



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

SUITE JAZZERA: CREACIÓN DE DUETOS PARA  
GUITARRAS ELÉCTRICAS

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en guitarra eléctrica y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical

FELIPE CRUZ MÁRQUEZ

Profesor Guía: Gino Paolo Basso Peirano

Valparaíso, Chile

2011

# DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mi familia, quienes siempre me apoyaron.

# AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a Gino Basso por su dedicación en la corrección de esta tesis en cada una de las etapas de su realización. Gracias además a Claudia y Trinidad por su apoyo y paciencia. Finalmente agradezco a Verónica y Freddy por su apoyo económico y su interés para que yo estudiase.

# INDICE

1	Introducción.....	5
2	Panorama histórico de la guitarra eléctrica en el jazz.....	8
3	Panorama histórico de la guitarra eléctrica en el jazz chileno.....	14
4	Breves biografías de Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass y Jim Hall.....	16
5	Selección y análisis de recursos y gestos musicales. Extraídos de <i>solos</i> de Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass y Jim Hall.....	22
5.1	Recursos y gestos musicales amónicos-rítmicos.....	24
5.2	Recursos y gestos musicales melódicos.....	30
5.3	Recursos y gestos musicales estilísticos.....	35
6	Creación musical: Suite Jazzera.....	40
6.1	Blues del Gato.....	41
6.2	Vals Jazzero del puerto.....	48
6.3	Jazz de una ciudad pequeña.....	56
7	Conclusiones.....	62
8	Glosario.....	64
9	Bibliografía.....	66

# INTRODUCCIÓN

Suite Jazzera es una creación musical escrita para un dueto de guitarras eléctricas. Está estructurada en tres movimientos: I Blues del Gato, II Vals Jazzero del puerto y III Jazz de una ciudad pequeña. Cada uno de los movimientos presenta distintas velocidades, dinámicas, metros y tonalidades.

Para componer la música de la Suite el autor se ha inspirado en algunos elementos del lenguaje del jazz. Estos elementos han sido a partir del aporte de cuatro grandes guitarristas que cambiaron la forma de interpretar la guitarra eléctrica creando un lenguaje personal, convirtiéndose en referentes para todas las generaciones jóvenes que se dedican a este instrumento y en particular a la interpretación de jazz en todos sus estilos y épocas: Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass y Jim Hall.

Desde la música grabada y escrita de estos grandes maestros recién mencionados, se ha realizado un análisis de los recursos y gestos musicales más característicos, los cuales entregan a la composición su forma, sus técnicas y la calidad expresiva en la interpretación musical, ambientando así a la obra en el lenguaje del jazz.

Considerando la importancia del capítulo mencionado anteriormente, el cual permite entender rasgos característicos de la música de jazz y del lenguaje de la guitarra de jazz, con lo cual la composición puede sustentar una base teórica para convertirse en una obra de jazz, se ha querido escribir otro en el cual, a modo introductorio del primero, se pueda conocer parte de las personalidades, de la vida y obra de estos cuatro guitarristas. Es por eso que la tesis presenta un capítulo en el cual brevemente se exponen las biografías de estos cuatro importantes guitarristas de jazz.

La tesis también contiene un panorama histórico de la guitarra eléctrica en el jazz. Este es una referencia histórica introductoria para un acercamiento a las técnicas del jazz y su música. En este panorama se cuenta de manera general el traspaso y cambio de la guitarra acústica en el jazz a la eléctrica, explicando brevemente los aspectos fundamentales que lo produjeron así como los resultados y las consecuencias posteriores a este cambio. En este panorama histórico se menciona también a muchos guitarristas importantes de la historia de la guitarra eléctrica en el jazz.

Al final del capítulo del panorama histórico continúa otro panorama histórico, más breve, el cual trata sobre lo que ha sido la historia de la guitarra de jazz de Chile. En él se señalan varios guitarristas importantes de

la nación, desde los comienzos de la historia de la guitarra de jazz con su punto de origen en Valparaíso, pasando por los guitarristas de jazz que tocaban en horarios de toque de queda durante la dictadura militar, hasta la actualidad.

La composición Suite Jazzera se entrega dentro del documento de la tesis, impresa en el formato de Word y no como documento aparte o anexo. Se ha escrito cada movimiento en partitura, con ambas voces juntas y también por separado. La finalidad de las partes por separado es para poder entender la armonía de las voces, con lo cual ha resultado útil escribir la clave americana de los acordes para una consulta sencilla de la armonía de cada movimiento. A la vez, cuando corresponde, se ha escrito en la composición una nota al pie de página, indicando una cita usada en la composición, extraída esta de los gestos y recursos musicales característicos que han sido seleccionados y analizados previamente en el capítulo cinco. En la cita se indica el compás de la composición en cuestión, el tipo de recurso y gesto musical de que trata y el número de este mismo.

El objetivo principal de esta tesis es acercar a los músicos al mundo musical del jazz y de sus técnicas. De manera secundaria da a conocer parte de su historia. También la tesis presenta esta composición musical llamada Suite Jazzera para que sirva a los estudiantes de la guitarra eléctrica como un método de estudio y práctica para la interpretación instrumental. Estos objetivos han sido trazados para que esta tesis tenga un carácter práctico, no sólo en el sentido técnico, usado generalmente en la interpretación instrumental, sino que también sea una pequeña guía referencial que acerque al mundo del jazz, a su historia, sus sonidos y a sus personajes históricos, es decir a sus protagonistas. En resumen, la tesis es una obra musical que acerca al mundo del jazz, entregando referentes históricos de la música de jazz, introduciendo técnicas características de la interpretación de la guitarra eléctrica de jazz y, finalmente, es un estudio simple para la ejecución instrumental de la guitarra eléctrica, el cual puede tocarse a dúo con otra persona.

El siguiente capítulo al de la Suite, el de las conclusiones, analiza y comenta los aprendizajes adquiridos a través de la realización de la tesis. Estos aprendizajes son el fruto de la investigación por parte del autor y, también tienen base en la clara orientación del profesor guía, quien siendo experto en la materia, supo conducir los esfuerzos del autor hacia el camino correcto.

En el capítulo del glosario se señalan palabras que en el texto aparecen en cursiva, ya que se tratan de palabras en inglés distintas a nombres propios. Son palabras técnicas que se emplean en el lenguaje musical del jazz y la guitarra eléctrica.

En el último capítulo llamado bibliografía se mencionan todos los textos ocupados en la investigación y realización de este trabajo.

# PANORAMA HISTÓRICO DE LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL JAZZ

La guitarra y el banjo son los instrumentos de mayor tradición en la música de jazz. Pero antes de que la guitarra en el jazz se volviese eléctrica era tan sólo una guitarra acústica y su papel de instrumento principal en los orígenes del jazz, con el cual se acompañaban los cantantes del Folkblues, la antigua Blues-Ballad y del Worksong, era únicamente como acompañante de ritmo y acordes. Dos de los primeros guitarristas que tocaron melodías de jazz y que tocaron estos estilos mencionados fueron Leadbelly (1888-1949) y Big Bill Broonzy (1898-1958).

Sin embargo, esta primera etapa se considera como parte de la prehistoria del jazz y al jazz se le considera como tal desde los años veintes del siglo pasado y, asimismo, a los guitarristas que comenzaron el estilo de acompañamiento rítmico con acordes y fueron oriundos de Nueva Orleans, tal y como era el jazz, se les considera como a los primeros guitarristas de jazz.

El guitarrista más destacado de esta época fue Johnny St. Cyr. (1890-1966). Tocó con los grandes de los comienzos del jazz: Louis Armstrong (1901-1971), King Oliver (1885-1938) y Jelly Roll Morton (1885-1941). Más adelante aparecen Bud Scott (1890-1949), Danny Barker (1909-1994) y en los años treinta Everett Barksdale (1910-1986). Ya en la época de las Big Bands el guitarrista Freddie Green (1911-1987), quien tocaba en la Big Band de Count Basie (1908-1984), fue el más sobresaliente de los guitarristas de jazz cultivadores del estilo de acompañamiento rítmico-armónico. Green es uno de los guitarristas más emblemáticos de la historia de la guitarra eléctrica de jazz, pese a que <sup>1</sup>“jamás toca como solista ni trata de destacarse”. Cabe mencionar que Barksdale y Green fueron guitarristas de la era conocida como Swing en el jazz, la década de los treinta, mientras que Barker, quien llegó a tocar con Charlie Parker (1920-1955) y St. Cyr corresponden a la década de los veintes, al llamado Jazz de Nueva Orleans. Barksdale tocó con el trío del pianista Art Tatum (1909-1956) y a Barker se le conocía como al rey del banjo de Nueva Orleans. Sin embargo, tanto Barker como Scott y Barksdale fueron seguidores directos del trabajo de St. Cyr, el gran precursor de la guitarra de jazz de acompañamiento.

---

<sup>1</sup> El jazz de Nueva Orleans al jazz rock, Joachim E. Berendt, 1993.

Otro guitarrista de jazz que fue guitarrista de acordes y ritmo fue Eddie Condon (1905-1973), este guitarrista neoyorquino fue tanto del estilo Chicago como del estilo Dixieland.

Paralelamente mientras desde St. Cyr hasta Green los guitarristas se limitaban a acompañar a otros músicos de jazz solistas, los guitarristas Lonnie Johnson (1894-1970) y Eddie Lang (1902-1933) comenzaban el desarrollo del estilo solista en la guitarra de jazz. Johnson también era de Nueva Orleans, mientras que Lang fue guitarrista del estilo Chicago.

La manera de tocar la guitarra en el jazz como solista sería la que finalmente predominaría hasta la actualidad. Pero en los comienzos la mayoría de los guitarristas se ocupaban como acompañantes de ritmo y acordes debido al escaso volumen producido por la guitarra acústica. Este problema notablemente expuesto al comparar el sonido de la guitarra acústica con los instrumentos de jazz solistas típicos, como es el caso de una trompeta o el de un saxofón, reflejaba todas las limitaciones en cuanto a volumen o amplitud sonora y al poco *sustain* de sus notas largas, es decir el clásico problema de sonido staccato que se escuchaba también en el banjo. Esta fue una de las razones de por qué los guitarristas de los comienzos de la era de la guitarra solista de jazz, cuando esta guitarra solista era aún acústica, utilizaban en sus líneas melódicas una cantidad importante de trémolos.

Poco antes de que la guitarra acústica se convirtiese en eléctrica, en Europa se dio a conocer un guitarrista de jazz llamado Django Reinhardt (1910-1953). Su fama se extendió hasta Estados Unidos en donde, por su genial estilo de solista y su gran habilidad en la ejecución rápida de notas y *solos*, influyó de gran manera en los músicos de jazz estadounidenses. El gran duque Duke Ellington (1899-1974) organizó una gira por Estados Unidos para Django en el año 1946. Django fue el primer guitarrista de jazz de guitarra acústica realmente sobresaliente en el estilo solista y su influencia musical aún se ha mantenido hasta hoy, siendo un guitarrista de jazz influyente para cualquier guitarrista de jazz actual. Su época de mayor éxito fue entre los años treinta y los cuarenta.

A finales de los años treinta se inventaría la primera guitarra eléctrica, la cual al principio no sería bien comprendida por los guitarristas de jazz del momento. Si bien entendieron el incremento notable del volumen, no apreciaban bien su variedad técnica y estilística expresiva, que tenía de manera independiente y propia de la antigua guitarra acústica. El propio Django no obtuvo el éxito esperado cuando cambió de la guitarra acústica a

la nueva guitarra eléctrica, o más bien a la <sup>2</sup>“guitarra reforzada eléctricamente”. Eddie Durham (1906-1987) fue el primer guitarrista que tocó una guitarra de jazz reforzada en 1935. Sin embargo, lo hizo como si se tratase de la misma guitarra de siempre. Fue gracias al genio innovador de la guitarra eléctrica por excelencia Charlie Christian (1916-1942), quien es el guitarrista de jazz más importante de todos los tiempos, que la guitarra eléctrica se podría apreciar como un instrumento único, lleno de expresividad y colores, digno de ser un instrumento solista en los escenarios del jazz codo a codo junto con la trompeta o el saxofón.

Christian fue el guitarrista de jazz que dio a conocer todas las técnicas posibles y su legado se mantiene intacto hasta hoy. Todos los guitarristas de jazz eléctricos usan su lenguaje en la guitarra eléctrica, sépanlo o no. Christian se volvió famoso alternando su trabajo como guitarrista de jazz entre el estilo Swing de los treinta y el Bebop de los años cuarenta y entregando a la guitarra eléctrica la característica de instrumento solista de jazz. Su increíble estilo sería imitado luego por todos los guitarristas posteriores. Pese a su gran influencia estuvo solamente dos años en los escenarios del jazz, ya que debido a una tuberculosis murió prematuramente. Sin embargo, Charlie Christian es el padre de la guitarra de jazz moderna y todos los guitarristas directamente influenciados por su trabajo musical y artístico lo han reconocido: Tiny Grimes (1916-1989), Oscar Moore (1916-1981), Irving Ashby (1920-1987), Les Paul (1916-2009), Bill de Arango (1921-2005), Barney Kessel (1923-2004) y Chuck Wayne (1923-1997).

Grimes tocó con Charlie Parker y Barney Kessel fue el más sobresaliente de todos los primeros guitarristas post-Christian. Les Paul fue el primero que incursionó con la alteración electrónica de los sonidos de la guitarra eléctrica en el jazz. Pese a que algunos criticaron su trabajo como trucos extra musicales, esta alteración de sonidos se volvió más adelante en la historia algo muy común para los guitarristas eléctricos en general y en los ámbitos del jazz, especialmente en el jazz fusión.

En la época de los años cincuenta encontramos a guitarristas de jazz quienes ya no tuvieron problemas para juntar ambos estilos: Estilos de acompañamiento y de solista. Los guitarristas de la tradición de Nueva Orleans que mejor juntaron ambos estilos fueron Teddy Bunn (1909-1978) y Al Casey (1915-2005).

La siguiente generación a la generación post-Christian siguió dándole a la guitarra eléctrica mayor campo de experimentación y mayor tradición en

---

<sup>2</sup> Ídem.

cuanto a técnicas y expresión creativa se refiere para las generaciones siguientes. Los guitarristas más importantes de esta nueva generación de guitarristas eléctricos son: Billy Bauer (1915-2005), Jimmy Raney (1927-1995), Johnny Smith (1922), Tal Farlow (1921-1998), Jim Hall (1930), Herb Ellis (1921-2010), Les Spann (1932-1989), Gabor Szabo (1936-1982), Grant Green (1935-1979), George Benson (1943), Kenny Burrell (1931), Larry Coryell (1943) y Wes Montgomery (1923-1968).

Wes Montgomery fue un guitarrista de jazz muy innovador, tocaba sin plectro o uñeta, usando su dedo pulgar le entregaba a la guitarra eléctrica un sonido más suave, cálido y lleno de texturas, el cual combinaba de excelente manera con el sonido típico de la guitarra de jazz, el cual es un sonido de mucho cuerpo y de más bajos que agudos. Otro de sus aportes significativos fue el uso de octavas paralelas al momento de tocar melodías, lo cual era una especie de adorno armónico, es decir, una armonización simple de sus melodías. Tal Farlow tenía manos muy grandes, con lo cual su estilo era innovador de por sí, ya que las manos grandes permiten tocar en la guitarra melodías horizontalmente, con lo cual se puede lograr el ligado de mayor cantidad de notas. Jim Hall cultivó el estilo cool junto a Attila Zoller (1927-1998), Ed Bickert (1932), Howard Roberts (1929-1992) y Jack Wilkins (1944).

Muy valorado es por los músicos de jazz el estilo brasileño, el cual ha sido adoptado por estos y fusionado con el repertorio jazzístico. El más conocido es el Bossa Nova, es por esta razón que los guitarristas de Brasil deben ser mencionados en este panorama, los más importantes son Laurindo Almeida (1917-1995), Egberto Gismonti (1947) y Bola Sete (1923-1987). Almeida mezcló la música de jazz con la clásica y la latinoamericana. Sete tocó con el famoso trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993).

En la década de los sesentas la guitarra eléctrica se revolucionó gracias a los efectos y manipulaciones electrónicas del sonido, es el caso de la distorsión. Este fenómeno generó una mayor producción y masificación de guitarras eléctricas, siendo este un cambio importante ocurrido en la música de jazz, ya que los guitarristas se volvieron muy influenciados por el nuevo sonido, siendo esta la razón principal de la fusión del jazz con el rock, el blues y otros estilos. Guitarristas importantes de estas fusiones en la época de los sesentas son B.B. King (1925) y Jimi Hendrix (1942-1970).

Sin embargo, varios guitarristas de jazz siguieron con el sonido limpio de la guitarra de jazz original. George Benson (1943) y Pat Martino (1944) son guitarristas de jazz de los sesentas y pese a la influencia recibida por el cambio de sonido, siguieron principalmente la línea de sonido limpio. Benson

incursionó en el jazz comercial y en el canto, logrando ventas millonarias. Pat Martino se conoce mayormente por el jazz estándar y el jazz fusión. Ambos guitarristas derivan directamente bajo la influencia de Wes Montgomery, siendo ambos conocidos por muchos guitarristas de jazz y rock también, por el uso de las octavas paralelas como las usaba Wes.

La popularidad del instrumento en los sesentas y setentas se debe, principalmente, a que se podía hacer prácticamente casi cualquier cosa con el sonido, gracias a los efectos y a los guitarristas que los ocuparon, es el caso de los guitarristas mencionados anteriormente Jimi Hendrix y B.B. King. En esta época gracias a los efectos el problema de antes de las notas que poseían poco *sustain* había desaparecido por completo.

En conclusión los tres pilares de la guitarra eléctrica moderna desde los sesentas y setentas son Wes Montgomery en el jazz, B.B. King en el blues y Jimi Hendrix en el rock.

El guitarrista de jazz que primero apreció de manera realmente original estas capacidades de alterar el sonido limpio de la guitarra eléctrica fue John McLaughlin (1942), pese a que fue realmente Les Paul el primero que lo hizo, McLaughlin le entregó un sentido superior, debido a su gran manera de tocar, su versatilidad y fluidez. Guitarrista que, además, dio origen al jazz fusión junto con el gran trompetista Miles Davis (1926-1991). John McLaughlin fue pionero, junto luego con Pat Metheny (1954), de la guitarra sintetizador. Una guitarra capaz de emular sonidos de otros instrumentos y a la cual se le pueden asignar estos sonidos en diferentes cuerdas, es decir que se le pueden asignar a las cuerdas quinta y sexta el sonido de un saxofón tenor y a la vez, a las otras un sonido de trompeta. De estas innovaciones bebieron los guitarristas del Rock jazz: Joe Beck (1945-2008), Steve Khan (1947), Eric Gale (1938-1994), Earl Klugh (1954), Al DiMeola (1954), Lee Ritenour (1952), Vic Juris (1953), Larry Carlton (1948), Jan Akkerman (1946), Allan Holdsworth (1946), Jukka Tolonen (1952), Terje Rypdal (1947), Volker Kriegel (1943-2003), Toto Blanke (1936) y Michael Sagmeister( 1959). Holdsworth posee manos grandes, así como Tal Farlow, con lo cual su técnica de estiramiento o *Stretching*, ha llegado a su mayor desarrollo, siendo un maestro de la técnica de tocar las escalas a modo de cuatro notas por cuerda.

El guitarrista de jazz Joe Pass (1929-1994) se mantuvo en la línea del jazz tradicional, junto con otros guitarristas de jazz tradicional: George Barnes (1921-1977), Cal Collins (1933-2001) y Bucky Pizzarelli (1926). Estos guitarristas tocaban sin alterar el sonido de la guitarra de jazz limpia. Joe

Pass fue sin duda el más importante. Tocó con grandes figuras del jazz como Oscar Peterson (1925-2007), además creó un estilo de tocar único, el cual consiste en el acompañamiento de acordes, *walking bass* y melodías o *solos*, todo al mismo tiempo. Este estilo ha sido mejorado en la actualidad por el sobresaliente guitarrista de jazz Stanley Jordan (1959). Jordan cambió el estilo agregando la técnica de *tapping*, con la cual el *solo* se puede tocar de manera más independiente de los acordes y el *walking*. Este estilo es casi como si se tratase la guitarra de un piano, en donde la mano izquierda acompaña con acordes y ritmo y la derecha toca las melodías e improvisaciones o *solos*.

Otro guitarrista importante del jazz moderno, quien se volvió famoso por mantener el estilo original de la guitarra de jazz, es decir el estilo de St. Cyr, de acompañamiento rítmico-armónico fue Cornell Dupree (1942-2011). Este guitarrista incursionó tanto en el jazz, como en el rock, el funk y el soul. Pero siendo un acompañante, sin destacarse como solista.

Los guitarristas contemporáneos más importantes de jazz son: John Scofield (1951), John Abercrombie (1944), Ted Dumbbar (1937-1998), Rodney Jones (1950) y Joe Diorio (1936). Estos guitarristas junto con otros guitarristas que se mantienen vigentes aunque hayan comenzado su carrera antes, como Pat Metheny o Pat Martino, han cultivado todo tipo de fusiones de estilo, pero manteniendo el jazz en sus trabajos. Este fenómeno ha servido en la actualidad para dar a conocer al jazz fuera de los ámbitos limitados de los fanáticos del jazz, sin embargo este jazz, a veces un tanto comercial no es del agrado de quienes prefieren el estilo clásico del jazz sincopado y rígido, con el timbre de la guitarra eléctrica limpio y tocando canciones *standards* del repertorio jazzístico.

Para terminar este breve panorama se debe mencionar el estilo menos cultivado por guitarristas de jazz, seguramente por su escasa comerciabilidad como música, ya que este estilo es poco entendido por quienes no saben demasiado de los aspectos teóricos de la música de jazz. Este estilo se conoce como free jazz, un estilo que es totalmente libre, en donde no se ocupan márgenes armónicos o rítmicos fijos y en donde la música es totalmente experimental. Los guitarristas más importantes de este estilo son Sonny Sharrock (1940-1994) y James Blood Ulmer (1942).

# PANORAMA HISTÓRICO DE LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL JAZZ CHILENO

Augusto Brown fue el primer guitarrista de jazz chileno y era de Valparaíso. Allí comenzó su carrera tocando el banjo, en el Dance Hall Baños del Parque. Luego de muchas presentaciones por teatros, circos, balnearios y casinos junto al cantante Capelli, se convirtió en la sensación de la Orquesta de Davagnino. En esta orquesta tocó para el Príncipe de Gales,<sup>3</sup>“quien le firmó el banjo en 1931”.

Sus contemporáneos fueron Luis Silva y Rafael Ramírez. El más importante era Silva, quien tocó el estilo de Django con un quinteto con violines y contrabajo. También colaboró con el estilo de Swingailable, interpretado por los Indios Rítmicos, agrupación a la cual perteneció. Silva es muy importante para la historia de los guitarristas de jazz nacionales porque fue el primero en grabar un disco de jazz con guitarra. <sup>4</sup>“Solamente entre 1942 y 1945 grabó 5 discos”. Sus influencias favoritas eran Django y Eddie Lang.

Augusto Brown en los cuarenta se vuelve uno de los guitarristas más representativos del jazz de Santiago, junto a él estaba Raúl Salinas, quien tocaba con los Ases del ritmo.

Otro guitarrista importante en los cuarenta fue Jack Brown. Este guitarrista, llamado realmente Caupolicán Montoya, tocó en Los Dixies, una de las mejores agrupaciones nacionales de esa época, luego fue contratado por una orquesta de Buenos Aires llamada La Orquesta de Don Dean.

Otro guitarrista que era conocido en los cuarenta en Santiago fue Carlos Morgan, quien fue uno de los precursores del Club de Jazz de Santiago, junto con Axel Ahnfelt. Mientras en Valparaíso se hacía conocido el guitarrista Rodrigo del Canto con la Big Band Daydreamers. Orquesta integrada por alumnos de los Padres Franceses. En Talca se creaba al mismo tiempo un club de jazz, allí el guitarrista más conocido fue Sergio Delgado.

El primer guitarrista eléctrico propiamente tal, más importante, del mundo del jazz en Chile fue Francisco Blancheteau. Se desarrolló como guitarrista eléctrico de jazz nacional entre los cuarenta y los cincuenta, luego

---

<sup>3</sup> Historia del jazz en Chile, Álvaro Menanteau. 2003

<sup>4</sup> Ídem.

de esto se trasladó a Venezuela. Su estilo era parecido al de Charlie Christian y tocaba en el trío Trébol.

En la época de los sesentas y setentas el jazz nacional se fusionó con el rock y otros estilos, incluyendo el popular y folclórico. Lautaro Rosas es uno de los guitarristas de esta época de fusión. Luego en la época de la dictadura militar, los músicos se reunían para tocar en los toque de queda. Allí Jack Brown volvió al territorio nacional y junto con otros músicos nacionales de jazz tuvo la oportunidad de reunirse con el baterista Elvin Jones en su visita a Chile.

Carlos Corales participó de la fusión del jazz con la música popular chilena y latinoamericana con la agrupación Latinomúsicaviva. En los ochenta Alejandro Gaete, Carlos Fernández y Edgardo Riquelme aparecen como los guitarristas más interesantes. Riquelme participó en programas de televisión, donde tocaba en la Orquesta del Canal 11.

Una agrupación importante de esta época fue La Marraqueta con los guitarristas Mauricio Rodríguez primero, para luego ser reemplazado por uno de los guitarristas más talentosos de jazz que tiene el país: Jorge Díaz.

En los noventa aparecen Federico Dannemann con un estilo <sup>5</sup>“bastante disímil”. Por el contrario otros guitarristas siguieron conservando la tradición del jazz desde Charlie Parker hacia delante. Entre estos guitarristas de jazz nacionales se encuentran Emilio García y Pedro Rodríguez. El guitarrista Panchito Cabrera, conocido como el Django chileno, cultivó el jazz más tradicional hasta nuestros días actuales, volviéndose un ícono como maestro de guitarra eléctrica de jazz y muy admirado por guitarristas jóvenes.

En la época actual los guitarristas más importantes del jazz nacional son: Ángel Parra, Daniel Lencina, Eduardo Orestes, Sebastián Montalva, Alejandro Escobar y Fernando Otárola.

---

<sup>5</sup> Ídem.

# BREVES BIOGRAFÍAS DE DJANGO REINHARDT, CHARLIE CHRISTIAN, JOE PASS Y JIM HALL

## **Django Reinhardt**

Jean Baptiste Reinhardt, apodado primero como Papada Nueva Guinea, para luego volverse mundialmente conocido como Django, nació el 23 de Enero de 1910 en Bélgica, Europa. Proveniente de una familia de gitanos, vivió en campamentos a las afueras de París desde los 8 años, edad en que su tribu se trasladó desde Bélgica. No dejó las caravanas hasta sus 20 años.

A los 12 años conoce el banjo a través de un vecino que nota su interés musical, instrumento que manejaría a la perfección y con el cual realizaría sus primeros trabajos profesionales tocando con un acordeonista en un salón de entretenimiento. Fue también con un acordeonista con quien realizó su primera grabación.

En 1928 su vida daría un giro inesperado, tras un accidente le quedarían dos dedos de su mano izquierda inutilizables. Mientras reposa en cama, tras el incendio sufrido en su caravana, productor de la parálisis de sus dedos, recibiría de regalo una guitarra, la cual conoce por primera vez.

Increíblemente, pese a su accidente, Django desarrolla una digitación única y original que unida a su talento indiscutible le otorgarían la fama soñada. Junto con el Hot Club of France, quinteto compuesto solamente por instrumentos acústicos: tres guitarras, un violín y un contrabajo, recorre varias partes de Europa.

Fue el primer europeo con éxito en el jazz de Estados Unidos.

Se dice que conoció el jazz por medio de un disco de Louis Armstrong. Duke Ellington organizó una gira para Django por Estados Unidos en 1946, país en el cual ejercería gran influencia en muchos músicos, no sólo guitarristas. Es el caso del pianista John Lewis o del mandolinista David Grisman.

Debido a la segunda guerra mundial comenzada en Europa, su carrera se vio violentamente interrumpida y debió refugiarse, ya que era un gitano, con lo cual era un blanco seguro de los nazis. Pese a esto fue un nazi quien lo refugió ya que era devoto de su música.

Entre los discos más destacados de Django se encuentran Djangology, At. Club St. Germain y Django's guitar.

Django fue el primer guitarrista en conquistar la fama como solista de jazz. Su éxito como extranjero del país origen del jazz se puede explicar a través de esta afirmación de Joachim E. Berendt: <sup>6</sup>“Los gitanos europeos se encontraron en una situación social comparable a la de los negros norteamericanos. Una y otra vez grupos étnicos minoritarios han sido fuente de grandes músicos de jazz” y luego agrega: <sup>7</sup>“El jazz en su forma auténtica es un grito de libertad, sean cuales fuesen el medio racial y el estilo”. Esta explicación concuerda con la realidad material que tuvo Django desde que nació, ya que era bastante pobre, con lo cual su dedicación absoluta a su trabajo como músico resultaba en su único camino para lograr una mejora desde ese aspecto.

Pese a que Django alcanzó a tocar la guitarra eléctrica no consiguió la fama que esperaba.

Finalmente, Django sufrirá una hemorragia cerebral la cual le producirá la muerte el 16 de mayo de 1953.

---

<sup>6</sup> El jazz de Nueva Orleans al jazz rock. Joachim E. Berendt. 1993.

<sup>7</sup> Ídem.

## Charlie Christian

Nació en la ciudad de Dallas en Texas, Estados Unidos, el 29 de Julio de 1916. Hijo de un cantante de blues y guitarrista, recibió influencias musicales desde muy joven junto con sus hermanos quienes también fueron músicos. Realizó sus estudios en la Douglas School y conoció el jazz debido a la influencia de las bandas de jazz que iban de gira a su ciudad natal. Entre estos músicos el más importante fue Lester Young.

Comenzó a tocar en agrupaciones locales desde joven y luego en la orquesta de sus hermanos Clarence y Edward. Fue antes de guitarrista saxofonista tenor y esto se puede apreciar debido a su gran creatividad expresiva a la hora de tocar sus solos y melodías.

Tocó con la orquesta de Anna Mae Winburn, luego con Jimi Blanton en St. Louis. También tocó con Jeter Pillars y Alphonso Trent.

En una *jam session* batió a todos los guitarristas locales, incluyendo a Jim Daddy Walker.

El cazatalentos John Hammond presentó a Charlie Christian con Benny Goodman, quien lo incorporaría junto a su banda en 1939. Christian alternaba su trabajo como guitarrista entre las presentaciones con Goodman y las *jam sessions* en Harlem en el Minton's playhouse. En estas *jams* se empezó a dar a conocer el estilo Bebop. Gracias a esto Christian fue guitarrista tanto del Swing como del Bebop, obteniendo lo mejor de ambos mundos

En las *jams* tocó con músicos de Bebop muy conocidos, como Charlie Parker y Thelonius Monk. Aún hoy se guardan grabaciones ilegales producidas en esas *jams* en el año 1941, allí se pueden apreciar todos los talentos de Charlie Christian. Algunas de estas grabaciones son: Guy's got to got, Lips flips, Swing to bop y Up Teddy's hill.

Charlie Christian siendo el padre de la guitarra eléctrica de jazz que revolucionó la ejecución instrumental y quien dio a conocer todos los aspectos técnicos y expresivos en la guitarra eléctrica de jazz, dio esta declaración a la revista Down beat, en una entrevista en la cual se refleja el problema de la escasa participación en los comienzos de la guitarra como instrumento solista en los escenarios del jazz y, además se aprecia el aliento de Christian a sus colegas, siendo por esto un ejemplo vivo de su único y gran legado a cualquiera que toque la guitarra eléctrica: <sup>8</sup>“Tened coraje todos vosotros guitarristas hambrientos. Yo sé y también lo sabe el resto de

---

<sup>8</sup> Revista Down beat. Diciembre 1939.

nuestro pequeño círculo que tocáis buena música, pero ahora tenéis la oportunidad de llevarla no a los directores de orquesta miopes, sino a todo el mundo. Y no creo que pase mucho tiempo para que alimentéis bien vuestro estómago así como vuestro corazón. Practicad solos, líneas sencillas o cualquier otra cosa y guardad unos dólares para amplificar vuestro instrumento. Continúad tocándolo como se debe tocar y haréis que le guste a todo el mundo”

Charlie Christian revolucionó la guitarra eléctrica como un nuevo instrumento de jazz, fue él quien lo convirtió en un instrumento distinto del ya limitado acústico. Además, fue él <sup>9</sup>el primero en no tocar sus solos sobre la armonía de los temas, sino sobre los acordes de transición entre la armonía de los temas”.

Su estilo de tocar fue llamado *Reed style*, lo que quiere decir que tocaba la guitarra eléctrica como un instrumento de viento, un estilo de caña. Esto debido a su gran técnica y velocidad en la ejecución, así como su gran capacidad de tocar las notas muy bien ligadas, lo cual le entrega a las melodías una apreciable fluidez.

Pese a el gran trabajo realizado por Christian tan sólo estuvo presente dos años en los escenarios del jazz. Debido a una tuberculosis murió el 2 de marzo en New York en 1942, tan sólo a sus 25 años.

---

<sup>9</sup> El jazz de Nueva Orleans al jazz moderno, Joachim E. Berendt. 1993.

## Joe Pass

Joseph Anthony Passalacqua, mejor conocido como Joe Pass, nació el 13 de enero de 1929 en New Brunswick, Estados Unidos. Conoció la guitarra cuando era un niño. Su padre le obliga a estudiar un promedio de 7 horas diarias bajo el método de estudio de Mateo Carcassi, el que consiste en transcribir canciones de la radio y recordar melodías de memoria. A los 16 años comenzaba a trabajar como músico para ayudar a su familia en los gastos diarios.

Sus mayores influencias musicales fueron Django Reinhardt, Charlie Parker, Barney Kessel, Art Tatum, Tal Farlow y Charlie Christian.

En los años cincuentas se muda a New York en donde comenzó a tener una adicción a las drogas, la cual le privaría de su libertad, teniendo que permanecer recluido en un hospital por 10 años. Tras eso se muda a California donde resurge su carrera artística.

Tocó con Frank Sinatra, Bud Shank, Clare Fischer y George Shearing. En 1962 grabó su primer disco llamado Sound of Synanon. Otros discos de la década de los sesentas fueron: Catch me, Joy spring y For Django.

En 1963 fue merecedor del premio Down Beat's new star award.

En 1970 graba su álbum más importante llamado Virtuoso. En aquel disco toca solo con su guitarra eléctrica, sin acompañamiento más que el proporcionado por él mismo. Esta técnica de tocar los acordes y el *walking bass*, a la vez que las melodías y *solos* lo convirtió en un reconocido maestro de la guitarra de jazz, volviéndolo un ídolo para los guitarristas más jóvenes fanáticos del jazz. Además, armonizando las melodías de las canciones de manera sobresaliente, se en un maestro del *voicing* de la guitarra eléctrica de jazz, siendo conocidas sus armonizaciones de canciones *Standars* del jazz.

Joe Pass tocó también con Oscar Peterson, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughn, Duke Ellington y Count Basie, siendo con esto un guitarrista moderno que conservó la tradición del Swing.

Grabó además varios videos educativos para guitarristas y participó en varios programas de televisión.

En los años ochentas viajó a Europa y realizó sus últimas giras por Estados Unidos. Víctima de un Cáncer moriría el 23 de mayo de 1994.

## **Jim Hall**

James Stanley Hall nació el 4 de diciembre de 1930 en Buffalo, New York, Estados Unidos. Fue motivado por la música desde niño por su tío quien le enseñó la guitarra y a los grandes guitarristas del jazz. Sus estudios musicales los realizó en el Cleveland Institute of Music y estudiando guitarra clásica con Vicente Gómez.

Ya a los 25 años participaba profesionalmente en el mundo del jazz en el quinteto del baterista Chico Hamilton. Luego toca con Jimmy Giuffre, Ella Fitzgerald, Ben Webster, Hampton Waves, Paul Desmond, John Lewis y Bill Evans, entre otros. En los sesentas tocará con Sonny Rollins, Art Farmer y Ron Carter.

Jim hall fue un guitarrista que desarrolló el estilo cool jazz y su trabajo como músico de jazz no se ha limitado a solamente tocar. Ha trabajado tanto en la interpretación como en la composición musical de jazz, lo cual le hizo galardonador del premio de mejor compositor/arreglador en 1997, entregado por el círculo de críticos de jazz de New York. Su composición Quartet plus four debutó en Dinamarca, siendo reconocido allí también con un premio. Otra de sus composiciones musicales importantes es la de un concierto para guitarra y orquesta, la cual fue estrenada el año 2004 por la Baltimore Symphony. Gracias a esta composición ganó otro premio ese mismo año.

Algunos de sus discos más conocidos son: Big Blues, Live in Tokio, Jazz guitar, Telephone, Concierto y Circles.

Jim Hall refiriéndose a su estilo declaró que buscaba en su guitarra el sonido del saxofonista Lester Young, quien fue también una de las grandes influencias de Charlie Christian. Jim Hall se ve a sí mismo primero como a un músico y después como a un guitarrista. Esta es la razón de por qué es uno de los guitarristas de jazz más completos y complejos, siendo a la vez que guitarrista, arreglista y compositor.

Jim Hall es el único guitarrista de esta lista que aún sigue vivo y trabajando en el mundo del jazz.

# SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE RECURSOS Y GESTOS MUSICALES. EXTRAÍDOS DE SOLOS DE DJANGO REINHARDT, CHARLIE CHRISTIAN, JOE PASS Y JIM HALL

Los recursos y gestos musicales aquí expuestos y analizados, corresponden a extractos de *solos* de cuatro guitarristas de jazz: Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass y Jim Hall. De cada uno de estos extractos se hace referencia al texto de donde fueron transcritos, esta referencia se encuentra al pie de la página, en donde se mencionan página, compases, nombre del libro, autor y año de publicación.

Estos recursos y gestos musicales son los ejemplos que ayudan a comprender el correcto lenguaje musical para utilizar en esta composición de jazz. De estos recursos y gestos musicales se han sacado las ideas para la creación de Suite jazzera. Gracias a estos recursos y gestos musicales la creación musical Suite Jazzera se entronca en el mundo de la música de jazz y, a la vez, en las técnicas expresivas de la interpretación de la guitarra eléctrica de jazz.

Otro aspecto importante de estos recursos y gestos musicales es que muestran claramente como estos guitarristas tocan en sus grabaciones, en sus improvisaciones, tanto *solos* como melodías o acompañamiento de acordes y ritmo, siendo un excelente referente para conocer a cabalidad el lenguaje original del jazz profesional.

Los recursos y gestos musicales han sido divididos en tres tipos: Recursos y gestos musicales armónicos-rítmicos, recursos y gestos musicales melódicos y recursos y gestos musicales estilísticos. Se analizan trece recursos y gestos musicales en cada uno de estos tres tipos.

Exclusivamente en los recursos y gestos musicales armónicos-rítmicos se escribe la clave americana sobre los compases para que pueda existir una comprensión más clara de la armonía usada por el guitarrista.

Todos los recursos y gestos musicales se presentan en formato de partitura, en un máximo de seis compases. El número que se ve en la esquina superior izquierda a estos corresponde a la cita a pié de página que señala el origen del extracto de la música analizada. Las citas de los recursos y gestos musicales parten desde el número diez, ya que hubo antes nueve citas a pié de página repartidas en los capítulos anteriores a este. Los

números romanos encerrados entre paréntesis que están debajo de las partituras señalan el número que corresponde a los recursos y gestos musicales en cuestión. Finalmente, luego del paréntesis de cada número romano viene el análisis de los recursos y gestos musicales de que se trata.

## RECURSOS Y GESTOS MUSICALES ARMÓNICOS-RÍTMICOS

10

**Dm7 F#dim7 A7#5#9 A7#5b9 C7#5#9 C7#5b9 Fmaj7**



I) En esta secuencia o progresión armónica los acordes se distancian todos por una tercera menor, con lo cual se puede realizar la sustitución entre el F#dim7 y el A7#5#9. Esta sustitución entre un acorde disminuido y uno dominante es muy común en el jazz. Además, esta relación de terceras menores permite también la sustitución entre el A7 y el C7, siendo también muy utilizada en el jazz la sustitución de un acorde dominante por otro a una distancia de una tercera menor. Es así como en esta progresión de acordes se logra llegar desde la relativa menor del tono, es decir desde el Dm hasta la tónica, es decir al Fmaj.

Otro aspecto interesante de esta progresión es el uso para un mismo acorde dominante de la novena bemol tanto como sostenida. Este es un recurso muy utilizado en el jazz que sirve para ornamentar y enriquecer la armonía de una pieza.

11

**E7 Eb7 D7 G7 F#7 F7 Bb7**



II) En este ejemplo se puede apreciar un patrón para la progresión de acordes muy claro: El paso cromático de dos acordes dominantes para luego pasar a otro acorde dominante a través de un intervalo de cuarta ascendente o quinta descendente. Este recurso armónico-rítmico y gesto musical es típico en la música de Joe Pass, quien usaba con toda libertad armónica la rotación de acordes de manera cromática o por cuartas o quintas. Este tipo de recurso permite que la armonía se pueda cambiar, modulando de tono

<sup>10</sup> Nuages for solo guitar, Django Reinhardt. Pág. 42, compases 13-14.

<sup>11</sup> Joe Pass and Herb Ellis jazz duets, Mel Bay, 1973. Pág.6, compases 18-20.



14

**Bbmaj7 Bb6/9 Abmaj7 Ab6/9 Bbmaj7 Bb6/9**

ELECTRIC GUITAR

**Abmaj7 Ab6/9 Bbmaj7 Bb7b9 Ebmaj713 Ebmaj7b13**

V) Este recurso y gesto musical muestra como pueden tocarse los acordes de acompañamiento de manera arpegiada. Aquí la armonía se enriquece con extensiones del acorde, como son la sexta, la novena y la trecena bemol. La negra con punto y la corchea son claves para entregarle al ritmo una sensación de retardo, con lo cual la música deja de ser rígida y adquiere un vaivén relajado.

15

**C G7#11 C C G7#11 C G7#11**

ELECTRIC GUITAR

**Cm G7#11 C G7#11 Cm G7#11**

VI) En este recurso y gesto musical se puede apreciar como se pasa desde un tono mayor, en una progresión de acordes desde la tónica hasta la dominante, hacia un tono menor, usando la misma dominante y el mismo C. Este cambio de tono a partir de la dominante es muy usado en el jazz y en la música en general. También es importante notar la manera en que son tocados los acordes: Como arpeggios y no en bloque. Los símbolos de staccato son parte de la creatividad y el gesto que hacen de este recurso un trozo de música profesional y de calidad.

<sup>14</sup> Ídem. Pág.29, compases 1-6.

<sup>15</sup> Jazz guitar solos, Joe Pass, 1971. Pág.21, compases 1-6.

16

Db6/9 Db6/9#11 Db6/9 Db6/9#11

Db6/9



VII) Acá los acordes se tocan de manera vertical, en bloque. Este tipo de acordes en la guitarra eléctrica de jazz se pueden tocar tanto con los dedos de la mano derecha o con la uñeta hacia abajo o arriba, como rasgueando. Los acordes de este recurso y gesto musical presentan todas las extensiones del acorde. Cabe recordar que la sexta nota del acorde es la misma que la trecena, pero por su ubicación en las voces, situada más baja que la novena, se anota como sexta.

17



VIII) En este recurso y gesto musical no se puede hablar de acordes propiamente tales ya que no posee cada bloque de notas tocadas de manera vertical más que una nota, pero duplicada a un intervalo de octava. Sin embargo, este recurso y gesto musical es uno de los más usados por los guitarristas de jazz. Se conoce como la técnica de tocar a octavas. Es muy útil para reforzar la melodía, sin alterar su sonido original demasiado, como ocurre cuando se armoniza la melodía con un intervalo distinto de la octava. Los guitarristas de jazz lo ocupan tanto en baladas, blues u otros estilos de jazz.

18

G7

F#7

F7

E7



IX) En este recurso y gesto musical se ve como se cambia de acorde cromáticamente. Pese a que este cambio cromático es muy usado en el jazz

<sup>16</sup> Ídem. Pág.22, compases 1-2.

<sup>17</sup> Jazz masters, Charlie Christian, Stan Ayeroff, 1979. Pág.50, compás 14.

<sup>18</sup> Joe Pass and Herb Ellis jazz duets, Mel Bay, 1973. Pág.10, compases 11-12.



**D6/9                      Dmaj13 D6/9                      Em**

ELECTRIC GUITAR 

XII) En este recurso y gesto musical se observa la técnica de rasgueo de los acordes verticales. Este es un recurso propio de la guitarra eléctrica de jazz, el cual generalmente se realiza con la uñeta, puede aún así hacerse con la mano sola o el pulgar, ya que así se logra un sonido más suave, perfecto para el acompañamiento en las baladas. La progresión armónica de los acordes es el paso de la tónica al segundo grado, como se trata de una tonalidad mayor, el segundo grado es menor. Las extensiones que adornan al acorde de tónica varían entre la sexta o trecena, la novena y la séptima.

**F#7    A7#5/9    E9#11                      A7#5    D6/9                      Dmaj13**

ELECTRIC GUITAR 

XIII) Este último recurso y gesto musical armónico-rítmico contiene varios de los aspectos analizados anteriormente, esta vez combinados. Se puede apreciar el paso de un acorde dominante a otro a una distancia de una tercera menor, es el caso del F# y el A. Luego viene la dominante de la dominante del tono, lo cual es otro tipo de función transitoria que enriquece la armonía y que le entrega mayor variabilidad. En este caso se trata del E. Pese a que en la tonalidad de D el segundo grado es Em, y el tercer grado es F#m, acá al ser parte del juego del paso de la dominante hacia la tónica, se ocupan como funciones transitorias que reemplazan a esta dominante, es decir a A. Algo nuevo es la 5#, no vista hasta ahora, este tipo de acorde se conoce como dominante aumentado o aumentado siete.

<sup>21</sup> Nuages for solo guitar, Django Reinhardt. Pág. 40, compases 1-3.

<sup>22</sup> Ídem. Pág. 40, compases 5-6.



el uso de intervalos más amplios, que obligan a utilizar un dedaje más complicado, como es el caso de la sexta. Además, en este mismo aspecto técnico se ve el uso de los ligados, conocidos como *hammer on* en el lenguaje típico de las técnicas de la guitarra eléctrica. En el aspecto armónico la cantidad de notas *outside* o fuera de tono es mayor.

26



IV) Aquí la melodía posee una rica variedad rítmica, compuesta por tresillos de negra y un saltillo inverso ligados. En la primera figura rítmica del primer compás se observa el arpeggio de fa mayor. Esta melodía corresponde principalmente a un tema de blues, lo cual se puede notar con mayor claridad en el segundo compás, en el cual se produce el juego de la alternación entre la tercera menor y mayor del acorde, en este caso de F. Estas notas corresponden a G# y A. Esta alternación es una de las principales características del blues, ya que en el blues se intercalan las notas de la escala mixolidia y las de la escala de blues.

27



V) En este recurso y gesto musical se puede observar el arpeggio del acorde de Bbm tocado ascendentemente, con una galopa. El Db que se observa en el tresillo del segundo compás puede ser una nota de paso que sirve de adorno para embellecer la melodía o la continuación del acorde de Bbm y su escala. Es interesante notar como se pueden tocar arpeggios de acordes entre medio de escalas de otros acordes, esta característica de notas comunes entre los acordes permite que la música tenga mayor cohesión y coherencia temática. En este caso es un aspecto decisivo para la melodía.

<sup>26</sup> Jazz masters, Charlie Christian, Stan Ayeroff, 1979. Pág.18, compases 1-3.

<sup>27</sup> Ídem. Pág.15, compases 4-5.



VI) Aquí la melodía está básicamente compuesta en el modo mixolidio de F, lo cual señala el carácter del blues en la misma, ya que la armadura representa el tono de C. El cuarto grado dominante respecto a la tónica es típico del blues en el jazz. El tresillo de corchea es sin dudas un gesto de sorpresa y velocidad, que hacen a la melodía un tanto festiva y picaresca.



VII) Este recurso y gesto musical es muy particular ya que en él se puede contemplar toda la escala cromática de A. El cromatismo en el jazz es muy utilizado, siendo el alfabeto musical por excelencia de la música de jazz.



VIII) Este recurso-gesto musical expone el uso de un patrón rítmico-melódico, el cual se repite en todos los compases. Cuando una nota del patrón cambia, las otras también, manteniendo los mismos intervalos entre estas. Los patrones en el jazz son característicos como elementos melódicos de tensión para volver a la música más dramática.

<sup>28</sup> That old feeling, Jim Hall. Pág.1, compases 31-32.

<sup>29</sup> Beautiful love, Jim Hall Pág.2, compases 9-11.

<sup>30</sup> Baubles, bangles, and beads, Jim Hall. Pág.2, compases 19-21.



IX) Otro recurso y gesto que utiliza un patrón rítmico-melódico, similar al anterior. Aquí se desciende por la escala al final del patrón, pero antes pasando por una cuartina, la cual es perfecta para cambiar la velocidad y deshacer el patrón. Esta característica de sorpresa es un típico recurso y gesto musical melódico en el jazz y ayuda a que la improvisación o *solo* equilibre entre partes que se pueden cantar fácilmente con otras de carácter imprevistas.



X) Este recurso-gesto muestra el uso del cromatismo en la escala. Los pasos de notas cromáticas entre notas de la escala se conocen como notas de paso y tienen la función de ornamentar a la melodía. Al notar la armadura del tono y las notas escritas, se aprecia la libertad melódica del guitarrista, quién improvisa no sólo dentro del tono, sino fuera de él y dentro de los acordes de transición del tono.



XI) En este recurso queda nuevamente expuesto el juego melódico de la tercera menor y mayor. Característica típica en el blues, al mezclar las notas del modo mixolidio y las de la escala de blues. En este caso las notas que se intercalan son el A y el Ab.

<sup>31</sup> The way you look, Jim Hall. Pág.2, compases 1-3.

<sup>32</sup> Stompin' at the savoy, Jim Hall. Pág.2, compases 8-9.

<sup>33</sup> Alone together, Jim Hall. Pág.3, compases 1-3.



XII) En este recurso y gesto musical melódico puede verse una rica variedad rítmica al momento de tocar la escala ascendente y luego descendente. Los tresillos de negra y las cuartinas se ocupan mucho en el jazz, sobretodo en el bebop.



XIII) En este se observa un seisillo de negra, figura rítmica que encaja perfectamente con el metro de tres cuartos y que se ocupa mucho en los vals de jazz. Nótese el uso de las notas bajas de la guitarra eléctrica y el ligado de estas. Este tipo de ligados generalmente se toca usando tres dedos por cada cuerda.

<sup>34</sup> Autumn leaves, Jim Hall. Pág.2, compases 1-2.

<sup>35</sup> The way you look, Jim Hall. Pág.3, compases 12-13.

## RECURSOS Y GESTOS MUSICALES ESTILÍSTICOS

36



I) En este recurso y gesto musical se aprecia la rica variedad de técnicas estilísticas que embellecen a la melodía y que son características de la guitarra eléctrica. Es el caso de los *pull of*, *slides* y *hammer on*. Además de esto el uso de la acciaccatura en el último compás es otro recurso-gesto musical estilístico, el cual permite anticipar las notas.

37



II) Este recurso-gesto musical estilístico muestra el uso de los tresillos de negra. Estos son muy usados en el jazz, cuando se tocan varios seguidos como aquí, la sensación sincopada en un metro de cuatro cuartos es aún mayor.

38



III) En este se puede apreciar el ligado de tipo *slide* de manera ascendente y el *slide* de trémolo. Además, en los dos últimos compases pueden verse un total de tres acciaccaturas, convirtiendo a este recurso y gesto estilístico en un claro ejemplo de las técnicas que se utilizan en la guitarra eléctrica de jazz con el fin de enriquecer a la melodía y a los *solos*.

<sup>36</sup> Jazz guitar masters, Charlie Christian, 1979, Stan Ayeroff. Pág.16, compases 13-16.

<sup>37</sup> Ídem. Pág.15, compases 8-9

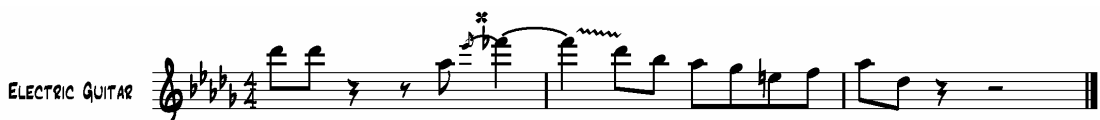
<sup>38</sup> Ídem. Pág.18, compases 4-7.



IV) Aquí se usan nuevamente los *slides* y las acciaccaturas, pero esta vez al mismo tiempo, es decir en una misma nota. Esto convierte a este gesto en un bello ornamento, ideal para otorgar fluidez a la melodía.



V) En este recurso y gesto musical estilístico se observa el *stroke-bend*. Este tipo de *bend* sólo varía levemente la afinación de la nota, al mover hacia arriba y abajo la cuerda no se cambia la afinación de la nota más que un semitono. Este recurso y gesto es muy usado en el blues. También se observa la combinación del *slide* con la acciaccatura de lo que hablamos anteriormente y el uso de staccatos que hacen de este recurso-gesto estilístico uno de los más completos.



VI) Aquí se aprecia un *bend* de medio tono y un *slide* tocado con trémolo, ambos recursos muy usados por el guitarrista Django Reinhardt. Django al tocar la guitarra acústica utilizaba los trémolos con el fin de expandir por más tiempo el sonido de las notas.

<sup>39</sup> Jazz masters, Charlie Christian, Stan Ayeroff, 1979. Pág. 115, compases 4-5.

<sup>40</sup> Ídem. Pág.20, compases 1-3.

<sup>41</sup> Ídem. Pág.24, compases 16-18.



VII) Este recurso muestra un *slide* usado en una escala pentatónica menor o de blues. Este recurso y gesto es un ejemplo muy útil para entender como las técnicas de la guitarra eléctrica se adaptan a los estilos del jazz, usando todas sus variantes para lograr sonidos ligados, fluidos y expresivos.



VIII) Acá los *slides* muestran como al usarlos de manera repetida dentro de un par de compases generan tensión melódica, recurso muy utilizado en el jazz que entrega dramatismo a la temática. Un recurso no observado antes es el del portato, que se encuentra en el último compás. Este recurso y gesto lo utilizan mucho los saxofonistas de jazz y los guitarristas de jazz más expertos.



IX) En este recurso-gesto musical estilístico el *hammer-on*, las acciaccaturas y los tresillos de negra se encargan de entregarle el máximo de expresividad y musicalidad a las notas. Este es el verdadero sentido de los recursos y gestos estilísticos: El darle vida al lenguaje musical del jazz, otorgándole una personalidad propia y una mayor variabilidad de posibilidades de sonidos, melodías y *solos* a los músicos que los utilizan. A

<sup>42</sup> Ídem. Pág.32, compases 16-17

<sup>43</sup> Ídem. Pág.34, compases 12-15.

<sup>44</sup> Ídem. Pág.50, compases 15-16.

la vez este tipo de dominio del lenguaje musical del jazz es el que distingue a un músico de jazz experto de un aficionado o principiante.

45



X) En este recurso y gesto musical se repiten el *bend* de medio tono, la *acciaccatura* y el *staccato*. Es importante señalar la cantidad de recursos y gestos usados en solo tres compases, con lo cual se puede tener un claro referente de la complejidad de ejecución instrumental que tienen los músicos de jazz expertos.

46



XI Acá lo que destaca es el ligado de dos notas que en total suman tres. Se trata de una combinación de *hammer-on* y *pull of* seguidos. Dado que esta técnica en la guitarra eléctrica aumenta la velocidad de ejecución, es natural que se emplee en una galopa. También se pueden apreciar un *stroke-bend*, ideal para una sensación de bohemia y un *bend* desde una *acciaccatura*, siendo este último un recurso-gesto musical estilístico de difícil ejecución.

<sup>45</sup> Ídem. Pág.17, compases 14-16.

<sup>46</sup> Ídem. Pág.30, compases 6-7.



XII) En este recurso y gesto musical estilístico destacan los ligados de notas en un metro de tres cuartos y una acciaccatura en el primer compás. Es importante señalar que en el jazz, generalmente en los metros de tres cuartos, se usan las corcheas de manera normal y no sincopada, con lo cual los ligados y las acciaccaturas, precisamente, son claves para un desarrollo expresivo tanto en la melodía como en los *solos*.



XIII) Este recurso y gesto señala la utilidad técnica de los ligados entre notas cuando se deben de tocar rápidamente. Es decir que gracias a los ligados la ejecución de las notas en los tempos rápidos o en las figuras rítmicas de menor duración, como en el caso de las cuartinas, se puede lograr un mejor dominio de la ejecución instrumental.

<sup>47</sup> Baubles, bangles, and beads, Jim Hall. Pág.1, compases 12-16.

<sup>48</sup> Ídem. Pág.2, compás 17.

## CREACIÓN MUSICAL: SUITE JAZZERA

Ahora se presenta la composición Suite Jazzera, dividida en tres diferentes movimientos que se ordenan así: I Blues del gato, II Vals Jazzero del puerto y III Jazz de una ciudad pequeña.

Debajo de cada composición se ubican las partichelas de ambas voces por separadas.

Las citas extraídas de los recursos y gestos musicales aparecen señaladas a pie de la página en donde se ubica la composición. Indicando allí el número del compás donde se encuentran en la composición, el tipo de recurso y gesto musical de donde provienen y, finalmente, el número en que se sitúan en este tipo de recurso y gesto musical.

# BLUES DEL GATO

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

♩=120

SWING FEELING

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC GUITAR

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

E. GTR.

22

E. GTR.

E. GTR.

25

E. GTR.

E. GTR.

29

E. GTR.

E. GTR.

34

E. GTR.

E. GTR.

38

E. GTR.

E. GTR.

<sup>49</sup> Compases 33-34 recursos y gestos musicales melódicos nº IV. Compás 35 recursos y gestos musicales melódicos nº V. Compás 36 recursos y gestos musicales melódicos nº VI.

43

E. GTR. *mf* *mp*

E. GTR. *mf* *mp*

AD LITUM

48

E. GTR. *f*

E. GTR. *f*

# BLUES DEL GATO

ELECTRIC GUITAR 1

FELIPE CRUZ MÁRQUEZ  
2011

♩=120

SWING FEELING

1. *mf* *E<sup>b</sup>7* *f*

7. *mf*

11. 1. 2.

15. *f*

19. *mp* *E<sup>b</sup>7* *B<sup>b</sup>7* *B<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>7* *B<sup>b</sup>6*

23. *C-7* *C11* *F* *F7* *F7b9* *F7b13b9* *B<sup>b</sup>7* *D<sup>b</sup>7* *C7* *B7* *v.s.*

26 *F<sup>9</sup>*  
*f*  
Musical notation for measures 26-29, featuring a *F<sup>9</sup>* chord and triplets.

30 *mp*  
Musical notation for measures 30-34, featuring a *mp* dynamic and triplets.

35 *mp*  
Musical notation for measures 35-38, featuring a *mp* dynamic and triplets.

39 *mp* *E<sup>b</sup>7* *mf*  
Musical notation for measures 39-43, featuring *mp* and *mf* dynamics and an *E<sup>b</sup>7* chord.

44 *mp*  
Musical notation for measures 44-48, featuring a *mp* dynamic.

49 *AD LITUM* *f* *b<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9#13*  
Musical notation for measures 49-52, featuring a *f* dynamic and a *b<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9#13* chord.

# BLUES DEL GATO

ELECTRIC GUITAR 2

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

♩=120

SWING FEELING

Musical notation for measures 1-5. Measure 1 starts with a **B<sup>b</sup>7** chord and a *mf* dynamic. Measure 5 ends with an **E<sup>b</sup>9** chord and a *f* dynamic.

Musical notation for measures 6-9. Measure 6 starts with an **E<sup>b</sup>9** chord and a *mf* dynamic. Measure 9 ends with a **C-7** chord.

Musical notation for measures 10-14. Measure 10 starts with an **F7** chord. Measures 11-12 are enclosed in a first ending bracket. Measure 13 ends with an **F7** chord. Measure 14 ends with a **B<sup>b</sup>7** chord.

Musical notation for measures 15-19. Measure 15 starts with **B<sup>b</sup>13** and **B<sup>b</sup>7** chords and a *mp* dynamic. Measure 19 ends with a **B<sup>b</sup>7** chord.

Musical notation for measures 20-23. Measure 20 starts with an **E<sup>b</sup>13** chord and a *f* dynamic. Measures 21-22 feature triplets. Measure 23 ends with a *f* dynamic.

Musical notation for measures 24-28. Measure 24 starts with a *f* dynamic. Measure 28 ends with **B<sup>b</sup>7** and **E<sup>b</sup>9** chords and a *f* dynamic.

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 starts with a *mp* dynamic. Measure 32 ends with a *vs.* marking.

34

F7

39

B<sup>b</sup>7

mp

E<sup>b</sup>9

mf

44

E<sup>b</sup>9

B<sup>b</sup>7

B<sup>b</sup>13

B<sup>b</sup>7

C-7

F7

mp

AD LITUM

49

B<sup>b</sup>13

F7

B<sup>b</sup>7

f

# VALS JAZZERO DEL PUERTO

♩=100

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

**RUBATO**  
**VERY FREELY**

ELECTRIC GUITAR

*mp*

ELECTRIC GUITAR

*mp*

9

E. GTR.

*mf*

**A TEMPO**  
**SWING FEELING**

E. GTR.

*mf*

POCO RIT.

*mf*

15

E. GTR.

*CRES.* *f* 3 3 3 POCO RIT. *f*

**RUBATO**  
**VERY FREELY**

E. GTR.

*f*

POCO RIT.

*mp*

20

E. GTR.

3 *mp*

E. GTR.

**A TEMPO**  
**SWING FEELING**

E. GTR.

3 *mf*

E. GTR.

*mf*

A TEMPO  
SWING FEELING

33

E. GTR. *CRESC.* *f* 3 3 3 RIT. . *pp*

E. GTR. *CRESC.* RIT. .

38

E. GTR. *mp*

E. GTR.

44

E. GTR.

E. GTR. 3 3 3 3 5

49

E. GTR. *mp*

E. GTR. *pp*

IMPROVISACIÓN LIBRE

55

E. GTR. 5 5 RIT. . 8-7 F#7

E. GTR. RIT. . A TEMPO *mp*

61 8-7 F#7

E. GTR. *mp* *CRESC.*

E. GTR. *CRESC.*

69 SWING FEELING

E. GTR. *mf* *CRESC.*

E. GTR. *mf* *CRESC.*

74

E. GTR. *f* 3 3 3 RIT.

E. GTR. *f* RIT.

# VALS JAZZERO DEL PUERTO

ELECTRIC GUITAR 1

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

♩=100  
RUBATO  
VERY FREELY

*mp*

10  
A TEMPO  
SWIN FEELING

*mf*

15

*CRESC.* *f* 3 3 3 *POCO RIT.*

18  
RUBATO  
VERY FREELY

*f* 3 *mp*

24

3 *v.s.*

A TEMPO  
SWING FEELING

31 *mf* *CRESC.* *f* 3 3 3 RIT. .

A TEMPO  
SWING FEELING

36 *pp* F#-7

42 B-7

48 *mp* F#-7

54 RIT. .

IMPROVISACIÓN LIBRE

59 *mp* *CRESC.* B-7 F#7 B-7 F#7

68 **SWING FEELING**

*mf* *cresc.*

74

*f* 3 3 3 *rit.*

# VALS JAZZERO DEL PUERTO

ELECTRIC GUITAR 2

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

♩=100  
**RUBATO**  
**VERY FREELY**

mp

7

POCO RIT. . . . .

**A TEMPO**  
**SWING FEELING**

13

POCO RIT. . . . .

**RUBATO**  
**VERY FREELY**

18

mp

24

mp

**A TEMPO**  
**SWING FEELING**

31

mf

CRESC. . . . . RIT. . . . .

**A TEMPO**  
**SWING FEELING**

37

mp

45

D#5b9

v.s.

51 *pp* *RIT.*

58 *mp* **A TEMPO**

64 *CRESC.*

**SWING FEELING**  
71 *mf* *CRESC.* *f* *RIT.*

# JAZZ DE UNA CIUDAD PEQUEÑA

FELIPE CRUZ MARQUEZ  
2011

♩=150

SWING FEELING

ELECTRIC GUITAR

*mf*

*p*

E. GTR.

*mp*

*p*

E. GTR.

*p*

*p*

E. GTR.

*CRESC.*

*mf*

*f*

*CRESC.*

*mf*

E. GTR.

*mf*

*p*

2

E. GTR. <sup>21</sup> *mp*

E. GTR. *mp*

E. GTR. <sup>25</sup> *mp* IMPROVISACION LIBRE

E. GTR. *mp*

E. GTR. <sup>29</sup> F D- F

E. GTR. *mp*

E. GTR. <sup>34</sup> E-7 A7

E. GTR. *mp*

E. GTR. <sup>37</sup> D% *p* C#m C#m

E. GTR. *p* POCO RIT. *p*

# JAZZ DE UNA CIUDAD PEQUEÑA

ELECTRIC GUITAR 1

FELIPE CRUZ MÁRQUEZ  
2011

$\text{♩} = 150$

SWING FEELING

1. *mf*

2. *mp*

3. *p*

4. *cresc.* *mf* *f*

5. *mf*

6. *mf*

23

*mp*

IMPROVISACIÓN LIBRE

27

F D- F // // D- F

34

E-7 A7 E-7 // // E-7

*POCO RIT.* *p*

$\text{♩} = 150$  SWING FEELING

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: F, D-, F. Dynamics: *p*. Includes a repeat sign.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: D-, E-7, A7, D-7. Dynamics: *p*. Includes first ending bracket.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: A7, E-7, E-9. Dynamics: *p*. Includes second ending bracket.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: F#-7, B7, E-11, A7, D-11. Dynamics: *mf*, *crusc.*

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: E-7(b9), F, D-, F. Dynamics: *p*

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: D-, E-7, A7. Includes a repeat sign.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: D-7, F, D-, F. Dynamics: *mp*

Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: D-, F. Dynamics: *f*. Includes a repeat sign.

*v.s.*

34

E-7 A7

37

1. E-7 2. E-7 F

*POCO RIT. .* *p*

## CONCLUSIONES

Esta tesis se ha llevado a cabo con la principal finalidad de convertirse en un aporte positivo para los estudiantes de guitarra eléctrica de la Universidad. Así este material queda a plena disposición en la biblioteca de la carrera con lo cual podrá ser consultado por todos los estudiantes. Pero el material aquí en disposición va específicamente dirigido a los estudiantes de guitarra eléctrica para que puedan practicar la ejecución de esta creación en su instrumento y, por otra parte adquieran este repertorio y lo incluyan en su trayectoria como estudiantes de música. Además, la creación Suite Jazzera quedará de esta forma como un repertorio original al cual tendrán acceso tanto profesores como estudiantes.

Ya que esta tesis está dirigida principalmente a los estudiantes de guitarra eléctrica, es fundamental que estos mismos se vean motivados por este trabajo para que realicen sus propias creaciones musicales en el futuro, así como realicen también sus propias investigaciones sobre materias interesantes e innovadoras.

Esta tesis se ha realizado aplicando todos los conocimientos dispuestos por la carrera. Todo lo adquirido de la Universidad en cuanto a conocimiento se refiere ha sido explotando al máximo para la creación de la Suite Jazzera. Este hecho sustancial conlleva a entregarle a la creación musical Suite Jazzera un nivel de ejecución medio. Por esto los estudiantes que podrán ejecutar la creación serán en lo fundamental de un nivel medio hacia arriba.

Uno de los aportes extraordinarios de este trabajo es el hecho de que no existen otros trabajos similares en lengua castellana y hechos en Chile que estén orientados y dirigidos para dos guitarras eléctricas, haciendo un acercamiento al lenguaje jazzístico. Este hecho significativo debe ser una motivación extra para los estudiantes de música futuros de la carrera que deben realizar nuevas creaciones musicales e investigaciones para la Universidad.

Toda la investigación realizada sobre el mundo de la guitarra eléctrica en el jazz, contando lo investigado sobre los hombres partícipes en la historia de la guitarra eléctrica del jazz, quienes representan emblemáticamente este instrumento en esta música, ha tenido la finalidad de generar un contexto en el cual la creación musical Suite Jazzera pueda ambientarse. De esta manera, la creación logra además tener una base fundamental y crea una

aproximación al mundo de la guitarra eléctrica de jazz. En este sentido los estudiantes podrán apreciar la conexión entre la creación y su contexto. Esto permite obtener básicos conocimientos sobre la materia expuesta; de un modo introductorio y referencial sobre la historia de la guitarra eléctrica de jazz, sobre la vida de sus personajes más ilustres y destacados y sobre el lenguaje utilizado por estos guitarristas en el jazz. Obviamente este conocimiento introductorio entregado en el presente trabajo realza a la creación Suite Jazzera, convirtiéndola en una creación llena de significado, digna de motivación para quienes está dirigida y volviéndose un material único, original e inédito que estará siempre a disposición de los estudiantes y los profesores de la Universidad como un repertorio, un aporte académico y un estudio referencial sobre el mundo y las técnicas de la guitarra eléctrica de jazz.

## GLOSARIO

*Bend:* Es una técnica que se usa en la ejecución instrumental de la guitarra eléctrica la cual consiste en el estirar la cuerda donde se está presionando una nota para lograr llegar en la afinación a otra nota a una distancia de un semitono o un tono ascendentes.

*Hammer-on:* Es una técnica de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica que consiste en tocar una nota y ligarla con otra ascendentemente, es decir con una nota siempre más aguda que la primera.

*Jams:* Abreviación de Jam sessions que significa lo mismo.

*Jam Sessions:* Este concepto se refiere a las sesiones en las cuales los músicos de jazz se reunían libremente para improvisar. Generalmente estas sesiones ocurrían y se llevaban a cabo en clubes de Harlem.

*Outside:* Es la manera de tocar *solos* en el jazz con notas que no pertenecen a los acordes que se tocan en el acompañamiento y que, por ende, chocan con la armonía.

*Pull of:* Es una técnica de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica que consiste en tocar una nota y ligarla con otra de forma descendente, es decir siempre ligar una nota con otra más baja.

*Reed Style:* Término que se ocupa para definir el estilo de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica de Charlie Christian. Literalmente significa estilo de caña, la explicación es que Charlie Christian tocaba la guitarra eléctrica tan bien y tan fluidamente que parecía como si estuviese tocando un saxofón.

*Slides:* Es una técnica de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica que consiste en deslizar los dedos por una misma cuerda tanto ascendente como descendentemente, consiguiendo pasar por todas las notas que abarque el movimiento.

*Solos:* Se refiere a las melodías improvisadas que tocan los músicos de jazz entre medio de las melodías que constituyen el principio y el final de la música.

*Standars:* Se refiere a las canciones clásicas del jazz que se componen de una armonía más compleja. También este término se refiere a las canciones que todo buen jazzista debe conocer ya que forman el repertorio más famoso del jazz.

*Stretching:* Técnica de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica que consiste en el estiramiento de los dedos que se usan sobre el diapasón

para lograr abarcar una mayor cantidad de notas por cuerda, generalmente con la finalidad de ligarlas.

*Stroke-bend*: Es una técnica que se ocupa en la ejecución instrumental de la guitarra eléctrica la cual consiste en mover la cuerda en donde se está presionando una nota hacia arriba y abajo sin alterar la afinación de la nota en más de un semitono.

*Sustain*: Característica de una nota tocada en la guitarra eléctrica que puede permanecer sonando sin necesidad de percutirla más que una sola vez por un tiempo considerable.

*Tapping*: Técnica de ejecución instrumental de la guitarra eléctrica que consiste en tocar las notas del diapasón de manera ligada pero sin la uñeta, es decir con ambas manos sobre el diapasón de la guitarra eléctrica.

*Voicing*: Se refiere a la disposición de las notas en los acordes que componen la armonía. En la guitarra eléctrica se refiere al acompañamiento rítmico-armónico con acordes embellecidos con notas como la novena o la trecena y su distribución original y lógica en las cuerdas.

*Walking*: Abreviación de *Walking Bass* que significa lo mismo.

*Walking bass*: Es una técnica que usan los bajistas del jazz para acompañar a la base rítmica-armónica compuesta generalmente por un bajo, una batería y un piano. La técnica consiste básicamente en tocar negras con las notas del arpegio del acorde que se usa en la armonía.

## BIBLIOGRAFÍA

- A modern method for guitar Vol. 1, 2 y 3. Berklee series guitar” William G. Leavitt.
- El jazz de Nueva Orleáns al jazz rock, Joachim E. Berendt. 1993.
- Historia del jazz en Chile. Álvaro Menanteau. 2003.
- Historia del jazz, Néstor R. Ortiz Oderigo, 1952.
- Jazz guitar solos, Joe Pass, 1971.
- Jazz masters, Charlie Christian, Stan Ayeroff, 1979.
- Joe Pass and Herb Ellis jazz duets, Mel Bay, 1973.
- Método completo de guitarra, Terry Burrows.
- Nuages for solo guitar, Django Reinhardt.
- Revista Down Beat, 1939.
- The Frank Gambale technique book I y II. Frank Gambale, 1988-1989.
- 8 Titres, Romane and Derek Sébastian, 1997.