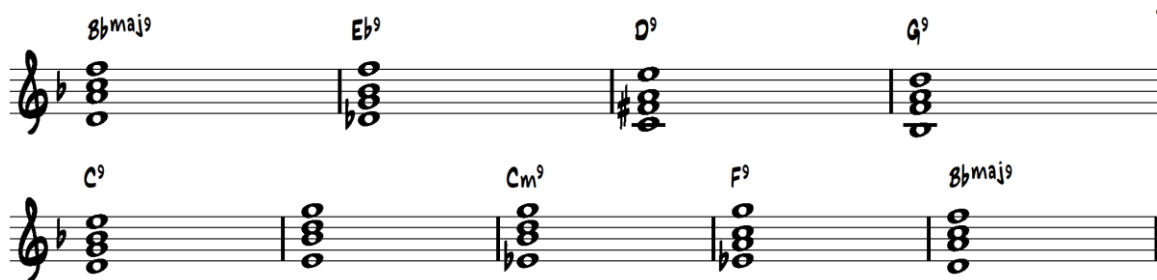
7. Tocaremos el ejercicio 6 ahora con otro *voicing* y una modificación diferente. Utilizaremos la modificación de un acorde dominante en *drop2* (1) para obtener un acorde alterado.



8. En general, podemos realizar el ejercicio 6 y 7 de muchas formas distintas: diferentes *drops*, sets de cuerdas, *voicings* y modificaciones. Aquí se muestran algunas propuestas:



9. Tocar la armonía del tema *There is Not Greater Love* utilizando *drop 2* modificado, intercambiando la raíz por la novena mayor. Aquí, los primeros cuatro compases del tema:



Sección 4: El *voice leading*.

El término *voice leading* o, en español, conducción de voces, hace referencia a la forma en la que se mueven los diferentes sonidos (voces) que conforman un acorde. Por lo general se busca que, al cambiar de un acorde a otro, cada nota del primer acorde se mueva lo menos posible para llegar a las notas que conforman el segundo acorde. En algunos de los ejercicios de la sección 1 y 3 se trabajaron algunos ejemplos de *voice leading* para conectar *drops*, en esta sección veremos más a detalle cómo lograr esas conexiones. En esencia, lo que buscamos es controlar los saltos que pudieran aparecer al estar tocando una progresión de acordes pues una buena conducción de voces generará una conexión entre acordes más suave y con intención logrando así que nuestro *comping* no sea solo una serie de *voicings* aleatorios apareciendo sobre una progresión armónica.

1.19 4.1 El tritono: tensión y relajación.

En la música existen dos conceptos que aparecen en la mayor parte de la música existente. Estos dos conceptos son la tensión y la relajación, o, de manera más formal, la consonancia y la disonancia. La tensión hace referencia a aquellos sonidos disonantes que nos provocan justamente una sensación de tensión, existen sonidos en mayor o menor medida tensos, algunos en un rango aceptable y otros que, por su alta disonancia, nos parecen desagradables. Por otro lado, los sonidos consonantes son sonidos agradables al oído. El movimiento armónico/melódico tiene pues, estas dos características presentes, para generar ese movimiento se suele ir de sonidos disonantes a sonidos consonantes, o sea, de la tensión a la relajación, a este movimiento se le suele llamar *resolución* y puede haber resoluciones tanto armónicas como melódicas.

Las resoluciones melódicas son aquellas en donde una nota se mueve hacia otra, este movimiento puede ser, en general, cualquier intervalo: medio tono, un tono, una cuarta, una quinta, etc. Pero lo que podemos notar, es que existen ciertos intervalos que son más efectivos a la hora de transmitir una resolución o sea *a la hora de resolver*. El ejemplo clásico es el movimiento de medio tono ascendente que existe entre la séptima mayor y la raíz, esta es una de las resoluciones más fuertes de toda la música occidental.

Al hablar específicamente de armonía, vamos a analizar por qué se escucha que ciertos acordes *tienden* a moverse hacia otros. Pondremos como ejemplo la resolución más utilizada en la música occidental: la cadencia V – I. El ejemplo en C mayor es el siguiente:

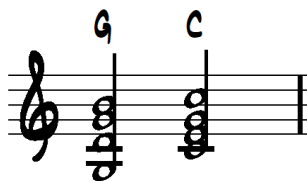


Figura 53. Cadencia V – I en C mayor.

Al escuchar esta cadencia nuestro oído nota cierto movimiento que le parece muy lógico, incluso hasta necesario. Esta sensación de *resolución* es debida a la nota B, la cual tiende a moverse hacia la raíz, la nota C. Este movimiento melódico es resolutivo y debido a esto se dice que el acorde de G resuelve hacia el acorde de C.

Al agregar una cuarta nota para G, su séptima menor, se transforma en el acorde de G7 y así obtenemos otra nota que resuelve de manera melódica y por tanto refuerza esa resolución armónica vista previamente. Pongamos el mismo ejemplo que el mostrado en la **Figura 53** pero agregando la séptima menor al acorde de G.

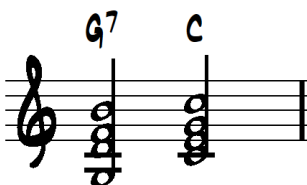


Figura 54. Cadencia V7 – I en C mayor.

Al escuchar este ejemplo podemos notar que la resolución es más fuerte que en el caso donde no incluimos la séptima del acorde de G. La razón por la que esta resolución es más fuerte es porque existe un movimiento resolutivo de la nota F a la nota E sumado al movimiento resolutivo de la nota B a la nota C. De aquí podemos deducir una de las reglas que por lo general se enuncian en los cursos de solfeo y armonía: las séptimas resuelven a terceras y las terceras resuelven a raíces. El intervalo formado entre la nota B y la nota F se conoce como tritono y es, por mucho, uno de los intervalos disonantes más utilizados para generar tensión en la música occidental.

Existen muchas más resoluciones¹² pero sólo nos centraremos en el descrito anteriormente puesto que en el jazz abundan las cadencias II – V – I. La idea central es comprender qué es el tritono y por qué es tan efectivo a la hora de resolver. El *voice leading* de las notas que conforman el tritono es lo que dota de lógica a la resolución, lo que se busca entonces es que, cuando tengamos acordes dominantes, podamos resolver alguna de las notas del tritono con el menor movimiento posible, como

¹² Véase: Jazz: Lexicón, vocabulario armónico para la improvisación – Armando Núñez Portillo, capítulo 7.

en el ejemplo de la **Figura 54**. En muchas ocasiones será difícil visualizar estas resoluciones, pero se pueden practicar con ciertos métodos que se detallarán en las siguientes subsecciones.

1.20 4.2 Movimiento al *voicing* más cercano.

Esta es una de las formas más sencillas y rápidas de lograr un buen *voice leading*. Consiste en tocar los acordes de una progresión armónica eligiendo los *voicings* más cercanos disponibles. Utilicemos como ejemplo la cadencia II – V – I en la tonalidad de F mayor.



Figura 55. II – V – I por *voicings* adyacentes.

En este ejemplo utilizando, *drop 2*, el Gm7 (1) cambia a un C7 (2) para finalmente resolver a un Fmaj7¹³. Es importante notar como todo el movimiento se logra en la misma zona del diapasón y por lo tanto el movimiento de las voces de cada acorde tiende a ser mínimo. Esta forma de hacer *voice leading* implica conocer bien todos los *voicings*, *drop 2* en este caso, a lo largo del diapasón y con ello obtendremos en automático una buena conducción de voces.

La conducción de voces se puede mejorar si utilizamos *voicings* modificados, aquí se muestra el ejemplo anterior con algunas modificaciones en los dos primeros acordes.



Figura 56. II – V – I por *voicings* modificados adyacentes.

Aquí podemos notar cómo algunas notas adquieren un movimiento más *suave* a la hora de cambiar de acorde, todos estos enlaces se generan de manera automática al tocar *voicings* adyacentes, por lo que, en general, no tendríamos que preocuparnos tanto ya que por lo general se generará un *voice leading* agradable.

Aquí tenemos otro ejemplo de II – V – I en D mayor utilizando *drop 2*.

¹³ Notar como el Fmaj7 es resultado de modificar un Fmaj6 (1) subiendo la sexta hasta la raíz y bajando la raíz a la séptima. Este *voicing* no es un *drop 2*, es un *cluster*.



Figura 57. II – V – I por *voicings* modificados adyacentes.

El único inconveniente que tiene esta técnica es que el *voicing* más cercano tiende a mover las notas hacia abajo, dicho de una manera más “guitarrística” las notas tienden a moverse hacia la izquierda. Esto no ocurrirá *siempre*, podemos ver en el ejemplo de la **Figura 57** que las notas se movieron hacia la derecha, pero casi por lo general ocurrirá, en el ejemplo de la **Figura 56** podemos notarlo, teniendo esto en mente de vez en cuando será útil hacer un salto entre *voicings* para controlar esta tendencia de las notas hacia el lado izquierdo. A continuación, se muestra un ejemplo en los primeros compases el tema *But Not For Me* utilizando esta idea.

Figura 58. Ejemplo de *comping* sobre el tema *But Not For Me*.

En el ejemplo mostrado en la **Figura 58** vemos cómo al utilizar *voicings* adyacentes se genera cierto *voice leading* pero también podemos notar como existe una tendencia de las notas hacia la parte baja del registro lo cual se soluciona incluyendo algunos saltos en los *voicings* (como por ejemplo en el cuarto compás), estos saltos nos regresa a una zona media del diapasón y podemos continuar con el acompañamiento de forma cómoda.

1.21 4.3 Movimiento de la voz superior.

A la hora de hacer *comping* y lograr una conducción de voces agradable, conviene tener muy presente el movimiento de la nota superior de cada *voicing*. La nota más alta de un acorde es la que tendrá más presencia en el oído por lo que el movimiento de esta nota generará la “melodía” de nuestro *comping*.

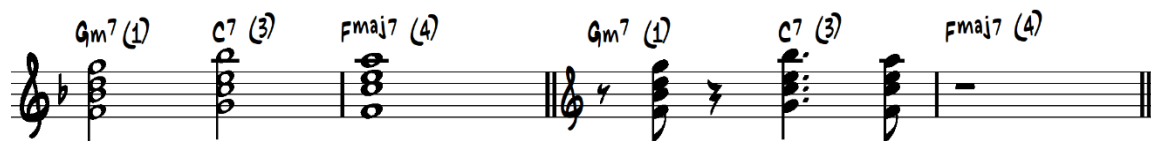


Figura 59. Ejemplo del movimiento de la voz superior / Mismo ejemplo pero aplicando ritmos.

En este ejemplo, utilizando *drop 2*, prestamos especial atención a la nota superior. Primero hace un recorrido melódico ascendente y al final una resolución descendente. Aunque algunas voces dan saltos relativamente grandes el oído capta la intención melódica de la voz superior y dota de lógica a los cambios de *voicings*. De igual forma se puede aprovechar esta idea de crear melodías con la voz superior para conectar *voicings* muy alejados entre sí.

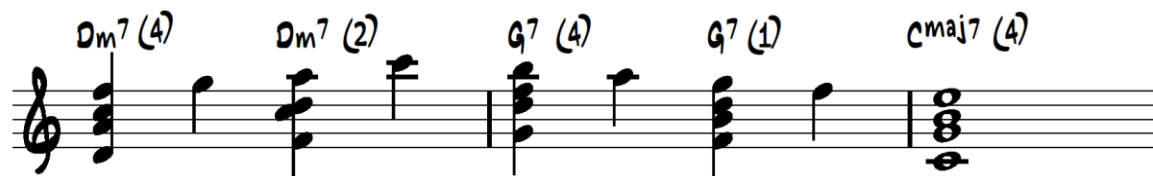


Figura 60. Conexión de *drop 2* utilizando la voz superior.

La melodía de la voz superior es quien dota de lógica al movimiento. Es importante notar que la melodía está construida con notas pertenecientes a la escala del centro tonal, en este caso C mayor. A continuación, se muestra un *comping* utilizando esta técnica sobre los primeros compases del tema *But Not For Me*.

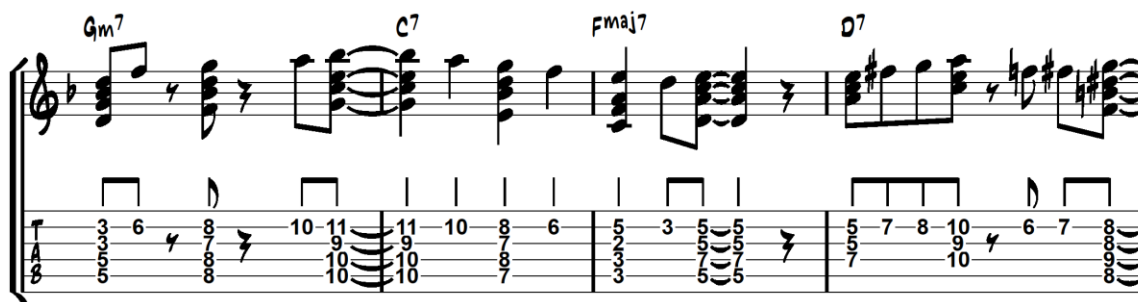


Figura 61. *Comping* sobre *But Not For Me* utilizando la voz superior de manera melódica.

Se eligió la misma progresión de acordes que en el ejemplo mostrado en la **Figura 58** con la intención de que se notara el contraste entre las dos maneras de hacer *comping*. En la segunda forma, **Figura 61**, notamos más saltos entre *voicings*, sin embargo, la melodía de la nota superior genera un sustento lógico que el oído reconoce y en ningún momento se escucha como si el acompañante estuviera saltando entre los diferentes *voicings* de manera aleatoria.

Otro recurso que podemos utilizar es generar un movimiento de la voz superior mientras el *voicing* se mantiene estático, con esto generamos una sensación de dinamismo de una forma sencilla.

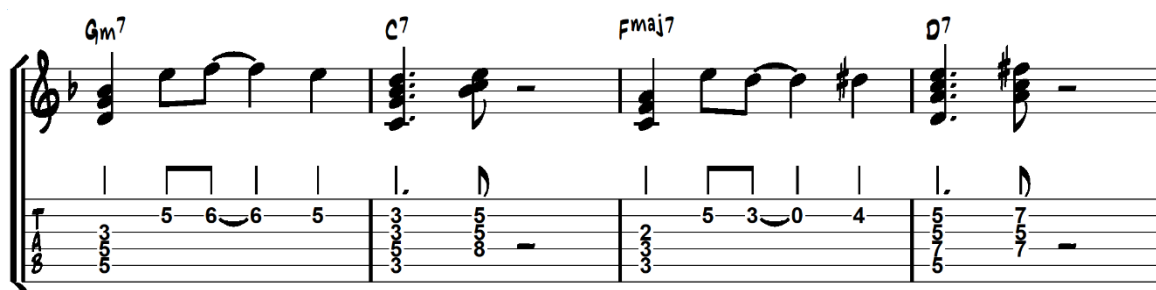


Figura 62. Ejemplo de movimiento de solo la voz superior.

De nuevo se utilizó la misma progresión que en los ejemplos anteriores para hacer ver la diferencia que hay entre las tres técnicas. En este último ejemplo, **Figura 62**, vemos como movimientos sencillos de la voz superior dotan de un carácter diferente al acompañamiento que si sólo se estuvieran marcando los acordes.

1.22 4.4 *Comping* con notas guía.

Las notas guía son aquellas que determinan la especie de un acorde, las notas que hacen la diferencia entre un acorde y otro, por lo general estas notas son solo dos. Por ejemplo, entre el acorde CMaj7 y Cm7 tenemos que las únicas notas distintas entre ellos son la tercera y la séptima y entre el acorde Cm7 y Cm7(b5) las notas distintas son la quinta y la séptima. Por tanto siempre existirá un par de notas que marquen la diferencia entre las cinco especies de acordes que definimos y que resumimos a continuación.

Tabla 8. Especies de acordes y sus notas guía.

Acorde	Notas guía
Cmaj7	3, 7
C7	3, b7
Cm7	b3, b7
Cm7(b5)	b3, b5

Cdim7	b5, bb7
-------	---------

Al tocar estos ejemplos sobre una progresión de II – V – I notamos un movimiento muy particular:

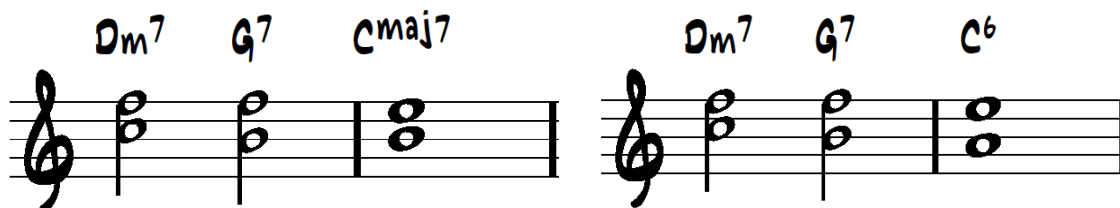


Figura 63. II – V – I y II – V – I6 utilizando notas guía.

En este ejemplo se ve cómo las notas guía de los acordes tienen un movimiento mínimo, siempre descendente, y al mismo tiempo delinean los cambios de los acordes de la progresión. En el segundo ejemplo mostrado en la figura **Figura 63** se cambió el acorde C Maj7 por un acorde C6 sustitución que es muy común en el jazz¹⁴. Este tipo de acompañamiento utilizando solo dos notas es muy útil para acompañar en un contexto de agrupación reducida pues dejan mucho espacio libre al solista al mismo tiempo que proveen una base armónica sólida. Aquí un ejemplo en el tema *It Could Happen to You*.



Figura 64. Progresión de *It Could Happen To You* utilizando notas guía.

Lo más importante de esta técnica es la conducción de voces que se logra ya que en cadencias como II – V – I, o cadenas de dominantes, como por ejemplo el compás 7 del ejemplo en la **Figura 64** son muy sencillas de tocar, delinean la armonía perfectamente, dejan espacio para el solista y además el movimiento de las voces es el mínimo posible, puros beneficios. El único inconveniente que podemos ver en el ejemplo es que existen muchos saltos entre las notas guía, si bien los enlaces son efectivos en cadencias, muchos temas incluyen inflexiones a otras tonalidades, acordes de paso, sustituciones, etc. que podría romper esa efectividad y hacer necesarios grandes saltos.

¹⁴ Además, provee un *voice leading* más completo.

Es evidente que una vez estudiadas las notas guía de cada acorde se pueden utilizar otros pares de notas que, si bien no definirían de forma tan precisa el acorde, sí funcionarían sobre la progresión, agregar otros pares de notas (por ejemplo raíz y quinta) tendría solo la intención de mejorar aún más el *voice leading* ya que este par de notas no definiría de manera tajante la especie del acorde. Se podrían usar otros pares de notas ya que la definición de los acordes quedaría resuelta por el contexto armónico más aún si nos encontramos tocando con un bajista.



Figura 65. Ejemplo de *comping* utilizando diferentes pares de notas sobre *It Could Happen To You*

En este ejemplo vemos como los mismos pares pueden utilizarse sobre diferentes acordes, esto crea ambigüedad si no hay una nota de referencia, como ya dijimos, esta forma de tocar se suele utilizar en un contexto de banda, donde el bajista da el contexto de los cambios, por lo que esta forma de tocar acompañamiento resulta ser muy eficiente.

1.23 Resumen del capítulo

Tensión, relajación y resoluciones de intervalos.

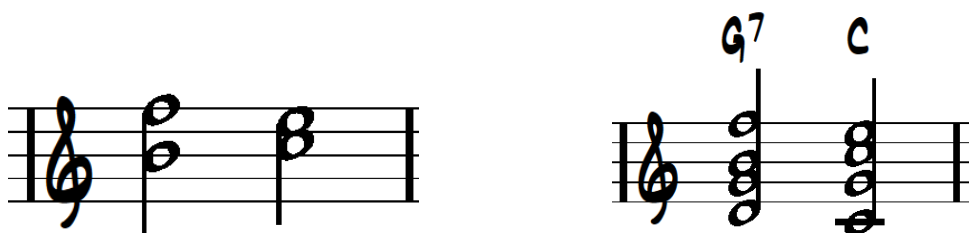


Figura 66. Resolución del tritono.

El movimiento armónico se logra al ir de la tensión a la relajación. Los intervalos formados entre notas generan disonancias o consonancias. La música occidental se basa en crear ciertas tensiones para luego resolverlas y generar el ritmo armónico. El intervalo que genera tensión más utilizado en el jazz es el tritono, al resolver este intervalo se crea una sensación de relajación lógica para el oído debido a la conducción de voces que se crea.

Movimiento al *voicing* más cercano

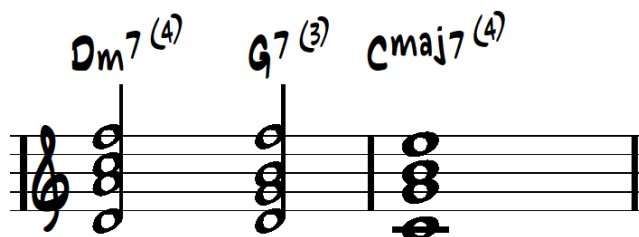


Figura 67. Progresión II - V - I en C mayor.

Una de las formas más sencillas de generar una conducción de voces es utilizar *voicings* que sean adyacentes. Para lograr esto se deben estudiar a fondo los *drops* a lo largo del diapasón y en todos los sets de cuerdas, al hacer esto podremos rápidamente identificar cuáles son los *voicings* más cercanos y movernos hacia ellos.

Movimiento de la voz superior

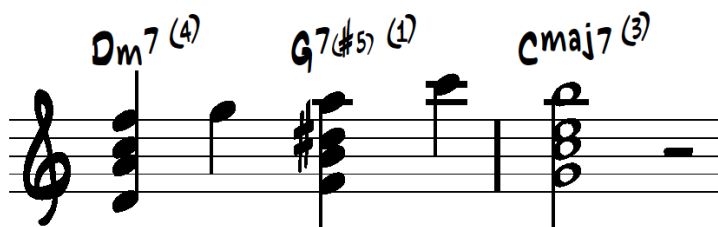


Figura 68. Voz superior conectando *voicings*.

Otra manera de crear conexiones entre *voicings* es utilizar la voz superior como conexión. Al seleccionar *voicings* muy alejados entre sí es conveniente lograr conectarlos por medio de su nota superior, esto generará un sentido melódico que el oído reconocerá y dotará al movimiento de lógica. Prácticamente estaremos creando una melodía armonizada lo cual nos permitirá crear conexiones más suaves entre los cambios de una progresión armónica donde no dispongamos de *voicings* adyacentes.

Comping utilizando notas guía

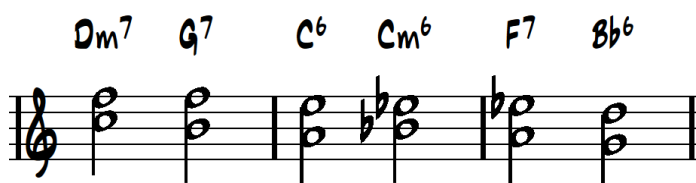


Figura 69. Movimiento de las notas guía.

Estudiamos las notas de cada especie de acorde y deducimos que, en un contexto de banda, las notas más importantes solo son dos: aquellas dos que nos den la información necesaria para definir de qué especie de acorde se trata. Una vez identificadas estas notas se pueden utilizar para generar una conducción de voces efectiva, sobre todo en progresiones como II – V – I donde se pueden aprovechar las resoluciones melódicas para generar el mínimo movimiento posible de una voz.

1.24 Ejercicios

1. Toca la progresión II – V – I usando *drop 2* en el segundo set de cuerdas e iniciando en Dm7 (3), muévete hacia el *voicing* más cercano posible. ¿Qué puedes notar?
2. Repite el ejercicio 1 en los dos sets de cuerdas restantes, inicia alrededor del traste 11.
3. Toca la progresión II – V – I a través del círculo de cuartas utilizando notas guía y moviéndote solo por la cuerda 3 y 4.
4. Toca la progresión del tema *Tune Up* de Miles Davis moviéndote siempre hacia el *voicing* más cercano, haz saltos solo cuando sea necesario.
5. Toca la progresión II – V – I (inicia en Dm7) a través del círculo de cuartas usando *drop 2* e iniciando alrededor del traste 3.
6. Toca la escala mayor de C a lo largo de la segunda cuerda (inicia en el traste 1) colocando un *voicing* de una progresión II – V – I sobre cada nota par.

Sección 5: Estilos de *comping* clásicos.

En esta sección se revisarán algunas de las formas clásicas de acompañar utilizando la guitarra. Los guitarristas de jazz aprovecharon las propiedades de la guitarra para realizar acompañamientos que se convirtieron en íconos para ciertos estilos. Esta sección no pretende profundizar en como tocar estos estilos ya que es muy complicado de transmitir por medio de palabras o notación musical, lo que se pretende es dar algo del contexto y las nociones básicas de estos acompañamientos y conjuntarlas con los ejemplos de grabaciones de jazz en dónde se utilizan estos estilos de *comping*.

1.25 5.1 La Pompe

En la década de los 30's en Francia se desarrolló una forma muy particular de tocar jazz. Fue conocido como *Jazz Manouche* o también se le conoce como *Gypsy Jazz* (jazz gitano), fue una combinación del jazz que se tocaba por esas épocas en Estados Unidos: el *swing*, y la música gitana traída a Europa por los migrantes del pueblo gitano. El guitarrista más característico de este estilo fue Django Reinhardt (1910 – 1953) quien realizó decenas de grabaciones y convirtió al *Jazz Manouche* en un estilo clásico de la historia del jazz.

La guitarra acústica jugó un papel importantísimo en este estilo, siendo el instrumento icónico de las agrupaciones. La posible razón por la que fue la guitarra, y no el piano, el instrumento característico es que la guitarra también puede ser utilizada como instrumento percusivo. Dada la forma en la que los músicos debían transportarse era casi imposible llevar consigo instrumentos grandes como contrabajos o una batería por lo que los guitarristas, influenciados por la música *swing*, buscaron la forma de contraer toda una sección rítmica en un solo instrumento. El resultado fue una manera de acompañar muy icónica que se conoce como *La Pompe*.

Hablar de la manera rítmica en que se toca este acompañamiento sería muy difícil, no tendría ni siquiera algún sentido intentar escribirla utilizando notación musical pues contiene muchos matices que la propia notación dejaría fuera, sin embargo, sí podríamos comentar sobre los acordes utilizados y dejar que la escucha de las grabaciones nos de información sobre el ritmo.

En el *Jazz Manouche* se suelen utilizar acordes con sexta en lugar de la séptima, esto es debido a que los acordes de sexta son más estables armónicamente que los de séptima los cuales contienen dentro de sí un intervalo de segunda menor que en algunos casos puede llegar a generar conflictos, el acorde de sexta es más estable en el sentido de que la interválica entre sus notas no genera ningún problema. Los *voicings* que se prefieren utilizar son los *drop 3* debido a que por lo general no se cuenta con un bajista en la alineación y es preciso que el guitarrista cubra ese rol.

A continuación, se muestran algunos de los *voicings* más utilizados:

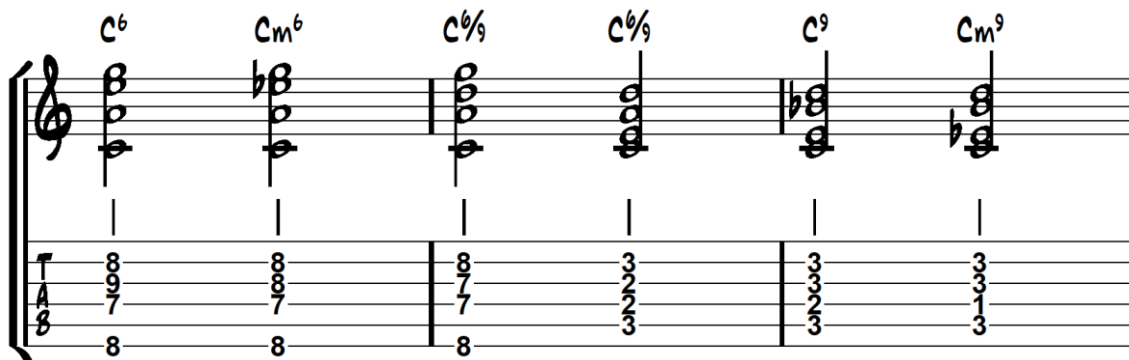


Figura 70. *Voicings* utilizados en el Gypsy Jazz

Un punto muy característico del *Manouche* es su afinidad por sonidos menores por lo que el acorde Cm6 es muy característico de este estilo y su sonoridad es indispensable sobre los acordes menores de las progresiones. Hay que tener cuidado, claro, que este acorde menor con sexta mayor hace referencia al sonido del modo dórico por lo que no en cualquier tipo de menor se puede utilizar el acorde menor 6. Por otro lado, sobre los acordes mayores se prefiere evitar la séptima y tocar todos los acordes mayores como mayor6 o incluso como acordes 6/9, esto debido a la versatilidad y la estabilidad que tienen estos acordes, sumado a lo sencillo que es digitarlos en la guitarra.

Hablando de los acordes dominantes se suelen utilizar en el *voicing* que se muestra en la **Figura 70**, esta digitación es muy cómoda para agregar extensiones sustituyendo la voz superior, con esto obtenemos los acordes C7(b9) y C7(#9), que muy utilizados en este estilo.

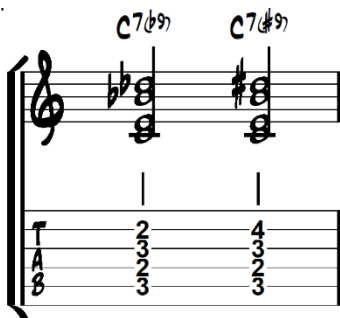


Figura 71. *Acordes dominantes con extensiones.*

Rápidamente nos damos cuenta de que todos los *voicings* tienen como nota más grave la fundamental del acorde, esto es debido a que al no haber bajista es necesario tocar el acorde de forma explícita, la mejor manera en que no haya ambigüedad es colocando la raíz del acorde en una posición importante como lo es el bajo del acorde.

Al hablar del ritmo, solo podemos comentar que se busca una combinación entre un pulso constante de negras y pequeñas inflexiones al *swing* de las corcheas. Las cuales se tocan en contratiempo. La esencia rítmica es esta fusión entre las corcheas con *swing*, de las cuales se encarga el baterista y el pulso constante del cual se encargaría un bajista. La mejor forma de desarrollar este ritmo sería escuchando esta música e intentando replicarla. A continuación, se dejan algunos ejemplos de grabaciones que pueden ser buscados para su consulta:

- Django Reinhardt en *Billets Doux – St. Louis Blues* (2017)
- Django Reinhardt en *I'll See You In My Dreams – Djangologie Vol 9* (1970)
- Django Reinhardt en *Minor Swing – Djangologie Vol 6* (1970)
- Django Reinhardt en *Swing Guitars – Electric Django: Radio Recordings* (1947)
- Olivier Holland en *Yardbird Suite – Gypsy Meets Groove* (2014)

1.26 5.2 *Comping* estilo Freddie Green.

Freddie Green (1911 - 1987) fue un guitarrista de jazz que desarrolló un estilo único de acompañamiento en la guitarra. Freddie era el guitarrista de la banda de Count Basie, una de las *Big Bands* más famosas de la historia del jazz. Su manera de acompañar se basaba más en lo rítmico que en lo armónico. Mucho de su estilo deriva del hecho de que él utilizaba una guitarra acústica y no una eléctrica, este *comping* se puede escuchar perfectamente en, por nombrar solo un ejemplo específico, el tema *Corner Pocket* del disco de 1957 *April in Paris* por *Count Basie and His Orchestra*. Este es solo un ejemplo, en ese mismo disco hay más ejemplos de Freddie Green tocando su famoso *comping*. Esta manera de acompañar se convirtió en el *comping* clásico que se esperaría de un guitarrista dentro de una *Big Band*.

La esencia del *comping* es el ritmo, Freddie utilizaba un ritmo sencillo de negras, atacaba cada pulso del compás como lo hace un bajista en una línea de *Walking Bass*. Sus ataques eran del tipo *staccato*, cuidando siempre ir empatado con el bajista y el baterista. Es difícil abordar este estilo de manera escrita, podemos hablar de los acordes que utilizaba y dar una noción del ritmo, pero para lograr desarrollar ese estilo se debe escuchar su *comping*.

1.27 5.2.1 Acordes utilizados por Freddie Green.

Por lo general Freddie utilizaba acordes del tipo *Shell Voicings*, acordes que omiten la quinta y que se tocan en los sets de cuerdas graves, los *Shell Voicings* más comunes son:

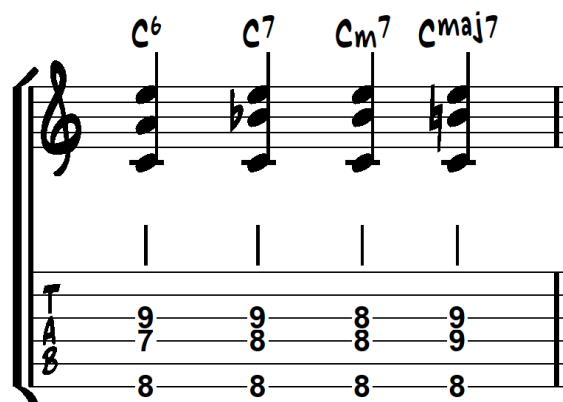


Figura 72. Las especies de acordes utilizando Shell Voicings.

La progresión del tema *There is no Greater Love* utilizando estos voicings y el ritmo de negras sería:

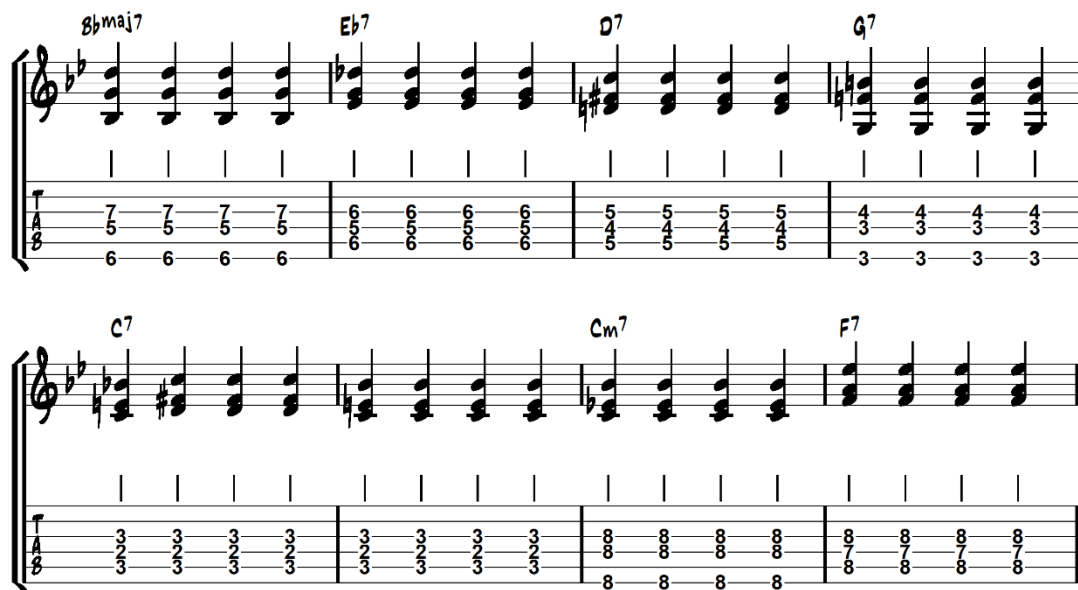


Figura 73. Primer sección de *There is no greater love* utilizando shell voicings.

Posiblemente ubiques algunos de estos voicings como simples *drop 3* en donde se omitió la quinta que casualmente resulto encontrarse en la voz más alta, aunque esto es verdad debemos ser cautelosos y no tomar esto como una regla, no siempre podremos utilizar *drop 3* y omitir la nota más aguda pues colocar un *drop 3* donde la nota más grave sea la séptima o la tercera podría causar problemas, se puede hacer, pero con moderación y siempre utilizando el oído como discriminante, una opción para aligerar las posibles disonancias es utilizar los voicings que tengan la tercera o la séptima como nota más grave como acordes de paso y tocándolos siempre en los lugares débiles del compás o sea los tiempos 2 y 4, de igual manera, en general optaremos por sustituir la séptima mayor por la sexta

mayor en los acordes Maj7. Con esto en mente ya tenemos, en principio, una buena cantidad de *voicings* disponibles para crear movimiento en nuestro acompañamiento.

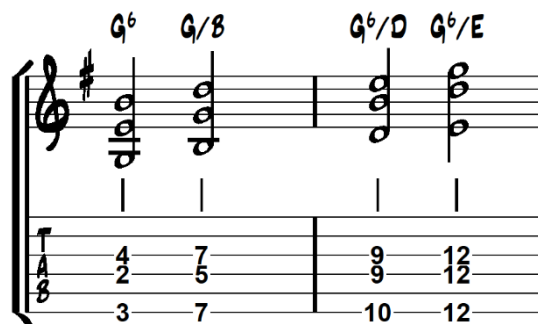


Figura 74. Inversiones de G6 en drop 3.

Utilizando estos *voicings* podemos crear una línea armónica más dinámica.

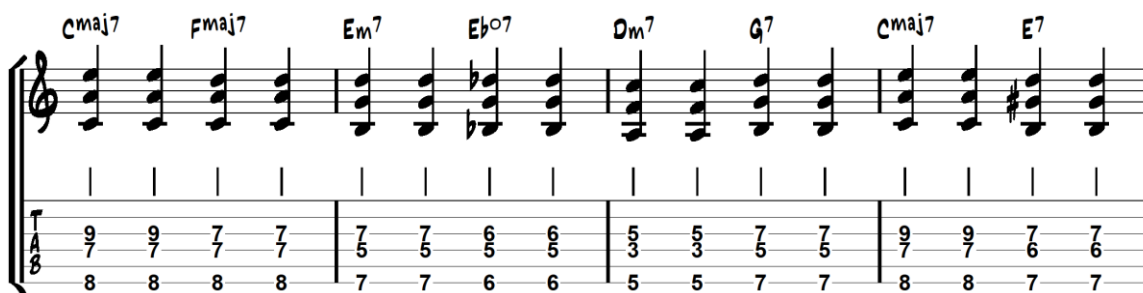


Figura 75. Ejemplo de comping estilo Freddie Green sobre My Romance.

1.28 5.3 Comping de Freddie Green en un combo de jazz (walk chord).

El *comping* estilo Freddie Green no es necesariamente exclusivo de un contexto de *Big Band*, podemos hallar ejemplos de como esta forma de acompañar se utiliza en un grupo más reducido, a continuación, tres ejemplos de guitarristas utilizando este estilo en agrupaciones más pequeñas:

- Herb Ellis en *Have You Meet Miss Jones?* – *Ellis in Wonderland* (1956)
- Barney Kessel en *Alone Together* – *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders* (1958)
- Herb Ellis en *Exactly Like You* – *Hello Herbie* (1969)

En estos ejemplos se nota un detalle: las conexiones entre los *voicings*. El ritmo y el tipo de acordes recuerdan al estilo de Green, pero el movimiento recuerda más a un *walking bass*, así que esta forma de tocar es una especie de *walking chord*.

5.3.4 Formación de líneas de *walking Chord*.

Para formar estas líneas de acompañamiento utilizaremos lo visto en la sección anterior pero esta vez nos centraremos más en el movimiento de los acordes. El estilo de *Freddie Green* se basaba

en el ritmo y la densidad del movimiento armónico era muy moderada. En las líneas de *walking chord* nos ocuparemos de ambas cosas: mantener un pulso constante y crear un ritmo armónico muy activo.

En primera instancia utilizaremos *voicings drop 3* y triadas, justo como en el estilo de *Green*, sumando aproximaciones cromáticas y acordes de paso. Veamos un ejemplo de esto sobre el tema *My Romance*:

Figura 76. Ejemplo de *walking chord* sobre *My Romance*

En primera instancia podemos ver el exceso de acordes que no se encuentran dentro de la armonía original del tema, todos esos acordes solo son conexiones entre los acordes del tema. Es importante mantener los acordes originales sobre los tiempos fuertes y de esta forma evitar que los cambios armónicos se pierdan. Para este ejemplo se mantuvieron los acordes originales sobre los tiempos 1 y 3, los tiempos fuertes, y sobre los tiempos débiles, el 2 y el 4, se tocaban acordes de paso que por lo general son acordes disminuidos. También se utilizó la sustitución tritonal y se podría agregar una aproximación cromática ascendente o descendente sin ningún problema.

A continuación, se muestran algunas de las resoluciones más utilizadas para conectar acordes.

Figura 77. Resoluciones hacia acordes principales.

En la Figura 77 se observan tres formas de resolver a un acorde principal, entiéndase por principal un acorde propio de la armonía del tema y que se encuentra en un tiempo fuerte, analicemos a detalle cada caso para comprender por qué funcionan.

La primera resolución que aparece es un Bb°7 hacia un F mayor (o Fmaj7, F6), al principio podría parecer rara esta resolución, pero si analizamos con detenimiento veremos de dónde surge. Al estar tocando solo tres notas, la nomenclatura de los acordes se vuelve ambigua y se opta por colocar en el cifrado algo que ayude a seguir los cambios armónicos de una manera más sencilla, ese acorde Bb°7 es realmente un C7(b9), es importante recordar las propiedades de los acordes disminuidos:

- Los acordes de séptima disminuida son simétricos, esto es, cada una de las notas que aparecen en un acorde disminuido podrían ser la raíz del acorde, por ejemplo:

Tabla 9. Simetrías en los acordes de séptima disminuida.

El acorde C°7 tiene las notas: C, Eb, Gb, A ¹⁵ Esto significa que cada nota puede ser la raíz del acorde pues:		
Eb°7 está formado por: Eb, Gb, A, C ¹⁶	Gb°7 está formado por: Gb, A, C, Eb	A°7 está formado por: A, C, Eb, Gb

Así vemos que el acorde sólo quedará definido por la nota del bajo, en un contexto de banda, el bajista será el encargado de definir qué acorde será.

- Los acordes de séptima disminuida pueden ser vistos como un acorde X7(b9) omitiendo la raíz del acorde. Al analizar la interválica de este acorde dominante veremos que cumple exactamente con los intervalos de un acorde de séptima disminuida, así que pueden ser utilizados como dominantes.

Con estos puntos claros podemos inferir que el acorde cuyo cifrado es Bb°7 es en realidad un C7(b9)/Bb, al ver este cifrado nos encontramos con que es más complicado de leer e incluso nos tomaría un poco más de tiempo digitarlo, es por esto que en el cifrado se opta por colocar algo más ameno a la vista, sin embargo, que este acorde sea realmente un dominante nos da la razón por la que la resolución es tan efectiva.

¹⁵ Donde A se coloca por enarmonía con un Bbb que corresponde a la séptima disminuida de C.

¹⁶ De nuevo por enarmonía se coloca A como la quinta disminuida en lugar de escribir Bbb y C como la séptima disminuida en lugar de colocar Db.