



ESCUELA DE MÚSICA

EL SONIDO DE WES MONTGOMERY: ELEMENTOS DE FRASEO Y
TECNICAS DE INTERPRETACION DE WES MONTGOMERY EN SU
DISCOGRAFIA DESDE 1957 A 1968.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música

Profesor Guía
MM. David Morris

Autor
Pablo Andrés Chinchín Quishpe

Año
2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

MM. David Morris
Facilitador del Departamento de Guitarra
CI. 1756559587

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

MM. Fernando Cilio
Docente de la Escuela de Música Udla
CI. 1722314331

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Pablo Andrés Chinchín Quishpe

CI. 1719418772

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por brindarme su amor y apoyo incondicional en todas las etapas de mi vida.

RESUMEN

El presente trabajo de titulación analiza el lenguaje musical del guitarrista Wes Montgomery en su etapa como líder. Durante este proceso se estudiaron sus técnicas de interpretación, recursos musicales, y aspectos sonoros, los cuales se imitaron, para después ser implementados en improvisaciones.

En un principio se pensó en transcribir solos del catálogo musical de Montgomery para luego ser analizados. Sin embargo para interiorizar aspectos musicales muy importantes como la articulación, se cambió el enfoque del presente trabajo, basándolo en un método de adquisición de lenguaje musical.

Para esto primero se realizó un análisis para determinar si el *jazz* podría ser considerado un lenguaje, para después compararlo con la manera de aprender un lenguaje hablado. Una vez establecidas las similitudes entre estos, se procedió a investigar las diferentes maneras de adquisición de lenguaje musical, basándose en los estudios de músicos de *jazz* como: Clark Terry, Dave Liebman y el método de Simon Purcell.

El método utilizado fue el de Simon Purcell, el cual permite la adquisición y el desarrollo de lenguaje musical. Para demostrar este proceso se llevó un video diario, donde se evidencian las etapas del método, además en la parte final del proceso se grabó audios, en los que se demuestra el nivel de interiorización del lenguaje de Wes Montgomery.

La línea de investigación utilizada para este trabajo es la de *performance* por lo cual se presentará un recital en su mayoría con música y arreglos de Wes Montgomery. El producto final demostrará la implementación de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos, así como también, *time feel* y fraseo de Wes Montgomery.

ABSTRACT

The current research project analyses the musical language of guitarist Wes Montgomery during his period as a leader. During this process, his performance techniques, musical resources, and sound aspects were studied. These elements were copied, later to be implemented in improvisations.

In the beginning, the idea was to transcribe solos from his musical catalog and then analyze them. However, to internalize musical aspects as the articulation, the focus of the research was changed, and based on a method of acquiring his music language.

To do this, a research was undertaken to find out if jazz could be considered a language, and then compare the learning of jazz to the ways of learning a spoken language. Once these similarities were established, different ways of language acquisition were revised. These were taught by musicians such as: Dave Liebman, Simon Purcell, and Clark Terry.

Simon Purcell's method was used since it allows language acquisition and development. In order to demonstrate this process, a series of videos were recorded, these videos show different stages of the method. In the final part of the process, several audios were recorded in order to demonstrate Montgomery's acquired language.

The research line of this work is performance, thus a concert consisting mainly of music and arrangements by Wes Montgomery were performed. The final product demonstrated the implementation of Montgomery's melodic, harmonic and rhythmic devices, as well as his phrasing and time feel.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: Análisis estilístico de Wes Montgomery	3
1.1. Reseña histórica: Momentos clave en la vida del músico	3
1.2. Técnicas en la guitarra.....	5
1.2.1. El pulgar.....	5
1.2.2. Octavas.....	7
1.2.3. <i>Block chords</i>	8
1.3. Aspectos importantes	9
1.4. <i>Gear</i>	10
Capítulo II: Metodologías y marco referencial	12
2.1. El <i>jazz</i> como lenguaje musical	12
2.1.1. Charles Limb: <i>Your brain on improv</i>	12
2.2. Como aprender un lenguaje.....	14
2.3. Tradición oral	18
2.4. Métodos de transcripción	20
2.4.1. Dave Liebman: <i>The complete transcription process</i>	21
2.4.2. Clark Terry	22
2.4.3. Simon Purcell.....	23
2.5. Marco de referencia.....	24
2.5.1. Plan inicial.....	24
2.5.2. Modificación del marco referencial	25
Capítulo III: Análisis del lenguaje y experimentación.....	27
3.1. Análisis del lenguaje	27
3.2. Primeras cinco frases.....	27
3.2.1. Primera frase	27
3.2.2. Segunda frase	32

3.2.3. Terceras frase.....	36
3.2.4. Cuarta frase	39
3.2.5. Quinta frase	43
3.3. Siguietes cinco frases.....	45
3.3.1. Sexta frase.....	45
3.3.2. Septima frase.....	46
3.3.3. Octava frase	47
3.3.4. Novena frase	48
3.3.5. Décima frase.....	49
Capítulo IV: Experimentación y aplicación	51
4.1. Experimentación con las frases transcritas.....	51
4.1.1. Variaciones de la primera frase	51
4.1.2. Variaciones de la segunda frase.....	52
4.1.3. Variaciones de la tercera frase	53
4.1.4. Variaciones de la cuarta frase	55
4.1.5. Variaciones de la quinta frase.....	56
4.2. Aplicación del lenguaje	58
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	63
REFERENCIAS.....	65
ANEXOS	68

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Posición de la mano derecha de Wes Montgomery	6
Figura 2. Octavas en la parte B del <i>head</i> de <i>Road song</i>	8
Figura 3. <i>Block chords</i> en la canción "Cariba"	8
Figura 4. Gibson L5.....	11
Figura 5. Etapas del desarrollo cerebral.....	17
Figura 6. Primera frase.....	27
Figura 7. Primera frase en tres diferentes <i>fingerings</i> en la guitarra.....	28
Figura 8. Primera frase sobre C7	29
Figura 9. Primera frase sobre Bbmaj7.....	30
Figura 10. Primera frase sobre Em7b5	30
Figura 11. Segunda frase	32
Figura 12. Segunda frase en cuatro distintos <i>fingerings</i> en la guitarra.....	33
Figura 13. Segunda frase sobre Fm7	34
Figura 14. Segunda frase sobre Fmaj7	34
Figura 15. Segunda frase sobre Dm7b5	35
Figura 16. Tercera frase	36
Figura 17. Tercera frase en dos diferentes <i>fingerings</i> en la guitarra	37
Figura 18. Tercera frase sobre Fm7	38
Figura 19. Tercera frase sobre Abmaj7	38
Figura 20. Tercera frase sobre Dm7b5	39
Figura 21. Cuarta frase	39
Figura 22. Cuarta frase sobre Gm7	40
Figura 23. Cuarta frase en cuatro diferentes <i>fingerings</i>	41
Figura 24. Cuarta frase sobre C7	41
Figura 25. Cuarta frase sobre Ebmaj7	42
Figura 26. Cuarta frase sobre Em7b5	42
Figura 27. Quinta frase.....	43
Figura 28. Sexta frase	45
Figura 29. Séptima frase	46
Figura 30. Octava frase	47

Figura 31. Novena frase.....	48
Figura 32. Décima frase	49
Figura 33. Primera variación de la primera frase.....	51
Figura 34. Segunda variación de la primera frase.....	52
Figura 35. Primera variación de la segunda frase	53
Figura 36. Segunda variación de la segunda frase	53
Figura 37. Primera variación de la tercera frase.....	54
Figura 38. Segunda variación de la tercera frase.....	54
Figura 39. Primera variación de la cuarta frase.....	55
Figura 40. Segunda variación de la cuarta frase.....	56
Figura 41. Primera variación de la quinta frase	56
Figura 42. Segunda variación de la quinta frase	57

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia son pocos los músicos que logran dejar un legado que perdure años después de su muerte. Este es el caso del guitarrista de *jazz* Wes Montgomery, quien desde la publicación de su primer disco como líder pasó a ser un referente importante en el *jazz* influenciando a toda una generación. “Guitarristas de todos los géneros han expresado repetidamente su admiración a Wes Montgomery, desde Hendrix a Eric Johnson, Stevie Ray Vaughan, Steve Vai, Joe Satriani” (Ilett, 2015, párr.3).

Durante sus últimos años de vida, Wes gozó de una gran popularidad dentro y fuera del mundo del *jazz*, ganando varios Grammy y otros más que reconocían sus habilidades en la guitarra. El 15 de junio de 1968 Wes Montgomery murió de un ataque cardíaco con tan solo 45 años de edad en la epítome de su carrera, sin embargo, después de más de cuarenta años de su muerte su legado sigue intacto. Él es “el guitarrista más influyente y admirado en el *jazz* (...) Wes reinventó el instrumento con su técnica del pulgar (...) En el corto tiempo de su carrera como líder su nombre pasó a ser sinónimo de la guitarra en el *jazz*”. (npr’s jazz profiles, 2007).

Frases como “Wes Montgomery tenía algo verdaderamente especial, una habilidad para transmitir calidez y sinceridad mediante música improvisada” (Khan, 1995, p3), o “Wes Montgomery era un maestro de la invención melódica” (Marshall, 2001, p7), son la muestra de que Wes Montgomery era algo más que un guitarrista, él tenía la habilidad de llegar a la gente a un nivel más profundo que la mayoría de músicos de *jazz*. En cada uno de sus solos mediante el desarrollo motivico, coro tras coro, enganchaba a su audiencia con una pequeña melodía que la desarrollaba con frases *blues*, cromatismos, y el lenguaje del *bebop* que hacían que sus ideas fluyan con naturalidad. (Marshall, 2001, p.7).

El objetivo principal del presente trabajo es establecer los elementos del fraseo y las técnicas de interpretación de Wes Montgomery, para presentarlos en un recital. Por otro lado se pretende analizar varios métodos de

transcripción así como también maneras de implementación del lenguaje musical, documentando cada parte del proceso.

Esta investigación analizará los procesos para el desarrollo del lenguaje musical dentro del *jazz*. Para esto se tomará como material de estudio la música del guitarrista Wes Montgomery en su etapa como líder a partir de 1957 hasta 1968, al ser uno de los guitarristas con más influencia dentro del *jazz* este trabajo permitirá expandir y perpetuar aún más su legado, y sea accesible para los guitarristas de *jazz* ecuatorianos.

Objetivos

Objetivo principal: Establecer los elementos del fraseo y las técnicas de interpretación de Wes Montgomery, para presentarlos en un recital en el cual se demuestre el uso de sus recursos técnicos, melódicos y armónicos, transcripción de sus solos, y la interiorización de su *time feel* así como su fraseo.

- Primer objetivo específico: Definir el marco de referencia a analizar mediante la selección del repertorio de Wes Montgomery.
- Segundo objetivo específico: Emplear el método de adquisición de lenguaje musical de Simon Purcell con el marco de referencia antes escogido, además documentar este proceso mediante un video diario.
- Tercer objetivo específico: Aplicar el lenguaje y las técnicas de Wes Montgomery en diversas situaciones y formatos musicales.

Capítulo I: Análisis estilístico de Wes Montgomery

1.1. Reseña histórica: Momentos clave en la vida del músico.

Wes Montgomery nació el 6 de marzo de 1923 en Indianápolis, Estados Unidos. En la publicación *Best of Wes Montgomery* (2001), Wolf Marshall dice que Wes mostró un gran interés por la música desde niño, sin embargo, fue su hermano mayor Monk Montgomery el cual le inició en el mundo musical. Monk le compró su primera guitarra. A pesar de que esta era una guitarra de cuatro cuerdas, Wes desarrolló un conocimiento básico de la guitarra que le serviría después cuando se pasó a una guitarra de seis cuerdas. El paso a una guitarra de 6 cuerdas lo hizo cuando tenía 19 años.

En una entrevista hecha por Ralph Gleason publicada por primera vez en 1973, Wes afirma que se compró su primera guitarra eléctrica justo después de haberse casado, limitando sus horas de práctica en las noches ya que en el día se dedicaba a trabajar. Comenzó transcribiendo de oído nota por nota, los solos de Charlie Christian, quien fue su músico favorito y además uno de los pioneros de la guitarra eléctrica. A la edad de 20 años tocaba regularmente en el club 440 en Indianápolis, “durante esa época de tocar en aquel club aprendí de la experiencia de otros músicos, los cuales me enseñaron canciones, *intros*, *outros*, todo lo aprendía de oído” (Gleason, 1973. P.2).

Durante aquellos años cuando estudiaba por las noches, Serene Montgomery su esposa fue quien obligo prácticamente a Wes a usar su pulgar como se evidencia en la siguiente cita de Khan: “Wes empezó a usar su pulgar cuando practicaba porque el sonido era muy alto y yo tenía que dormir le pedía que bajara el volumen pero enés de eso dejo su vitela y empezó a usar su pulgar” (1995, p.2). Su pulgar desde entonces pasó a ser una de sus innovaciones y uno de los sonidos más reconocibles que forman parte de su estilo al momento de tocar.

A finales de los años cincuenta empezó a grabar con el grupo *Mastersounds* el cual estaba conformado por sus hermanos Buddy, quien tocaba el piano y Monk, el bajo. Después de participar en varias grabaciones con sus hermanos, Wes se separó del grupo ya que ninguna de estas grabaciones obtuvo mayor éxito. Años después, gracias a una recomendación

a la disquera *Riverside* por parte de Julian “*Cannonball*” Adderly, saxofonista reconocido por haber tocado en el grupo de Miles Davis. “*The Wes Montgomery Trio*” se grabó el 5 y 6 de octubre de 1959. El formato para este disco fue guitarra, órgano y batería. Esta formación según Wolf Marshall sería la formación favorita para Wes durante muchas otras grabaciones ya que resaltaban todas sus influencias de *blues*, *funk* y *jazz* (2001, p.4).

Su siguiente grabación *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* es considerada por muchos como su mejor álbum de estudio. Este disco cuenta con 2 de sus composiciones más conocidas: “*West Coast Blues*” y “*Four On Six*”. Gracias a este álbum Wes pasó a ser reconocido en el medio. También ganó varios premios como *New star award* de la revista *Downbeat*. Después de varios discos publicados en *Riverside* entre ellos *Boss Guitar* y *Full House* la disquera quebró.

En 1964 Wes firmó para *Verve records*. Con esta nueva disquera Wes llegó a tener éxito comercial fuera del *jazz* debido a que empezó a experimentar con su música haciéndola más *pop*. Debido al cambio de estilo al final de su carrera Wes fue el primer artista de *jazz cross-over*, dando la pauta así a otros artistas como George Benson o Herbie Hancock de cómo incursionar en otros estilos sin perder su esencia (Marshall,2001,p.5).

A pesar de esto fue criticado y además tildado como “*sell-out*” por varios críticos y aficionados de aquella época, sin embargo discos como “*Movin Wes*” o “*Goin' Out of My Head*” no solo lograron darle estabilidad monetaria al guitarrista, sino que también su música se expandió hacia nuevos horizontes, como se puede apreciar en declaraciones del guitarrista Chris Hunter: “*That stuff is great, especially when you think about what's going on today. Back then it was like sellout. Today, it's like avant-garde*” (Woodard, 2005. párr. 28). También Josef Woodard en el artículo “*Wes Montgomery: the softer side of genius*” hace referencia sobre las características de estos últimos discos grabados por Wes.

“Taylor-era discography lacks the raw improvisational grit of the Riverside years, but many of the last recordings the guitarist made boast sophistication on many levels, especially in the elegance of the

arrangements-which sometimes evinced more of a lush '60s-pop sensibility than a big-band aesthetic-and compact solo statements that gained in economy what they lacked in expansiveness. (Woodard, 2005. Párr.27).

1.2. Técnicas en la guitarra

Al analizar el estilo de Wes Montgomery se encuentran tres técnicas fundamentales al momento de tocar que son: el pulgar, las octavas y *block chords*. Cada uno de estos aspectos fueron una gran innovación de Wes Montgomery, durante sus solos, Wolf Marshall dice que Wes tenía una estrategia definida o como él lo llama “*a three-tier plan*”. Empezando con *single note lines* en los primeros coros, seguido de líneas tocadas en octavas y por último, para llegar al clímax de sus solos terminaba con *block chords* en los últimos coros. (Marshall, 2001, p.8)

Además de darle dirección y cohesión a sus solos usando esta estrategia, Marshall también asegura que esta estructura le daba mayores posibilidades para desarrollos temáticos más grandes. Por último se puede decir que, al estar tan bien estructurados los solos de Wes, generaban gran impacto en la gente como se aprecia en la siguiente cita: “*Montgomery’s sense of improvisation, guided by the versal musicality which turned the jazz world on its collective ear, attracting even the non jazz listener to his ingratiating guitar style*” (Marshall, 2001, p.8)

1.2.1. El pulgar

“El uso del pulgar logró darle un sonido más orgánico y cálido” (Ilett, 2015, párr. 1). Al usar su pulgar envés de una vitela tenía que colocar su mano derecha de diferente manera. Wolf Marshall describe a la posición de la mano derecha así: “al momento de tocar descansaba su mano derecha con sus dedos bien abiertos en el filo del *pickguard* de la guitarra justo detrás de la pastilla” (2001, p.6), lo cual le permitía total libertad a su pulgar para moverse.

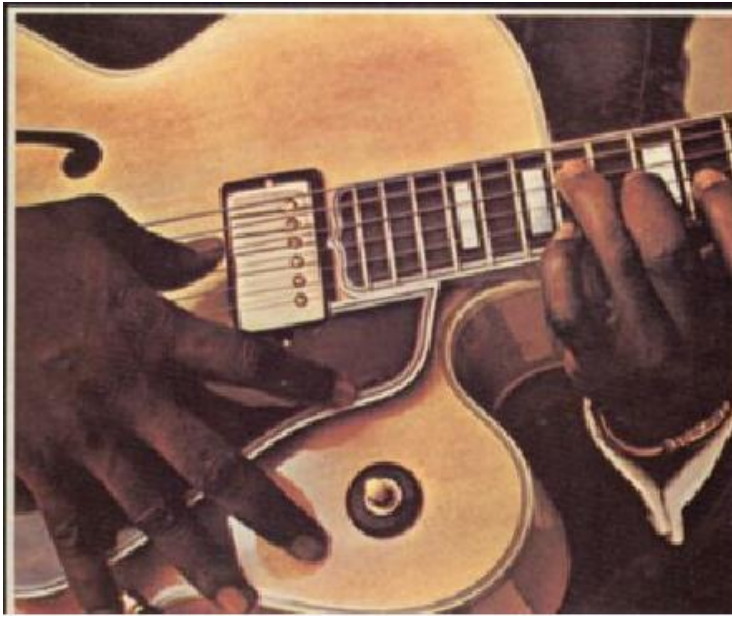


Figura 1. Posición de la mano derecha de Wes Montgomery.

Tomado de All music, s.f.

La facilidad de Wes para tocar con el pulgar Tal vez se debe a la anatomía de su mano. “*The thumb tip was cocked at the first joint in a backward angle, which has led many to believe that he was double-jointed*” (Marshall, 2001, p.6). La mayor parte del tiempo usaba “*downstrokes*”, es decir la dirección del pulgar al momento de atacar las cuerdas era hacia abajo, pero debido a la forma de su pulgar, y además del uso permanente del pulgar durante años, los “*upstrokes*” fluían con naturalidad también, lo cual le permitió tocar líneas complejas en cualquier velocidad alternando la dirección de su pulgar de arriba abajo como si fuera una vitela.

Esta técnica talves sea de las más importes en cuestión del sonido particular de Wes, como lo dice Reno De Stefano: “*It was the thumb that embued the Montgomerian sound with its singular timbre*” (De Stefano, 1995, p.3). El pulgar no solo tuvo impacto en el timbre de la guitarra o la posición de la mano derecha, sino que también afectó al fraseo en general y la manera en que Wes articulaba sus frases, ya que se necesita ligar más las notas para obtener fluidez y compensar con los *downstrokes* de la mano derecha. La articulación casi obligada por el uso del pulgar no fue un obstáculo sino que más bien le sirvió como un catalizador para obtener el fraseo característico del

jazz: “It sounds more like a legato phrase produced on the saxophone as compared to a group of tongued notes”. (De Stefano, 1995, p.4).

1.2.2. Octavas

Wes en su búsqueda por expandir el sonido de la guitarra, no solo encontró una forma de tocar octavas en la guitarra, aprovechando la simetría del instrumento, sino que también esta técnica lograría convertirse en otro atributo con el cual se lo llegó a identificar innegablemente (Marshall, 2001, p.6). La facilidad con que ejecutaba las octavas es hasta el día de hoy insuperable, incluso él mismo Wes dijo en la entrevista con Ralph J Gleason que “solía tener dolores de cabeza al momento de tocar las octavas, porque era un esfuerzo extra” (Gleason, 1973. P.3).

La posición de su mano derecha no cambiaba mucho al momento de tocar octavas, el ataque de las cuerdas era una mezcla entre el pulgar y la muñeca. Canciones como: *D-Natural Blues*, *Road Song* o *Movin´ Along* son claros ejemplos en donde la melodía principal está tocada con esta técnica, solos como *Four on six* y *West coast blues* son muestra del potencial de esta técnica al momento de improvisar.

A pesar de ser conocido por esta técnica, Wes no fue el primer guitarrista en usar esta técnica, Matt Warnock asegura que músicos como Johnny Smith o Django Reinhardt ya usaban esta técnica mucho antes pero de una manera distinta y no tan sofisticada. (Warnock, s.f., párr.15). Wes en cambio logró obtener una calidad sonora nunca antes escuchada e incluso imposible de creer e imitar. “*Impossible to play octaves, (...) He perfected the style because, as a self-taught musician, he didn’t know it was supposed to be unachievable*” (De Stefano, 1995, p.5)

“Este estilo de octavas se convirtió en uno de los sonidos más imitados en la historia de la guitarra del jazz” (Roth, A, s.f., párr.1). Es así que guitarristas a lo largo de los años dentro y fuera del *jazz* han copiado esta técnica, tal es el caso de: George Benson, Pat Martino, Jimmy Bruno o Emily Remler.

Figura 2. Octavas en la parte B del *head* de “Road Song”.

1.2.3. *Block chords*

Wes empezó a usar la técnica de *block chords* según Matt Warnock gracias a que desde el comienzo de su carrera tocaba usualmente con pianistas en los clubes de Indianápolis, e intuitivamente empezó a tratar de imitar las frases pianísticas, ya que ellos fueron los primeros en utilizar el concepto de solear con acordes debido a la naturaleza y la facilidad que brinda el instrumento (Warnock, s.f., párr.14).

Block chords es una manera que Wes encontró para imitar el sonido de los pianistas y es uno de los aspectos menos acreditados del guitarrista; sin embargo, esta manera de tocar coros enteros con acordes fue una de sus técnicas preferidas para terminar sus solos, esta es una de sus técnicas que casi nadie intenta siquiera imitar debido a su complejidad. La manera de plantear esta técnica fue pensar como pianista aplicado a la guitarra, Wes tenía un don para esto ya que podía introducir pasajes enteros o varios coros con acordes en canciones con *tempos* muy rápidos (Marshall,2001,p.7).

Figura 3. Block chords en la canción “Cariba”.

1.3 Aspectos importantes

Hay una gran cantidad de elementos los cuales se podrían enumerar acerca del estilo característico de Wes. Entre los principales se encuentran la calidez de su tono, John DeCarlo lo describe así “con el pulgar obtenía un sonido suave y un tono profundo” (DeCarlo, J, s.f., párr.1). Como antes se menciona el uso del pulgar afectó al fraseo, por lo cual muchas de sus líneas y frases se desarrollaban lateralmente lo cual “rompía con la manera de tocar de muchos guitarristas que tocaban encasillados en posiciones verticales” (Marshall, 2001, p.6).

Otro factor importante es su *time feel*, ya que como dice John DeCarlo, “el poseía un relajado sentido de swing en cualquier *tempo*” (DeCarlo, J, s.f., párr. 1), Wolf Marshall también hace eco en el hecho de que la velocidad del tema no afectaba en lo más mínimo su manera de tocar “*regardless of the tempo, Wes Montgomery retained lyricism, fluidity, and clarity and above all, feel*” (2001, p.8). Por sobre todas las cosas *feel*, eso era lo más importante para Wes como lo mencionó en la entrevista con Ralph Gleason:

“the biggest thing to me is keeping a feeling, regardless what you play. So many cats lose their feeling at various times, not through the whole tune, but at various times, and it causes them to have to build up and drop down, and you can feel it” (Gleason, 1973. p.4)

Otro aspecto importante es, su gran sentido melódico, el cual le permitía hacer que sus solos tengan una calidad vocal, impregnándose en la mente de los oyentes. Wolf Marshall sostiene que Wes “era un maestro de la invención melódica (...) mediante contenido emocional y originalidad, era capaz de transformar cualquier canción en una experiencia musical envolvente” (2001, p.7).

Talves su sentido melódico se lo deba completamente a su oído, como hace referencia Creed Taylor, quien fue su productor musical en los últimos años de su carrera: “*Montgomery's playing always featured an innate sophistication, which is especially striking when his lack of formal study is considered. (...) He never dwelled on a G minor 7 or whatever. His ear just took him wherever the song was going.*” (Woodard, 2005. párr. 40)

El uso de las diferentes técnicas como las octavas o *block chords*, fueron desarrollados por una necesidad de Wes para transmitir un mensaje a través de la guitarra. Con el único objetivo en mente de llegar al oyente, Wes añadía texturas a su forma de tocar como cambios rítmicos, aumentó en la complejidad armónica y cambios de registro. (Marshall, 2001, p.8)

“I began working hard and experimenting with techniques, seeking out the ones that felt good and were most expressive of my thoughts. (...) my technique improved, developing out of particular playing situations. More and more of me passed through my amplifier to those who took the time to listen”. (Gleason, 1973. p. 5)

Todos estos aspectos y muchos otros, así como también su técnica incomparable, son la prueba de por qué Wes Montgomery es uno de los guitarristas más influyentes dentro del *jazz*, logró generar tanto impacto en los oyentes de su época, al revolucionar no solo el lenguaje de la guitarra sino también ampliando las posibilidades sonoras de la guitarra, tocando de una manera que antes de él se creía imposible. Y por último en palabras del guitarrista Chris Hunter: *“The reason why guitar players love him is that he was the Man”* (Woodard, 2005)

1.4 Gear

A lo largo de su carrera Wes Montgomery usó siempre guitarras *arch-top*, entre ellas la guitarra *Gibson L5 CES*, fue su instrumento de preferencia, las características de esta guitarra incluyen 1 pastilla (*pickup*), *F-holes*, y un cuerpo vacío. Este modelo lo usó a partir de 1960 hasta el día de su muerte en 1968, antes de eso usaba varios modelos de *Gibson* como la L4 con una pastilla de Charlie Christian, una *Gibson ES-125D*, así como también el modelo *ES-175*. Las cuerdas que usaba eran *flatwounds*, el calibre de estas cuerdas era el siguiente: E=.058, A=.045, D=0.35, G=.025 (entorchada), B=.018, y la primera cuerda E=.014. (Marshall, p.8)



Figura 4. Gibson L5.

Tomado de www.gibson.com,s.f.

Finalmente, durante la mayor parte de su carrera usó exclusivamente amplificadores de tubos Fender, su modelo favorito era el *Fender deluxe* de finales de los años cincuenta. Hacia el final de su carrera alternaba entre un amplificador Strandel de transistores y el *Fender deluxe*.

Capítulo II: Metodologías y marco referencial

2.1. El jazz como lenguaje musical

El principal objetivo de este trabajo de titulación es adquirir el lenguaje de Wes Montgomery, para lograr este objetivo, primero se necesita analizar los aspectos básicos del aprendizaje de un lenguaje y como estos se comparan con el lenguaje musical, para después continuar con los procesos de adquisición de vocabulario musical, estudiando las maneras en que los músicos de *jazz* han aprendido y desarrollado su propio lenguaje musical a través de los años.

2.1.1 Charles Limb: “*Your brain on improv*”

Un estudio conducido por el cirujano Charles Limb en el hospital Johns Hopkins, planteó estudiar los procesos mentales que ocurren dentro de las personas cuando ejecutan un instrumento tanto en situaciones previamente estudiadas así como también en situaciones improvisadas.

En este estudio participaron varios pianistas de *jazz*, los cuales eran conectados en una máquina de resonancia magnética, la cual tenía un piano en su interior y el cirujano les pedía que toquen una pieza anteriormente aprendida, luego les pedía que improvisen sobre un *blues* menor, durante esta improvisación Limb también participaba, ambos intercambiaban frases cada 4 compases, simulando la práctica común en el *jazz* conocida como *trading fours*.

Lo que este estudio comprobó es que el cerebro de los músicos de *jazz* que están en contacto con otros músicos en una sesión improvisada de música muestran gran actividad en las mismas áreas del cerebro que son tradicionalmente asociadas con el lenguaje, en otras palabras como dice Limb, las interacciones improvisadas de *jazz* “*take root in the brain as a language*” es decir el cerebro en realidad piensa que es una conversación. (Limb, 2011)

Una de las conclusiones a la que llegaron Limb y sus colegas fue que contando con las limitaciones de la habilidad musical de cada individuo hay una diferencia entre una conversación de *jazz* y una conversación hablada, esta consiste en que durante una conversación hablada el cerebro está ocupado

con la estructura y la sintaxis del lenguaje así como también la semántica. Pero en una interacción de *jazz* las partes del cerebro asociadas al significado de las palabras se apagan y concluyeron que este tipo de música es sintáctica pero no semántica. (Limb, 2011)

Por último, Limb dice que la comunicación musical significa algo para el o los oyentes, pero ese significado no puede ser descrito, es decir no funciona como las palabras que tienen un significado específico, así que en una pieza de música clásica o un solo improvisado de *jazz* podemos estar de acuerdo en que significa algo pero no podemos estar de acuerdo en que, lo cual hace que la música sea un lenguaje sin un significado específico o impuesto. (Limb, 2011)

Definir el lenguaje del *jazz* es algo complicado, como lo dice Bill Plake en su artículo: "*The Problem With Studying The 'Jazz Language'*". En este artículo cuestiona si en realidad hay un lenguaje del *jazz*, y si es que existe no sabría definirlo. Primero plantea si este lenguaje tiene que ver con armonías complejas, descarta esta idea argumentando que estas armonías ya existían en piezas de música clásica de principios del siglo XX, también sugiere si es por los cromatismos, y descarta esta idea también debido a que desde el romanticismo en la música clásica ya hay gran cantidad de cromatismos. (Plake, 2011)

Luego sugiere que si el lenguaje del *jazz* es definido por el *time feel*, y dice que esto lo más cercano a algo que defina al lenguaje del *jazz*, ya que cada músico tiene una manera particular de sentir el tiempo debido al "*swing*", que es una manera de tocar o sentir las corcheas, sin embargo el *swing* es difícil de definir como lo dice él: "*The so called 'swing' eighth note feel isn't even close to being codified*" (Plake, 2011), Plake pone el ejemplo de Clifford Brown, trompetista de *jazz*, el cual según Plake, "toca las corcheas virtualmente rectas", sin embargo, es claramente *jazz*.

Finalmente, concluye diciendo: "*You might not be able to define what the jazz language is, but you can sure recognize it when you hear it*" (Plake, 2011). Esto concuerda con los resultados obtenidos por Charles Limb, que dicen que el *jazz* es un lenguaje sin un significado impuesto, ya que tanto el intérprete

como el oyente pueden darle un significado basado en sus propias experiencias. Finalmente, a pesar de no ser capaces definir al *jazz* como lenguaje, si se tiene la capacidad de escucharlo e identificarlo fácilmente.

2.2 Como aprender un lenguaje

Para entender cómo se aprende un lenguaje musical primero se debe analizar cómo se aprende un lenguaje hablado, para esto se debe ir a lo más básico y comprender como aprenden los niños a hablar. En el artículo “*How do children learn?*” Carol Bainbridge experta en el campo de niños dotados y con un *B.A.* en psicología dice: “*Language learning is natural. Babies are born with the ability to learn it and that learning begins at birth*” (Bainbridge, 2015), es decir desde que nacemos tenemos una predisposición innata a aprender un lenguaje. Bainbridge asegura que este aprendizaje en los niños ocurre en 3 distintas etapas las cuales son: 1) *learning sounds* (aprender sonidos), 2) *learning words* (aprender palabras), 3) *learning sentences* (aprender oraciones). (Bainbridge, 2015)

En la primera etapa los recién nacidos son capaces de escuchar y hacer los sonidos de todos los lenguajes del mundo, estos sonidos se llaman fonemas y en esta etapa los bebés aprenden a distinguir que fonemas pertenecen al lenguaje que están aprendiendo y cuáles no. En la segunda etapa los niños aprenden que sonidos van junto a otros para tener un significado, en este punto lo que pronuncian los niños no son en realidad palabras sino morfemas los cuales son sonidos con un significado. Y en la tercera etapa los niños aprenden como formar oraciones, es decir son capaces de poner palabras en el orden correcto. (Bainbridge, 2015).

En el artículo “*Transcribing is not transcribing: how this misnomer has let you astray*” Eric O’Donnell trompetista de *jazz* y columnista en la página web *jazz advice* hace una comparación muy similar de cómo se aprende un lenguaje y lo compara con el *jazz*:

“Think about how you learned to speak. (...) We learned by hearing phonetic syllables slowly, repeating them, expanding them into words, and eventually expressing ourselves through this medium of spoken

syllables (...) Learning the jazz language should be approached in the same way. Jazz is essentially a second language that you are learning to improvise with” (O’Donnell, 2011).

Como conclusión, se puede decir que el aprendizaje de un lenguaje ya sea un idioma complejo o incluso el lenguaje musical, se basan en la repetición de los sonidos que se escuchan en el entorno, empezando por sonidos simples, hasta que se pueda llegar a formar oraciones completas que tienen sentido y transmiten un mensaje.

En un artículo publicado por la *BBC capital*, titulado “Los secretos de aprender otro idioma en pocas semanas” dice que: “Puede que parezca imposible pero, según expertos en el tema, puedes aprender habilidades básicas de comunicación en solo unas semanas” (Budden, 2015), también recomienda el uso de libros de frases o tutoriales en internet ya que son útiles al principio y ayudan a tener confianza para mantener una conversación. Michael Geisler vicepresidente de la escuela de idiomas en *Middlebury college* cree que “la inmersión total es básica para dominar un idioma extranjero(...) cuanto más te sumerges leyendo, escuchando y hablando con gente, más rápido progresarás” (Budden, 2015).

La inmersión total es también lo que recomienda el músico de *jazz* y columnista de *jazz advice* Forrest Wernick, en uno de sus artículos dice: “*How is a language best learned? By total immersion with the culture of the people that speak that language. All theoretical knowledge supports your understanding of what you learn in the “real world”.* (Wernick, 2015). En el artículo la inmersión total se refiere a escuchar música y transcribirla, ya que con esto se logra estar en contacto con las personas que hablan este lenguaje y al escuchar una y otra vez uno se da cuenta de los pequeños detalles que forman parte del estilo.

La inmersión total en la música puede empezar incluso antes de nacer, ya que los bebés al estar en el vientre de sus madres son susceptibles a sonidos de un entorno externo. En el artículo “*How babies’ senses develop*” de la página web “*Pediatrics*” dice que los bebés empiezan a responder al sonido a partir de la 16va semana, los órganos auditivos llegan a estar completamente formados

en la semana 24. También dice que el ritmo y el tono de los sonidos a los que expone al bebé pueden afectar el ritmo cardíaco de este. (Pediatrix, 2011), por lo cual es posible que se desarrolle una afinidad por la música desde que se es un feto dentro del vientre materno.

Rick Beato guitarrista y productor musical, se planteó la idea de que si a un bebé se lo expone constantemente a música compleja o como él lo llama "*high information music*", al bebé se le hará normal esta música durante los primeros años de haber nacido. Así que cuando su esposa se embarazó, puso en marcha su plan para comprobar esto, creó un *playlist* con música que contenga un alto contenido de complejidad: melódica, armónica, y rítmica, el cual iba cambiando cada mes. (Nuryl introduction 3.0, Beato, 2016)

Cada noche su esposa colocaba audífonos en su estómago durante media hora con esta música, después de haber nacido su hijo, aumentó la duración de la música a una hora diaria, continuó así hasta que cumplió dos años, y fue ahí cuando obtuvo una respuesta positiva a su pregunta. Pero con el pasar del tiempo se dio cuenta que su experimento obtuvo más resultados de los que había planteado, ya que cuando Dylan, cumplió cuatro años, Rick descubrió que su hijo tenía *perfect pitch*, "*Perfect pitch* es la habilidad para reconocer, identificar y nombrar cualquier sonido, esta habilidad es tan rara que solo una de cada 10.000 personas la tienen" (Beato, 2016)

A parte tener una gran aptitud musical, Dylan es capaz de hablar cuatro idiomas entre estos el alemán y el chino mandarín, tiene además una memoria extraordinaria siendo capaz de nombrar 500 dígitos de Pi e incluso recitar la tabla periódica de memoria. Rick Beato dice que la habilidad de su hijo para "rápidamente procesar y retener secuencias rápidas de información auditiva, se debe a la exposición de música compleja desde que estaba en el vientre de su madre" (Beato, 2016). En su canal de *Youtube*, Beato tiene varios videos demostrando las habilidades musicales de su hijo, en una serie de videos llamados "*Perfect pitch: the world's greatest ear*".

Después de realizar varios estudios y experimentar con sus hijos, Rick Beato desarrolló una aplicación llamada *Nuryl*, esta aplicación sirve para el desarrollo cognitivo, aplicando el concepto de "*high information music*

immersion” esta *app* estimula el cerebro del niño durante el periodo más crucial del desarrollo cerebral en el cual la neuroplasticidad está en su punto más alto, esto sucede durante los primeros 1000 días desde el momento de su gestación, la neuroplasticidad es la habilidad para aprender o adaptarse por medio de la experiencia.(Beato,2016)

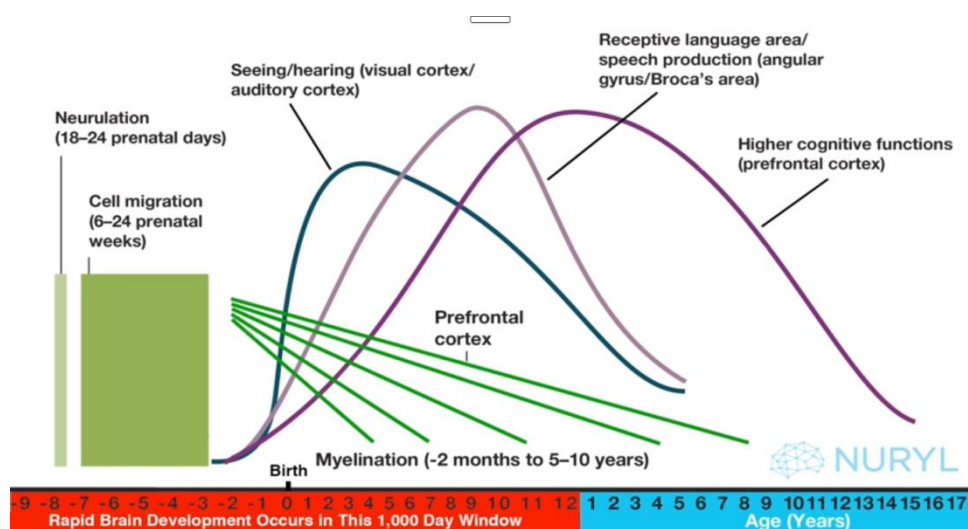


Figura 5. Etapas del desarrollo cerebral.

Tomado de www.nuryl.com

Como se aprecia en la figura 5, se ve como es el desarrollo cerebral de un bebé desde el momento de su concepción, cabe resaltar que durante los primeros nueve meses después de haber nacido, las regiones del cerebro que tienen que ver con el lenguaje y el habla, están en su punto más alto, por lo cual la estimulación por parte de los padres durante este período es muy importante para el desarrollo apropiado del niño.

Hasta aquí se tiene una idea de cómo se aprende un lenguaje y como se lo podría aplicar a la música, pero ahora se procederá a ver como músicos profesionales de *jazz* han aprendido a interiorizar el lenguaje musical a través de los años, y así poderlo aplicar en este trabajo de investigación, siguiendo los pasos de músicos que han desarrollado estos métodos y prácticas a través de la experimentación basándose en sus propias experiencias como se verá a continuación.

2.3. Tradición oral

“The thing that makes jazz so interesting is that each man is his own academy” (Purcell, 2009, p.10) En el artículo *“Jazz is a language... or is it?”* Forrest Wernick dice que *“el jazz tiene un vocabulario sobre el cual se ha construido alrededor desde su concepción, y es una entidad siempre cambiante, la cual es transmitida de generación en generación auditivamente”* (Wernick, 2011. párr. 23). También dice que los músicos en cualquier punto de la historia se han detenido a ver qué o quienes han estado antes que ellos, han aprendido su vocabulario, su lenguaje y luego lo han expandido basándose en sus propias preferencias, experiencias e ideas. (Wernick, 2011. párr. 25).

De esto se tiene un claro ejemplo, Charlie Parker músico que revolucionó el *jazz* con la creación del *Bebop*. Pero para hacer esto absorbió las frases, el sonido, la articulación de Lester Young quien fue uno de los saxofonistas tenores más influyentes del *jazz*, Charlie Parker transcribió el lenguaje de Lester Young porque era el lenguaje de ese tiempo (Wernick, 2011. párr. 26). De una manera similar sucedió con Wes Montgomery quien en la introducción de su método de guitarra dice:

“Every musician, until he has mastered himself and his instrument, needs a model- that is, until he knows what he wants to say and how he wants to say it, he is necessarily dependent upon established musicians. (...) he must study the styles of accepted masters. In every museum throughout the world you will find aspiring painters patiently copying the masters. Similarly, young musicians play records of their favorite musicians in order to absorb their techniques and personal expressions. For example, when I first started to play, I wore out parts of Charlie Christian’s recordings”. (De Stefano, 1995, p. 8).

De igual manera Charlie Christian, Lester Young e incontables músicos de *jazz* basaron su lenguaje a partir de otro u otros músicos que estuvieron antes que ellos.

Hal Galper, pianista y compositor de *jazz*, quien ha tocado con músicos como: Joe Henderson, Randy Brecker, Cannonball Adderly. En su página web, publicó un artículo titulado *“The Oral tradition”* en el cual dice: *“The roots of jazz*

music are firmly planted in the oral tradition of African music. The oral tradition is the process masters of the music used to efficiently pass musical wisdom down to succeeding generations of musicians". (The oral tradition, Galper, s.f. . párr. 16). También hace mención sobre la enseñanza musical y las dificultades de esta práctica. "Los educadores tienen problemas al enseñar esta música, ya que los aspectos intuitivos de la música no son fáciles de incluir en la pedagogía y es aún más difícil poder transmitirlos en un ambiente académico" (Galper, s.f. párr. 17).

Luego compara los métodos de enseñanza en las diferentes sociedades como la occidental, y la africana. De la occidental dice "*In western society, musical information is delivered in an intellectual format, involving notation, theory and analysis. (...) The difficulty of learning music this way is that it interposes an intellectual process between understanding the music and the "sound" of it*" (Galper, s.f.). Esta manera de aprender es completamente opuesta a como los grandes músicos de jazz aprendieron en su época, su manera de aprender fue parecida a la otra manera que describe Galper:

"In African society, the music is learned orally, through the process of the master/student relationship. (...) It is through the direct experience of imitation, or copying the master, that the student is introduced to the music without intellectual intervention. It goes directly to the "sound" of the Music" (Galper, s.f. párr. 20).

La relación maestro/alumno que describe Galper, es lo que desarrollaron los músicos como Wes Montgomery al transcribir y copiar las frases de un "maestro", directamente de los discos que escuchaban.

Finalmente el pianista de jazz Bill Evans en un documental titulado "*Universal mind of Bill Evans*", dice que para aprender a un nivel profundo, uno tiene que ser su propio maestro, y descubrir los aspectos de la música por uno mismo, ya sea una frase o un *voicing*, el asegura que este es un proceso personal que cada individuo debe atravesar si es que aprender a tocar jazz.

"If you're going to teach or practice jazz, you must abstract the principles of music which have nothing to do with style (...) it ends up where the

jazz player, ultimately, if he's going to be a serious jazz player, teaches himself" (Purcell,2009,p.16).

2.4. Métodos de transcripción

A continuación se detallarán tres maneras de adquirir lenguaje musical, las cuales están basadas en la transcripción e interiorización de la música por medio de la repetición. Estas tres maneras son bastante similares y simples en cierta manera, ya que como vimos antes, la manera por excelencia de aprender *jazz* es escuchar una y otra y otra vez, para después poder crear algo diferente con ello.

Primero se va a detallar el proceso, el cual se usará para transcribir la música de Wes Montgomery, esta manera de transcribir es ensañada por Dave Liebman, el cual es un proceso de tres partes. Luego se procederá con la manera de expandir los conocimientos obtenidos previamente con la transcripción, primero, la manera de enseñar de Clark Terry que consta de tres pasos, para luego continuar con el método desarrollado por Simon Purcell, el cual es un proceso más detallado que consta de 7 pasos para el desarrollo del lenguaje musical.

2.4.1. Dave Liebman: “*The complete transcription process*”

Dave Liebman es un afamado saxofonista de *jazz* quien ha tocado con músicos como: Miles Davis, Elvin Jones y Chick Corea, y con una trayectoria musical de casi cincuenta años. En su página *web* explica detalladamente el proceso para transcribir música. “*The complete transcription process*” describe paso a paso la manera adecuada de cómo transcribir *jazz*, su método consta de 3 partes. “*Transcribing involves a three part learning process: body, mind and spirit-in that order*” (Liebman, *the complete transcription process*, s.f. párr. 19).

Al igual que muchos músicos, la transcripción es para Dave Liebman, una práctica crucial para el desarrollo artístico.

“Transcription is an unbeatable tool as a means to an end. The end being artistic creation, musical freedom and hopefully, a recognizable style of playing. Knowing what came before is the only way to realize what there

is left to do. Imitation as a stage of learning is timeless and inevitable". (Liebman, s.f. párr. 22).

También, afirma que el estudiante es capaz de abstraer los detalles del músico al que este transcribiendo al ser un proceso 100% personal. Elementos del fraseo como el *time feel*, o articulación, pueden ser incorporados al lenguaje del estudiante. Para finalizar con los beneficios transcribir, Liebman asegura lo siguiente: "*In transcribing, a musician is forced to hear and duplicate everything. (...) it becomes possible to analyze the thought process of the improviser. This can help initiate his own ideas and inspire one to go further in their own research*" (Liebman, s.f. párr. 23), es decir una vez que el material transcrito esté interiorizado, este servirá como base para el desarrollo de nuevo material.

La primera parte consiste en escuchar el solo repetidamente una y otra vez o como él dice "*saturated listening*", hasta llegar al punto de poder cantar el solo con o sin la canción detrás, esta práctica de, primero poder cantar el solo antes de tocarla en un instrumento, ayuda a que la música este interiorizada a un nivel más profundo. El siguiente paso consiste en tocar el solo en el instrumento y escribirlo en papel, este es un proceso que toma mucho tiempo, por que como dice Liebman, la meta de este paso, es la duplicación exacta de cada aspecto del solo. Durante esta parte es donde los elementos como el time feel, y las articulaciones, son absorbidas de forma subconsciente, aparte también se trabaja la parte técnica del instrumento.

Como el último paso, viene la parte de analizar toda la información posible que se pueda obtener a partir del solo. Primero recomienda identificar cosas como: que escala está siendo usada, o que arpeggios, motivos melódicos y sus variaciones, patrones, variaciones rítmicas, la estructura general del solo, las partes melódicas en contraste a las partes con mayor complejidad armónica, entre otros. "*We are trying to put ourselves into the mind of the improviser who is far removed from present time without any concrete idea of what was on his mind that day*" (Liebman, s.f. párr. 27).

Luego de haber encontrado y analizado los aspectos teóricos del solo, lo último que queda es seleccionar líneas melódicas en los diferentes contextos armónicos, ya sean sobre un solo acorde, o una progresión armónica común

como por ejemplo un II-V-I, y con estas frases transponerlas en las 12 tonalidades, tocarlas en diferentes *tempos*, hacerle variaciones, finalmente empezar a usar estas frases al momento de improvisar sobre un tema.

2.4.2. Clark Terry

La siguiente manera para adquirir lenguaje musical que se encontró, fue el “método” por así llamarlo de Clark Terry, trompetista de *jazz* quien ha tocado con músicos desde Count Basie hasta Duke Ellington, además de tener una carrera activa como solista desde el año 1955. Este método es un concepto bastante simple, y en cierta manera muy parecido al anterior, Los tres pasos son: *Imitation, Assimilation, Innovation*. En un artículo de la página *web jazz advice* titulado: “*Clark terry’s 3 steps to learning improvisation*”, Eric Wernick describe detalladamente el proceso ya que el tuvo una clase con Clark Terry en persona.

El primer paso “*Imitation*” Wernick lo describe así: “*Listening. Learning lines by ear. Absorbing a player’s feel, articulation, and time*” (Wernick, 2011) Este primer paso es en realidad el proceso de transcripción en sí, en donde uno copia exactamente todo, desde las inflexiones de las notas hasta los pequeños detalles que se escucha en el disco. Este primer paso a diferencia del método de Dave Liebman, está más enfocado en frases aisladas que en copiar solos enteros.

Sobre el segundo paso “*Assimilation*” Wernick dice: “*Assimilation means ingraining these stylistic nuances, harmonic devices, and lines into your musical conception. Not just mentally understanding them on the surface level, but truly connecting them to your ear and body*”. Esta es la parte según Wernick que toma más trabajo, dice que lleva horas y horas de repetir las frases una y otra vez hasta que estén en el subconsciente, recomienda tocar las frases en las 12 tonalidades, en todos los lugares posibles, y por ultimo dice que “cuando asimilamos algo de verdad, esta tan interiorizado que nunca nos olvidaremos de aquello”. (Wernick, 2011).

“*Creating a fresh and personal approach to the music*” (Wernick, 2011). De eso es lo que se trata el tercer paso “*Innovation*”. Esta ultima parte va mas

allá de simplemente modificar frases o *voicings*, la meta en realidad es crear algo totalmente nuevo, basado en la preferencia personal, utilizando las frases, conceptos, o técnicas extraídos mediante transcripción e internalización de estas. Wernick pone el ejemplo de Coltrane, y dice que el primero dominó la improvisación sobre *standards*, para luego expandir estas improvisaciones sobre armonizaciones más complejas.

Por último, Wernick dice que esta práctica no tiene que limitarse al *jazz*, sino que, hay que tomar cualquier estilo o concepto que resuene con las preferencias musicales de cada uno y pasarlo por este proceso. Pueden ser armonías de algún compositor clásico, o ritmos típicos de países como la India. Lo importante es encontrar y crear algo nuevo, usando de manera creativa el material o concepto abstraído. (Wernick, 2011).

2.4.3. Simon Purcell

“*On practicing*” describe un método ideal para aplicar al conocimiento previamente estudiado con la transcripción, este método consta de 7 pasos que son: *Attraction, Reproduction, Application, Manipulation, Modification, Transformation, Readiness*. Los dos primeros pasos de este método forman parte de la transcripción, es decir el primer paso es una realización o identificación hacia cierta frase, el segundo paso es copiar la frase.

El tercer paso es el concepto de aplicación, se trata de, seleccionarla frase o lick escogido y hacerlo útil sobre diferentes contextos armónicos, tanto como sea posible, y aplicarlo a situaciones reales. El cuarto paso tiene que ver con la modificación de la frase, en este caso primero hay que pasarlo en las 12 tonalidades, diferentes *fingerings* y lugares posibles de cómo tocar la frase en el instrumento, luego aplicarlo en *standards* o temas que uno este trabajo en el momento, también es factible la ligera modificación para que calce en el contexto rítmico del tema.

El quinto paso “*manipulation*” se trata de cambiar a la frase, este cambio puede ser tan simple como una nota o cambiando el final, adelantar o retrasar la resolución cosas pequeñas pero que la forma original no sea alterada. El sexto paso “*transformation*” dice que hay que hacer una manipulación más

extrema ya sea cambiando todas las notas pero manteniendo la línea melódica o debido al cambio obtener una frase, que dé la misma sensación pero muy distinta a la original, el objetivo es el de obtener nuevo material propio. Y el último paso “*Readiness*”, es una actitud de estar listo y tener el concepto o material tan internalizado que no hay que pensarlo para usarlo.

2.5. Marco de Referencia

2.5.1. Plan inicial

Para definir el marco de referencia, se escuchó la mayor cantidad de música del catálogo de Wes Montgomery en su etapa como líder (1958-1965), para sintetizar las posibles opciones para el marco de referencia el enfoque principal fueron cinco discos que contienen una gran cantidad de lenguaje y además son discos bastante representativos del músico, estos discos son: “*Boss Guitar*”, “*Smokin’ At The Half Note*”, “*The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery*”, “*Full House*”, y “*Portrait of Wes Montgomery*”.

Durante dos semanas se procedió a escuchar únicamente estos cinco discos una y otra vez tratando de escuchar cuales temas contienen una gran cantidad de lenguaje que podrían servir para la presente investigación, al principio se pensó que cualquier solo podría servir para la investigación pero teniendo en cuenta que se debe basar toda la investigación sobre este marco de referencia, se decidió centrarse en los 3 tipos de situaciones más comunes que se encuentran en el jazz que son: *Blues*, balada, y *up tempo*, esto redujo en gran cantidad las opciones.

Para empezar el *blues* fue de los más difíciles de escoger ya que Wes al ser un músico basado en el *blues*, tiene una gran cantidad de temas *bluseros* como: *D natural blues*, *Fried pies*, *Cariba*, *Twisted blues*, *Missile blues*, *West coast blues*, todas estas canciones describen a la perfección el estilo de Wes Montgomery. Al final se eligió “*D natural blues*” del disco “*The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*”, ya que es un solo muy bien estructurado y con gran desarrollo motivico, además contiene dos de las tres partes de la fórmula de Wes al momento de solear, es decir *single note lines* seguido de octavas, al no contener *block chords*, facilitará la transcripción.

El *up tempo* fue más fácil de elegir, ya que las opciones para elegir este tipo de tema, radicó en escoger alguna de las composiciones más conocidas de Wes, finalmente se eligió “*Four on six*”, se estableció transcribir la versión en estudio del disco “*The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*”, que a diferencia de la versión en vivo, el *head* es tocado diferente y es un poco más lento. Para la balada se eligió “*Misty*” del disco en vivo “*Smokin’ at the half note*”, este tema fue elegido porque la interpretación de Wes, es tan magistral, que el tema que se siente como si fuera su composición, poniendo detalles característicos a la melodía. El solo contiene un gran sentido de desarrollo motivico y frases largas sin perder el sentido melódico.

Una vez definido el marco de referencia los temas que se van a transcribir son los siguientes: *D natural blues*, *Four on six* del disco “*The incredible guitar of Wes Montgomery*” y *Misty* del disco en vivo “*Smokin’ at the Half Note*”, con cada uno de estos temas se transcribirá el *head in* y *head out* de cada tema, así como también el solo en su totalidad incluyendo las octavas y *block chords* en caso de tenerlo.

2.5.2 Modificación del marco referencial

Después de varias tutorías sobre el marco de referencia, el profesor guía recomendó no transcribir tres solos enteros sino que el enfoque principal sea en uno, debido al tiempo limitado que se tiene para la entrega de este trabajo, ya que el proceso de adquisición de lenguaje musical lleva mucho tiempo en poder llevarlo a cabo.

Al momento de cambiar el marco referencial, ya se había transcrito el solo de *Four on six* por completo, así que se inició este proceso seleccionando varias frases de este solo, sin embargo, al parecer este solo no contiene una gran variedad de frases características de Wes. Al comentar con el profesor guía sobre esto, dijo que no había ningún problema con respecto esto, pero también mencionó que si no había una sensación de comodidad con las frases de este solo, se podría escoger frases de otros solos, y es lo que se decidió al final, ya que haciendo esto se podrá escoger frases más representativas o que llamen más la atención.

Como el lenguaje de Wes Montgomery es tan amplio, elegir frases aisladas fue una tarea difícil, sin embargo algunas de las frases que se eligieron, se las escuchó repetidamente en algunos de sus solos en especial una en particular que se la escuchó primero en el solo de "*Freddie Freeloader*" del disco "*Portrait of Wes*", también en el solo de *Days of wine and roses* del disco "*Boss guitar*", además la usa también en el solo de *Four on six* del disco "*Smokin' at the half note*", y en unos cuantos otros más, así que esta frase debía ser escogida definitivamente.

Las demás frases se las escogió por preferencia personal, algunas forman parte del solo de "*Airegin*", ya que se encontraron frases, conceptos y escalas que usa repetidamente durante este solo. También otras frases se las obtuvo del solo de "*Fly me to the moon*" del disco "*Road song*", algo importante que mencionar es que este tema lo toca todo con octavas. Y finalmente, también se escogieron frases del solo de "*Road song*" del disco "*The dynamic duo*", ya que esta es una de sus composiciones más conocidas, se encontraron frases con mucha información del lenguaje de Wes.

Otro aspecto que se cambió fue el uso del pulgar para tocar. Originalmente se había planteado utilizar la técnica de Wes Montgomery, sin embargo después de varios meses de estar utilizando esta técnica los resultados obtenidos no fueron los deseados, ya que la proyección del sonido era débil, las notas no sonaban adecuadamente, tenían un sonido apagado y sin definición, además articular frases rápidas resultó una tarea demasiado complicada. Es por esto que se decidió usar la vitela al momento de tocar *single note lines*, y el uso del pulgar será exclusivo al momento de tocar octavas.

Capítulo III: Análisis del lenguaje y experimentación

3.1. Análisis del lenguaje

Por la disponibilidad de tiempo y debido al proceso de adquisición de lenguaje en sí, se decidió escoger diez frases de los diferentes solos antes mencionados, las cuales serán utilizadas para propósitos de investigación. Las primeras cinco servirán como base de análisis y aplicación así como también de experimentación, las cinco restantes servirán para ampliar el conocimiento estilístico de Wes, así como también servirán de ayuda para el desarrollo de técnica.

Para demostrar las frases, se llevó un video diario, estos videos serán subidos a una carpeta de *google drive* llamada “Tesis audios y videos de Wes” y deberán ser vistos según lo indique el documento. Se usó la siguiente manera para etiquetar los videos: “(ver video 12)” esto indica que se debe ir a la carpeta y abrir el video 12. Así mismo sucedió con los *audios* grabados, estos *audios* estarán contenidos dentro de la carpeta llamada “audio” y deberán escucharse cuando lo indique el documento.

3.2. Primeras cinco frases

3.2.1 Primera frase

La frase con la que se inició el proceso fue la siguiente:



Figura 6. Primera frase.

Al analizar esta frase tenemos que empieza en la oncena del acorde en este caso sobre Gm la oncena sería Do, luego toca el arpeggio de Bbmaj7 empezando con la raíz, se salta a la tercera y asciende en el arpeggio, luego descende con notas de la escala dórica y termina en la novena del acorde que

en este caso es La. Lo primero que se realizó con esta frase, fue tocarla en tres diferentes *fingerings* en la guitarra (ver video uno) y luego en las 12 tonalidades en el círculo de cuartas (ver video dos), pero al escuchar que esta frase no suena bien en la octava más grave, se decidió no usar esta frase en este registro para los siguientes pasos.

The image displays musical notation for a guitar phrase. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a $Gm7$ chord symbol. The melody is written in a single line with various fingerings and triplets. The bottom staff shows guitar tablature with fret numbers and string indicators (T, A, B). The tablature is as follows:

Measure	String	Fret
1	T	11
	A	b3
	B	5
2	T	5
	A	b7
	B	9
3	T	b3
	A	9
	B	R
4	T	13
	A	5
	B	b3
5	T	9
	A	8
	B	6
6	T	5
	A	6
	B	5
7	T	8
	A	5
	B	7
8	T	7
	A	8
	B	7
9	T	13
	A	11
	B	10
10	T	10
	A	11
	B	10
11	T	11
	A	10
	B	9
12	T	12
	A	9
	B	12
13	T	12
	A	13
	B	12

Figura 7. Primera frase en tres diferentes *fingerings* en la guitarra.

El siguiente paso fue tocar esta frase en diferentes contextos armónicos basándose en el método de Sheryl Bailey: “*Family of Four*”, el cual fue recomendado por el profesor guía, este método consiste en que, si se tiene una frase que funciona sobre una calidad de acorde específico, por ejemplo esta frase de Wes, funciona sobre un contexto menor ($Gm7$), entonces esta misma frase puede funcionar sobre las otras tres principales calidades de acordes, que en este caso serían: $C7$, $Fmaj7$, $Em7b5$. Estos acordes surgen a partir de la relación II-V-I más el séptimo grado de la tonalidad, para tener las cuatro calidades de acordes posibles.

Para que este método funcione hay que analizar la frase y los grados de cada nota para ver si no existe un “*avoid note*”, de ser el caso se puede alterar la nota o hacer un intercambio armónico por otro acorde que tenga la misma calidad dentro de la tonalidad, por ejemplo esta frase si es tocada sobre $Fmaj7$, la nota Bb está muy presente, esta nota sobre el $Fmaj7$ es la oncena natural,

como esta nota no suena bien sobre un acorde maj7, se podría cambiar y convertirla en una oncenena sostenida, dándole una sonoridad lidia, pero lo que se hizo fue usarla sobre el otro grado maj7 de esta tonalidad el cual es Bbmaj7, entonces este Si bemol que sobre Fmaj7 era un “*avoid note*”, ahora se convierte en la raíz del acorde.

Este concepto de “*Family of Four*”, será de gran ayuda para poder expandir el lenguaje transcrito de Wes Montgomery, ya que a partir de una sola frase, se obtienen como mínimo 4 frases sobre diferentes contextos armónicos. Entonces tenemos que esta frase puede ser tocada sobre Gm7, C7, Bbmaj7, y sobre Em7b5.

C7

R b7 9 11 13 b7 13 5 3 9 b7 13

Figura 8. Primera frase sobre C7.

En este nuevo contexto armónico la frase empieza en la raíz, en este caso do, luego las notas del arpeggio maj7 de Si bemol que serían: la séptima menor del acorde Si bemol, Re sería la novena, Fa la oncenena y La es la trecena, luego desciende con notas de la escala mixolidia y termina en la trecena del acorde. Al igual que en el paso anterior, se tocó la frase en las 12 tonalidades por el círculo de cuartas (ver video tres). Sobre este contexto armónico la frase se presta mucho para variaciones en las notas, no porque la frase no suene bien sobre un acorde dominante, sino que, dependiendo a que acorde resuelve se podría modificar las notas para convertirlo en un acorde alterado, en el caso de que resuelva a un acorde menor o semi disminuido.



Figura 9. Primera frase sobre Bbmaj7.

Sobre este contexto armónico, esta frase funciona a la perfección ya que como se vio antes la mayor parte de la frase es un arpeggio de Bbmaj7, empezando en la novena, continúa con la raíz del acorde y luego el arpeggio mayor hasta la séptima mayor empezando en la tercera, luego desciende con notas de la escala lidia hasta el tercer tiempo, en el cual aparece nuevamente la raíz del acorde y termina con la séptima mayor que es la nota La. Al igual que en los otros contextos armónicos, se la tocó en las 12 tonalidades, pasándola por el círculo de cuartas (ver video cuatro).

Desde el anterior video se empezó a usar el programa “*Ireal pro*” como un *backing track* para poder tener un soporte armónico bastante claro y conciso, así como también, el programa da una referencia de como sonaría en una situación “real”, es decir con músicos en vivo, a diferencia de lo que evidencia en el primer video, que fue tocar con un metrónomo el cual solo mantiene el *beat* constante en el 2 y el 4, simulando el *hi-hat* de una batería.



Figura 10. Primera sobre Em7b5.

Por último, la frase tocada sobre un contexto semi disminuido puede dar la sensación de que no funciona tan bien sobre este tipo de acorde y esto se debe a que la frase empieza en la trecena bemol y termina en la oncená, estas dos notas le dan una calidad tensionante a este acorde (m7b5), a pesar de esto la frase tiene coherencia ya que son notas que forman parte de la escala locria,

y además como se vio antes la nota Si bemol está muy presente en la frase y esta nota viene a ser el b5, el cual es uno de los *chord tones* más importantes de este acorde. Así como en todos los contextos armónicos anteriores, se tocó a esta frase en las 12 tonalidades en el círculo de cuartas (ver video cinco).

Con esto se completaron los primeros cuatro pasos del método de Simon Purcell para esta frase, y después de un análisis a los videos, se contempló lo útil que puede resultar esta frase al final del proceso ya que funciona perfectamente sobre tres de los cuatro tipos de acordes. A pesar del poco tiempo que se tiene con la frase, esta podría considerarse como dominada en cuestión de articulación y saber cómo usarla sobre distintos tipos de acordes, pero aún se requiere más tiempo para una internalización por completo.

Ahora que ya la frase está en un punto en el cual se la puede tocar sin problemas sobre varios contextos armónicos, el siguiente paso es tocar la frase sobre diferentes *standards* de *jazz* para usar la frase dentro de un contexto más específico.

La sugerencia del profesor guía para elegir los *standards* fue que se busque temas los cuales tengan la mayor cantidad de calidades de acordes, es por esto que se escogió los siguientes temas: *All The Things You Are*, este es uno de los *standards* más conocidos y tiene todos los tipos de contextos armónicos y se presta para poder experimentar con la frase, el segundo tema que se escogió fue *The Days of Wine and Roses*, y por ultimo *Stella by Starlight*, este tema contiene una gran cantidad de acordes semi disminuidos.

A partir de este punto se va a realizar el mismo proceso que se realizó con esta frase con las otras cuatro, es decir primero extraer la frase y tocarla en los distintos *fingerings* posibles en la guitarra, para después tocarla sobre las 12 tonalidades aun en el mismo contexto original de la frase, para después cambiar su contexto armónico utilizando el método de *family of four* sobre las demás frases.

3.2.2 Segunda frase

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). Above the staff, the chords F7 and Bbm7 are indicated. The melody consists of the following notes: G4 (upbeat), A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Below the staff, the fingerings are listed as #9 3 5 b7 b9 7 5.

Figura 11. Segunda frase.

Esta frase fue sacada de el solo de *Airegin*, compas cinco y seis (ver anexo 2), la frase comienza sobre un acorde dominante que resuelve a un acorde menor. Al analizar esta frase se tiene que empieza en el *upbeat* del primer tiempo, haciendo una aproximación desde el sostenido nueve (La bemol) hacia la tercera del acorde, que es el La, luego asciende con las notas del arpeggio en este caso el Do que es la quinta y el Mi bemol la septima menor, para luego caer en el *upbeat* del tercer tiempo en la nota Sol bemol que sobre el acorde de F7, esta nota es el bemol nueve del acorde lo cual le da una calidad tensionante, y luego resuelve la frase en el siguiente acorde haciendo una aproximacion en el *upbeat* del cuarto tiempo hacia la quinta (Fa) en el primer tiempo del siguiente acorde que es el Bbm7.

Otra manera de analizar a esta frase, es pensar como un arpeggio disminuído empezando en la tercera del acorde, entonces en este caso las notas serían las de un arpeggio disminuído de La (la-do-mi bemol-sol bemol), la primera nota de la frase es una aproximación cromática, así como también al final el Mi natural es arproximación cromática al Fa. Este es un concepto bastante útil, el cual se abstraerá, así que apartir de ahora se empezará a usar el concepto de tocar un arpeggio disminuido desde la tercera mayor sobre acordes dominantes.

Los *fingerings* posibles para esta frase son cuatro, ya que es una frase que esta tocada a través de tres cuerdas, entonces las posibilidades para tocar esta frase son de la sexta a la cuarta, de la quinta a la tercera, de la cuarta a la segunda y de la tercera a la primera cuerda, los *fingerings* obtenidos son bastante comodos de tocar, y no se perdió la habilidad de articular la frase en ninguno de los cuatro *fingerings*.

Sin embargo, como ocurrió con la anterior frase, en el registro grave de la guitarra, esta frase no tiene una sonoridad clara ni definida, así que el *fingering* de la sexta a la cuarta cuerda, no será utilizado con frecuencia, con los otros fingerings no hay problema alguno, por lo cual estos serán usados con mas regularidad para los siguientes pasos del proceso.

The image shows a musical score for guitar. It consists of two systems of music. The first system covers measures 13 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (F7) and a dynamic marking of *mf*. Below each staff is a guitar tablature (TAB) with fingerings indicated by numbers 1-5 on the strings. The first system shows four different fingerings for the phrase, and the second system shows four different fingerings for the phrase.

Figura 12. Segunda frase en cuatro distintos *fingerings* en la guitarra.

Esta frase es bastante simple en cuestión de interpretación así como también de su transposición, en el video seis (ver video seis), se aprecia los cuatro *fingerings* de esta frase, y en el video siete (ver video siete), se demuestra la frase tocada en el contexto original (F7), esta frase no tomo mucho tiempo en ser memorizada y ser tocada en las 12 tonalidades, también la articulación fue relativamente fácil de copiar en esta frase, pero aun así se necesita atravesar por todos los pasos del método para tener un control completo de esta frase.



Figura 13. Segunda frase sobre Fm7.

Para que esta frase funcione sobre un contexto menor se modificaron las notas para que conservara la curva melódica a excepción de las 2 últimas notas, que anteriormente era una aproximación cromática de abajo hacia arriba ahora desciende cromáticamente hacia la raíz. Después de analizar esta frase, se concluyó que no va a resultar aplicar el concepto de *family of four* de Sheryl Bailey, ya que la frase original al ser básicamente un arpeggio disminuído, contiene notas bastante tensionantes que hacen que su transposición sea muy difícil, así que se va a utilizar esta versión de la frase sobre fm7, para usarla en los otros contextos armónicos, y de ser el caso modificarla nuevamente, para que se adapte a la calidad del acorde respectivo.

Una vez modificada la frase empieza en la novena y asciende con las notas del arpeggio menor hasta la novena, una octava arriba pero saltándose la raíz, y luego una la aproximación cromática hacia la raíz, al modificar esta frase quedo básicamente solo con notas del arpeggio mas la novena, y aparte los *fingerings* no se alteraron mucho lo cual facilitó su trasposición en las 12 tonalidades (ver video ocho).



Figura 14. Segunda frase sobre Fmaj7.

Inicialmente se pensó en utilizar el concepto de *family of four* sobre los acordes maj7, pero después de tocar la frase sobre Abmaj7 y Ebmaj7, los cuales son los acordes disponibles tomando en cuenta que la frase original sea sobre Fm7, su sonoridad no es agradable, ya que en ambos casos la oncena natural esta presente al inicio y final de la frase respectivamente, lo cual le da una sonoridad disonante, así que se decidió cambiar las notas para este contexto armónico, al igual que antes se conservó la curva melódica y se cambiaron las notas para que empiece con una aproximación a la tercera mayor y también se cambió la séptima para que sea mayor.

Entonces al analizar esta frase, como se mencionó antes empieza con una aproximación a la tercera mayor, luego asciende con notas del arpeggio hasta la novena saltándose la raíz, para luego terminar con un cromatismo descendente hacia la raíz. Al igual que antes se tocó la frase por el círculo de cuartas en las 12 tonalidades (ver video nueve).



Figura 15. Segunda frase sobre Dm7b5.

Sobre este contexto armónico (m7b5), esta vez si es aplicable el concepto de *family of four*, tomando en cuenta como frase original al Fm7, al analizar la frase vemos que empieza con el cromatismo hacia el b5 que en este caso es La bemol, una de las notas principales sobre este tipo de acordes, luego asciende con notas de la escala locria y finalmente termina con una aproximación cromática hacia la tercera menor. Esta vez el proceso de transposición fue muy sencillo ya que no había ninguna nota diferente a la frase sobre fm7 a diferencia de los otros contextos armónicos (ver video diez).

3.2.3 Tercera frase



Figura 16. Tercera frase.

Esta frase se la obtuvo del segundo coro del solo de *Freddie Freeloader* del disco “*Portrait of Wes*” (Ver anexo 3). Lo particular de esta frase es que se la escuchó repetidamente en varios solos de Wes Montgomery como por ejemplo: en el minuto 2:20 de *The days of wine and roses* del disco “*Boss Guitar*”, también en la versión en vivo de “*Four on six*” del disco “*Smokin’ at the Half Note*” al minuto 1:08, y además en la canción *Unit 7* del mismo disco, toca una variación de esta frase en dos ocasiones al minuto 2:43 y 3:05. En los solos anteriormente mencionados la frase es tocada sobre el acorde de Gm7.

Se decidió usar la frase de la versión de *Freddie the freeloader* ya que se escuchó esta frase anteriormente sobre un acorde menor, fue una sorpresa escuchar la frase estar tocada sobre un acorde dominante, además que esta frase sirvió como muestra del concepto de *family of four*, el cual se había empezado a usar recientemente para expandir el lenguaje musical, también lo es y era usado por músicos de *jazz* como el mismo Wes Montgomery.

Si se toma en cuenta la relación II-V del Bb7 el segundo grado es Fm7, por lo cual al analizar esta frase es posible darse cuenta que es simplemente el arpeggio m7 de Fa hasta la novena tocado dos veces consecutivas, en otras palabras esta frase fue pensada para ser tocada sobre acordes menores, sin embargo se puede ver que funciona a la perfección sobre acordes dominantes.

Esta frase abarca un rango bastante amplio de la guitarra, debido al uso de arpeggios menores consecutivos tocados en octavas distintas. Se buscó diferentes *fingerings* a lo largo del mástil de la guitarra, los cuales permitan una fácil transposición, así como también comodidad al momento de tocarlos, esto

fue muy complicado debido a la naturaleza de la guitarra, ya que el rango de la guitarra es bastante limitado, además la afinación por cuartas de las cuerdas en la guitarra limita las posibilidades de tocar arpeggios. Sin embargo al final se logró encontrar dos *fingerings*, en los que tanto su ejecución y transposición sean sencillas.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'S-Gt', in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The melody is written in a treble clef and includes a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). The guitar tablature below shows the fret numbers: 8, 11, 10, 8, 8, 9, 10, 9, 8, 15, 15, 16, 16, 13. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes (E4, F4, G4) followed by a quarter note (A4), a quarter note (B4), and a quarter note (C5). The guitar tablature below shows the fret numbers: 1, 4, 3, 1, 5, 2, 3, 6, 5, 3, 3, 4, 4, 5.

Figura17. Tercera frase en dos diferentes *fingerings* en la guitarra.

Esta frase tiene un grado de dificultad mucho mayor que las anteriores frases, así que esta vez tomó mas tiempo hasta sentir comodidad con la frase y poderla tocar con fluidez (ver video 11). Una vez que se empezó a dominar la frase, lo siguiente fue por tocar la frase en las 12 tonalidades sobre acordes dominantes (ver video 12), esta vez no fue tan fácil realizar este proceso, como se puede ver en el video hay varios errores que van desde la articulación hasta la ejecución en si.

Sin embargo, el profesor guía mencionó que esto normal en este tipo de frases, y recomendó estudiar la frase con más detenimiento, analizando cada detalle como con que dedos se va a tocar cada nota, y también tomar más en cuenta la articulación, para después continuar con los siguientes pasos.

21 Fm7

R b3 5 b7 9 7 R b3 5 9 9 b7 b7 5

Figura 18. Tercera frase sobre Fm7.

Como se mencionó anteriormente esta frase es prácticamente un arpeggio de Fm7, así se tiene que empieza en la raíz y asciende en el arpeggio hasta la novena, después hace una aproximación cromática desde la séptima mayor que es Mi hacia la raíz, para luego volver a tocar exactamente lo mismo una octava mas arriba, y finalmente desciende con notas del arpeggio desde la séptima menor y termina la frase en Do, la quinta del acorde. Esta vez se estuvo más consciente de las articulaciones y la ejecución, sin embargo aun se debe mejorar mucho para poder tocar la frase con fluidez y claridad (ver video 13).

21 Abmaj7

13 R 3 5 7 A.C 13 R 5 7 7 5 5 3

Figura 19. Tercera sobre Abmaj7.

Esta vez la frase empieza desde la sexta y luego asciende en el arpeggio maj7 desde la raíz, en este caso La bemol, Do, Mi bemol, Sol , luego la aproximación cromática (A.C) hacia la sexta (Fa) y nuevamente toca el mismo arpeggio una octava mas arriba, y al final desciende desde la séptima mayor hasta la tercera mayor que es el Do. Esta vez se empezó a incluir el segundo *fingering* de esta frase, ya que primer *fingering* es más fluido y las articulaciones también mejoraron (Ver video 14).

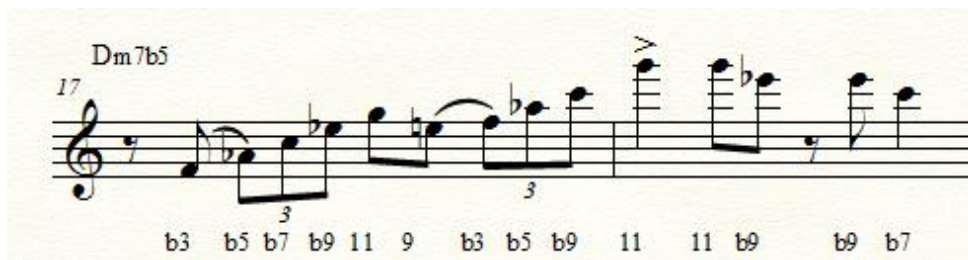


Figura 20. Tercera sobre Dm7b5.

Por último sobre los acordes semi disminuídos se tiene que, empieza en la tercera menor y sube con notas del arpeggio, el b5 que es La bemol, luego Do que es la séptima menor, y luego la novena bemol que viene a ser una nota bastante disonante pero forma parte de la escala locria, sin embargo no suena mal sobre este contexto, luego la aproximación cromática desde la novena natural hacia la tercera menor, y vuelven a aparecer las mismas notas pero una octava mas arriba, en el segundo compás empieza en la oncena natural, esta nota también forma parte de la escala locria de Dm, luego vuelve a aparecer el b9 en este caso más presente que antes pero igual no suena mal, y termina la frase en la séptima menor. (ver video 15).

3.2.4 Cuarta frase



Figura 21. Cuarta frase.

Esta frase se la obtuvo del solo de *Road song*, (ver anexo 4). A pesar de que esta frase esta tocada sobre una armonía relativamente compleja, se puede ver que Wes Montgomery simplificó esta armonía por medio de una frase con sonoridad *blusera*, y que al analizarla se puede ver que es una frase bastante sencilla con la escala de *blues* de Gm. Entonces para propósitos de

transposición y cambios armónicos se utilizará la frase como si su contexto armónico original fuese Gm7.



Figura 22. Cuarta frase sobre Gm7.

Esta frase fue relativamente sencilla en ser memorizada y ejecutada. Analizándola se tiene que empieza en el *upbeat* del tercer tiempo del primer compás, empezando en la raíz básicamente asciende con notas de la escala pentatónica menor hasta la séptima menor (fa) y desciende de igual manera hasta la raíz otra vez, y en el ultimo compás usa la escala de *blues* con lenguaje guitarrístico.

Uno de los aspectos más importantes de esta frase, es el de hacerla sonar con naturalidad, es decir que la sensación o el *feeling blusero* que tiene no se pierda, ya que al ser una frase relativamente sencilla, es muy fácil no tomar en cuenta este detalle, pero si se la estudia correctamente esta frase sera muy útil, ya que como se vio antes esta frase puede servir para situaciones en las cuales la armonía es compleja y se quiere tocar algo sencillo pero conciso.

Lo primero que se hizo fue memorizar la frase lo mejor posible, tratando de copiar cada articulación, y también tomando en cuenta que dedos se iba a usar, esto hizo que la frase fuera aprendida de una mejor manera (ver video 16), después se buscó los otros *fingerings* posibles, en total hay como tocar esta frase en cuatro diferentes *fingerings* (ver video 17), al final se tocó la frase sobre las 12 tonalidades (ver video 18).

The image shows a musical score for S-Git (Solo Guitar) in 4/4 time. It consists of four systems, each with a standard musical staff and a corresponding TAB staff. The first system is marked 'mf'. The TAB staves show fret numbers for each note in the phrase. The first system has fret numbers 12, 11, 13, 10, 13, 10, 13, 11, 12, 14, 13, 11, 12. The second system has 5, 3, 5, 3, 6, 3, 5, 3, 5, 6, 5, 3, 5. The third system has 10, 8, 10, 7, 10, 7, 10, 8, 10, 11, 10, 8, 10. The fourth system has 3, 6, 3, 5, 3, 5, 3, 6, 3, 4, 3, 6, 3.

Figura 23. Cuarta frase en cuatro diferentes *fingerings*.

The image shows a musical score for C7 in 4/4 time. It consists of a single system with a standard musical staff and a corresponding TAB staff. The TAB staff shows chord tones: 5, b7, R, 9, 11, 9, R, b7, 5, b9, R, b7, 5.

Figura 24. Cuarta frase sobre C7.

Sobre acordes dominantes esta frase calza perfectamente y no se requiere alterar ninguna nota ya que en su gran mayoría hay *chord tones*, analizando la frase, se tiene que empieza en la quinta (Sol) y sube a la séptima menor, la raíz y en el segundo compás empieza con la novena, luego en el segundo tiempo hay una oncena que en teoría no es una buena nota sobre un acorde dominante, sin embargo como solo dura una corchea, no hay ningún problema, luego descende con la mismas notas con las que subió: novena, raíz, bemol siete, quinta, y al final en el tercer compás las semicorcheas empiezan desde el bemol nueve y va a la raíz, luego al bemol siete y finaliza en la quinta (ver video 19).



Figura 25. Cuarta frase sobre Ebmaj7.

Siguiendo el concepto de *family of four* el acorde maj7 sobre el cuál tocar esta frase sería Fmaj7, sin embargo la sonoridad que se obtuvo no fue la óptima, ya que incluía la oncenena natural. Tampoco se obtuvo buenos resultados sobre el cuarto grado de esta tonalidad, en este caso Bbmaj7, así que se buscó otro acorde maj7 en el cual se podría tocar esta frase, luego se pudo caer en cuenta que contiene varias notas del acorde Ebmaj7, Por lo tanto se decidió tocar esta frase sobre el acorde de Ebmaj7 y la relación sería una sexta menor ascendente desde el acorde menor.

Analizando las notas, se ve la razón del porque funciona esta frase, empieza en la tercera, luego pasa a la quinta y sigue con notas de la escala hasta la séptima mayor, desde donde salta a la novena y regresa con la mismas notas con las que ascendió, y al final en tercer compás empieza desde la séptima menor, pero como es una semicorchea no afecta a la calidad del acorde pero le da una sonoridad mas *blusera* y además sirve como nota de paso a la sexta, que a su vez va a la quinta y termina en la tercera mayor (ver video 20).

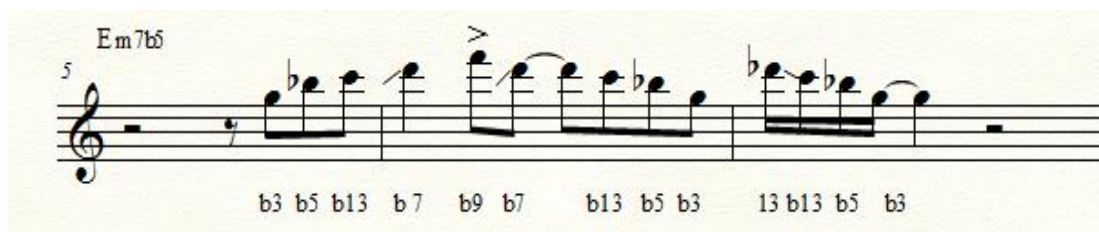


Figura 26. Cuarta frase sobre Em7b5.

Sobre este tipo de acorde, se tenía la sospecha de que no iba a funcionar tan bien, sin embargo la relación de *family of four* funciona así que no

se tuvo que cambiar nada, además que en el segundo compás originalmente había este acorde así que esta frase si calza a la perfección.

Analizando se ve que la gran mayoría de notas forman parte de la escala locria, empezando desde la tercera menor va hacia el Si bemol que es una de las notas más importantes de este acorde, luego sube a al bemol 13 y llega a la séptima menor en el segundo compás, luego en el segundo tiempo aparece la novena bemol y luego desciende con las mismas notas, al final en el tercer compás las semicorcheas empiezan desde la trecena natural, la trecena bemol, y por último el b5 y la tercera menor (ver video 21).

3.2.5 Quinta frase

The image shows a musical staff with a treble clef and a 29 measure marker. The staff contains three measures of music. Above the staff, the chords are labeled: Dm7, G7, and Cmaj7. Below the staff, the notes are labeled with their respective fret numbers: R, 9, b3, 5, b7, 9, b7, 13, 11, R, 3, 11. The notes are written as eighth notes, with some beamed together. The first measure is Dm7, the second is G7, and the third is Cmaj7.

Figura 27. Quinta frase.

Esta frase se la obtuvo del solo de *Fly me to de moon* del disco *Road song* en el compas 29,30 y 31 (ver anexo 5). A diferencia de las anteriores frases la particularidad de esta es que esta tocada con octavas, además la progresión sobre la cual esta tocada es un II-V-I, que hasta ahora no se había elegido este tipo de progresión armónica. Analizando esta frase se puede ver que sobre el Dm7 empieza en la raíz, luego asciende con notas del arpeggio menor hasta llegar a la novena (Mi), luego sobre el G7 empieza en la séptima menor, luego en el tercer tiempo toca la oncenena del acorde (Do), despues la raiz, seguido de la tercera y al final el Do nuevamente, pero esta vez funciona como un adelantamiento al siguiente compas (ver video 22).

Esta frase representa una dificultad mayor a las anteriores ya que las octavas requieren un esfuerzo mayor para ser ejecutadas con fluidez, además que la frase en si tiene bastante movimiento entre las cuerdas, así que lo primero que se hizo fue aislar los movimientos de la mano izquierda hasta

sentirse cómodo con la manera de tocar la frase, luego se la tocó lento y poco a poco se aumentó la velocidad hasta lograr que la frase salga con naturalidad. Los *fingerings* que se logró encontrar fueron solo dos, ya que esta frase al estar tocada en octavas abarca un rango mayor en la guitarra, por lo cual limita las posibilidades de hallar diferentes maneras de tocar una frase, el primero empieza en la quinta y tercera cuerda, y el segundo en la sexta y cuarta cuerda. (ver video 23).

Esta vez como esta frase esta sobre un II-V-I no se puede utilizar el concepto de *Family of four*, por lo cual solo se utilizará esta progresión armónica para practicar esta frase utilizando los dos distintos *fingerings*, a pesar de que el *fingering* que empieza en la sexta cuerda no es, muy agradable ya que su sonido es muy opaco y no muy definido. Tocar esta frase sobre las 12 tonalidades representó un reto mucho mayor que antes con las otras frases, ya que aun no se tiene dominada la técnica de tocar con octavas, por lo cual aun se tiene problemas al tocar frases como esta (ver video 24).

Hasta este punto ya se tiene suficiente lenguaje con el cual se puede trabajar en los siguientes pasos del método de Simon Purcell, ya que si se toma en cuenta que cada frase es aplicable sobre los cuatro tipos de acordes, entonces con las 4 primeras frases se tendría en realidad 16, con las cuales en la parte de experimentación se puede expandir el lenguaje obtenido hasta ahora y crear la mayor cantidad de material aplicable a situaciones musicales.

Al comentar esto el profesor guía, estuvo de acuerdo y le pareció que lo más adecuado ahora es enfocarse en menos cosas para poder llegar a profundizarlas, y también, al trabajar con menos material, se podrá tener más control sobre el proceso en general y tener un mejor seguimiento del progreso, así como también de los resultados que serán mucho más cuantificables.

3.3 Sigüientes cinco frases

3.3.1 Sexta frase

Figura 28. Sexta frase.

Esta frase se la obtuvo del solo de *Airegin*, y también es un II-V-I. Se eligió esta frase por que contiene mucha información acerca del lenguaje de Wes Montgomery, tanto en el uso de escalas y arpeggios, como en cuestión estilística. Hasta ahora no se había encontrado esta cantidad de información en las anteriores frases, ya que al ser frases de un compás o dos, y además de estar tocadas sobre un solo tipo de acorde no contenían tanta información como esta frase.

Al analizar esta frase se ve que empieza en el *upbeat* del cuarto tiempo del compás anterior en la novena del acorde, luego asciende en el arpeggio hasta llegar a la oncena en el tercer tiempo, en el cuarto tiempo cae en la tercera y en el *upbeat* hay un adelantamiento al siguiente acorde con la nota Mi natural, esta es la novena bemol del siguiente acorde (Eb7), en este compás toca la trecena natural (Do) en el *upbeat* del primer tiempo.

En el segundo tiempo cae a la trecena bemol, luego toca la triada de Mi bemol mayor y termina en el *upbeat* del cuarto tiempo en la trecena natural, o también esto puede verse como un adelantamiento al siguiente compás, entonces el Do sería la tercera mayor del La bemol, sobre el La bemol toca básicamente la escala *bebop* mayor descendentemente empezando en la trecena hasta terminar en la raíz.

De esta frase lo que se puede utilizar de inmediato para ponerla en práctica, sin necesidad de usar esta frase exactamente, son los conceptos que se pudo extraer de esta, como por ejemplo sobre acordes menores empezar en

la novena y ascender en el arpeggio hasta alguna tensión disponible como la oncena, también empezar las frases con adelantamiento en el *upbeat* del cuarto tiempo, así como el uso de la escala *bebop* sobre acordes *maj7*.

3.3.2 Séptima frase

32 Cm7 F7 Bbmaj7

9 b3 5 b7 9 R 5 3 11 R 7 b13 5 11 9 #9 3

Figura 29. Séptima frase.

Esta frase también se la sacó del solo de *Airegin*, y así como la anterior frase, también es un II-V-I, pero esta vez es una frase de dos compases. Al analizar esta frase se aprecia un patrón por parte de Wes para empezar las frases en el *upbeat* del cuarto tiempo así como también empezando en la novena del acorde menor que asciende en el arpeggio hasta alguna tensión, en este caso llega hasta la novena en el segundo tiempo y en el *upbeat* de ese tiempo esta la raíz del Cm7, que también podría considerarse como un adelantamiento a la quinta del F7 en el tercer tiempo, en el cuarto tiempo cae en la tercera mayor del F7 y en el *upbeat* nuevamente hay un adelantamiento a la raíz del siguiente acorde.

Sobre el Bbmaj7 empieza en la séptima mayor, en el *upbeat* del primer tiempo, la nota Sol bemol es un cromatismo hacia la quinta del acorde en el segundo tiempo, luego empezando en el *upbeat* del segundo tiempo hay un *enclosure* hacia la tercera mayor del acorde en el cuarto tiempo.

Con estas 2 últimas frases que se han analizado, se pudo comprender como se aplican conceptos de teoría para ser usados en situaciones musicales, y como con variaciones pequeñas en las notas y el ritmo pueden afectar la sonoridad en general de una frase, ya que si se compara las dos frases, es posible darse cuenta que ambas empiezan en la novena del acorde menor y en un *upbeat*.

Sin embargo en la segunda hay un trechillo de corchea lo cual hace que la frase tenga mas movimiento, y le da una sensación más apresurada, que a diferencia de la anterior que tiene solo corcheas y negras, también las articulaciones son parte importante de estas frases ya que estas frases al estar tocadas en un tiempo rápido incluyen varios ligados y acentos que hacen que estas frases fluyan.

3.3.3 Octava frase

Apartir de aquí, se decidió escoger frases que estén tocadas en octavas, ya que hasta este punto no se tiene aun la suficiente experiencia tocando octavas y se debe empezar a practicar esta técnica lo antes posible, también analizar frases que están tocadas en octavas servirán mucho para poder entender la manera de pensar de Wes Montgomery al momento de improvisar con octavas, como por ejemplo si utiliza algún concepto diferente al que usa al tocar *single note lines*, o talves utiliza patrones rítmicos para darle enafasis a las octavas o a su vez toca frases similares a sus *single lines*.

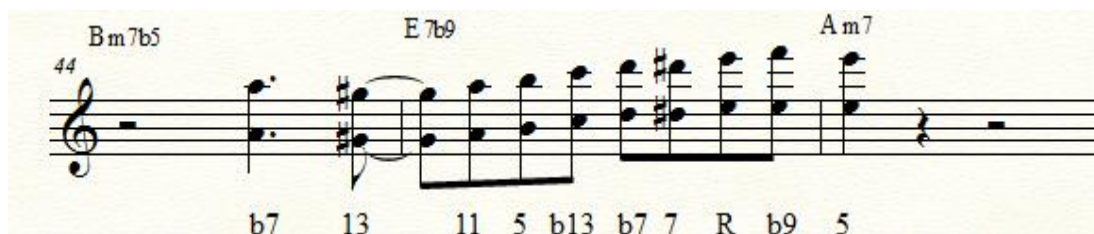


Figura 30. Octava frase.

Esta frase es un II-V-I menor en Am, en el primer compás empieza con la séptima menor del acorde en el tercer tiempo, luego hay un adelantamiento al siguiente acorde en el *upbeat* del cuarto tiempo con la tercera mayor del E7, el segundo compás contiene básicamente notas de la escala frigido dominante con un pequeño cromatismo a la raíz en el *upbeat* del tercer tiempo y termina con la nota Fa que es el bemol nueve del acorde en el *upbeat* de cuarto tiempo, esta nota sirve como un cromatismo a la quinta del siguiente compás.

3.3.4 Novena frase

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The phrase begins on the fourth beat of a measure. Above the staff, the chords $A m7b5$, $D7b9$, and $G m7$ are indicated. Below the staff, the notes are labeled with their scale degrees: $b3$, 9 , $b9$, R , 11 , 3 , $b9$, $A.C.$, 5 .

Figura 31. Novena frase.

Esta frase se la obtuvo del solo de *Road song*, esta vez es un II-V menor de $G m$ de un compás, se escogió esta frase por que hasta ahora no se tiene muchas frases sobre II-V menores y se contempló que sería buena idea utilizar esta, ya que es corta y además al estar tocada en octavas, ayudará a practicar esta técnica.

Analizando la frase se tiene que empieza desde el cuarto tiempo del anterior compás con la tercera menor del acorde, luego en el *upbeat* del primer tiempo desciende cromáticamente hacia la raíz empezando en la novena natural, sobre el $D7$ empieza en la oncena del acorde que desciende hasta la tercera mayor, finalmente en el cuarto tiempo cae en la novena bemol y en el *upbeat* del cuarto tiempo hay una aproximación cromática a la quinta del $G m7$.

Después de tocar esta frase se tomó en cuenta que esta podría ser tocada sobre $A m7b5$ sin necesidad de la relación II-V-I menor, ya que al revisar cada tiempo se pudo comprobar que cae a tierra en notas importantes del acorde, casi todas *chord tones*, por ejemplo en el segundo tiempo cae sobre un Si bemol el cual es el bemol nueve y el cual a su vez es parte de la escala locria, después en el tercer tiempo cae en un Sol, el cual es la séptima menor, y sobre el cuarto tiempo toca un Mi bemol el cual es el $b5$, una de las notas más importantes de este acorde, así que al tener todas estas notas, la convierten en una frase que funciona sobre acordes $m7b5$.

3.3.5 Décima frase

Figura 32. Décima frase.

Por último, se tiene una frase de cuatro compases del solo de *Airegin*, se eligió esta frase por que es una línea muy difícil de tocar a la velocidad del tema, ya que contiene varios movimientos cromáticos y saltos de cuerdas, los cuales hacen que su ejecución sea complicada, además se la eligió también para poder analizar como hace Wes para tocar sobre los cambios en un *up tempo*, es por esto que se utilizaron los cuatro compases de la frase y no solo la relación II-V-I.

Después de analizar la frase se pudo comprender que Wes tiene una manera muy similar en su manera de improvisar con octavas que cuando toca *single note lines*, ya que al analizarla vemos superficialmente que toca una combinación de arpeggios con cromatismos hacia *chord tones* del siguiente acorde. Si se la analiza profundamente empieza en el *upbeat* del compás anterior, algo muy común en el fraseo de Wes como se ha visto en frases anteriores.

Empieza desde la tercera del Bbm7 y luego asciende con notas del arpeggio hasta la oncenava, después sobre el Eb7 toca un Mi natural seguido de un Si natural, ambas notas le dan a este acorde una calidad tensionante al ser el bemol nueve y el bemol cinco del acorde respectivamente, luego en el tercer tiempo cae en la tercera mayor y en el cuarto tiempo vuelve a caer en el bemol nueve del acorde, que también sirve como una aproximación cromática al siguiente acorde.

Sobre el Abmaj7 empieza en la quinta es decir el Mi bemol, luego en el segundo tiempo cae en la oncenava natural, una nota no muy común sobre acordes maj7, pero esta podría considerarse como un *pasing tone* a la tercera

mayor que vine después en el tercer tiempo, y en el cuarto tiempo cae en la raíz. Luego sobre el II-V menor de un compás a Fm, se puede apreciar que usa solamente *chord tones* en ambos acordes es decir sobre el Gm7b5 empieza en la tercera menor y luego la séptima menor, y después sobre el C7b9 empieza en la tercera mayor y luego va a la quinta.

Esta frase servirá mucho ya que contiene información importante sobre la aplicación del lenguaje de Wes, por que al practicarla no solo ayudará muchísimo con la ejecución de las octavas, sino que también la gran mayoría de frases que se escogió en este proceso pueden ser tocadas en octavas, lo cual proporcionará aun más lenguaje útil para improvisar. También se empezará con la practica de utilizar el lenguaje musical que se tiene y tocarlo en octavas.

Capítulo IV: Experimentación y Aplicación

4.1 Experimentación con las frases transcritas

Continuando con el proceso de internalización antes descrito de Simon Purcell, los siguientes pasos requieren alterar las frases anteriormente transcritas de manera libre, es decir se puede cambiar por completo la naturaleza de la frase y obtener algo completamente diferente. Así como también, se puede hacer cambios menores a la frase, como conservar la curva melódica, y alterar varias notas, cambiar la resolución o añadir notas al inicio o al final de la frase.

A continuación, se demostrarán dos variaciones con las primeras cinco frases transcritas, la primera variación será más sutil, con cambios menores, sin alterar la esencia de la frase. La segunda versión de la frase tendrá modificaciones mucho más grandes, tratando de cambiar la mayor cantidad de elementos dentro de la frase.

4.1.1. Variaciones de la primera frase

La primera variación que realizó en esta frase, fue modificar el ritmo de las primeras notas en el primer compás, esto hizo que la sensación general de la frase cambie, dándole un nuevo aire al inicio. Luego en el segundo compás se cambió una nota, esta antes era un Mi natural en el segundo tiempo, pero se decidió poner un *chord tone* para aumentar la sonoridad m7, y finalmente se cambió el final de la frase mediante una modificación en el ritmo, dejando una nota en el *upbeat* del cuarto tiempo, la cual podría servir como adelantamiento hacia el siguiente compás, dependiendo de la armonía. (ver video 25)



Figura 33. Primera variación de la primera frase.

La segunda variación que se realizó sobre esta frase fue la siguiente:



Figura34. Segunda variación de la primera frase.

Para esta variación se decidió enfocarse más en cambiar las notas que realizar variaciones rítmicas, por lo tanto esta frase conserva gran parte de la estructura rítmica de la frase original. Empezando desde la primera nota, antes esta era una oncena, ahora es una novena ya que como se analizó antes, esta tensión era usada con frecuencia por Wes Montgomery sobre acordes m7, también se añadió cromatismos, como se puede apreciar en el primer y segundo tiempo del segundo compás. (ver video 26)

4.1.2. Variaciones de la segunda frase

Para la primera variación de esta frase, se intentó conservar la calidad tensionante de esta, ya que al contener notas un arpeggio disminuido, estas crean una perfecta resolución en el siguiente compás, por lo cual, lo primero que se hizo fue mover una corchea al inicio de la frase, ahora la frase empieza en el segundo tiempo, también se cambió la resolución de la frase, antes resolvía a la quinta del Bbm7, ahora resuelve a la raíz por medio de un cromatismo ascendente desde la nota La.

Como se puede apreciar en la figura 35, la estructura básica de la primera variación se mantiene pareja en comparación a la frase original, sin embargo el hecho de comenzar en el segundo tiempo, le da una sensación diferente, además la resolución del final hacia la raíz, hace que esta resolución sea más definida. (Ver video 27).



Figura 35. Primera variación de la segunda frase.

Para la segunda variación, se decidió escoger la frase sobre los acordes m7, ya que esta se presta para una modificación más sencilla que la versión sobre los acordes dominantes. Se intentó enfocarse más en el ritmo, por lo cual se añadió un tresillo de corchea al inicio de la frase, además se quitó el silencio de corchea en el cuarto tiempo del primer compás, ahora se tiene una línea cromática desde el tercer tiempo. Finalmente se terminó esta frase con dos corcheas en el segundo compás, en el primer tiempo se llega a la séptima menor del acorde por medio de un *slide*, y finalmente un Do en el *upbeat* del primer tiempo. (Ver video 28)



Figura 36. Segunda variación de la segunda frase.

4.1.3. Variaciones de la tercera frase

Para estas dos variaciones. Lo que se pretendió hacer, fue obtener una sonoridad diferente de la original, por lo cual se experimentó con el ritmo, así como también se modificaron las notas al principio o al final de la frase. Sin embargo aún está muy presente el arpeggio de Fm7 en dos octavas dentro de la frase.



Figura 37. Primera variación de la tercera frase.

Para la primera variación lo que se hizo fue, alterar el ritmo de la frase, se quitó el tresillo del inicio, y se lo cambió por corcheas, al hacer esto se movió frase, ahora el segundo arpeggio de Fm7, empieza en el *upbeat* del cuarto tiempo. También se añadieron dos notas al inicio de la frase, y se modificó el final, antes en el segundo arpeggio de Fm7, saltaba del Do hacia un Sol pero ahora va hacia un Mi bemol en el onceavo traste de la guitarra, y finalmente regresa con notas del arpeggio, la quinta y la tercera menor. (Ver video 29)



Figura 38. Segunda variación de la tercera frase.

Para la segunda variación se decidió conservar el inicio de la frase, pero se altero a partir del tercer tiempo, en el cual antes había una novena natural, es decir Sol, a esta nota se la cambió por un Si bemol, la oncena del acorde. Luego, se cambiaron las notas del segundo arpeggio de fm7, pero se conservó el ritmo. El segundo compás empieza con un *enclousure* de la séptima menor, y finalmente desciende desde la tercera menor hacia la raíz. (Ver video 30)

4.1.4. Variaciones de la cuarta frase

La primera variación que se realizó en la cuarta frase fue la siguiente:



Figura 39. Primera variación de la cuarta frase.

Lo que se hizo en esta frase, fue quitar una nota al inicio de la frase, antes empezaba con un Sol en el *upbeat* del tercer tiempo, ahora empieza en el cuarto tiempo, después se mantuvo la frase intacta durante el segundo compás. Finalmente se cambió una nota al final de la frase, este cambio fue de una octava, como se aprecia en la figura 39, la última nota ahora es el Sol más agudo en la guitarra. Se intentó para esta frase conservar la esencia *blusera* lo más posible, es por esto que no se alteró el ritmo, ni las notas en gran cantidad. (ver video 31)

Para la segunda variación, se experimentó en gran parte con el ritmo de la frase, es por esto que se la desplazó en el compás, es decir se movió el lugar de inicio de la frase. Como se puede ver en la figura 40, ahora la frase comienza en el *upbeat* del primer tiempo en el primer compás, al hacer esto la duración de la frase ahora es de dos compases. También se cambiaron algunas notas, además se añadió otras, por ejemplo la segunda nota antes era una tercera menor, pero para esta variación se colocó una novena natural antes de la tercera que antes había.

Por último se cambió el ritmo de las últimas notas, como se aprecia en la figura 39, en el tercer compás hay cuatro semicorcheas, pero para la segunda variación se cambió estas por un tresillo de corchea, y además se añadió un Do y Si bemol al final de la frase, ambas notas pertenecen a la escala pentatónica. Esta variación, a pesar de tener cambios bastante pronunciados, la frase aun conserva su esencia. (ver video 32).



Figura 40. Segunda variación de la cuarta frase.

4.1.5. Variaciones de la quinta frase

Por último, a la quinta frase se la modificó de la siguiente manera:



Figura 41. Variación de la quinta frase.

Para la primera variación lo que se intentó lograr fue modificar la primera parte de la frase, es decir cambiar cosas en el primer compás, y mantener el segundo compás ya que en este la resolución al Cmaj7 en el tercer compás es bastante agradable. Entonces, como se puede ver en la figura 41, la frase empieza con una aproximación cromática hacia la raíz, después en el inicio del primer compás si se lo compara con la frase original, se ve como se intercambiaron el ritmo de las tres primeras notas, es decir antes el Re tenía la duración de una negra, seguido del Mi y Fa en dos corcheas, pero ahora se tiene al Re y al Mi en corcheas y el Fa con una negra.

En el tercer y cuarto tiempo del compás original hay tres corcheas, con las notas La, Do, y Mi. Ahora la nota La es una negra seguido del Do en una corchea en el *upbeat* del cuarto tiempo, y a pesar de no estar la nota Mi con alguna figuración, sigue estando presente de cierta forma, ya que para llegar al Fa en el segundo compás, la articulación es un *slide* desde la nota Mi. A partir de este punto se dejó a la frase igual que la original. (Ver video 33).



Figura 42. Segunda variación de la quinta frase.

Para esta variación lo que se intentó fue cambiar la mayor cantidad de elementos de la frase. El inicio de la frase es igual a la original hasta el segundo tiempo, a partir de ahí se añadieron notas, estas son: Sol, Fa, y otro Sol en corcheas, al final de este compás en el *upbeat* del cuarto tiempo hay un Do natural, el cual sirve como aproximación cromática hacia la tercera del G7 en el segundo compás.

El segundo compás contiene una figuración rítmica bastante sencilla, con las notas Si, Sol, La, Si en corcheas y este último Si está ligado a una negra. Al final de este compás ocurre algo similar a lo que ocurrió durante el primer y segundo compás, ya que en el *upbeat* del cuarto tiempo hay una aproximación al siguiente compás, en este caso es un Fa que desciende cromáticamente hacia la tercera mayor del Cmaj7, en el cuarto compás se utilizó la misma figuración rítmica que en el tercer compás. (ver video 34)

Hasta aquí se termina la parte de la experimentación con las primeras cinco frases, a pesar de que aquí se mostró solo dos variaciones con cada frase, este proceso puede ser extendido a mayor escala, explorando permutaciones rítmicas, utilizando patrones melódicos, añadiendo o quitando notas, es decir el final de este proceso se puede alargar hasta donde la imaginación de cada individuo lo permita, por lo cual se seguirá intentando buscar más variaciones con todo el material transcrito de Wes Montgomery, hasta tener la mayor cantidad de lenguaje musical.

Para finalizar con esta sección de las variaciones, se puede concluir que este es un proceso muy beneficioso para cualquier músico independientemente del nivel que tenga. Ya que este proceso permite el desarrollo musical mediante la experimentación con el lenguaje transcrito, el músico se ve en la necesidad de entender primero como funciona la información transcrita para después poder usarlo en su propio beneficio, creando así una nueva versión

del lenguaje transcrito, lo cual fomenta el desarrollo de un estilo propio. Sin embargo, para que este proceso tenga un efecto más profundo en el músico, este debe continuar con esta práctica indefinidamente.

4.2 Aplicación del lenguaje

Como último paso de este proceso, viene la parte de aplicación del lenguaje, para esto lo que se hizo fue tocar sobre *standards* de *jazz* conocidos, entre ellos: *Days of wine and roses*, y *All the things you are*. Todos estos temas fueron tocados en un formato de dúo de guitarras, debido a la facilidad de grabación de este formato, ya que se intentó con formatos más grandes, sin embargo el audio obtenido a partir de estos no fue el más óptimo, es por esto se decidió simplificar el formato a solo dos guitarras.

En los siguientes párrafos se narrarán las experiencias obtenidas durante este último tramo del proceso de adquisición de lenguaje musical. Así como también se procederá a analizar críticamente las grabaciones obtenidas durante el periodo de aplicación, este periodo tuvo una duración de alrededor de dos meses. Este marco de tiempo se lo decidió así, para tener la menor cantidad de influencias musicales externas que no tengan nada que ver con el material que se viene trabajando hasta este momento.

Al hacer esto se trató de enfocarse lo mejor posible en el material transcrito, de esta manera se vio realmente el nivel de internalización del lenguaje hasta este punto, así como también la capacidad de aplicar los conocimientos antes estudiados en situaciones musicales.

Lo primero que se hizo al comenzar esta última etapa, fue grabar una muestra de cómo era el lenguaje musical que se tenía hasta ese punto, esta primera grabación sirvió como pauta para poder compararla con las últimas grabaciones (escuchar primer audio). Esta grabación fue sobre el *standard All the things you are*, el audio contiene un coro y medio de solo, al escuchar este audio se puede apreciar la ausencia del lenguaje de Wes Montgomery transcrito durante este proceso, así como también es notoria la dependencia de pequeñas células rítmicas, como ocurre en el segundo 0:6 al 0:11, o 0:36 al 0:39, del 0:42 al 0:45 y del 0:52 al 0:56.

La siguiente grabación se la realizó una semana después, esta vez se tuvo en cuenta detalles como el *time feel* y las articulaciones, para esto se redujo la velocidad del tema, además se trató de incorporar elementos de *blues*, así como también se intentó quitar el fraseo con células rítmicas repetitivas (escuchar segundo audio). Durante este audio se puede apreciar el uso de las frases transcritas, por ejemplo en el minuto 0:32 se tocó la primera frase sobre un II-V-I en Eb, en el minuto 0:43 se utilizó la cuarta frase sobre un Am7, finalmente la segunda frase fue utilizada sobre el acorde F#m7b5 en el minuto 0:50.

Durante la siguiente grabación, se intentó usar aun más frases sobre diferentes contextos armónicos, también se trató de incorporar el uso de octavas, esta vez el *standard* fue *Blue bossa* (escuchar tercer audio). Durante este solo las frases utilizadas fueron: en el minuto 0:08 se tocó la cuarta frase sobre el acorde Cm7, después se utilizó la misma frase pero esta vez sobre Fm7 en el minuto 0:37, en el minuto 0:47 se utilizó la frase numero tres sobre un II-V-I en Db, y por último se tocó la frase numero dos sobre un G7b9 en el minuto 0:55.

Como se mencionó antes, durante este solo se incorporó el uso de octavas para improvisar, sin embargo el resultado no fue bueno, ya que al no dominar esta técnica aun, se tuvo problemas con la ejecución, y fue bastante difícil poder tocar libremente. También una observación sobre este solo es que el *time feel* fue bastante impreciso, tal vez esto se deba a que al estar pendiente de las frases que se van a tocar, se dejó de lado este aspecto el cual es muy importante, por lo cual este será un punto al cual se le pondrá mucha más atención en futuras grabaciones.

Para la siguiente semana se tomó en cuenta los detalles antes mencionados, como el *time feel*, articulaciones, y también se quitó el uso de octavas al momento solear hasta tener un mejor control de esta técnica para que no afecte al solo. Esta vez el *standard* elegido fue *Just friends*, el solo tiene una duración de dos coros y medio, lo que se intentó en esta grabación fue hacer que las frases sean incorporadas con mayor naturalidad.

Para lograr esto se trató de usar las frases en lugares específicos pensados con anterioridad. Se intentó hacerlas sonar auténticas, es decir lograr que el resultado sea fluido y natural tratando de conectar las frases con elementos antes o después de la frase (escuchar cuarto audio). Después de escuchar este audio es posible darse cuenta del uso con mayor frecuencia de la primera frase.

En el minuto 0:08 se utilizó la primera frase sobre un Bbm7, luego nuevamente se utilizó la misma frase sobre el mismo acorde en el minuto 0:27, al compararlas a ambas se puede afirmar que la primera vez que se utilizó la frase se obtuvo un mejor resultado, ya que se la pudo conectar de mejor manera dentro del contexto del solo. Finalmente esta frase se la tocó nuevamente sobre el mismo acorde en el minuto 1:06, esta vez se siente la frase con mayor fluidez que antes, sin embargo al principio hay una especie de retraso para tocarla, y se llega a la primera nota de la frase con un slide.

La segunda frase se la utilizó dos veces durante este solo, en el minuto 0:36 y 1:14, las dos veces fueron sobre un A7, durante la primera vez que se la ejecutó, el resultado no fue bueno ya que no se la conectó correctamente y su uso se siente forzado, la segunda vez su ejecución fue mucho mejor y esto hizo que se sienta con mayor naturalidad.

Finalmente, se utilizó la tercera frase en el minuto 0:44 y 1:20, la primera vez fue sobre un Gmaj7 y la segunda vez sobre un Cm7. En ambas ocasiones la frase fue utilizada correctamente y el resultado fue el muy bueno. La primera vez la idea musical empezó con el tercera frase y se la conectó con lenguaje propio en los siguientes compases, la segunda vez se conectó la frase después de un motivo melódico.

Hasta este punto, se puede ver una mejoría en elementos como el fraseo, articulaciones, y estructura general del solo, así como también la incorporación del lenguaje transcrito de Wes Montgomery. Se procederá de igual manera durante las siguientes grabaciones, trabajando en los errores y corrigiéndolos en la siguiente grabación.

La siguiente semana, el *standard* elegido fue *Days of wine and roses*. El enfoque fue el mismo que la anterior semana, en esta grabación se trató de

improvisar libremente sin tener que pensar en usar las frases de Wes. Como resultado de esto durante este solo se utilizó tres frases, (escuchar quinto audio). La primera frase que se tocó fue la segunda sobre un Dm7 en el minuto 0:16, esta fue utilizada como el inicio de una idea musical.

Luego en el minuto 0:24 se utilizó la primera frase, pero lo particular de esto es que fue usada sobre dos tipos de acordes Fmaj7 y Eb7, para hacer esto se tuvo que alterar notas en la mitad de la frase, el resultado fue bastante bueno tanto en su ejecución como en la sonoridad obtenida. Finalmente, se utilizó la primera frase en el minuto 0:51, esta vez sobre un Bbm7 en el cual se inició con la primera frase y se desarrolló una idea a partir de esta frase.

La siguiente grabación fue sobre el standard *Stella by starlight*, este solo se desarrolla sobre 3 coros, con la particularidad de que se intentó nuevamente improvisar con octavas. Lo que se tuvo en mente durante este solo fue, igual que antes, es decir improvisar de una manera más libre sin forzar el uso del lenguaje transcrito de Wes (escuchar sexto audio)

Lo que se pudo extraer de este solo fue lo siguiente: en el minuto 0:52 se utilizó la frase 4 sobre el acorde Em7b5. En el minuto 1:06 se encuentra una frase similar a la melodía de *Four on six*, esta melodía está en Gm, pero se tocó la melodía sobre Cm7, cabe recalcar que esto no fue planeado, sino más bien se lo atribuye al subconsciente, ya que a este melodía se la había trabajado hace varios meses.

En el minuto 1:19 se encuentra una especie de variación de la tercera frase, ya que se utilizó un ritmo similar, así como también una curva melódica bastante parecida a la original, esta frase se la tocó sobre el acorde Bbm7. Finalmente, hay otra variación de la tercera frase en el minuto 1:30, esta vez sobre Cm7, se empezó una idea durante en el primer compas de Cm7, y durante el segundo compás se la conectó con el final de la tercera frase.

Durante la parte de la octavas, lo que se puede comentar acerca de esto es que mejoró la ejecución de estas, lo cual permitió un mejor desempeño al momento de improvisar, sin embargo la energía con la que se empezó al momento de tocar con octavas fue poco a poco decreciendo y afectó el desarrollo del solo, también es aparente la falta de lenguaje con octavas. Este

último punto se debe trabajar bastante, ya que es muy difícil desarrollar un lenguaje musical con octavas.

En la última grabación que se obtuvo para este proceso, se tocó nuevamente sobre el *standard Days of wine and roses*, pero esta vez se usó una guitarra clásica, solo por el hecho de experimentar con la sonoridad y la sensación. Al ser esta la última muestra del proceso, lo que se intentó fue simplemente tocar de una manera relajada y ver los resultados (escuchar séptimo audio).

Al analizar esta grabación se puede decir que hay una cierta mejoría en cuestiones como el fraseo, *time feel*, y articulaciones, así como la implementación del lenguaje transcrito de Wes Montgomery, el cual se logró incorporar de una manera adecuada para el tiempo que se lleva trabajando. También hay la presencia de elementos como frases de blues, lugar en el compás desde donde se empiezan las frases, desarrollo motivico, etc., pequeños detalles que se fueron desarrollando gracias a la transcripción.

Sin embargo estos cambios son aun pequeños, si se los compara con la manera de tocar de Wes, es decir se necesita trabajar aún más en los detalles que forman parte del estilo de Wes, hasta hacer que estos cambios sean notables, por lo cual se mantendrá este proceso de transcribir los elementos del fraseo de Wes hasta poder absorber la mayor cantidad de elementos posibles. Para después desarrollarlos hasta tener material propio que sea útil en las diferentes situaciones musicales, utilizando los diferentes métodos de transcripción antes descritos.

El nivel de éxito de la presente investigación se evaluará durante el recital final ya que ese es el objetivo final, solamente en ese punto se podrá evaluar objetivamente los resultados obtenidos. Finalmente lo que se mostró hasta este punto es solo una muestra de un proceso bastante largo que puede tomar meses e incluso años en desarrollarlo de manera correcta.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En el presente trabajo de titulación se evidencia un proceso de adquisición de lenguaje musical, el cual permitió conocer y entender algunos de los elementos que forman parte del estilo de Wes Montgomery. Entre estos se encuentran las técnicas utilizadas al momento de improvisar que son: octavas, *block chords* y el uso del pulgar en lugar de una vitela, y como estas técnicas influían en el fraseo de Wes.

Dentro del marco referencial escogido, se encontraron pequeños elementos del fraseo como: las escalas y arpeggios que Wes usaba, el uso de cromatismos para conectar a ambos. También el uso de ligados, *slides*, patrones rítmicos, además de algunos lugares dentro del compás para empezar y terminar algunas de sus frases.

Durante el inicio de este proceso se cambió el enfoque del trabajo, basándose en un método de adquisición de lenguaje musical, para entender de una manera más detallada las técnicas y elementos del fraseo antes descritos. Sin embargo al reducir el marco referencial a causa de la naturaleza del método escogido, no se logró alcanzar el objetivo principal en su totalidad.

Se puede afirmar que el método utilizado no fue el óptimo para absorber la mayor cantidad de elementos musicales de Wes Montgomery y presentarlos en un recital. A pesar de esto, la investigación ayudó en el desarrollo de habilidades musicales como: percepción mejorada del mastil de la guitarra, desarrollo auditivo aplicado a transcripciones, incorporación de elementos como la articulación al momento de tocar octavas. Por otro lado, el estudio y aplicación del método escogido servirá para la investigación del lenguaje de otros músicos.

Recomendaciones

Este trabajo de investigación puede servir como una referencia para otros guitarristas. Los métodos de adquisición de lenguaje musical aquí analizados serán de gran ayuda para entender con mayor profundidad los

elementos de fraseo y conceptos musicales utilizados por el músico que se este estudiando.

Se recomienda al guitarrista o músico interesado en un proceso de adquisición de lenguaje musical lo siguiente:

- Llevar a cabo el proceso libre de otras influencias musicales, en especial en la etapa inicial. Transcribir exclusivamente el lenguaje del músico que se intenta imitar ayudará a que el material sea absorbido de una mejor manera.
- Utilizar el material transcrito en la mayor cantidad de escenarios posibles, ya sea practicando con *backing tracks*, con otro músico o en una *jam* con varios músicos. Mientras mas se utilice el lenguaje que se transcribió mayores serán las probabilidades de interiorizarlo.
- Por ultimo, se debe llevar este proceso durante la mayor cantidad de tiempo posible, mientras más tiempo continúe con esta practica, más evidentes y duraderos serán los resultados.

Referencias

- Anónimo. (2007). *Wes Montgomery: 'The unmistakable jazz guitar'*. Recuperado de:
<http://www.npr.org/2007/09/26/14687657/wes-montgomery-the-unmistakable-jazz-guitar>.
- Anónimo. (2007). *Wes Montgomery Documentary*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=pfLtx8lcpbc>.
- Anónimo. (2011). "How babies' senses develop". Recuperado de:
https://www.pediatrics.com/workfiles/medicalaffairs/B2_How%20babies%20senses%20develop.pdf
- Anónimo. (S.f.). Wes Montgomery L-5 CES. Recuperado de:
<http://www.gibson.com/Products/Electric-Guitars/Archtop/Gibson-Custom/Wes-Montgomery-L-5-CES/Features.aspx>
- Anónimo. (2014). Universal mind of Bill Evans. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=6EqY-JuEvpE>
- Bainbridge, C. (2016). *How do children learn language?*. Recuperado de:
<https://www.verywell.com/how-do-children-learn-language-1449116>
- Beato, R. (2016). Nuryl Introduction 3.0. Recuperado de: <https://www.nuryl.com/>
- Budden, R. (2015). Los secretos de aprender otro idioma en pocas semanas. Recuperado de:
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150309_vert_cap_aprender_idioma_rapido_yv
- DeStefano, R.(1995). *The Reception and Impact of Wes Montgomery's Music*. Recuperado de:
http://mapageweb.umontreal.ca/destefar/reception_impact.pdf
- DeCarlo, J. (s.f.). *Montgomery, Wes (John Leslie)*. Recuperado de:
<http://www.jazz.com/encyclopedia/montgomery-wes-john-leslie>
- Errede, S. (2000). *History of the Development of Electric Stringed Musical Instruments*. Recuperado de:

https://courses.physics.illinois.edu/phys406/lecture_notes/history_of_electric_stringed_musical_instruments/history_of_electric_stringed_musical_instruments.pdf

Galper, H. (S.f.). The oral tradition. Recuperado de: <http://www.halgalper.com/articles/the-oral-tradition/>

Gleason, R. (1973). Wes Montgomery: 1925–1928 a rare unpublished interview. *Guitar player magazine*, 7(5), 22-27. Recuperado de: <http://www.gould68.freemove.co.uk/wes%20interview3.html>

Ilett, D. (2015). *Wes Montgomery: a player's perspective*. Recuperado de: <http://www.musicradar.com/news/guitars/wes-montgomery-a-players-perspective-622741>

Khan, A. (2005). Jazz Guitarist Wes Montgomery. Recuperado de: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4567095>

Kahn, S. (1995). *The Wes Montgomery guitar folio*. New York: Gopam Enterprises Inc.

Lafrance, A. (2014). How brains see music as language. Recuperado de: <http://www.theatlantic.com/health/archive/2014/02/how-brains-see-music-as-language/283936/>

Liebman, D. (S.f.). The complete transcription process. Recuperado de: http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/

Limb, C. (2011). Your brain on improv. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MkRJG510CKo>

Marshall, W. (2001). *The Best of Wes Montgomery*. Los Angeles: Hal Leonard.

Plake, B. (2011). The problem with studying the jazz language. Recuperado de: <http://billplakemusic.org/2011/09/02/the-problem-with-studying-the-jazz-language/>

Purcell, S. (2009). On practicing V7. Recuperado de: <https://simonpurcell.files.wordpress.com/2009/09/on-practicing-v71.pdf>

Roth, A. (s.f.). *Wes Montgomery-style Octaves*. Recuperado de: <http://www.gibson.com/Lessons/Arlen-Roth-Lessons/Lessons/Wes-Montgomery-style-Octaves.aspx>

- O'Donnell, E. (2011). Transcribing is NOT Transcribing: How This Misnomer Has Led You Astray. Recuperado de: <http://www.jazzadvice.com/transcribing-is-not-transcribing-how-this-misnomer-has-led-you-astray/>
- Wernick, F. (2011). Jazz is a language.... Or is it?. Recuperado de: <http://www.jazzadvice.com/jazz-is-a-language-or-is-it-2/>
- Warnock, M (s.f.). *Wes Montgomery Biography*. Recuperado de: <http://mattwarnockguitar.com/jazz-guitar-legends-wes-montgomery>
- Woodard, J. (2005). Wes Montgomery: The Softer Side Of Genius. Recuperado de: <http://jazztimes.com/articles/15844-wes-montgomery-the-softer-side-of-genius>
- Yanow, S. (S.f.). Wes Montgomery Full house. Recuperado de: <http://www.allmusic.com/album/full-house-mw0000056997>

ANEXOS

Anexo 1. Transcripción del solo de *Four on six*

Score

Four on six

Wes Montgomery

A Gm Cm7 F7

Guitar

6 Bbm7 Eb7 Am7 D7 Ebm7 Ab7 Gm7

Gtr.

11 Bbmaj7 Am7b5 D7alt Gm7

Gtr.

B

16 D7alt Gm

20 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Am7 D7

Gtr.

24 Ebm7 Ab7 Gm7

28 Bbmaj7 Am7b5 D7alt Gm7 D7alt

Gtr.

C Gm

Guitar

2 Four on six

Gtr. 37 Cm7 F7 B♭m7 E♭7 Am7 D7 E♭m7 A♭7

Gtr. 41 Gm7

Gtr. 45 B♭maj7 Am7b5 D7alt Gm7 D7alt **D** Gm

Gtr. 50 Cm7 F7 B♭m7 E♭7

Gtr. 55 Am7 D7 E♭m7 A♭7 Gm7

Gtr. 59 B♭maj7 Am7b5 D7alt Gm7 **E**

Gtr. 64 D7alt Gm

Gtr. 68 Cm7 F7 Cm7 F7 Am7 D7

Gtr. 72 E♭m7 A♭7 Gm7

The image shows a guitar score for a piece titled "Four on six". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo and time signature are indicated as "2" and "Four on six". The score consists of nine staves of music, each labeled "Gtr." and starting with a measure number. The first staff (37) has chords Cm7, F7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Ebm7, and Ab7. The second staff (41) has Gm7. The third staff (45) has Bbmaj7, Am7b5, D7alt, Gm7, D7alt, a boxed "D", and Gm. The fourth staff (50) has Cm7, F7, Bbm7, and Eb7. The fifth staff (55) has Am7, D7, Ebm7, Ab7, and Gm7. The sixth staff (59) has Bbmaj7, Am7b5, D7alt, and Gm7, followed by a boxed "E". The seventh staff (64) has D7alt and Gm. The eighth staff (68) has Cm7, F7, Cm7, F7, Am7, and D7. The ninth staff (72) has Ebm7, Ab7, and Gm7. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also triplets indicated by a "3" under a group of notes.

Four on six

3

Gtr. 76 $B\flat$ maj7 Am7b5 D7alt Gm7

Gtr. 80 D7alt **F** Gm

Gtr. 85 Cm7 F7 $B\flat$ m7 $E\flat$ 7 Am7 D7 $E\flat$ m7 $A\flat$ 7 Gm7

Gtr. 90 $B\flat$ maj7 Am7b5 D7alt

Gtr. 95 Gm7 D7alt **G** Gm

Gtr. 100 Cm7 F7 $B\flat$ m7 $E\flat$ 7 Am7 D7 $E\flat$ m7 $A\flat$ 7

Gtr. 105 Gm7 $B\flat$ maj7

Gtr. 110 Am7b5 D7alt Gm7 D7alt **H** Gm

Gtr. 114 Gm 3 Gm 3 Gm 3 Gm 3 Cm7 3 F7 3

Detailed description: This is a guitar score for a piece titled 'Four on six' in 3/4 time. The score consists of ten staves of music, each labeled 'Gtr.' and numbered with measure numbers. The key signature has two flats (Bb and Eb). The chords used are: Bb major 7, Am7b5, D7alt, Gm7, D7alt, F major, Gm, Cm7, F7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Ebm7, Ab7, Gm7, Bb major 7, Am7b5, D7alt, Gm7, D7alt, G major, Gm, Cm7, F7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Ebm7, Ab7, Gm7, Bb major 7, Am7b5, D7alt, Gm7, D7alt, H (harmonic), Gm, and Gm, Gm, Gm, Gm, Cm7, F7. There are several triplet markings (3) throughout the score.

4 Four on six

Gtr. 118 $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A m7$ $D7$ $E\flat m7$ $A\flat 7$ $G m7$

Gtr. 122 $B\flat maj7$ $A m7\flat 5$ $D7alt$

Gtr. 127 $G m7$ $D7alt$ $G m$

Gtr. 132 $C m7$ $F7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A m7$ $D7$

Gtr. 136 $E\flat m7$ $A\flat 7$ $G m7$

Gtr. 141 $B\flat maj7$ $A m7\flat 5$ $D7alt$ $G m7$ $D7alt$ $G m$

The image shows six staves of guitar music for the piece 'Four on six'. Each staff is labeled 'Gtr.' and contains a sequence of chords and rhythmic patterns. The music is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/6 time signature. The first staff (measures 118-121) features chords Bbm7, Eb7, Am7, D7, Ebm7, Ab7, and Gm7, with triplets of eighth notes. The second staff (measures 122-126) includes Bbmaj7, Am7b5, and D7alt, with a box labeled 'I' under a measure. The third staff (measures 127-131) contains Gm7, D7alt, and Gm. The fourth staff (measures 132-135) has Cm7, F7, Bbm7, Eb7, Am7, and D7. The fifth staff (measures 136-140) features Ebm7, Ab7, and Gm7. The sixth staff (measures 141-144) includes Bbmaj7, Am7b5, D7alt, Gm7, D7alt, and Gm. The piece concludes with a double bar line.

Anexo 2. Transcripción del solo de *Airegin*

Airegin

Score

Wes Montgomer

Guitar

A

Fm7 C7alt Fm7 F7

6 Bbm7 F7 Bbm7

10 Dm7 G7 Cmaj7 C#m7 F#7

14 Bmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7

18 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Gm7b5 C7b9

22 Fm7 C7alt Fm7 F7 Bbm7

27 F7 Bm7 Bbm7

31 Eb7 Cm7b5 F7b9 Bbm7

Airegin

2

35 Eb7 Abmaj7 Gm7b5 C7b9 **B** Fm7

39 C7alt Fm7 F7 Bm7

43 F7 Bm7 Dm7

47 G7 Cmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7

51 Cm7 F7 Bbmaj7 Bm7

55 Eb7 Abmaj7 Gm7b5 C7alt Fm7 C7alt

60 Fm7 F7 Bbm7 F7 Bbm7

65 Bbm7 Eb7 Cm7b5

Airegin

3

69 F7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

73 Gm7b5 C7alt C Fm7 C7alt Fm7 F7

78 Bbm7 F7 Bbm7 Dm7

83 G7 Cmaj7 C#m7 F#m7 Bmaj7 Cm7 F7

88 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

93 Gm7b5 C7b9 Fm7 C7alt Fm7 F7

98 Bbm7 F7 Bbm7 Bbm7

103 Eb7 Cm7b5 F7 Bbm7 Eb7

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Airegin'. It consists of eight staves of music, each with a set of chords written above it. The chords are: F7, Bbm7, Eb7, Abmaj7 (measures 69-72); Gm7b5, C7alt, C (boxed), Fm7, C7alt, Fm7, F7 (measures 73-77); Bbm7, F7, Bbm7, Dm7 (measures 78-82); G7, Cmaj7, C#m7, F#m7, Bmaj7, Cm7, F7 (measures 83-87); Bbmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7 (measures 88-92); Gm7b5, C7b9, Fm7, C7alt, Fm7, F7 (measures 93-97); Bbm7, F7, Bbm7, Bbm7 (measures 98-102); Eb7, Cm7b5, F7, Bbm7, Eb7 (measures 103-107).

4

Airegin

Abmaj7 Gm7b5 C7alt Fm7

108

Anexo 3. Transcripción de 2 coros del solo de *Freddie freeloader*

Score

Freddie Freeloader

Miles Davis

Electric Guitar

B \flat 7

E. Gtr.

6 E \flat 7 B \flat 7

10 F7 E \flat 7 D7

14 B \flat 7

18 E \flat 7 B \flat 7

22 F7 E \flat 7 D7

Anexo 4. Transcripción del solo de *Road song*

Score

Road Song .alt take

The dynamic duo

Wes Montgomery

Electric Guitar

4

E.Gtr.

7

E.Gtr.

10

E.Gtr.

13

E.Gtr.

16

E.Gtr.

22

E.Gtr.

Em7b5 Cm7 D7 **A** Gm7

Gm7 Am7b5 D7b9 ^{1/4}

Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm7 Em7b5 Cm7

B D7 Gm7 Gm7

Am7b5 D7b9 Gm7 Fm7

Ebmaj7 Cm7 Em7b5 Cm7 D7

C Gm7 Gm7 Am7b5

D7b9 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Cm7

©

2 Road Song .alt take **D**

Em7b5 Cm7 D7 Cm7

E.Gtr. 25

F7 Bbmaj7 Bm7 E7

E.Gtr. 28

Bbm7 Eb7

E.Gtr. 31

Abmaj7 Am7b5 D7

E.Gtr. 33

E Gm7 Gm7

E.Gtr.

Am7b5 D7b9 Gm7 Fm7

E.Gtr. 37

Ebmaj7 Cm7 Em7b5 Cm7 D7

E.Gtr. 40

Anexo 5. Transcripción del solo de *Fly me to the moon*

Score

Fly me to the moon

Road Song

Bart Howard
Wes Monngomery

Electric Guitar

4

7

10

13

16

19

22

laid back

©

2 Fly me to the moon

E.Gtr. 25 A7 Dm7 G7

E.Gtr. 28 Em7b5 A7alt Dm7

E.Gtr. 31 G7 Cmaj7 3

Anexo 6. Extracto del recital

https://www.youtube.com/watch?v=q_TxGNggEb0

Anexo 7. Carpeta de *google drive* con archivos de audio y video

<https://drive.google.com/open?id=0B9Ap68C3KcPmc2E2Rk04b05rdzQ>