

**PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL ESTUDIO DE LOS ACORDES SIN RAÍZ  
ADAPTADOS A LA GUITARRA ELÉCTRICA, CON BASE EN LA  
INTERPRETACIÓN ARMÓNICA DE BILL EVANS.**

**Trabajo de grado presentado Por:**

**Sergio Andrés Fierro**

**Para Obtener El Título De Licenciado en Música**

**Asesor Disciplinar**

**Rogelio Alberto García Henao**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C. 2020**

## Contenido

Introducción .....	6
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN .....	7
1.1 Descripción del problema .....	7
1.2 Pregunta de investigación .....	9
1.3 Antecedentes .....	9
1.4 Justificación .....	12
1.5 Objetivos .....	14
1.5.1 Objetivo General .....	14
1.5.2 Objetivos Específicos .....	14
2.1 Los acordes.....	15
Intervalos.....	15
2.1.1 Acordes de triada .....	17
2.1.2 Acordes de cuatriada.....	18
2.1.3 Acordes extendidos y tensiones.....	20
2.1.4 Tensiones Disponibles .....	21
2.2 Bill Evans y los acordes sin raíz.....	23
2.2.1 Acordes sin raíz. ....	26
2.2 Voicings .....	27
2.3 Didáctica.....	29
2.3.1 Material didáctico .....	31
2.3.2 Guía didáctica.....	31
2. METODOLOGÍA.....	32
3.1 Enfoque Investigativo: Cualitativo .....	32
3.2 Tipo de investigación: Exploratoria.....	33
3.4 Ruta metodológica .....	33
Etapa 1: Análisis musical de Bill Evans. ....	33
Etapa 2: Adaptación a la guitarra eléctrica. ....	34
Etapa 3: Realización de la propuesta didáctica.....	34
Etapa 4: Valoración de la propuesta .....	34
3.5 Desarrollo Metodológico.....	35

Etapa 1: Análisis de musical Bill Evans .....	35
Criterio de análisis .....	35
Criterio de selección.....	36
Análisis Alice in Wonderland.....	38
Análisis Autumn Leaves.....	52
Análisis de Periscope.....	54
Análisis Emily.....	58
Etapa 2: Adaptación a la guitarra eléctrica. ....	69
Lista de diagramas de acordes adaptados a la guitarra. ....	73
Etapa 3: Diseño de la propuesta didáctica.....	80
Diseño de la cartilla.....	80
Niveles técnicos y teóricos previos. ....	81
Objetivos y resultados esperados. ....	82
Repertorio. ....	82
Etapa 4: Validación de la propuesta.....	86
Conclusiones .....	90
Referencias Bibliográficas .....	94
Anexo # 1 Cartilla: Guía para el estudio de los acordes sin raíz en guitarra.....	96

## Índice de gráficos

Ilustración 1 Ejemplo de voicings Fuente: Estudiante Investigador .....	28
Ilustración 2 Preguntas sobre la didáctica Fuente: Hacia una didáctica general dinámica, Imideo Nerici 1985.....	29
Ilustración 3 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 5.....	39
Ilustración 4 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 5.....	40
Ilustración 5 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6.....	41
Ilustración 6 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6.....	42
Ilustración 7 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6.....	43
Ilustración 8 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 7.....	44
Ilustración 9 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 8.....	45
Ilustración 10 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 9.....	46
Ilustración 11 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 9.....	47
Ilustración 12 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 12.....	47
Ilustración 13 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 13.....	48
Ilustración 14 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 13.....	48
Ilustración 15 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 16.....	49
Ilustración 16 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 16.....	50
Ilustración 17 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 17.....	50
Ilustración 18 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 18.....	51
Ilustración 19 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 19.....	51
Ilustración 20 Autumn Leaves Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 42.....	52
Ilustración 21 Autumn Leaves Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 45.....	53
Ilustración 22 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 87.....	55
Ilustración 23 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 88.....	55
Ilustración 24 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 91.....	56
Ilustración 25 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 88.....	57
Ilustración 26 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 96.....	57
Ilustración 27 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 17 .....	58
Ilustración 28 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 17 .....	59
Ilustración 29 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 17 .....	60
Ilustración 30 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 18 .....	60
Ilustración 31 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 18 .....	61
Ilustración 32 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 19 .....	62
Ilustración 33 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol. 3 pag 20 .....	63
Ilustración 34 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 21 .....	63
Ilustración 35 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 21 .....	64
Ilustración 36 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 22 .....	64
Ilustración 37 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 24 .....	65
Ilustración 38 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 25 .....	66
Ilustración 39 Ejemplo 1 Fuente: estudiante investigador .....	71
Ilustración 40 Ejemplo 2 Fuente: estudiante investigador .....	72
Ilustración 41 Bessies Blues John Coltrane .....	83

Ilustración 42 Blues Menor .....	84
Ilustración 43 Tune Up Miles Davis .....	85
Ilustración 44 Blue In Green Miles davis.....	86

## Índice de tablas

Tabla 1 Intervalos Fuente: Estudiante investigador .....	16
Tabla 2 Triadas Fuente: Estudiante investigador .....	18
Tabla 3 Cuatriadas Fuente: Estudiante investigador .....	20
Tabla 4. Tensiones disponibles de la tonalidad mayor Fuente: Guitarmonia.....	22
Tabla 5 Tensiones disponibles de la tonalidad menor Fuente: Guitarmonia.....	22
Tabla 6 Recopilación de voicings Fuente: estudiante investigador.....	69
Tabla 7 Diagramas de acordes mayores en disposición A .....	75
Tabla 8 Diagramas de acordes mayores en disposición B .....	75
Tabla 9 Diagramas de acordes dominantes en disposición A .....	77
Tabla 10 Diagramas de acordes mayores en disposición B .....	78
Tabla 11 Diagramas de acordes menores en disposición A .....	79
Tabla 12 Diagramas de acordes menores en disposición B .....	80

## Introducción

Este trabajo describe una propuesta basada en herramientas didácticas que facilitan la comprensión de un concepto de armonía conocido como acordes sin raíz y su aplicación en la guitarra eléctrica, partiendo del análisis del pianista Bill Evans, quien se considera pionero en el concepto.

Para la comprensión de estos acordes desde un punto de vista teórico, se presenta un marco conceptual con el que se especifican nociones previas que permitirán entender la formación de estos, la utilidad que Bill Evans les daba y el contexto musical en el que los aplicaba. Además, en este marco se expone la idea de didáctica para facilitar la elaboración de la propuesta investigativa.

El análisis sobre Bill Evans tiene como fin, extraer diferentes *voicings* de acordes sin raíz que fueron utilizados en sus interpretaciones para posteriormente adaptarlos a la guitarra. El estudio parte de cuatro *standars* de Jazz; *Alice in wonderland*, *Autumn Leaves*, *Periscope* y *Emily*. Una finalidad adicional es verificar la manera en que estos acordes fueron aplicados cotidianamente en la performance de éste pianista.

Algunos de los *voicings* analizados y adaptados serán utilizados para la realización de esta propuesta didáctica con la que se busca no solo mostrar una partitura, sino, ofrecer una explicación teórica acompañada de ejercicios para facilitar su uso, diagramas de guitarra y

ejemplos prácticos para ser conducidos y aplicados en diferentes *standards* de jazz, para realizar un acompañamiento armónico o un *chord melody*.

En la parte final del trabajo, la propuesta pasa por dos maestros del medio educativo en guitarra eléctrica, ellos muestran su postura respecto a la propuesta y la utilidad de la misma, seguido por unas conclusiones generales.

## **1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.1 Descripción del problema**

La guitarra eléctrica es un instrumento armónico y melódico, con la virtud de sonar en 6 cuerdas simultáneamente, aspecto que puede verse como una desventaja, comparado con el piano donde se pueden interpretar una mayor cantidad de notas, con mayor libertad y si bien es cierto, en la guitarra es posible interpretar gran cantidad de sonidos al tiempo, no siempre son las notas que queremos dada la fisiología de nuestra mano. La razón principal de esta limitación, es el uso del pulgar al momento de sujetar el mástil, mientras los 4 dedos restantes son empleados para pulsar las cuerdas del diapasón, y como resultado se tienen más cuerdas disponibles con relación al número de dedos de la mano.

Estas limitaciones están reflejadas en los acordes extendidos, ya que poseen una mayor cantidad de notas que los acordes de tríada (3 notas) y de tétrada (4 notas). Por ello una de

las soluciones exploradas por los músicos, para la interpretación de acordes extendidos (5 o más notas), son los acordes sin raíz o conocidos en inglés como *rootless chords*. (Musicradar, 2020)

En la armonía musical los acordes sin raíz reemplazan la nota fundamental o la quinta, por tensiones disponibles de cualquier acorde, esta técnica fue explorada por el pianista y compositor de jazz, Bill Evans quien creía que tocar la nota raíz era función del contrabajista, repetirla en su piano sería redundante. Esto le daba la libertad a la banda de ampliar la cantidad de notas que interpretaban, donde Evans tocaba tensiones disponibles de los acordes extendidos, mientras el contrabajista interpretaba las fundamentales.

En la guitarra los acordes sin raíz representan un problema ya que hacen más complejo para el guitarrista la interpretación debido a que no puede visualizar el acorde con su estructura tradicional y con sus notas guía, tiene que pensar y visualizar notas más complejas y menos comunes que pertenecen a la estructura de un acorde extendido, por ejemplo, una novena o una trecena.

Dada la complejidad de estos acordes, resulta necesaria una guía teórica y visual que complemente el conocimiento de los guitarristas, pero se encuentra un problema adicional para esta construcción y surge por la falta de información escrita en español, valga aclarar, los recursos que se encuentran disponibles están escritos en inglés y no se conocen muchos estudios sobre el tema en Colombia. La situación representa dificultad en el acceso de guías

para el guitarrista colombiano, de modo que el conocimiento sobre estos acordes para algunos intérpretes, suele ser abstracto y desorganizado.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo realizar una propuesta didáctica basada en la interpretación de Bill Evans, como medio para comprender y aplicar los acordes sin raíz en la guitarra eléctrica?

## **1.3 Antecedentes**

El tema de los acordes sin raíz tiene escaso desarrollo informativo en español, aparentemente no ha sido explorado en trabajos de grado o publicaciones de libros, sin embargo, para este trabajo, se halló útil el material obtenido de trabajos de grado que proponen guías pedagógicas aplicadas a la guitarra eléctrica, independiente de la temática a tratar.

En ese contexto vemos como (Alonso González & Rodríguez Gutiérrez , 2014) presentan una guía para resolver dudas y ofrecer herramientas para la comprensión del uso de pedales análogos, clases y su funcionamiento, aclarando conceptos útiles para mejorar la calidad interpretativa de los guitarristas eléctricos. La investigación aporta material relevante para la presente propuesta pues si bien no habla puntualmente de los acordes sin raíz, ofrece una visión clara para comprender conceptos que usualmente no son explorados a la hora de estudiar guitarra eléctrica.

Por otra parte, a través de las transcripciones realizadas sobre las obras del pianista Bill Evans, que se pueden consultar en (Evans, The Bill Evans Trio - Volume 1 (1959-1961), 2003), (Evans, The Bill Evans Trio - Volume 2 (1962-1965), 2003) y (Evans, The Bill Evans Trio - Volume 3 (1968-1974), 2003) se logra evidenciar el uso de los acordes sin raíz aplicados en un contexto musical con el acompañamiento de contrabajistas y bateristas. Allí se incluyen transcripciones de 3 instrumentos lo que permite ver como se complementa la armonía interpretada por Bill Evans con los contrabajistas que generalmente tocan la raíz del acorde.

Esta recopilación de transcripciones, será fundamental en este trabajo a la hora de realizar el análisis armónico de Bill Evans, ya que permite comprender la utilidad de estos acordes en un contexto musical como el jazz, lo que se traduce en una herramienta útil para realizar la adaptación de los acordes sin raíz a la guitarra eléctrica.

Otro antecedente relevante por la similitud con ésta propuesta se encuentra en la publicación (Reilly, 2010) en la que se habla en principio sobre la importancia que tuvo Bill Evans en el siglo XX para el desarrollo de la armonía del jazz, sin embargo, el contenido del libro está centrado en el análisis armónico que Jack Reilly realiza sobre 8 piezas musicales de Bill Evans, se incluyen diferentes formas del jazz como el blues, el jazz tonal, modal y la forma libre. Reilly realiza un análisis exhaustivo sobre cada obra intentando explicar el contenido rítmico, armónico y melódico, además, las improvisaciones y re armonizaciones que Bill Evans creó a partir de standards de jazz.

A través del análisis armónico realizado por Reilly se logra obtener información sobre la forma en que Bill Evans interpretaba los acordes y principalmente los acordes extendidos, la comprensión de la rearmonización de éstas piezas permite ampliar la visión acerca de cómo el pianista interpretaba su instrumento de manera armónica dentro de una agrupación.

Así mismo, (Romero Varón, 2016) analizo 2 obras de un referente musical dentro del jazz del guitarrista Joe Pass. *Round Midnight* y *Have you Met Miss Jones*, con el fin de extraer el conocimiento de Joe Pass en la construcción de *voicings* y posteriormente adaptarlo a la pieza conocida como *Satin Doll* con la idea de generar herramientas didácticas útiles. El autor centró su tesis en los *voicings* (conducción de acordes) y el intérprete solista, información que ofrece referentes válidos para la presente investigación por su contenido teórico sobre la armonía y la construcción de acordes, su metodología brinda pautas para el análisis, la adaptación, y el uso de herramientas didácticas para que los intérpretes musicales hagan acercamientos al conocimiento teórico y práctico.

Además (Pass, 1996) se encargó de elaborar una recopilación de gran cantidad de acordes, algunos de estos pueden ser considerados acordes sin raíz. A través de su obra se encuentra un referente primordial en la armonía jazz aplicada a la guitarra eléctrica. Se trata de una literatura musical que ofrece acordes utilizados en muchas de sus interpretaciones y comparte similitudes con los acordes de Bill Evans.

Por otro lado (Levine, El Libro del jazz Piano. , 1989), propone un método completo para estudiar piano y armonía aplicada al jazz, es un libro bastante amplio que parte del estudio elaborado por el autor sobre algunos de los pianistas más importantes en la historia del Jazz entre los que incluye a Bill Evans. Se refiere de manera puntual a dos tipos de *voicing* dentro de los acordes sin raíz, los de disposición A y disposición B, conceptos que junto con algunas de las conducciones que allí se proponen, fueron usados debido a la claridad con la que se presentan los temas y la pertinencia con esta construcción académica para ofrecer un material completo, útil y práctico.

#### **1.4 Justificación**

La guitarra eléctrica es un instrumento relativamente nuevo y muy común dentro de la música popular del siglo XX y XXI. (Hempstead & Worthington, 2005) Sin embargo, las técnicas que se han explorado en ella son numerosas, situación que para el estudiante de guitarra eléctrica abre un amplio abanico de modalidades que le brinda la posibilidad de investigar y estudiar diferentes alternativas, algunas con mayor complejidad respecto de otras. (Ramirez, 2017)

Hablar de acordes sin raíz exige adentrarse en una técnica compleja desde un punto de vista teórico, pues se requiere de conocimientos previos sobre armonía funcional y formación de acordes. La mayoría de técnicas interpretativas dentro de un instrumento poseen referentes en los que se apropian nuevas herramientas en su instrumento y de alguna manera se terminan

popularizando en los demás intérpretes. Sin embargo, para efectos de la propuesta que se desarrolla en ésta oportunidad, se considera relevante el caso de los acordes sin raíz, dentro de la armonía aplicada al jazz en la experiencia de Bill Evans, pues esta técnica se vio claramente reflejada en su trío musical, que incluía piano, contrabajo y batería.

Este trabajo se orienta en dos sentidos: el primero de ellos, enfocado al análisis de esta agrupación para esquematizar la teoría que existe en torno a la interpretación de estos acordes dentro de un formato musical, que incluya un instrumento armónico, más, un instrumento que interprete las notas raíces o fundamentales, como el bajo o el contrabajo y en segundo lugar se pretende adaptar el aporte musical de Bill Evans a la guitarra eléctrica, ya que en la actualidad su uso es frecuente en formatos de música popular, como instrumento armónico, junto a otros instrumentos que resaltan las fundamentales, como es el caso del bajo eléctrico. Por eso la comprensión teórica y práctica de los acordes sin raíz pueden fortalecer y ampliar las posibilidades interpretativas y compositivas de las agrupaciones musicales actuales.

Resulta de gran utilidad la realización de una propuesta didáctica, en la que se expongan conceptos teóricos que incluyan diferentes herramientas, que una vez aplicadas acerquen al intérprete a la práctica de estos acordes y de esta manera se logre brindar un escenario amplio de posibilidades de acceso a la información y conocimiento teórico que para el caso objeto de investigación, actualmente resulta escaso en el idioma español.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo General**

Realizar una propuesta didáctica, como guía para la comprensión teórica y práctica de los acordes sin raíz aplicados en la guitarra eléctrica, partiendo del análisis armónico de obras del pianista Bill Evans y su trío musical de jazz.

### **1.5.2 Objetivos Específicos**

- Analizar las distintas concepciones de acordes sin raíz dentro de la armonía musical.
- Describir las diferentes maneras en que los acordes sin raíz se adaptan a la guitarra eléctrica.
- Exponer herramientas donde los guitarristas eléctricos logren la comprensión y práctica de los acordes sin raíz dentro de una agrupación musical.

## **2. MARCO TEÓRICO**

Este apartado describe conceptos elementales para el entendimiento de la propuesta que resultan necesarios, debido al componente teórico fundamental que se incorpora en el trabajo de investigación como base para permitir la aplicación didáctica pretendida. En ese contexto es importante definir claramente los siguientes términos:

## **2.1 Los acordes.**

Un acorde es un conjunto de 3 o más notas que suenan de manera simultánea. Dentro de la armonía moderna, se construyen por intervalos de terceras menores o mayores ascendentes, que pueden ser interpretados por uno o más instrumentos musicales, incluyendo la voz humana. (Herrera E. , 1990)

Son necesarios varios instrumentos melódicos o monódicos para lograr el sonido de un acorde, ya que estos solo pueden reproducir una nota, en el caso de los instrumentos polifónicos o armónicos es posible que por sí solos logren interpretar acordes, entre ellos están: la guitarra acústica y eléctrica, el piano, el órgano y el arpa. (Gil Corral & Serrano Vida, 2003)

### **Intervalos.**

Para entender la construcción de los acordes es necesario desarrollar los conceptos de intervalos musicales. Éstos hacen referencia a la distancia en altura de frecuencia que existe entre dos notas, la unidad de medida entre una nota y otra son los semitonos y tonos. Un tono es equivalente a 2 semitonos. (Herrera E. , 1990)

Los intervalos simples son aquellos que no exceden la octava es decir 6 tonos, en la siguiente tabla están graficados los intervalos simples, en orden ascendente:

<b>Intervalo</b>	<b>Numero de tonos/semitonos</b>	<b>Ejemplo</b>
Unísono	Mismo sonido	de Do a Do en la misma octava
Segunda Menor	1 semitono	de Do a Re bemol
Segunda Mayor	1 Tono	de Do a Re
Tercera Menor	1 Tono y 1 semitono	de Do a Mi bemol
Tercera Mayor	2 Tonos	De Do a Mi
Cuarta Justa	2 tonos y 1 semitono	De Do a Fa
Cuarta aumentada o quinta disminuida	3 tonos	De Do a Fa sostenido o sol bemol
Quinta Justa	3 tonos y 1 semitono	De Do a Sol
Sexta Menor	4 tonos	De Do a Lab
Sexta Mayor	4 tonos y 1 semitono	De Do a La
Séptima Menor	5 tonos	De Do a Si bemol
Séptima Aumentada	5 tonos y 1 semitono	De Do a Si bemol
Octava	6 tonos	De Do a Do en una octava arriba

*Tabla 1 Intervalos Fuente: Estudiante investigador*

### 2.1.1 Acordes de triada

Un acorde de triada está conformado por tres notas denominadas Fundamental, Tercera y Quinta.

La fundamental es la nota del acorde más grave, si este no está en inversión, la nota fundamental coincide con el nombre del acorde, por ejemplo, en un La menor la nota fundamental es La.

La tercera de un acorde está formada por un intervalo de tercera menor o mayor a partir de su fundamental. A manera de ejemplo, la tercera menor a partir de una nota fundamental La es un Do (1 tono y 1 semitono) y la tercera mayor a partir de esa Fundamental La es un do sostenido (2 tonos). (Herrera E. , 1990)

La Quinta de un acorde, es aquella que parte de un intervalo de tercera menor o mayor a partir de la tercera del acorde, o de un intervalo de quinta justa, quinta disminuida o quinta aumentada a partir de la fundamental del acorde. (Herrera E. , 1990)

En los acordes de triada se encuentran 4 posibilidades que se grafican en la siguiente tabla:

<b>Nombre del Acorde</b>	<b>Construcción</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>Cifrado</b>
Triada Mayor	Fundamental + tercera mayor + tercera menor	Do mayor( do, mi , sol)	Do
Triada Menor	Fundamental + tercera menor + tercera mayor	Do menor (do, mib, sol)	Dom
Triada Disminuida	Fundamental + tercera menor + tercera menor	Do disminuido (do ,mib ,solb)	Dodim
Triada Aumentada	Fundamental + tercera mayor + tercera mayor	Do Aumentado (do, mi, sol#)	Doaum

*Tabla 2 Triadas Fuente: Estudiante investigador*

### **2.1.2 Acordes de cuatriada**

Los acordes de cuatriada o también conocidos como tétrada poseen 4 notas. Su construcción parte de los acordes de triada donde se agrega una nota más conocida como séptima.

La séptima es un intervalo de séptima mayor, séptima menor o séptima disminuida ascendente a partir de la fundamental, o un intervalo de tercera mayor o menor a partir de la quinta del acorde, esto da como resultado 8 posibilidades. (Herrera E. , 1990)

<b>Nombre del acorde</b>	<b>Construcción</b>	<b>Ejemplo</b>	<b>Cifrado</b>
Acorde de séptima mayor	Acorde mayor + tercera mayor desde la quinta	Do mayor 7 (Do, mi, sol, sí)	DoMaj7
Acorde mayor con séptima menor o dominante 7	Acorde mayor + tercera menor desde la quinta	Do con séptima menor (do, mi, sol, sib)	Do7
Acorde menor con séptima menor	Acorde menor + tercera menor desde la quinta	Do menor 7 (Do, Mib, Sol, Sib)	Dom7
Acorde menor con séptima mayor	Acorde menor + tercera mayor desde la quinta	Do menor 7 con séptima mayor (do, mib, sol, sí)	DomMaj7
Acorde Semi-disminuido	Acorde disminuido + tercera mayor desde la quinta	Do semidisminuido (Do, Mib, Solb, Sib)	Dom7b5
Acorde disminuido con séptima disminuida	Acorde disminuido + tercera menor desde la quinta	Do disminuido 7 (Do, Mib, Solb, Sibb)	Dodim7
Acorde aumentado con séptima mayor	Acorde aumentado + tercera menor desde la quinta	Do aumentando maj7 (Do, Mi, Sol#, Si)	DoMaj7aum

Acorde aumentado con séptima menor	Acorde aumentado + tercera disminuida desde la quinta	Do aumentado con séptima menor (Do, mi, sol#, sib)	Do7aum
------------------------------------	---	--	--------

*Tabla 3 Cuatriadas Fuente: Estudiante investigador*

### 2.1.3 Acordes extendidos y tensiones

Los acordes extendidos son aquellos, que partiendo de la cuatriada añaden una o más notas extras por encima, estas notas son conocidas como **tensiones** y se pueden dividir en 3 (Herrera E. , 1995)

-Las Novenas: La tensión de novena se forma a partir de un intervalo de novena desde su fundamental, este intervalo excede el de octava por lo tanto es un intervalo compuesto, una manera sencilla de identificar una novena es comparándola con una segunda pero octava arriba, por ejemplo, la segunda de Do es Re, por lo tanto, la novena de Do serie Re una octava arriba, dentro de la armonía funcional existen tres tipos, la novena (9), la novena menor (b9) y la novena aumentada (#9)

-Las Oncenas: Esta tensión se forma por un intervalo de oncena desde la fundamental, es un intervalo compuesto, se puede identificar con facilidad como una octava a partir de la cuarta,

por ejemplo, una la cuarta de Do es Fa por lo tanto su oncena en un Fa octava arriba, existen 2 tipos dentro de la armonía funcional, la Oncena (11) y la Oncena Aumentada (#11)

- Las Trecenas, son tensiones formadas por un intervalo de trecena a partir de la fundamental, se puede comparar con la sexta sumándole una octava arriba por ejemplo de Do a La hay una sexta, la trecena seria entonces una La octava arriba, existe en la armonía funcional 2 tipos, la Trecena (13) la trecena menor (b13) y la trecena aumentada (#13). (Herrera E. , 1995).

#### 2.1.4 Tensiones Disponibles

Dentro del sistema de tonal algunas de estas tensiones no son disponibles ya que generan disonancias que estropean las funciones tonales, no es así en el sistema modal donde las variedades de tensiones hacen parte de este sistema. (Guitarmonia, S.F)

En este cuadro se grafican las tensiones disponibles de la tonalidad mayor:

<b>Grado</b>	<b>Tensiones Disponible</b>
Imaj7	9 y 13
IIm7	9 y 11
IIIm7	11
IV7	9, #11 y 13
V7	9 y 13

VIm7	9 y 11
VIIIm7b5	11 y b13

*Tabla 4. Tensiones disponibles de la tonalidad mayor Fuente: Guitarmonia*

Cuadro con las tensiones disponibles en la tonalidad menor.

<b>Grado</b>	<b>Tensiones disponibles</b>
Im7	9 y 11
Im6	9 y 11
ImMaj7	9 y 11
IIIm7b5	11 y b13
IIIm	11
bIIImaj7	9 y 13
bIIImaj7#5	9, #11 y 13
IVm7	9, 11 y 13
IV7	9, #11 y 13
Vm7	11
V7	b9, #9 y b13
bVMaj7	9, #11 y 13
VIm7b5	9, 11 y b13
bVII7	9 y 13
VIIIm7b5	b13

*Tabla 5 Tensiones disponibles de la tonalidad menor Fuente: Guitarmonia*

## 2.2 Bill Evans y los acordes sin raíz

Bill Evans (Plainfield, 16 de agosto de 1929-Nueva York, 15 de septiembre de 1980) es reconocido por ser uno de los pianistas más influyentes en la historia del jazz y su aporte a la evolución de este género musical, esto por distintos motivos, como popularizar el formato de trío más común del jazz: piano, contrabajo y batería. Además de llevarlo a una complejidad musical diferente, ya que los tríos en su época intentaban darle prioridad rítmica y melódica al piano mientras el contrabajo y la batería simplemente acompañaban. (Ginell, 2012)

El trío de Bill Evans sonaba como un solo instrumento en conjunto, los músicos que lo acompañaban participaban de manera activa en las composiciones y arreglos del grupo, de esta manera se rompía la barrera que separaba a los músicos principales de los músicos acompañantes.

Miguel Serrano escritor especialista en artículos de jazz se refirió al trío de Bill Evans describiendo que se trataba de unas “*melodías luminosas*” que en apariencia eran sencillas pero se mostraban articuladas y con una precisión que denominó “*sobrenatural*” elaborado sobre “*un lecho armónico profundo y de apariencia leve, igualmente misterioso*”, y agregó en su descripción: “*Nada importa demasiado, y todo importa más de la cuenta. No hay excesos dramáticos, pero tampoco concesiones*”

Para narrar la armonía de éstas composiciones sostuvo “*el bajo se funde con el piano para formar un instrumento mayor, resonante, un instrumento que canta*” y respecto de la

articulación de los músicos señaló que *“la batería de Paul Motian lanza puñados de arena sobre el escenario y mantiene el sonido en tierra Scott LaFaro, el contrabajista contundente y oportuno. El trío es una máquina perfecta que va a descomponerse en cualquier momento.”* (Serrano, 2014)

(Serrano, 2014) nombra a dos de los músicos que formaron parte del trío de jazz de Bill Evans, el baterista Paul Motian y el contrabajista Scott laFaro. Esta formación es reconocida por ser la más importante en la vida y carrera musical de Bill Evans. Su primer disco *“Portrait in jazz”* grabado por esta agrupación es uno de los pilares en la formación del jazz moderno y la evolución del trío de jazz, Evans se entendía perfectamente con Scott Lafaro. Su muerte a los 25 años fue un hecho que marcó un antes y un después en el trío musical de Bill Evans. Lafaro grabó dos discos más con el trío los cuales fueron aclamados por la crítica *“Waltz for Debby”* y *“Sunday at the Village Vanguard”* este último es descrito como el referente más grande en los tríos de jazz modernos. (Serrano, 2014)

Otros de los grandes aportes de Bill Evans al jazz fueron, su interpretación en el piano, su aporte al jazz como compositor e improvisador y la aplicación de conceptos armónicos en su música, poseía una influencia de la música clásica en la etapa del romanticismo y a su vez la influencia de grandes músicos de jazz que iniciaron un par de décadas antes de su aparición. (Relly, 1994)

Evans ha sido considerado como el pianista que más aportes ha realizado a la evolución de la armonía en el jazz del siglo XX, tomando gran parte de los conceptos armónicos que surgieron 400 años antes de su nacimiento y aplicándolo en la evolución de la música popular en Estados Unidos. Su música ha sido parte del estudio académico formal dentro del piano y la armonía, El escritor Jack Reilly considera que Bill Evans será mencionado en el futuro como el pianista de jazz más importante del siglo XX.

*“La evolución del Jazz de 1890 a 1980, puede ser resumida en la música de dos pianistas: Art Tatum y Bill Evans son las figuras más sobresalientes, quienes superarán históricamente a los Jelly Roll Mortons, los Duke Ellingtons, a los Bud Powells y aún los Lennie Tristanos, es decir, que para el año 2080 únicamente estos 2 nombres serán necesarios de mencionar en el curso de la historia del Jazz, porque ellos fueron la síntesis de todo lo que vino antes y todo lo que siempre vendrá después. Ambos hombres absorbieron las innovaciones de no únicamente los talentos pianísticos menores (mencionados arriba) sino también de los instrumentistas de aliento: los Armstrongs, los Beiderbeckes, los “Prezes”, los “Birds”, los “Zoots”, los Getzs y los Coltranes, aquellos otros interesantes, pero inevitablemente menores talentos que forjaron los senderos melódicos de la línea improvisada del Jazz. Art Tatum y más aún Bill Evans también absorbieron la música del mundo clásico occidental, de Bach a Schönberg y cualquier análisis de sus estilos deberá atraer esto al frente.” (La Armonía de Bill Evans, 1994)*

### 2.2.1 Acordes sin raíz.

Como se menciona anteriormente el trío de Bill Evans sonaba como un solo instrumento, razón por la cual implemente el uso de acordes que omitían la fundamental y las quintas en el piano relegándole esta función al contrabajista. Esta técnica es llamada en instrumentos armónicos como el piano y la guitarra acordes sin raíz o en inglés *rootless chords*.

Sin embargo, para que un acorde sin raíz funcione debe ser acompañado por otro instrumento, que realiza las notas que son omitidas. Para ser más preciso un instrumento con un registro más grave como el contrabajo o el bajo eléctrico. Esto, porque la nota fundamental de un acorde debe ser la nota más grave que de lo contrario el acorde estaría en inversión. Por eso los acordes sin raíz están presentes dentro del contexto de una agrupación musical y no como instrumento solista.

Los acordes sin raíz son reconocidos como otro de los grandes aportes de Bill Evans a la música. En la interpretación de sus composiciones y *standards* de jazz, eran visibles sus ideas ya que los acordes variaban desde triadas y principalmente acordes extendidos, que incluían varios tipos de tensiones al complementarse armónicamente con el contrabajo. Esta idea también fue explorada por pianistas contemporáneos a Bill Evans tales como Erroll Garner y Ahmad Jamal. (Levine, El libro del jazz piano, 2003)

Uno de los momentos donde el trío de Bill Evans hacía énfasis en los acordes sin raíz era cuando él improvisaba en su piano. Para el efecto empleaba su mano derecha para realizar melodías y la izquierda para acompañarlas con acordes extendidos, los cuales formaban *voicings* de dos a cuatro notas que normalmente incluían la tercera y la séptima del acorde. Las demás notas solían ser tensiones como las novenas, oncenas y treceñas dependiendo de la cualidad del acorde. (Musicradar, 2020)

Debe destacarse que, por lo general en los acordes sin raíz, Bill Evans tampoco interpretaba las quintas de los acordes, debido a la cercanía que esta nota tiene con las tensiones de oncená, treceña y más aún si son interpretadas en la misma octava, pues interiormente se configuran intervalos de segunda que pueden llegar a ser disonantes. Por otro lado, un pianista que improvisa con su mano derecha y se acompaña con la izquierda, tiende a limitar la cantidad de notas que puede reproducir al tiempo.

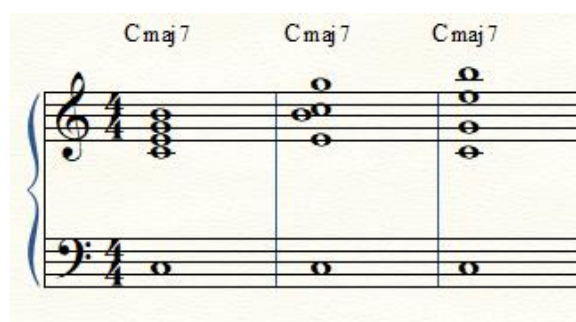
## **2.2 Voicings**

Los *voicings* hacen referencia al orden en que se colocan las notas de un acorde, implicando que las notas no necesariamente se deben tocar en la disposición que aparecen en la teoría.

Los diferentes *voicings* son aplicables en instrumentos armónicos como en instrumentos de orquesta, banda o coros. Estos ofrecen diferentes sonoridades y una conducción entre acordes que permita enlazar algunas notas, por lo que muchas técnicas de composición y arreglos se

basan en el uso de los voicings. Henric Herrera menciona que: “*los cambios de disposición no afectan al cifrado, ya que el acorde se mantiene en el mismo estado*” (Herrera E. , 1995)

Lo anterior hace referencia a que independientemente del *voicing* utilizado dentro de un acorde, su cifrado se mantiene, como se verá en el siguiente ejemplo:



*Ilustración 1 Ejemplo de voicings Fuente: Estudiante Investigador*

Los tres acordes anteriores se pueden llamar Cmaj7 a pesar de la diferencia en la disposición de sus notas.

Este término se puede confundir con inversión. Sin embargo, en un acorde en inversión, la nota más grave de un acorde no es su fundamental, sino otra nota estructural del acorde como la tercera o la quinta, dentro de una agrupación musical el instrumento que interprete las notas más graves es el que determina si el acorde está en fundamental o en inversión. Así ocurría en el trío de Bill Evans donde el contrabajista interpretaba las notas más graves mientras el piano utilizaba diferentes *voicings*. (Herrera E. , 1990)

## 2.3 Didáctica.

La didáctica estudia un conjunto de técnicas que representan procesos eficaces de enseñanza y aprendizaje. En éste intervienen básicamente dos sujetos esenciales, el educador y el educando. En el caso particular del educador la didáctica no solo busca transmitir un conocimiento profundo de la disciplina, sino que, comprende el “cómo” puede ser enseñada, teniendo en cuenta al alumno, sus condiciones y experiencias previas. (Giussepe Nérici, 1969)

Imideo Nericí plantea 7 preguntas dentro de la didáctica en la perspectiva del educador y del educando que permiten conocer la situación de estos 2 sujetos dentro de la didáctica.

Punto de vista del Educador	Punto de vista del Educando
¿Quién enseña?	¿Quién dirige el aprendizaje?
¿A quién enseña?	¿Quién aprende?
¿Cómo enseñar?	¿Cómo orientar el aprendizaje?
¿Cuándo enseñar?	¿Cuándo orientar el aprendizaje?
¿Qué enseñar?	¿Qué aprender?
¿Para qué enseñar?	¿Para que aprender?
¿Dónde enseñar?	¿Dónde aprender?

*Ilustración 2 Preguntas sobre la didáctica Fuente: Hacia una didáctica general dinámica, Imideo Nericí 1985*

Nericí aclara que en la didáctica se destaca principalmente ¿el cómo enseñar? y ¿Cómo aprender?

En la didáctica también surgen 4 elementos extra a los sujetos: (i) **los objetivos** que son aquellas metas a las que se quiere conducir al educando, (ii) **los métodos de enseñanza**

donde también se incluyen las técnicas de enseñanza, en este aspecto la enseñanza debe poner en actividad al educando en base al contenido enseñado, (iii) **la materia**; es el contenido disciplinar y específico de la enseñanza, y (iv) **el medio** que hace referencia al escenario social, económico y cultural del educando que no debe ser ajeno al educador. (Giussepe Nérici, 1969)

Con base en los métodos y técnicas de enseñanza, dentro de la didáctica también se habla de la experiencia previa de los educandos. Esta permite desarrollar la enseñanza basándose en conocimientos previos de los estudiantes.

*“La práctica resulta muy importante ya que se sabe que **el ser humano aprende mediante la experiencia**. También es normal enseñar a partir de la misma. Sin embargo, es importante no recaer exclusivamente en las enseñanzas mediante esta técnica. Por eso resulta tan importante complementarlo con la teoría.”* (Raffino, 2020)

Finalmente debe indicarse que para fortalecer la experiencia de los estudiantes existe, la práctica, por medio de la cual se busca dar utilidad a los conocimientos teóricos. En este sentido, la teoría y la práctica se complementan por lo que los métodos y técnicas de enseñanza hacen uso de la acción y la reflexión. (Raffino, 2020)

### **2.3.1 Material didáctico**

Los materiales didácticos son herramientas utilizados por el educador que funcionan como medio para el aprendizaje de los educados. Un primer aspecto importante de los recursos didácticos es poner en acción los contenidos de enseñanza a través de la práctica. Los recursos didácticos se pueden clasificar por la percepción de nuestros sentidos, dentro de estos destacan los visuales y auditivos, así como su combinación de recursos audiovisuales, como fotografías, ejemplos, diagramas, gráficos, mapas, videos y música. (Ecured, S.F)

El material didáctico por sí solo no garantiza un aprendizaje, este debe estar acompañado por un buen manejo de los elementos de la didáctica, así como manejo apropiado por parte del educador y el educando. (Ecured, S.F)

### **2.3.2 Guía didáctica**

El contexto de guía didáctica encuentra definición en la página web de la Universidad de la República de Uruguay, en la que se indica que trata de un material que orienta un estudio en específico, *“para favorecer el trabajo autónomo. Presenta un plan o marco para el desarrollo de la Unidad, un calendario que facilita su organización en sesiones de trabajo, la enumeración de los recursos y materiales disponibles y las actividades a desarrollar”* (ProEva, 2016)

Estas guías suelen estar ubicadas en el contexto de la educación a distancia, se centran en el aprendizaje autónomo, pero a pesar de esto en ningún momento se debe sustituir la presencia del profesor que igualmente hace presencia activa en el proceso educativo. Las guías ofrecen información acerca del contenido desarrollado además reúnen recursos didácticos con algunas pautas para ser desarrolladas por el estudiante.

Su relevancia está presente en el aprendizaje del estudiante. Al presentar un contenido organizado que pueda implementarse en el estudio de una disciplina específica, a su vez le permite al docente apoyar su metodología y orientar a los estudiantes a los objetivos propuestos. (Ecured, S.F)

## **2. METODOLOGÍA**

### **3.1 Enfoque Investigativo: Cualitativo**

El enfoque de esta investigación es cualitativo (Ruiz Bolívar, 1992), define éste como *“el conjunto de opciones metodológicas a través de las cuales se expresa el paradigma interpretativo en la investigación de los fenómenos sociales”* y señala que a través de éste se logra el suministro de información enfocado desde *“una perspectiva subjetivista, al estudio de comportamientos, creencias, opiniones, emociones, actitud, valores, sentimientos y la relación entre las personas (...)es efectivo también en la identificación de factores intangibles (...), cuyo rol en el proceso de investigación pudiera no ser evidente.”*

De esta manera, este trabajo es cualitativo, ya que es una interpretación propia acerca del análisis y adaptación de obras de Bill Evans. Igualmente, la construcción de la guía didáctica parte de una perspectiva subjetivista del investigador y los maestros musicales que la valoren.

### **3.2 Tipo de investigación: Exploratoria.**

El tipo de investigación es exploratorio, se adelantó con la finalidad de conocer el contexto en el que se pueden aplicar los acordes sin raíz a la guitarra eléctrica. En esas condiciones el objetivo se dirige a lograr el hallazgo de material relacionado con un fenómeno del cual no se ha desarrollado mucho conocimiento y de esa manera se estableció la posibilidad de realizar una investigación completa y propositiva.

### **3.4 Ruta metodológica**

Para la realización de este trabajo se abordan 4 etapas que fragmentan el trabajo de manera organizada, estas son:

#### **Etapas 1: Análisis musical de Bill Evans.**

Analizar diferentes interpretaciones del trío musical de Bill Evans, donde se usan acordes sin raíz, con énfasis en acordes extendidos y relegando las fundamentales al contrabajista de su grupo, esto con el fin de recopilar una base de acordes utilizadas por Bill Evans.

**Etapa 2: Adaptación a la guitarra eléctrica.**

Adaptar la propuesta de acordes sin raíz de Bill Evans desde el piano a la guitarra eléctrica, con el propósito de involucrarla en un contexto musical donde intervenga un bajo o un contrabajo que interprete las raíces o fundamentales.

**Etapa 3: Realización de la propuesta didáctica.**

Realizar una propuesta didáctica entorno a los acordes sin raíz extraídos del análisis de Bill Evans, donde incluya; diagramas de acordes, partituras, ejercicios prácticos, apoyos auditivos y su aplicación en *standars* de jazz.

**Etapa 4: Valoración de la propuesta**

Valorar la propuesta con maestros especializados en la guitarra eléctrica en Colombia, con el fin de conocer que tan viable es la propuesta en un contexto pedagógico.

### **3.5 Desarrollo Metodológico**

#### **Etapa 1: Análisis de musical Bill Evans**

El sentido de este análisis es recopilar los *voicings de piano* utilizados por Bill Evans en su interpretación de algunos *standards* de jazz y una composición propia con el fin de comprender el uso de los acordes sin raíz dentro de un contexto musical.

Al ser un trío de jazz, Bill Evans interpreta una melodía más un acompañamiento armónico. A diferencia de otros formatos de jazz donde la melodía suele ser interpretada por otro instrumento y relega únicamente al piano, el acompañamiento. Pese a esto, este análisis será únicamente armónico, ya que este es el único relevante en el desarrollo de este trabajo.

#### **Criterio de análisis**

Existen diferentes herramientas para realizar un análisis musical, partiendo desde la forma, y desglosándose en el ritmo, melodía y armonía. Para este trabajo específicamente interesa desarrollar un estudio armónico, descartando un análisis de ritmo, melodía y forma, ya que se alejaría del sentido final del proyecto, cuyo objetivo principal es recopilar los acordes sin raíz utilizados por Bill Evans.

Dentro de este estudio surgen dos sistemas, la *armonía clásica* y la *armonía moderna o funcional*. Dentro del Jazz, esta última es la indicada para realizar un análisis, más aun cuando hablamos de conceptos como acordes extendidos, tensiones y acordes sin raíz, por lo que en ésta oportunidad el ejercicio académico estará dirigido a tomar como referencia la armonía moderna para desarrollar el análisis respectivo, (Herrera E. , 1995) define muchos de los conceptos que se usarán aquí por lo que será frecuente recurrir a él.

En ese orden de ideas el análisis se realizará de tal manera que se logren señalar los acordes sin raíz y se puedan descartar los que no lo son. Una vez seleccionados estos acordes se indicarán las **notas del acorde**; terceras, quintas y séptimas, además de sus **tensiones**: Novenas, Oncenas y Trecenas, de esta manera podremos conocer la conducción de diferentes acordes sin raíz dentro de estas obras musicales.

### **Criterio de selección**

El análisis se realizará sobre 3 *standards* de jazz y una composición propia de Bill Evans. En principio son dos criterios de selección, uno por gusto personal y el otro para generar variedad. Se escogieron 4 obras para tener diferentes contextos sobre cómo implementar los acordes sin raíz, que incluyen diferentes métricas y tonalidades, el análisis también busca *voicing* comunes en las 4 obras con el objetivo de encontrar patrones comunes en la interpretación de Bill Evans.

El criterio de variedad consiste en que cada pieza, tenga un valor diferencial a las demás. (i) La primera pieza en analizar es *Alice in Wonderland* que se diferencia por su métrica de  $\frac{3}{4}$ , (ii) una segunda obra es *Autumn leaves* que se encuentra en una tonalidad menor, (iii) en tercer lugar *Emily* por tener una forma mucho más larga y una mayor cantidad de modulaciones e intercambios modales y (iv) por ultimo *Periscope* por ser la única obra compuesta por Bill Evans dentro de este análisis.

<b>Obra</b>	<b>Valor Diferencial</b>
<i>Alice in Wonderland</i>	Compas de $\frac{3}{4}$
<i>Autumn leaves</i>	Tonalidad menor
<i>Emily</i>	Uso de modulaciones e intercambio modal
<i>Periscope</i>	Composición propia de Bill Evans

El criterio de variedad consiste en que cada pieza, tenga un valor diferencial a las demás. (i) La primera pieza en analizar es *Alice in Wonderland* que se diferencia por su métrica de  $\frac{3}{4}$ , (ii) una segunda obra es *Autumn leaves* que se encuentra en una tonalidad menor, (iii) en tercer lugar *Emily* por tener una forma mucho más larga y una mayor cantidad de modulaciones e intercambios modales y (iv) por ultimo *Periscope* por ser la única obra compuesta por Bill Evans dentro de este análisis.

## **Análisis Alice in Wonderland**

### **-Contextualización**

*Alice in wonderland* es un standard de jazz compuesto por Sammy Fayn para la película de Disney *alice in wonderland*. Bill Evans interpretó su propia versión en el disco en vivo *Sunday at the Village Vanguard*. (Jurek, s.f.)

La forma usada en este *standard* es típica del jazz A-A-B-A, es decir contiene dos secciones. La primera llamada A, se interpreta en tres ocasiones una después de la primera y otra vez después de la segunda sección llamada B. Aunque una sección se repita varias veces, los músicos suelen variar en las repeticiones, en la melodía y en el acompañamiento.

### **-Análisis**

En esta versión el contrabajo comienza su participación en la sección B, siendo las dos primeras A una interpretación solista del pianista Bill Evans por lo que los acordes sin raíz se aprecian a partir de esta sección B.

## Sección B

The image shows a musical score for Contrabajo (Double Bass) and Piano. The Contrabajo part is in the bass clef, 3/4 time, and features four notes circled in orange, corresponding to the chords D7, G7, Cmaj7, and Am7. The Piano part is in the treble and bass clefs, 3/4 time, and features a red circle around the D7 chord and green circles around the G7, Cmaj7, and Am7 chords.

*Ilustración 3 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 5*

En el anterior fragmento tenemos cuatro acordes señalados en círculo, el acorde de color rojo “D7” no es un acorde sin raíz, ya que posee la nota fundamental re dentro de su estructura, los acordes señalados en color verde si hacen parte de los acordes sin raíz, al mismo tiempo el bajo es el encargado de interpretar las raíces/fundamentales señaladas en color naranja.

De este fragmento podemos sacar 3 acordes sin raíz útiles, G7, Cmaj7 y Am7 que dentro de su estructura poseen diferentes tensiones disponibles:

**G7** está construido por cuatro notas: Fa (séptima menor), Si (Tercera mayor), Mi (Trecena Mayor) y La (Novena mayor), por lo que su estructura es **7m, 3, 13, 9**.

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), La (Trecena Mayor), Re (Novena), Sol (Quinta justa), por lo que su estructura es **3, 13, 9, 5**.

**Am7** está construido por cuatro notas: Mi (Quinta justa), Sol (Séptima menor), Si (Novena mayor) y Do (Tercera menor), por lo que su estructura es **5, 7m, 9, 3m**.

The image shows a musical score for 'Alice in Wonderland' by Bill Evans. It consists of two staves: a bass line (C.B.) and a piano accompaniment (Pno.). The bass line has six measures with notes circled in yellow. The piano accompaniment has six measures with chords circled in red and green. The chords are labeled: Dm7, G7, Cmaj7, F#7, and B7b9.

*Ilustración 4 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 5*

En este nuevo fragmento de 6 compases, Bill Evans combina acordes con y sin raíz, esta mezcla es común. El sistema de colores funciona igual que en el fragmento pasado y en futuros fragmentos por lo que hay 4 acordes sin raíz G7, dos tipos de CMaj7 y B7b9.

**G7** está construido por cinco notas: Fa (séptima menor), La (novena mayor), Si (tercera mayor), Mi (trecena mayor) y La (novena mayor), por lo que su estructura es **7m, 9, 3, 13, 9**.

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), La (trecena mayor), Re (novena mayor) y Si (séptima mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 9, 7**.

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), La (trecena mayor), Si (séptima mayor) y Mi (tercera mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 7, 3**.

**B7b9** está construido por cinco notas: La (séptima menor), re (novena sostenida), re sostenido (tercera mayor), fa sostenido (quinta justa) y do (novena menor), por lo que su estructura es **7m, 9#, 3, 5, 9b**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef and features a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The Pno. part is in the grand staff and features a sequence of chords: Em/A, Eb7, Dm7, A7, Dm7, A7, Dm7, Ab7, and G7. The notes in the C.B. part are circled in yellow, and the chords in the Pno. part are circled in red and green.

*Ilustración 5 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6*

En el fragmento que corresponde a los últimos compases de la sección B hay 2 acordes sin raíz Eb7 y A7. Se puede visualizar además como Bill Evans emplea el uso de otras notas, incluye 8 por acorde como en el caso de Dm7 y A7, por lo que se concluye que adaptar este tipo de *voicings* a una sola guitarra sería complejo.

**Eb7** está construido por cuatro notas: Sol (tercera mayor), Sib (quinta justa), Do sostenido/Re bemol (séptima menor) y Mi (novena menor), por lo que su estructura es **3, 5, 7m, 9b**.

**A7** está construido por ocho notas: Sib (novena menor), do sostenido (tercera mayor), mi (quinta justa) y sol (séptima menor), el mismo acorde está duplicado a dos manos, por lo que su estructura es **9b, 3, 5, 7m**.

### Sección A3

The image shows a musical score for 'Alice in Wonderland' by Bill Evans. It consists of two staves: C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff is in bass clef and contains a melody with notes circled in yellow and green. The Pno. staff is in treble clef and contains chords with notes circled in red and green. The chords are labeled: Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7, Bm7b5, and E7.

*Ilustración 6 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6*

De nuevo se combina acordes sin raíz y acordes con raíz, de los primeros se extraen Dm7, Fmaj7, B7b5 y E7. En esta sección A y específicamente en este fragmento Bill Evans interpreta la melodía con su mano derecha y con su mano izquierda acompaña con acordes, a diferencia de la sección anterior donde la melodía y acordes eran una misma.

**Dm7** está construido por cuatro notas: Fa (tercera menor), La (quinta justa), Mi (novena mayor) y sol (oncenava mayor), por lo que su estructura es **3m, 5, 9, 11**.

**Fmaj7** está construido por cuatro notas: La (tercera mayor), Do (quinta justa), Mi (séptima mayor) y Sol (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 5, 7, 9**.

**Bm7b5** está construido por cuatro notas: La (séptima menor), Do sostenido (novena mayor), Re (tercera menor) y Fa (quinta disminuida), por lo que su estructura es **7, 9, 3m, 5b**.

**E7** está construido por cuatro notas: Sol sostenido (tercera mayor), Do (trecena menor), re (séptima menor) y Sol (novena aumentada), por lo que su estructura es **3, 13b, 7m, 9#**.

*Ilustración 7 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 6*

En estos 6 compases hay dos elementos nuevos que harán parte del análisis. (i) Acordes en color verde que ya están en compases anteriores, por lo tanto, son repetidos lo que indica que hay acordes típicos en el lenguaje musical de Bill Evans y que probablemente veamos en compases posteriores e incluso en otras obras como es el caso de Dm7 y G7. (ii) Acordes que están señalados en círculo azul, que pertenecen a la categoría de acorde sin raíz, pero no contienen en su estructura ninguna tensión o solo poseen 3 notas o menos. No son acordes extendidos y no serán tenidos en cuenta en la recopilación de acordes de este trabajo.

Teniendo en cuenta lo anterior hay 3 acordes que nos ofrecen nueva información valiosa que son:

**Dm7** está construido por cuatro notas: Fa (tercera mayor), La (tercera mayor), Do (séptima menor) y Mi (novena mayor), por lo que su estructura es **3m, 5, 7m, 9**.

**E<sub>b</sub>7** está construido por cuatro notas: Sol (tercera mayor), Do (tercena mayor), re bemol (séptima menor) y Fa (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 7m, 9**.

**A<sub>m</sub>7** está construido por cinco notas: Si (novena mayor), Do (tercera menor), Mi (quinta justa), Sol (séptima menor) y Re (oncena mayor), por lo que su estructura es **9, 3m, 5, 7m, 11**.

### Improvisación de Bill Evans

The musical score for 'Alice in Wonderland' by Bill Evans is presented in two staves. The top staff, labeled 'C.B.', shows a bass line with five measures. The chords indicated below the staff are Dm7, G7, Cmaj7, Dm7, and G7. The bottom staff, labeled 'Pno.', shows the piano accompaniment. The first four measures of the piano part feature chords that are circled in green and labeled 'Repetido'. These chords are Dm7, G7, Cmaj7, and G7. The fifth measure of the piano part is a whole rest.

*Ilustración 8 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 7*

En el final de la sección A3 de nuevo se repiten algunos acordes que Evans interpretó anteriormente siendo Cmaj7 el único acorde sin raíz nuevo en este fragmento.

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), La (tercena mayor), Si (séptima mayor) y Re (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 7, 9**.

A partir del Dm7 del sexto compas inicia la improvisación de piano, Evans principalmente interpreta melodías con su mano derecha que son acompañadas con acordes en su mano izquierda. Esta herramienta es principalmente útil en el piano, pero compleja en la guitarra, ya que requiere mucha destreza técnica e incluso desarrollar habilidades poco convencionales y excepcionales, que permitan interpretar melodías improvisadas y acompañarse con acordes simultáneamente.

C.B.

Pno.

Am7 Eb7 Dm7 G7

Repetido Repetido

*Ilustración 9 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 8*

En la mayoría de la improvisación Bill Evans repite los mismos acordes por lo que solo se tomaran algunos fragmentos específicos que aporten información adicional, en el anterior fragmento Am y Eb7 poseen nuevos *voicings*.

**Am7** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Si (novena mayor), Do (Tercera mayor) y Mi (Quinta justa), por lo que su estructura es **7m, 9, 3m, 5**.

**Eb7** está construido por cuatro notas: Sol (tercera mayor), La (Oncena sostenida), Re bemol (séptima menor) y Fa (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 11#, 7m, 9**.

The image shows a musical score for 'Alice in Wonderland' by Bill Evans. It consists of two staves: C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff has four measures with notes circled in yellow, corresponding to the chords Cmaj7, Ab7, G7, and Cmaj7. The Pno. staff has five measures with chords circled in green, corresponding to Cmaj7, Ab7, G7, Cmaj7, and Ab7. The word 'Repetido' is written below the Pno. line in the fourth measure.

*Ilustración 10 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 9*

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), Sol (quinta justa), La (trecena mayor) y Re (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 5, 13, 9**.

**Ab7** está construido por cuatro notas: Sol bemol (séptima menor), Si bemol (novena mayor), Do (tercera mayor) y Fa (trecena mayor), por lo que su estructura es **7m, 9, 3, 13**.

Musical score for Illustración 11. The C.B. (Contrabajo) staff shows a sequence of notes: A (circled), G (circled), F (circled), E (circled), D (circled), C (circled), B (circled), A (circled). The Pno. (Piano) staff shows chords: A7alt, Dm7, G7, and Cmaj7. The Pno. staff also features triplets of chords, each circled in green and labeled 'Repetido'.

Ilustración 11 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 9

**A7alt** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Do o Si sostenido (novena aumentada), Re bemol o Do sostenido (tercera mayor) y Fa (trecena menor), por lo que su estructura es **7m, 9#, 3, 13b**.

Musical score for Illustración 12. The C.B. (Contrabajo) staff shows a sequence of notes: E (circled), D (circled), C (circled), B (circled), A (circled), G (circled), F (circled), E (circled). The Pno. (Piano) staff shows chords: E7alt, Asus4b9, Eb7, Dm7, and G7alt. The Pno. staff also features triplets of chords, each circled in green and labeled 'Repetido'.

Ilustración 12 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 12

**A7sus4b9** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Sib (novena menor), Re (cuarta justa) y Fa sostenido (trecena mayor), por lo que su estructura es **7m, 9b, Sus4, 13**.

**G7alt** está construido por tres notas: Fa (séptima menor), Si (tercera mayor) y Mi bemol (trecena menor), por lo que su estructura es **7m, 3, 13b**.

C.B.

G7 Em7b5 A7 Dm7 G7

Pno.

Repetido Repetido

*Ilustración 13 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 13*

**A7** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Sib (novena menor), Re bemol/ do sostenido (tercera mayor) y Fa (trecena menor), por lo que su estructura es **7m, 9b, 3, 13b**.

**G7** está construido por tres notas: Fa (séptima menor), La (novena mayor), Si (tercera mayor) y Mi bemol (trecena menor), por lo que su estructura es **7m, 9, 3, 13b**.

C.B.

Cmaj7 D7alt G7 C7

Pno.

Repetido Repetido Repetido

*Ilustración 14 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 13*

**D7alt** está construido por cuatro notas: Fa sostenido (tercera mayor), La bemol (oncenena sostenida), Do (séptima menor) y Fa o Mi sostenido (novena aumentada), por lo que su estructura es **3, 11#, 7m, 9#**.

## Acompañamiento solo de bajo

The image shows a musical score for the piece 'Alice in Wonderland'. It consists of two staves: a bass line (C.B.) and a piano accompaniment (Pno.). The bass line features a melodic sequence with triplets. The piano accompaniment shows chords for Eb7, Dm7, G7, and Cmaj7. Specific notes in the piano accompaniment are circled in blue, green, and red to illustrate their construction.

*Ilustración 15 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 16*

**Dm7** está construido por cuatro notas: Do (séptima menor), Fa (tercera menor), La (quinta justa) y Mi (novena mayor), por lo que su estructura es **7m, 3, 5, 9**.

**G7** está construido por cuatro notas: Fa (séptima menor), Si (tercera mayor), Mi (trecena mayor) y Si (tercera mayor), por lo que su estructura es **7m, 3, 13, 3**.

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: La (trecena mayor), Re (novena mayor), Sol (quinta justa) y Si (séptima mayor), por lo que su estructura es **13, 9, 5, 7**.

Musical score for Illustración 16. The top staff is for C.B. (Contrabajo) and the bottom staff is for Pno. (Piano). The Pno. staff shows four chords circled: Dm7 (blue), G7 (red), Cmaj7 (green), and another Dm7 (blue). The C.B. staff has triplets of eighth notes above the first four measures.

Ilustración 16 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 16

**Cmaj7** está construido por cinco notas: Si (séptima mayor), Re (novena mayor), Mi (tercera mayor), Sol (quinta justa) y Re (novena mayor), por lo que su estructura es **7, 9, 13, 5, 9**.

Musical score for Illustración 17. The top staff is for C.B. (Contrabajo) and the bottom staff is for Pno. (Piano). The Pno. staff shows five chords circled: Dm7 (red), G7 (red), Cmaj7 (green), A7 (red), and Dm7 (red). The C.B. staff has eighth notes and quarter notes.

Ilustración 17 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 17

**Dm7** está construido por cinco notas: Do (séptima menor), Sol (oncena justa), Do (séptima menor), Fa (tercera menor) y La (quinta justa), por lo que su estructura es **7m, 3, 5, 9**

C.B.

Pno.

G7 Cmaj7 Fmaj7 Dm7

Ilustración 18 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 18

**Cmaj7** está construido por cinco notas: Mi (tercera mayor), La (trecena mayor) y Re (novena mayor) y Mi (tercera mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 9, 3**.

C.B.

Pno.

Cmaj7 Bm7b5 E7alt Am7

Repetido

Ilustración 19 Alice in wonderland Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 19

**Cmaj7** está construido por cuatro notas: Si (séptima mayor), Mi (tercera mayor), La (trecena mayor) y Re (novena mayor) por lo que su estructura es **7, 3, 13, 9**.

**E7 alt** está construido por cuatro notas: Sol (tercera mayor), Re (séptima menor), Fa (novena menor) y Sib/La# (oncena aumentada) por lo que su estructura es **3, 7, b9, #11**.

### Análisis Autumn Leaves

*Autumn leaves* es un standard de jazz compuesto por Joseph Kosma, la versión de Bill Evans se encuentra en el disco *Portrait Jazz* de 1959. (Yanow, s.f.)

Evans interpreta el *standard* en la tonalidad de Sol menor a diferencia del tradicional que se encuentra en la tonalidad de Mi menor. La forma es A-A-B-C es decir tres secciones donde la sección A se repite, y es seguida de una segunda sección B para terminar con la sección C. la métrica es 4/4 y Evans lo interpreta a un tempo medio

### Análisis

The image shows a musical score for the jazz standard "Autumn Leaves" in G minor, 4/4 time. It consists of two staves: Contrabajo (Double Bass) and Piano. The bass line features a melodic line with yellow circles highlighting specific notes. The piano accompaniment features a harmonic line with blue, green, and red circles highlighting chords. The chords are labeled as Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. A green label "Repetido" is placed under the piano accompaniment, indicating a repeated section.

*Ilustración 20 Autumn Leaves Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 42*

Esta obra repite muchas de las estructuras de acordes que hay en *Alice in wonderland*, por lo que fueron pocos los nuevos acordes encontrados. En el caso del **F7** la estructura es **3, 13b, 7m, 9#** esta misma ya la habíamos visto en *Alice n wonderland* en un acorde de **E7**. A lo largo de esta obra se recae en esas mismas estructuras que ya fueron explicadas, por lo que este análisis no redundara en ellas. Por otro lado, el *voicing* en el acorde de **Bbmaj7** no se había presentado antes, surgiendo una estructura nueva.

**Bbmaj7** está construido por cuatro notas: La (séptima mayor), Do (novena mayor), Re (tercera mayor) y Fa (quinta justa), por lo que su estructura es **7, 9, 3, 5**.

The image shows a musical score for 'Autumn Leaves'. The top staff is the bass line (C.B.) in B-flat major, with four chords: Bbmaj7, Ebmaj7, Am7b5, and D7. The bottom staff is the piano accompaniment (Pno.) in B-flat major. The piano part features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Yellow circles highlight the notes G, Bb, and D in the bass line. Green circles highlight the chords Bbmaj7 and Am7b5 in the piano part.

*Ilustración 21 Autumn Leaves Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 45*

Este fragmento hace parte del solo de piano de Evans. Su improvisación ya está bastante desarrollada y uno de sus recursos es incluir acordes en bloque con diferentes tensiones. Para este caso resulta importante resaltar los 2 que están en círculo, ya que son acordes sin raíz que aportan nuevo contenido.

**Ebmaj7** está construido por cuatro notas: Sol (tercera mayor), Si bemol (quinta justa), Fa (novena mayor) y La (oncena aumentada), por lo que su estructura es **3, 5, 9, 11#**.

**Am7b5** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Do (tercera mayor), Mi bemol (quinta disminuida), Sol (séptima menor) y Re (Oncena justa), por lo que su estructura es **7m, 3, 5b, 7m, 11**.

### **Análisis de Periscope**

*Periscope* es una composición original de Bill Evans que hizo parte de su álbum *Portrait in Jazz* de 1960 y es una de sus composiciones originales más destacadas. (Jurek, s.f.)

La obra contiene 3 secciones, en la forma A – B – C siendo cada letra una única sección de 8 compases, su tonalidad es Do mayor, su métrica 4/4 y es interpretado a un tempo medio.

Sección A B y C

Contrabajo

Piano

Dm7 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7

*Ilustración 22 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 87*

**Dm7** está construido por seis notas: Fa (tercera menor), La (quinta justa), Do (séptima menor), Mi (novena mayor), Fa (Tercera menor) y La (quinta justa) por lo que su estructura es **3m, 5, 7m, 9, 3m, 5**.

**Cmaj6/9** está construido por cuatro notas: Mi (tercera mayor), Si (séptima mayor), Re (novena mayor) y La (trecena mayor), por lo que su estructura es **3, 7, 9, 13**.

C.B.

Pno.

Fmaj7#11 Cmaj6 Fmaj7#11 Cmaj6 B7 Bb7 A7

*Ilustración 23 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 88*

**Bb7** está construido por cuatro notas: Lab (séptimo menor), Re (tercera mayor), Solb (trecena menor) y Do (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 7, b13, 9**.

**A7** está construido por cuatro notas: Sol (séptimo menor), Do sostenido (tercera mayor), Fa sostenido (trecena mayor) y Do sostenido (tercera mayor), por lo que su estructura es **3, 7, 13, 3**.

### Solo de piano

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two staves: C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff is in bass clef and contains a melodic line with five notes circled in yellow. Below the C.B. staff, the chords Dm7, G7, Cmaj7, Bb7, and F7 are indicated. The Pno. staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with three chords circled in green, each labeled 'Repetido' (Repeated). The chords are Dm7, G7, and F7. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, beams, and triplets.

*Ilustración 24 Periscope Fuente: The Bill Evans Trio vol 1 pag 91*

**F7** Está construido por cuatro notas: La (tercera mayor), Re (trecena mayor), Mi bemol (séptima menor) y Sol (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 7, 9**.

C.B.   
 B $\flat$ 7      A7alt      Dm7      G7      Cmaj7

Pno.   
 Repetido   Repetido   Repetido   Repetido

Ilustración 25 *Periscope* Fuente: *The Bill Evans Trio vol 1* pag 88

**B $\flat$ 7** está construido por cuatro notas: La bemol (séptima menor), Re (tercera mayor), Mi bemol (oncena sostenida) y Sol (treceña mayor), por lo que su estructura es **7, 3, #11, 13**.

C.B.   
 Em7 $\flat$ 5      A7      Dm7      Cdim      Cmaj7      Fm7

Pno.

Ilustración 26 *Periscope* Fuente: *The Bill Evans Trio vol 1* pag 96

**Dm7** está construido por cuatro notas: La (quinta justa), Mi (novena mayor), Fa (tercera menor) y Do (séptima menor), por lo que su estructura es **5, 9, 3, 7**.

El **segundo Dm7** está construido por cuatro notas: Mi (novena mayor), Fa (tercera menor), La (quinta justa), Fa (tercera menor) y Do (séptima menor), por lo que su estructura es **9, 3, 5, 7**.

### Análisis Emily

Emily es una composición de Johnny Mandel de 1965, está asociando a Bill Evans que ha grabado diferentes versiones, su primera grabación fue para el álbum *Further Conversations with Myself* en 1967. (Yanow, s.f.)

La forma consiste en 40 compases dividida en 4 secciones A-B-A1-C cada una de 8 compases, sumado a una coda final que igualmente ocupa 8 compases, la versión de Bill Evans está en la tonalidad de Sol mayor en la métrica  $\frac{3}{4}$ .

The image displays a musical score for the piece 'Emily'. It consists of two staves: 'Contrabajo' (Bass) and 'Piano'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The bass staff shows a melodic line with two notes circled in yellow, corresponding to the G major 7 and D7 chords indicated below. The piano staff shows a complex accompaniment with several chords circled in red and one in green. The red circles highlight specific voicings in the left hand, while the green circle highlights a final chord in the right hand.

Ilustración 27 Emily Fuente: *The Bill Evans Trio vol 3 pag 17*

**D7** está construido por cuatro notas: Fa# (tercera mayor), Do (séptima menor), Mib (novena menor) y La (quinta justa), por lo que su estructura es **3,7, b9, 5**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff is in bass clef and the Pno. staff is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The C.B. staff has four notes circled in yellow, which are the notes of the D7 chord: F# (circled), D (circled), Bb (circled), and A (circled). The Pno. staff has three chord voicings circled in red and green. The red circle is around the G7 chord voicing, and the green circles are around the Cmaj7 and F7 chord voicings. The C.B. staff has a '3' written below it, indicating a triplet.

*Ilustración 28 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 17*

**G7** está construido por seis notas: Fa (séptima menor), Si (tercera mayor), Mi (trecena mayor) La (novena mayor), Si (tercera mayor) y Mi (trecena mayor) por lo que su estructura es:

**7m, 3, 13, 9, 3, 13.**

**Cmaj7** está construido por 7 notas: Mi (tercera mayor), La (trecena mayor), Re (novena mayor), Mi (tercera mayor), Sol (quinta justa), La (trecena mayor) y Re (novena mayor), por lo que su estructura es **3, 13, 9, 7, 5, 13, 9**.

**F7** está construido por seis notas: Mi bemol (séptima menor), Sol (novena mayor), La (tercera mayor), mi bemol (séptima menor), Sol (novena mayor) y La (tercera mayor) por lo que su estructura es **7m, 9, 3, 7m, 9, 3**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features four measures with notes circled in yellow. The notes are: G2 (labeled Emaj7), A2 (labeled C#m7), B2 (labeled F#m7), and C3 (labeled B7). The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features four measures with chords circled in green and red. The chords are: G2-A2-B2 (green), G2-A2-B2-C3 (red), G2-A2-B2-C3 (green), and G2-A2-B2-C3 (green).

*Ilustración 29 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 17*

**Ebmaj7** está construido por cinco notas: Sol sostenido (tercera mayor), Si (quinta justa), Do sostenido (tercera mayor), Fa (novena mayor) y Si (quinta justa), por lo que su estructura es **3, 5, 13, 9 y 5**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features four measures with notes circled in yellow. The notes are: G2 (labeled Em7), A2 (labeled A7), B2 (labeled Am7), and C3 (labeled D7b9). The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features four measures with chords circled in green and red. The chords are: G2-A2-B2 (green), G2-A2-B2-C3 (red), G2-A2-B2-C3 (red), and G2-A2-B2-C3 (green).

*Ilustración 30 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 18*

**Em7** está construido por cinco notas: Fa sostenido (novena mayor), Do sostenido (trecena mayor), Do sostenido (trecena mayor), Fa (novena mayor) y Si (quinta justa), este acorde funciona como un acorde de paso que resuelve a un acorde con raíz en el siguiente tiempo.

**D7b9** está construido por cuatro notas: Fa sostenido (tercera mayor), Do (séptima menor), Fa/Mi sostenido (novena aumentada), Si bemol (trecena menor) y Si por lo que su estructura es **3, 7, 9#, 13b**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef and features a melodic line with triplets and notes circled in yellow. The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features chords circled in red and green. The chords are labeled G7, Cmaj7, and B7. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals.

*Ilustración 31 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 18*

**G7** está construido por cuatro notas: Fa (séptima menor), Do (cuarta justa), Fa (séptima menor) y Re (trecena mayor) por lo que su estructura es **7m, sus4, 7m, 13**.

**G7** está construido por cuatro notas: Fa (séptima menor), Si (tercera mayor), Mi (trecena mayor), Si (tercera mayor), Mi (trecena mayor) y Si (tercera mayor) por lo que su estructura es **7m, 3, 13, 3, 13, 3**.

**B7b9** está construido por cuatro notas: Do (novena menor), Re sostenido (tercera mayor), La (séptima menor), Do (novena menor), Re sostenido (tercera mayor) y Fa sostenido (quinta justa) por lo que su estructura es **b9, 3, 7m, b9, 3, 5**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords: Am7, Cm7, Bm7, and E7. The Pno. part is in the treble clef with the same key signature. The score includes fingerings (3, 3, 3, 3) and various chord voicings. Annotations include yellow circles around notes in the C.B. part and green and red circles around chords in the Pno. part.

*Ilustración 32 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 19*

**Am7** está construido por seis notas: Si (novena mayor), Do (tercera menor), Mi (quinta justa), Si (novena mayor), Mi (quinta justa) y Sol (séptima menor) por lo que su estructura es **9, 3m, 5, 9, 5, 7m**.

**Am7** está construido por seis notas: Si (novena mayor), Do (tercera menor), Mi (quinta justa), Sol (séptima menor), Do (tercera mayor) y Mi (quinta justa) por lo que su estructura es **9, 3m, 5, 7m, 3m, 5**.

**E7** está construido por cinco notas: Sol sostenido (tercera mayor), Re (séptima menor), Fa (novena bemol), Sol sostenido (tercera mayor) y Re (séptima menor) por lo que su estructura es **3, 7m, 9b, 3, 7m**.

## Solo de bajo

C.B.

Pno.

Gmaj7 Em7 Am7 D7

Ilustración 33 Emily Fuente: *The Bill Evans Trio vol. 3 pag 20*

**D7** está construido por cinco notas: Fa sostenido (tercera mayor), Do (séptima menor), Mi (novena mayor), Sol sostenido (oncena sostenida) y Mi (novena mayor) por lo que su estructura es **3, 7m, 9, 11#, 9**.

C.B.

Pno.

Emaj7 C#m7 F#m7 B7

Ilustración 34 Emily Fuente: *The Bill Evans Trio vol 3 pag 21*

**C#m7** está construido por cuatro notas: Sol sostenido (quinta justa), Fa sostenida (oncena justa), Si (séptima menor) y Mi (tercera menor) por lo que su estructura es **5, 11, 7m, 3m**.

The musical score for Illustración 35 consists of two staves: C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and slurs. The Pno. staff is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. It shows chord voicings for Em7, A7, Am7, and D7. The notes of the Em7 and Am7 chords in the treble clef are circled in red, while the notes of the A7 and D7 chords are circled in green.

Ilustración 35 Emily Fuente: *The Bill Evans Trio vol 3 pag 21*

**Em7** está construido por cinco notas: Sol (tercera menor), Si (quinta justa), Re (séptima menor), Fa sostenido (novena mayor) y La (oncena justa) por lo que su estructura es **3m, 5, 7m, 9, 11**.

**Am7** está construido por cinco notas: Re (oncena justa), Mi (quinta justa), Sol (séptima menor), Do (tercera menor) y Mi (quinta justa) por lo que su estructura es **11, 5, 7, 3, 5**.

The musical score for Illustración 36 consists of two staves: C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs. The Pno. staff is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. It shows chord voicings for Am7, A7, D7, F7, and E7alt. The notes of the Am7 chord in the treble clef are circled in red, while the notes of the A7, D7, F7, and E7alt chords are circled in green. The words "Repetido" are written in green below the F7 and E7alt chords.

Ilustración 36 Emily Fuente: *The Bill Evans Trio vol 3 pag 22*

**A7** está construido por cuatro notas: Sol (séptima menor), Do sostenido (tercera mayor), Fa (trécena menor) y Do/Si sostenido (novena aumentara) y Mi por lo que su estructura es **7m, 3, b13, #9**.

**D7** está construido por cuatro notas: Fa sostenido (tercera mayor), Do (séptima menor), Mi (novena mayor) y Sol sostenido (oncena aumentada) **3, 7m, 9, #11**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Pno. part is in treble and bass clefs with the same key signature. Four chords are marked above the piano staff: Emaj7, C#m7, F#m7, and B7. The piano part shows the voicings for these chords, with green circles highlighting the notes. A '3' is written above the piano part for the C#m7 chord, and the word 'Repetido' is written below the piano part for the B7 chord.

*Ilustración 37 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 24*

**Emaj7** está construido por seis notas: Si (quinta justa), Sol sostenido (tercera mayor), Si (quinta justa), Re sostenido (tercera mayor), Fa sostenido (novena), y Sol sostenido (tercera mayor) **5, 3, 5, 7, 9, 3**.

**C#m7** está construido por seis notas: Si (séptima menor), Sol sostenido (quinta justa), Si (séptima menor), Re sostenido (Novena mayor), Fa sostenida (oncena justa), y Sol sostenido (quinta justa), por lo que su estructura es **7m, 5, 7m, 9, 11, 5**.

**F#m7** está construido por seis notas: Si (oncena justa), La (tercera menor), Do sostenido (quinta justa), Mi (séptima menor), Sol sostenida (novena mayor), y Si (oncena justa), por lo que su estructura es **11, 3m, 5, 7m, 9, 11**.

The image shows a musical score for C.B. (Contrabajo) and Pno. (Piano). The C.B. part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and rests. The Pno. part is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. It shows four chord voicings: Em7, F#7, Bm7, and E7. The Em7 and E7 voicings are circled in green, and the Bm7 voicing is circled in blue. The word 'Repetido' is written in green below the Pno. part.

*Ilustración 38 Emily Fuente: The Bill Evans Trio vol 3 pag 25*

**Em7** está construido por cinco notas: La (oncena justa), Si (quinta justa), Re (séptima menor), Fa sostenido (novena mayor) y La (oncena justa) por lo que su estructura es **11, 5, 7m, 9, 11**.

**F#7** está construido por 4 notas: La (tercera mayor), Mi (séptima menor), Sol (novena menor), y Re (trecena bemol), por lo que su estructura es **3, 7m, b9, b13**.

### Tabla recopilatorio con todos los voicings obtenidos:

Esta tabla se encuentra la organización de todos los *voicings* obtenidos del análisis para así tener un orden y acceso más fácil a esta información.

Cualidad del acorde	Numero de notas		
<b>Acordes Maj 7</b>	<b>Acordes de cuatro notas</b>		
	<b>Disposición A</b>	<b>Disposición B</b>	<b>Otras disposiciones</b>
	-3, 13, 9, 5	-7, 3, 13, 9	13, 9, 5, 7
	-3, 13, 9, 7		
	-3, 5, 7, 9		
	-3, 13, 7, 9		
	-3, 5, 13, 9		
	-3, 13, 9, 3		
	-3, 7, 9, 13		
	Acordes de cinco o más notas		
Disposición A	<b>Disposición B</b>	<b>Otras disposiciones</b>	
-3, 5, 13, 9, 5	-7, 9, 13, 5, 9	5, 3, 5, 7, 9, 3	
-3, 13, 9, 7, 5, 13, 9			
	Acordes de cuatro notas		
	Disposición A	<b>Disposición B</b>	<b>Otras disposiciones</b>
	-3, 5, 7m, b9	-7m, 3, 13, 9	-b9, 3, 5, 7m

<b>Acordes 7</b>	-3, b13, 7m, #9	-7m, 9, 3, 13	
	-3, 13, 7m, 9	-7m, #9, 3, b13	
	-3, #11, 7m, 9	-7m, b9, Sus4, 13	
	-3, #11, 7m, b9	-7m, b9, 3, b13	
	-3, 7m, b9, #11	-7m, 9, 3, b13	
	-3, 7m, b13, 9	-7m, 3, 13, 3	
	-3, 7m, b9, 5	-7m, 3, #11, 13	
	-3, 7m, #9, b13	-7m, sus4, 7m, 13	
	-3, 7m, b9, b13	-7m, 3, b13, #9	
	-3, 7m, 9, #11		
Acordes de cinco o más notas			
	<b>Disposición A</b>	<b>Disposición B</b>	<b>Otras disposiciones</b>
	-3, 7m, 9, #11, 9	-7m, #9, 3, 5, b9	-b9, 3, 7m, b9, 3, 5
	-3, 7m, b9, 3, 7m	-7m, 9, 3, 7m, 9, 3	
		-7m, 3, 13, 9, 3, 13	
		-7m, 3, 13, 3, 13, 3	
Acordes de cuatro notas			
	<b>Disposición A</b>	<b>Disposición B</b>	<b>Otras disposiciones</b>
	-3m, 5, 9, 11	-7m, 9, 3m, 5	-5, 7m, 9, 3m
	-3m, 5, 7m, 9	-7m, 3m, 5, 9	-5, 9, 3m, 7m
			-9, 3m, 5, 7m
Acordes de cinco o más notas			

<b>Acordes menores</b>			
<b>7</b>	Disposición A	Disposición B	Otras disposiciones
	-3m, 5, 7m, 9, 3m, 5  -3m, 5, 7m, 9, 11	-7m, 5, 7m, 9, 11, 5	-9, 3m, 5, 7m, 11  -9, 3m, 5, 7m, 3m, 5  -9, 3m, 5, 9m, 5, 7m  -11, 5, 7m, 3m, 5  -11, 3m, 5, 7m, 9, 11  -11, 5, 7m, 9, 11
<b>Acordes Semi disminuidos</b>	7, 9, 3m, b5		

*Tabla 6 Recopilación de voicings Fuente: estudiante investigador*

## **Etapa 2: Adaptación a la guitarra eléctrica.**

El sentido de la adaptación es llevar los acordes de Evans hasta ahora estudiados, a la guitarra. Sin embargo, pese a tener una idea clara de los *voicings* de piano analizados, una gran cantidad de estos no tienen posibilidad de ser tocados en guitarra, o al menos con la misma disposición que en el piano. Como consecuencia se originan dos problemas:

El primero tratado en el planteamiento del problema, el límite de notas que tenemos en la guitarra, por lo que acordes de 5 o 6 notas son en la mayoría de casos imposibles de replicar.

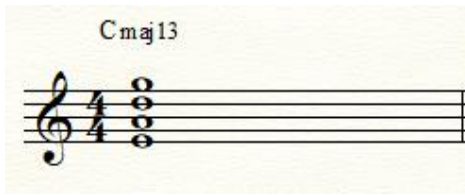
El segundo tiene que ver con la construcción y afinación de la guitarra, porque en su afinación standard posee intervalos de cuarta y de tercera mayor. Esto favorece la interpretación de estos intervalos, pero dificulta tocar acordes que dentro de su estructura tengan segundas mayores y segundas menores.

En ese contexto si tomamos los *voicings* recopilados en la tabla, los que tengan cuatro notas y además dentro de su estructura predominen intervalos de cuartas y terceras mayores tendrán una mayor facilidad y simpatía con la guitarra. De manera contraria, los que tengan más de 5 notas o dentro de su estructura presenten intervalos de segundas serán más complejos o incluso imposibles de tocar en la guitarra.

Como se ha indicado, el objetivo de esta adaptación es encontrar los acordes que se puedan tocar de la misma manera que en el piano. En esas condiciones los acordes que no tengan esta facilidad en esta adaptación, serán modificados para lograr ser interpretados, esto se puede lograr de dos maneras: (i) omitiendo notas que estén repetidas y (ii) moviendo una de las voces dentro del *voicing* a otra octava, con el fin de modificar esos intervalos de segunda.

Para graficar lo anterior expuesto, veamos estos dos ejemplos.

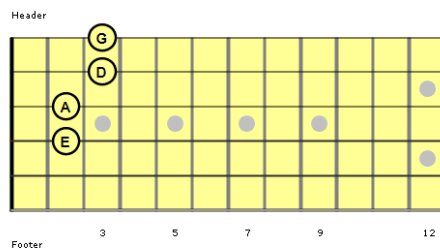
## Ejemplo 1:



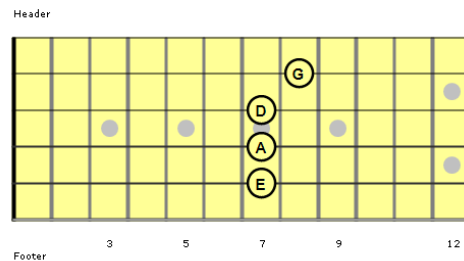
*Ilustración 39 Ejemplo 1 Fuente: estudiante investigador*

El acorde anterior de disposición 3, 13, 9, 5 tiene un *voicing* construido por intervalos de cuarta, esto no representa mayor problema a la hora de interpretarlo en la guitarra, ya que al estar sus notas cerca no exige una gran elasticidad de la mano izquierda, como veremos en los siguientes diagramas.

*Desde la cuarta cuerda*

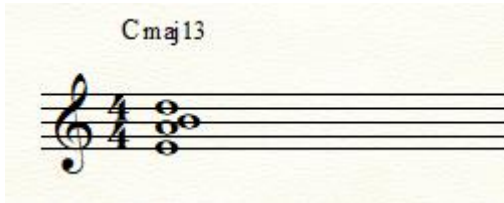


*Desde la quinta cuerda*



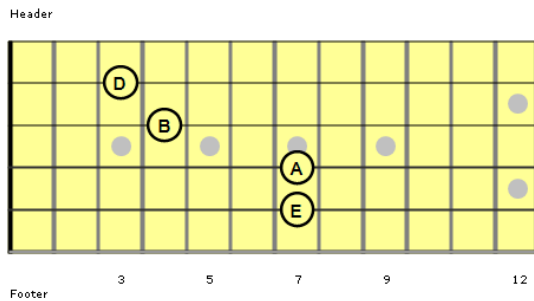
Estos mismos diagramas serán utilizados posteriormente para la propuesta didáctica. Cabe aclarar que solo se utilizarán acordes con su nota más grave desde la quinta y la cuarta cuerda. Si se utilizara la sexta cuerda podríamos crear conflicto con las notas fundamentales que podría interpretar un bajo o contrabajo, pues recuérdese que esta cuerda posee el registro más grave de todo el instrumento.

## Ejemplo 2



*Ilustración 40 Ejemplo 2 Fuente: estudiante investigador*

En el acorde anterior con disposición 3, 13, 7, 9, hay un intervalo de segunda mayor en sus voces interiores desde la nota La a Si. Este intervalo en el piano no representa mayor dificultad, pero en la guitarra exige una posición casi imposible como veremos en el siguiente diagrama



La distancia entre la nota La y Si, que se ubican entre la cuarta y tercera cuerda respectivamente es bastante amplia, esto llevado a la práctica arroja una posición incómoda o en la mayoría de los casos de difícil ejecución.

## **Lista de diagramas de acordes adaptados a la guitarra.**

Mark Levine habla en su libro “El libro del jazz piano” sobre dos tipos de disposición en los acordes sin raíz, La disposición A es aquella en la que el meñique de la mano izquierda interpreta la tercera del acorde y la disposición B donde el meñique interpreta la séptima del acorde, significando que la nota más grave dentro del *voicing* empleado en piano es la tercera o séptima.

Esta misma clasificación de acordes en disposición A y B se aplican a la propuesta didáctica, con la diferencia que en piano hablamos de dedo meñique y aquí hablaremos de la cuerda superior.

A continuación, hay una lista elaborada de los acordes que surgen del análisis y su adaptación a la guitarra eléctrica, una gran cantidad de estos acordes fueron descartados por su imposibilidad de ser aplicados en la guitarra.

Los acordes están clasificados por la cualidad del acorde; mayores, menores y dominantes, la disposición en la que se encuentran A, B y otras, además los diagramas se clasifican por *voicings* desde la cuarta cuerda y quinta cuerda.

### Acordes mayores en disposición A:

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
Cmaj13 3, 13, 9, 5		
Cmaj13 3, 13, 9 ,7	<p style="text-align: center;">No es posible</p>	
Cmaj13 3, 13, 9,3		

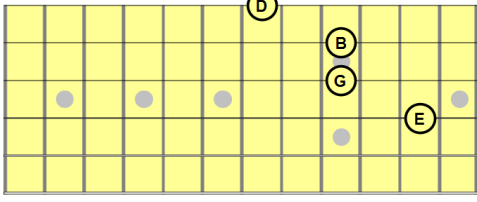
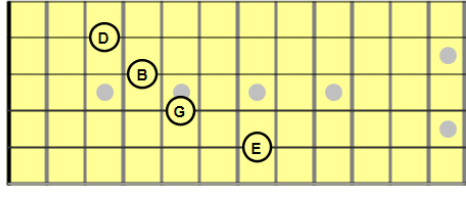
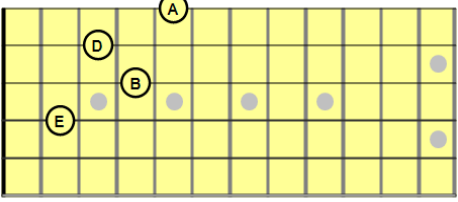
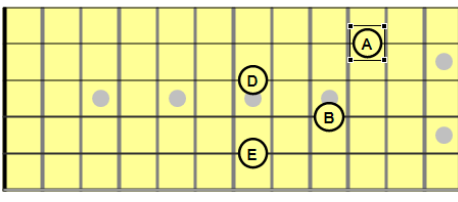
<p>Cmaj9 3, 5, 7, 9</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 5 7 9 12 15</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>
<p>Cmaj13 3, 7, 9,13</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

Tabla 7 Diagramas de acordes mayores en disposición A

**Acordes mayores en disposición B:**

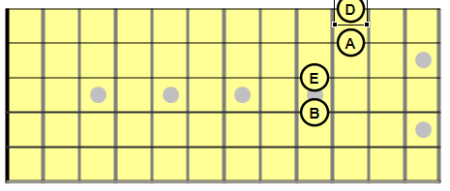
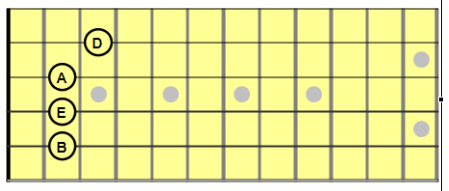
Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
<p>Cmaj13 7, 3, 13, 9</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

Tabla 8 Diagramas de acordes mayores en disposición B

**Otras disposiciones:**

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
Cmaj13 13, 9, 5, 7		

**Acordes dominantes en disposición A:**

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
C13 3, b7, 9, 13		
D7b13 3, 5, b7, b13		No es posible
C7b9#11 3, b7, b9,#11		
C7b9 3, b7, b9, 5		

<p>C7#9b13</p> <p>3, b7,</p> <p>#9,b13</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>
<p>C79#11</p> <p>3, b7, 9,</p> <p>#11</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

Tabla 9 Diagramas de acordes dominantes en disposición A

### Acordes dominantes en disposición B:

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
<p>C13</p> <p>7, 3, 13,</p> <p>9</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

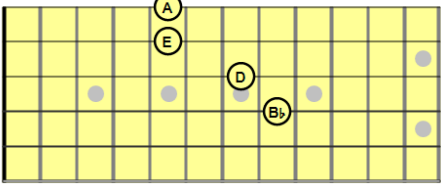
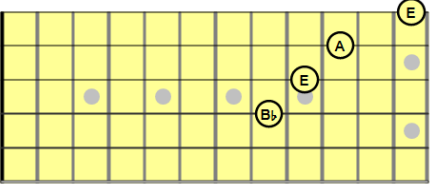
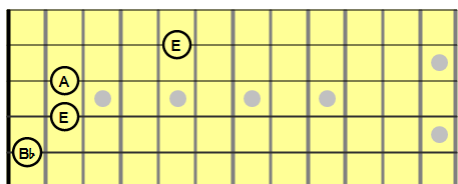
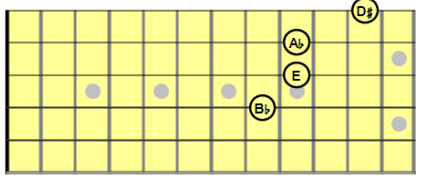
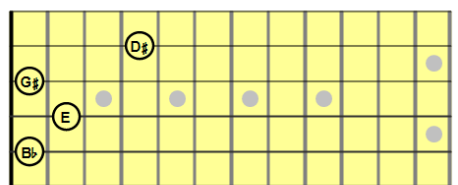
<p>C13</p> <p>7, 9, 3,</p> <p>13</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>No es posible</p>
<p>C13</p> <p>7, 3, 13,</p> <p>3</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>
<p>C7b#9b1</p> <p>3</p> <p>7,</p> <p>3,b9,#11</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p>  <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

Tabla 10 Diagramas de acordes mayores en disposición B

## Acordes menores

### Acordes menores en disposición A

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
Cm11 3m, 5, 9, 11	<p>Header</p> <p>Footer 5 7 9 12 15</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>
Cm9 3m, 5, 7m, 9	<p>Header</p> <p>Footer 5 7 9 12 15</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>
Cm11 3m, 7m, 9, 11	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>	<p>Header</p> <p>Footer 3 5 7 9 12</p>

Tabla 11 Diagramas de acordes menores en disposición A

## Acordes menores en disposición B

Voicing	Desde la cuarta cuerda	Desde la quinta cuerda
Cm9 7m, 3m, 5, 9		

Tabla 12 Diagramas de acordes menores en disposición B

### Etapa 3: Diseño de la propuesta didáctica

#### Diseño de la cartilla.

La propuesta reúne su contenido teórico y didáctica en el anexo “Guía para el estudio de los acordes sin raíz en guitarra eléctrica”. Ofrece en forma de cartilla, organizada por capítulos, ejemplos gráficos, partituras, diagramas y aplicación en *standards* de jazz, esto complementado con una explicación teórica en cada acápite. La cartilla en cuestión podrá visualizarse en el anexo.

A continuación, se describen algunos aspectos previos que se tuvieron en cuenta para la construcción: (i) los conocimientos previos, (ii) los resultados finales esperados y (iii) el repertorio seleccionado.

### **Niveles técnicos y teóricos previos.**

Esta propuesta está dirigida a guitarristas eléctricos que arranquen de una base teórica y técnica. No así, para aquellos de iniciación o que tengan un nivel básico en el manejo del instrumento.

Desde un nivel teórico, la propuesta está dirigida a guitarristas con conocimientos previos de lectura musical y armonía funcional, entre los que se hallan principalmente la formación de intervalos simples y compuestos y la construcción de acordes de triada y tetrada.

El punto de partida técnico consiste en la interpretación de acordes de triada y tetrada en la guitarra eléctrica, el conocimiento de las notas alrededor de todo el diapasón y el manejo de diferentes *voicings* sobre cada cualidad de acorde. Por último, lectura en clave de sol aplicada a la guitarra eléctrica.

### **Objetivos y resultados esperados.**

El objetivo de esta propuesta es facilitar herramientas a los guitarristas eléctricos para la comprensión teórica y práctica de los acordes sin raíz con cualidades de mayor, menor y de dominante, donde ejecuten diferentes *voicings* que expongan principalmente las tensiones de 7, 9, 11, 13, esto en los grupos de cuerdas 1, 2, 3, 4 y 2, 3, 4, 5.

Además, esta propuesta aplicará estos acordes en diferentes *standards* de jazz, como medio dinámico para facilitar la comprensión. La propuesta no busca abarcar todas las posibilidades existentes sino algunas visibles en el análisis previamente hecho por Evans.

Si bien no comprende todo, la propuesta puede ser un inicio para futuras exploraciones musicales más exhaustivas partiendo de los conocimientos que en esta se plantean.

### **Repertorio.**

La propuesta usa un repertorio de jazz extraído del *Real Book* para practicar y facilitar la interpretación de los acordes sin raíz. Se basa en 4 *standards* que buscan trabajar cada uno, una temática diferente relacionada con los acordes sin raíz, organizados de la siguiente manera:

1. *Bessie's blues*, John Coltrane.

Este *standard* es un blues con acordes dominantes, por lo que la temática, maneja la interpretación de acordes dominantes con tensiones de 9 y 13.

**Bessie's Blues**

John Coltrane

The image displays a musical score for "Bessie's Blues" by John Coltrane. The score is written in 4/4 time and consists of three staves of music. The first staff contains four measures with chords E $\flat$ 13, A $\flat$ 13, E $\flat$ 13, and E $\flat$ 13. The second staff starts at measure 5 and contains four measures with chords A $\flat$ 13, A $\flat$ 13, E $\flat$ 13, and E $\flat$ 13. The third staff starts at measure 9 and contains four measures with chords B $\flat$ 13, A $\flat$ 13, E $\flat$ 13, and E $\flat$ 13. The music is primarily composed of dominant chords with 9 and 13 tensions, as indicated by the chord symbols above the notes.

*Ilustración 41 Bessies Blues John Coltrane*

## 2. Blues menor.

Esta composición es un blues menor, que está pensado para trabajar la temática de acordes menores con tensiones 9 y 11 y acordes dominantes con tensiones b9, b13 y #9b13

**Blues menor**

The musical score for 'Blues menor' is presented in three staves of music, each containing four measures. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The chords are indicated above the notes:

- Staff 1: Cm11, Cm9, Cm11, C7b9b13
- Staff 2 (starting at measure 5): Fm9, Fm9, Cm9, Cm11
- Staff 3 (starting at measure 9): A7b13, G7#9b13, Cm9, G7#9b13

*Ilustración 42 Blues Menor*

### 3. *Tune Up*, Miles Davis.

Este popular *standard* de Miles Davis maneja principalmente la progresión de acordes IIm – V7 – 1, con su resolución final hacia acordes mayores, por lo que la temática empleada en este punto son los acordes mayores con tensiones 9 y 13 y la conducción de esta progresión con el uso de acordes sin raíz.

**Tune Up**

Miles Davis

The musical score for "Tune Up" by Miles Davis is presented in 4/4 time. It consists of four systems of four measures each, with measure numbers 1, 5, 9, and 13 indicated at the start of each system. The chords are as follows:

- System 1: Em9, A13, Dmaj9, Dmaj9
- System 2: Dm11, G13, Cmaj13, Cmaj13
- System 3: Cm9, F13, Bbmaj13, Eb<sup>6</sup>
- System 4: Em11, A13, Bbmaj13, Em9, A13

*Ilustración 43 Tune Up Miles Davis*

#### 4. *Blue in green*, Miles Davis.

Este standard comúnmente interpretado como balada, está en una tonalidad menor. La temática tratada aquí es el uso de acordes sin raíz para armonizar la melodía y aplicarlos en un *chord melody*.

The image displays a musical score for the jazz standard "Blue in green" by Miles Davis. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major / D minor). The title "Blue in green" and the composer "Miles Davis" are prominently displayed at the top. The score is divided into three systems of music. The first system shows a sequence of chords: Bbmaj9(#11), A7#9b13, A7b9b13, Dm9, Db7(9#11), Cm11, Cm9, and F13. The second system begins with a melodic line starting on the fifth measure, with chords Bbmaj9(#11), A7#9b13, and Dm11. The third system continues with chords E7b9b13, Am9, and Dm7. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various chord symbols and melodic lines.

*Ilustración 44 Blue In Green Miles Davis*

#### **Etapas 4: Validación de la propuesta**

En un inicio las herramientas expuestas en la cartilla serían sometidas a validación en talleres que incluyeran diferentes estudiantes de guitarra interesados en los conceptos de la cartilla, sin embargo, ante el surgimiento de *Covid-19* la herramienta de validación cambió.

La cartilla fue leída y revisada por dos maestros de guitarra eléctrica activos tanto en la labor musical, como en la educativa de la ciudad de Bogotá; el Maestro Juan David Arango profesor de la Universidad Sergio Arboleda y el Maestro Francisco Avellaneda, profesor en la Universidad Pedagógica Nacional.

Ambos maestros hicieron algunas correcciones específicas sobre la redacción de la cartilla, así como en falencias teóricas que fueron posteriormente corregidas. También, en entrevistas dieron su opinión general de la cartilla desde un punto de vista de legibilidad, contenido semántico, y relevancia que se muestran a continuación.

### **Comentarios del maestro Juan David Arango**

(El maestro fue entrevistado por la herramienta digital *Zoom* el 01 de junio de 2020)

En cuanto a la legibilidad y redacción el maestro dijo:

“La redacción es clara y legible, se denota la explicación de los *rootless chords*, y es útil la incorporación de los *voicings* en los ejemplos de repertorio, funcionan muy bien en la guitarra eléctrica”.

Además, dio su opinión sobre la construcción de la cartilla:

“La cartilla cumple con un objetivo específico y hay un horizonte claro que es la presentación de acordes sin fundamental y su funcionalidad, se va desarrollando con ejemplos por lo que termina siendo muy concreta”.

Un aspecto en el que hizo sugerencias fue en el tamaño del contenido.

“Esta bien el uso de los gráficos, sin embargo, están muy pequeños, en general la letra y los diagramas podrían ser más grandes”.

Sobre el uso de ejemplos en la cartilla.

“Me parece que la cartilla podría tener una funcionalidad mayor hacia la guitarra, más que intentar dar muchos ejemplos, ya que, si bien el ejemplo es una herramienta para darse a entender en un concepto, si se le da mucho hincapié al ejemplo más que al concepto, puede terminar siendo irrelevante” su recomendación final es “dedicarle un espacio mayor a la cartilla para explicar el funcionamiento de los *rootles chords* antes de cada ejemplo”.

Sobre el uso de acordes sin raíz y la relevancia de la cartilla.

“Dado que la guitarra de 6 cuerdas es la más popular, no tenemos la capacidad de tocar acordes de más de 4 notas pulsadas, o 6 en el caso de usar cuerdas al aire, esta cartilla le puede dar relevancia al uso de conducciones que le den prioridad a notas no necesariamente estructurales sino al uso de tensiones, esto enriquece el lenguaje armónico de una sonoridad teniendo en cuenta los recursos de la guitarra”.

### **Comentarios del maestro Francisco Avellaneda**

(El maestro fue entrevistado por la herramienta digital *Zoom* el 03 de junio de 2020)

Observaciones generales sobre el contenido de la cartilla.

“La temática de la cartilla trata sobre la manera en que Bill Evans emplea los acordes y las tensiones que ejerce disponibles sobre un acorde mayor, menor y dominante, eso se hace

claro y se evidencia también en los diagramas escritos, está bien dirigida, escrita y es entendible.”

Comentarios sobre la construcción.

“El conducto de la cartilla presenta un orden establecido, que está bien, cualquier tema a trabajar y más esta clase temas dados a la confusión, debe haber un orden para llevarlos a cabo en la cartilla se comprende”.

El siguiente comentario surge a raíz de las diferentes formas en que un mismo concepto musical es aplicable.

“Los conceptos musicales según quien los exprese pueden ser dirigidos de diferentes maneras, pero finalmente pueden ser lo mismo, lo interesante son las maneras de pensar”.

Sobre la relevancia de la cartilla.

“Me gusta la idea, viéndolo detenidamente, la aplicación académica que puede tener es muy valiosa, hay libros en inglés y conceptos que se consiguen, pero la cartilla acorta el camino traduciéndolos y haciéndolos entender”.

El maestro habla sobre algunos trabajos relacionados donde no se especifican los conceptos.

“Vi algo relacionado, pero no de manera especificada con los diagramas, ni mostrando diferentes maneras de implementarlos, en la cartilla, se expresan diferentes puntos de vista alrededor de un acorde, además la explicación de conceptos es detallada”

Comentarios sobre la utilidad de la cartilla en labores de aprendizaje.

“Facilitaría mucho el trabajo para guitarristas, que quieran incursionar en armonías de jazz y aplicar otra clase de acordes que no sean los básicos, a mí me gusta el trabajo, lo que tenga que ver con innovar y diferentes maneras de pensar es necesario”.

Su opinión sobre los materiales didácticos que se encuentran en la cartilla.

“El material de apoyo funciona y es útil, un trabajo que tiene un buen inicio, que podría ampliar su contenido respecto al repertorio, si bien hay algunos ejemplos de ello y el contenido pedagógico es claro, podría nutrirse un poco más de repertorio”

### **Conclusiones**

Una vez culminado las etapas de la metodología, surgen algunas conclusiones personales, relacionadas con: el análisis musical, la labor educativa, la realización de la propuesta y su validación con dos maestros de guitarra eléctrica.

En la elaboración de la cartilla, “guía para el estudio de los acordes sin raíz” queda en evidencia la construcción de una propuesta que incluye herramientas didácticas que facilitan el aprendizaje de los acordes sin raíz que, si bien no enseña todas las posibilidades de *voicings* encontrados en el análisis de Bill Evans, por una cuestión de cantidad, ya que la cartilla se centra en unos *voicings* específicos para dar una mejor explicación en cada capítulo. Sin

embargo, en la etapa de adaptación quedan en evidencia algunos *voicings* extra que no se encuentran en la cartilla.

Por otro lado, la cartilla tampoco es una extracción de todas las posibilidades, sino un inicio de su aplicación. Sin embargo, la manera en que se plantea el conocimiento y entendimiento de estos acordes, deja abierta las puertas para la exploración de esta sonoridad de una manera mucho más exhaustiva, ya sea en investigaciones posteriores o en la aplicación musical de estos acordes.

Referente a la didáctica, la cartilla no enseña únicamente una lista de acordes, como las que se muestran en muchos libros de guitarra, sino que especifica conceptos teóricos y en herramientas prácticas para su utilización, por lo que su contenido didáctico posee un equilibrio entre la práctica y la teoría.

Al realizar un análisis de diferentes obras de Bill Evans, se exhiben multitud de acordes sin raíz usados en sus obras. Esto, en un primer plano permite entender las diferentes maneras en que estos son empleados dentro de un trío de jazz, dando la certeza de que el manejo armónico de estas agrupaciones es un complemento entre los diferentes miembros de una agrupación y la principal utilidad de estos acordes en la guitarra eléctrica está enmarcada dentro de ensamble musical.

Muchos de estos *voicings* pueden ser perfectamente adaptables a otros instrumentos armónicos con similitudes a la guitarra eléctrica, como la guitarra acústica, el ukelele y el tiple, entre otros. Además de ser adaptables en composiciones y arreglos para orquestar instrumentos de la familia de maderas, metales, cuerdas e incluso coros vocales que si bien no son la temática de este trabajo, puede ser una referencia para futuros trabajos relacionado con lo dicho anteriormente.

Las observaciones de los 2 maestros fueron de suma ayuda para conocer mi trabajo desde otras perspectivas. Por un lado, fue gratificante recibir observaciones positivas y en general la aceptación del proyecto. Al mismo tiempo se encontraron ítems por mejorar y detalles específicos que se escapan, que se hacen obvios desde la visión de personas más experimentadas. Considero prudente aceptar las sugerencias en vista de que solo pueden aportar en mejorar la calidad de nuestros trabajos y acciones.

Desde un punto de vista personal este trabajo deja dos principales lecciones. Como músico y como pedagogo. La primera surge alrededor del análisis musical y hace parte importante del desarrollo de cualquier profesional en ésta área, al realizar el análisis sobre Evans surge claridad de conceptos que de cualquier otra manera no hubieran sido posibles, ya que adentrarse al mundo del análisis profundo sobre un fragmento musical, abre diferentes formas de entender conceptos musicales partiendo de convicciones personales previas.

El análisis, desde un proceso autodidacta, resulta sumamente gratificante descubrir en la interpretación musical nuevas herramientas, que en el futuro se vuelven parte del lenguaje musical del que analiza, esto de cara al futuro aclara que, para ampliar este lenguaje, no basta solo con escuchar e imitar, hay que detenerse a reflexionar sobre que está ocurriendo con la música y entenderla más allá de la interpretación.

La segunda lección tiene que ver con el proceso de enseñanza, ya que la labor de un educador no termina en la apropiación de conocimientos, este debe buscar herramientas que le permitan transmitir lo que sabe. Realizando este trabajo encuentro que muchas veces el educador se sumerge en maneras propias de expresarse sin tener en cuenta al estudiante, por lo que la claridad a la hora de explicar un concepto es un aspecto fundamental.

Es de vital importancia preguntarse cómo cumplir los objetivos propuestos respecto a lo que se desea enseñar e incluso transmitir a los estudiantes, pues es un deber implementar estrategias que permitan evolucionar en la educación. Es de humanos fallar, pero también recomponerse, esto aplica aun en la educación, donde se debe propender por impartir una labor eficiente-. Considero prudente preguntarse, ¿en qué estoy fallando y acertando? y ¿cómo puedo mejorar mis falencias y pulir mis virtudes?, este ejercicio de reflexión se aplicó tanto en las prácticas estudiantiles como en el trabajo de grado y las respuestas a lo interrogantes reflejan aportes interesantes en el proceso individual.

## Referencias Bibliográficas

Alonso González, J. A., & Rodríguez Gutiérrez, M. F. (2014). Guía pedagógica para el manejo de pedales análogos en la guitarra eléctrica. Universidad Pedagógica Nacional.

*Ecured*. (S.F). Obtenido de Ecured: <https://www.ecured.cu/>

Evans, B. (2003). *The Bill Evans Trio - Volume 1 (1959-1961)*. Corporación Hal Leonard.

Evans, B. (2003). *The Bill Evans Trio - Volume 2 (1962-1965)*. Corporación Hal Leonard.

Evans, B. (2003). *The Bill Evans Trio - Volume 3 (1968-1974)*. Corporación Hal Leonard.

Gil Corral, J., & Serrano Vida, M. (2003). *Música Volumen práctico*. Mad. S,L.

Ginell, R. (2012). *All Music*. Obtenido de All Music: <https://www.allmusic.com/>

Giussepe Nérici, I. (1969). *Hacia una didáctica general dinámica*. Editorial Atlas S.A.

*Guitarmonia*. (S.F). Obtenido de Guitarmonia: <https://guitarmonia.es/>

Hempstead, C., & Worthington, W. (2005). *Encyclopedia of 20th-Century Technology, Volume 2*. Roudledge.

Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna Vol 1*. Antoni Bosch.

Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*. Antoni Bosch.

Herrera, H. (1990). *Teoría musical y armonía moderna Vol 1*. Antoni Bosch.

Jurek, T. (s.f.). *All Music*. Obtenido de All Music: <https://www.allmusic.com/>

Levine, M. (1989). *El Libro del jazz Piano*. . Petaluma - Estados Unidos : Sher Music co.

Levine, M. (2003). *El libro del jazz piano*. Sher music co.

*Musicradar*. (2020). Obtenido de Musicradar: <https://www.musicradar.com/>

Pass, J. (1996). *Joe Pass Guitar Chords*. Mel Bay Publications.

*ProEva*. (2016). Obtenido de ProEva: <https://eva.udelar.edu.uy/>

Raffino, M. (2020). *Concepto.de*. Obtenido de Condepto.de: Concepto.de

Ramirez, J. (2017). El estado de la guitarra eléctrica en la musica academica contemporanea. *Calle 14*.

Reilly, J. (2010). *La armonia de Bill Evans*. Corporación Hal Leonard.

Relly, J. (1994). *La armonía de Bill Evans*. Hal Leonard.

Romero Varón, A. F. (2016). Voicings en Joe Pass: Análisis de las obras "'Round Midnight" y "Have You Met Miss Jones"; aplicación y práctica del estilo de Joe Pass en la adaptación de la obra "Satin Doll".

Ruiz Bolívar, C. (1992). *Instrumentos y técnicas de investigación educativa*.

Serrano, M. (2014). *Pliego Suelto*. Obtenido de Pliego Suelto: <http://www.pliegosuelto.com/>

Yanow, S. (s.f.). *All Music*. Obtenido de All Music: <https://www.allmusic.com/>

Guia para el  
estudio  
de los  
acordes  
sin raiz  
en guitarra

*Sergio Fierro*



## Contenido

Introducción.....	99
¿Que son los acordes sin raíz y porque son útiles? .....	100
Capítulo 1: Acordes extendidos y tensiones de los acordes .....	102
Tensiones Disponibles .....	103
Capítulo 2: Acordes dominantes, Bessie's blues. ....	105
Disposición A .....	106
Disposición B.....	109
Aplicación sobre un standard en forma blues. ....	114
Capítulo 3: Acordes menores. ....	116
Disposición A .....	117
Disposición B.....	119
Aplicación sobre un blues menor.....	123
Capítulo 4: Acordes mayores y conducción II – V – I Mayor, Tune Up .....	124
Disposición A .....	124
Disposición B.....	127
Capítulo 5: Conducción de acordes II <sub>m</sub> – V7 – I.....	129
Aplicación en el standard Tune Up.....	131

Capítulo 6: Aplicación de los acordes en un chord melody “Blue in Green” + acordes #11.

.....	132
Tensión #11.....	132
Chord Melody.....	133

## Introducción.

Bienvenido a esta guía, que busca cubrir una pequeña parte del inmenso mundo de la guitarra. Se trata de un trabajo dirigido principalmente a guitarristas que quieran ampliar su visión de la armonía moderna a partir de una visión específica, los acordes sin raíz o conocidos en inglés como *rootless chords*.

La información aquí contenida parte del análisis de algunas obras del pianista Bill Evans, a quien se le debe un gran desarrollo de esta técnica, notoria principalmente en su trio de jazz, donde complementaba los acordes sin raíz con el contrabajista Scott Lafaro quien interpretaba las fundamentales de cada acorde. Si bien, Bill Evans es un pianista, muchos de los *voicings* utilizados por él en su interpretación, resultan aplicables a la guitarra eléctrica como podrá verse en éste trabajo.

Esta guía busca aportar principalmente cuatro herramientas sobre estos acordes a los guitarristas:

- La explicación teórica
- Diagramas de acordes
- Ejercicios prácticos
- La aplicación de los acordes y sus conducciones en *standars* de jazz

**Nota:** Para utilizar esta guía, hay que saber leer en clave de sol, conocer las notas de la guitarra, tener conocimientos teóricos acerca de los intervalos, la formación de acordes y dominio de diferentes *voicings* de triada y cuatriada además de sus inversiones y por último entender aspectos básicos de la tonalidad.

### **¿Que son los acordes sin raíz y porque son útiles?**

Me gusta ver los acordes sin raíz como la solución a un problema y más cuando hablamos de un instrumento con un límite tan reducido de sonidos, en este caso las seis cuerdas de la guitarra, sin embargo, solo tenemos la posibilidad de usar cuatro dedos para digitar un acorde. En algunas ocasiones si nos ayudamos de las cuerdas al aire podríamos ejecutar acordes de cinco o seis notas, pero en muchos casos esta no es una posibilidad en la afinación estándar de la guitarra y esto nos reduce solamente a 4 sonidos.

Para hablar de acordes sin raíz primero debemos explicar que son los acordes extendidos y las tensiones de los acordes. Esta guía posee un acápite completo dedicado a explicar los acordes extendidos, pero me permito presentar una explicación sencilla para entender el problema que surge. Un acorde extendido es el que posee más notas que una cuatriada, por lo que hablamos de acordes con cinco, seis y en algunos casos como las dominantes alteradas pueden llegar a ser más.

Acordes con esa densidad en un instrumento como la guitarra, pueden ser en muchos casos imposibles de tocar, por lo que omitir notas suele ser una herramienta común. Los acordes sin raíz son aquellos que omiten la nota raíz, esto siempre y cuando exista otro instrumento que interprete esta nota. En el caso de Bill Evans era su contrabajista y en formatos más modernos se encuentra el bajo eléctrico. Otras notas como la quinta y en casos aún más extraños como la tercera y la séptima también pueden ser omitidas.

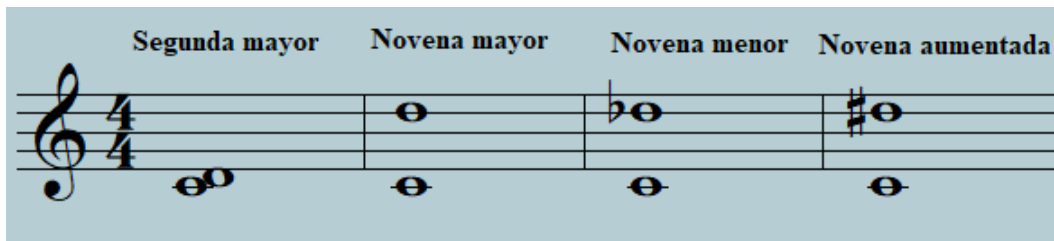
En la guitarra existen diferentes formas de interpretar acordes extendidos con su fundamental (aunque con algunos límites) sin embargo en esta guía nos centraremos en estudiar la sonoridad e interpretación de los acordes sin raíz, por lo que esta guía busca ampliar el abanico de posibilidades para éste instrumento.

Los acordes sin raíz son complemento del conocimiento armónico del guitarrista, por lo que su aplicación no es una totalidad sino una herramienta extra a disposición, que puede ser empleada para interpretar, arreglar y componer. Tampoco son exclusivos de un género musical específico como el jazz, sino que su uso puede ser tan limitado como la imaginación del músico.

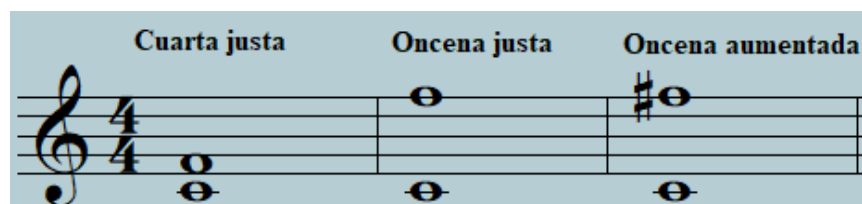
## Capítulo 1: Acordes extendidos y tensiones de los acordes

Los acordes extendidos son aquellos, que partiendo de la cuatriada añaden una o más notas extras, estas notas son conocidas como **tensiones** y se pueden dividir en 3.

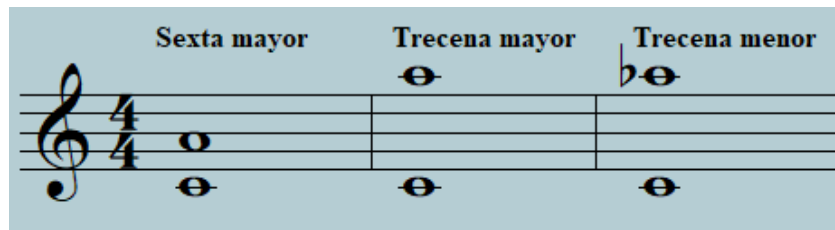
-Las Novenas: La tensión de novena se forma a partir de un intervalo de novena desde su fundamental, este intervalo excede la octava por lo tanto es un intervalo compuesto, una manera sencilla de identificar una novena es comparándola con una segunda pero octava arriba, por ejemplo, la segunda de Do es Re, por lo tanto, la novena de Do sería Re una octava arriba, dentro de la armonía funcional existen tres tipos, la novena (9), la novena menor (b9) y la novena aumentada (#9).



-Las Oncenas: Esta tensión se forma por un intervalo de oncena desde la fundamental. Es un intervalo compuesto y se puede identificar con facilidad como una octava a partir de la cuarta, por ejemplo, una cuarta de Do es Fa, por lo tanto, su oncena es un Fa octava arriba. Existen 2 tipos dentro de la armonía funcional, la Oncena justa (11) y la Oncena Aumentada (#11).



-Las Trecenas, son tensiones formadas por un intervalo de trecena a partir de la fundamental. Se puede comparar con la sexta sumándole una octava, por ejemplo, de Do a La hay una sexta. La trecena sería entonces un La octava arriba, existe en la armonía funcional 2 tipos, la Trecena (13) y la trecena menor (b13)



### Tensiones Disponibles

En algunos grados estas tensiones generan disonancias que estropean las funciones tonales, no es así en el sistema modal donde las variedades de tensiones hacen parte de este sistema.

En este cuadro se grafican las tensiones disponibles de la tonalidad mayor:

Grado	Tensiones Disponible
I <sup>maj7</sup>	9 y 13
II <sup>m7</sup>	9 y 11
III <sup>m7</sup>	11
IV <sup>7</sup>	9, #11 y 13
V <sup>7</sup>	9 y 13
VI <sup>m7</sup>	9 y 11
VII <sup>m7b5</sup>	11

Fuente: Guitarmonia

Cuadro con las tensiones disponibles en la tonalidad menor:

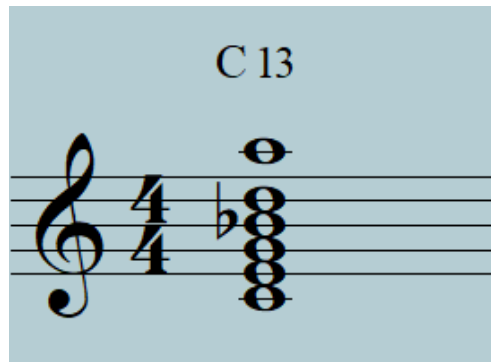
Grado	Tensiones disponibles
Im7	9 y 11
Im6	9 y 11
ImMaj7	9 y 11
IIIm7b5	11 y b13
IIIm	11
bIIImaj7	9 y 13
bIIImaj7#5	9, #11 y 13
IVm7	9, 11 y 13
IV7	9, #11 y 13
Vm7	11
V7	b9, #9 y b13
bVImaj7	9, #11 y 13
VIm7b5	9, 11 y b13
bVII7	9 y 13
VIIIm7b5	b13

Fuente Guitarmonia

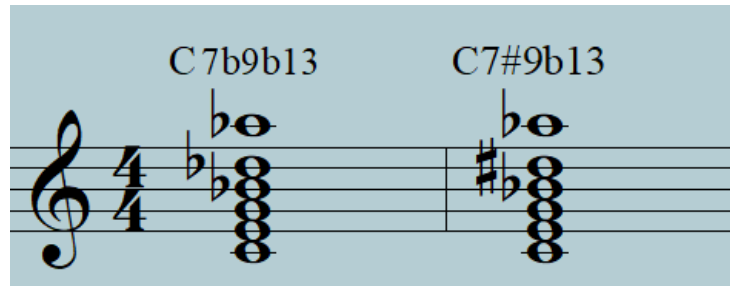
## Capítulo 2: Acordes dominantes, Bessie's blues.

En este capítulo dedicado a las dominantes trabajaremos principalmente 3 tipos y las aplicaremos en un standard de jazz, un blues dominante mayor Bessie's blues.

Las primeras dominantes que veremos aparecen comúnmente en el V grado de la tonalidad mayor con las tensiones disponibles 9 y 13, generalmente estas dominantes resuelven a acordes mayores. Este acorde suele ser cifrado como 13 en el ejemplo de do como nota fundamental sería C13. *(la conducción a acordes mayores se verá en profundidad en el capítulo 4)*



Las otras dos dominantes son las que surgen principalmente en el V grado de una tonalidad menor. De aquí, surgen 2 combinaciones comunes b9b13 y #9b13. Generalmente cuando vemos estas dominantes resuelven a un acorde menor con algunas excepciones.



Estas 3 variantes de acordes dominantes las podemos aplicar en la guitarra moviendo algunas voces y omitiendo otras. Estas notas omitidas son la fundamental y la quinta, lo que nos da como resultado un acorde sin raíz. En esta guía veremos dos tipos de disposición de acordes adaptables y útiles.

- Los acordes en disposición A, son aquellos cuya nota más grave es la tercera del acorde
- Los acordes en disposición B, en los que la séptima menor del acorde es su nota más grave.

### **Disposición A**

En esta disposición tenemos una posibilidad muy utilizada por el pianista Bill Evans y que a su vez es amigable con la digitación de la guitarra. Esta disposición es útil en las 3 variantes de acordes antes nombrados. Como lo hemos mencionado antes iniciamos en una tercera mayor como la nota más grave, seguida de su séptima menor. Estas dos notas son llamadas, notas guía. Posterior a estas se agregan las tensiones novenas (9) y trecena (13)

respectivamente, en el caso de la novena puede ser alterada como  $b9$  o  $\#9$  y en la treceña como  $b13$ .

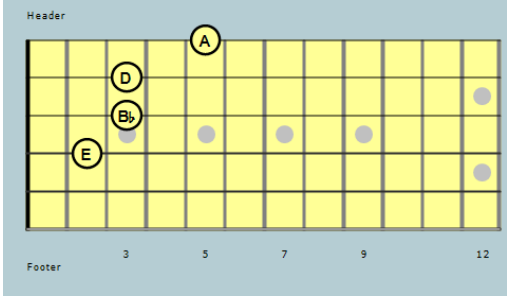
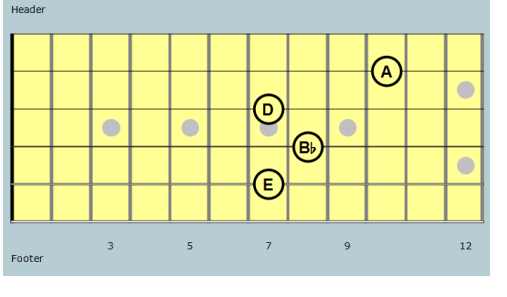
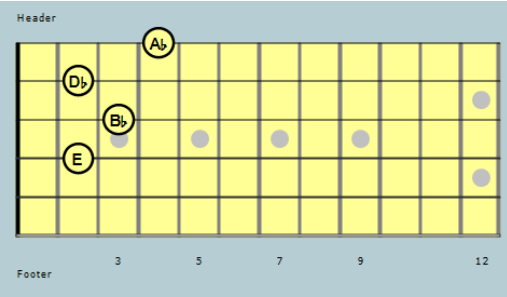
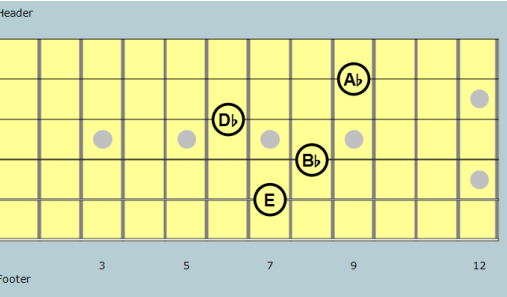
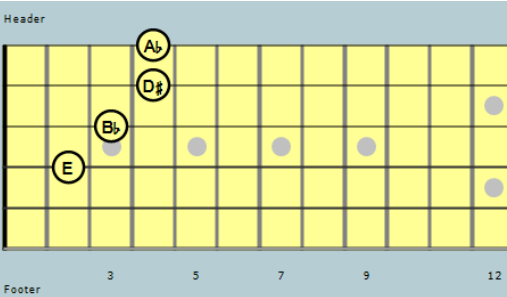
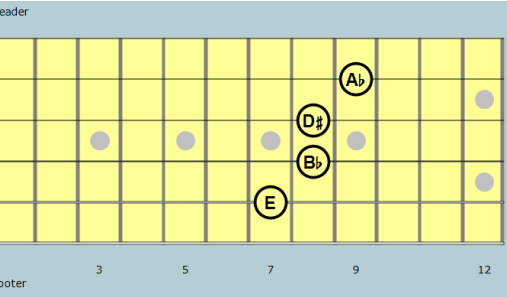
The image shows three chord voicings for C13, C7b9b13, and C7#9b13 in 4/4 time, starting from the note Do (C). The chords are written in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are arranged in a way that they can be played on strings 1, 2, 3, 4 and 2, 3, 4, 5.

Chord	Notes (from bottom to top)
C13	C, E, G, Bb, C
C7b9b13	C, Eb, G, Bb, C
C7#9b13	C, E, G, Bb, C

*Este ejemplo grafica la construcción de esta disposición desde la nota Do(C)*

Esta disposición se puede interpretar en los grupos de cuerdas 1, 2, 3, 4 y 2, 3, 4, 5. Si bien dentro de las posibilidades también entraría el grupo de cuerdas 3, 4, 5, 6, no es recomendable interpretarlo allí, ya que la sexta cuerda posee un registro grave que puede entrar en conflicto con el instrumento que esté interpretando las fundamentales, como puede ser el caso de un bajo eléctrico o contrabajo.

Diagramas de acordes en disposición A

Grupos de cuerdas 1, 2, 3, 4.	Grupos de cuerdas 2, 3, 4, 5
<p style="text-align: center;">C13</p> 	<p style="text-align: center;">C13</p> 
<p style="text-align: center;">C7b9b13</p> 	<p style="text-align: center;">C7b9b13</p> 
<p style="text-align: center;">C7#9b13</p> 	<p style="text-align: center;">C7#9b13</p> 

Si bien en estos diagramas estamos usando el acorde de Do como ejemplo, es recomendable transportar desde la guitarra estos mismos a las otras 11 posibilidades de acordes restantes. Una forma útil de encontrar cada acorde es ubicar la tercera mayor de este en la cuarta cuerda para el primer grupo y desde la quinta cuerda para el segundo grupo y desde allí colocar el dibujo del diagrama aquí presentado.

### Disposición B

En esta disposición B, la nota más grave es la séptima menor, seguido de la tercera mayor. Es decir, invertimos las notas guía con relación a la disposición A, algo similar ocurre con las tensiones novena y trecena, que, en la anterior disposición, se mostraban en ese orden respectivamente. Sin embargo, aquí se invierten, estando la trecena por debajo de la novena. Esta misma disposición 7m, 3,13, 9 sirve para las tres variantes de acorde que vimos al inicio, alterando la novena o trecena según sea el caso.

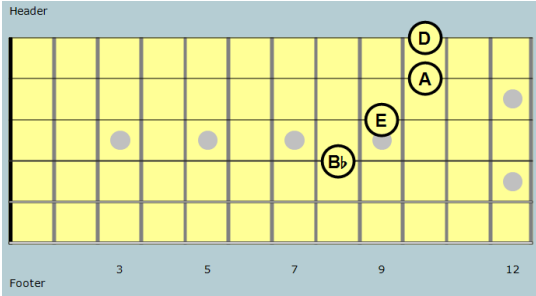
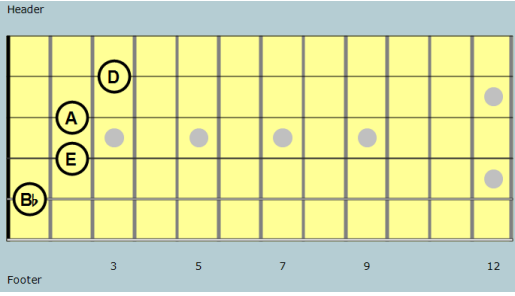
*Este ejemplo grafica la construcción de esta disposición desde la nota Do(C)*

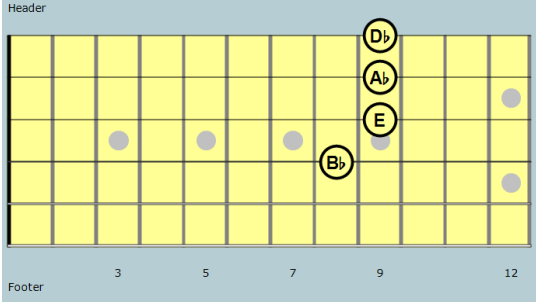
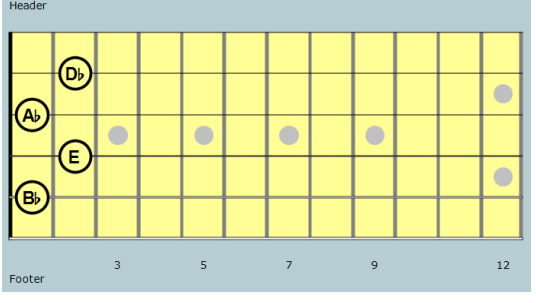
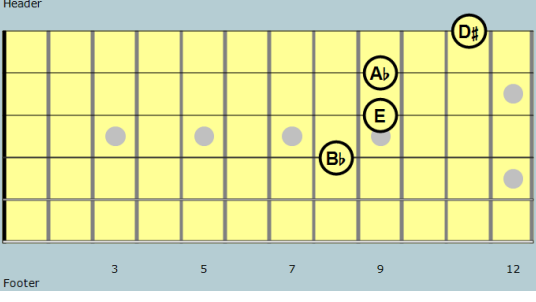
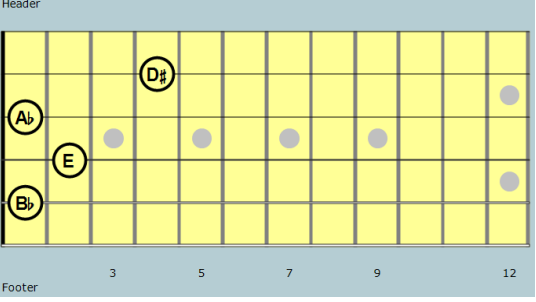
Igualmente, en esta disposición podemos encontrarla en los 2 grupos de cuerda 1,2,3,4 y 2, 3, 4, 5, además de un tercer grupo no tan recomendado 3, 4, 5, 6.

Pese a que estas 2 disposiciones pueden poseer las mismas notas guía y tensiones distribuidas en diferentes formas, las dos son igual de útiles e incluso pueden ser aplicadas para la realización de *chord melody*. En ambas disposiciones la sonoridad y timbre suelen ofrecer posibilidades diferentes y muchas veces la creatividad del guitarrista puede ser un factor de elección, así como el registro en el que se quiera implementar.

### Diagramas de acordes en disposición B

En estos diagramas tenemos el ejemplo partiendo desde la nota Do. A su vez tenemos el primer grupo de cuerdas una octava arriba del segundo grupo, nos da 2 alternativas no solo de registro sino de timbre debido al diferente grosor de las cuerdas en los dos grupos.

Grupos de cuerdas 1, 2, 3, 4.	Grupos de cuerdas 2, 3, 4, 5
<p style="text-align: center;">C13</p> 	<p style="text-align: center;">C13</p> 

<p style="text-align: center;">C7b9b13</p>  <p>Header</p> <p>Footer</p>	<p style="text-align: center;">C7b9b13</p>  <p>Header</p> <p>Footer</p>
<p style="text-align: center;">C7#9b13</p>  <p>Header</p> <p>Footer</p>	<p style="text-align: center;">C7#9b13</p>  <p>Header</p> <p>Footer</p>

Se recomienda interpretar esta disposición en las 12 posibilidades de acordes disponibles.

Una manera eficaz de encontrar el acorde es ubicar la séptima menor de cada acorde en la cuarta cuerda o quinta cuerda, según el grupo.

Para facilitar la comprensión y aplicación de estos acordes recomiendo estudiar los ejercicios siguientes.

### Ejercicio 1, Sonoridad de los acordes

El primer ejercicio es auditivo, dado que estos acordes no poseen la raíz, interpretar solamente las notas guía y dos tensiones nos da una escucha incompleta del acorde.

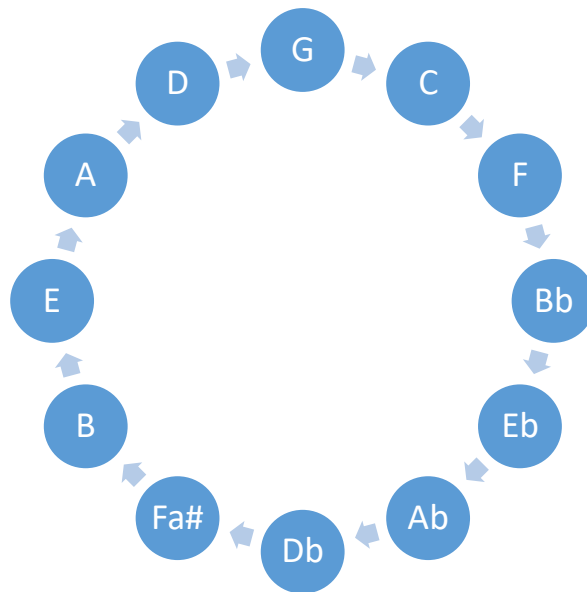
Una manera útil de estudiar estos acordes escuchado la nota raíz es utilizar la sexta cuerda al aire para ello, esta cuerda afinada en Mi(E), la tocamos al mismo tiempo que repasamos los acordes de dominante E13, E7b9b13 y E7#9b13 por los grupos de cuerda 1, 2, 3, 4 y 2, 3, 4, 5.

Ejemplo de la disposición A

Ejemplo en la disposición B

También podemos usar diferentes afinaciones en la sexta cuerda, como Re, Reb, Do e incluso Fa, para escuchar los acordes desde diferentes raíces. Por último, tenemos disponible la quinta cuerda al aire La(A) para repasar los acordes en los grupos de cuerda 1, 2, 3, 4.

### Ejercicio 2, Ciclo de cuartas y quintas



El ejercicio 2 consiste en interpretar los 12 acordes por un círculo de cuartas, en el sentido de las manecillas del reloj, como vemos en el gráfico, o por uno de quintas, en el sentido contrario.

Para esto escogemos un acorde concreto ya sea 13, 7b9b13 o 7#9b13 y le damos una vuelta al círculo completa en una sección fraccionada de 7 trastes (recomendado del traste 1 al 7 y del 6 al 12), tocando las 2 disposiciones y los 2 grupos de cuerdas.

La idea de este ejercicio es poder implementar todas las posibles combinaciones alrededor de toda la guitarra.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff are four chord symbols: C13, F13, Bb13, and Eb13. The staff contains a sequence of notes in the bass line: C (quarter), Bb (quarter), B (quarter), Ab (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), Eb (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter). The notes are grouped into four measures, each corresponding to one of the chords above. The notes are: C13 (C, Eb, G, Bb), F13 (F, Ab, C, Eb), Bb13 (Bb, D, F, Ab), and Eb13 (Eb, G, Bb, D).

En este ejemplo vemos el acorde de dominante 13, conducido en intervalos de cuartas en sus primeras 4 apariciones, la idea del ejercicio es conducirlo a notas cercanas. En este ejemplo la nota más grave de cada acorde está siendo direccionada por una segunda menor descendente.

Otra variante de este ejercicio es la popular hoja random, que nos muestra una cantidad de notas al azar, por lo que ya no conduciríamos los acordes por quintas y cuartas sino en el orden que nos muestra la hoja.

### **Aplicación sobre un standard en forma blues.**

Este blues es un ejemplo de cómo pueden ser aplicados los acordes dominantes 13 sobre Eb en un acompañamiento. Hay varias posibilidades armónicas sobre un blues, pero en este caso concreto solo manejamos 3 grados. I, IV y V, esto facilita la aplicación del círculo de cuartas en donde estamos cambiando constantemente entre la disposición A y la disposición B. En el capítulo 2 se ve la aplicación de las dominantes 7b9b13 y 7b9#9 sobre un blues menor.

## Bessie's Blues

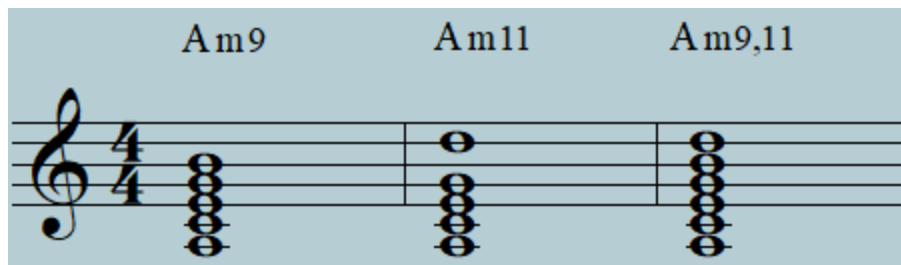
Jhon coltrane

The musical score for "Bessie's Blues" is presented in three staves. The first staff (measures 1-4) features a sequence of chords: Eb13 (A), B, Eb13 (A), B. The second staff (measures 5-8) continues with: A♭13 (A), B, Eb13 (A), B. The third staff (measures 9-12) concludes with: B♭13 (A), B, Eb13 (A), B. The melody is written in treble clef with eighth and quarter notes. A small "Activar V" watermark is visible in the bottom right corner of the image.

*Otros blues donde se pueden aplicar los acordes de dominantes pueden ser: All Blues, Blue monk, Freddie freeloader, Isotope, Straight no chaser, St .louis blues.*

### Capítulo 3: Acordes menores.

En este capítulo tenemos la construcción de algunos acordes menores sin raíz, a diferencia de los acordes dominantes que poseen una gran cantidad de tensiones y combinaciones. Los acordes menores dentro de una tonalidad poseen las tensiones de novena y/u oncenava. En este capítulo las aplicaremos dentro de un blues menor y veremos su combinación con las dominantes.



*Ejemplo desde la nota fundamental La*

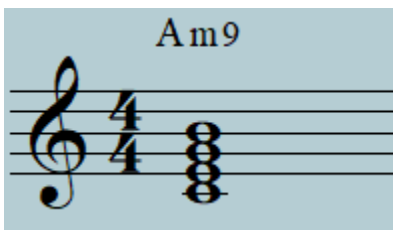
Las tensiones de un acorde menor 9 y 11 pueden estar combinadas o de manera independiente como vemos en el ejemplo anterior sobre el acorde de la menor.

Al igual que en los acordes dominantes, tomaremos 2 puntos de referencia para la aplicación de estos a la guitarra, los cuales nuevamente son: la disposición A y la disposición B.

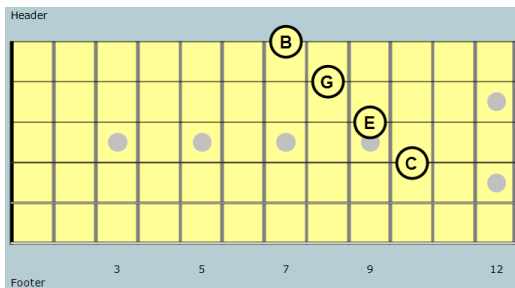
## Disposición A

Dentro de los acordes de disposición A, es decir aquellos que utilizan la tercera como su nota más baja, hay 3 voicings principales muy comunes en la armonía de Bill Evans. En esta disposición es común encontrarnos un acorde maj7 o maj9 dentro de su estructura, por lo cual es importante practicar la diferencia sonora, escuchando el bajo en estas dos posibilidades

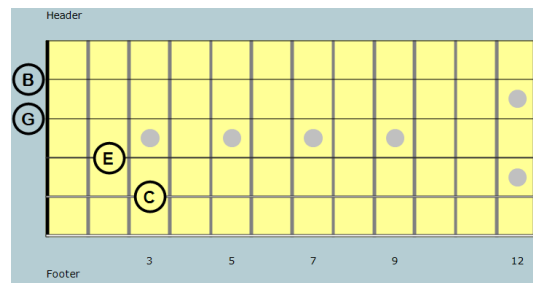
La primera posibilidad es un acorde formado por intervalos de tercera, su estructura consiste en la tercera menor del acorde, la quinta justa, séptima menor y novena en este orden, como veremos en el siguiente ejemplo con nota raíz en La, este voicing le da cierto brillo a la tensión de novena al estar como nota más aguda.



*Am9 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



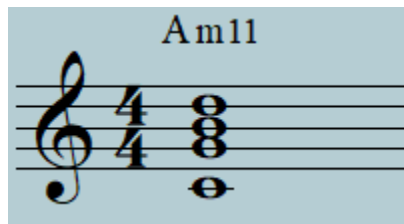
*Am9 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



*Una manera sencilla de encontrar este acorde es pensar en un acorde Maj7 a partir de la tercera menor en su disposición fundamental*

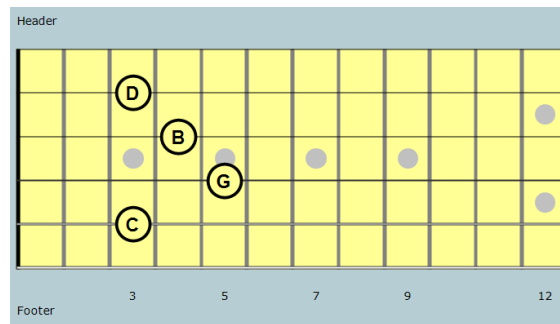
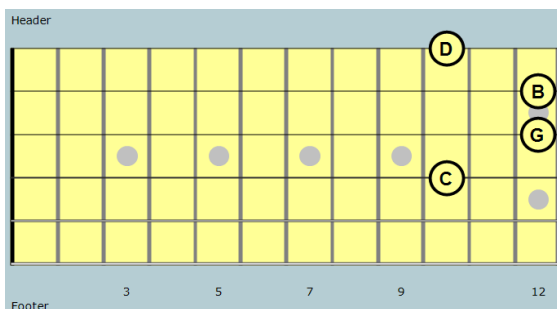
Nota: si bien en el diagrama del grupo 2, 3, 4, 5 utiliza cuerdas al aire, es posible transportarlo a otras fundamentales realizando una cejilla con dedo índice entre la segunda y tercera cuerda.

Una segunda posibilidad es utilizar la oncenena como nota más aguda, a cambio de omitir la quinta del acorde como resultado tenemos un acorde con Tercera menor, séptima menor, novena y oncenena.

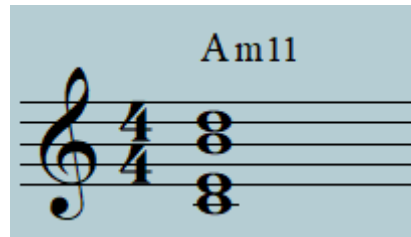


*Am11 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*

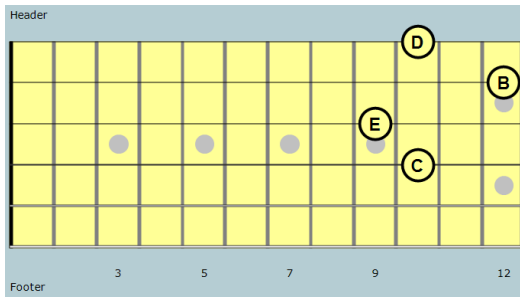
*Am11 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



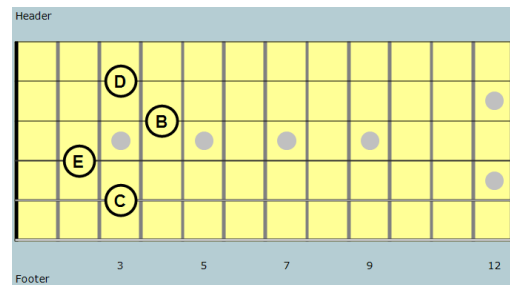
La última posibilidad es similar a la anterior, pero aquí recuperamos la quinta y en su lugar omitimos la séptima, dándonos un voicing con tercera menor, quinta justa, novena y oncena, resaltando las dos tensiones disponibles de un acorde menor.



*Am11 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*

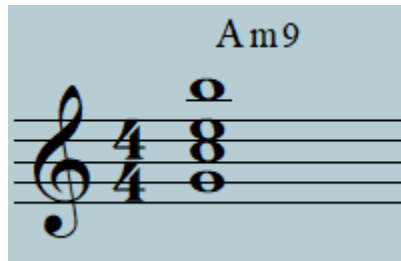


*Am11 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*

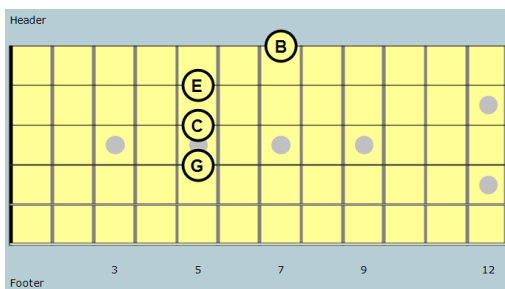


## Disposición B

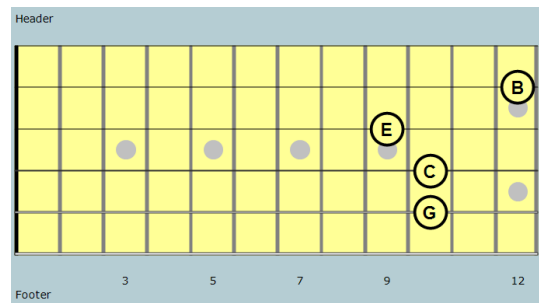
En los acordes de disposición B describiremos solo una posibilidad bastante común en el acompañamiento tanto en piano como en guitarra que es muy frecuente por el pianista Bill Evans. Este voicing sobresale por su tensión de novena, y su posición es común encontrarla en una de las inversiones de acordes maj7. Consiste en interpretar la séptima menor como nota más baja, seguido de su tercera menor, quinta justa y novena, como veremos en el siguiente ejemplo a partir de La.



*Am9 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



*Am9 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



### **Ejercicio 1, Sonoridad de los acordes**

Sumando las posibilidades de las 2 disposiciones tenemos un total de 4 voicings que al igual que en los acordes dominantes podemos estudiar la sonoridad de estos acordes utilizando la sexta cuerda al aire(E), como nota raíz para las cuatro posibilidades sobre acordes de Em en los grupos de cuerdas 2, 3, 4 y 5 y la quinta cuerda al aire(A) para los grupos de cuerdas 1, 2, 3, 4.

Estudio de sonoridad en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5 con mi como nota raíz.

Musical notation for string group 2, 3, 4, 5 with E as the root note. The notation is in 4/4 time and features four measures of chords. The first two measures are Em9, and the last two are Em11. The notes are written on a treble clef staff. The first measure has a sharp sign on the E line and a flat sign on the B line. The second measure has a sharp sign on the E line and an 'A' above the staff. The third measure has a sharp sign on the E line and an 'A' above the staff. The fourth measure has a sharp sign on the E line and an 'A' above the staff.

Estudio de sonoridad en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4 con mi como nota raíz.

Musical notation for string group 1, 2, 3, 4 with E as the root note. The notation is in 4/4 time and features four measures of chords. The first two measures are Am9, and the last two are Am11. The notes are written on a treble clef staff. The first measure has a flat sign on the B line and a sharp sign on the E line. The second measure has an 'A' above the staff. The third measure has an 'A' above the staff. The fourth measure has an 'A' above the staff.

## Ejercicio 2, Ciclo de cuartas y quintas

Nuevamente este ejercicio consiste en ejecutar las 12 posibilidades de acordes, a través del ciclo de cuartas y/o quintas.

En esta ocasión podemos utilizar cualquiera de las cuatro posibilidades teniendo en cuenta que debe ser una sección fraccionada de 7 trastes (recomendado del traste 1 al 7 y del 6 al 12).

Musical notation for Exercise 2, Cycle of fourths and fifths. The notation is in 4/4 time and features four measures of chords. The first measure is Cm11, the second is Gm9, the third is Dm11, and the fourth is Am9. The notes are written on a treble clef staff. The first measure has a sharp sign on the E line and a flat sign on the B line. The second measure has a flat sign on the B line and an 'A' above the staff. The third measure has a sharp sign on the E line and an 'A' above the staff. The fourth measure has a sharp sign on the E line and a flat sign on the B line.

En este ejemplo se utiliza la sección de trastes 6 al 12 sobre el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5 por círculo de quintas, a diferencia del círculo de cuartas en su nota más grave la conducción más cercana suele ser ascendente.

Nota: este mismo ejercicio se puede aplicar mediante una hoja random.

## Aplicación sobre un blues menor

Otra popular forma dentro del jazz es el blues menor. En este ejemplo usaremos la tonalidad de Cm, de nuevo se producen cambios de acordes que facilitan la implementación del círculo de cuartas y quintas. Además, esta forma posee dominantes menores que facilitan la resolución a la disposición contraria, (de A a B y de B a A). Algunos standards donde se puede aplicar este ejemplo son Equinox – John Coltrane, Footprints – Wayne Shorter, Israel - John Carisi, Mr.Pc – John Coltrane y Stolen Moments – Oliver Nelson.

### Blues menor

The musical notation is presented in three lines, each containing four measures. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes in the final measure of each line. The bass line consists of block chords.

**Line 1 (Measures 1-4):**

- Measure 1: Cm11 (A)
- Measure 2: Cm9 (B)
- Measure 3: Cm11 (A)
- Measure 4: C7b9b13 (A)

**Line 2 (Measures 5-8):**

- Measure 5: Fm9 (B)
- Measure 6: Fm9 (A)
- Measure 7: Cm9 (B)
- Measure 8: Cm11 (A)

**Line 3 (Measures 9-12):**

- Measure 9: Ab713 (B)
- Measure 10: G7#9b13 (B)
- Measure 11: Cm9 (A)
- Measure 12: G7#9b13 (B)

## Capítulo 4: Acordes mayores y conducción II – V – I Mayor, Tune Up

En los acordes mayores dentro de una tonalidad encontramos las tensiones novena y trecena de manera general y en algunos grados específicos se suma la oncena aumentada. En este capítulo nos centraremos únicamente en las tensiones de novena y trecena.

The image shows three chord voicings in 4/4 time on a treble clef staff. The first chord is Cmaj9, the second is Cmaj13, and the third is Cmaj9,13. Each chord is represented by a stack of notes on the staff, with a circled 'e' above the staff for each chord, likely indicating the enharmonic equivalent of the 13th tension (F#).

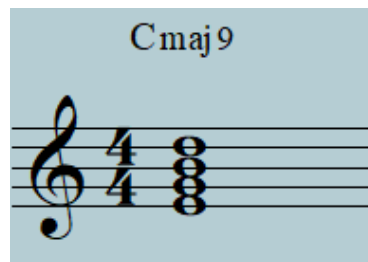
Las tensiones de novena y trecena pueden estar juntas o de manera independiente, partiendo de Do como ejemplo tenemos re como su novena y la como su trecena.

De la misma manera que en los acordes dominantes y menores, los acordes mayores se pueden dividir en acordes de disposición A y Disposición B

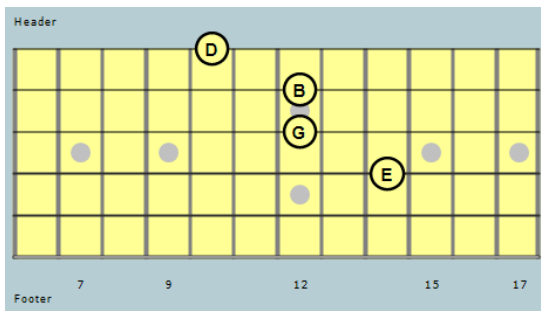
### Disposición A

Dentro de los acordes de disposición A estudiaremos tres posibilidades, en estos *voicings* es común encontrar un acorde m7 dentro de la estructura de un acorde Maj9, por lo que es útil estudiar auditivamente la diferencia entre los dos a partir de la tercera del primero, ya que comparten muchas notas, pero su principal discrepancia se encuentra en la ubicación del bajo.

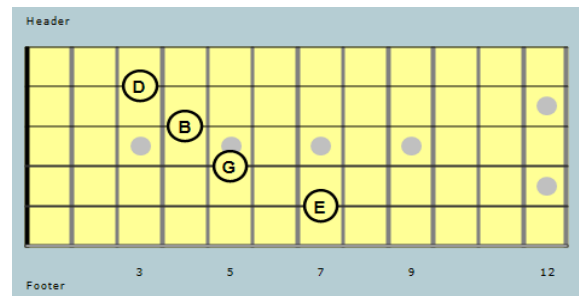
El primer voicing utiliza la tensión de novena y pretende dar énfasis en esta nota. Su estructura es de tercera mayor, quinta justa, séptima mayor y novena mayor, se menciono anteriormente que este seria un acorde menor con séptima desde el tercer grado en su estado fundamental, un voicing muy común en el piano y que aplicado a la guitarra puede demandar una elasticidad mayor en la mano. Veamos el ejemplo a partir de Do.



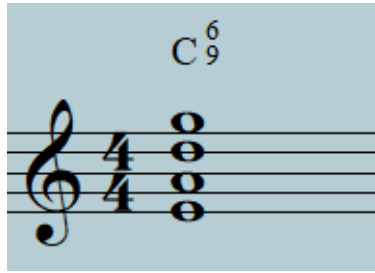
*Cmaj9 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



*Cmaj9 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*

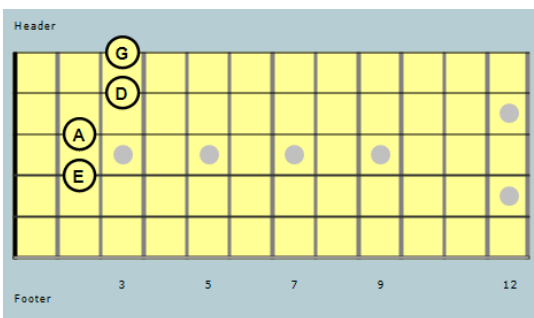


La segunda posibilidad es un acorde con un par de curiosidades. La primera es que es un acorde que se puede categorizar como cuartal, ya que la distancia entre sus voces internas es de cuartas en su totalidad. La segunda curiosidad es que es un acorde que no posee séptima, por lo que se suele cifrar como 6/9, era bastante común que Bill Evans lo empleara en lugar de los Maj7, las notas de su estructura son una tercera mayor, una sexta mayor, una novena mayor y una quinta justa.

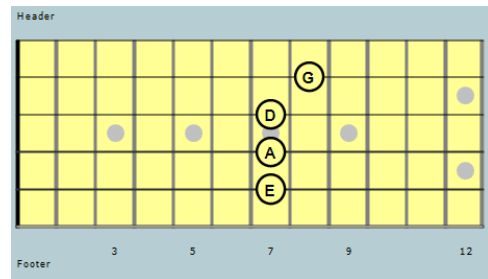


En este ejemplo el acorde de C6/9 se forma a partir de cuartas desde el tercer grado (E) del acorde.

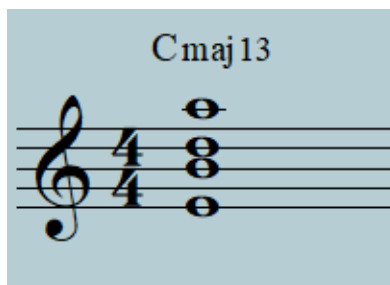
*C6/9 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



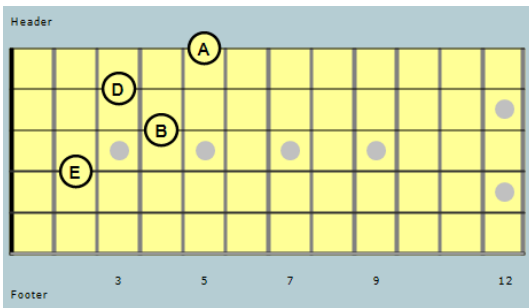
*C6/9 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



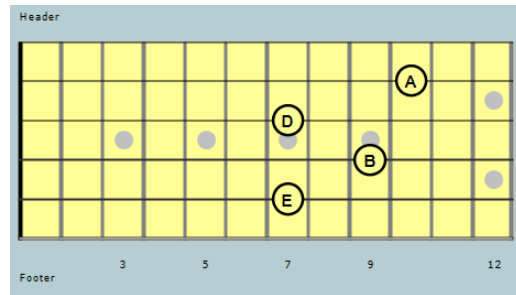
La última posibilidad es un acorde maj13, donde se juntan las 2 tensiones. La estructura del acorde está formada por tercera mayor, séptima mayor, novena mayor y trecena mayor.



*C6/9 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*

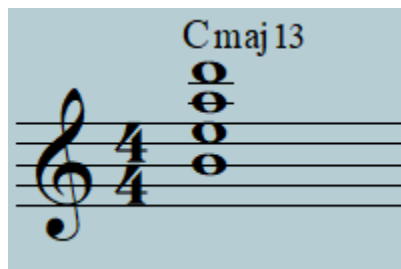


*C6/9 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*

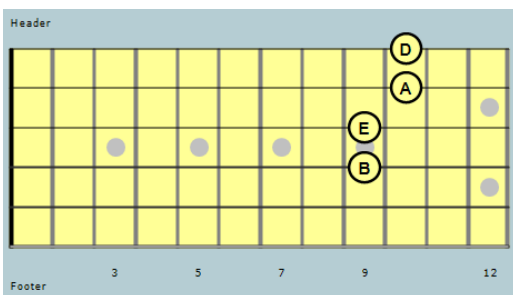


### Disposición B

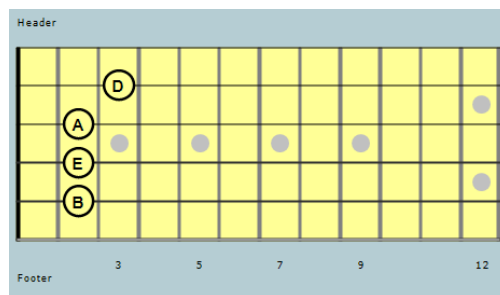
Dentro de los acordes de disposición estudiaremos una única posibilidad, un acorde Maj13 que utiliza la tensión de novena y trecena. Su estructura es séptima mayor, tercera mayor, trecena mayor y novena mayor.



*Cmaj13 en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



*Cmaj13 en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



Para practicar estos acordes recomiendo utilizar los ejercicios de sonoridad, el ciclo de cuartas y quintas además de la hoja random. Lo siguiente que haremos es aplicar todos los voicings antes vistos dentro de la popular progresión  $IIm - V - Imaj7$  y el standard Tune up.

### Capítulo 5: Conducción de acordes IIm – V7 – I.

Una manera recomendable de conducir esta popular progresión es intercalando las disposiciones de un acorde al otro, de manera que, si iniciamos el acorde de IIm en disposición A, el acorde siguiente V7 cambiaría a la disposición B. De esta manera se genera un enlace armónico entre la tercera menor del acorde IIm y la séptima menor del acorde V, finalmente el acorde se resuelve en disposición A intercalando de nuevo, como veremos en el siguiente ejemplo dentro de la tonalidad de Do

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The key signature is C major. The progression consists of four measures:

- Measure 1: Dm9 in disposition A. The notes are D4, F4, A4, Bb4, C5.
- Measure 2: G13 in disposition B. The notes are G4, Bb4, D5, F5, Ab5, Bb5.
- Measure 3: Cmaj9 in disposition A. The notes are C4, E4, G4, Bb4, C5.
- Measure 4: Cmaj9 in disposition A. The notes are C4, E4, G4, Bb4, C5.

Si tenemos en cuenta que hemos visto tres posibilidades de acordes en disposición A, tanto en acordes menores y mayores, podríamos combinarlos, arrojando 9 posibilidades en total. En el caso anterior combinamos las dos posibilidades de disposición A, que dan énfasis a la novena.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The key signature is D major (two sharps). The progression consists of four measures:

- Measure 1: Em11 in disposition A. The notes are E4, G4, B4, D5, F#5, A5.
- Measure 2: A13 in disposition B. The notes are A4, C#4, E5, G#5, B5, D6.
- Measure 3: Dmaj13 in disposition A. The notes are D4, F#4, A4, B4, C#5, D6.
- Measure 4: Dmaj13 in disposition A. The notes are D4, F#4, A4, B4, C#5, D6.

En el ejemplo anterior dentro de la tonalidad de re mayor mantenemos la misma conducción en el acorde de dominante, pero usamos otra combinación de acordes mayores y menores,

dando ahora relevancia a la tensión de oncenava en el acorde menor y a la trecena en el acorde mayor.

En este ejemplo dentro de la tonalidad de mi mayor, mantenemos de nuevo la misma conducción en el acorde de dominante, pero usamos 2 voicings en el acorde menor y mayor donde omitimos la séptima de cada uno.

También está la posibilidad de iniciar esta progresión en un acorde de disposición B, donde ahora la dominante estaría en disposición A que resolvería a una disposición B en el acorde mayor, como ocurre en el ejemplo siguiente dentro de la tonalidad de sol mayor.

*Con los voicings vistos en esta guía esta sería la única posibilidad cuando iniciamos en disposición B.*

## Aplicación en el standard Tune Up

Tune up es un standard con varios II- V – I desde diferentes centros tonales, por lo que se presta para practicar esta progresión. El siguiente es un ejemplo en donde se aplican las 4 posibilidades antes vistas.

**Tune Up**

Miles davis

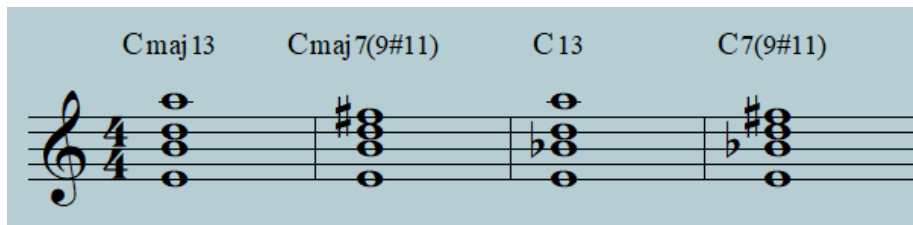
The musical score for 'Tune Up' by Miles Davis is presented in 4/4 time. The progression consists of 16 measures, divided into four groups of four measures each. The chords and bass line are as follows:

- Measures 1-4:** Em9 (A), A13 (B), Dmaj9 (A), Dmaj9 (B).
- Measures 5-8:** Dm11 (A), G13 (B), Cmaj13 (A), Cmaj13 (B).
- Measures 9-12:** Cm9 (B), F13 (A), Bbmaj13 (B), Eb9 (A).
- Measures 13-16:** Em11 (A), A13 (B), Bbmaj13 (B), Em9 (A), A13 (B).

## Capítulo 6: Aplicación de los acordes en un chord melody + acordes #11.

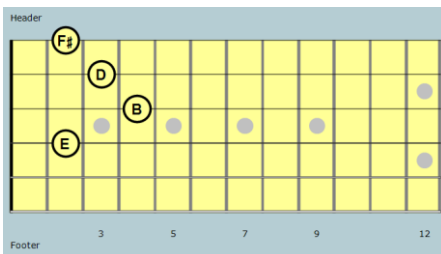
### Tensión #11

Es posible encontrar en algunos grados acordes mayores y de dominante con la onzena sostenida. Una manera de interpretarlos es realizando un pequeño cambio en la disposición A de estos acordes, sustituyendo la trecena mayor o menor por la onzena sostenida.

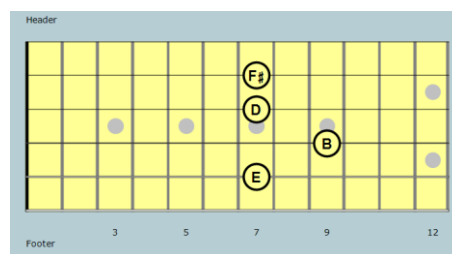


En el ejemplo anterior Cmaj13 se convierte en un acorde con la tensión #11 cambiando el La por un Fa#, algo similar ocurre con C13 y C7(9#11).

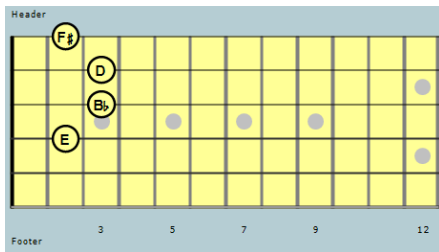
*Cmaj7(9#11) en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4*



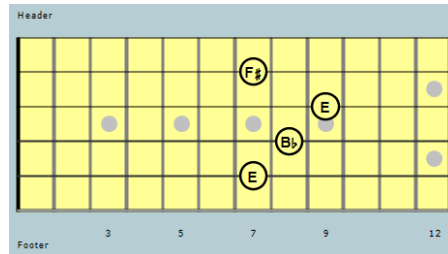
*Cmaj7(9#11) en el grupo de cuerdas 2, 3, 4, 5*



C7(9#11) en el grupo de cuerdas 1, 2, 3, 4



C7(9#11) en el grupo de cuerdas 2, 3, 4



### Chord Melody

Una manera de aplicar los acordes sin raíz antes vistos en un *chord melody* es buscando las tensiones de 9, 11 y 13 en la melodía y a partir de allí, ubicar el acorde que utiliza esa tensión como nota más aguda. En el siguiente standard *Blue in green* ocurre con bastante frecuencia que la melodía incluya tensiones.

**Blue in green** Miles Davis

B♭maj9(#11)    A7#9b13    A7b9b13    Dm9    D♭7(9#11)    Cm11    Cm9    F13

A    acorde fundamental    B    B    A    A    A    B    A

5    B♭maj9(#11)    A7#9b13    Dm11

8    E7b9b13    Am9    Dm7

A    A    acorde fundamental

En el primer compás la melodía incluye un Mi dentro del acorde de Bb mayor, es decir la tensión de novena sostenida. Por lo que funciona bien armonizarlo con un acorde maj7(9#11) en disposición A.

En el segundo compás la melodía incluye un do y un si bemol, que representa dos tensiones para el acorde dominante de La, siendo estas la novena sostenida y la novena menor, por lo que los acordes en disposición B vistos en el primer capítulo se prestan perfectamente para su aplicación dentro de un *chord melody*.

Esta misma relación entre tensiones disponibles y melodía ocurre a lo largo de todo el standard exceptuando de un par de notas que son armonizadas como acordes en estado fundamental.