

El Libro del Jazz Piano

■ Por Mark Levine



Sher Music Co. \$32.500

El Libro **del Jazz Piano**

≡ Por Mark Levine



Sher Music Co. \$32 USD

*Lo que dicen los críticos
del Libro del Jazz Piano
de Mark Levine:*

"Uno de los mejores libros sobre el jazz piano que haya visto."

—*Kenny Barron*

"Me encanta este libro."

—*Jamey Aebersold*

"...brillante, exhaustivo, apasionante."

—*Downbeat Magazine*

"Este es uno de los mejores libros de instrucción del jazz a la venta."

—*Richie Beirach*

"Una de las antologías del jazz piano más completas de años recientes."

—*James Williams*

"... ¡No se lo pierdan!"

—*Hal Galper*

"¡Un gran libro!"

—*Eddie Palmieri*

El Libro del Jazz Piano

por Mark Levine

Copyright 2003, SHER MUSIC CO., P.O. Box 445, Petaluma, CA 95953.
Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.
Hecho en los EEUU. Queda prohibida la reproducción de cualquier
parte y en cualquier forma de este libro sin el permiso por escrito
de la editorial.

Diseño de la cubierta basado en un cartel hecho por Sam Smidt
Foto de la portada de Duke Ellington por Lee Turner

ISBN 1-883217-17-2



M

ark Levine ha tocado y grabado con Woody Shaw, Mongo Santamaría, Joe Henderson, Tito Puente, Bobby Hutcherson, Willie Bobo, Blue Mitchell, Cal Tjader, Milt Jackson, Dizzy Gillespie, Moacir Santos y Wallace Roney, sin mencionar a otras muchas lumbreras del mundo del jazz y el jazz latino.

Su último CD, *Isla*, (Mark Levine & The Latin Tinge) fue calificado como "Una de las diez mejores grabaciones de jazz de este año" por el corresponsal de jazz de UPI, Ken Franckling.

Entre las docenas de grabaciones en las que Mark ha trabajado en conjunto, tanto como pianista como compositor, se incluye el CD de Cal Tjader, *La Onda Va Bien*, ganador del Grammy de la categoría de mejor álbum latino de 1982. Entre otras notables grabaciones en las que ha participado Mark figuran *Canyon Lady* de Joe Henderson, (Milestone Records) y *Afro-American Latin* de Mongo Santamaría (Sony/Columbia).

Las composiciones originales de Mark han sido grabadas por Henderson, Santamaría, Tjader, Puente, Mitchell, Santos, Poncho Sánchez, Pete Escovedo y NuYorican Soul.

Jazz Times Magazine menciona el libro de Mark *The Jazz Theory Book* (también publicado por Sher Music), como opción #1 de su "Recommended Basic Jazz Library".

Como educador, ha dado talleres y clínicas en Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Inglaterra, Finlandia, Francia, Alemania, Holanda, Irlanda, Italia, México, Nueva Zelanda, Suiza y Gales, además de los EEUU. Vive en San Francisco y tiene un sitio web muy chévere: www.marklevine.com

Puedes escribirle (esperando con paciencia su respuesta) a mark@marklevine.com.

El Libro del Jazz Piano por Mark Levine

	<i>Acerca del Autor</i>	ii
	<i>Dedicatoria</i>	iv
	<i>Lista de Fotografías</i>	v
	<i>Introducción</i>	vi
	<i>Nota sobre la terminología y las cifras de los acordes</i> ..	vii
Capítulo 1	<i>Intervalos y tríadas—Repaso</i>	1
Capítulo 2	<i>Los modos mayores y la progresión de II-V-I</i>	13
Capítulo 3	<i>Acordes de tres voces</i>	17
Capítulo 4	<i>Acordes suspendidos y frigios</i>	23
Capítulo 5	<i>Agregando notas a los acordes de tres voces</i>	27
Capítulo 6	<i>Sustitutos tritonales</i>	37
Capítulo 7	<i>Voces de mano izquierda</i>	41
Capítulo 8	<i>Alterando notas en las voces de mano izquierda</i>	49
Capítulo 9	<i>Teoría de las escalas</i>	59
Capítulo 10	<i>Poniendo en práctica las escalas</i>	85
Capítulo 11	<i>Practicando las escalas</i>	91
Capítulo 12	<i>Acordes estilo "So What"</i>	97
Capítulo 13	<i>Acordes de cuartas</i>	105
Capítulo 14	<i>Estructuras superiores</i>	109
Capítulo 15	<i>Escalas pentatónicas</i>	125
Capítulo 16	<i>Voces, voces y más voces</i>	137
Capítulo 17	<i>El "stride" y las voces de Bud Powell</i>	155
Capítulo 18	<i>Escalas de cuatro notas</i>	167
Capítulo 19	<i>Acordes en bloque—lo básico</i>	179
Capítulo 20	<i>Salsa y jazz latino</i>	207
Capítulo 21	<i>El "comping" (acompañamiento)</i>	223
Capítulo 22	<i>Atando cabos</i>	235
Capítulo 23	<i>Practica, Practica, Practica</i>	251
	<i>Para escuchar / Intro</i>	273
	<i>Apéndices</i>	297

No sé quién ha dicho que escribir un libro es muy semejante a dar a luz a un niño—el último capítulo, como el noveno mes, parece durar una eternidad. Por lo tanto quisiera agradecer a varios «parteros» que han ayudado a sacar a luz este *Libro del Jazz Piano*.

Ante todo, a mi paciente traductora, Judith Berlowitz, por su obra alquímica de transformar mi lenguaje anglosajón en el de Cervantes y a nuestro infalible editor, Evello Roque, un millón de gracias. A mis compañeros de jazz piano Bruce Williamson y John Halle, quienes revisaron el manuscrito, dándome de paso tantos buenos consejos, gracias, chicos—no pudiera haberlo hecho sin vosotros. A Hans Gruber, por su magistral labor con el programa *Finale*, *Vielen Dank*, y a Chuck Gee por su edición de dicho programa, *do jeh!*

A Harry Likas, quien repasó el manuscrito e hizo el papel de discípulo preguntón, gracias por tus sabios consejos y críticas.

Muchas gracias a Rebeca Mauleón, de la agrupación Round Trip, y a John Santos del Machete Ensemble (la mejor banda de jazz latino de San Francisco), por su ayuda al preparar el capítulo sobre «Salsa y jazz latino» y la discografía.

A la editora-en-jefe, Deborah Craig, quien fue tan crítica como le pedí que fuera, gracias, Deb. Gracias también a Kindy Kemp, quien prestó su ayuda a la tarea de editar, a Ann Krinitsky, por su hermosa caligrafía y al artista Sam Smidt por la maravillosa estampa de la cubierta.

Gracias a Tim Hodges y a Bob Parlocha de KJAZ, antiguamente de Alameda, California, por dejarme utilizar la biblioteca de esa llorada emisora para preparar la discografía.

Gracias a todos los fotógrafos por sus increíbles fotos y sobre todo a Lee Tanner, quien se excedió en tanto al rastrear las fotos de Bud Powell y Art Tatum, tan difíciles de encontrar.

También les agradezco a Chuck LaPaglia, a Paul Potyen y a Larry Walter, quienes siempre estaban disponibles a la hora de hacerles preguntas sobre ordenadores. Gracias a Tom Madden, de mi tienda de jazz favorita de San Francisco, Jazz Quarter, por su conocimiento enciclopédico de la discografía. Y al fin, a mi editor, Chuck Sher, por su apoyo y entusiasmo desde el principio, y a Carol Majors de Publications Unlimited por su magistral labor de composición de las pruebas.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS ≡

Pianista	Fotógrafo	
<i>Kenny Barron</i>	Tom Copi	108
<i>Jaki Byard</i>	Lee Tanner	247
<i>George Cables (y Herbie Lewis, Eddie Moore)</i>	Jerry Stoll	286
<i>Chick Corea</i>	Lee Tanner	122
<i>Duke Ellington y Billy Strayhorn</i>	Jerry Stoll	270
<i>Duke Ellington</i>	Lee Tanner	i
<i>Bill Evans (y Tony Bennett)</i>	Phil Bray	48
<i>Tommy Flanagan</i>	Brian McMillen	244
<i>Red Garland</i>	Veryl Oakland	153
<i>Benny Green</i>	James Gudeman	296
<i>Herbie Hancock</i>	Brian McMillen	24
<i>Barry Harris</i>	Jerry Stoll	165
<i>Andrew Hill (y Bobby Hutcherson)</i>	Lee Tanner	65
<i>Abdullah Ibrahim</i>	K. Gypsy Zaboroskie	274
<i>Hank Jones</i>	Brian McMillen	225
<i>Wynton Kelly (y Paul Chambers, Jimmy Cobb)</i>	Lee Tanner	52
<i>Mulgrew Miller</i>	Lee Tanner	176
<i>Thelonious Monk</i>	Lee Tanner	10
<i>Bud Powell</i>	Chuck Stewart	38
<i>Horace Silver</i>	Lee Tanner	77
<i>Art Tatum</i>	Phil Stern	vii
<i>Cecil Taylor</i>	Jerry Stoll	31
<i>Bobby Timmons</i>	Lee Tanner	181
<i>McCoy Tyner</i>	Jerry Stoll	103
<i>McCoy Tyner y Cecil Taylor, Randy Weston</i>	Tom Copi	15
<i>Cedar Walton (y Curtis Fuller)</i>	Jerry Stoll	230
<i>Randy Weston</i>	Lee Tanner	278
<i>Mary Lou Williams</i>	Jerry Stoll	281

≡ INTRODUCCIÓN

Bienvenidos al *Libro del jazz piano*. El piano de jazz acústico es un tema de alcance muy vasto, y para cubrir el asunto desde James P. Johnson hasta Cecil Taylor haría falta un libro mil veces más grande que éste. El *Libro del jazz piano* incluye técnicas para el principiante hasta el adelantado y cubre el período desde Bud Powell hasta el momento actual. La información que aquí se presenta está basada en lo que yo he aprendido de los pianistas que me han influenciado e inspirado: Bud Powell, Horace Silver, Thelonious Monk, Wynton Kelly, Bill Evans, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Chick Corea, Eddie Palmieri, Kenny Barron y muchos más y hasta algunos no-pianistas como John Coltrane, Joe Henderson, Wayne Shorter y Charlie Parker. Tuve la buena fortuna de trabajar con varios grandes músicos y de analizar sus técnicas; me refiero sobre todo a Woody Shaw y Dave Liebman. También he tenido la suerte de estudiar con cuatro grandes maestros: Joe Pace, Jaki Bayard, Hall Overton y Herb Pomeroy.

Aunque el *Libro del jazz piano* esté destinado principalmente al pianista, lo pueden utilizar también otros instrumentistas, tanto como introducción al jazz piano como para entender las armonías de sus propios instrumentos. El aspecto visible del teclado hace que sea más aparente que en otros instrumentos la armonía del jazz. Muchos grandes instrumentistas de metales y de vientos, bajistas, guitarristas y bateristas han sido también excelentes pianistas, tales como Charles Mingus,¹ Joe Chambers,² Jack DeJohnette³ — todos los tres han grabado álbumes de piano — y Joe Henderson.

Ahora bien, nadie ha aprendido a tocar el jazz basándose solamente en un libro. Que éste te sirva de guía, mientras estudies con un buen maestro, escuches todo el jazz que puedas, sea en discos o en directo, transcribas solos y temas de los discos y te hundas todo lo posible en el mundo del JAZZ.

Mucho de este libro tiene que ver con la teoría musical. Hay una buena razón porque la *teoría* musical no se llama la *verdad* musical. La única verdad se halla en la música misma, mientras que la teoría es como una danza intelectual que hacemos alrededor de la música, en un intento de explicar su dinámica. La teoría varía de época en época y de músico en músico. Aunque existe cierta continuidad en la evolución del

¹ Charles Mingus, *Mingus Plays Piano*, Impulse A60.

² Joe Chambers, *Double Exposure*, Muse MR 5165.

³ Jack DeJohnette, *The Piano Album*, Landmark LLP-1504.

INTRODUCCIÓN ≡

jazz, la música que tocara James P. Johnson por los años veinte había cambiado radicalmente para cuando Art Tatum y Fats Waller aparecieron en los años treinta, Bud Powell en los cuarenta, Bill Evans en los cincuenta, McCoy Tyner y Herbie Hancock en los sesenta, Mulgrew Miller en los setenta, Benny Green en los ochenta, etc. ¡Hay que abrir bien los oídos y la mente!

Este libro se vale de un formato un poco distinto. En lugar de agrupar todos los acordes en una sección y la teoría en otra, los dos temas van alternando por todo el libro, comenzando con el material más sencillo hasta las técnicas más adelantadas. Más que nada he intentado poner todos los ejemplos musicales dentro del contexto de los temas que forman parte del lenguaje diario de un músico de jazz, desde los standards como "Just Friends" hasta el sublime y peregrino tema de Wayne Shorter, "Infant Eyes".



Art Tatum

Phil Stern Foto ©1958

≡ INTRODUCCIÓN

Nota: Para utilizar este libro, hay que saber leer música en las claves de sol y de fa, saberse las escalas mayores y las armaduras de las tonalidades y tener algún conocimiento de los intervalos y los acordes. Se repasan los intervalos y las tríadas en el Capítulo Uno.

Fuentes de los temas: Las mejores fuentes publicadas de standards y temas originales de jazz son *The New Real Book* y *The World's Greatest Fake Book*, ambos publicados por Sher Music Company, P.O. Box 445, Petaluma, CA 94953. La mejor manera de aprenderse un tema nuevo es transcribiéndolo uno mismo de los discos, que llegará a ser tu fuente primaria a medida que se mejore tu habilidad de transcribir.

Nota sobre la terminología y las cifras de los acordes

[Nota de la traductora:

En la versión en castellano de este libro se emplea la notación alfabética anglosajona, también llamada "cifra americana" por ser más universalmente reconocida. Las correspondencias son las siguientes: Do=C, Re=D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A, Si=B.

Otro asunto al que hay que llamar la atención es el de los géneros. Reconociendo el predominio del género masculino (¡en el lenguaje, digo!) así y todo se evita la nueva moda de sustituir la o masculina por la arroba (@), sin dejar de reconocer la presencia femenina en el mundo del jazz.

Aprovecho este momento y este espacio para agradecerles a los músicos de varios países quienes acudieron a mis súplicas, brindándome sus valiosos consejos: a Christian Grüner de Barcelona, a Gustavo Pires de Buenos Aires y a Antoni Romances, también de la Ciudad Condal, un millón de gracias.]

Es una triste verdad que las cifras para los acordes C, C⁺, Cmaj7, CM7, C6 y C69 representan más o menos lo mismo y se intercambian a menudo, lo cual quizá confunda a un principiante. En este libro, utilizo el signo de Δ para todos los acordes mayores. Muchos músicos disponen de cifras abreviadas, o sea que escriben G7alt y no G7b9, +9, +11, b13. (¿No lo harías así también tú?) Yo haré lo mismo, y a medida que vaya presentando cada cifra de acorde y cada término, pondré términos o cifras alternativos.

Las notas aumentadas y disminuidas dentro de un acorde se representarán con signos de más (+) y de b (C7+11, C7b9) en lugar de los signos # o -. (C7#11, C7-9).

Las voces cuarta y onceava son estrictamente hablando, una misma nota en un acorde dado. Utilizo el término "cuarta" en los acordes mayores y suspendidos (C+4, Csus4) y el término "onceava" en los acordes dominantes y menores (C7+11, C-11).

De la misma forma, las voces sexta y treceava son una misma nota en un acorde dado. En eso sigo las normas comunes de utilizar el término "sexta" en los acordes mayores y menores (C6, C-6) y "treceava" en los acordes dominantes.

Pues el diccionario define los términos "escala" y "modo" casi de la misma manera y pues los músicos de jazz los utilizan de manera casi igual, yo hago lo mismo. Sí distingo cuando se encuentra el modo en relación con la escala de origen, como por ejemplo, "el modo D-dórico de la escala de C mayor."

La mayoría de los pianistas de jazz intercambian los términos "acorde" y "voces" y yo hago lo mismo.

CAPÍTULO UNO ≡

Intervalos y tríadas—Repaso

Los intervallos

Definamos aquí el *intervallo* como “el espacio entre dos notas”. En el **Ejemplo 1-1** se ven los intervallos desde el semitono/segunda menor hasta la octava, con base en C central. Arriba de cada intervalo se coloca el término más común, junto con algunos términos alternativos.

Ejemplo 1-1

The musical staff displays twelve intervals starting from middle C (C4) on a treble clef staff. The intervals are shown as pairs of notes with their names written above them:

- 2a menor (semitono): C4 to C#4
- 2a mayor (tono entero): C4 to D4
- 3a menor: C4 to E♭4
- 3a mayor: C4 to E4
- 4a justa: C4 to F4
- 4a aumentada (tritono): C4 to F#4
- 5a disminuida (tritono): C4 to E♭4
- 5a justa: C4 to G4
- 6a menor: C4 to A♭4
- 6a mayor: C4 to A4
- 7a menor: C4 to B♭4
- 7a mayor: C4 to B4
- octava: C4 to C5

En el gráfico siguiente se muestran todos los intervallos, tanto ascendentes como descendentes, tal como aparecen en varios temas del repertorio corriente del jazz. A menos que se indique lo contrario, el intervalo en cuestión consta de las dos primeras notas de la melodía del tema. Ahora, toca cada ejemplo y *canta* el intervalo. Si puedes cantar correctamente un intervalo, será más fácil de tocar cuando estés improvisando. Escucha bien todos los acordes de los ejemplos, pues se cubrirán todos en este libro. Después del título de cada tema habrá una nota que indique una buena grabación del tema—en muchos casos la grabación original.

≡ CAPÍTULO UNO

Intervalos de temas seleccionados

Diagram showing the interval of a minor second ascending (2a menor) between the notes G and A♭. The notation includes the chords G7♭9 and CΔ above the staff.

segunda menor ascendente
de "What's New?"¹ por Bob Haggart

Diagram showing the interval of a minor second descending (2a menor) between the notes F and E♭. The notation includes the chords F7♭9 and B♭- above the staff.

segunda menor descendente
de "Sophisticated Lady"² por Duke Ellington

Diagram showing the interval of a major second ascending (2a mayor) between the notes B♭ and C. The notation includes the chord B♭-Δ above the staff.

segunda mayor ascendente
de "Chelsea Bridge"³ por Billy Strayhorn

Diagram showing the interval of a major second descending (2a mayor) between the notes G and F. The notation includes the chords G-7 and A7alt. above the staff.

segunda mayor descendente
de "Blue in Green"⁴ por Miles Davis

¹ Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse 5318.

² Duke Ellington y Ray Brown, *This One's For Blanton*, Pablo 2310-721.

³ Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone 9008.

⁴ Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia 40579.

tercera menor ascendente
de "Evidence"⁵ por Thelonious Monk

tercera menor descendente
de "Mirror, Mirror"⁶ por Chick Corea

tercera mayor ascendente
de "Windows"⁷ por Chick Corea

tercera mayor descendente
de "Giant Steps"⁸ por John Coltrane

⁵ Thelonious Monk, *The Tokyo Concert*, Columbia 38510.

⁶ Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Pausa 7075.

⁷ Stan Getz, *Sweet Rain*, Verve 8693.

⁸ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic 1311.

cuarta justa ascendente
de "Search for Peace"⁹ por McCoy Tyner

cuarta justa descendente
de "Ask Me Now"¹⁰ por Thelonious Monk

trítono ascendente
de "Isotope"¹¹ de Joe Henderson

trítono descendente
compases 18 y 19
de "Sophisticated
Lady"¹² de Duke
Ellington

⁹ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note 4264.

¹⁰ Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia 9149.

¹¹ Joe Henderson, *Power to the People*, Milestone 9024.

¹² Duke Ellington y Ray Brown, *This One's For Blanton*, Pablo 2310-721.

quinta justa ascendente
de "Angola"¹³
por Wayne
Shorter

quinta justa descendente
de la intro a "Black Nile"¹⁴
por Wayne Shorter

sexta menor ascendente
de "In A Capricornian Way"¹⁵ por Woody Shaw

sexta menor descendente
intro de "Happy Times"¹⁶ por Freddie Hubbard

¹³ Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note LT-988.

¹⁴ Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note 4173

¹⁵ Woody Shaw, *Stepping Stones*, Columbia 35560.

¹⁶ The Griffith Park Collection, *The Griffith Park Collection #2*, Elektra/Musician 60262.

B \flat Δ 6a mayor Eb7

sexta mayor ascendente
de "Misterioso"¹⁷ por Thelonious Monk

+11
C7 \flat 9 6a mayor F Δ

sexta mayor descendente
de "Ow!"¹⁸ por Dizzy Gillespie

G Δ E-7 A-7 D7 7a menor G Δ G \sharp 0

séptima menor ascendente
del segundo compás
del puente de
"Sophisticated Lady"¹⁹
por Duke Ellington

F \sharp -7 B7alt. B-7 E7 7a menor

séptima menor descendente
del cuarto compás del puente de
"Chelsea Bridge"²⁰ por Billy Strayhorn

¹⁷ Thelonious Monk, *Live At The Jazz Workshop*, Columbia 338269.

¹⁸ *The Gifted Ones*, Pablo 2310 833.

¹⁹ Duke Ellington y Ray Brown, *This One's For Blanton*, Pablo 2310-721.

²⁰ Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone 9008.

séptima mayor ascendente2ª y 3ª notas de "Serenity"²¹
por Joe Henderson

7a mayor D ø G7alt.

The musical notation shows a piano accompaniment in 4/4 time. The right hand plays a melody starting on G4, moving up stepwise to F#5, then down to E5, D5, and C5. The left hand provides harmonic support with chords: Dø (D-F) in the first measure, and G7alt. (G-B-D-F#) in the third measure. An annotation '7a mayor' points to the interval between G4 and F#5.

séptima mayor descendente
del compás 17 de "This Is For Albert"²²
por Wayne Shorter

Dbsus 7a mayor 3

The musical notation shows a piano accompaniment in 4/4 time. The right hand plays a melody starting on Bb4, moving down stepwise to Ab4, Gb4, Fb4, and Eb4. The left hand provides harmonic support with chords: Dbsus (D-F-A) in the first measure, and a triad (Bb-Ab-Gb) in the third measure. An annotation '7a mayor' points to the interval between Bb4 and Ab4, and a bracket labeled '3' indicates a triplet of eighth notes in the right hand.

octava ascendente
de "Daydream"²³ por Billy Strayhorn

FΔ octava Gb7+11

The musical notation shows a piano accompaniment in 4/4 time. The right hand plays a melody starting on F4, moving up an octave to F5, then down to E5, D5, and C5. The left hand provides harmonic support with chords: FΔ (F-A-C) in the first measure, and Gb7+11 (Gb-Bb-D-F) in the third measure. An annotation 'octava' points to the interval between F4 and F5.

octava descendente
2ª y 3ª notas de "Birdlike"²⁴
por Freddie Hubbard

F7 octava Bb7

The musical notation shows a piano accompaniment in 4/4 time. The right hand plays a melody starting on F4, moving down an octave to F3, then up to G3, A3, and B3. The left hand provides harmonic support with chords: F7 (F-A-C-Eb) in the first measure, and Bb7 (Bb-D-F-A) in the third measure. An annotation 'octava' points to the interval between F4 and F3.

²¹ Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note 4166.²² Art Blakey, *Thermo*, Milestone 47708.²³ Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy/OJC 130.²⁴ Freddie Hubbard, *Ready for Freddie*, Blue Note 4085.

Son raros los intervallos melódicos mayores que una octava, pero aquí hay algunos ejemplos:

B \flat Δ +5 9a menor Ebsus

novena menor ascendente
compases 53-54 de "Wild Flower"²⁵
por Wayne Shorter

A \emptyset D7alt. G-7 C7alt. 9a menor

novena menor descendente
compás 18 de
"I Remember Clifford"²⁶
por Benny Golson

B \flat Δ 9a mayor G-

novena mayor ascendente
2ª y 3ª notas de "I Got It Bad And That Ain't Good"²⁷ por Duke Ellington

D \flat Δ +4 11a

onceava descendente
compás 15 de
"Inner Urge"²⁸
de Joe Henderson

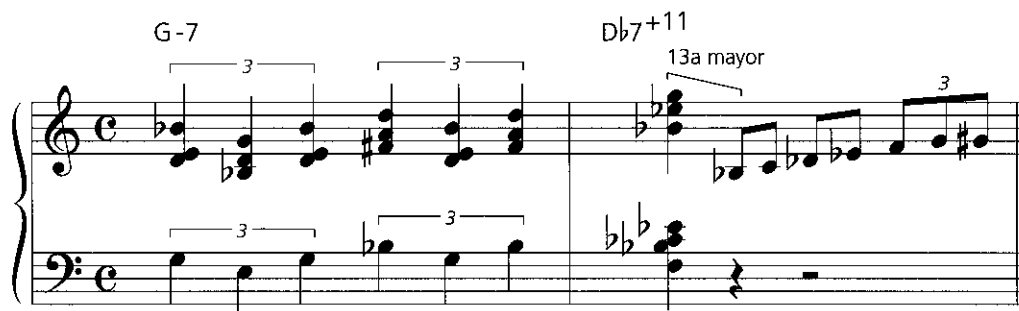
²⁵ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note 4194.

²⁶ The Jazztet, *Meet The Jazztet*, Argo 664.

²⁷ Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note 4238.

²⁸ Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note 4189.

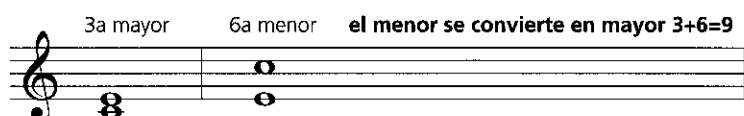
treceava mayor
descendente
compás 14
de "Chelsea Bridge"²⁹
por Billy Strayhorn



Inversión de intervalos

Una de las habilidades que debe poseer el pianista es la de *invertir* con rapidez los intervalos. Para invertir un intervalo, se toma la voz más grave y se la pone en posición superior, o al revés, resultando en un nuevo intervalo. Son sencillas las reglas para la inversión de los intervalos.

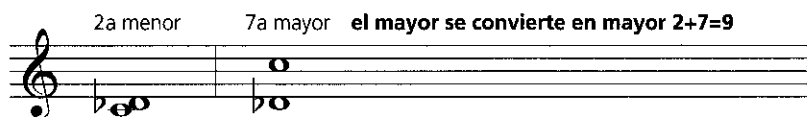
Ejemplo 1-2



Cuando se invierte un intervalo:

- el tono mayor se convierte en menor
- el tono menor se convierte en mayor
- el intervalo justo queda como tal
- el tritono queda como tal

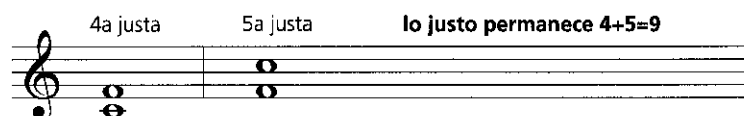
Ejemplo 1-3



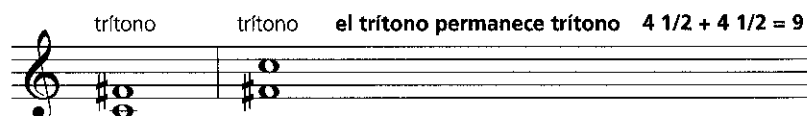
y el intervalo y su inversión deben sumar *nueve*.

Mira el **ejemplo 1-2**. Si inviertes una tercera mayor, o sea C con E en posición superior, se convierte en E con C en posición superior, una sexta menor. El intervalo mayor se convierte en menor, y seis más tres son nueve. En la **ejemplo 1-3**, una segunda menor se invierte a una séptima mayor. El intervalo menor se convierte en mayor y dos más siete son nueve. Ahora mira el **ejemplo 1-4**. Una cuarta justa se convierte en una quinta justa. Lo justo permanece justo y cuatro más cinco suman nueve. En el **ejemplo 1-5**, un tritono se invierte a otro tritono. Como el tritono está entre la cuarta y la quinta, se le podría denominar "cuatro y medio", por lo tanto, cuatro y medio más cuatro y medio suman nueve.

Ejemplo 1-4

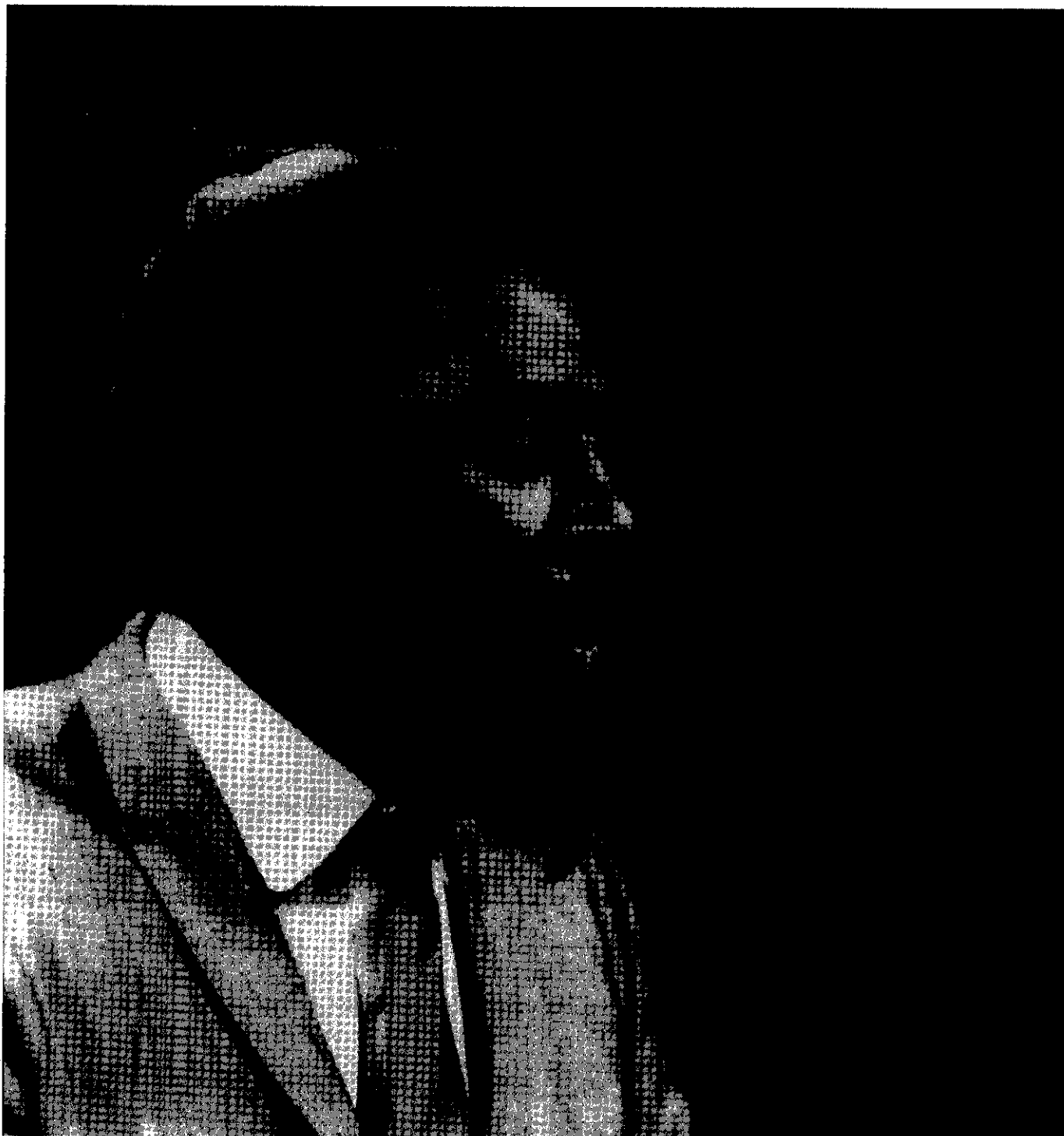


Ejemplo 1-5



Ejercicios prácticos: Intenta cantar los intervalos, tanto ascendentes como descendentes. Canta la melodía (la "cabeza") de los standards, el bebop y otros temas de jazz mientras escuches los discos.

²⁹ Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone 9008.



Thelonious Monk

Foto © por Lee Tanner

Las tríadas

Se forman las tríadas colocando una tercera encima de la otra. Hay cuatro combinaciones posibles: tercera mayor más tercera menor, tercera menor más tercera mayor, dos terceras menores y dos terceras mayores. Una tercera mayor con una tercera menor en posición superior forma una tríada *mayor*. Una tercera menor con una tercera mayor en posición superior forma una tríada *menor*. Dos terceras menores componen una tríada *disminuida*. Dos terceras mayores componen una tríada *aumentada*. Las cuatro tríadas se ven en el **ejemplo 1-6**.

Ejemplo 1-6

The musical staff displays four triads in C major mode, each with its constituent intervals labeled below the notes:

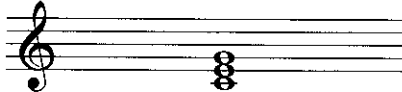
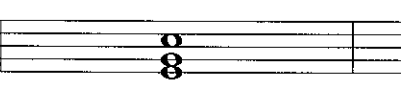

- Tríada de C mayor:** C (root), E (3a menor), G (3a mayor).
- Tríada de C menor:** C (root), Bb (3a mayor), Eb (3a menor).
- Tríada de C disminuida:** C (root), Bb (3a menor), Eb (3a menor).
- Tríada de C aumentada:** C (root), C# (3a mayor), D# (3a mayor).


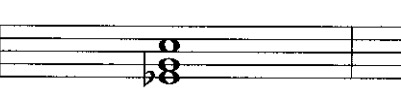
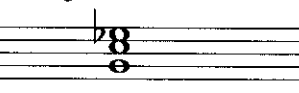
Ahora ponte a tocar el **ejemplo 1-6**, fijándote en el efecto de cada tríada. Fíjate también en tu respuesta emocional ante cada tríada. En la música incidental o programática (o sea, la música compuesta para la televisión, el cine o el teatro), se utilizan las armonías para intensificar las emociones apropiadas a cada escena. Una tríada mayor, por ejemplo, suena a felicidad, a fuerza o a triunfo, mientras que una tríada menor puede sonar a tristeza, nostalgia o tragedia. Una tríada disminuida sugiere tensión, agitación, mientras que una tríada aumentada tiene una cualidad flotante, que puede sugerir, entre otras cosas, a Bambi saliendo de la neblina al amanecer (¡en serio!). Aunque estos recursos se hayan convertido en lugares comunes, todavía funcionan, pues de otra forma los compositores de televisión y cine no los utilizarían. Estas mismas respuestas las provocan igualmente los acordes de séptima, que luego pasaremos a examinar. Y no es por casualidad que los temas tristes como "I Remember Clifford" por Benny Golson, "Django" por John Lewis y el standard de Raye-DePaul, "You Don't Know What Love Is" estén compuestos en tono menor, ni que "In A Mist"³⁰ de Bix Beiderbeck se valga de acordes aumentados. Al tocar, debes estar siempre consciente de que vas provocando una respuesta emocional en el público, en los músicos acompañantes y en ti mismo.

³⁰ Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI 6018.

A menudo las tríadas se invierten. Una *inversión* es un acorde con una nota además de la nota base. En el **ejemplo 1-7**, se ven tríadas de C mayor y C menor en sus tres posiciones posibles: la *posición fundamental* o *estado fundamental*, con la nota base más baja, la *primera inversión*, con la tercera siendo la voz más grave y la *segunda inversión*, con la quinta siendo la voz más grave.

Ejemplo 1-7

posición fundamental	primera inversión	segunda inversión
		
nota base	tercera	quinta

posición fundamental	primera inversión	segunda inversión
		
nota base	tercera	quinta

Consejos prácticos: Toca las tríadas mayor, menor, disminuida y aumentada en todas las tonalidades y todas las inversiones.

Los modos mayores y la progresión de II-V-I

Los acordes básicos de la armonía del jazz provienen de la escala mayor. En el **ejemplo 2-1** se demuestra la escala de C mayor y todos sus modos, cada uno de los cuales comienza con una nota diferente de la escala mayor. A la derecha se dan los nombres griegos de los modos, que se vienen usando desde hace más de dos mil años. Los números romanos I-VII que se ponen a la izquierda corresponden a los nombres de los modos de la derecha. O sea, el modo jónico siempre es el modo I, el dórico es el II, el frigio siempre III, etc., en todas las tonalidades mayores.

Ejemplo 2-1

La escala de C mayor y sus modos

I C jónico

II D dórico

III E frigio

IV F lidio

V G mixolidio

VI A eólico

VII B locrio

De estos modos provienen los *acordes de séptima*, los cuales se construyen tocando las notas alternas de cada modo, como se ve en el **ejemplo 2-2**. En el modo jónico de la escala de C mayor demostrada aquí, hay un cuadrito alrededor de cada dos notas, que demuestra la formación del acorde de séptima que se ve a la derecha. Las notas que están dentro de los cuadritos también son a la vez las voces fundamental, tercera, quinta y séptima del modo y las voces fundamental, tercera, quinta y séptima del acorde.

Ejemplo 2-2

A musical staff in treble clef showing the C major scale. Notes are placed on lines and spaces, labeled below as: fundamental, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a, and octava. A double bar line separates the scale from a C7 chord. The chord is shown with four notes: C (fundamental), E (3a), G (5a), and Bb (7a). Above the chord is the label 'C Δ' and below it is a vertical line '|'. To the right of the chord, the notes are labeled: 7a, 5a, 3a, and fundamental.

Éste es un acorde de C séptima mayor. Una cifra común de este acorde es el triángulo, entonces aquí se utiliza la cifra del acorde: C ^Δ.¹ Se le denomina acorde de séptima mayor por la relación interválica entre la voz fundamental del acorde y las demás notas. *Un acorde de séptima mayor consta de una tercera mayor, una quinta justa y una séptima mayor (ejemplo 2-3).*

Ejemplo 2-3

A musical staff in treble clef showing three chords: C7, E7, and G7. Each chord is shown with four notes. Above the first chord is the label 'C Δ'. Below the first chord is '3a mayor', below the second is '5a justa', and below the third is '7a mayor'.

Como se construye este acorde a base del modo primero, se denomina un acorde de I grado.

El modo segundo o dórico de la escala mayor abarca las notas de D a D (**ejemplo 2-4**). Las notas que van dentro de los cuadritos—las voces fundamental, tercera, quinta y séptima de este modo—forman un acorde de nuevo, en este caso el acorde de D séptima menor que se ve a la derecha. Como la cifra de uso más común para un acorde de séptima menor es un signo de menos (-), se representa el acorde así: D-7.² Se le

Ejemplo 2-4

A musical staff in treble clef showing the D Dorian mode. Notes are placed on lines and spaces, labeled below as: fundamental, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a, and octava. A double bar line separates the mode from a D-7 chord. The chord is shown with four notes: D (fundamental), F (3a), A (5a), and G (7a). Above the chord is the label 'D-7' and below it is a vertical line '||'. To the right of the chord, the notes are labeled: 7a, 5a, 3a, and fundamental.

denomina acorde de séptima menor por la relación interválica entre la voz fundamental del acorde y las demás notas. *Un acorde de séptima menor consta de una tercera menor, una quinta justa y una séptima*

¹ Con frecuencia se utilizan las siguientes cifras alternativas: C, C 7, Cmaj7, Cma7 y CM7. Las cifras C6 y C6/9, aunque son de acordes un poco distintos, se usan a veces alternativamente con la cifra C ^Δ.
² Las cifras alternativas son Dmin7, Dmi7, Dm7.

menor (**ejemplo 2-5**). Como se construye este acorde a base del modo segundo, se denomina un acorde de II grado.

Ejemplo 2-5



Ahora saltemos al quinto modo, el mixolidio, que abarca las notas desde G hasta G. En el **ejemplo 2-6** se ve este modo con las notas fundamental, tercera, quinta y séptima dentro de cuadritos formando el acorde de la derecha. Este acorde se denomina "G

Ejemplo 2-6



séptima" o "G séptima dominante" y se cifra así: G7. Se le denomina acorde de séptima dominante por la relación interválica entre la voz fundamental del acorde y las demás notas. *Un acorde de séptima menor consta de una tercera mayor, una quinta justa y una séptima menor* (**ejemplo 2-7**).

Ejemplo 2-7

Como se construye este acorde a base del modo quinto, se llama un acorde de V grado.



Cecil Taylor, Randy Weston, McCoy Tyner

Foto © por Tom Copi
Todos los derechos reservados

Estos tres acordes, de I, II y V grado—séptima mayor, séptima menor y séptima dominante—son los acordes más comúnmente tocados de todo el jazz. Como cada uno lleva una quinta justa (con una excepción que pronto veremos), lo que varía son la tercera y la séptima. Estas voces son las que determinan si el acorde es mayor, menor o dominante, o sea la *tonalidad* del acorde. En las siguientes reglas se suman las diferencias entre los tres acordes:

- Un acorde de séptima mayor lleva una tercera mayor y una séptima mayor.
- Un acorde de séptima menor lleva una tercera menor y una séptima menor.
- Un acorde de séptima dominante lleva una tercera mayor y una séptima menor.

Estos tres acordes ocurren a menudo como una progresión de los acordes II-V-I.³ La progresión de II-V-I es la más común en el jazz. Los acordes de los ejemplos anteriores—D-7, G7 y C —forman la progresión II-V-I de la tonalidad de C. ¿Puedes encontrar la progresión de II-V-I en la tonalidad de F? Las notas segunda, quinta y la nota base de la escala de F mayor son G, C y F. El acorde de II grado es un acorde de séptima menor, el acorde de V grado es un acorde de séptima dominante y el acorde de I grado es un acorde de séptima mayor. Entonces la progresión de II-V-I en la tonalidad de F es G-7, C7, F .

Los acordes en posición fundamental que se ven en los ejemplos anteriores utilizan sólo una mínima parte del piano. Para aprovechar plenamente el enorme instrumento que tienes a tu disposición, hay que tocar los acordes a dos manos, cubriendo un área más amplia del teclado. En el próximo capítulo, vas a aprender un acorde de dos manos sencillo y útil: el acorde de tres voces.

Consejos prácticos Aprende de memoria la progresión de II-V-I en todas las tonalidades. Repasa las doce tonalidades, nombrando en voz alta todos los acordes de II-V-I estando sentado al piano y también estando fuera del piano. Hazte una mantra hasta aprenderte de memoria todas las progresiones. *Procura estudiar todo en todas las tonalidades.*

³ Esta progresión a veces lleva la notación ii-V7-I, con el número romano II minúsculo para referirse a un acorde menor y con el número 7 después del acorde de V para indicar que funciona como dominante.

CAPÍTULO TRES

Acordes de tres voces

Ahora ponte a tocar el **ejemplo 3-1**, los dos primeros compases del standard de Hill-Robinson, "Old Folks". Todos los acordes de este ejemplo son lo que se denominan *acordes de tres voces*, a saber, la fundamental, la tercera y la séptima. Como has aprendido en el Capítulo Dos, la tercera y la séptima determinan el *tono* de un acorde, o sea séptima mayor, menor o dominante.

Ejemplo 3-1

Chord symbols: E-7, A7, D-7, Db7, C-7, F7

Repasemos las reglas:

- Un acorde de séptima mayor lleva una tercera mayor y una séptima mayor.
- Un acorde de séptima menor lleva una tercera menor y una séptima menor.
- Un acorde de séptima dominante lleva una tercera mayor y una séptima menor.

Ten presente que la quinta no tiene tanta importancia, pues cada acorde lleva una quinta justa (a excepción del acorde semidisminuido—que veremos en el Capítulo Cinco). Los acordes de tres voces se limitan a lo esencial: la fundamental en la mano izquierda y la tercera y la séptima en la mano derecha.

Con los acordes de tres voces se puede tocar la progresión básica del jazz: II-V-I con máxima fluidez o *conducción de voces*. Ahora intentemos tocar una progresión de II-V-I en la tonalidad de C con estas nuevas voces:

El acorde de II grado en la tonalidad de C es D-7. Toca la fundamental, D, con la mano izquierda y la tercera y la séptima, F y C, con la mano derecha (**ejemplo 3-2**). Al sostener el acorde D-7, anticipa mentalmente cuáles son la tercera y séptima para el próximo acorde, G7. La tercera de G7 es B, sólo un semitono por debajo de C que ya vas tocando. La séptima de G7 es F, que ya vas tocando. Desciende C en un semitono y cambia la mano izquierda a la nueva fundamental, G, y ya estarás tocando G7.

Ejemplo 3-2

Chord symbols: D-7, G7, CΔ

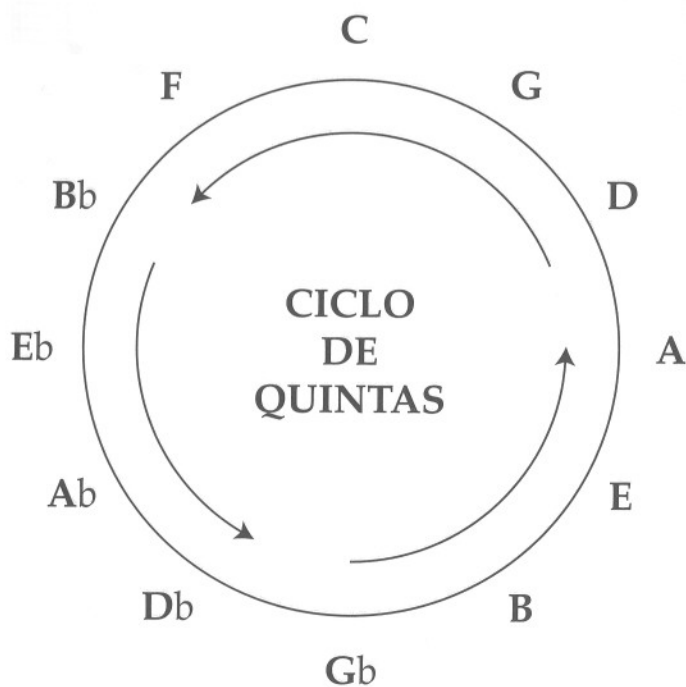
Annotations: descende la 7a en un semitono, descende la 7a en un semitono

Bottom staff: fundamental, fundamental, fundamental

Measure numbers: II, V, I

Ahora anticipa mentalmente cuáles son la tercera y séptima para el próximo acorde, C. La tercera de C es E, un semitono por debajo de F que ya vas tocando. La séptima es B, que ya vas tocando. Desciende F en un semitono y cambia la mano izquierda a la nueva fundamental, C, y ya habrás ejecutado la progresión de II-V-I en C mayor.

Ejemplo 3-3



Nota que *la séptima siempre desciende en un semitono*. Ahora toca la progresión de II-V-I algunas veces más, sin mirar la partitura, y una vez que lo hayas hecho así, repítelo en todas las doce tonalidades. Para lograr esto, te conviene usar el *ciclo de quintas*¹ (**ejemplo 3-3**).

En el ciclo de quintas se disponen todos los doce tonos de la escala cromática con cada nota una quinta más agudo (o una cuarta más grave) que la anterior. Al pasar alrededor del ciclo, hazte cuenta de que cada nota es toda una tonalidad, y que vas a practicar en esa tonalidad. Comienza con la tonalidad de C en la cima del círculo, pasando hacia la izquierda por las tonalidades de F, Bb, Eb, etc. Al utilizar el ciclo se asegura que vayas a estudiar todo en todas las tonalidades. Es más, quiere decir que al estudiar te aproximas más a la realidad, pues muchas progresiones y modulaciones dentro de los temas siguen este ciclo. Por ejemplo, lo siguen las fundamentales de la progresión de II-V-I. En la tonalidad de C, las fundamentales de la progresión de II-V-I (D-7, G7, C) son D, G y C, que se siguen alrededor del círculo hacia la izquierda. En la tonalidad de F, las fundamentales de la progresión de II-V-I (G-7, C7, F) son G, C y F y también se siguen alrededor del círculo.

Después que hayas recorrido todas las doce tonalidades, vuelve al revés las notas da la mano derecha, colocando en posición superior al acorde de II grado la tercera en lugar de la séptima (**ejemplo 3-4**). Recuerda que al pasar del II grado al V y del V al I, la séptima desciende en un semitono, mientras la tercera se queda donde estaba.

Ahora intenta tocar la progresión II-V-I en ambas posiciones, recorriendo todas las tonalidades, pasando por el ciclo de quintas. Una vez que hayas dominado esto, mira el **ejemplo 3-5**, que es un reparto de melodía o arreglo (*lead sheet*) del standard de Klenner-Lewis, "Just Friends". De momento sólo vas a tocar los acordes, entonces no le hagas caso a la melodía. Toca el primer acorde, G7, como acorde de tres voces. Coloca la séptima arriba, aunque también sonaría bien con la tercera arriba. Los dos primeros acordes, G7 y C , constituyen una progresión de V-I. ¿Te acuerdas de lo que pasa en la progresión de V-I? *La séptima siempre desciende en un semitono*. Antes de seguir, mira el reparto de melodía de "Just Friends", fijándote en las progresiones de II-V, V-I y II-V-I (se designan los acordes debajo del pentagrama). Los acordes que forman la progresión de II-V-I tienen que ser todos de una misma tonalidad. Los acordes C-7, F7 y G de los

Ejemplo 3-4

II V I

desciende la 7a en un semitono desciende la 7a en un semitono

¹ Se conoce también como círculo de cuartas.

compases 3-5 no constituyen una progresión de II-V-I. C-7 y F7 son los II-V en la tonalidad de Bb, pero G es el I en la tonalidad de G. Los acordes B-7 y E-7 de los compases segundo y tercero de la primera casilla no son de II-V, sino que los dos son acordes del II grado.

Ahora, vuelve a tocar los dos primeros acordes de "Just Friends" y pasa a tocar el próximo acorde, C-7. La tercera y la séptima de C-7 son Eb y Bb, sólo un semitono más abajo de E y B que ya tocas en el acorde de C. Ahora sigue tocando el tema, de manera que la

Ejemplo 3-5

Just Friends

Klenner/Lewis

The musical score for "Just Friends" is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The chords and scale degrees are as follows:

- Staff 1: G7 (V), CΔ (I), C-7 (II), F7 (V)
- Staff 2: GΔ (I), Bb-7 (II), Eb7 (V)
- Staff 3: A-7 (II), D7 (V), B-7 (II), E-7 (II)
- Staff 4: A7 (V), A-7 (II), D7 (V), D-7 (II), G7 (V)
- Staff 5: D7 (V), F#-7 (II), B7 (V), E-7 (II), A7 (V)
- Staff 6: A-7 (II), D7 (V), GΔ (I)

Ejemplo 3-6

mano derecha siempre se acerque a la tercera y la séptima del próximo acorde. En el **ejemplo 3-6** se ve el tema completo con los acordes de tres voces.

Ahora estás listo para agregar la melodía a “Just Friends”. Así y todo, esto no quiere decir que tengas que agregar una cuarta nota. Pero si la nota melódica es la tercera o la séptima, asegúrate de que la nota melódica es la que esté en posición superior, donde tiene que estar la 5. La nota melódica del compás de anacrusa de “Just Friends”, o sea, B, es la tercera del acorde de G7. No agregues otra nota; solamente arma el acorde con B en posición superior. No tendrás que tocar una cuarta nota hasta el compás 5, donde la nota melódica A es la novena del acorde de G. En el **ejemplo 3-7** se puede ver el tema “Just Friends” completo, con la melodía agregada a los acordes de tres voces.

Hasta ahora hemos hablado solamente de fundamentales, terceras, quintas y séptimas. Si sigues armando un acorde poniéndole más terceras, te

Ejemplo 3-7

Just Friends

Klenner/Lewis

The musical score for 'Just Friends' is presented in five systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various chords and melodic lines with triplets.

System 1: Chords G7, CΔ, C-7, F7. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.

System 2: Chords GΔ, Bb-7, Eb7. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.

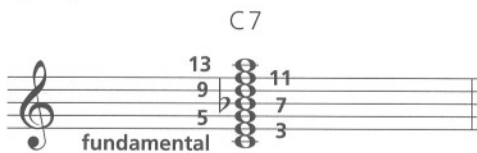
System 3: Chords A-7, 1. D7, B-7, E-7. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.

System 4: Chords A7, A-7, D7, D-7, G7. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.

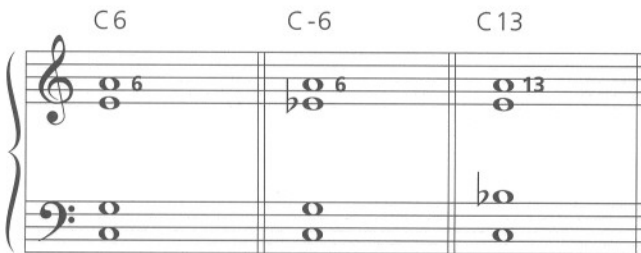
System 5: Chords D7, F#-7, B7, E-7, A7, A-7, D7, G6. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.

Copyright 1931 (renovado 1959), Metro-Goldwin-Mayer, Inc. Derechos mundiales controlados por Robbins Music Corporation. Todos los derechos de Robbins Music Corporation asignados a SBK Catalogue Partnership. Todos los derechos administrados por SBK Robbins Catalog, Inc. Copyright internacional asegurado. Hecho en USA. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.

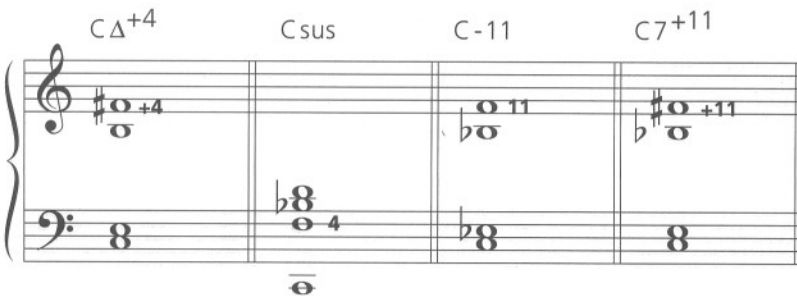
Ejemplo 3-8



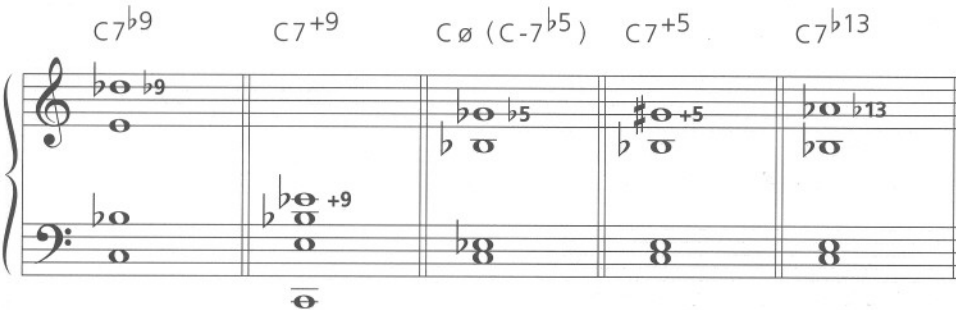
Ejemplo 3-9



Ejemplo 3-10



Ejemplo 3-11



saldrán novenas, onceavas y treceavas (**ejemplo 3-8**). La novena corresponde a la segunda nota del modo de cada acorde, la onceava corresponde a la cuarta y la treceava a la sexta. Aunque la segunda y la novena son una misma nota, se utiliza el término "novenas" para referirse a los acordes y el número 9 para la cifra de los acordes. Y aunque la sexta y la treceava son una misma nota, la mayoría de los músicos utilizan el término "sexta" al cifrar los acordes mayores y menores y el término "treceava" al cifrar los acordes de séptima dominante. Asimismo, aunque la cuarta y la onceava son una misma nota, muchos músicos usan el término "cuarta" para los acordes mayores y suspendidos y "onceava" para los acordes menores y dominantes (**ejemplo 3-10**). Fíjate que se ha subido la cuarta en el acorde C +4; de igual forma se ha subido la onceava en el acorde C7+11. Muy rara vez se tocan cuartas u onceavas naturales al armar acordes mayores y dominantes. Cuando se sube o se baja una nota en un acorde, se dice que la nota está *alterada*. Otras notas alteradas son la ^b9, +9, ^b5, +5 y ^b13, como se ve en el **ejemplo 3-11**. Observa que la +5 y la ^b13 son una misma nota.

Se incluirá mucho más sobre novenas, onceavas, treceavas y notas alteradas en el Capítulo Cinco.

Consejos prácticos Toca la progresión II-V-I en ambas posiciones en todas las doce tonalidades, siguiendo el ciclo de quintas. Analiza los temas según los tipos de acordes—¿es un acorde de II, V o I?

Temas de práctica sugeridos

Tune-Up	All The Things You Are
Ask Me Now	Satin Doll
Come Sunday	Countdown
Four	Darn That Dream
Here's That Rainy Day	Cherokee
Lazybird	Moment's Notice
Little B's Poem	Giant Steps

CAPÍTULO CUATRO ≡

Acordes suspendidos y frigios

Aunque Duke Ellington los ejecutaba ya por los años 30, los acordes *sus* constituyen un recurso jazzístico solamente desde los 60. La manera más sencilla de colocar las voces—estés tocando un standard o el tema “Maiden Voyage” de Herbie Hancock—es tocando la nota fundamental con la mano izquierda y con la derecha tocando una triada un tono entero más grave que la fundamental, como se ve en el **ejemplo 4-1**.

Ejemplo 4-1

Diagram illustrating the structure of a suspended chord (Gsus) and its resolution. The first measure shows Gsus (o) F/G, which is a triad of F in the 2nd inversion (F, A, C) with the bass note G. The second measure shows CΔ (C major triad: C, E, G). The bass line shows a G note in the first measure and a C note in the second measure.

Como G es la fundamental de este acorde *sus*, la triada que toca la mano derecha sería de F mayor, un tono completo por abajo de G. Fíjate que la triada está en segunda inversión, o sea que la quinta de la triada (C) es la voz más baja en lugar de la voz fundamental (F). Las triadas suelen sonar más fuertes en estado de inversión que en estado fundamental, sobre todo en segunda inversión. El acorde Gsus se resuelve suavemente a un acorde de C .

Ejemplo 4-2

Diagram illustrating the resolution of a suspended chord (Gsus) to a dominant seventh chord (G7). The first measure shows Gsus with a 4 in the bass line. The second measure shows G7 with a 3 in the bass line. The bass line shows a G note in the first measure and a G note in the second measure.

Aquí el término “*sus*” se refiere a la *cuarta suspendida* del acorde, en este caso la nota C. En la armonía tradicional, esta nota suele resolverse descendiendo en un semitono, convirtiéndose el acorde *sus* en acorde de séptima de dominante (**ejemplo 4-2**). En la música moderna, la cuarta a menudo no se resuelve, lo que presta a los acordes *sus* una cualidad flotante.

Ejemplo 4-3

Gsus (o) D-7/G

Diagram illustrating the structure of a suspended chord (Gsus) and its resolution to a dominant seventh chord (D-7/G). The first measure shows Gsus (o) D-7/G, which is a triad of D in the 7th inversion (D, F, A) with the bass note G. The second measure shows D-7/G (D minor triad: D, F, A) with the bass note G.

Ejemplo 4-4

Dsus

Diagram illustrating the structure of a suspended chord (Dsus) and its resolution. The first measure shows Dsus, which is a triad of D in the 2nd inversion (D, F, A) with the bass note D. The second measure shows Dsus, which is a triad of D in the 2nd inversion (D, F, A) with the bass note D. The bass line shows a D note in the first measure and a D note in the second measure.

Se ve con frecuencia este mismo acorde Gsus cifrado como G7sus4, Gsus4, F/G o D-7/G. A las dos últimas variantes se les denomina *slash chords* o sea, acordes de barra o partidos, ya que la cifra indicada antes/a la izquierda de la barra se refiere al acorde que se toca y la cifra indicada detrás/a la derecha de la barra se refiere a la voz más grave. La cifra F/G describe cabalmente lo que ocurre en el **ejemplo 4-1**: una triada de F en la mano derecha, en posición superior a la nota G en la mano izquierda. D-7/G describe la *función* del acorde *sus*, pues un acorde *sus* es como una progresión II-V contenida dentro de un solo acorde. La progresión II-V en la tonalidad de C es D-7, G7. En el **ejemplo 4-3**, la mano derecha toca un acorde de D-7 dispuesto normalmente para la mano izquierda (de lo cual se hablará en el Capítulo Siete) con G como nota grave, combinando en un solo acorde D-7 y G7, D-7/G o Gsus.



Herbie Hancock

Foto ©1986 Brian McMillen

En los años 60 se grabaron dos temas que hicieron mucho para popularizar los acordes *sus* entre los jazzistas: me refiero a "Naima"¹ de John Coltrane y "Maiden Voyage"² por Herbie Hancock. "Maiden Voyage" era un tema revolucionario para sus tiempos, pues consta completamente de acordes *sus*. El *vamp* (secuencia repetida, o ciclo armónico) de Herbie de los

Ejemplo 4-5

Gsus

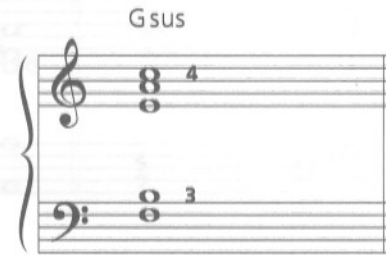
dos primeros compases se muestra en el **ejemplo 4-4**. El acorde Dsus se arma con una tríada

de C mayor en la mano derecha, un tono entero más grave que la fundamental, D. Se duplica una voz de la tríada y se agrega la quinta en la mano izquierda, para fortalecer el acorde.

¹ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic SD-1311.
² Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note BST-84/95.

Existe un mito persistente de que "la cuarta reemplaza la tercera". Pero lo cierto es que los pianistas de jazz muchas veces disponen la tercera con un acorde *sus*, como se demuestra en el **ejemplo 4-5**. Fíjate que en cada ejemplo se coloca la tercera sobre la cuarta. Se podría colocar la cuarta sobre la tercera, como se ve en el **ejemplo 4-6**, pero resultaría un acorde mucho más disonante. Sin embargo, en un tema como "Maiden Voyage" en el que cada acorde *sus* se extiende por cuatro compases, hay más libertad para usar la disonancia, de modo que las voces del **ejemplo 4-6** quizá ya no suenen tan ásperas después de la quinta o sexta repetición. En fin, déjate guiar por tu propio gusto.

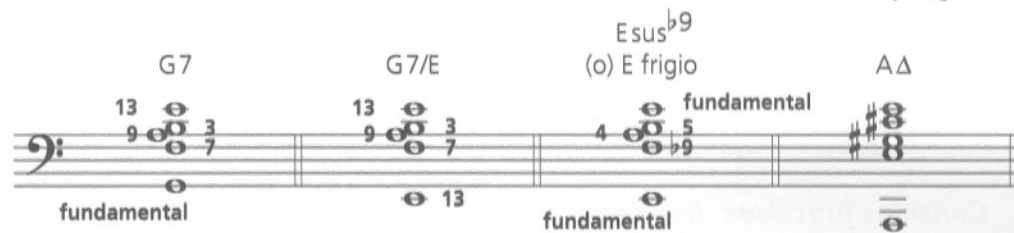
Ejemplo 4-6



Acordes frigios

Se le llama *acorde frigio* al acorde de séptima de dominante con la treceava en lugar de la voz fundamental en el bajo. En el **ejemplo 4-7** se ve primero un acorde de G7 con nueva disposición de las voces con la voz fundamental en el bajo; después se da el acorde de G7 con la misma disposición de las voces, pero con la treceava, E, en el bajo, y luego el mismo acorde, ahora denominado acorde de E frigio. Se puede ver este acorde frigio cifrado de cualquiera de las tres maneras siguientes: Esusb9, EPhrig o G7/E—pues no existe una sola cifra para un acorde frigio.

Ejemplo 4-7



Como vimos en el Capítulo Dos, el frigio es el tercer modo de la escala mayor, entonces E frigio se deriva de la tercera nota de la escala de C mayor. La cifra alternativa, G7/E da una idea de lo que pasa aquí: se sustituye G en el bajo por E, la voz de tipo frigio en la tonalidad de C. Fíjate en lo suavemente que el acorde de E frigio resuelve hacia el acorde de A. Aunque G7 es un acorde de V grado en la tonalidad de C, la relación V-I que se da aquí es entre E y A.

Un hermoso ejemplo de armonía frigia es el acorde de Eb frigio que toca McCoy Tyner en la intro de "After The Rain"³ de John Coltrane. Otro ejemplo es el acorde de Eb frigio en los compases cuatro, doce y veintiocho en el vals lento y evocador de Wayne Shorter, "Penelope".⁴ Y otro ejemplo más es el acorde de A frigio en el cuarto compás de "Melancholia",⁵ de Duke Ellington.

³ John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse MCA-5887.

⁴ Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note LT-1056, Herbie Hancock en el piano.

⁵ Duke Ellington *Piano Reflections*, Capitol 11058.

Ejemplo 4-8

(Acordes originales):	(E-7)	(A7)	(C-7)	(F7)
Rearmonización:	A frigio		Fsus	

Se pueden utilizar los acordes *sus* y *frigios* para rearmonizar las progresiones de II-V en un acorde solo, tal como se ve en el **ejemplo 4-8**, los primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young. Los acordes originales de los dos primeros compases—E-7 y A7, una progresión de II-V en la tonalidad de D—se han combinado en un acorde frigio, mientras que C-7, F7—la progresión de II-V en los compases tercero y cuarto—vienen a ser ahora un solo acorde de F sus.

Consejos prácticos Repasa los temas de *The New Real Book* y *The World's Greatest Fake Book*, rearmonizando las progresiones de II-V usando acordes *sus* y *frigios*.

Temas de práctica sugeridos

- | | |
|---------------------|---------------------------------|
| Stella By Starlight | I Didn't Know What Time It Was |
| Star Eyes | Yesterdays |
| April In Paris | Out Of This World |
| Think On Me | What Is This Thing Called Love? |
| Ebony Moonbeams | Festival |
| Fly With The Wind | Highway One |
| Eighty One | |

Agregando notas a los acordes de tres voces

Ponte a tocar ahora el **ejemplo 5-1**, los cuatro primeros compases de "Moment's Notice"¹ de John Coltrane. En el **ejemplo 5-2** se demuestran los mismos cuatro compases agregando algunas notas y alterando otras en los acordes básicos de tres voces.

Ejemplo 5-1

E-7 A7 F-7 Bb7 EbΔ (F-7 G-7) Ab-7 Db7

Ejemplo 5-2

E-7 A7 F-7 Bb7⁺¹¹_{b9} EbΔ (F-7 G-7) Ab-7 Db7

Ejemplo 5-3

D-7 G7 CΔ D-7 G7 CΔ D-7 G7 CΔ

D-7 G7^{b9} CΔ D-7 G7^{b9} CΔ D-7 G7^{b9} CΔ

El modo más fácil de comenzar a agregar notas se ve en el **ejemplo 5-3**. Cuando se te presentan acordes de II-V-I inalterados (o sea, acordes que carezcan en su representación simbólica de b9, +9, +4, +11, b5, +5, b13, ø o "alt"), se pueden agregar las siguientes notas:

- Al acorde de II grado, agrégale la quinta.
- Al acorde de V grado, agrégale la novena (o la b9).
- Al acorde de I grado, agrégale la quinta y la novena.

Como la quinta del acorde de II grado y la novena del acorde de V grado son una misma nota, el pasar de II a V se hace fácilmente.

¹ John Coltrane, *Blue Trane*, Blue Note BST-81577.

En la segunda línea del **ejemplo 5-3**, todos los acordes de V grado disponen de una b9. Estudia el **ejemplo 5-3** en todas las tonalidades hasta que te sea completamente natural el agregar quintas y novenas a los acordes de tres voces.

Ahora mira el **ejemplo 5-4**, la hermosa balada de Wayne Shorter, "Infant Eyes".² Fíjate en todos los acordes nuevos que no se encuentran en "Just Friends", tales como sus, b9, frigios y +4. Como por ahora vas a tocar solamente los acordes, suprime la melodía. Arma el primer acorde, G7, con tres voces, colocando la séptima en posición superior, aunque también podrías poner la tercera. Sigue tocando el tema, procurando siempre mover las voces lo menos posible al pasar de un acorde al otro con la mano derecha. De momento no te fijas en las notas alteradas b9 en el compás 4, +4 en el compás 12 y b9 en el compás 18. Para el acorde de F sus en el compás 6, toca las voces básicas de sus que aprendiste en el Capítulo Cuatro.

Ejemplo 5-4

Infant Eyes

Wayne Shorter

1 G-7 F-7 EbΔ A7b9

5 GbΔ F sus Eb-7 Bbsus Bb7

10 EbΔ Gb7/Eb (Ebsusb9 Eb frigio) EbΔ+4 EΔ

14 BΔ Bbsus Ab-7 Ebsus D7b9 D.S. al Coda

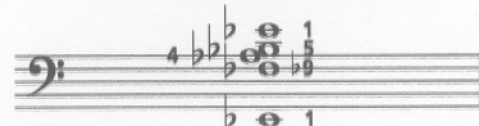
17 Bbsus

² Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note BST-84/94 (Herbie Hancock toca el piano en este magnífico álbum).

El compás 11 tiene un acorde de Eb frigio. El hecho de que el frigio es el tercer modo de la escala mayor y Eb es la tercera nota de la escala de Cb mayor significa que Eb frigio está en la tonalidad de Cb. El acorde de V grado en la tonalidad de Cb es Gb7, lo que explica la cifra alternativa Gb7/Eb. Forma las voces del acorde frigio tal como lo aprendiste en el Capítulo Cuatro, tocando la voz fundamental con la mano izquierda y la b9, cuarta, quinta y voz fundamental con la derecha (**ejemplo 5-5**).

Ejemplo 5-5

Eb frigio (Ebsus^{b9} Gb7/Eb)



Sigue tocando el tema, procurando siempre mover las voces lo menos posible al pasar de un acorde al otro con la mano derecha. En el **ejemplo 5-6** se da el tema completo de "Infant Eyes", arreglado con los acordes de tres voces.

Ejemplo 5-6



Chords for measures 1-9: G-7, F-7, EbΔ, A7^{b9}, GbΔ, Fsus, Eb-7, Bbsus, Bb7.

Chords for measures 10-18: EbΔ, Ebsus^{b9} / Eb frigio / Gb7/Eb, EbΔ, EΔ, BΔ, Bbsus, Ab-7, Ebsus, D7^{b9}.

Measure 19: Bbsus.

Measure 20: Bbsus.

Text at the end of measure 18: D.C. al Coda

Ahora puedes agregarle la melodía a "Infant Eyes". Recuerda que no tienes que agregar una cuarta nota si la melodía ya se encuentra en la tercera o en la séptima del acorde. Como de aquí en adelante vas a estar tocando cuatro, cinco, seis notas o más, ya puedes empezar por tocar dos notas con la mano izquierda en lugar de la voz fundamental exclusivamente. En el **ejemplo 5-7** se ve "Infant Eyes" con la melodía agregada.

Ejemplo 5-7

Infant Eyes

Wayne Shorter

The musical score for "Infant Eyes" by Wayne Shorter is presented in piano style. It consists of 20 measures across five systems. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C). The score includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff, and measure numbers are written below the bass staff.

Measures 1-4: Chords: G-7, F-7, EbΔ, A7b9. Measure numbers: 1, 2, 3, 4.

Measures 5-9: Chords: GbΔ, Fsus, Eb-7, Bbsus, Bb7. Measure numbers: 5, 6, 7, 8, 9.

Measures 10-13: Chords: EbΔ, Gb7/Eb (Ebsusb9 Eb frigio), EbΔ+4, EΔ. Measure numbers: 10, 11, 12, 13.

Measures 14-18: Chords: BΔ, Bbsus, Ab-7, Ebsus, D7b9. Measure numbers: 14, 15, 16, 17, 18. The instruction "D.S. al Coda" appears above measure 18.

Measures 19-20: Chord: Bbsus. Measure numbers: 19, 20.

Copyright 1965 Miyako Music. Utilizado con permiso.

Observa que la nota melódica con frecuencia viene a ser la nota alterada en la cifra del acorde, como se ve en los compases 4 (b9), 12 (+4) y 18 (b9). En el acorde de Bbsus en el compás 8 parece que falta una nota. En las voces básicas de los acordes *sus* que aprendiste en el Capítulo Cuatro, la mano derecha toca una tríada un tono entero por abajo del tono fundamental del acorde. Un tono completo por abajo de Bb es Ab, pero las voces del compás 8 constan solamente de Ab y Eb de la tríada de Ab, faltándole la nota C. Intenta tocar C y verás porqué se suprime—suena muy baja y el sonido resulta turbio.



Cecil Taylor

Foto © por Jerry Stoll

Ejemplo 5-8

Infant Eyes

Wayne Shorter

The musical score for 'Infant Eyes' by Wayne Shorter is presented in piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Chord symbols are placed above the treble staff, and measure numbers are placed below the bass staff.

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Measure 1: Chord G-7.
 - Measure 2: Chord F-7.
 - Measure 3: Chord E \flat Δ .
 - Measure 4: Chord A7 \flat 9.
- System 2 (Measures 5-9):**
 - Measure 5: Chord G \flat Δ .
 - Measure 6: Chord F \sharp sus.
 - Measure 7: Chord E \flat -7.
 - Measure 8: Chord B \flat sus.
 - Measure 9: Chord B \flat 7.
- System 3 (Measures 10-13):**
 - Measure 10: Chord E \flat Δ .
 - Measure 11: Chord G \flat 7/E \flat (E \flat sus \flat 9 E \flat frigio).
 - Measure 12: Chord E \flat Δ +4.
 - Measure 13: Chord E Δ +4.
- System 4 (Measures 14-18):**
 - Measure 14: Chord B Δ .
 - Measure 15: Chord B \flat sus.
 - Measure 16: Chord A \flat -7.
 - Measure 17: Chord E \flat sus.
 - Measure 18: Chord D7 \flat 9.
- System 5 (Measures 19-20):**
 - Measure 19: Chord B \flat sus.
 - Measure 20: Chord B \flat sus.

The score concludes with the instruction 'D.S. al Coda' at the end of measure 18.

Copyright 1965 Miyako Music. Utilizado con permiso.

Podrás realzar el sonido de "Infant Eyes" con la sola añadidura de alguna nota aquí y allá a los acordes de tres voces. Ahora toca el **ejemplo 5-8** y verás lo rico que suena el tema ahora.

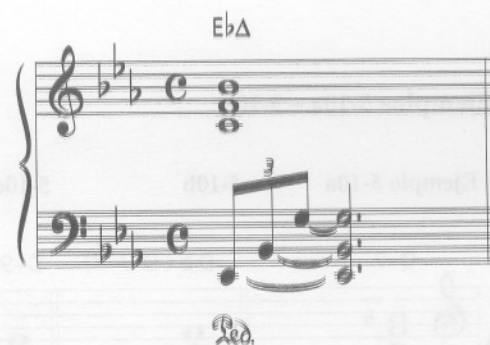
A los acordes de II grado en los compases 1 y 2 se les han agregado la quinta y la novena, la misma combinación que tocaste en el **ejemplo 5-3**. En el compás 3, la sexta y la novena han *reemplazado* la séptima mayor en el acorde de Eb. Aunque la cifra del acorde pide específicamente la séptima mayor, por lo general se puede sustituir la séptima mayor por la sexta y la novena. El acorde de Gb en el compás 5 incluye la sexta, la novena y la séptima mayor. Observa lo bien que se casa la treceava en el compás 4 con la b9. Se suelen tocar juntas estas dos notas en acordes de séptima de dominante b9. Se suprime la séptima en las voces de D7b9 en el compás 18 por aparecer como nota melódica en el cuarto tiempo.

Fíjate en la duplicación de las notas en los compases 2, 6, 8-11, 13, 15, 17 y 19-20, lo cual fortalece y realza las voces. Si no puedes alcanzar las décimas en los compases 10 y 12 con la mano izquierda, puedes arpeggiarlas, como se ve en el **ejemplo 5-9**.

No existen reglas rígidas en cuanto al momento justo para agregar ciertas notas a ciertos acordes, pues depende de varias cosas: cuál es la nota melódica; qué clase de acordes quieres, uno espeso, de muchas voces, o uno ligero, esquelético, con las voces bien espaciadas; si quieres un acorde "oscuro" o "claro"; si te ubicas en la parte alta o baja del teclado, etc. A continuación pongo un cuadro de las notas *posibles* de agregar a los acordes de tres voces de séptima menor, séptima de dominante y séptima mayor:

séptima menor	séptima de dominante	séptima mayor
5	5	+4
b5 (con acorde ø)	9	5
9	b9	+5
11	+9	6
6	+11	9
b6 (rara vez)	13	
+7 (con acorde mayor-menor)	b13 (o +5)	

Como se ve, existen muchas opciones. Merecen más explicación algunas de las notas no mencionadas. En un acorde de I grado, por ejemplo, la tercera menor, cuarta, séptima menor o b9 tienden a eliminar el sentido de "tono mayor", por eso no se tocan tan a menudo. Así y todo, se puede decir que según el contexto todo es posible en la música. Cecil Taylor, como ejemplo, no titubearía en tocarlo, y hasta músicos que basan sus improvisaciones en los acordes

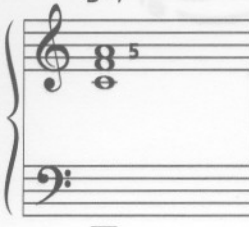
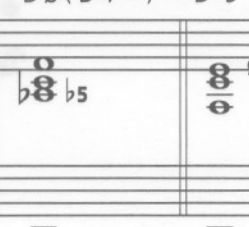
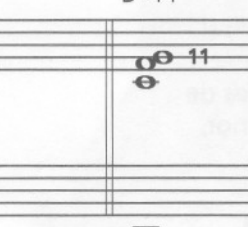
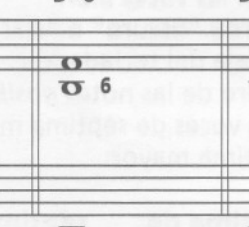
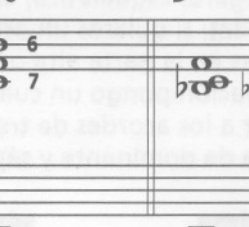

Ejemplo 5-9


como por ejemplo Joe Henderson y Wayne Shorter, lo hacen y suena bien. Sin embargo, si tocaras una séptima mayor en un acorde de séptima dominante mientras acompañabas a alguien como Ella Fitzgerald, no durarías mucho en ese puesto. Es el contexto lo que determina lo aceptable a tu público, a tus colegas en música y, lo que importa más, a ti mismo.

En los **ejemplos 5-10a a 5-10g** se muestra un acorde de D-7 con muchas de las voces agregadas o alteradas que se mencionaron anteriormente. Si agregas la b5 (**ejemplo 5-10b**) se da un acorde *semidisminuido* o *subdisminuido*, un acorde de séptima mayor con b5, que se cifra frecuentemente con \emptyset .

A veces se toca la sexta en lugar de la séptima (**ejemplo 5-10e**) pero también se pueden combinar la sexta y la séptima (**ejemplo 5-10f**). En realidad un acorde de sexta menor no funciona como acorde de II grado, sino como acorde menor de I grado, o acorde de *tónica menor*. Se podría tocar un acorde de sexta menor como primer acorde de "Summertime" de George Gershwin, "Invitation" de Bronislau Kaper o "Blue Bossa" de Kenny Dorham.

Ejemplos 5-10a – 5-10g

Ejemplo 5-10a	5-10b	5-10c	5-10d	5-10e	5-10f	5-10g
D-7	D \emptyset (D-7 ^{b5})	D-9	D-11	D-6	D-6	D ^{b6}
						

En los **ejemplos 5-11a a 5-11h** se ve un acorde de G7 con muchas de las voces agregadas o alteradas que se mencionaron arriba. La b13 y la +5 son una misma nota y se puede cifrar de las dos formas (**ejemplo 5-11g**). La +9 y b13 se combinan con frecuencia (**ejemplo 5-11h**) y se suelen cifrar como "alt" o sea, "alterada". El término alterado se refiere a mucho más que la +9 y la b13 sencillamente; implica una escala con cuatro alteraciones (se hablará más de los acordes alterados en el Capítulo Nueve).

En los **ejemplos 5-12a a 5-12f** se ve un acorde de C con muchas de las voces agregadas o alteradas que se nombraron anteriormente. Notarás que la quinta aumentada, G#, del **ejemplo 5-12c**, junto con la tercera y la séptima, E y B, forman una tríada de E mayor. Este acorde se suele cifrar como E/C.

Ejemplos 5-11a – 5-12f

Ejemplo 5-11a 5-11b 5-11c 5-11d 5-11e 5-11f 5-11g 5-11h

Ejemplo 5-12a 5-12b 5-12c 5-12d 5-12e 5-12f

Toca de principio a fin varios temas, agregando y alterando notas a los acordes de tres voces. Pronto sentirás lo que funciona bien.

Hay algunos acordes que no se encuentran ni en "Just Friends" ni en "Infant Eyes", los cuales se pueden tocar como acordes de tres voces y otros que requieren una cuarta nota. El acorde *menor-mayor* (**ejemplo 5-13**) se muestra aquí en posición cerrada y también como acorde de tres voces con quinta y novena agregadas. Fíjate en las dos maneras de cifrar el acorde. El primer acorde de "Nica's Dream"³ de Horace Silver es un acorde menor-mayor. *Un acorde menor-mayor siempre se forma con una tercera menor, una quinta justa y una séptima mayor.* Aunque sea un acorde menor, no es acorde de II grado—funciona como acorde menor de I grado o tónica menor. Habrá más sobre los acordes menores-mayores en el Capítulo Nueve.

Ejemplo 5-13

Ejemplo 5-14

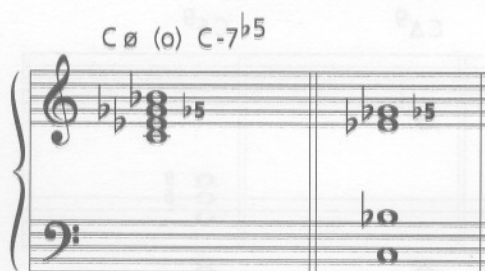
Otro acorde muy comúnmente usado en los standards tradicionales es el acorde de séptima disminuida (**ejemplo 5-14**), que se ve aquí en posición cerrada y también en las voces a dos manos. En la teoría tradicional, este acorde se forma de la fundamental, tercera menor, quinta disminuida y séptima doblemente disminuida. Sin embargo, es más

³ Horace Silver, *Horace-Scope*, Blue Note 4042.

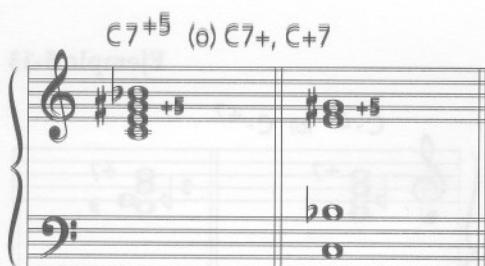
fácil pensar en el acorde de séptima disminuida como una serie de terceras menores superpuestas o colocadas una encima de la otra. El acorde de séptima disminuida se suele cifrar o con un circulito, (C^o) o así: C^{o7}.

Los acordes disminuidos ocurren en el tercer compás del puente de "Sophisticated Lady" de Duke Ellington, el segundo compás de "Wave" de Antonio Carlos Jobim y en el compás 28 de "Mirror, Mirror" de Chick Corea. Los acordes disminuidos suelen funcionar como una suerte de acorde disfrazado de séptima de dominante b9. Hablaremos más de los acordes de séptima disminuida en el Capítulo Nueve.

Ejemplo 5-15



Ejemplo 5-16



El acorde semidisminuido que mencionamos brevemente arriba, se ve en el **ejemplo 5-15**, en posición cerrada y también en las voces a dos manos. El término semidisminuido es una manera breve de describir un acorde de séptima menor b5. En la música más antigua, verás este acorde cifrado como C-7b5, mientras que en la música más moderna es más común ver el acorde cifrado como C^o. El primer acorde de "Search for Peace",⁴ de McCoy Tyner, "Peace"⁵ y "In Your Own Sweet Way"⁶ es un acorde semidisminuido. Un acorde semidisminuido siempre se forma con una tercera menor, una quinta bemol y una séptima menor. Los acordes semidisminuidos funcionan como acordes de II grado y se suelen tocar cuando el acorde de I grado en una progresión II-V-I es tónica menor, por ejemplo, D^o, G7alt, C-.

El acorde de tonos enteros que se ve en el **ejemplo 5-16** en posición cerrada y también en las voces a dos manos, se suele cifrar como C7+5, y a veces como C7b13 (+5 y b13 son una misma nota). La cifra C7+5 se suele abreviar en C7+ y a veces en C+7, lo cual te puede confundir, pues el signo de + nada tiene que ver con la 7. El acorde de G7+5 se da en el compás 17 de "Stella By Starlight", aunque a veces se reemplaza con G7alt. Hablaremos más de acordes alt y de tonos enteros en el Capítulo Nueve. Un acorde de tonos enteros siempre se forma con una tercera mayor, una quinta aumentada y una séptima menor. Los acordes de tonos enteros funcionan como acordes de V grado.

Temas de práctica sugeridos

Stella By Starlight	Blue In Green
Sophisticated Lady	Mirror, Mirror
Nica's Dream	Wave
Search For Peace	Once I Loved
When Lights Are Low	

⁴ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note BST 84264.

⁵ Horace Silver, *Blowin' the Blues Away*, Blue Note 84017.

⁶ Miles Davis, *Workin' and Steamin'*, Prestige 24034 (con Red Garland en el piano).

CAPÍTULO SEIS ≡ Sustitutos tritonales

Toca el **ejemplo 6-1**, los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Y después toca el **ejemplo 6-2**. ¿Cómo reaccionas ante la rearmenización del tercer compás? ¿Suena más "moderno"? ¿Suena más suave la progresión? ¿Te gusta? Lo que estás oyendo es el *sustituto tritonal*.

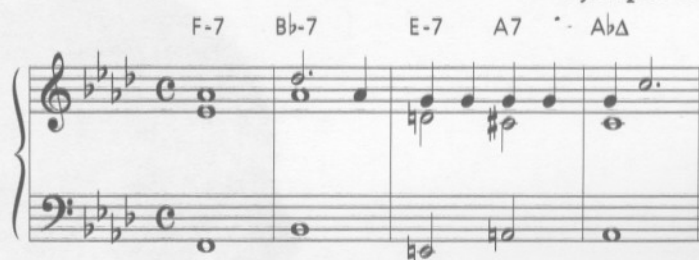
A los músicos del jazz les gusta sustituir los acordes. Un acorde sustituto es lo que implica el nombre, es decir que un acorde se sustituye por otro. El tipo más común de acorde sustituto es el tritonal. En el **ejemplo 6-3** se ve una progresión de II-V-I en la tonalidad de C, seguida inmediatamente de la misma progresión, con el acorde de G7 sustituido por un acorde de Db7, o sea, un sustituto tritonal. Toca ambas progresiones y escucha la diferencia. Al sustituir el acorde de G7 por el de Db7 se vuelve cromática la línea del bajo y por lo tanto a los bajistas les encanta el sustituto tritonal.

El sustituto tritonal funciona de esta manera: acuérdate de que en el Capítulo Dos mencionamos que las dos voces más importantes de los acordes de séptima son la tercera y la séptima. El intervalo que queda entre la tercera y la séptima de un acorde dominante es el tritono (**ejemplo 6-4**). Como no se da este intervalo en los acordes de séptima mayor ni de séptima menor, su presencia *define* el acorde de dominante. Si tocas solamente las dos notas del tritono, sugieren un acorde de V grado, aunque parezca incompleto. Lo raro del tritono es que sirve como la tercera y séptima de *dos* acordes de séptima de dominante distintos (**ejemplo 6-5**). B y F, la tercera y séptima de G7, son las mismas notas que Cb y F, la séptima y tercera de Db7. Por esta razón, se pueden sustituir uno al otro G7 y Db7. Aquellas notas como B y Cb, dicho sea de paso, que suenan igual pero tienen nombres distintos, se llaman *enarmónicas*.

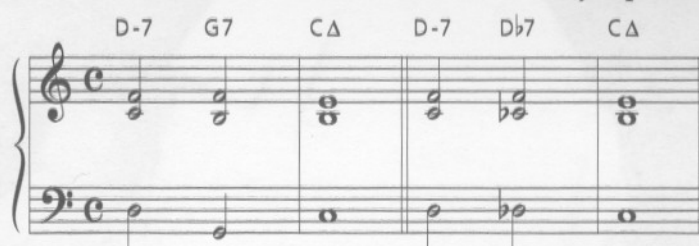
Ejemplo 6-1



Ejemplo 6-2



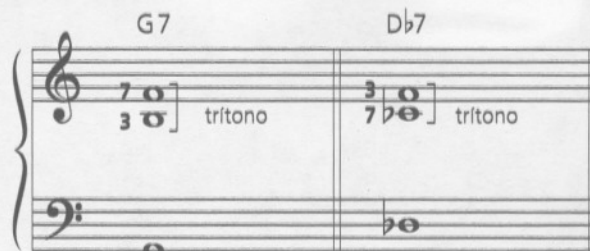
Ejemplo 6-3



Ejemplo 6-4



Ejemplo 6-5



Ejemplo 6-1

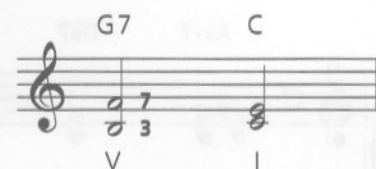


Bud Powell

Foto © por Chuck Stewart

Como el tritono y el acorde de V grado a que pertenece son muy inestables, urgen resolverse, como se ve en el **ejemplo 6-6**. Si tocas un tritono diez veces seguidas antes de acostarte esta noche (**ejemplo 6-7**), seguramente no podrás pegar ojo—tendrás que levantarte y correr al piano para resolverlo hacia un acorde de I grado (**ejemplo 6-8**). Pues el tritono pertenece a dos acordes de séptima dominante, también se podría resolver a su otro acorde de I grado (**ejemplo 6-9**).

Ejemplo 6-6



Ejemplo 6-7



Ejemplo 6-8



Ejemplo 6-9



Ejemplo 6-10



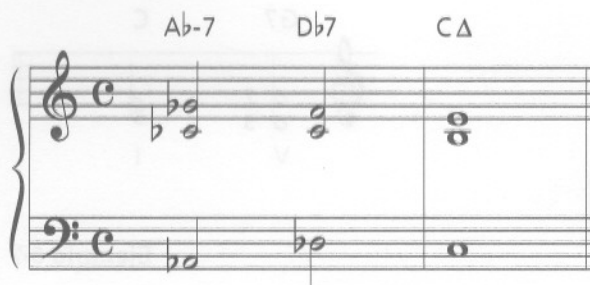
Ejemplo 6-11



B y F, la tercera y la séptima de G7, equivalen a Cb y F, la séptima y la tercera de un acorde de Db7. La tercera y la séptima de un acorde de V grado siempre forman el intervalo del tritono, sea la voz superior que sea. Recuerda que es así porque el tritono viene a ser exactamente la mitad de una octava, invirtiéndose a otro tritono (dijimos en el Capítulo Uno que el tritono se invierte a tritono, pues $4\frac{1}{2}$ más $4\frac{1}{2}$ suman nueve). Las notas fundamentales de los acordes de G7 y Db7 están separadas por el intervalo de un tritono.

Aparte de un movimiento más suave en el bajo, otra razón para utilizar el sustituto tritonal es que hace que la melodía se ponga más interesante. Fíjate en los compases 31-33 de "All The Things You Are" del **ejemplo 6-10**. La nota melódica del acorde de F7, o sea, G, es la novena del acorde. En el **ejemplo 6-11**, se sustituye el acorde original de F7 por el acorde de B7, lo cual no sólo crea un movimiento cromático en el bajo, sino que también cambia la nota melódica de una novena a una +5. Esta clase de rearmonización transforma los standards tradicionales en temas que suenan más frescos y modernos.

Ejemplo 6-12



Ejemplo 6-13



Los primeros músicos del bebop extendieron el sustituto tritonal, a veces anteponiendo el acorde de II grado al acorde sustituido de V grado. No sólo puedes sustituir el acorde de G7 por el de Db7, también puedes anteponer un acorde de Ab-7 al de Db7, logrando así la progresión II-V (**ejemplo 6-12**). Mira de nuevo los **ejemplos 6-1** y **6-2** para ver cómo se realiza esta idea. Eb7 se sustituye por A7, el cual va precedido de E-7 para lograr la progresión de II-V—E-7, A7—en el **ejemplo 6-2**. Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk y otros utilizaron esta idea en sus composiciones originales al igual que en su rearmenización de los standards, como se ve en el **ejemplo 6-13**, los compases 9-10 de "Dance Of The Infidels"¹ de Bud Powell. El compás de G7 va seguido, no del esperado C7, lo que crearía una progresión de II-V, sino de Gb7, el sustituto tritonal de C7. Gb7 va precedido por Db-7, creando la progresión II-V, Db-7, Gb7—el sustituto tritonal II-V de C7.

Aquí vendría bien una advertencia: No exageres el sustituto tritonal, pues puede sonar fatal si resulta en una línea torpe del bajo o desentona con la melodía. No se te olvide usar de tu buen gusto mientras vayas aprendiendo técnicas nuevas.

Temas de práctica sugeridos

Just Friends	All The Things You Are
Tune Up	I Should Care
A Foggy Day	Tea For Two
Yesterdays	Sweet And Lovely

¹ Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol. I*, Blue Note 1503.

CAPÍTULO SIETE ≡

Voces de mano izquierda

Al disponer las voces con la mano izquierda, se te ofrece más libertad para tocar la melodía o para improvisar. Para experimentar esta nueva libertad, toca ahora el **ejemplo 7-1**. La mano izquierda proporciona una base sobre la cual la mano derecha queda libre para tocar alguna línea, a pesar de que el acorde carezca de fundamental. Art Tatum, Errol Garner y Amad Jamal a veces tocaban estos acordes sin fundamental, y para mediados de los años 50, los tocaba con frecuencia Red Garland. Entonces Bill Evans y Wynton Kelly los desarrollaron aun más y para finales de los 50 los tocaban mucho más seguido. Antes de eso la mayoría de los pianistas de bebop seguían el ejemplo de Bud Powell, tocando acordes de dos o tres voces con fundamental (ver el Capítulo Diecisiete).

Ninguno de los acordes del **ejemplo 7-1**—D-7, G7alt ni C —tiene la fundamental en sus voces. Y ¡el acorde de C “séptima mayor” ni siquiera tiene la séptima mayor! También las voces de mano izquierda te dan más flexibilidad, como no estás obligado a tocar la fundamental y la mano izquierda se encuentra en posición más alta sobre el teclado, tocando acordes que incluyen novenas y treceavas. No te preocupes si falta la fundamental de un acorde, pues si estás tocando con sección de ritmo, el bajista muchas veces toca la fundamental en el primer tiempo del acorde que sea y además, los pianistas de jazz hasta emplean estas voces al tocar solos.

Ejemplo 7-1

The musical notation for Example 7-1 consists of three measures of piano accompaniment. Each measure is divided into two staves: a treble staff and a bass staff. The first measure is labeled 'D-7' and shows a bass line with a D7 chord and a treble line with a melody. The second measure is labeled 'G7' and shows a bass line with a G7 chord and a treble line with a melody. The third measure is labeled 'CΔ' and shows a bass line with a CΔ chord and a treble line with a melody. The notation is in 4/4 time and uses a key signature of one flat (Bb).

Ejemplo 7-2

La 7a se baja 1/2 tono

D-7 G 7 CΔ

dedo: 3a 7a 3a

Meñique:

Existen muchas posibilidades de las voces de mano izquierda, pero comenzaré con lo básico. El **ejemplo 7-2** demuestra una progresión de II-V-I en tonalidad de C. Toca el acorde de D-7. Con la mano izquierda estás tocando F-A-C-E, la tercera, quinta, séptima y novena de D-7. Ten en cuenta que aunque este acorde se parezca a un acorde de F en posición fundamental, estas son voces sin fundamental—es D-7 en realidad. Si no estás acostumbrado a tocar acordes sin fundamental, cruza con la mano derecha y toca D en el bajo para asegurarte de que, en efecto, se trata de un acorde de D-7. Ahora tócalo de nuevo, esta vez sin la fundamental. Debes acostumbrarte pronto a oír las voces sin la fundamental en el bajo.

¿Te acuerdas de lo que pasa en una progresión de II-V cuando tocas las voces de tres notas? La *séptima* *desciende en un semitono* y lo mismo ocurre con las voces de mano izquierda. Tres notas de las voces del acorde de D-7 permanecen iguales al resolverse hacia el acorde de G7. Sólo la séptima, C, se resuelve descendiendo en un semitono a B, la tercera del acorde de G7. Ahora se te presentan la séptima, novena, tercera y treceava de G7. De nuevo, cruza con la mano derecha y toca la fundamental, G, para oír cómo suena el acorde con la fundamental en el bajo.

Ahora pasa a tocar el acorde de C —tocando la tercera, quinta, sexta y novena con la mano izquierda—y estás ante la progresión completa II-V-I. Aunque no haya ni B ni séptima mayor en este acorde de C “séptima mayor”, puedes sustituir perfectamente la séptima mayor por la sexta y novena. A veces el arreglista que desee este efecto escribe la cifra C6/9.

Ejemplo 7-3

CΔ

7 8 9

3 8 5

Algunos pianistas, tales como McCoy Tyner, tocan la tercera, quinta, séptima y novena en un acorde de I grado (**ejemplo 7-3**). Por ahora, escoge las voces que más te gusten para el acorde de I grado y atente a ellas, dejando para más tarde el aprenderte las demás.

Estas voces de mano izquierda, algunos pianistas las denominan voces de mano izquierda en posición “A”. Practícalas por todas las doce tonalidades, pasando por el ciclo de quintas, manteniendo el dedo meñique entre C central y C de una octava más grave. Recuerda que el acorde de II grado se parece a un acorde de séptima mayor en posición fundamental y sólo hay que bajar la séptima en un semitono para lograr el acorde de V grado. Avanza despacio, toca con corrección y *recuerda en qué tonalidad estás tocando*. Por ejemplo, si notas que estás tocando E natural en un acorde de Db7, sabrás que algo anda mal, pues no hay E natural en tonalidad de Gb. En caso de duda, cruza y toca la fundamental con la mano derecha.

Fíjate en la nota que esté tocando el dedo meñique en cada progresión de II-V-I. La secuencia es tercera-séptima-tercera (**ejemplo 7-2**). Las voces de posición "B" son exactamente lo contrario, con el dedo meñique tocando la séptima-tercera-séptima. Para el acorde de D-7 en posición "B", toma las mismas cuatro notas que tocaste en posición "A" e inviértelas de manera de que la séptima quede en el bajo, como se ve en la **ejemplo 7-4**. Se escribe el ejemplo en la tonalidad de sol para leerse más fácilmente, pero se entiende que deberás tocar los acordes con la mano izquierda. En posición "B", las dos notas más bajas de D-7 en posición "A" se han transportado a la posición superior de las voces. Leyendo desde abajo hacia arriba, ahora se trata de la séptima, novena, tercera y quinta de D-7. De nuevo, la séptima desciende en un semitono y tienes G7, el acorde de B. El acorde de G7 tiene exactamente las mismas notas que tenía en posición "A", pero ahora, dispuesto desde abajo hacia arriba, se te presenta un acorde de tercera, treceava, séptima y novena.

Ejemplo 7-4

D-7 G7 CΔ

dedo meñique: 7a 3a 7a

Para el acorde de I grado, toca la séptima, fundamental, tercera y quinta y tendrás la progresión entera de II-V-I en posición "B". Piensa en el acorde de I grado en este caso como una tríada mayor con la séptima mayor agregada al fondo. Este acorde sí dispone de la séptima mayor, B, a diferencia del acorde de I grado en posición "A". Además, la fundamental, C, se encuentra entre las voces, pero no abajo, donde se esperaría que estuviera normalmente. Algunos pianistas en el momento de tocar el acorde de I grado, tocan la séptima, novena, tercera y quinta (**ejemplo 7-5**). Está bien usar esta opción, pero ¡con cuidado! Por sí solo suena más como un acorde de G6 que un acorde de C. Si antepones un acorde de G6, sonará más como un acorde de C, pero si antepones otro acorde, puede sonar demasiado como G6. Si tú o el bajista tocáis C, la fundamental, el acorde sonará como C. Quizá dé el caso de que estés tocando solo, sin bajista. Y aunque tengas bajista, los bajistas no siempre tocan la fundamental.

Ejemplo 7-5

CΔ

Otra vez, toca la progresión de II-V-I en posición "B" (**ejemplo 7-4**), practicándola por todas las doce tonalidades, pasando por el ciclo de quintas. Fíjate en la simetría del acorde de II grado. El intervalo más grave es una tercera mayor, al igual que el intervalo más agudo, y están separados por un semitono (**ejemplo 7-6**). Si "ves" el acorde de esta forma, podrás superar la fase puramente aritmética de la teoría. Trata de estar consciente de cómo se ve y cómo se siente el acorde (la posición de la mano) al tocarlo. Cuando McCoy Tyner toca mil notas por minuto, no está pensando "voces de mano izquierda, 3-5-7-9, séptima un semitono más abajo". Ya ha hecho eso,

Ejemplo 7-6

D-7

Ejemplo 7-7

Tune Up Miles Davis

Copyright 1963, Prestige Music. Utilizado con permiso.

hace ya muchísimos años. Él sabe cómo se ve y cómo se siente el acorde en el momento de tocarlo. Apunta tú hacia ese estado sublime, en el que ya no tengas que pensar en la teoría. Pero para llegar hasta ese estado, tendrás que pensar en la teoría constantemente.

Después que hayas pasado por el ciclo algunas veces en ambas posiciones mira el reparto de melodía de la composición de Miles Davis, "Tune-Up"¹ (**ejemplo 7-7**).

"Tune-Up", grabado primero por los años 50, es un tema popular de descarga. De momento, no pienses en la melodía. Tocarás el primer acorde E-7, con las voces de mano izquierda, pero ¿debes comenzar con el dedo meñique en la tercera o en la séptima? Pruébalo de ambas formas (**ejemplo 7-8**). Con la séptima en el bajo, las voces quizá suenen un poco turbias, pues será un poco bajo para comenzar, entonces pon la tercera en el bajo. Los tres primeros acordes del tema forman la progresión de II-V-I, entonces toca la secuencia tercera-séptima-tercera que acabas de aprender. Deberás terminar con el dedo meñique en la F# del acorde de D. El acorde que sigue el de D es D-7. ¿Cómo se llega más próximamente al acorde de D-7, con el dedo meñique en la tercera o en la séptima? Pues ya tienes el meñique en F# y la tercera de D-7 es F natural, la opción es fácil. De nuevo, estás ante una

Ejemplo 7-8

¹ Miles Davis, Relaxin', Fantasy /OJC 190 (con Red Garland en el piano).

progresión de II-V-I. El acorde que sigue a C es C-7, y de nuevo, pasa al acorde de C-7 más próximo y completa otra progresión de II-V-I. Detente en este momento, vuelve al principio y repasa los primeros once compases, comparando lo que tocas con los primeros once compases del **ejemplo 7-9**.

El próximo acorde, en el compás 12, es Eb. ¿Cuál es el acorde de E más cercano? ¿Con el dedo meñique en la tercera o la séptima? Las voces más cercanas se forman con la séptima en el bajo. Pruébalo así y verás que estás pescando en aguas turbias. Si estás tocando en un Steinway Gran Cola, quizás suenen bien estas voces. Pero en la mayoría de los pianos suenan un poco bajas. Si cambias a las otras voces, con la tercera en el bajo, estarás en una tesitura mejor del piano. El **ejemplo 7-9** muestra el tema "Tune-Up" completo con las voces de mano izquierda.

Ahora pon la melodía de "Tune-Up". Si tocas la melodía exactamente donde está escrita en el reparto de melodía o arreglo (**ejemplo 7-7**), tus manos chocarán una con otra en seguida. El remedio está en tocar la melodía una octava más arriba. Se suele cifrar la melodía de un arreglo en la tesitura media de la tonalidad de sol, *sólo para que sea más fácil de leer*. Puedes tocar la melodía en la parte del piano que quieras. La mayoría de los pianistas cambian de octava con frecuencia, tocando la melodía como queda escrita por ocho compases y luego subiéndola una octava en los próximos ocho compases, por ejemplo. Así se presta contraste al tema y permite tocar las voces dispuestas de diferentes formas en secciones similares.

En el **ejemplo 7-10** se ve el tema "Tune-Up" con la añadidura melódica.

Ejemplo 7-9



Chord symbols for measures 1-20:

- 1: E-7
- 2: A7
- 3: DΔ
- 4: (chord symbol obscured by grace notes)
- 5: D-7
- 6: G7
- 7: CΔ
- 8: (chord symbol obscured by grace notes)
- 9: C-7
- 10: F7
- 11: BbΔ
- 12: EbΔ
- 13 (1st ending): E-7
- 14: F7
- 15: BbΔ
- 16: Eb7+11
- 17 (2nd ending): E-7
- 18: A7
- 19: DΔ
- 20: (chord symbol obscured by grace notes)

Ejemplo 7-10

Tune Up Miles Davis

Copyright 1963, Prestige Music. Utilizado con permiso.

Ejemplo 7-11

Voces de mano izquierda para II-V-I

Posición "A" Posición "B"

D-7 G7 CΔ D-7 G7 CΔ

dedo
meñique: 3a 7a 3a 7a 3a 7a

Consejos prácticos

Al disponer las voces de un tema, pregúntate lo siguiente:

- 1) ¿Es progresión de II-V? Si lo es, sólo tienes que bajar la séptima en un semitono.
- 2) Si no es progresión de II-V, ¿cuál es la posición más cercana para el siguiente acorde, con el dedo meñique en la tercera o en la séptima?

Mientras no hayas aprendido de memoria todos los números, utiliza el cuadro completo de la disposición de voces de mano izquierda (**ejemplo 7-11**).

Quizá encuentres que un acorde de V grado que no vaya precedido de un acorde de II grado es un poco difícil de hallar. Si así es el caso, estudia los acordes de V grado por separado, como se ve a continuación:

- 1) Toca los acordes de V grado con la tercera en el dedo meñique, pasando por el ciclo de quintas.
- 2) Toca los acordes de V grado, con la séptima en el dedo meñique, pasando por el ciclo de quintas.
- 3) Ve alternando los acordes de V grado, primero con la séptima en el dedo meñique y luego con la tercera en el dedo meñique (**ejemplo 7-12**).
- 4) Ve alternando los acordes de V grado, primero con la tercera en el dedo meñique y luego con la séptima en el dedo meñique (**ejemplo 7-13**).

Nota final: También puedes tocar las voces de mano izquierda con la mano derecha, tocando la fundamental abajo con la mano izquierda (**ejemplo 7-14**). Sería más apropiado hacer esto al acompañar a un(a) cantante o instrumento de viento sin bajista, a dúo.

Ejemplo 7-12



dedo meñique: 7a 3a 7a 3a

Ejemplo 7-13



dedo meñique: 3a 7a 3a 7a

Ejemplo 7-14





Bill Evans y Tony Bennett

Foto © por Phil Bray

Temas de práctica sugeridos

Just Friends
Autumn in New York
Invitation
Satin Doll
Giant Steps

Autumn Leaves
Beatrice
Tune-Up
Take The "A" Train

Ejemplo 7-14



Alterando notas en las voces de mano izquierda

Ejemplo 8-1

Ejemplo 8-2

Ejemplo 8-3

Ejemplo 8-4

Diagram 7a shows the G7b9 chord in first position. The treble clef has a whole note G4 (line 2) and a whole note Bb4 (space 3). The bass clef has a whole note G3 (line 2) and a whole note Bb3 (space 3). Diagram 7b shows the G7b9 chord in second position. The treble clef has a whole note A4 (line 3) and a whole note Bb4 (space 4). The bass clef has a whole note A3 (line 3) and a whole note Bb3 (space 3).

nota. Asimismo, la +5 y la b13 de un acorde de G7—D# y Eb—son una misma nota. Te acordarás que en este caso son notas *enarmónicas*. La cifra de G7+5 con frecuencia se abrevia como G7+ y a veces como G +7, lo cual puede confundir, pues el signo de “+” se refiere a la quinta, más que a la séptima.

Ejemplo 8-5

Diagram showing two chords in G7alt. The first chord is G7b9 (labeled G7b9 (o) G7alt.) and the second is G7alt. Both are shown in treble and bass clefs with fingerings 7a and 3a.

En el **ejemplo 8-5** se ven dos tipos de voces para un acorde de D7b9, b13, tocando la séptima o la tercera con el dedo meñique. Este acorde también se puede cifrar como G7alt, pero el próximo ejemplo demuestra dos tipos más comunes de voces de un acorde alt.

Ejemplo 8-6

Diagram showing four chords: G7alt., Db7, G7alt., and Db7. Each chord is shown in treble and bass clefs with fingerings 7a and 3a.

El **ejemplo 8-6** demuestra dos acordes de G7alt, ambos con una +9 y una b13. “Alt” es abreviatura de “alterado” y significa mucho más que sólo una +9 y b13. Implica una escala con *cuatro* alteraciones, la b9, +9, +11 y b13 de un acorde de dominante (se tratarán las escalas en el próximo capítulo). Por ahora, siempre que veas un acorde de séptima de dominante con “alt” incluido en la cifra, asciende la novena y desciende la treceava en las voces de la mano izquierda. Estos dos

tipos de voces de G7alt son enarmónicamente las mismas que los acordes de Db7 que se ven a su derecha. Aunque tengan nombres diferentes (las notas A# y B en los acordes de G7alt se escriben como Bb y Cb en los acordes de Db7), los acordes—G7alt y

Db7—se disponen de exactamente las mismas notas. También es un ejemplo de sustituto tritonal: G7 y Db7 comparten la misma tercera y séptima o tritono, y G y Db distan el uno del otro en un tritono.

Ejemplo 8-7

Diagram showing five chords: G7, G7alt., Db7, Db7alt., and G7. Each chord is shown in bass clef with fingerings 13 and 9.

Como se ve en el **ejemplo 8-7**, tal vez

te sea más fácil encontrar las voces para un acorde de G7alt si piensas que “el sustituto tritonal de G7alt es Db7”, más que pensar “G7: ascender la novena, descender la treceava en medio tono”. En el ejemplo, las voces de la mano izquierda del acorde de G7 tienen la novena ascendida y la treceava descendida, convirtiéndolo a un acorde de G7alt, que viene a ser enarmónicamente igual a un acorde de mano izquierda de Db7. Entonces, el acorde de Db7 tiene la novena ascendida y la treceava descendida, convirtiéndolo a un acorde de Db7alt, escrito algo torpemente como F-A-Cb-E, que viene a ser enarmónicamente igual que F-A-B-E, y ¡ya estás de vuelta a G7!

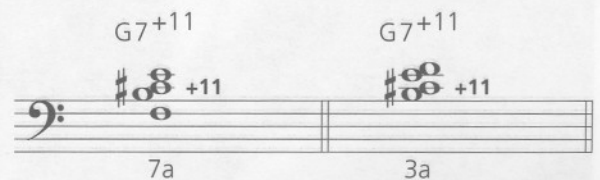
Ejemplo 8-8

Pongamos por caso que la cifra del acorde sea G7+11. Ninguno de los acordes de séptima de dominante que aprendiste en el Capítulo Siete tenía onceava. Como la onceava de G7 es C (acuérdate de que la onceava y la cuarta son una misma nota), la +11 sería C#. No tienes que cambiar nada, pues +11 siempre es una alteración *opcional* en las voces de un acorde de séptima dominante. Pero si quieres la +11, existen dos tipos de acordes de mano izquierda. Para formar el primer tipo, mueve la nota más próxima hasta la +11. La nota más próxima a C# en un acorde de G7 es B, la tercera, pues mueve B a C# y tendrás un acorde de G7+11 (**ejemplo 8-8**), que se ve aquí de dos formas, con el dedo meñique en la séptima y en la +11. Si no estás acostumbrado al sonido de este acorde, cruza con la mano derecha y toca la fundamental, G, un par de octavas más abajo. Ahora toca el acorde sin la fundamental.



Ejemplo 8-9

En la segunda manera de tocar el acorde de G7+11, empezando por abajo, se arma con la séptima, la tercera, +4 y la treceava (**ejemplo 8-9**). También podrías invertir este acorde, tocando la tercera con el dedo meñique, pero así las voces suenan demasiado apretadas.



Las voces de G7+11 del **ejemplo 8-8** no tienen tercera. Se ha repetido mucho el refrán de que "tienen que estar presentes la tercera y la séptima en un acorde de séptima de dominante". Y sí, es cierto lo dicho sobre los acordes de dominante *sin alteración*, pero una vez que te pongas a alterar las voces de los acordes de dominante, se borrarán las fronteras de lo que define un acorde de séptima de dominante y entonces surgirán sonidos peregrinos y hermosos.

El **ejemplo 8-10** demuestra dos tipos de voces para formar un acorde de C7+9, tocando la tercera o la séptima con el dedo meñique. Los acordes de séptima de dominante +9 por lo general tienen la quinta pero no tienen treceava, como se ve en ambos ejemplos. El segundo tipo, con la séptima en el dedo meñique, no se toca mucho, por sonar tanto más fuerte con la tercera en el dedo meñique.

Ejemplo 8-10



Ejemplo 8-11

El acorde *menor-mayor*, de que tratamos brevemente en el Capítulo Cinco, es un acorde menor con una séptima mayor. A diferencia de los acordes de séptima menor, los acordes menores-mayores no suelen funcionar como acordes de II grado sino como acordes menores de I grado, que se denominan también acordes de *tónica menor*. Se suele cifrar los acordes menores-mayores con un signo de "-" y un triángulo, por ejemplo, D-Δ. Otra manera de cifrarlos es con un signo de "-" y un signo de "+7" encima de o





Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb

Foto © por Lee Tanner

después del signo de "-", por ejemplo, D-+7. Si la cifra indica acordes de D- o D-6, puedes sustituirlos por D, a menos que la nota melódica sea la sexta o la séptima. En el **ejemplo 8-11**, se ve un acorde de D menor-mayor en dos posiciones, con la tercera o la séptima en el dedo meñique. Fíjate que estos acordes se disponen con las mismas voces que las del acorde de G7+11 en el **ejemplo 8-8**. También constan de las mismas voces los acordes de G7alt y Db7 del **ejemplo 8-5**, con la diferencia que éstos eran acordes de dominante y los acordes de dominante que distan en un tritono se pueden sustituir el uno al otro. Te preguntarán cómo pueden tener las mismas voces un acorde menor y uno de dominante. El hecho es de que una vez que la armonía empieza a complicarse, se empiezan a borrar las distinciones usuales entre mayor, menor y dominante, permitiendo muchos sonidos que no ocurren en la armonía tradicional.

Para el acorde de *séptima disminuida*, que mencionamos brevemente en el Capítulo Cinco, toca el acorde primero en posición fundamental, o sea una serie de terceras menores superpuestas o colocadas unas encima de otras (**ejemplo 8-12**). Así deberá sonar un poco soso, entonces asciende la voz superior en un tono entero para que las voces de la mano izquierda suenen más modernas. Tendrás de esta forma las mismas voces que en el acorde de G7b9.

En el **ejemplo 8-13** se ven tres maneras fáciles de disponer las voces de un acorde de Gsus. El primer acorde tiene sólo tres voces y se toca mucho, por el "espacio" adicional que evoca un acorde *sus*. Los otros acordes tienen las voces dispuestas de manera idéntica a las voces de mano izquierda que aprendiste en el capítulo anterior. Ya que un acorde *sus* funciona como una progresión de II-V contenida dentro de un solo acorde, un acorde de Gsus es como los acordes de D-7 y G7 combinados en un acorde de D-7/G, que es la manera de que se suele cifrar.

El **ejemplo 8-14** demuestra las voces de mano izquierda para un acorde frigio. Desde abajo hacia arriba, consta de la fundamental, b9, cuarta y quinta.

Ahora ha llegado el momento de poner en obra algunas de estas disposiciones de voces. Mira el **ejemplo 8-15**, un arreglo del standard de Jimmy Van Heusen-Johnny Mercer, "I Thought About You".¹ Esta versión se ha rearmonizado un tanto, para darte la oportunidad de tocar estas nuevas disposiciones de voces. Si echas un vistazo a las cifras de los acordes, verás cifras de acordes semidisminuidos, alt, +11, b9 y menores-mayores.

¹ Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia PC 8456. El solo de piano en el corte del título es uno de los mejores que haya tocado Wynton Kelly.

Ejemplo 8-12

F^o (o) F^{o7} (las mismas voces que el G7^{b9})

asciende la nota superior en un tono entero

Ejemplo 8-13

Gsus (o) D-7/G

Ejemplo 8-14

E frigio
(o) Esus^{b9}
(o) G7/E

Ejemplo 8-15

I Thought About You

Van Heusen/Mercer

1 Bø E7alt. Eb7+11 D7alt. G7 Ab7+11 Improvisación

2 3 4

5 G-7 Eø A7alt. D-7 Db7 C-7 F7b9

6 7 8

9 BbΔ Bb-7 Eb7 FΔ G-7 A-7 BbΔ

10 11 12

13 Bø E7alt. Bø E7alt. A-7 Ab7 G-7 C7

14 15 16

17 Bø Bb7+11 A7alt. Ab7 G7 Ab7+11 Improvisación

18 19 20

Ejemplo 8-15 (continuación)

The musical score consists of three systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The measures and their corresponding chords are as follows:

- Measure 21: G-7
- Measure 22: F-7
- Measure 23: E-7
- Measure 24: A7alt.
- Measure 25: D-Δ
- Measure 26: Db7
- Measure 27: C-7
- Measure 28: F7b9
- Measure 29: BbΔ
- Measure 30: Bb-7
- Measure 31: Eb7
- Measure 32: FΔ
- Measure 33: G-7
- Measure 34: A-7
- Measure 35: Bø
- Measure 36: E7alt.
- Measure 37: A-7
- Measure 38: Ab7
- Measure 39: G-7
- Measure 40: GbΔ
- Measure 41: C7alt.
- Measure 42: FΔ

Copyright 1939, renovado 1969 Lewis Publishing Co. & 20th Century Fox Music. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.

El primer acorde de "I Thought About You" es Bø. En el **ejemplo 8-2**, recorriste cinco posibilidades de un acorde semidisminuido. Podrías empezar con el dedo meñique en la tercera, D, pero saldría en una parte muy baja del teclado. Podrías empezar con el dedo meñique en la séptima, A, pero como la nota superior de las voces sería la nota melódica y las dos manos chocarían. Podrías empezar con el dedo meñique en la fundamental, B, pero saldría en una parte muy alta del teclado, obligándote a tocar la melodía una octava más arriba. Esa última opción sería posible, pero por ahora, toca la melodía exactamente donde está escrita. Si pones el dedo meñique en F, la b5, te colocas justamente en el medio del ámbito de las voces de mano izquierda (más o menos de C central hasta C de una octava más grave), tu mano derecha queda libre para tocar la melodía y ante todo, *suenas fenómeno*.

Toca el tema de principio a fin de "I Thought About You". A excepción de los dos últimos compases, todos los acordes se disponen de voces de mano izquierda. A continuación se ven los criterios básicos para esa decisión de qué voces deberías de escoger al pasar de un acorde al otro:

- Lograr fluidez de movimiento.
- Impedir que las manos choquen una con otra.
- Mantener la mano izquierda en la mejor tesitura para las voces de dicha mano, con el dedo meñique, lo más que se pueda, entre C central y C de una octava más grave.

Toca el arreglo unas cuantas veces, acostumbrándote a lo que puede ser un sonido nuevo para ti. Después, repasa los siguientes puntos:

- compás 2: La +11 opcional del acorde de Eb7+11 está en la melodía, entonces puedes suprimirla en las voces de mano izquierda.
- compás 4: La +11 opcional del acorde de Eb7+11 se toca aquí, mientras que la mano derecha improvisa una línea sobre el acorde (ocurre lo mismo en el compás 20).
- compás 5: La mano izquierda toca solamente tres notas en el acorde de G-7 para que las manos no choquen (ocurre lo mismo en el compás 21).

compás 10: Desde el acorde anterior, el acorde de Bb-7 más próximo se formaría con el dedo meñique en un Db bajo. Como suena demasiado bajo y turbio, toca el acorde de Bb-7 con el dedo meñique en la séptima.

compás 11: Después del acorde de F , el acorde de G-7 más próximo sería con la tercera en el dedo meñique. Aquí se tocan las voces con la séptima en el dedo meñique, pues pasa más suavemente a los dos siguientes acordes.

compás 14: Puesto que ya se tocó otro acorde de Bø en el compás anterior, se dan las voces aquí con la séptima en el dedo meñique para variar.

compases 17-18: Las voces de los acordes Bb7+11, A7alt y Ab7 son enarmónicamente las mismas que los acordes de E7alt, Eb7+11 y D7alt de los compases 1-2. ¿En qué se diferencian? En nada, a menos que tengas un bajista quien toque la fundamental de los tres acordes. Pero como a los bajistas les encanta tocar sustitutos tritonales en los acordes de dominante, no te juegues la vida.

compás 22: Aquí hay un cambio hacia arriba, al pasar de E-7 a A7alt, para evitar el sonido demasiado bajo del acorde de A7alt.

compás 23: Aquí se trata de una rearmonización, tocando un acorde de D- en vez de D-7, el acorde original.

compás 25: Aquí se nos presentan unas voces nuevas para un acorde de séptima mayor, con el dedo meñique en la quinta.

Ahora bien, no te dejes abrumar por la repentina abundancia de nuevas voces. Al recorrer un tema, optarás por rechazar algunas voces por ser demasiado altas o bajas, por no pasar fácilmente de un acorde al otro o por chocar las manos una con otra. Después de algunas sesiones de práctica, habrás aprendido de memoria muchas de estas voces. Además, ya tenderás a preferir ciertos sonidos, lo que marca un proceso hacia el desarrollo de un estilo propio de tocar.

Existen más voces de mano izquierda, que trataremos en el Capítulo Dieciséis.

Temas de práctica sugeridos

Blue In Green	Stella By Starlight
Search For Peace	Inner Urge
Old Folks	Woody 'n You
What Is This Thing Called Love?	Quiet Now
Peace	

CAPÍTULO NUEVE ≡

Teoría de las escalas

Introducción: el porqué de las escalas

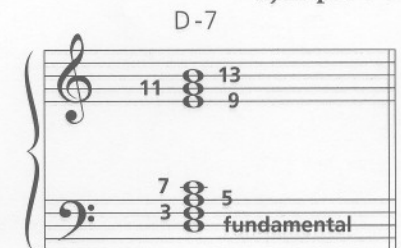
Remóntate al año 1940 ACP (antes de Charlie Parker). Eres un joven músico de jazz luchando por aprender a improvisar. Te has estado codeando con músicos mayores, más experimentados, esperando que ellos compartan algunos de sus secretos contigo. Tu primera clase de teoría consta de lo siguiente: "En un acorde de D-7 puedes tocar D-F-A-C, la fundamental, tercera, quinta y séptima del acorde". Algunos días después, otro músico más experimentado te dice que también puedes tocar E-G-B, o sea, la novena, onceava y treceava. Ahora toca el **ejemplo 9-1**, la fundamental, tercera, quinta y séptima con la mano izquierda y la novena, onceava y treceava con la mano derecha.

La enseñanza del jazz ha progresado mucho desde 1940, pero la mayoría de los músicos todavía tocan las mismas voces en un acorde de D-7. Lo que sí ha cambiado es la manera de que pensamos en las notas. Ya que aprendimos el abecedario de niños en plan A-B-C-D, etc., no es tan fácil ir alternando las letras, como D-F-A-C-E-G-B. Y puesto que aprendimos a contar en plan 1-2-3-4, etc, no es tan fácil pensar en números alternados, como 1-3-5-7-9-11-13. El acorde de D-7 no es tan difícil de visualizar en el teclado, pues son todas teclas blancas. Visualizar Ab-7 es un poco más difícil, pues es una mezcla de teclas blancas y negras. Si el acorde fuese de C#7alt con una b9, una +9 que pareciera una tercera menor, una +11, b13, sin quinta, sería aún más difícil. En este momento, el estudiante exclama "¡Si esto es muy difícil!" y se rinde. Por fortuna, queda otra manera más fácil.

Echemos otro vistazo al **ejemplo 9-1**. Esta vez descende la mano derecha en una octava, cruzando por encima de la mano izquierda (**ejemplo 9-2**). Toca las siete notas a la vez. Ahora puedes ver las siete notas de una escala o modo, el modo D dórico, que se ve a la derecha. Es mucho más fácil recordar una escala que un grupo de terceras, tales como se ven en el **ejemplo 9-1**. Es por eso que los músicos del jazz piensan en términos de escalas o en modos cuando improvisan, por ser más fácil que pensar en acordes.

Las escalas tienen una asociación negativa para muchos, pues se imaginan a un pianista clásico, golpeando el piano como un robot durante ocho horas diarias. Y es cierto que tendrás que practicar las escalas para utilizarlas en el momento de improvisar, pero los

Ejemplo 9-1



Ejemplo 9-2

modo D dórico



mejores músicos de jazz piensan en ellas más como un surtido de notas disponibles en cualquier momento, que un patrón de "do-re-mi-fa-sol", etc. Pruébalo tú: Toca un acorde de C con la mano izquierda e improvisa con la mano derecha, tocando todas las notas de C mayor pero *sin* disponerlas en forma de escala. Por cierto que C mayor es la tonalidad más fácil en que hacer esto, pero después de haber estudiado esta técnica por un tiempo, verás cómo te sale igual de fácil en cualquier tonalidad.

Como se ve en el **ejemplo 9-2**, las voces de un acorde extendido de D-7 son exactamente las mismas que las notas del modo D dórico. Recuerda esto, pues todo el mundo dice "toca esta escala en ese acorde", como si la escala y el acorde fuesen dos cosas distintas. Y es que *la escala y el acorde son, en la mayoría de los casos, dos formas de una misma cosa*. Y ya que vamos a ir pensando en las escalas y los acordes como una misma cosa, repasemos las reglas de los tres acordes básicos: el de séptima mayor, séptima menor y séptima de dominante. Se aplicarán las mismas reglas a la mayoría de las escalas, a saber:

- Un acorde de séptima mayor se forma con una tercera mayor y una séptima mayor.
- Un acorde de séptima menor se forma con una tercera menor y una séptima menor.
- Un acorde de séptima de dominante se forma con una tercera mayor y una séptima menor.

Armonía de las escalas mayores

Debido a que puedes tocar más de una escala en un acorde dado, las escalas que se van a presentar a continuación caen dentro de la categoría de "primeras opciones básicas". Los distintos músicos tocan escalas distintas con los mismos acordes. Bud Powell y Herbie Hancock, dos gigantes del jazz piano, tocaban escalas distintas en los acordes semidisminuidos, por ejemplo. Mantén la mente abierta—y los oídos abiertos también.

Mira el cuadro de las Armonías de Escalas Mayores (**ejemplo 9-3**).¹ La escala de C mayor se ve aquí con todos sus modos: jónico, dórico, frigio, lidio, etc. El primer modo, el jónico, se toca con algún tipo de acorde de C. ¿Qué clase de tercera y séptima tendrá? Como tiene una tercera mayor y una séptima mayor, es el modo de un acorde de C. Ahora mira el modo segundo, o dórico, que va de D a D. Se toca con algún tipo de acorde de D. Por estar dispuesto con una tercera menor y una séptima menor, es el modo de un

¹ Que reproducimos en el apéndice como "Apéndice A".

Ejemplo 9-3

Armonía de las Escalas Mayores

I C Δ nota "vitanda" jónico

II D-7 dórico

III E frigio (E sus^{b9}), F/E, E-7 sobre III-VI-II-I frigio

IV F Δ +4 lídio

V G7 +4 nota "vitanda" mixolidio

VI (ver Capítulo Veintidós) eólico

VII B \emptyset nota "vitanda" locrio

V G sus (no hay nota "vitanda") mixolidio

acorde de D-7. Ahora salta al modo quinto, o mixolidio, que va de G a G. Por estar dispuesto con una tercera mayor y una séptima menor, es el modo de un acorde de G7. Estas son las escalas, o los modos, de tocar con D-7, G7, C, la progresión de II-V-I en la tonalidad de C.

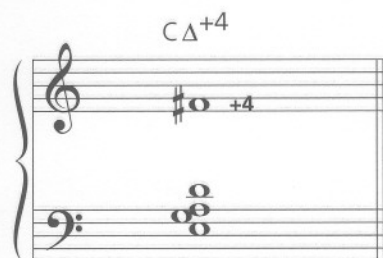
Ejemplo 9-4



Ejemplo 9-5



Ejemplo 9-6



En este momento te preguntarás, ¿"Para qué preocuparse con escalas y modos? Los modos D dórico, G mixolidio y C jónico tienen las mismas notas. ¿Por qué no pensar sencillamente 'toca en C mayor', en D-7, G7, C ?".

La pregunta está bien formulada. Veamos: toca un acorde de mano izquierda de C con la mano izquierda y al mismo tiempo, toca el modo C jónico con la mano derecha. Hay una nota del modo que no puedes tocar tan libremente como las demás seis notas del modo. Ahora toca las voces de mano izquierda y al mismo tiempo la cuarta, F, con la mano derecha. ¿Te suena disonante? He aquí la llamada nota "vitanda". Ahora toca de nuevo las voces de mano izquierda, pero esta vez toca con la mano derecha un breve glisado con F en el medio, como se demuestra en el **ejemplo 9-4**. Ahora la disonancia apenas se nota, pues F se ha convertido en *nota de paso* que no se prolonga en el acorde. Quizá no sea tan bueno el término nota "vitanda", pues implica que no se debe tocar en absoluto y sería mejor llamarla "nota que hay que manejar con cuidado". Bueno, sí, me atengo a lo de nota "vitanda".

El punto de disonancia que desees alcanzar siempre dependerá del contexto. Me explico: la primera nota del noveno compás de "Stella By Starlight" de Victor Young es una cuarta sobre un acorde de séptima mayor (**ejemplo 9-5**), la nota "vitanda", la cual resuelve en seguida hacia la tercera mayor. Andrew Hill o Don Pullen quizá no titubearían en prolongar la cuarta en un acorde de séptima mayor, pero no lo tocaría así Oscar Peterson, excepto como nota de paso. Si estás tocando una pieza libre o un tema que tenga una sección en la que se prolongue un solo acorde, tal vez sea la cuarta lo más interesante que podrías tocar sobre un acorde de . Pero si fueras a acompañar a alguien como Sarah Vaughn, no estaría muy a gusto si tocaras esa cuarta.

Antes de la época del bebop, la mayoría de los músicos del jazz tocaban la cuarta de un acorde mayor exclusivamente como nota de paso. Los iniciadores como Charlie Parker, Bud Powell y Thelonious Monk ascendían muchas veces la cuarta, como se ve en la **ejemplo 9-6**. Por difícil de creer que sea en estos días, en algún momento del pasado esta nota era muy discutida, llevándoles a los puristas a anunciar que "el jazz estaba muerto" cuando los músicos de los 40 empezaban a tocar las armonías modernas por todas partes. La cuarta aumentada se cifra aquí como +4, pero muchos músicos la llaman +11, por ser una misma nota la cuarta y la onceava. Allá por los años 40 la llamaban b5, pero como cada vez más músicos de jazz comenzaban a pensar en escalas mientras improvisaban, el término b5 ha cedido poco a poco al

Ejemplo 9-7

de +4 o +11. Como ves en el **ejemplo 9-7**, el cuarto tono de la escala de C mayor se ha ascendido, en vez de descenderse la quinta.

La nueva escala o modo del **ejemplo 9-7** es igual a la escala de G mayor, excepto que empieza en C, el cuarto tono de la escala.

Como el cuarto modo de la escala mayor es el lidio, viene a ser el modo C lidio. Aunque se cifra C +4, se trata en realidad de la tonalidad de G. Te aconsejo que aprendas a pensar todo lo posible en términos de *tonalidad*, no de *acorde*. Sin embargo, no tienes que esperar a que veas +4 en una cifra para tocar una cuarta aumentada en un acorde de séptima mayor, pues la puedes tocar en la mayoría de los acordes de séptima mayor. Bueno, casi la mayoría. Un acorde +4 sonaría fatal en un tema de Willie Nelson—iba a decir “un tema de los Beatles” pero ahora se me ocurre que Oliver Nelson se valió de los acordes +4 en su arreglo de “Yesterday” de Lennon y McCartney en el álbum de Lee Morgan, *Delightfulee*.²



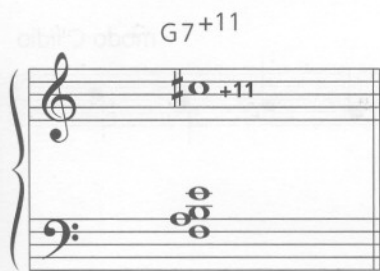
Solemos pensar en los acordes lidios como cosa muy “moderna” pero George Gershwin se valió del modo lidio para el primer acorde del puente de “Someone To Watch Over Me”. Y ¿querrás creer que el acorde del sexto compás de “Cumpleaños feliz” es un acorde lidio?

Ahora volvamos la vista al modo cuarto o lidio del cuadro de la armonía de las escalas de tono mayor (**ejemplo 9-3**). ¿Qué clase de tercera y séptima se presenta aquí? Por estar dispuesto de una tercera mayor y una séptima mayor, tiene que tocarse con un acorde de F. Pero si vieras la cifra F, la primera escala en que pensarías sería la de F mayor. ¿En qué se diferencia el modo F lidio de F mayor? En esto, a saber: en lugar de Bb, tiene B natural, o cuarta aumentada, entonces se agrega +4 a la cifra del acorde.

Ahora veamos el modo quinto o mixolidio, del **ejemplo 9-3**, también conocido como la *escala dominante*. Toca las voces de mano izquierda de G7 mientras tocas el modo G mixolidio con la derecha. En este caso existe otra nota “vitanda”, o sea C, la cuarta nota del modo. Si tocas C con la mano derecha mientras toques las voces de la mano izquierda, notarás la disonancia. Pero si tocas C otra vez como nota de paso, apenas si sonará disonante; solamente se oírás si tocas C o si la prolongas al tocar el acorde de G7 con la izquierda. Y repetimos, el contexto es lo que va a influenciar tu decisión de tocar C en un acorde de G7. Quizá *quieras* tocar algo disonante o quieras tocar

² Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note BST 84243. McCoy Tyner es el pianista en este álbum, uno de los mejores hechos por Lee.

Ejemplo 9-8



Ejemplo 9-9



Ejemplo 9-10



Ejemplo 9-11



Ejemplo 9-12



la cuarta, descendíendola en un semitono a la tercera, como vimos en el ejemplo sacado de "Stella By Starlight". En todo caso, nunca pienses en la disonancia como algo "malo". La disonancia no es un término peyorativo, sino que es lo que infunde interés a la música, prestándole tensión, resolución y energía.

De modo parecido a lo que pasaba con la nota "vitanda" en el acorde de I grado, la mayoría de los músicos del jazz de la época anterior al bebop tocaban la cuarta en un acorde de V grado solamente como nota de paso. Bird, Bud, Monk y otros iniciadores de la época del bebop ascendían con frecuencia la cuarta de un acorde de B, como se ve en el **ejemplo 9-8**. Aquí el acorde se cifra como G7+11, pero algunos músicos escriben este acorde como G7+4 (como la cuarta y la onceava son una misma nota). A partir de los años 40, como hemos dicho, el término b5 ha cedido el paso a las cifras +11 o +4. Como se ve en el **ejemplo 9-9**, el cuarto tono del modo de G mixolidio se ha ascendido, en vez de descenderse la quinta.

Esta escala nueva no está dispuesta de las mismas notas que ninguna otra escala mayor. Tiene una alteración, C#, pero no hay ninguna escala mayor con armadura de la tonalidad de C#. Ahora has abandonado la armonía de la escala mayor y te has pasado a otro tipo de armonía, basada en una escala completamente diferente, o sea la escala menor melódica. La armonía menor melódica se tratará en la segunda parte de este capítulo.

Ahora veamos la última línea del **ejemplo 9-3**. De nuevo se nos presenta el modo quinto o mixolidio, pero esta vez con una nueva cifra de acorde, Gsus. Esta es la escala o el modo que se suele tocar sobre un acorde de Gsus y he aquí la diferencia entre el acorde de G7 y el de Gsus, los dos acordes que comparten el mismo modo de G mixolidio: Las voces de los acordes están dispuestas de manera que la cuarta no suene como nota "vitanda". Toca el modo de G mixolidio primero sobre las voces de Gsus y luego sobre las voces de G7 (como se ve en el **ejemplo 9-10**) y notarás la diferencia. Ahora toca la nota C sola sobre las dos disposiciones de voces (**ejemplo 9-11**) y notarás aún más diferencia.

Ahora fíjate en el modo séptimo o locrio del **ejemplo 9-3**. La cifra que se coloca sobre este modo es Bø o B semidisminuido, la abreviatura de B-7b5. Toca el **ejemplo 9-12** y notarás que la segunda nota de este modo, o sea C, suena muy disonante sobre las voces de mano izquierda de Bø. C es la b9 del acorde. Existe una novena natural, C#,

en las voces de mano izquierda, pero C sonará disonante aunque no haya C# en las voces de mano izquierda (**ejemplo 9-13**). Por lo tanto, C es otra nota "vitanda". Hasta mediados de los años 50, la mayoría de los músicos del jazz pensaban en plan vertical más que en plan horizontal—es decir que pensaban en acordes en lugar de escalas. Y cuando sí pensaban en alguna escala para un acorde semidisminuido, preferían el modo locrio, aunque Bud Powell usaba frecuentemente una escala armónica menor con los acordes semidisminuidos. Existe otro modo, que se encuentra en la armonía menor melódica (y que cubriremos en la segunda parte de este capítulo) que funciona en los acordes semidisminuidos y que carece de nota "vitanda". En los acordes semidisminuidos algunos músicos emplean el modo locrio y otros emplean el modo de la armonía menor melódica. Muchos músicos emplean los dos modos, entonces tienes opción. De momento, suspende el juicio hasta que lleguemos a hablar de ese otro modo semidisminuido.

Ejemplo 9-13



Bobby Hutcherson y Andrew Hill

Foto © por Lee Tanner

Ejemplo 9-14

Ejemplo 9-15

Ahora fíjate en el tercer modo, el modo frigio, del **ejemplo 9-3**. Este modo se toca con los acordes frigios (ver el Capítulo Cuatro). Pero también se toca con un acorde de III grado, como por ejemplo en la progresión E-7, A7, D-7, G7. Los músicos del jazz denominan esta progresión de "III-VI-II-V"³ en tonalidad de C. En el **ejemplo 9-14** se presenta una línea improvisada sobre una progresión de II-VI-II-V en tonalidad de C, las notas del acorde de E-7 subiendo por el modo frigio. Ahora toca el **ejemplo 9-15** y escucha los mismos cuatro compases, esta vez con el modo E dórico sobre el acorde de E-7. ¿Cuál te gusta más? Los dos ejemplos constan de voces de tipo Bud Powell en la mano

Ejemplo 9-16

izquierda, en posición fundamental, que cubriremos en el Capítulo Diecisiete. Las voces de mano izquierda del acorde de E-7 que aprendiste en el Capítulo Siete no funcionan tan bien si tocas una línea de E-frigio, por disponer el modo E frigio de dos notas—F y C—que suenan muy disonantes encaradas con las voces de mano izquierda de E-7 (**ejemplo 9-16**). Hasta suenan como notas "vitandas".

³ En la teoría clásica, se llamaría III-V/II-II-V, pues A7 es la V de D-7.

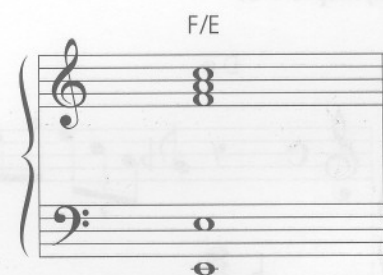
El modo frigio se emplea típicamente en la música tradicional andaluza.⁴ En el **ejemplo 9-17**, un acorde F/E—una tríada de F sobre un pedal de E—resuelve hacia una tríada de E mayor, cadencia típica de la música andaluza. El modo E frigio es la mejor escala de emplear sobre el acorde de F/E. Ahora toca el acorde de F/E solo, sin resolverlo (**ejemplo 9-18**). ¿Suenas como un acorde de I o un acorde de V grado? En realidad no cabe dentro de nuestras ideas acerca del sonido de los acordes de I o de V grado. Gil Evans y Miles Davis se sirvieron mucho de este sonido en el álbum de Miles, *Sketches of Spain*,⁵ notablemente en la "Soleá" de Gil.

Ejemplo 9-17



Ya se han cubierto todos los modos de la escala mayor menos el eólico, el sexto modo. Lo que ocurre es que son raros los acordes eólicos; por eso voy a reservar la teoría eólica para el Capítulo Veintidós. De momento nos toca tratar un tipo de armonía mucho más exótica que ningún aspecto de la escala mayor, y que representa el sonido típico del jazz moderno; me refiero a la escala menor melódica.

Ejemplo 9-18



Consejos prácticos Toca todos los modos nuevos sobre las voces de mano izquierda correctas, pasando por el ciclo de quintas. Al aprender cada nuevo modo, explora las posibilidades melódicas. Fíjate bien en el color y la relativa disonancia de cada nota encarada con las voces de mano izquierda. Crea frases breves y melodías, siempre intentando evitar el tocar frases de "do-re-mi".

Temas de práctica sugeridos

Just Friends
All The Things You Are
I Got Rhythm

Tune-Up
Satin Doll
Stompin' At the Savoy

⁴ Denominado antiguamente el "modo de mi" [nota de la traductora].

⁵ Columbia 40578.

Armonía de las escalas menores melódicas

Toca el **ejemplo 9-19**, el mismo ejemplo con que empieza el Capítulo Ocho y escucha el sonido de la armonía menor melódica. De la escala menor melódica se derivan todos los acordes semidisminuidos, alterados y menores-mayores. Ahora mira el **ejemplo 9-20**, el cuadro titulado Armonía de la escala menor melódica.⁶ La escala menor melódica es casi idéntica a la escala mayor, con una salvedad: dispone de una tercera menor.⁷ Al igual que la escala mayor, tiene siete modos.

Ejemplo 9-19

The musical score for Ejemplo 9-19 is written for piano. It consists of three measures. The first measure is labeled 'Dø' and features a D minor triad in the left hand and a descending eighth-note melody in the right hand. The second measure is labeled 'G7alt.' and features a G7 altered chord in the left hand and a descending eighth-note melody in the right hand. The third measure is labeled 'C-Δ' and features a C major triad in the left hand and a descending eighth-note melody in the right hand. The time signature is common time (C).

⁶ Que reproducimos en el apéndice como "Apéndice B".

⁷ En la teoría clásica, existen dos escalas menores melódicas, una ascendente y otra descendente. Pues la escala menor melódica de sentido descendente es idéntica al modo eólico de la escala mayor, los músicos de jazz piensan en la escala ascendente como "la escala menor melódica".

Ejemplo 9-20

Armonía de la escala menor melódica

menor-mayor

I C-Δ (o) C-+7

II Dsus^{b9}

III E^bΔ+5

IV F7+11

lidio aumentado

lidio dominante

(ver el Capítulo Veintidós)

V

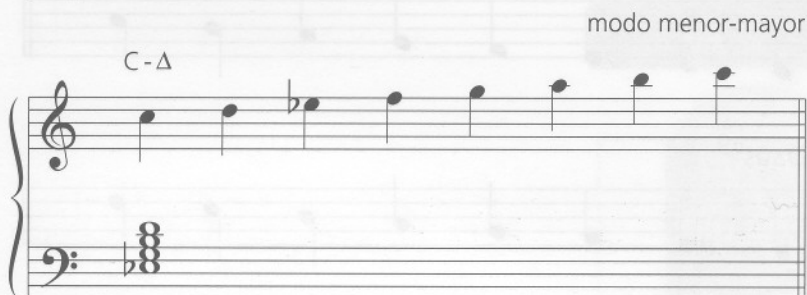
VI A∅ (o) A-7^{b5}

semidisminuido (o) locrio #2

VII B7alt.

tonos enteros alterados (o) disminuidos

Ejemplo 9-21



Fijate ahora en el primer modo, el menor-mayor, que se combina con algún tipo de acorde de C. Dispone de una tercera menor y una séptima mayor, lo cual lo define como acorde *menor-mayor*, o C- (que se suele notar como C+7). Toca las voces de mano

Capítulo Ocho (**ejemplo 9-21**), tocando la escala con la mano derecha. Nota lo exótica que suena la armonía menor melódica al lado de la armonía mayor. El primer acorde de "Nica's Dream"⁸ de Horace Silver y "Chelsea Bridge"⁹ de Billy Strayhorn son acordes menores-mayores. *El modo menor-mayor, el primer modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes menores-mayores.*

Ahora salta al cuarto modo del **ejemplo 9-20**, que va de F a F. Este modo se combina con algún tipo de acorde de F. Ya que dispone de tercera mayor y séptima menor, parece ser un acorde de séptima de dominante, lo cual sugeriría una cifra de F7. Y si vieras la cifra de F7, pensarías normalmente en F mixolidio, el quinto modo de la escala de Bb. ¿En qué se diferencia este modo del F mixolidio? En que tiene B natural, una onceava aumentada (o bien una cuarta aumentada—ten presente que la cuarta y la onceava son una misma nota), por lo tanto, se ha agregado +11 a la cifra. Este modo se denomina el modo *lidio dominante*, lidio por la cuarta aumentada y dominante por combinar con un acorde de dominante, a diferencia del acorde lidio de la armonía de la escala mayor, que combina con un acorde de séptima mayor. *El modo lidio dominante, el cuarto modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes de séptima de dominante +11.*

Ahora veamos el sexto modo del **ejemplo 9-20**; que va de A a A, y que se combina con algún tipo de acorde de A. Como está dispuesto de tercera menor y séptima menor, parece ser un acorde de séptima menor, lo cual pediría una cifra de A-7. Y si vieras la cifra de A-7, pensarías en el modo A dórico, el segundo modo de la escala de G mayor. Pero el modo que se da aquí claramente no es de G mayor, pues tiene Eb y carece de F#. ¿En qué se distingue del modo A dórico? En que tiene una b5 (Eb) y una b6 (F), lo cual sugeriría

⁸ Art Blakey, *The Original Jazz Messengers*, Columbia Odyssey 32160246.

⁹ Muchos músicos tocan Eb7+11 como primer acorde de "Chelsea Bridge". El mismo Strayhorn tocaba con frecuencia primero Bb- y más tarde durante la misma actuación tocaba Eb7+11.

una cifra de A-7b5, b6. La mayoría de los músicos, al enfrentarse con acordes de dos o más alteraciones, prefieren simplificar la cifra. La cifra tradicional de este acorde, suprimiendo la b6, es A-7b5. Algunos músicos dan un paso más, utilizando la cifra abreviada Aø o A semidisminuido. El cerebro tiene que procesar siete elementos con la cifra A-7b5, b6, mientras que con la cifra A-7b5, hay solamente cinco elementos que procesar. Y cuando estás tocando un tema de tiempo rápido con muchos cambios, las cifras breves y sencillas te hacen la vida más llevadera.

El modo semidisminuido también se denomina el modo *locrio* #2, pues tiene los mismos grados interválicos que el modo locrio de la escala mayor, salvo que la segunda nota del modo queda un tono entero superior a la fundamental, a diferencia del semitono del modo locrio. La mayoría de los primeros músicos del bebop tocaban el modo locrio sobre los acordes semidisminuidos y sigue siendo preferido de muchos músicos en el acorde de ø. En el **ejemplo 9-22** se ve el modo A locrio y el modo A semidisminuido. Como ves, lo único que distingue los dos es una nota sola, Bb del modo locrio y B natural en el modo semidisminuido. El **ejemplo 9-23** demuestra primero Bb, y luego B natural sobre un acorde de Aø en posición fundamental. ¿Notas la diferencia? Suena bien Bb como nota de paso pero suena muy disonante al prolongarse sobre el acorde de ø. Incluso suena como nota "vitanda". En cambio B natural es quizá la nota más bella que se pueda tocar sobre un acorde de Aø. *El modo semidisminuido, el sexto modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes semidisminuidos.*

Ahora mira el séptimo modo, el *alterado*, que va de B a B, y que combina con algún tipo de acorde de "B". Parece disponer de una tercera menor, D, pero observarás que la nota que sigue a D en la escala, Eb, se coloca una tercera *mayor* superior a B, la fundamental. Una tercera mayor superior a B es D#, siendo Eb solamente un nombre enarmónico de D#. Los acordes no suelen tener una tercera mayor y una menor, y en este caso la verdadera tercera es Eb, una tercera mayor por superior a B. Junto con la tercera mayor, este modo tiene una séptima menor, entonces tiene que combinar con algún tipo de acorde de B7. Y si vieras la cifra de B7, pensarías normalmente en el modo B mixolidio, el quinto modo de la escala de E mayor. Pues la armadura de la tonalidad de E mayor es de cuatro sostenidos, es obvio que este modo no procede de E mayor.

Ejemplo 9-22

modo A locrio
séptimo modo de la escala mayor de Bb

A ø

b9

modo semidisminuido (locrio #2)
sexto modo de la escala menor melódica de C

A ø

9

Ejemplo 9-23

A ø

A ø

Ejemplo 9-24

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'B7' and 'modo B mixolidio E mayor'. It shows a scale starting on a G-clef with notes: G (fundamental), A (9), B (3), C (11), D (5), E (13), F# (7), and G (fundamental). The bottom staff is labeled 'B7alt.' and 'modo B alterado C menor melódica'. It shows a scale starting on a G-clef with notes: G (fundamental), A (b9), B (+9), C (3), D (+11), E (b13), F# (7), and G (fundamental).

Pasemos a ver ahora el **ejemplo 9-24**, que compara el modo B mixolidio de E mayor con el séptimo modo de C menor melódica. Debajo de cada acorde se indica la posición de la voz en un acorde de B7. Mientras el modo B mixolidio se dispone de novena, el modo B alterado se dispone de una b9 y una +9 (la voz que parece una tercera menor). Y mientras el modo B mixolidio tiene la onceava, el modo B alterado tiene +11. El modo de B mixolidio tiene una treceava, mientras que el modo alterado tiene b13. El B

mixolidio tiene una quinta y el B alterado no la tiene. Si se pusiera a escribir la cifra que representase todos estos cambios, vendría a ser B7b9, +9, +11, b13. ¿Te imaginas el estar tocando un tema de tiempo rápido y el tener que leer tal cifra? De nuevo, se trata de abreviar la cifra, esta vez en B7alt. El término alt significa "alterado", y es también la denominación del modo.

Este acorde se denomina "alterado" pues, como acorde de B7, ha sido alterado de todas las formas posibles. Es decir, la novena se ha ascendido y se ha descendido, la onceava se ha ascendido (no se podría

descender, pues entonces se convertiría en tercera mayor) y la treceava se ha descendido (no se puede subir la treceava, porque entonces se convertiría en séptima menor). Si alteras B, la fundamental, o Eb, la tercera o A, la séptima, ya no se trata de un acorde de B7. Dentro de los confines de B7, se ha hecho el máximo de alteraciones.

Algunos músicos utilizan las cifras b5 y +5 en lugar de +11 y b13. Y algunos se refieren a esta escala como la *escala disminuida de tonos enteros* (o *escala octatónica*), pues comienza como una escala disminuida y termina como escala de tonos enteros (que se cubrirán más adelante en este mismo capítulo). *El modo alterado, el séptimo modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes de séptima de dominante alterados.*

Algunos libros de teoría del jazz mencionan dos denominaciones distintas para la escala alterada: el modo *super-locrio* (ya que, como el modo locrio, es el modo séptimo, aunque basado en una escala menor melódica) y la escala *Pomeroy*, por Herb Pomeroy, gurú de la Berklee School of Music. Como nunca he oído a un músico del jazz de verdad que utilizara ninguno de estos términos, me atengo a "alterado" o bien "disminuido de tonos enteros". Creo que nos basta y nos sobra con dos términos para una sola escala.

Ahora veamos el tercer modo del **ejemplo 9-20**, que va de Eb a Eb y que se combina con algún tipo de

acorde de Eb. Por tener una tercera mayor y una séptima mayor, sugiere un acorde de Eb. Normalmente, si vieras una cifra de Eb, pensarías en el modo de Eb jónico o escala mayor. ¿En qué se diferencia este modo de Eb mayor? En que dispone de una cuarta aumentada, o sea A natural y una quinta aumentada, o sea B natural. Por lo tanto la cifra completa vendría a ser Eb +4, +5, abreviada en Eb +5. Este acorde y su modo están denominados *lidios aumentados*, lidio por la cuarta ascendida, aumentado por la quinta ascendida, como ocurre en una triada aumentada. Bud Powell tocó acordes lidios aumentados en su magnífica obra "Glass Enclosure".¹⁰ Otro hermoso ejemplo del acorde lidio aumentado es el acorde de Ab +5 del cuarto compás del puente de "You Know I Care" de Duke Pearson.¹¹ *El modo lidio aumentado, el tercer modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes de séptima mayor +5.*

El segundo modo del **ejemplo 9-20** es el que se toca sobre un acorde *sus* alterado. No existe ninguna cifra común de este acorde, aunque la que más comúnmente se utiliza es *susb9*. No fue hasta los años 60 que se empezó a tocar este acorde y su modo, entre músicos como John Coltrane, McCoy Tyner y Wayne Shorter.¹² La cifra *susb9* puede confundir, pues se aplica también a los acordes frigios. Se presenta una comparación de los tres acordes *sus*—*sus*, frigio y menor melódica del segundo modo—en el Capítulo Veintidós.

Como ves, estos seis acordes del jazz moderno—menor-mayor, *susb9*, lidio aumentado, lidio dominante, semidisminuido y alterado—comparten la misma escala menor melódica. Ocurre algo parecido en la armonía de la escala mayor, en la que los acordes de séptima mayor, séptima menor, frigio, lidio, séptima de dominante y *sus* comparten la misma escala. Pero hay una gran diferencia entre estos dos tipos armónicos. En general, no hay notas "vitandas" en la armonía menor melódica. La carencia de notas "vitandas" significa que casi todo lo que existe en cualquier tonalidad menor melódica se puede intercambiar con todo lo demás de esa tonalidad.

¹⁰ *The Amazing Bud Powell, Vol. II*, Blue Note 81504. Aparece una transcripción hecha por Bill Dobbins de "Glass Enclosure" en el número de octubre-noviembre de 1989 de *The Piano Stylist*.

¹¹ Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note 4189. Con McCoy Tyner en el piano, es uno de los mejores discos de los años 60.

¹² Un ejemplo se encuentra en el compás 7 del tema de Wayne Shorter, "Dance Cadaverous", *Speak No Evil*, Blue Note 4194.

Mira el **ejemplo 9-25**. Aquí se repiten las voces de mano izquierda de C- que se tocan en el **ejemplo 9-21**. Toca el acorde con la mano izquierda, cruzando con la mano derecha para tocar C en la fundamental, formando el acorde de C-. Toca D en la fundamental y tendrás un acorde de Dsus^b9. Cambia la fundamental a Eb y oírás un acorde de EbΔ+5. Si tocas F en la fundamental, te saldrá F7+11. Cambia la fundamental a A y será un acorde de Aø. Con B en la fundamental, se trata de B7alt. Las mismas voces sirven para los seis

Ejemplo 9-25

C-Δ Dsus^b9 EbΔ+5 F7+11 Aø B7alt.

I II bIII IV VI VII

armonía menor melódica, casi todas las voces son intercambiables. Lo único que se diferencia en estos acordes es la fundamental, y si no tocas la fundamental, no existe diferencia alguna.

Esta posibilidad de intercambiar no existe con los acordes de la escala mayor. Por ejemplo, aunque tanto D-7 como C- son del tono de C, no puedes tocar las voces de D-7 en un acorde de C- porque entre las voces de D-7 se incluye F, la nota "vitanda" de un acorde de C-.

Es precisamente esta capacidad intercambiable lo que hace que tantos acordes de los que aprendiste en el Capítulo Ocho compartan las mismas voces. Si tienes base en la teoría tradicional, tendrás que repensar un poco lo de la armonía. Por ejemplo, en la armonía tradicional, son sumamente importantes la tercera y la séptima, sobre todo en los acordes de séptima de dominante. Pero las voces del **ejemplo 9-25** carecen de tercera si las tocas sobre un acorde de F7+11 o Aø y carecen de tercera con un acorde de B7alt. Y si las tocas con Dsus^b9, carecen de la tercera y la séptima. Al tocar acordes de la armonía menor melódica, a menos que toques adrede la fundamental en el bajo del acorde, estás en realidad tocando no solamente el acorde sino *toda la tonalidad*.

Ejemplo 9-26

Dø G7alt. C-Δ

F menor melódica Ab menor melódica C menor melódica

Ahora fijate en el **ejemplo 9-26**. Los acordes de este ejemplo—Dø, G7alt, y C-—se conocen como una progresión de *II-V-I menor*. Los tres acordes provienen de la armonía menor melódica, mientras que las notas de la línea que se toca sobre las voces de mano izquierda provienen de la escala menor melódica de cada acorde. Las notas que se tocan sobre el acorde de Dø vienen de F menor melódica, las notas sobre el acorde de G7alt proceden de Ab menor melódica y las notas sobre el acorde de C- vienen de C menor melódica. Observa que las voces de mano izquierda de Dø ascienden en una tercera menor para transformarse en el acorde de D7alt. Siempre saldrá así, sean las que sean las voces del acorde de Dø, pues Ab menor melódica—la tonalidad de la que se forma el acorde de G7alt—se localiza una tercera menor en posición superior a F menor melódica—la tonalidad de la que se forma el acorde de Dø. Una vez más, ten presente que hay que pensar en plan tonalidad, no en plan acorde. *En una progresión de IIø/Valt, las voces del acorde de ø se pueden desplazar una tercera menor hacia arriba, haciendo las veces de acorde alt.*

Como vimos con el modo eólico de la armonía de escala mayor, un modo—el quinto—se ha omitido de este repaso de la armonía menor melódica, por tocarse muy rara vez, pero volveremos a tratarlo en el Capítulo Veintidós.

Consejos prácticos Toca todos los nuevos modos sobre las voces de mano izquierda correctas, pasando por el ciclo de quintas, de esta manera: C7alt, F7alt, Bb7alt, Eb7alt, etc. Explora el color de las voces individuales que te sean nuevas, tales como la novena natural y b6 en un acorde de ø. Crea frases breves y melodías, y al mejorar tu técnica de cada modo nuevo, procura evitar el tocar frases de tipo “do-re-mí”. Te aconsejo que pienses en cada modo como un recurso de notas disponibles al gusto de tu oído.

Temas de práctica sugeridos

Stella By Starlight
I Thought About You
Peace
Nica's Dream

Blue In Green
Search For Peace
Woody'n You
Invitation

Armonía de las escalas disminuidas

Ahora toca el **ejemplo 9-27**, en la que se presenta el sonido de la *armonía de las escalas disminuidas*. En el **ejemplo 9-28**¹³ se demuestran dos escalas disminuidas, con la primera alternando entre semitonos y tonos y la segunda alternando entre tonos y semitonos. Aunque una empieza en G y la otra en F, las dos disponen de exactamente las mismas notas. A diferencia de las escalas de siete notas mayores y menores melódicas, las escalas disminuidas tienen ocho notas. Otro rasgo único de la escala disminuida que la hace mucho más fácil de usar que las escalas mayores o menores melódicas es que es una escala *simétrica*.

En la escala disminuida demostrada en el primer compás del **ejemplo 9-28**, alternan semitonos y tonos enteros en patrón simétrico, a diferencia de las escalas asimétricas mayores y menores melódicas. Por ejemplo, los tonos de las escalas mayores son tono-tono-semitono-tono-tono-tono-semitono. Mientras siempre hay doce escalas asimétricas distintas, como por ejemplo las doce escalas mayores y las doce menores melódicas, siempre hay *menos* de doce escalas simétricas. Por ejemplo, la escala cromática es una escala simétrica, que consta enteramente de semitonos. Entonces, ¿cuántas escalas cromáticas habrá? Una sola, pues una escala cromática, comience con la nota con que comience, tiene exactamente las

Ejemplo 9-27

Ejemplo 9-28

escala disminuida semitono-tono

escala disminuida tono-semitono

¹³ Que reproducimos en el apéndice como "Apéndice C".

mismas notas que la escala cromática que comience con cualquier otra nota. Y como las escalas disminuidas son simétricas, cuentan con menos de doce.

Vuelve a tocar la escala disminuida, ahora sin mirar la partitura. Empieza en G y ve alternando entre semitonos y tonos enteros. Sube una octava y vuelve a bajar, repitiendo la escala varias veces hasta aprenderla de memoria. Ahora empieza en Bb, alternando de nuevo entre semitonos y tonos enteros. Esta escala tiene las mismas notas que la escala de G disminuida. Ahora pruébala, comenzando en Db, observando que tiene las mismas notas. Ahora empieza en E. Siempre las mismas notas. Conclusión: las escalas disminuidas de semitono-tono de G, Bb, Db y E comparten las mismas notas, y estos tonos distan una tercera menor uno del otro. Hé aquí el elemento distintivo de la armonía de la escala disminuida: *en la armonía de la escala disminuida, todo se repite a intervalos de tercera menor.*

Por ser iguales las escalas disminuidas de G, Bb, Db y E, también serán iguales las de Ab, B, D y F, como distan una tercera menor la una de la otra. Lo mismo ocurre con las escalas disminuidas de A, C, Eb y F#, o sea que solamente hay tres escalas disminuidas distintas.

Ahora fíjate de nuevo en el primer compás del **ejemplo 9-28**. Esta escala, que va de G a G, combina con algún tipo de acorde de G. ¿Qué tipo de tercera y séptima tiene?

Aunque A# se encuentra una tercera menor por encima de G, va seguido inmediatamente

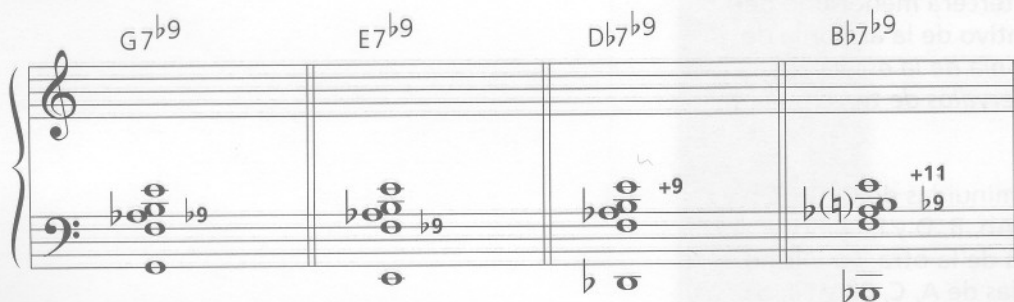


Horace Silver

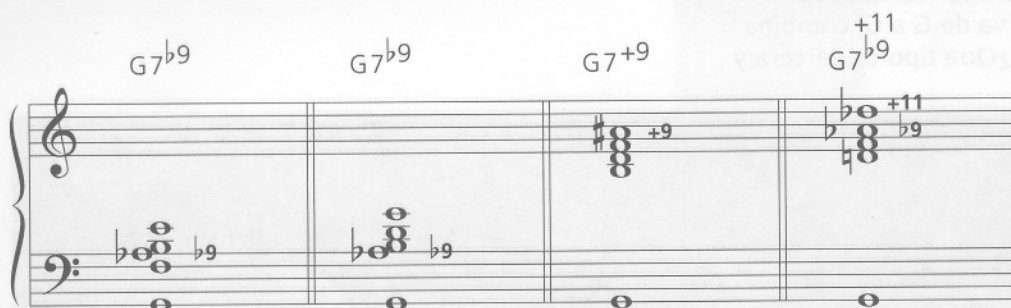
Foto © por Lee Tanner

de B, una tercera mayor. Como aprendiste cuando vimos el modo alterado, cuando una escala parece que está dispuesta de una tercera menor y una mayor, la "tercera menor" es en realidad una +9. Y pues la tercera verdadera es B y F es la séptima menor, esta escala combina con algún tipo de acorde de G7. ¿Cuáles son las alteraciones? Ab es la b9, A# es la +9 y C# es la +11. La cifra completa sería G7b9, +9, +11. Otra vez conviene abreviar, con la cifra más usada de G7b9, o también de G7+9. Ahora toca las voces de mano izquierda de G7b9 demostradas en el **ejemplo 9-28** al tocar la escala con la mano derecha.

Ejemplo 9-29



Ejemplo 9-30



Al igual que en la armonía menor melódica, la armonía de la escala disminuida carece de notas "vitandas", resultando en que todo lo armónico dentro de esta escala sea intercambiable: acordes, voces de acordes, *licks*, patrones, etc. Como son idénticas las escalas disminuidas de B, Bb, Db y E, son en su mayor parte intercambiables los acordes de G7b9, Bb7b9, Db7b9 y

E7b9. Lo único que los distingue es la fundamental, y si no tocas la fundamental, son totalmente

intercambiables. Puedes comprobar esto de dos formas: Primero, toca de nuevo las voces de mano izquierda que se demuestran en el **ejemplo 9-29**, cruzando con la mano derecha para tocar las cuatro diferentes fundamentales que se ven en el bajo. Si tocas G como nota más grave, te saldrá

un acorde de G7b9, y si tocas E como nota más grave, te resultará un acorde de E7b9.

Si tocas Db como nota más grave, te resulta un acorde de Db7b9 con +9 pero sin b9. ¿Cómo puede ser un acorde de Db7b9 sin b9 en las voces? Ten presente que muchas cifras son abreviaturas, y que Db7b9 es abreviatura de Db9b9, +9, +11. Puede darse cualquier combinación de estas tres alteraciones en las voces. Si quieres incluir la +9 en las voces, pon +9 en la cifra—si no, b9 es la cifra más aceptable para este acorde. El tocar Bb en el bajo convierte el acorde en Bb7b9, dándose una +11 en las voces al lado de la b9. Un "voicing" (una disposición de las voces) sirve para cuatro diferentes acordes de séptima dominante b9, compartiendo todos la misma escala.

Para el estudiante entrenado en la teoría clásica, quizá cause confusión la falta de séptima en las voces de E7b9 y de tercera en las voces de Bb7b9. La cosa es que en los acordes de la escala disminuida, es bastante arbitrario designar una nota como la tercera o la séptima. Al tocar los acordes de la armonía de la escala disminuida, estás tocando en una "tonalidad" más que tocar un acorde—siendo la tonalidad una escala disminuida que abarca cuatro acordes distintos.

Ejemplo 9-31

El **ejemplo 9-30** demuestra las mismas voces de mano izquierda de G7b9 transportadas hacia arriba en terceras menores, resultando en cuatro tipos diferentes de voces para el mismo acorde de séptima de dominante b9. Toca cada acorde con la misma fundamental, G, en el bajo. Ahora tócalos sin fundamental. Un buen momento de poner en práctica esta idea ocurre cuando un acorde de V grado se extiende por un par de compases. Esta situación te da espacio suficiente para pasar por diferentes voces del mismo acorde, aumentando o relajando la tensión, como se ve en el **ejemplo 9-31**. A medida que las voces de mano izquierda de F7b9 suben en terceras menores, la mano derecha toca un motivo de cuatro notas que desciende en terceras menores (**ejemplo 9-32**). El mover las manos en sentido opuesto se denomina movimiento contrario. *Ten presente que cuando se trata de la armonía de la escala disminuida, todo se repite en intervalos de tercera menor.*



Ejemplo 9-32



Existe un sinfín de *licks* (motivos) de las escalas disminuidas. Se demuestran tres más en el **ejemplo 9-33**. Como por su simetría los patrones disminuidos

Ejemplo 9-33



Ejemplo 9-34

Chords: G7^{b9}, E7^{b9}, D^{b7b9}, B^{b7b9}, F[°], A^{b°}, B[°], D[°]

Ejemplo 9-35

Chords: G7^{b9}, B^{b7b9}, C^{#7b9}, E7^{b9}, G7^{b9} (treble); A^{b°}, B[°], D[°], F[°] (bass)

Ejemplo 9-36

Chords: G7, G^{#°}, A-7, D7^{b9}

Ejemplo 9-37

Chords: E7^{b9}, G^{#°}

son tan "perfectos", a veces es difícil no producir un sonido mecánico. La música, igual que la vida, requiere algunos momentos de incertidumbre para interesarnos. Si puedes, escucha el solo de Herbie

Hancock que ejecuta sobre unos acordes de la escala disminuida en "Empyrean Isles",¹⁴ y lo que toca John Coltrane sobre los mismos en "Blue Train".¹⁵

Ahora vuélvete hacia atrás y mira el segundo compás del **ejemplo 9-28**. Se trata

de la escala disminuida tono-semi, exactamente lo contrario del patrón de semi-tono-tono del primer compás. Esta escala combina con acordes de *séptima disminuida*. Fíjate que esta escala, que va de F a F, consta de exactamente las mismas notas que la escala semi-tono-tono de G a G y puede emplear las mismas voces de mano izquierda que el acorde de B^{b7b9}. De nuevo, todo se repite en intervalos de tercera menor, entonces F[°] es intercambiable con A^{b°}, B[°] y D[°]. Las mismas voces de mano izquierda combinan con *ocho* acordes, siendo cuatro de ellos acordes de *séptima disminuida* (**ejemplo 9-34**). En el **ejemplo 9-35** se ve lo mismo desde otra perspectiva, una escala disminuida con la cifra del acorde construida de cada nota.

Se suelen tocar los acordes disminuidos en lugar de los acordes de séptima de dominante b⁹ para lograr un movimiento cromático en el bajo. Mira el **ejemplo 9-36**, los compases 3^o al 4^o del puente de "Sophisticated Lady". Aquí el acorde de G^{#°} va seguido de un acorde de A-7. El acorde de séptima de dominante que normalmente precede cualquier acorde de A sería E7. Pero si comparas los acordes de E7^{b9} y G^{#°} del **ejemplo 9-37**, verás que G^{#°} es sencillamente E7^{b9} sin E. Ocurre lo mismo en el compás 28 de "Mirror, Mirror"

¹⁴ Herbie Hancock, *Empyrean Isles*, Blue Note 84175.

¹⁵ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note 81577.

Ejemplo 9-38



Consejos prácticos Toca las voces de mano izquierda de cada acorde de séptima de dominante b9, pasando por el ciclo de quintas, mientras toques la escala de semitono-tono con la mano derecha. Después, haz lo mismo con la escala de tono-semitono. Al tocar cada acorde y cada escala, menciona en voz alta todos los demás acordes que compartan la misma escala. Crea algunas melodías, utilizando el método de “todo se repite en intervalos de tercera menor” y luego inventa más melodías, procurando *no* repetir las frases al intervalo de tercera menor. Trata también de repetir las frases en intervalos de tritono, o sea dos terceras menores.

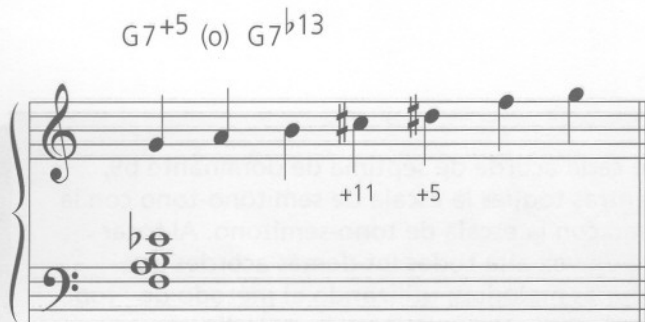
Armonía de la escala de tonos enteros

Toca el **ejemplo 9-40**, escuchando el sonido de la **armonía de tonos enteros**. Se demuestra la escala de tonos enteros en el **ejemplo 9-41**.¹⁶ Ya que esta escala es simétrica, constando enteramente de tonos enteros, sabrás que hay menos de doce de ellas. De hecho, existen solamente dos escalas distintas de tonos enteros, con la escala de G dispuesta de las mismas notas que las escalas de A, B, C#, D# y F. Asimismo, la escala de tonos enteros de Ab tiene las mismas notas que las escalas de tonos enteros de Bb, C, D, E y F#.

Ejemplo 9-40



Ejemplo 9-41



Como no hay notas "vitandas" en la armonía de tonos enteros, todo queda intercambiable dentro de la armonía de una escala dada. Cualquier cosa que toques sobre un acorde de G7+5 combinará bien con A7+5, B7+5, C#7+5, D#7+5 y F7+5. A la armonía de tonos enteros le falta la mitad de los intervallos que ocurren en la armonía mayor, la menor melódica y de la escala disminuida. Comoquiera que dispongas las notas, no puede haber segundas menores, terceras menores, cuartas justas, quintas justas, sextas mayores ni séptimas mayores en la armonía de tonos enteros, lo cual quizá llegue a aburrir, por eso hay que dosificar un tanto esta armonía. Se podría recorrer 100 temas y encontrar sólo unos cuantos con acordes de tonos enteros. Dos buenos ejemplos se encuentran en "JuJu",¹⁷ un vals de Wayne Shorter con diez compases de acordes de tonos enteros al principio y en los acordes de tonos enteros del puente de "Search For Peace"¹⁸ de McCoy Tyner.

De vez en cuando alguien compone un tema en el que predomina la armonía de tonos enteros, como por ejemplo el tema "In A Mist"¹⁹ de Bix Beiderbeck, "Our Man Higgins"²⁰ de Lee Morgan y "One Up, One Down"²¹ de John Coltrane, pero en general se oye muy poco. Se suele tocar un acorde de tonos enteros en el compás 17 de "Stella By Starlight" y en el compás 24 de "All The Things You Are" pero muchos músicos prefieren tocar acordes alt en esos lugares.

¹⁶ Que reproducimos en el apéndice como "Apéndice D".

¹⁷ Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note BST 84182.

¹⁸ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note 4264.

¹⁹ Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI/CBS Associated ZK-44171.

²⁰ Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note B11E-84222. Los dos primeros coros tocados por el saxista alto Jackie McLean en "Our Man Higgins" se encuentran entre los mejores ejemplos de solos de tonos enteros que se hayan grabado. En *Cornbread* también figura uno de los solos más bellos de Herbie Hancock, en el tema de bossa nova de Lee, "Ceora".

²¹ John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse 94.

Ejemplo 9-42



Fíjate en la tercera y la séptima de la escala de tonos enteros. Como esta escala, que va de G a G, dispone de una tercera mayor y una séptima menor, combina con un acorde de G7. C# es la +11 y D# es la +5. La cifra completa del acorde será G7+11, +5, que se suele abreviar en G7+5, abreviándose aún más en G7+ y a veces como G +7. La notación G +7 puede confundir, pues el signo de (+) se refiere a la quinta, que no se representa en la cifra, sin tener nada que ver con la séptima. Y como +5 y b13 son enarmónicas, la misma acorde se suele cifrar como G7b13.

El elemento clave de la armonía de tonos enteros estriba en que todo se repita en intervalos de un tono entero. El **ejemplo 9-42** demuestra tres *licks* hechos sobre un acorde de G7+5. Por su simetría y por la falta de variedad interválica puede ser difícil tocar con originalidad sobre los acordes de tonos enteros. Seguramente que el improvisador más original sobre los acordes de tonos enteros fue Thelonious Monk, quien pudo tocar patrones que, si los tocara cualquiera que no fuese él, sonarían a clichés. Su sentido de ritmo caprichoso y angular aportó a esta armonía, que de otra forma pudiera ser aburridísima, un tremendo sentido de energía. Y su solo en "Evidence"²² es uno de los mejores ejemplos de solos sobre acordes de tonos enteros.

²² Thelonious Monk, *The Complete Blue Note Recordings Of Thelonious Monk*, Mosaic 101.

Ten en cuenta que las escalas son el abecedario, pero no son la poesía del jazz. El subirse y bajarse mecánicamente por las escalas es el sello de un músico aburrido. Las escalas deberán ser una de las herramientas de las que dispongas. Piensa siempre que has de cantar por medio de tu instrumento. Toca con pasión, con fuego y con ternura—y ¡practica las escalas!

Consejos prácticos Practica las escalas de tonos enteros sobre las voces de mano izquierda, pasando por el ciclo de quintas. Inventa nuevos *licks* utilizando tonos enteros. Trata de improvisar sobre acordes de tonos enteros, *sin* tocar *licks* simétricos.

CAPÍTULO DIEZ ≡

Poniendo en práctica las escalas

Bueno, entonces ya has ido estudiando las escalas—pero ¿puedes ponerlas en práctica en la progresión de Dø, G7alt, C- que sigue? Para lograr eso, te hace falta un ejercicio que transforme las escalas en música. Ponte a tocar ahora el **ejemplo 10-1**, que demuestra lo que se denomina en la terminología clásica una *secuencia*. La secuencia se define como una frase melódica que se repite en otra tonalidad. El motivo de cuatro notas va subiendo de acorde en acorde, creando tensiones y resoluciones inesperadas. El practicar secuencias es una buena manera de aprender a improvisar, utilizando las escalas. Para poder hacerlo con fluidez, empecemos con un ejemplo más fácil.

Ejemplo 10-1

The musical notation for Ejemplo 10-1 is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line starting on D4, moving through E4, F4, and G4, then descending. The bass staff shows a Dø chord (D, F, A) and a G7alt chord (G, Bb, D, F). The second system continues the melodic line, which moves through A4, Bb4, and C5, then descending. The bass staff shows a C-Δ chord (C, Eb, F, A) and a C-6 chord (C, Eb, F, G).

Ejemplo 10-2

El **ejemplo 10-2** demuestra los cambios de los cuatro primeros compases de "Stella By Starlight". En la tonalidad de F, se dan las voces de mano izquierda de los acordes. El acorde del primer compás, Eø, procede de la escala de G menor melódica. Comenzando arbitrariamente en la nota A de dicha escala, la mano derecha va subiendo por la escala, tono por tono en negras durante lo que queda del primer compás, terminando en D.

The musical notation for Ejemplo 10-2 is presented in a single system. The treble staff contains a melodic line starting on A4, moving through Bb4, C5, and D5, then descending. The bass staff shows four chords: Eø (E, Gb, Bb), A7b9 (A, C#, Eb, F, Gb), C-7 (C, Eb, F, Ab), and F7 (F, Ab, Cb, Eb). The melodic line is in 4/4 time, with the first measure containing a half note A4 and a half note Bb4, the second measure containing a half note C5 and a half note D5, and the third measure containing a half note E5 and a half note D5.

El acorde del segundo compás, A7b9, procede de la escala de A disminuida semitono-tono. ¿Cuál debe ser la nota siguiente a D—la última nota del primer

compás—que pertenezca a la escala de A7b9? Pues se trata de D#, la +11 del acorde de A7b9, que se convierte en la primera nota del segundo compás. Nota que la línea del segundo compás alterna entre semitonos y tonos enteros, por ser ésta una escala disminuida. Si hubiera sido E la primera nota del segundo compás, habrías alternado entre tonos enteros y semitonos. La curva melódica sigue subiendo, terminando con G, la última nota del segundo compás.

El acorde del tercer compás, C-7, procede del modo C dórico de Bb mayor. ¿Cuál sería la nota siguiente a G—la última nota del segundo compás—que pertenezca al modo C dórico? Es A, y así continúa. Si hay solamente dos acordes por compás, toca solamente dos notas por acorde. Cuando llegues a C que queda a una octava del final de la parte de arriba del teclado, date la vuelta y baja de nuevo. Sigue hacia abajo y no vuelvas a subir hasta que no se encuentren las dos manos.

Este ejercicio te permite estudiar varias cosas a la vez: las voces de mano izquierda, la escala de cada acorde y, lo que importa más, *encadenar las escalas*. También te obliga a comenzar cada escala en la nota siguiente a la última nota del acorde previamente tocado, en vez de la fundamental. De esta forma dejas de pensar en cada escala como comenzando por la fundamental, y te hace dar importancia igual a todas las notas de todas las escalas.

Pero antes de hacer este ejercicio, te recomiendo que repases todos los cambios de "Stella", tocando la escala de cada acorde. En el **ejemplo 10-3** se ven las cuatro escalas, en sentido ascendente y descendente, de los acordes de los compases 1-4. Se demuestran los cambios completos de "Stella" en el **ejemplo 10-4**.¹

Ejemplo 10-3

The musical notation for Ejemplo 10-3 consists of two staves of music in treble clef, C major, 4/4 time. The first staff shows the scales for Eø and A7b9. The second staff shows the scales for C-7 and F7. The scales are written in a way that demonstrates the transition between them, with notes connected by lines to show the melodic flow.

¹ Se han alterado un tantito los cambios de "Stella" para darte la oportunidad de utilizar el número máximo de escalas. El cambio original del compás 11, D-7, se ha cambiado a D- . Y el cambio original de acordes de los compases 23 y 24, Bb , se ha cambiado a Bb +5.

Ejemplo 10-4

Ejemplo 10-4 muestra cuatro staves de música con los siguientes acordes:

- Staff 1: Eø, A7^{b9}, C-7, F7, F-7, B^b7^{b9}, E^bΔ, A^b7⁺¹¹
- Staff 2: B^bΔ, Eø, A7^{b9}, D-Δ, B^b-7, E^b7, FΔ, Eø, A7alt., Aø, D7^{b9}
- Staff 3: G7⁺⁵, C-7, A^b7⁺¹¹, B^bΔ⁺⁵
- Staff 4: Eø, A7alt., Dø, G7alt., Cø, F7alt., B^bΔ

Al tocar "Stella", pregúntate de qué tipo de armonía procede cada acorde: ¿mayor? ¿menor melódica? ¿disminuida? ¿de tonos enteros? Si un acorde procede de una armonía de escala mayor, ¿es un acorde de I? ¿de II? ¿de V grado? Si es de la armonía menor melódica, ¿es acorde menor-mayor? ¿alterado? ¿semidisminuido? Apréndete de memoria los números modales de la armonía menor melódica: menor-mayor es del I grado, sus^b9 es del II, lidio aumentado es del III, lidio dominante es del IV, semidisminuido es del VI, alt es del VII.

Identificando la escala correcta sabrás cuáles son las voces que suenan bien con cada acorde. Y en realidad tendrás más libertad para interpretar las cifras. Por ejemplo, quizá optes por rearmonizar en el acto y quieras cambiar una progresión G-7, C7, F por Gø, C7^{b9}, F +4. Sin embargo, mientras estés aprendiendo a utilizar las escalas, sería mejor pensar en las cifras como pertenecientes a las escalas. O sea, que interpretes cada cifra al pie de la letra y cada acorde como si estuviese conectado con una sola escala.

Al llegar a una nota "vitanda", asciéndela (**ejemplo 10-5**). Esto quiere decir que alces la cuarta en todos los acordes mayores y la onceava en todos los acordes no alterados de V grado. En el mundo real, no querrás hacer esto cada vez, pues las notas "vitandas" no son necesariamente notas "malas". Si practicas esta técnica ahora, te acostumbrarás a buscar las oportunidades de ponerla en práctica en la vida real.

Ejemplo 10-5

Ejemplo 10-5 muestra dos medidas de música con los siguientes acordes e intervalos:

- Medida 1: CΔ, +4
- Medida 2: G7, +11

Ejemplo 10-6



Ahora selecciona algunos temas de *The New Real Book* o *The World's Greatest Fake Book* y repásalos de la misma forma que hiciste con "Stella", tocando la

escala correcta de cada acorde sobre las voces de mano izquierda. Busca temas con acordes de +11, b9, +9, alt, ø, +4 y +5. Sigue ensayando y pronto mejorarás en tu capacidad de conectar la escala correcta a cada acorde. Fíjate en la rapidez del tiempo en que reacciones y en la manera de que se vaya reduciendo. Verás que al principio quizá te cueste diez segundos pensar "Bø viene de la menor melódica de D". Vete

reduciendo tu tiempo de reacción a tres segundos, a un segundo, a medio segundo, hasta que te sea instantáneo. Algunos músicos hasta emplean fichas para aprender a asociar los acordes con las escalas correctas. Ni siquiera tienes que estar sentado al piano. Por ejemplo, repasa mentalmente todos los acordes alt, pasando por el ciclo de quintas, conectando cada acorde a su escala menor melódica—"C7alt viene de Db menor melódica; F7alt viene de F# menor melódica", etc. Hasta puedes hacer esto mientras estés conduciendo por la autopista (¡pero no se te pase la salida!).

Vete variando los ejercicios del **ejemplo 10-2**, tocando corcheas (**ejemplo 10-6**), luego divide las corcheas en terceras

(**ejemplo 10-7**); después toca las terceras en sentido contrario (**ejemplo 10-8**); luego como tresillos (**ejemplo 10-9**), después

como tresillos compuestos de un tono, luego saltando un tono (**ejemplo 10-10**). Procura inventar tus propios patrones.

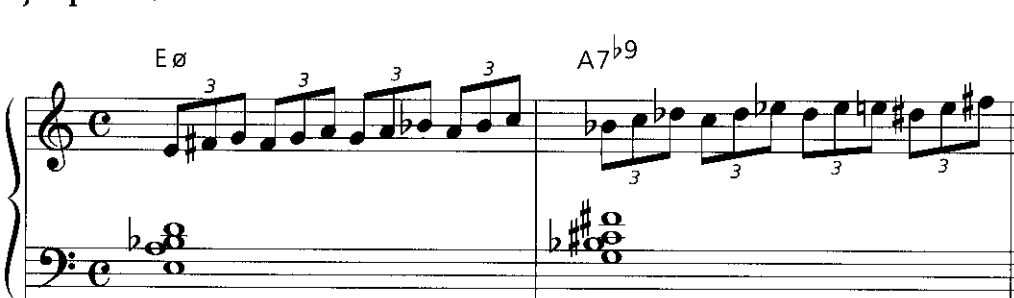
Ejemplo 10-7



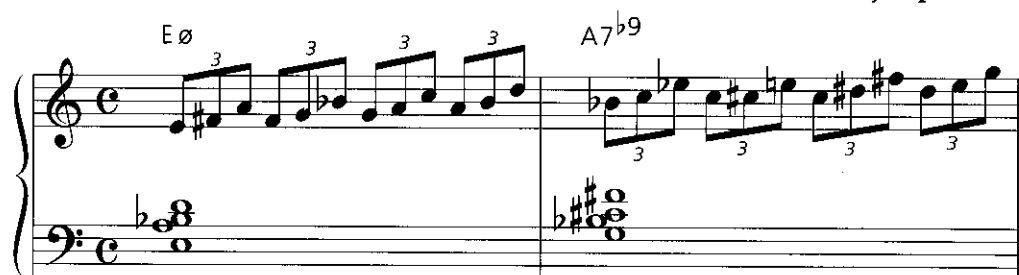
Ejemplo 10-8



Ejemplo 10-9



Ejemplo 10-10



Algunos de estos patrones suenan muy melódicos y quizá querrás tocarlos cuando estés tocando solo. Ahora, si lo haces constantemente, va a sonar muy mecánico. Sin embargo, como parte de un solo más melódico y con más fluidez, tales patrones y secuencias pueden aportar mucha estructura y organización a tu estilo interpretativo. Para un magnífico ejemplo de los patrones en secuencia de Herbie Hancock, escucha su solo en "All Of You" de Cole Porter, del álbum de Miles Davis, *My Funny Valentine*.² A la mitad de su solo, comienza a tejer un patrón tras otro a través de los cambios del tema, creando líneas largas y fluidas de tensión creciente y decreciente. En otro solo, pero utilizando los mismos recursos, el saxofonista tenor, Joe Henderson, toca un brillante motivo de sólo tres notas, en el tema "Ca-lee-so", del álbum de Lee Morgan, *Delightfulee Morgan*.³

¿Qué voces tocaste con la mano izquierda en el acorde de Eø en el compás 25 de "Stella"? Fuese el acorde que fuese, si lo transportas una tercera menor hacia arriba, combinará con el acorde de A7alt del próximo compás. Y funcionará así, cualesquiera que fuesen las voces que tocaste para Eø. El **ejemplo 10-11** demuestra tres versiones de esta idea. ¿Por qué funciona así? Ten en cuenta que no existen notas "vitandas" en la armonía menor melódica. Todo lo que procede de una escala menor melódica dada, inclusive los acordes y las voces, es intercambiable. Estás tocando la *tonalidad* más que el *acorde*. Eø proviene de G menor melódica, A7alt proviene de Bb menor melódica. Bb queda una tercera menor arriba de G. Siempre que se te presente una progresión de II-V en la que el II sea semidisminuido y el V sea alt, cualquier acorde de ø ascendida en una tercera menor combinará con el acorde alt.

Ejemplo 10-11


² Columbia PC-9106.

³ Blue Note BST 84243.

Consejos prácticos: Ensaya todos los patrones mostrados arriba por varios acordes y progresiones. Los discos de J. Aabersold pueden ayudarte mucho en esto, sobre todo *//-V-I (Vol. 3)* y *Gettin' It Together (Vol. 21)*.

Temas de práctica sugeridos

Up Jumped Spring
I Thought About You
Social Call
Nardis
Little B's Poem
Airegin
Yesterdays
Blue in Green
The Shadow Of Your Smile
Witchcraft
Woody n You
Invitation
Rapture

CAPÍTULO ONCE ≡

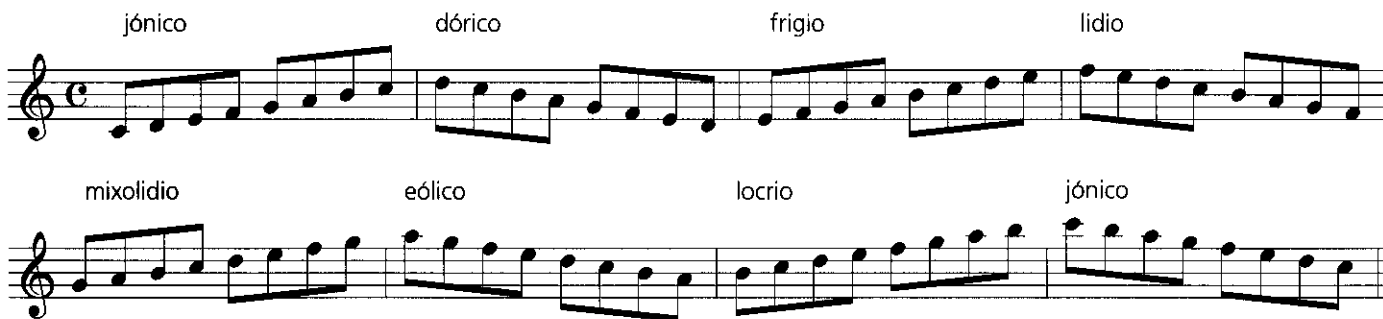
Practicando las escalas

El modo tradicional de practicar las escalas—con las dos manos desplazándose hacia arriba y hacia abajo y cubriendo cuatro octavas—es magnífico para las destrezas pero hace poco para mejorar tus habilidades al improvisar. Ya que siempre empiezas con la fundamental, cambias de sentido en la fundamental y finalizas en la fundamental, estás empleando sólo una séptima parte de las posibilidades entrañadas en cada escala. El sonido producido por los músicos del jazz se parece frecuentemente a lo que se ve en el **ejemplo 11-1** la primera vez que intentan tocar una progresión de II-V-I. Para reemplazar esta predisposición hacia la fundamental, te hace falta un método mejor de estudiar las escalas. Una buena manera de empezar se muestra en el ejercicio del **ejemplo 11-2**. Subiendo por el modo jónico, bajando por el dórico, subiendo por el frigio, bajando por el lidio, etc., estarás comenzando en cada nota, cambiando de dirección en cada nota y finalizando en cada nota de la escala de C mayor.

Ejemplo 11-1

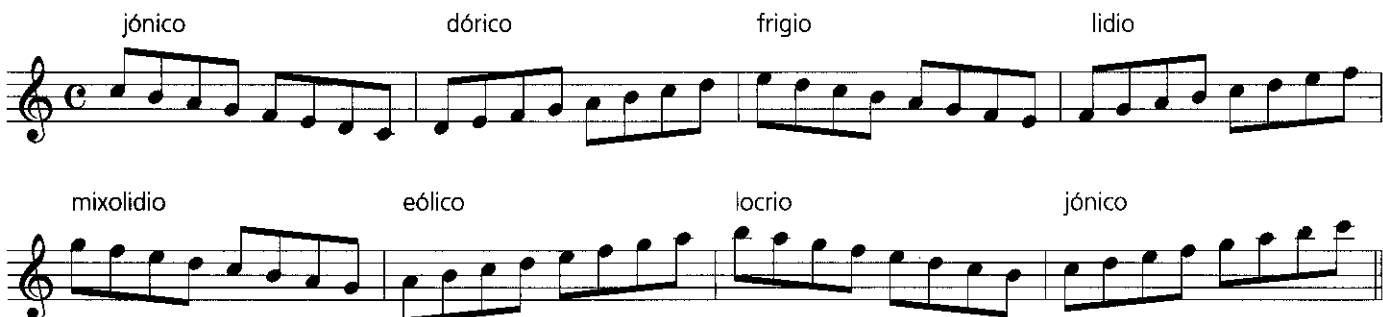


Ejemplo 11-2



Sin embargo, has cubierto solamente la mitad de las posibilidades. Ahora vuelve todo al revés, como se ve en el **ejemplo 11-3**, bajando por el jónico, subiendo por el dórico, bajando por el frigio, subiendo por el lidio, etc. Y utiliza el mismo patrón para estudiar las escalas menores melódicas.

Ejemplo 11-3



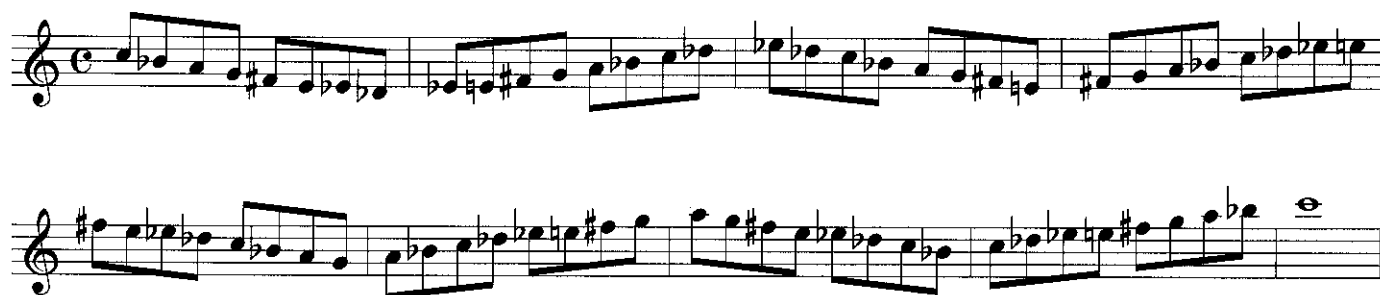
Si practicas esta escala todos los días, todavía estarías comenzando la escala de C mayor en C todos los días. Creo que sirve llevar esta idea aún más lejos, empezando la escala de C mayor un día en C, al día siguiente en D, al siguiente en E, etc. Si parece que así estarás tomando medidas extremas, ten en cuenta que el objetivo es el de desprogramarte de tantos años de la predisposición hacia la fundamental.

La escala disminuida de ocho notas (**ejemplos 11-4, 11-5**) y la escala de tonos enteros de seis notas (**ejemplos 11-6, 11-7**) emplean patrones algo distintos al ensayarlas de esta forma.

Ejemplo 11-4



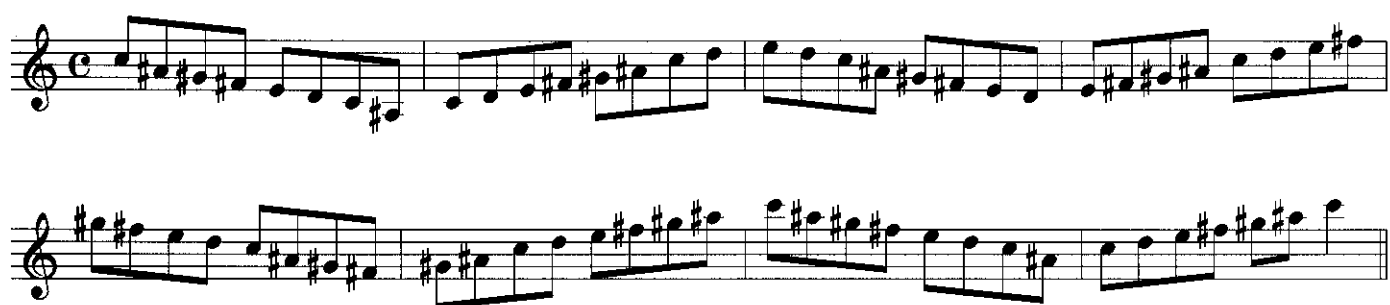
Ejemplo 11-5



Ejemplo 11-6



Ejemplo 11-7



Ejemplo 11-8

Digitación de la mano derecha para tonalidades mayores

Tonalidad mayor	Digitación	Dedo anular toca...
C, D, E, G, A, B	12312345 (1-	7 ^a
F	12341234 (1-	Bb
Bb	21231234	Bb
Eb	21231234	Bb
Ab	23123123(4)	Bb
Db	23123412	Bb
Gb	23412312	Bb

Digitación de la mano derecha para tonalidades menores melódicas

Tonalidad menor melódica	Digitación	Dedo anular toca...
Todas las tonalidades menos F#	(igual que las escalas mayores)	
F#	23123412	D#

Digitación de la mano izquierda para tonalidades mayores

Tonalidad mayor	Digitación	Dedo anular toca...
C, F, E, A, D, G	54321321	2 ^a
Bb, Eb, Ab, Db	32143213	4 ^a
Gb	43213212 (4-	fundamental
B	43214321	5 ^a

Digitación de la mano izquierda para tonalidades menores melódicas

Tonalidad menor melódica	Digitación	Dedo anular toca...
Todas las tonalidades menos Bb, Eb, F#	(igual que las escalas mayores)	
Bb, Eb	21432132	3 ^a
F#	43213214	fundamental

Tiene importancia la digitación correcta de las escalas, aunque algunos grandes pianistas de jazz, como Thelonious Monk, desarrollaron su propia digitación única. Si te pones a tocar una línea complicada, pasando por muchos cambios de acorde, quizá no te sea tan práctico tocar la digitación correcta estilo Hanon. Así y todo, lo más prudente es atenerse a las digitaciones tradicionales que han servido bien durante varios siglos. En el **ejemplo 11-8** pongo un cuadro de digitación de las escalas mayores y menor melódicas.

El número dentro del medio paréntesis que se ve al final de algunas de las digitaciones de escala indica el dedo que se pone en la fundamental si pasas de la octava. El número (4) al final de la escala de Ab mayor de la mano derecha indica que hay que usar el dedo anular en la segunda nota de la escala (Bb) si pasas de la octava.

Como la mayoría de los errores de digitación se cometen con el dedo anular, se demuestran las notas del anular a la derecha. La nota indicada no es la *única* nota en que vas a emplear el anular, pero el anular es el dedo que se debe usar predominantemente en esa nota.

El sentido común te dictará el momento justo para quebrar las reglas de la digitación. Las cuatro primeras notas de la escala de C mayor se suelen digitar 1-2-3-1 en la mano derecha. Pero si no vas a subir de F, no tiene mucho sentido pasar el pulgar por debajo de la mano para una sola nota, siendo mucho más eficaz la digitación 1-2-3-4 (**ejemplo 11-9**).

No existe ninguna digitación en Hanon para las escalas disminuidas y de tonos enteros, ya que pocos pianistas de los tiempos de Hanon conocían estas escalas. No apareció la escala de tonos enteros hasta que la utilizó Debussy en sus obras a finales del siglo 19, y la escala disminuida siempre ha sido como una rareza en la música clásica. Las digitaciones que se demuestran en el próximo cuadro (**ejemplo 11-10**) son de mi propia creación y eres libre para cambiarlas si no te vienen bien. Algunos pianistas tienen las manos grandes y otros las tienen pequeñas, por eso no hay una sola digitación perfecta para todo el mundo. La digitación de la escala disminuida se ve en grupos de cuatro, como por ejemplo C, Eb, F# y A, como tienen todas las mismas notas. Lo mismo ocurre con la digitación de los tonos enteros, ya que hay solamente dos escalas diferentes de tonos enteros. Entonces se ven en grupos de seis cada una.

Ejemplo 11-9



Ejemplo 11-10

Digitación de la mano derecha para tonalidades disminuidas

**Escala disminuida
semitono-tono**

Digitación

Notas

C	123121234 1-	dedo medio en Bb y Eb
Eb	312123123	(lo mismo)
F#	212312312	(lo mismo)
A	231231212	(lo mismo)
C#	212123412	dedos medio y anular en Bb y Ab
E	212341212	(lo mismo)
G	234121212	(lo mismo)
Bb	212121234	(lo mismo)
D	231231212	dedo medio en Eb y Ab
F	123121234 (1-	(lo mismo)
Ab	212123123	(lo mismo)
B	212312312	(lo mismo)

Digitación de la mano derecha para tonalidades de tonos enteros

Escala de tonos enteros

Digitación

Notas

C	1212345 (1-	dedos índice, medio y anular en Gb, Ab y Bb
D	2123412	(lo mismo)
E	1234123 (1-	(lo mismo)
F#	2341212	(lo mismo)
Ab	3412123	(lo mismo)
Bb	2121234	(lo mismo)
Db	2312312	dedos índice y medio en Db y Eb
Eb	3123123	(lo mismo)
F	1231234 (1-	(lo mismo)
G	2312312	(lo mismo)
A	2123123	(lo mismo)
B	1231234 (1-	(lo mismo)

Consejos prácticos Practica todas las escalas en todas las tonalidades, utilizando la digitación correcta. Sigue el plan de "subir por un modo y bajar por el otro" al estudiar las escalas.

CAPÍTULO DOCE

Acordes estilo "So What"

Ponte a tocar el **ejemplo 12-1** y escucha el sonido de los acordes estilo "So What" como los toca McCoy Tyner en los primeros compases de

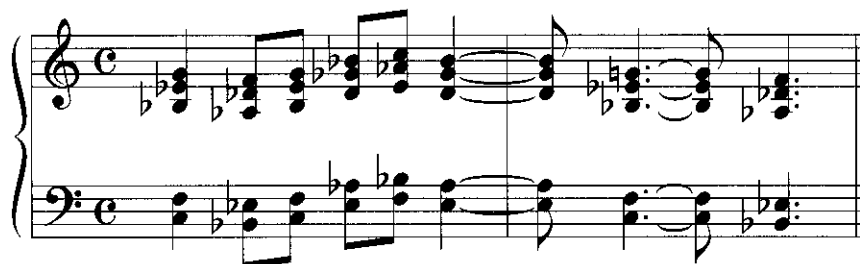
su tema "Peresina".¹ El tema "So What", que compuso Miles Davis en los años 50, tuvo mucho que ver con la introducción al mundo del jazz modal.²

En el **ejemplo 12-2** se ven los dos acordes de "So What" que tocó Bill Evans en la grabación de Miles. En el **ejemplo 12-3** se analiza el acorde D-7 de "So What". Comenzando desde abajo, se forma de la fundamental, onceava, séptima, tercera y quinta de un acorde de séptima menor. Es mucho más fácil de tocar si se le ve en términos de los intervalos (**ejemplo 12-4**), como una serie de tres cuartas justas con una tercera mayor encima. Fíjate que la nota superior de las voces es la quinta del acorde. *Al armar las voces melódicas con acordes estilo "So What", busca los acordes de séptima menor con la quinta en la melodía.*

El acorde de "So What" funciona también como acorde de séptima mayor en posición no fundamental (**ejemplo 12-5**). Comenzando desde abajo, se forma de la tercera, sexta, novena, quinta y séptima mayor. Tócalo, sosteniendo el pedal, y cruza por encima con la mano derecha y toca Bb en el bajo, para saber a qué suena el acorde con la fundamental. Fíjate que la nota superior de las voces es la séptima mayor del acorde. *Al armar las voces melódicas con acordes estilo "So What", busca los acordes con la séptima mayor en la melodía.*

También funciona bien como acorde lidio en posición no fundamental (**ejemplo 12-6**). Comenzando desde abajo, se forma de la séptima mayor, tercera, sexta, novena y +4. Tócalo de nuevo, sosteniendo el pedal. Luego cruza por encima con la mano derecha y toca Eb en el bajo, para saber a qué suena el acorde con la fundamental. Fíjate que la nota superior de las voces es la +4 del acorde. Se puede tocar las mismas voces en el primer acorde del tema de Miles Davis, "Blue In Green", aunque en otra tonalidad. *Al armar las voces melódicas con acordes estilo "So What", busca los acordes lidios con la +4 en la melodía.*

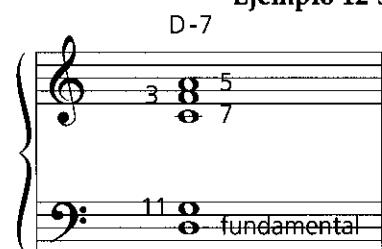
Ejemplo 12-1



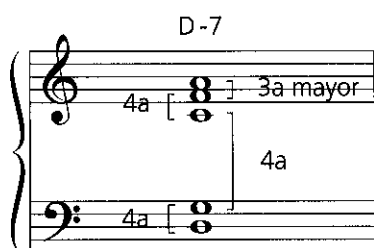
Ejemplo 12-2



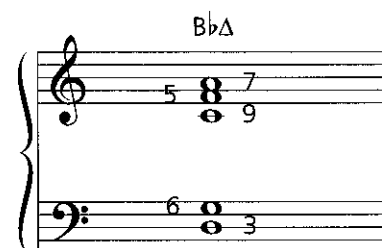
Ejemplo 12-3



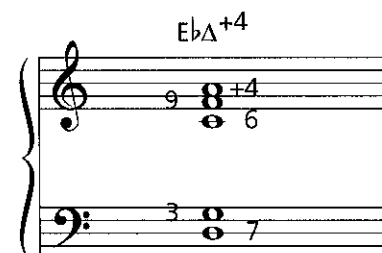
Ejemplo 12-4



Ejemplo 12-5



Ejemplo 12-6



¹ McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note BST 84338.

² Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia CJ-40579.

Ejemplo 12-7

Chord symbols above the staff: D-7, E-7, A-7, Gsus.

Chord symbols below the staff: BbΔ, EbΔ+4, CΔ, FΔ+4, FΔ, BbΔ+4.

Fingering numbers: 3, 4, 3, 4.

Label: 9a menor.

En el **ejemplo 12-7** se demuestra el acorde de "So What" extendido en forma diatónica por la escala de C mayor. Toca estos acordes y escucha el sonido de cada uno. Verás que algunos tienen el tritono en lugar de la cuarta justa, y una tercera menor encima en lugar de la tercera mayor. Un par de ellos suenan bastante disonantes. Si estás tocando un tema modal con un solo acorde de séptima menor bien extendido, quizá querrás tocar algunos de estos acordes por variar, aunque no se consideran como voces tradicionales de séptima menor. Esto te podría salvar del aburrimiento con un tema modal que se detenga por una eternidad en uno o dos acordes. Los temas "So What", "Little Sunflower"³ de Freddie Hubbard e "Impressions"⁴ de John Coltrane son típicos de los temas modales, y todos tienen secciones largas de D-7. Cada uno es un tema fenomenal, pero todos se han tocado la mar de veces, y es fácil que se te acabe la gasolina después de diecinueve repeticiones de D-7.

Al tocar algunas de estas voces de "So What" más disonantes, se crea más tensión e interés. Y si practicas el **ejemplo 12-7** en todas las tonalidades mayores, llegarás a ver cada tonalidad desde un punto de vista nuevo. Específicamente te obligará a percatarte más de la posición del tritono—la cuarta y la séptima—de cada tonalidad.

Fíjate en la presencia de las voces de los acordes *sus* nuevos. Los dos acordes disponen de las voces de tercera mayor del acorde, que en ambos casos se coloca encima de la cuarta.

Toca el tercer acorde, el que tiene F en el bajo y el penúltimo, el que tiene B en el bajo. Estas voces son más disonantes que las demás por llevar el intervalo de la novena menor, "el último intervalo disonante". Durante la evolución de la música occidental se va demostrando más tolerancia por lo que se tiene por

³ Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic 904661.

⁴ John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse MCA-5887 (con McCoy Tyner en el piano).

disonante. Allá por los siglos medios, por ejemplo, el uso del tritono (denominado 'diabolus in musica') era motivo de una fuerte condena de parte de la Iglesia. El uso de la segunda menor y la séptima mayor era bastante raro en la música clásica hasta fines del siglo diecinueve. En el jazz, estos dos intervallos casi no se tocaban hasta los años 30, y si escuchas la música de esa década oírás muchos más acordes de sexta mayor que séptima mayor. Y hasta años recientes se consideraba tabú la novena natural en un acorde semidisminuido.

Toca de nuevo los dos acordes, el que tiene F en el bajo y el que tiene B en el bajo. ¿Tocarías alguno de estos acordes en una sección de dieciséis compases de D-7 en un tema modal? Eso sí, que saldrían unos sonidos interesantes. ¿Y los tocarías para acompañar a alguien como Carmen McRae en el acorde de D-7 en el primer compás del standard "Alone Together" de Arthur Schwartz? Seguramente que no. Y es que en algunas situaciones la novena menor suena bien, mientras que en otras suena bien disonante.

El **ejemplo 12-8** demuestra los cinco primeros compases de "Little Sunflower" de Freddie Hubbard y en los siguientes ejemplos se incluyen acordes con voces de "So What" o con variantes de ellas. En el **ejemplo 12-9** se emplean acordes diatónicos de "So What", todo dentro de la tonalidad de C mayor. Algunos de los acordes tienen tritonos y terceras menores, mientras que otros tienen cuartas justas y terceras mayores.

Ejemplo 12-8



Ejemplo 12-10

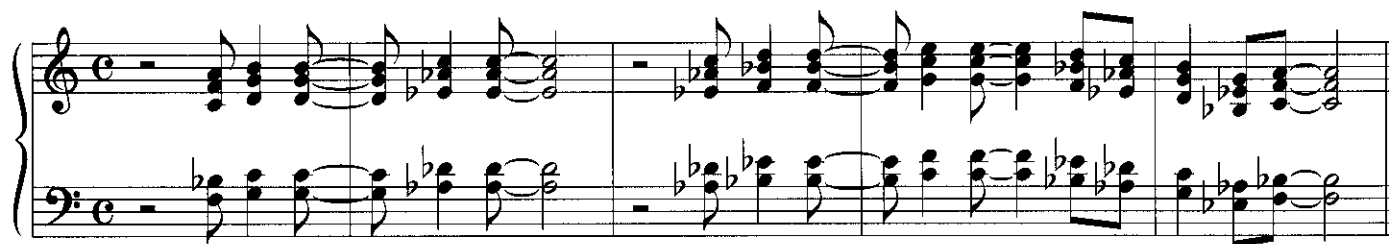


Ejemplo 12-11



En el **ejemplo 12-10**, cada nota de la melodía se arma con las mismas voces básicas de "So What" "cuarta-cuartacuarto-tercera mayor" que se mueven paralelamente con la melodía, entrando y saliendo por varias tonalidades. En el **ejemplo 12-11**, las dos notas más bajas del acorde básico de "So What" se ascienden en un tono entero, prestándole al acorde un sabor oscuro por la novena menor que se sitúa entre la voz más baja de la mano izquierda y la mediana de la mano derecha. En el **ejemplo 12-12**, se ascienden las dos notas más bajas en otro semitono, juntando así las dos manos con un tono de separación y dándole un sonido a música espacial. En el **ejemplo 12-13**, se ascienden las dos notas más bajas en otro semitono, ahora acercando las manos hasta un semitono de separación, con un sonido muy disonante en las voces. Ahora se ha estirado el concepto del acorde de "So What" con unos resultados bien interesantes. Toca estas cinco versiones, midiendo tu reacción ante la disonancia, el paralelismo y las voces raras. El elemento clave aquí es el paralelismo, pues las voces paralelas hacen mucho efecto en los temas modales.

Ejemplo 12-13



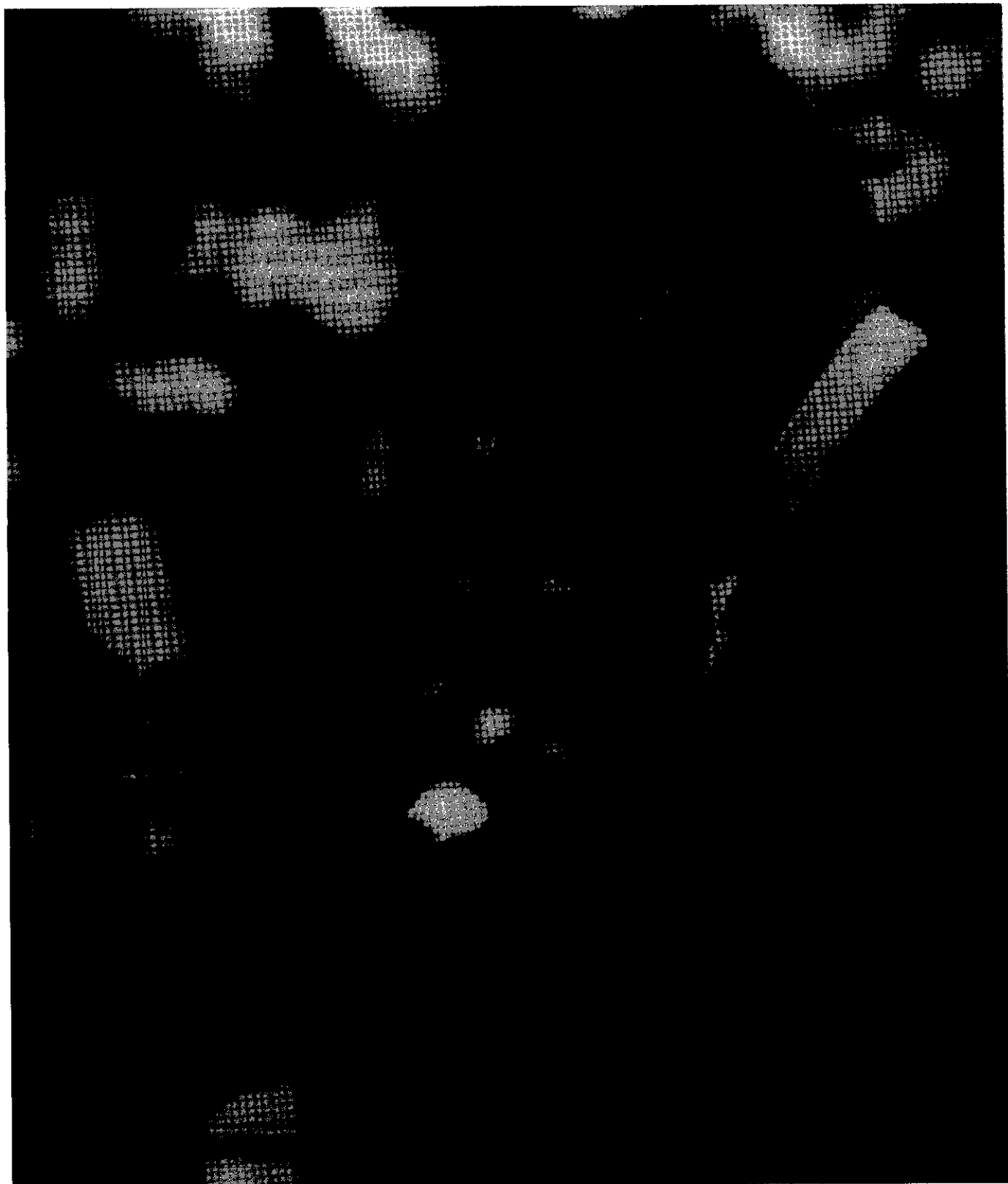
Por lo general la gente responde muy positivamente a la música muy estructurada y el uso del paralelismo ensalza el efecto de la estructura. Para darte un ejemplo, muchas veces antes de tocar en algún sitio, me siento al piano y me pongo a toquetear, a ver si está el piano bien afinado, tocando exactamente las mismas voces, pero en diferentes lugares del teclado. Esté tocando voces consonantes, como se ven en el **ejemplo 12-14**, o disonantes, como se ven en el **ejemplo 12-15**, alguien casi siempre me dice "¡Qué bonito! ¿Lo compusiste tú?" McCoy Tyner utilizó el paralelismo con resultados bellísimos en los dos compases de "Peresina" que tocaste al principio de este capítulo, en el **ejemplo 12-1**.

Ejemplo 12-14



Ejemplo 12-15



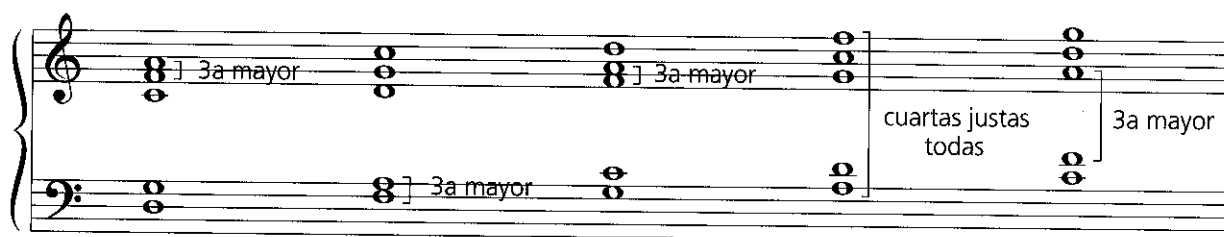


McCoy Tyner

Foto © por Jerry Stoll

Al igual que ocurre con cualquier otro acorde, los acordes de "So What" pueden invertirse. Como dispone de cinco notas, tiene cinco posiciones posibles, como se ve en el **ejemplo 12-16**. En el momento de estar acompañando a alguien con un acorde de D-7, G o Bb que se extienda por algunos compases, quizá querrás tocar el acorde de "So What" por algunas de sus inversiones, para prestarle un poco de variedad, como se demuestra en el **ejemplo 12-17**. Fíjate en cómo cambia de posición la tercera mayor en cada inversión demostrada en el **ejemplo 12-16**. En el penúltimo acorde, se ha suprimido la tercera, dejando sólo las cuartas justas. Y es que ya hemos pasado a la zona de unas voces nuevas—me refiero a los acordes de cuarta, que trataremos en el siguiente capítulo.

Ejemplo 12-16



Ejemplo 12-17



Consejos prácticos Repasa los temas de *The New Real Book* y *The World's Greatest Fake Book*, buscando oportunidades de tocar las voces de "So What" en los acordes de séptima menor con la quinta en la melodía, acordes de séptima mayor con la séptima mayor en la melodía y acordes lidios con la +4 en la melodía. Practica los acordes de "So What" de forma diatónica, hacia arriba y hacia abajo por cada escala mayor, como se ve en el **ejemplo 12-7**.

Temas de práctica sugeridos

Once I Loved
Summertime
Little Sunflower
Peresina

Blue Bossa
Easy To Love
Impressions
Jeannine

CAPÍTULO TRECE ≡

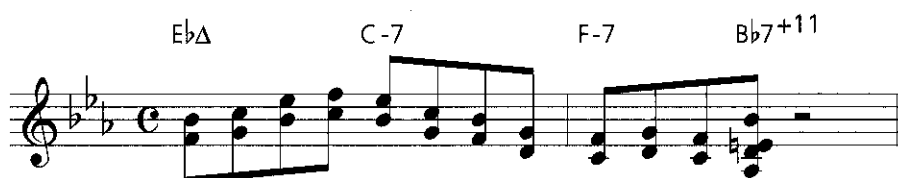
Acordes de cuartas

Toca el **ejemplo 13-1**, escuchando el sonido de los *acordes de cuartas*. Por los años 60, el primer pianista de jazz en tocar extensivamente los acordes de cuartas fue McCoy Tyner, aunque los hermanos Powell, Bud y Ritchie, ya los tocaban más de una década antes. En el tema de Bud, “So Sorry Please”,¹ se le oye tocar no solamente los acordes de cuartas, sino que hasta dispone algunas voces de la melodía en cuartas paralelas (**ejemplo 13-2**). “So Sorry Please” también es un ejemplo temprano del uso de escalas pentatónicas por un músico de jazz (cubriremos las escalas pentatónicas en el Capítulo Quince). Bill Evans también tocaba cuartas paralelas, como se ve en el ejemplo de su versión del tema “See Saw”² de Cy Coleman (**ejemplo 13-3**). Kenny Barron toca una figura parecida hacia el final de su versión de “Autumn In New York”³ de Vernon Duke. Se puede escuchar al hermano de Bud Powell, Ritchie, tocando acordes de cuartas al acompañar a Clifford Brown y Harold Land en el tema de Bud, “Parisian Thoroughfare”.⁴

Ejemplo 13-1



Ejemplo 13-2



Ejemplo 13-3



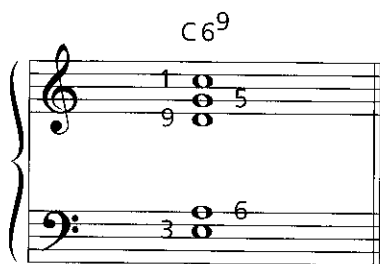
¹ Bud Powell, *The Genius Of Bud Powell*, Verve 821690.

² Bill Evans, *Since We Met*, Fantasy 9501.

³ Kenny Barron, *Autumn in New York*, Uptown UP27.26.

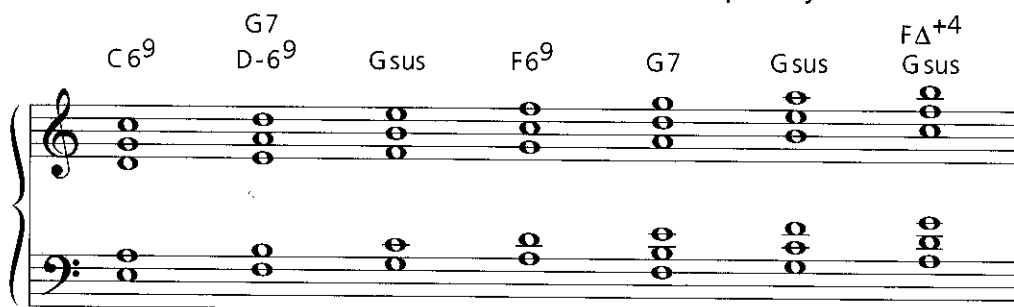
⁴ Clifford Brown y Max Roach, *Jordu*, TLP-5540. Ritchie Powell, magnífico pianista bebop, murió en el mismo accidente automovilístico que le quitó la vida al trompetista Clifford Brown.

Ejemplo 13-4



Toca el acorde demostrado en el **ejemplo 13-4**, que son las voces de un acorde de C 6/9. Desde abajo, se forma de la tercera, sexta, novena, quinta y la fundamental. Pero es más fácil de "ver" como una serie de cuartas justas con la tercera abajo y la fundamental encima. Aprende estas voces de acorde mayor 6/9, pasando por el ciclo de quintas. El **ejemplo 13-5**, demuestra las voces de cuartas extendidas en forma diatónica por toda la escala de C mayor. La mayor parte de las voces incluyen el tritono, además de las cuartas justas. Si tocas un tema modal como "So What", "Little Sunflower" o "Impressions", quizá querrás tocar algunas de estas voces o todas ellas, estés acompañando o tocando solo, para crear una tensión en lo que sería de otra forma una armonía muy monótona.

Ejemplo 13-5



El segundo acorde del **ejemplo 13-5**, con F en el bajo, funciona bien como acorde de D-6/9. Desde abajo, las voces constan de la tercera, sexta, novena, quinta y fundamental. D-6/9 es un acorde de *tónica menor*—un acorde menor que funciona más como un acorde de I grado menor que un acorde de II grado, y no suele estar provisto de la séptima. El primer acorde de "Summertime" de George Gershwin, "Blue Bossa" de Kenny Dorham, "Invitation" de Bronislau Kaper y "Alone Together"

de Dietz-Schwartz se podría armar con las voces de un acorde de tónica menor. Toca de nuevo este acorde, sosteniendo el pedal, luego cruza por encima con la mano derecha y toca D muy en el bajo, para oír a lo que suena el acorde con la fundamental en el bajo. Practica estas voces pasando por el ciclo de quintas.

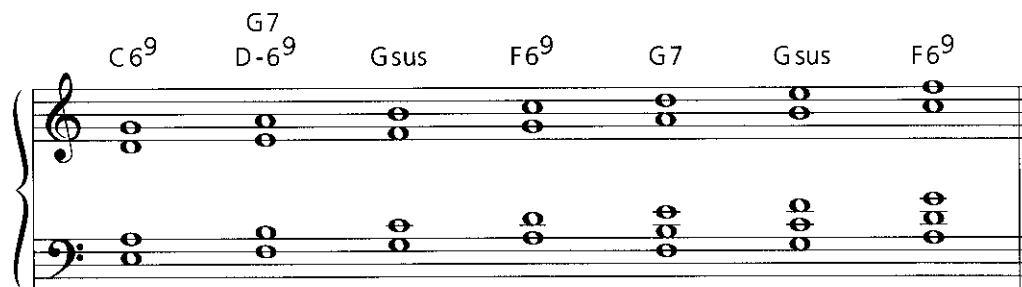
Las voces de D-6/9 también funcionan bien como acorde de G7. Tócalo ahora, sosteniendo el pedal, luego cruza por encima con la mano derecha y toca G muy en el bajo, para oír cómo suena el acorde con la fundamental. Como acorde de G7, desde abajo, se forma con la séptima, tercera, treceava, novena y quinta. Ahora fíjate en el tercer acorde (comenzando a mano derecha) del **ejemplo 13-5**. Se trata del mismo acorde, pero con una cuarta más superpuesta. Estamos ante un acorde clásico de séptima de dominante de seis voces, tocado por casi todo el mundo. Suena bien rico, comenzando desde abajo, con la séptima, tercera, treceava, novena, quinta y la fundamental. Como primer acorde de un blues suena fenómeno. Practica estas voces pasando por el ciclo de quintas.

También se dan tres nuevas maneras de disponer el acorde *sus*, las tres con una tercera mayor.

No hace falta tocar todas las notas de estos acordes

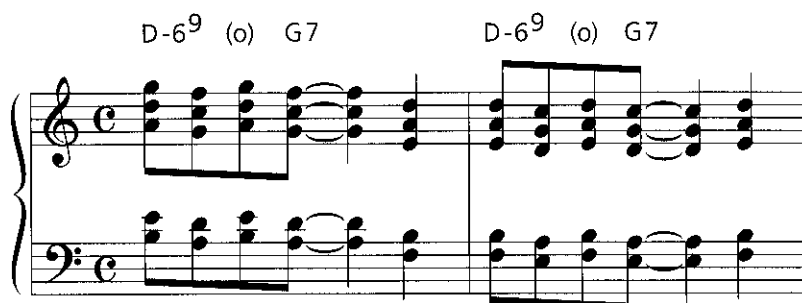
Ejemplo 13-6

de cinco y seis voces para que suenen bien. En el **ejemplo 13-6** se ven los acordes del **ejemplo 13-5**, suprimiendo la voz superior de cada acorde. Esto te da más opciones al armar las voces melódicas. Si tienes un acorde de C con la fundamental en la melodía, puedes armar las voces con el primer acorde demostrado en el **ejemplo 13-5**. Y si tienes un acorde de C con la quinta en la melodía, puedes tocar el primer acorde demostrado en el **ejemplo 13-6**. Las voces diferentes de G7 de los **ejemplos 13-5** y **13-6** ofrecen la opción de usar la quinta, la fundamental o la novena en la melodía.



Ejemplo 13-7

Las varias voces de cuartas se combinan bien, como se ve en los **ejemplos 13-7** y **13-8**. Estas voces recuerdan los estilos de McCoy Tyner y Chick Corea. Si intentas leer las notas de estas voces de una en una, acabarás armando un lío (a menos que seas Campeón(a) Mundial de Lectura a Primera Vista). En lugar de eso, trata de ver los acordes en forma de intervalos. En el **ejemplo 13-8** se ven cuatro tipos de voces diferentes, que se analizan en el **ejemplo 13-9**. El primero tiene arriba un tritono; el segundo tiene un tritono abajo; el tercero y el cuarto constan únicamente de cuartas justas. Procura "verlos" y "sentirlos" de esta forma con los ojos y con las manos al tocarlos.



Ejemplo 13-8



Hasta ahora, sólo hemos hablado de acordes de cuartas a dos manos. McCoy Tyner arma acordes de cuartas de tres voces con la mano izquierda, muchas veces después de tocar una octava o una octava y una quinta en el primer tiempo del compás, como se demuestra en el **ejemplo 13-10**. Comentaremos más los acordes de cuartas en el Capítulo Dieciséis.

Ejemplo 13-9



Ejemplo 13-10





Kenny Barron

Foto © por Tom Copi
Todos los derechos reservados

Consejos prácticos Practica los acordes de cuartas hacia arriba y hacia abajo en las escalas mayores de todas las tonalidades, como se ha demostrado en el **ejemplo 13-5**. En cada tonalidad, toma nota de dónde se localiza el tritono. Busca oportunidades de armar las voces melódicas tocando acordes de cuartas.

Temas de práctica sugeridos

That Old Devil Moon
On Green Dolphin Street
Solar
Softly, as In A Morning Sunrise
Footprints

Triste
Mr. Day
What Am I Here For?
Caravan
The Green Street Caper

CAPÍTULO CATORCE ≡

Estructuras superiores

Estructuras superiores: lo básico

Toca el **ejemplo 14-1**, un arreglo de los primeros compases de "Stella By Starlight" y escucha el sonido de los acordes de *estructuras superiores*. Todos los acordes, menos el de C-7 del primer tiempo del tercer compás, están dispuestos con estructuras superiores. Existen nueve acordes de estructura superior distintos; en la primera parte de este capítulo nos concentraremos en los cuatro que se ven en el **ejemplo 14-2**.

Ejemplo 14-1

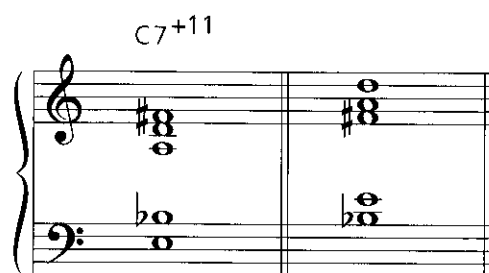
Una buena definición de una estructura superior sería "una tríada sobre un tritono". Ahora mira la primera estructura superior del **ejemplo 14-2**, que viene a ser una tríada de D sobre E y Bb, que son la tercera y la séptima, o sea tritono, de un acorde de C7. Las tres notas de la tríada de D (D, F#, A) son la novena, +11 y treceava del acorde de C7+11. Trata de encontrar estas mismas voces en un acorde de F7+11. ¿Tocaste una tríada de G mayor sobre A y Eb? ¿Supiste tocar la tríada de G porque en el acorde de C7+11 la tríada de D está encima de C en una segunda mayor? Es por eso que este acorde se denomina *estructura superior de II grado*, pues la fundamental de la tríada queda una segunda mayor sobre la fundamental del acorde de V grado. El número de la estructura superior se refiere al intervalo entre la fundamental de la tríada y la fundamental del acorde de dominante. Abajo se demuestran todos los números de estructura superior en números romanos. Se toca la estructura superior de II grado en los acordes de V7+11.

Ejemplo 14-2

REGLAS DE LAS VOCES:

- 1) Inversión de la tríada y/o tritono aceptable
- 2) Duplicación de notas aceptable solamente en la cima o cerca de la parte superior de las voces

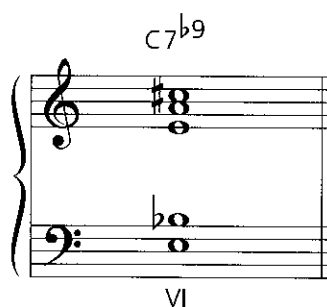
Ejemplo 14-3



Se puede invertir la tríada o el tritono o los dos. En el **ejemplo 14-3** se demuestran varias inversiones de la estructura superior de II grado de C7+11, con la tríada o el tritono o los dos invertidos. Ten presente esto, pues en muchas de las estructuras superiores que veremos a continuación, las tríadas estarán en primera o segunda inversión. También se pueden tocar en estado fundamental, como se ve en la estructura superior de C7+11 del **Ejemplo 14-2**.

Ahora mira el segundo acorde del **ejemplo 14-2**, estructura superior bVI. Este acorde es una tríada de Ab en segunda inversión sobre el tritono de un acorde de C7. Las notas Eb y Ab de la tríada son la +9 y la b13 de un acorde de C7, y en lugar de cifrar el acorde como C7+9, b13, utilizaremos la cifra abreviada C7alt. Ab, la fundamental de la tríada, está situada una sexta menor en posición superior a C, por lo tanto este acorde se denomina *estructura superior de bVI grado*. Procura encontrar el mismo acorde para un acorde de F7alt. ¿Tocaste una tríada de Db mayor sobre A y Eb en la mano izquierda? Se toca la estructura superior de bVI grado en los acordes alt.

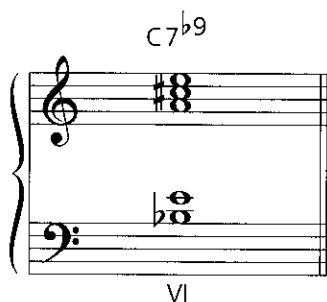
Ejemplo 14-4



El tercer acorde del **ejemplo 14-2**, estructura superior de VI grado, es una tríada de A en segunda inversión sobre el tritono de un acorde de C7. La nota C# de la tríada es la b9 de un acorde de C7. Entonces este acorde se cifra C7b9. A, la fundamental de la tríada, se sitúa a una sexta mayor sobre C, entonces este acorde se denomina *estructura superior de VI grado*. Se toca la estructura superior de VI grado en los acordes de V7b9.

La estructura superior de VI grado, como se demuestra en el **ejemplo 14-2**, se forma de solamente cuatro voces. Tanto la tríada de A como el tritono de C7 tienen la nota E, que hace más posible que el acorde tenga una nota duplicada. Toca C7b9 tal como aparece en el **ejemplo 14-4**. Notarás que estas voces no suenan tan bien como las del C7b9 del **ejemplo 14-2**, porque en el **ejemplo 14-4** la voz duplicada, E, está abajo y en medio del acorde. Una nota duplicada en una estructura superior suena bien por lo general solamente si una de las notas está en la parte superior o cerca de la parte superior del acorde. Ahora toca el **ejemplo 14-5**. Otra vez, se duplica E, pero E está en la parte superior del acorde, lo cual le presta un sonido mejor. El porqué de esto se encuentra en el estudio de la acústica y la serie de armónicos, que queda fuera del alcance de este libro. De momento, recuerda una regla sencilla: *Procede con cautela al duplicar las notas de las estructuras superiores, a menos que estén en la parte superior o cerca de la parte superior del acorde, donde siempre sonarán bien.*

Ejemplo 14-5



Las tres primeras—II, bVI y VI—son con mucho las estructuras superiores que más se tocan. La razón salta a la vista al fijarse en sus cifras: C7+11, C7alt y C7b9. Las tres alteraciones más comunes que se tocan en los acordes de V son +11, alt y b9.

Ahora mira la última estructura superior del **ejemplo 14-2**: una tríada de F# menor en segunda inversión sobre el tritono, un acorde de C7b9, +11. Las notas C# y F# de la tríada son la b9 y la +11 de un acorde de C7. F#, la fundamental de la tríada, está a una cuarta aumentada por encima de C, entonces este acorde se denomina *estructura superior #IV menor*. Estas voces suenan de maravilla para armonizar las melodías en movimientos paralelos, como se demuestra en los dos temas del **ejemplo 14-6**. La primera muestra consta de los compases 25-28 de "Dolphin Dance"¹ de Herbie Hancock. En la segunda, los acordes de estructura superior #IV menor se colocan en los tiempos tercero y cuarto del sexto compás de "Ask Me Now"² de Thelonious Monk (estas muestras son sólo ejemplos de cómo emplear los acordes de la estructura superior #IV menor—no representan lo que tocan en realidad Herbie y Monk en las grabaciones).

No intentes "leer" todas las notas al tocar estos ejemplos. Las voces de las estructuras superiores son idénticas, y se mueven en movimientos paralelos. Fíjate en la posición de las manos, en cómo las sientas y cómo

Ejemplo 14-6

"Dolphin Dance"



"Ask Me Now"



¹ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note BST 84195.

² Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia 9149.

Ejemplo 14-7

Mirror, Mirror

Chick Corea

The musical score for 'Mirror, Mirror' by Chick Corea is presented in 3/4 time. It consists of 32 measures, organized into four systems of eight measures each. The score includes piano accompaniment with chords and voicings indicated in both treble and bass staves. The chords and voicings are as follows:

- Measure 1: CΔ, VMI
- Measure 2: E7alt., ES bVI
- Measure 3: FΔ, VMI
- Measure 4: A7alt., ES bVI
- Measure 5: DΔ, VMI
- Measure 6: F#7alt., ES bVI
- Measure 7: GΔ, VMI
- Measure 8: B7alt., ES bVI
- Measure 9: CΔ, VMI
- Measure 10: B7+11, ES II
- Measure 11: BbΔ, SW
- Measure 12: A-7, VMI
- Measure 13: F7, VMI
- Measure 14: F#ø, ES bVI Ab7alt., ES II D7+11
- Measure 15: C/G, 4as
- Measure 16: C7b9 +11, ES #4 menor
- Measure 17: BΔ, SW
- Measure 18: Eb7alt., ES bVI
- Measure 19: EΔ, SW
- Measure 20: Ab7alt., ES bVI
- Measure 21: GΔ, VMI
- Measure 22: EΔ, SW
- Measure 23: DbΔ#4, SW
- Measure 24: Bb7, 4as
- Measure 25: A7alt., ES bVI
- Measure 26: D-7, VMI
- Measure 27: G7, VMI
- Measure 28: G#ø, ES VI Bb7b9
- Measure 29: A-7, VMI
- Measure 30: D7+11, ES II
- Measure 31: F-7, F-11 - E-11 Eb-11 - D-11 Ab7 G7
- Measure 32: G7, F-11 - E-11 Eb-11 - D-11 Ab7 G7

se vean. Con la mano derecha estarás tocando una tríada menor en segunda inversión. Con la izquierda estarás tocando un tritono. El intervalo entre los pulgares es una tercera menor. Trata de visualizar el acorde de esta manera, leyendo solamente la línea superior. *Se toca la estructura superior #IV menor en los acordes de V7b9, +11.*

Toca el **ejemplo 14-7**, un arreglo del precioso vals de Chick Corea, "Mirror, Mirror"³. Se disponen las voces de este tema con las cuatro estructuras superiores (ES) que acabamos de estudiar—II, bVI, VI y #IV menor—al lado de acordes de "So What", acordes de cuartas y voces de mano izquierda (VMI).

<i>Tipo de acorde</i>	<i>Voces</i>
* Acorde de dominante con notas alteradas	Estructura superior
* Acorde de séptima menor con quinta en la melodía	So What
* Acorde de séptima mayor con séptima en la melodía	So What
* Acorde lidio con +4 en la melodía	So What
* Acorde mayor con fundamental en la melodía	Cuartas
* Acorde de dominante con fundamental en la melodía	Cuartas
* Acorde semidisminuido	(Ver las notas abajo)
* Acorde disminuido	(Ver las notas abajo)
* Casi todo lo demás	Voces de mano izquierda

³ Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Pausa 7075.

Notas sobre "Mirror, Mirror"

En el compás 14, se emplea una estructura superior en el acorde de F#°. ¿Cómo puede ser? Todas las estructuras superiores demostradas en el **ejemplo 14-2** se basan en acordes de V grado. Pero como aprendiste en el Capítulo Nueve, un acorde que proviene de una escala menor melódica es intercambiable con casi cualquier otro acorde de la misma escala, por carecer de notas "vitandas" en la armonía menor melódica. F#° proviene de A menor melódica, igual que Ab7alt y D7+11, entonces la estructura superior de Ab7alt o D7+11 funcionarán en un acorde de F#°.

Ejemplo 14-8

A-Δ B_{sus}♭9 CΔ+5 D7+11 F#° Ab7alt.

éste no suena muy bien (ver el texto)

éste sonará mejor si no duplicas F# en el bajo

I II III IV V VI VII

Vamos a ampliar de nuevo la idea de las voces intercambiables. Mira el **ejemplo 14-8**. Toca las voces de F#° otra vez, sosteniendo el pedal y cruza por encima con la mano derecha para tocar A en el bajo, para formar un acorde de A- . Toca las voces de nuevo, esta vez cruzando por encima con la mano derecha para tocar B, luego, C, D, etc., por toda la escala de A menor melódica. Estas voces funcionan bien en todos los acordes de A menor melódica. Bueno, casi todos. Las voces "clásicas" de un acorde lidio aumentado, el tercer modo de la menor melódica, tienen sólo cuatro voces, a saber, la fundamental, tercera, +5 y séptima mayor, como se ven en los dos acordes demostrados en el **ejemplo 14-9**. Fíjate en la cifra alternativa, E/C que describe exactamente lo que se toca: una triada de E sobre la fundamental de C. Para muchos músicos, la añadidura de la quinta tiende a restarle pureza al acorde lidio aumentado. Por esto, el tocar una estructura superior para C +5 quizá no funcione de momento. Digo "de momento" por ser la armonía una cosa que está constantemente evolucionando. Los músicos del jazz ni siquiera habían comenzado a tocar acordes lidios aumentados con regularidad hasta mediados de los años 50. Y de hoy en cinco años el "clásico" acorde lidio aumentado del **ejemplo 14-9** quizá se considere algo completamente soso y digno de ser desterrado a la música pop. Mientras tanto, mantente en sintonía.

Ejemplo 14-9

CΔ+5 (o) E/C

fundamental

fundamental

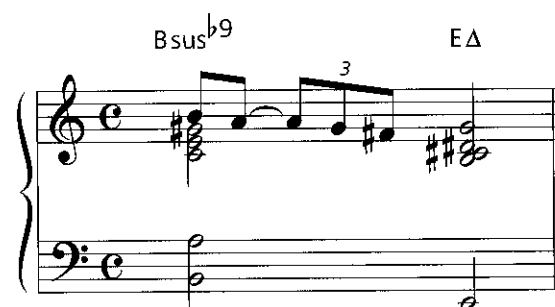
A propósito, cuando cruzaste por encima con la mano derecha y tocaste en el bajo F# en el acorde de F#ø en el **ejemplo 14-8**, a lo mejor no sonó muy bien, pues la fundamental duplicada no funciona muy bien en las voces de este acorde semidisminuido.

Fíjate en los dos acordes nuevos del **ejemplo 14-8**; me refiero a los acordes con B y E en el bajo. El acorde con E en el bajo rara vez se usa, pero volveré a hablar de esto en el Capítulo Veintidós. El acorde con B en el bajo se tocaba poco hasta hace unos pocos años. No existe una cifra fija para el acorde, pero quizás lo hayas visto cifrado como Bsusb9. La función del acorde va sugerida por la cifra, ya que funciona como un acorde sus alterado. Desafortunadamente, se cifra el acorde de B frigio también como Bsusb9, entonces puede llegar a confundir la cifra "susb9". Algún día estaremos de acuerdo en cuanto a las cifras, pero de momento, fíjate en la manera tan suave de que el acorde se desciende en una quinta resolviendo hacia E (**ejemplo 14-10**). Volveremos a hablar de este acorde en el Capítulo Veintidós.

El cambio de acordes del compás 15 de "Mirror, Mirror" es C/G. Después de los acordes de F7 y F#ø de los dos compases anteriores, se forma una curva cromática en el bajo (F, F#, G) en los compases 13-15. Pero en este arreglo estás tocando acordes en posición no fundamental, entonces "G" en la cifra C/G es principalmente una indicación al bajista. Si estuvieras tocando solo, sin bajista, quizá querías armar las voces de los tres acordes en estado fundamental para ensalzar lo que quería Chick Corea.

En la versión original de "Mirror, Mirror", no hay melodía en el compás 25, sólo tres tiempos de silencio y un acorde de A7alt. Por lo tanto, el acorde se coloca lo bastante hacia abajo para que la voz más aguda no suene como una nota melódica.

Ejemplo 14-10



Una estructura superior de Bb7b9 se toca con el acorde de G#º en el compás 28. Como indica el nombre, los acordes disminuidos se basan en la armonía de la escala disminuida. Ten presente que no hay notas "vitandas" en la escala disminuida. Cualquier acorde que proviene de una escala disminuida es intercambiable con cualquier otro acorde de la misma escala. La escala del acorde de G#º, la escala disminuida tono-semi-tono de G#, es la misma que la escala de Bb7b9, la escala disminuida semi-tono-tono de Bb. Cualquier disposición de voces de Bb7b9—en este caso estructura superior de VI grado—funcionará también para G#º. Ahora te estarás preguntando "¿Cómo puedo acordarme de todo eso?" o "¿Alguien puede pensar tan rápido?". La respuesta es afirmativa. El truquito está en aprender todos los acordes en grupo de una escala disminuida específica, para poder relacionarlos unos con otros rápidamente. G7b9, Bb7b9, Db7b9, E7b9—con una tercera menor de distancia—y G#º, Bº, Dº y Fº —también con una tercera menor de distancia—proviene de la misma escala disminuida. Ahora fíjate en el **ejemplo 14-11**, que demuestra esta escala disminuida como un continuo de acordes, todos relacionados y todos con voces intercambiables.

Ejemplo 14-11

escala disminuida semitono-tono

G7^{b9} B^{b7b9} C^{#7b9} E7^{b9} G7^{b9}

G^{#º} B^º D^º F^º G^{#º}

escala disminuida tono-semi-tono

El acorde de D7+11 del compás 30 de "Mirror, Mirror" sugiere una estructura superior de II grado. Pero la nota melódica, C, no forma parte de la tríada de E, sino que se coloca en posición superior a la tríada de E. Si estas voces te parecen muy disonantes, puedes tocar las voces con la mano izquierda.

Las voces del compás 31 y del primer tiempo del compás 32 constan de terceras superpuestas una encima de otra: la fundamental, tercera, quinta, séptima, novena y onceava de un acorde de séptima menor (se hablará más de este tipo de voces en el Capítulo Dieciséis).

Fíjate en los movimientos contrarios de las voces grave y aguda en los acordes de los compases 9 a 11.

Hemos demostrado sólo una manera de tocar "Mirror, Mirror", con suma fluidez en las voces de mano izquierda, acordes estilo "So What", acordes de cuartas y estructuras superiores.

Estructuras superiores: fin

Hay cinco estructuras superiores adicionales, que se ven en el **ejemplo 14-2**. Fíjate que, a diferencia de las cuatro que aprendiste antes, tres de las cinco demostradas aquí tienen la fundamental, C, en el bajo. La primera, una tríada de Eb mayor sobre el tritono de C7, es la estructura superior de un acorde de C7+9. Por estar Eb, la fundamental de la tríada, colocada en una tercera menor por encima de C, este acorde se denomina *estructura superior de bIII grado*. Se toca la estructura superior de bIII grado en los acordes de V7+9.

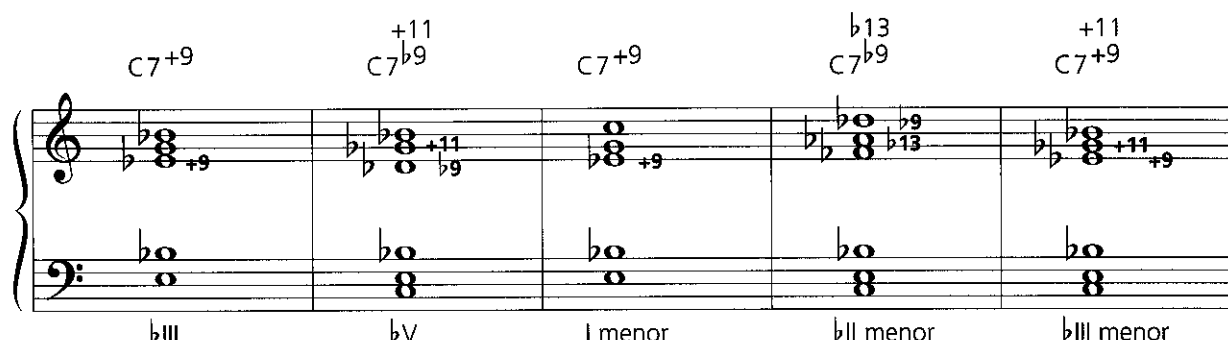
Ejemplo 14-12


Diagram showing five musical structures (chords) in piano style, labeled with their degrees below the staff:

- 1. $C7+9$ (bIII)
- 2. $C7^{b9} +11$ (bV)
- 3. $C7+9$ (I menor)
- 4. $C7^{b9} +11$ (bII menor)
- 5. $C7+9$ (bIII menor)

REGLA ADICIONAL DE LAS VOCES: 3) Se agrega la fundamental para evitar el sustituto tritonal sin alteración

En la segunda estructura superior demostrada aquí, se ha agregado la fundamental, C, en el bajo de una tríada de Gb mayor en segunda inversión sobre el tritono de C7. Si tocas estas voces sin la fundamental, como se ve en el **ejemplo 14-13**, verás el porqué se ha agregado la fundamental. Estas voces de C7b9, +11, con su sonido tan moderno, son iguales a un acorde muy modesto de F#7. De hecho, todas las estructuras superiores de C7 son al mismo tiempo acordes de F#7, pues C7 y F#7 tienen el mismo tritono (aquí vendría bien un repaso del Capítulo Seis, "Sustitutos tritonales" por si las moscas). Pero la bV de estructura superior en la tríada de Gb mayor suena como un sustituto tritonal *sin alteración* en el **ejemplo 14-13**, un sencillo acorde de F#7. Siempre que esto ocurre, hay que agregar la fundamental en el bajo para que el acorde suene como el acorde de C7b9, +11 como lo habías querido. Las voces Db y Gb de la tríada son la b9 y +11 de un acorde de C7. Ya que Gb, la fundamental de la tríada, se coloca una quinta bemol sobre C, este acorde se denomina *estructura superior de bV grado*. Se toca la estructura superior de bV grado en los acordes de V7b9, +11.

Ejemplo 14-13


Diagram showing two musical structures (chords) in piano style, labeled with their degrees below the staff:

- 1. $C7^{b9} +11$ (el mismo acorde que) $F\#7$
- 2. $F\#7$

Las tres últimas muestras del **ejemplo 14-12** son de estructuras superiores de tríadas menores. La estructura superior de I grado menor, una tríada de C menor en primera inversión sobre el tritono de C7, es la estructura superior de un acorde de C7+9. La nota

Eb de la tríada es la +9 de un acorde de C7+9. Compara el sonido de este acorde con la estructura superior de bIII grado, que también se puede tocar por un acorde de C7+9, siendo válidos los dos tipos de voces. ¿Cuál te gusta más? Por disponer de la misma fundamental la tríada de C menor que el acorde de C7, esta estructura superior se llama *estructura superior de I grado menor*. *Se toca la estructura superior de I grado menor en los acordes de V7+9.*

La cuarta estructura superior demostrada en el **ejemplo 14-12** es de bII grado menor, una tríada menor de Db en primera inversión sobre el tritono de C7. Hay que tocar la fundamental en el bajo, si no sonará como un sencillo acorde de F#7, un sustituto tritonal sin alteración. Por colocarse la fundamental de la tríada, Db, una segunda menor por encima de C, este acorde se denomina *estructura superior de bII grado menor*. Las voces Db y Ab de la tríada son la b9 y b13 de un acorde de C7. Podrías abreviar la cifra en C7alt, aunque las voces alt suelen tener una +9 más que una b9. Sin la +9, este acorde suena un poco soso para un acorde alt; sin embargo suena bonito (si cambias Bb en la mano derecha a Eb oírás la diferencia). *Se toca la estructura superior de bII grado menor en los acordes de V7b9, b13.*

La última estructura superior demostrada en el **ejemplo 14-12** es una tríada de Eb menor sobre el tritono de C7, y hace falta que toques la fundamental en el bajo, para que no suene como un acorde F#7 sin alteración. Las voces Eb y Gb de la tríada son la +9 y +11 de un acorde de C7. Pues Eb, la fundamental de la tríada, queda una tercera menor por encima de C, este acorde se denomina *estructura superior de bIII grado menor*. *Se toca la estructura superior de bIII grado menor en los acordes de V7+9, +11.*

En el **ejemplo 14-14** se ve el cuadro completo de estructuras superiores,⁴ con los nueve tipos de voces. Fíjate en lo encasillado del **ejemplo 14-14**, donde verás las cifras de F#7. Casi todas estas voces de estructura superior de C7 se pueden tocar igualmente como acordes de F#7, pues C7 y F#7, que están a un tritono de distancia, comparten la misma tercera y séptima, o sea el tritono. Fíjate en el primer acorde del **ejemplo 14-14**, la estructura superior de II grado, un acorde de C7+11. Si analizamos el acorde como F#7 resulta ser un acorde de F#7alt. Y como F#7alt, la estructura superior tiene el número bVI, ya que D, la fundamental de la tríada, está a una sexta menor por encima de F#. Y como la estructura superior de II grado también es la estructura superior de bVI grado del acorde que se encuentra a distancia de tritono, será cierto también lo contrario: Mira la estructura superior

⁴ Que reproducimos en el apéndice como "Apéndice E".

Ejemplo 14-14
Estructuras Superiores

C7+11	C7+9	C7 ⁺¹¹ _{b9}	C7alt.	C7 ^{b9}
lid dom	dismin	dismin/alt	alt	dismin
II	bIII	bV	bVI	VI

F#7alt. bVI	F#7 ^{b9} VI	F#7 ⁺¹¹ II	F#7 ⁺⁹ bIII
----------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------

C7+9	C7 ^{b13} _{b9}	C7 ⁺¹¹ _{b9}	C7 ⁺¹¹ _{b9}
dismin	alt	dismin/alt	dismin
I menor	bII menor	bIII menor	#IV menor

F#7 ⁺¹¹ _{b9} #IV menor	F#7 ⁺⁹ I menor
---	------------------------------

- REGLAS DE LAS VOCES:**
- 1) Inversión de la tríada y tritono aceptable
 - 2) Duplicación de notas aceptable solamente en la parte superior o cerca de la parte superior de las voces
 - 3) Se agrega la fundamental para evitar el sustituto tritonal sin alteración

de bVI grado, C7alt. Si la analizamos como acorde de F#7 resulta ser un acorde de F#7+11, estructura superior de II grado, pues Ab está a una segunda mayor por encima de F# (no te dejes confundir por el nombre enarmónico).

El mismo proceso intercambiable se da en las estructuras superiores de bIII grado y VI grado. C7+9, estructura superior de bIII grado también viene a ser F#7b9, estructura superior de VI grado. C7b9, estructura superior de VI grado, también viene a ser F#7+9, estructura superior de bIII grado.

También son intercambiables las estructuras superiores de las tríadas menores de bIII grado y de #IV

grado. C7+9, estructura superior de I grado menor, también viene a ser F#7b9, +11, estructura superior de #IV grado menor. C7b9, +11, estructura superior de #IV grado menor, también viene a ser F#7+9, estructura superior de I grado menor.

Como se agregó la fundamental, C, a las estructuras superiores de bV grado, de bII grado menor y bIII grado menor, sonarán sólo como acordes de C7 y no se podrán tocar como acordes de F#7.

O sea, que la mayoría de las estructuras superiores funcionan como dos acordes distintos de séptima de dominante, con un tritono de diferencia.

¿Te acuerdas de cómo se tocaba una estructura superior en el acorde de F#ø en el compás 14 de "Mirror, Mirror"? ¿Y que se tocaba una estructura superior en el acorde de G#ø en el compás 28? Como las estructuras superiores evolucionaron primero como acordes de dominante, se vincula su terminología a su uso como acordes de dominante. Pues todas provienen de las escalas menores melódicas o disminuidas, o sea escalas sin nota "vitanda", puedes tocar estructuras superiores en la mayoría de los acordes que se encuentren en cualquiera de estas dos escalas, no solamente en los acordes de séptima de dominante. La misma estructura superior funciona para A- , Bsusb9, D7+11, F#ø y Ab7alt, pues todos estos acordes provienen de A menor melódica. Y no se te ocurra decir "Yo no puedo pensar así de rápido". El truco está en aprender juntos todos los acordes procedentes de una escala menor melódica o disminuida. De esta forma se piensa en los acordes en grupo y se sabe que sus voces son intercambiables.

El aspecto matemático de todo esto no te ha de durar mucho. Ya podrás tocar unas voces de mano izquierda para un acorde de D-7 sin pensar mucho en ello. Pero cuando empezabas a aprender las voces de mano izquierda, tenías que analizar con mucho detalle ese acorde de D-7, para sacar todas las notas. Y ahora que ya sabes *cómo* se ve un acorde de D-7, lo puedes tocar tranquilamente. Las estructuras superiores no son más que otra clase de voces y con la práctica, podrás tocarlas tan fácilmente como ahora tocas las voces de mano izquierda de D-7.

Ahora prueba una cosa: Toca la estructura de II grado en C7+11, como se demuestra en el **ejemplo 14-14**. Tócala varias veces sin mirar la partitura. Después de unos minutos, vuelve a tocarla y a ver si la puedes recordar, solamente por *cómo* se ve. Ya que esta estructura superior proviene de G menor melódica, también funcionará para otros acordes del tono de G menor melódica, como G- , Eø y F#alt. Una vez que llegues a pensar en estos acordes como en una

familia, irás dejando atrás el aspecto matemático de la teoría musical.

Estructuras superiores y escalas

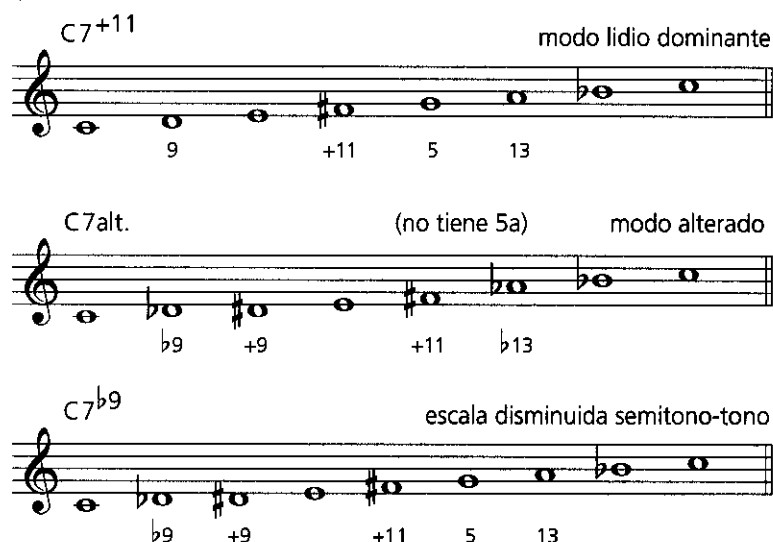
Todas las nueve estructuras superiores provienen de tres escalas solamente: los modos lidio y alterado de la armonía menor melódica y la escala disminuida semitono-tono. Como no hay notas "vitandas" en la armonía menor melódica ni en la escala disminuida, se pueden sustituir las estructuras superiores de una misma escala. Por ejemplo, las estructuras superiores de bIII grado, VI grado, I grado menor y #IV grado menor son intercambiables por ser todas basadas en la armonía de la escala disminuida. Y para variar, quizá querrás hacer *comping* (acompañamiento) en una estructura superior distinta cada vez que estés tocando el coro de un tema que tenga un acorde de V7b9.

Para saber de cuál de las tres escalas proviene una estructura superior, primero mira el **ejemplo 14-15**, en el que se comparan dichas tres escalas: el modo lidio dominante, el alterado y la escala disminuida semitono-tono. Las tres escalas demostradas aquí se basan en C y combinan con algún tipo de acorde de C7. Las diferencias entre ellas están en las quintas, novenas y treceavas. El modo lidio dominante tiene una novena natural, una quinta natural y una treceava natural. La escala alterada tiene b9 y +9, no tiene quinta, y tiene una b13. La escala disminuida semitono-tono tiene b9 y +9, una quinta natural y una treceava natural. Notarás que las tres escalas tienen +11.

El cuadro completo de estructuras superiores (**ejemplo 14-14**) muestra entre los pentagramas la escala (en forma abreviada) de cada estructura superior. Fíjate que la estructura superior de bV y bIII grado menor proviene de *dos* escalas: la disminuida y la alterada, lo cual indica la manera de usarse. En el arreglo de un standard viejo, quizá se vea la cifra del acorde indicada como "C7". La mayoría de los músicos de jazz interpretan la cifra con toda libertad, alterando el acorde de cualquier forma. b9 y alt son dos maneras muy comunes de alterar un acorde, y si estás acompañando a un solista y no sabes qué tipo de alteración va a hacer, resolverás el dilema haciendo *comping* en una estructura superior de bV grado, pues sus notas provienen de ambas escalas.

A medida que te vayas acostumbrando a hacer *comping* con un solista, empezarás a prever con más exactitud las alteraciones que hagan con los acordes. Aunque Wynton Kelly, por la mayor parte, hacía

Ejemplo 14-15



The image shows three musical staves, each representing a different scale for a C7 chord. The first staff is labeled 'C7+11' and 'modo lidio dominante'. It shows a scale starting on C (middle C) with notes: C, D, E, F#, G, A, B, C. The second staff is labeled 'C7alt.' and '(no tiene 5a)' 'modo alterado'. It shows a scale starting on C with notes: C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, D, C. The third staff is labeled 'C7b9' and 'escala disminuida semitono-tono'. It shows a scale starting on C with notes: C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C. Each staff has fingerings indicated below the notes: 9, +11, 5, 13 for the first; b9, +9, +11, b13 for the second; and b9, +9, +11, 5, 13 for the third.

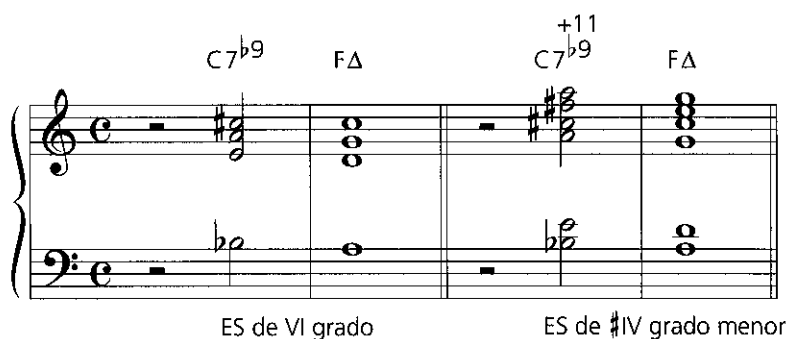


Chick Corea

Foto © por Lee Tanner

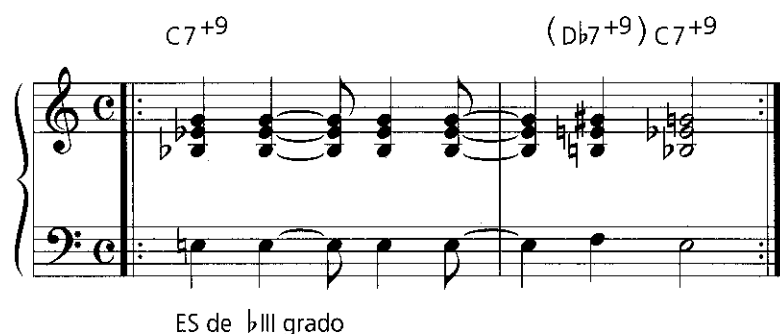
comping con los mismos acordes con que Coltrane tocaba sus solos, hubo momentos en que Wynton tocaba C7b9 mientras 'Trane tocaba C7alt. Y aunque es una buena idea que todo el mundo toque más o menos los mismos acordes, el ser demasiado específico le quita la gracia y la espontaneidad a la música. Pues si no, ¿cómo sonaban tan bien Coltrane y Wynton si uno tocaba C7b9 y el otro tocaba C7alt? Los dos músicos eran muy fuertes rítmicamente y muy claros armónicamente. Cuando se apartan brevemente de tocar exactamente los mismos cambios, lo que se oye es la bitonalidad, o sea, dos tipos de armonía al mismo tiempo. Los mejores músicos mantienen un equilibrio entre el "tocar los cambios correctos" y no quedarse presos de ellos, lo cual es una meta deseable. Pero para llegar a ese punto, lo cierto es que tendrás que pasar mucho tiempo "tocando los cambios correctos".

Cuatro estructuras superiores— de bIII, VI, I menor y #IV grado menor—proviene exclusivamente de la armonía de las escalas disminuidas. Dos de ellas—de VI y #IV grado menor—funcionan de la manera de que normalmente funciona un acorde de V grado, o sea, que se resuelven fácilmente hacia un acorde o una quinta más grave (**ejemplo 14-16**). Sin embargo, bIII y I grado menor, funcionan de manera muy distinta. Aunque los dos sean, estrictamente hablando, acordes de V grado, tienen los dos la misma cualidad de tónica, más que de dominante, que el primer acorde de un blues. En los **ejemplos 14-17 y 14-18** se demuestran unos patrones rítmicos sobre un acorde de C7+9. El primer acorde tiene las voces de una estructura superior de bIII grado y el segundo tiene las voces de una estructura superior de I grado menor. Fíjate en la cualidad de blues de ambos tipos de voces. Ninguno de los acordes de C7+9 tiende a resolverse hacia abajo a un acorde de F.

Ejemplo 14-16


ES de VI grado

ES de #IV grado menor

Ejemplo 14-17


ES de bIII grado

Ejemplo 14-18


ES de I grado menor

Ejemplo 14-19


C7b9 A7b9 Gb7b9 Eb7b9

todos usan estructura superior de VI grado

Ejemplo 14-20


ES de #IV grado menor

Ejemplo 14-21

A-7 D7 Gsus

ES de VI grado

La posibilidad de desplazarse en terceras menores en los acordes de la escala disminuida se presenta sobre todo al tocar las estructuras superiores. Mientras se mueva por terceras menores, no se aparta de la "tonalidad" de la escala disminuida en la que se encuentra el acorde original. El **ejemplo 14-19** muestra un acorde de Eb7b9 que llega de esta manera a un acorde de Ab[triangle here, carol!], un recurso que le gustaba emplear a Bill Evans. Todos los acordes de la estructura superior de VI grado provienen de la misma escala disminuida.

El **ejemplo 14-20** muestra los acordes de la estructura superior de #IV grado menor que se mueven por terceras menores.

Ejemplo 14-22

F7^b9 Aø

Puedes usar esta idea al disponer las voces para las melodías que se mueven en terceras menores sobre los acordes de V grado, como se ve en el **ejemplo 14-21**, compás 6 de "Here's That Rainy Day" de Jimmy Van Heusen. Los tres acordes de los tiempos 2-4 del segundo compás son acordes de VI grado de estructura superior, moviéndose en terceras menores. Otra oportunidad se ve en el compás 18 de "Along Came Betty" de Benny Golson, como se ve en el **ejemplo 14-22**. El acorde de F7b9 proviene de la armonía de la escala disminuida y las primeras cinco notas de la línea melódica se mueven hacia arriba en terceras menores, con voces de los acordes de VI grado de estructura superior. Las tres últimas notas melódicas del compás se mueven cromáticamente, al igual que los acordes de VI grado de estructura superior.

Consejos prácticos

Pasa por el ciclo de quintas con cada estructura superior. Piensa en todos los acordes de cada tonalidad menor melódica como un grupo, para que puedas tocar no solamente las estructuras superiores de los acordes de V grado, sino todas las demás. Haz lo mismo con las estructuras superiores de cada escala disminuida.

Temas de práctica sugeridos

Stella By Starlight	Blue In Green
Up Jumped Spring	I Thought About You
Peace	In Your Own Sweet Way
Along Came Betty	Here's That Rainy Day
Search For Peace	Killer Joe
Chelsea Bridge	Rapture
Someday My Prince Will Come	Wave
Quiet Now	Soul Eyes

CAPÍTULO QUINCE ≡

Escalas pentatónicas

Toca sólo la melodía del **ejemplo 15-1**, la hermosa balada de Johnny Mandel-Dave Frishberg, "You Are There".¹ La mayor parte de la melodía consta de una sola escala pentatónica. Ahora tócala con los acordes. Los deliciosos cambios de acordes encubren bien el efecto casi de canción infantil que pueden crear las escalas pentatónicas. Hasta que se llega a F del cuarto tiempo del compás 7 de la segunda casilla, cada nota de la melodía proviene de la escala pentatónica de C, que se retoma en el tercer tiempo del último compás del puente (justo antes de la indicación D.S.), siguiendo hasta el final del tema.

Ejemplo 15-1

You Are There

Mandel/Frishberg

Chords and measures shown in the score:

- Measure 1: CΔ
- Measure 2: Gsus
- Measure 3: CΔ
- Measure 4: Gsus
- Measure 5: G-7
- Measure 6: C7
- Measure 7: FΔ
- Measure 8: Bb/E
- Measure 9: AΔ
- Measure 10: Esus
- Measure 11: AΔ
- Measure 12: Esus^{b9}
- Measure 13: A-
- Measure 14: C/G
- Measure 15: FΔ
- Measure 16: E-7
- Measure 17: A7
- Measure 18: D-7
- Measure 19: Gsus

Other markings include: 1. (first ending), 2. (second ending), D.S. al Coda, and a repeat sign at the end of measure 18.

Copyright 1977 Swiftwater Music And Marissa Music. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.

¹ Irene Kral, *Gentle Rain*, Choice 1020, un álbum a dúo con Alan Broadbent en el piano.

Ejemplo 15-2



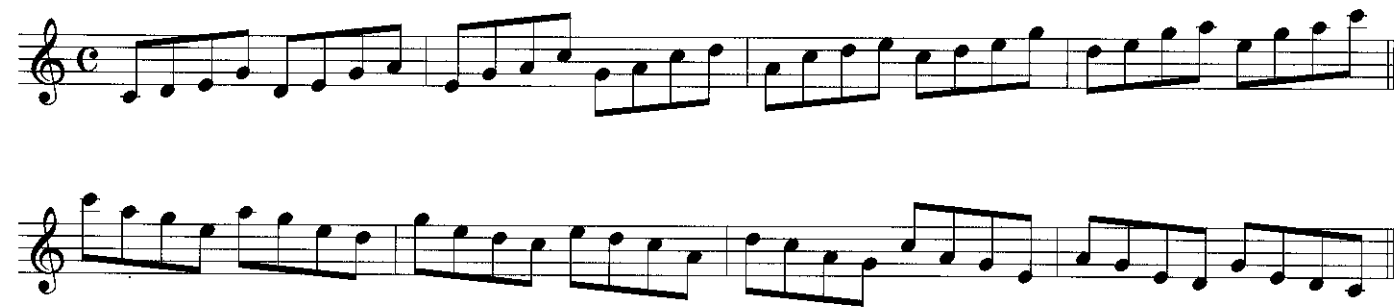
Aunque existen muchas escalas de cinco tonos, el término “escala pentatónica” se suele referir al tipo de escala demostrada en el **ejemplo 15-2**. Una manera fácil de formularla es pensando en los grados 1-2-3-5-6 de la escala mayor. O bien puedes pensar en ella como una escala mayor sin la cuarta y séptima de la escala. De otra forma podrías pensar en los intervalos, a saber, “tono, tono, tercera menor, tono”.

Al igual que cualquier otra escala, la escala pentatónica está dispuesta en modos, como se ve en el **ejemplo 15-3**. Se toca con tanta frecuencia el quinto modo que ha adquirido su propia denominación: el *modo pentatónico menor*. Una buena manera de practicar las escalas pentatónicas es dividiéndolas en modos, como se demuestra en el **ejemplo 15-4**. Como la mayor parte de la música que tocamos está en el compás de 4/4, en este ejercicio se divide la escala pentatónica de cinco notas en grupos de cuatro notas. El *lick* demostrado en el **ejemplo 15-5** muchas veces representa el primer patrón pentatónico que aprenden a tocar los músicos de jazz, al igual que muchos saxofonistas de rock.

Ejemplo 15-3



Ejemplo 15-4



Ejemplo 15-5





¿Cuántas escalas pentatónicas ocurren naturalmente

Ejemplo 15-6

en la tonalidad de C? Si dijiste que tres, acertaste.

Las escalas de C, F y G se encuentran en la tonalidad de C mayor (ejemplo 15-6). Llamémoslas las escalas pentatónicas de I, IV y V grados, para que aprendas cuál es su posición en

relación con la tonalidad mayor de la que provienen.

Estos términos *no* son de uso común como "D-7",

"sustituto tritonal" o "II-V-I". Si le dices a un amigo

músico "Estoy

tocando en la

tonalidad de

IV grado

pentatónica", o

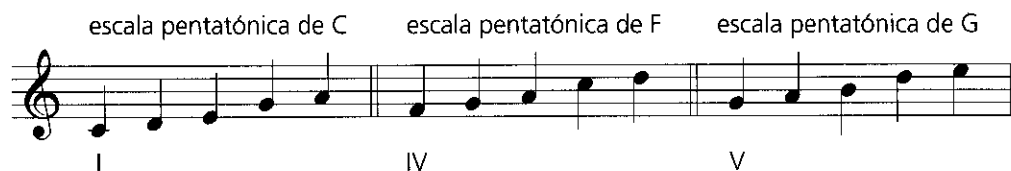
pensará que eres

un genio o, lo que

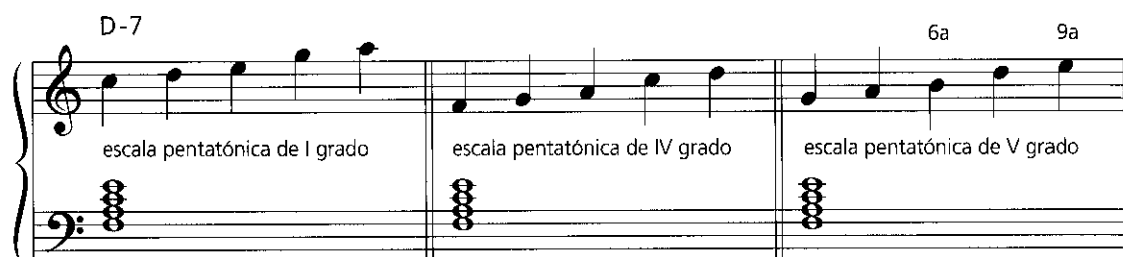
es más probable,

que estás loco.

escalas pentatónicas que ocurren naturalmente en C mayor



Ejemplo 15-7



Toca cada escala pentatónica—de I, IV y V grado—

con las voces de mano izquierda de II-V-I en la

tonalidad de C. Encima del acorde de D-7, el de II

grado, las tres escalas pentatónicas sonarán bien

(ejemplo 15-7). La escala pentatónica de V grado,

basada en G, es

algo más

interesante que las

otras dos por

disponerse de B y

E—la sexta y la

novena del acorde

de D-7.

Ejemplo 15-8



Encima de G7, el

acorde de V grado, las escalas pentatónicas de I y IV

grados llevan C, una nota "vitanda" en un acorde de

G7 (ejemplo 15-8). Aunque esto no quiere decir que

no la puedas tocar, limita bastante su uso. Sin

embargo, si tocas la escala pentatónica de V grado

encima de un acorde de G7, no habrá nota "vitanda".

Ejemplo 15-9

La pentatónica de

V grado también

suenan bien porque

lleva A y E—la

novena y la

treceava de un

acorde de G7.



Encima de C, el

acorde de I grado,

la escala pentatónica de IV grado tiene F, una nota

"vitanda" en un acorde de C (ejemplo 15-9). Las

escalas pentatónicas de I y V grados suenan

Ejemplo 15-10



perfectamente en un acorde de C , ya que ninguna de ellas lleva F, la nota "vitanda". La escala pentatónica suena más sabrosa por llevar tanto B como D—la séptima mayor y la novena de un acorde de C .

Fíjate en la sensación de espacio que creas al tocar las escalas pentatónicas. Estas escalas son únicas, pues, como se forman totalmente de tonos enteros y terceras menores, les falta el cromatismo de los semitonos que se encuentran en las escalas mayores y menores melódicas. El oído se deleita al escuchar más aire, espacio y luz en esta escala, provista de intervalos más amplios.

Por si no te has fijado, la escala pentatónica de V grado funciona en los tres acordes: de II, V y I grados, lo cual puede hacer mucho más sencillo el tocar sobre II-V-I. Prueba a improvisar sobre II-V-I en C, tocando solamente la escala pentatónica de V grado, la basada en G, como se demuestra en el **ejemplo 15-10**. Estudia este ejemplo en las doce tonalidades hasta que puedas tocar automáticamente sobre la escala pentatónica de V grado en cualquier tonalidad.

Ahora mira el **ejemplo 15-11**, los cambios de "Giant Steps"² de John Coltrane, un tema que tiene fama de ser difícil de tocar. Por cierto, "Giant Steps" es un tema desafiante, pero no es tan difícil como se piensa. Sus dieciséis compases están provistos de 26 cambios de acorde. Ejecutado en un tiempo bastante rápido, son muchos acordes que tocar. ¿Por cuántas tonalidades pasa? El primer acorde es B⁻ y los dos siguientes, D7 y G⁻, son la progresión de V-I en la tonalidad de G. El próximo acorde, Bb7, es el acorde de V grado en la tonalidad de Eb. ¡Ya van tres tonalidades en sólo los cuatro primeros acordes! *Sin embargo, cada acorde del tema se basa en esas tres tonalidades—B mayor, G mayor y Eb mayor.* Y como puedes tocar una escala pentatónica de V grado sobre II-V-I, podrás tocar "Giant Steps" utilizando solamente tres escalas pentatónicas.

² John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic SD-1311.

Ejemplo 15-11

The musical notation for Example 15-11 consists of four staves, each representing a different tonality. Above each staff are the chords, and below each staff is the corresponding pentatonic scale.

Staff	Chords	tonalidad	esc. pent.
1	B Δ , D7, G Δ , B \flat 7, E \flat Δ , A-7, D7	B	F \sharp
2	G Δ , B \flat 7, E \flat Δ , F \sharp 7, B Δ , F-7, B \flat 7	G	D
3	E \flat Δ , A-7, D7, G Δ , C \sharp -7, F \sharp 7	E \flat	B \flat
4	B Δ , F-7, B \flat 7, E \flat Δ , C \sharp -7, F \sharp 7	B	F \sharp

Sobre el pentagrama del **ejemplo 15-11** se han colocado los cambios de acorde de "Giant Steps". Debajo del pentagrama se ponen los cambios de tonalidad, demostrando la escala pentatónica de V grado de cada tonalidad directamente debajo de la tonalidad. Notarás que los cambios de tonalidad ocurren con menos frecuencia que los cambios de acorde. Si tocas un solo utilizando solamente escalas pentatónicas, será bastante aburrido. Pero mezcladas con los cambios más convencionales, las escalas pentatónicas le prestarán a tu estilo más estructura y una sensación de más espacio.

Los **ejemplos 15-12a, 15-12b y 15-12c** demuestran un solo pentatónico con los cambios de "Giant Steps". El **ejemplo 15-12b** es el mismo solo con acordes fáciles de blancas en la mano izquierda. El **ejemplo 15-12c** repite el mismo solo, esta vez con acompañamiento más rítmico de la mano izquierda.

≡ CAPÍTULO QUINCE

Ejemplo 15-12a

BA D7 GΔ Bb7 EbΔ A-7 D7

GΔ Bb7 EbΔ F#7 BΔ F-7 Bb7

EbΔ A-7 D7 GΔ C#-7 F#7

BΔ F-7 Bb7 EbΔ C#-7 F#7

The musical score consists of four staves of music in treble clef. The first staff contains the chords BA, D7, GΔ, Bb7, EbΔ, A-7, and D7. The second staff contains GΔ, Bb7, EbΔ, F#7, BΔ, F-7, and Bb7. The third staff contains EbΔ, A-7, D7, GΔ, C#-7, and F#7. The fourth staff contains BΔ, F-7, Bb7, EbΔ, C#-7, and F#7. The music is written in a style that suggests a jazz or blues influence, with various note values and accidentals.

Ejemplo 15-12b



The musical score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features various pentatonic scales and chords, with chord symbols indicated above the staves.

System 1:

- Measures 1-2: BΔ, D7
- Measures 3-4: GΔ, Bb7
- Measures 5-6: EbΔ, A-7
- Measures 7-8: D7

System 2:

- Measures 1-2: GΔ, Bb7
- Measures 3-4: EbΔ, F#7
- Measures 5-6: BΔ, F-7
- Measures 7-8: Bb7

System 3:

- Measures 1-2: EbΔ, A-7
- Measures 3-4: D7, GΔ
- Measures 5-6: C#-7, F#7

System 4:

- Measures 1-2: BΔ, F-7
- Measures 3-4: Bb7, EbΔ
- Measures 5-6: C#-7, F#7

CAPÍTULO QUINCE

Ejemplo 15-12c

BA D7 GΔ Bb7 EbΔ A-7 D7

GΔ Bb7 EbΔ F#7 BA F-7 Bb7

EbΔ A-7 D7 GΔ C#-7 F#7

BA F-7 Bb7 EbΔ C#-7 F#7

The musical score is written for piano and guitar. The piano part consists of a continuous bass line with chords and some melodic movement. The guitar part features a melodic line in the upper register, often with triplets, and a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each with a set of chords written above the staff.

No es "Giant Steps" el tema más fácil con que empezar a tocar las escalas pentatónicas, pero demuestra cómo el uso de la escala pentatónica de V grado puede hacer más accesible un tema desafiante. Prueba a tocar las escalas pentatónicas de V grado en temas más fáciles, como "Just Friends" o "Tune-Up".

Hay otra manera de acercarse a la escala pentatónica de V grado sobre II-V-I: ¿Cuáles son las notas "vitandas" de los acordes de II-V-I en la tonalidad de C?

- En un acorde de D-7 no hay ninguna nota "vitanda".
- En un acorde de G7, la nota "vitanda" es C.
- En un acorde de C , la nota "vitanda" es F.

Ejemplo 15-13

Las notas "vitandas" de II-V-I de la tonalidad de C son C y F. Si quitas C y F de la escala de C mayor, te

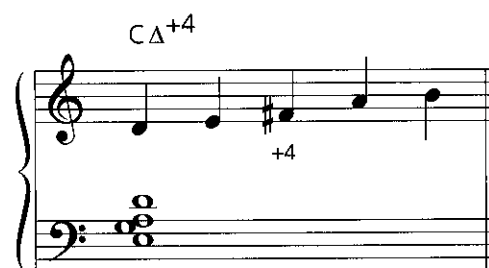
la escala de C mayor, menos C y F, las dos notas "vitandas" = escala pentatónica de G

quedarán cinco notas, como se ve en el **ejemplo 15-13**. Estas cinco notas son la escala pentatónica de G. La escala pentatónica de V grado viene a ser la escala mayor sin las notas "vitandas".



Ejemplo 15-14

Hay otra escala pentatónica que se suele tocar con un acorde de I grado. Toca las voces de mano izquierda de C , como se demuestra en el **ejemplo 15-14**, e improvisa sobre una escala de D pentatónica con la mano derecha. F# cambia el acorde a C +4 o C lidio. Esta escala pentatónica se construye sobre la segunda nota de la escala mayor, entonces le llamaré la escala pentatónica de II grado.



Ejemplo 15-15

En la armonía menor melódica hay solamente una escala pentatónica que ocurre naturalmente. Se construye de la cuarta nota de la escala menor melódica (**ejemplo 15-15**). El tocar una línea de esta escala pentatónica de IV

Escalas pentatónicas que ocurren naturalmente en C menor melódica

escala de C menor melódica

escala de F pentatónica



grado sobre una armonización menor melódica puede sonar raro o "afuera" (de la armonía) si no estás acostumbrado (**ejemplo 15-16**). Es así porque las escalas pentatónicas resuenan muy como "tonalidad mayor" y cuando las tocas sobre el sonido exótico y "no mayor" del acorde de menor melódica, ocurren cosas extrañas (y bellas). Si tu oído todavía no lo acepta, no te preocupes; todo es cuestión del gusto individual, que puede cambiar.

Ejemplo 15-16



Ejemplo 15-17

Escala in-sen



Existen muchas escalas de cinco notas aparte de la escala pentatónica. Hay dos en particular que tocan los músicos de jazz. Se demuestra la escala japonesa *in-sen*³ en el **ejemplo 15-17**. Tócala, subiendo y bajando unas octavas mientras sostengas el pedal, y te verás transportado hacia el Oriente. El patrón de intervalos, bastante raro, es "semitono, tercera mayor, tono, tercera menor". El semitono de abajo le da a esta escala un sabor muy no-pentatónico, aunque sea escala de cinco notas.

Ejemplo 15-18



Ejemplo 15-19



La escala *in-sen* puede sacarse de las escalas mayores y menores melódicas (**ejemplo 15-18**) ya que se construye de la tercera nota de la escala mayor y la segunda nota de la escala menor melódica. Aunque puedes tocarla en todos los acordes que provienen de la armonía mayor o menor melódica, los músicos como John Coltrane y McCoy Tyner la han tocado principalmente con acordes de dominante alterados y frigios, como se ve en las dos muestras de la escala de E *in-sen* del **ejemplo 15-19**.

Al tocar un acorde *alt*, usa la escala *in-sen* construida de la segunda nota del tono menor melódico. Al tocar un acorde frigio, usa la escala *in-sen* construida de la tercera nota de la escala mayor.

³ Que se ha llamado por error *escala Kumoi* en un libro de teoría de jazz. La escala Kumoi, basada en E, tiene las notas E, F, A, B, C. La escala *in-sen* también se podría llamar variante de la afinación *hira-yoshi* del *koto*, un instrumento de cuerdas japonés. El uso de estos términos en conexión con la teoría del jazz es algo flojo—la teoría japonesa no se traduce fácilmente al occidente. Y por se te lo preguntabas, no, la escala *in-sen* no proviene del tema de Antonio Carlos Jobim, "*In-sen-satez*".

En el **ejemplo 15-20** se demuestra otra escala de cinco notas. Esta escala no tiene nombre comúnmente aceptado, pero la he oído mencionar como la escala "pentatónica alterada". El patrón de intervalos es el siguiente:

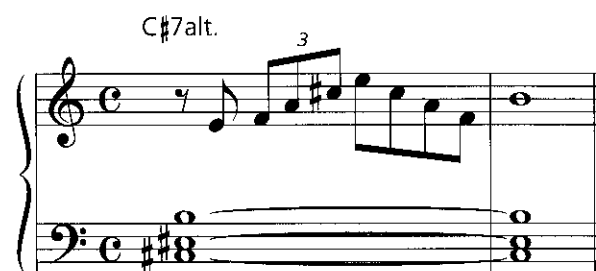
"semitono, tercera mayor, tono, tono". A diferencia de la escala *in-sen*, que se puede sacar de las escalas mayores y menores melódicas, la pentatónica alterada proviene de la escala menor melódica solamente, y se construye de la segunda nota de la escala menor melódica (que se ve a la derecha). El **ejemplo 15-21** demuestra una frase de E pentatónica alterada sobre un acorde de C#7alt. Al tocar un acorde de la armonía menor melódica, toca la escala pentatónica alterada construida de la segunda nota de la tonalidad menor melódica.

La escala del blues es casi intercambiable con el quinto modo de la escala pentatónica, también conocido como la escala pentatónica menor. El **ejemplo 15-22** demuestra una escala de C pentatónica menor y una escala del blues de C (duplicando la octava en ambas escalas). Las dos escalas son casi idénticas, sólo diferenciándose en la nota de paso cromática entre F y G en la escala del blues. El **ejemplo 15-23** demuestra dos frases parecidas sobre un acorde de C7+9. Las notas de la primera frase provienen de la escala de C pentatónica menor, mientras que las notas de la segunda frase son de la escala del blues de C.

Ejemplo 15-20



Ejemplo 15-21



Ejemplo 15-22



Ejemplo 15-23



Existen muchas otras escalas de cinco notas, pero las tres que cubrimos en este capítulo—la pentatónica, la *in-sen* y la pentatónica alterada—se hallan entre las más tocadas por los músicos de jazz de hoy. Aunque las escalas pentatónicas se han usado comúnmente sólo desde principios de los años 60, Bud Powell ya las tocaba a fines de los 40 en su tema “So Sorry Please”,⁴ un fragmento del cual ya demostramos en el Capítulo Trece (ejemplo 13-1).

Resumen

- Con un acorde de II grado se pueden tocar las escalas pentatónicas de I, IV y V grados.
- Con un acorde de V grado se puede tocar la escala pentatónica de V grado.
- Con un acorde de I grado se pueden tocar las escalas pentatónicas de I, II y V grados.
- Con la progresión II-V-I se puede tocar la escala pentatónica de V grado.
- Con todos los acordes que provienen de la escala mayor se puede tocar la escala *in-sen* basada en la tercera nota de la tonalidad.
- Con los acordes de la escala menor melódica se puede tocar la escala pentatónica basada en la cuarta nota de la escala menor melódica.
- Con los acordes de la escala menor melódica se puede tocar la escala *in-sen* basada en la segunda nota de la escala menor melódica.
- Con los acordes de la escala menor melódica se puede tocar la escala pentatónica alterada basada en la segunda nota de la escala menor melódica.

Temas de práctica sugeridos

The Water's Edge	Maiden Voyage
The Moontrane	Little Red's Fantasy
Invitation	Moment's Notice
Love For Sale	Impressions
Naima	Giant Steps
You Stepped Out Of A Dream	Central Park West
In Case You Haven't Heard	Passion Dance

⁴ Bud Powell, *The Genius of Bud Powell*, Verve 821690

CAPÍTULO DIECISÉIS ≡

Voces, voces y más voces

En este capítulo se demostrará la manera de combinar las voces de "So What", de cuartas y de estructura superior en las progresiones de II-V-I. También presentaremos muchas voces nuevas. Siempre que sea posible, identificaré al pianista que toca unas voces específicas. Como pianista del jazz, te importará tener una amplia variedad de voces en tu repertorio. Como acompañante, tendrás que tejer un tapiz sonoro detrás del solista que exprese un amplio ámbito de emoción y textura. Habrás de tener a la mano consonancia, disonancia, transparencia y opacidad, fuerza y ternura, felicidad y tristeza.

Toca el **ejemplo 16-1**. Esta progresión de II-V-I utiliza las voces estilo "So What" para el acorde de D-7, un acorde de estructura superior de VI grado para el acorde de G7b9 y unas voces de cuartas para el acorde de C. Al combinar las voces de esta manera se produce una conducción de voces muy suave al mismo tiempo que unos acordes muy bonitos. Y cuando acompañas, estas combinaciones de voces le proporcionan al solista un fondo armónico suave y sabroso.

En el **ejemplo 16-2** se demuestra un acorde de G7 de estructura superior que resuelve a un acorde de C de cuartas en los dos primeros acordes de "What's New?" de Bob Haggart. Fíjate en la manera de que las primeras voces se abren cromáticamente al segundo acorde en las voces de arriba y abajo.

El **ejemplo 16-3** demuestra una progresión de II-V-I más transparente que la del **ejemplo 16-1**. Se ha suprimido la fundamental del acorde de D-7, resultando en un sonido parecido a un acorde de Gsus. El acorde de G7b9 no tiene nota duplicada, a diferencia del **ejemplo 16-1**. El resultado es una progresión de II-V-I con tres acordes de cuatro voces, con cada voz resolviendo hacia abajo. Fíjate en que las tres notas superiores de las voces de D-7 forman una tríada de F mayor en segunda inversión, resolviendo cromáticamente hacia abajo a una tríada de E mayor en segunda inversión en el acorde de B7b9.

En la progresión de II-V-I del **ejemplo 16-4**, el acorde de D-7 está provisto de voces estilo "So What" con la fundamental suprimida, con un sonido parecido al de un acorde de Gsus. Las voces del acorde de G7alt están dispuestas como bVI de estructura superior. El acorde de C utiliza las voces de "So What". Fíjate en los movimientos contrarios en las voces superiores e inferiores y en la ampliación de los acordes de cuatro a cinco notas.

Ejemplo 16-1

Ejemplo 16-2

Ejemplo 16-3

Ejemplo 16-4

Ejemplo 16-5

F-7 Bb7 EbΔ

SW SW ES de II grado ES de VI grado 4a
invertido B7+11 Bb7b9

El **ejemplo 16-5** demuestra la última frase de "All Of You" de Cole Porter, con las voces de dos acordes de "So What", dos estructuras superiores y un acorde de cuartas. Fíjate en la rearmonización.

En el **ejemplo 16-6** se ve algo que puedes tocar en una progresión de II-V. Las voces de "So What" del acorde de D-7 se han invertido—con la fundamental (D) en posición superior en lugar de estar abajo, resultando en un acorde de Gsus. Se resuelve a un acorde menor de estructura superior de G7b9 #IV. Luego las voces de estructura superior suben y bajan en una tercera menor. G7b9 es un acorde de escala disminuida y por lo tanto, ten presente que siempre podrás moverte en terceras menores en la armonía de la escala disminuida. En este ejemplo, la cifra del acorde de G7b9 en el tercer tiempo se anticipa en un tiempo y medio, tocando el acorde en la segunda mitad del primer tiempo. Cuando estás tocando solo puedes jugar así con el tiempo, pero ten cuidado al anticipar los acordes en más de medio tiempo al acompañar, para no desentonar con el solista. No digo que no lo hagas nunca, pero anda con cautela.

Ejemplo 16-6

D-7 G7b9

Gsus ES de #IV grado menor

Y a propósito, las cinco notas de un acorde de "So What" forman una escala pentatónica (**ejemplo 16-7**).

Ejemplo 16-7

D-7

escala pentatónica de F

En el **ejemplo 16-8** se amplía la idea de moverse en terceras menores en los acordes de la escala disminuida. Las voces que se demuestran son las que solía usar Duke Ellington cuando hacía arreglos para su sección de saxofones. Su sonido tan distintivo se basa en el intervalo de semitono inferior. En el **ejemplo 16-9** se demuestra el uso de estas voces en el primer compás del tema de Duke, "Melancholia".¹ Melba Liston también se sirvió de estas voces en el arreglo de su tema "Len Sirrah" en el álbum de Blue Mitchell, *Heads Up!*²

En el **ejemplo 16-10** se ve otra muestra de moverse en terceras menores en un acorde de la escala disminuida. Estos acordes son *acordes de doble disminuido*. La mano derecha toca un acorde de séptima disminuida, la mano izquierda toca otro y juntos los dos acordes contienen todas las notas de la escala disminuida (**ejemplo 16-11**). Una manera fácil de encontrar estas voces en un acorde de D7b9 es pensar que la mano derecha va a tocar un acorde de séptima disminuida con la fundamental—D—arriba, mientras que la mano izquierda va a tocar un acorde de séptima disminuida con la tercera—F#—abajo.

Ejemplo 16-8



Ejemplo 16-9



Ejemplo 16-10



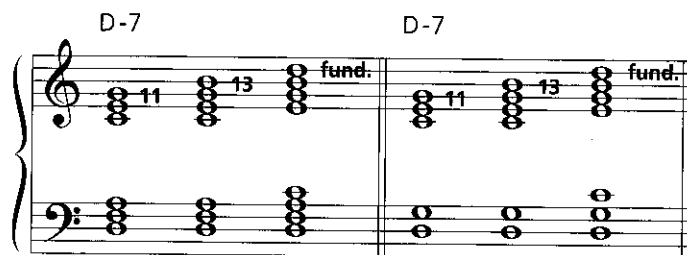
Ejemplo 16-11



¹ Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol M-11058.

² Blue Note BST 84272, con una actuación magnífica de McCoy Tyner.

Ejemplo 16-12



En el **ejemplo 16-12** se ven dos tipos de voces para un acorde de séptima menor. En el primer compás, las terceras se amontonan una encima de otra en un acorde de D-7. Las tres variantes demuestran la voz de arriba como la onceava, la treceava o la fundamental. Ya tocaste el de la onceava arriba en los dos últimos compases de "Mirror, Mirror", en el Capítulo Catorce (**ejemplo 14-8**). En el segundo compás, las terceras se superponen sobre una cuarta del bajo, repitiendo las tres variantes con la 11^{va}, la 13^{va} o la fundamental arriba. Para oír cómo suenan estas voces en su contexto, toca las dos muestras del **ejemplo 16-13**. Al construir melodías con estos acordes, debes buscar los acordes de séptima menor con la onceava, la treceava o la fundamental en la melodía.

Ejemplo 16-13



Ejemplo 16-14



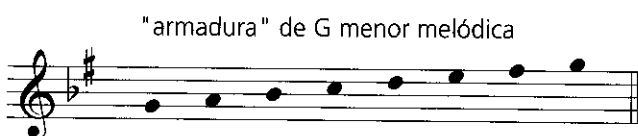
Volvamos a la segunda muestra del primer compás del **ejemplo 16-12**. Estas voces, como se ven en el **ejemplo 16-14**, llevan todas las voces de la escala D dórica (que se ve a la derecha).

Otras voces que se sirven de todas las notas de la escala de la que provienen son las ricas voces del acorde de C#7alt, demostrado en el **ejemplo 16-15**. Hay que tener las manos bien grandes para tocar este acorde, pues se extiende una décima menor en la mano derecha. Este acorde de siete voces tiene todas las notas de la escala de D menor melódica. ¿Cuál es la armadura de la tonalidad de D menor melódica? No se suelen asociar las escalas menores melódicas con las armaduras de tonalidad, pero la armonía menor melódica es mucho más fácil si se toman en cuenta las alteraciones que ocurren en cada escala y si se piensa en las alteraciones como si fuesen armaduras de tonalidad. A la derecha de las voces del **ejemplo 16-15** se da la escala de D menor melódica, que tendría armadura de tonalidad de una nota sostenida (C#). La tonalidad de G menor melódica es el ejemplo más raro, con armadura de F# y Bb (**ejemplo 16-16**). Aunque muy rara vez los compositores utilizan armadura de menor melódica, Bela Bartok lo hizo en *Mikrokosmos*, Volumen II, número 41.³ La pieza lleva armadura de una nota sostenida (C#), o sea D menor melódica. Se ve un cuadro completo de armaduras menores melódicas en el apéndice, titulado "Apéndice I".

Ejemplo 16-15



Ejemplo 16-16



³ Bela Bartok, *Mikrokosmos*, Boosey And Hawkes 1940.

En el **ejemplo 16-17** se ven dos tipos de voces para un acorde de F-7. El primero, con su cualidad flotante, se puede oír tocar por Herbie Hancock como acorde final de la intro de "Fee Fi Fo Fum"⁴ de Wayne Shorter. Al armar las voces melódicas con este acorde, debes buscar acordes de séptima menor con la novena en la melodía.

El segundo tipo es creación de Kenny Barron. Se le puede oír arpeggiar estas voces en su versión de la canción tradicional, "Hush-a-Bye"⁵ y también en su tema, "Spiral".⁶ Fíjate en la simetría de estas voces: Cada mano toca la misma estructura, que consta de dos quintas justas que cubren una novena. El intervalo entre los pulgares es un semitono—toma nota de cómo se *ven* y cómo se *sienten* estas voces. Al construir melodías con este acorde, debes buscar los acordes de séptima menor con la onceava en la melodía, tal como se ve en el **ejemplo 16-18**, el acorde de A-7 del compás 17 de "All The Things You Are". Otras oportunidades de emplearlo se encuentran en el primer acorde de "I Didn't Know What Time It Was", "Tune-Up", "It's You Or No One", "Pent-Up House", el acorde de séptima menor en el segundo compás de "Yardbird Suite" y el acorde de A-7 en el cuarto compás antes del final de "Just Friends".

Ejemplo 16-17



Ejemplo 16-18



⁴ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note 4194, un álbum con algunos de los mejores temas de Wayne.

⁵ Kenny Barron, *Landscape*, Limetree MLP 0020.

⁶ *Sphere on Tour*, Red Record 123191.

El **ejemplo 16-19** da tres muestras de una tríada fuera de tonalidad en un acorde mayor. La primera, con una tríada de D, lleva las voces de C +4, un acorde de C lidio. Este mismo acorde también se suele cifrar como D/C. La segunda, con una tríada de E, lleva las voces de C +5, pudiéndose cifrar como E/C. Los acordes cifrados de esta forma se denominan *acordes de barra* o *acordes partidos*, con la nota a la izquierda de la barra representando la tríada y la nota a la derecha representando la nota del bajo o, como se ve en el próximo ejemplo, otra tríada. Este último ejemplo demuestra una tríada de B sobre una tríada de C, que suele cifrarse como B/C. Este acorde proviene de la escala de B disminuida tono-semitono y permite improvisar sobre la escala disminuida de un acorde mayor. El primer uso de este acorde de un pianista de jazz sería el acorde de Gb/B en el primer tiempo del cuarto compás del tema de Bud Powell, "Glass Enclosure".⁷ Red Garland tocaba este acorde con frecuencia como rearmonización del acorde final de I grado de un tema, como lo hace en el acorde final de "Four"⁸ de Miles Davis. Otro ejemplo se oye en el acorde final de la versión de trío de Red de "If I Were A Bell"⁹ de Frank Loesser.

Ejemplo 16-19

D/C (o) C +4 E/C (o) C Δ⁺⁵ B/C escala de C disminuida tono-semitono

The musical notation for Example 16-19 is presented in a grand staff (treble and bass clefs). It shows three chords: D/C, E/C, and B/C. The first two chords are shown with their constituent notes: D/C has D, F#, and A in the treble and C in the bass; E/C has E, G#, and B in the treble and C in the bass. The third chord, B/C, has B, D, and F in the treble and C in the bass. Following the chords, a scale of C diminished tone-semitone is shown, starting on C and moving up stepwise: C, C#, D, D#, E, F, F#, G, A, B, B#, C.

Ejemplo 16-20

E Δ⁺⁵

The musical notation for Example 16-20 is presented in a grand staff (treble and bass clefs). It shows a 5-note scale of E diminished tone-semitone, starting on E and moving up stepwise: E, E#, F, F#, G, A, B, B#, C, D, D#, E. The scale is marked with a bracket and the number 5, indicating it is a 5-note scale. The notation is in 3/4 time.

Vuelve a tocar la segunda muestra del **ejemplo 16-19**, el acorde de C +5 lidio, notando el contraste con las voces espumosas que emplea Herbie Hancock en el acorde de E +5 en el compás dieciséis de "502 Blues"¹⁰ de Wayne Shorter, como se demuestra en el **ejemplo 16-20**.

⁷ The Amazing Bud Powell, Vol. 2, Blue Note 1504.

⁸ Miles Davis, *Workin'*, Fantasy/OJC OJC-296.

⁹ Red Garland, *Red Garland's Piano*, Fantasy/OJC OJC-073.

¹⁰ Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note 84232 (uno de los mejores álbumes de Herbie).

El **ejemplo 16-21** demuestra los cuatro últimos compases del puente del tema de Tadd Dameron, "Our Delight".¹¹ Cada acorde de V grado va precedido de otro acorde de V grado un semitono más agudo (ver la rearmonización debajo del pentagrama del bajo). Este sistema se denomina *acercamiento cromático*. Todos los acordes de V grado menos el último Eb7 son voces de estructura superior de II grado. Fíjate en la manera de ensancharse cada grupo de dos acordes, con las voces agudas y graves alejándose las unas de las otras en movimientos contrarios.

Ejemplo 16-21

acordes originales: Gb7 F7 E7 Eb7

G7+11 Gb7+11 Gb7+11 F7+11 F7+11 E7+11 Eb7

En el Capítulo Ocho, aprendiste las voces de mano izquierda para los acordes alt, empezando con las voces de mano izquierda de un acorde de V grado, ascendiste la quinta y descendiste la treceava, igual que en el acorde de B7 del **ejemplo 16-22**. Si estuvieras tocando estas voces de B7alt en el mismo momento en que Herbie Hancock entrara por tu puerta y le preguntaras, "Oye, Herbie, ¿qué acorde toco ahora?", seguramente diría "F7". Tiene aspecto de F7, suena como F7, luego debe ser F7. Entonces tus voces tan modernas de B7alt resultan ser F7, un *sustituto tritonal sin alteración*. Para tocar unas voces de mano izquierda para un acorde alt que no se confunda con una sustitución de tritono sin alteración, puedes tocar una de dos posibles combinaciones: la tercera, quinta, séptima y novena de la *tonalidad* menor de la cual proviene el acorde alt; o la fundamental, quinta y séptima de la tonalidad menor melódica. Los grados 3-5-7-9 y 1-3-5-7 de C menor melódica se demuestran en el **ejemplo 16-23**. Estas cuatro notas no se encuentran en ninguna otra tonalidad menor melódica ni en ninguna tonalidad mayor, escala disminuida ni escala de tonos enteros, sino que *son características de C menor melódica solamente*.

Ejemplo 16-22

B7 B7alt. (o) F7

Ejemplo 16-23

B7alt. también C-Δ Dsus^{b9} EbΔ⁺⁵ F7+11 Aø
(todos los acordes de C menor melódica)

Cualquiera de estas voces funcionará en casi cualquier acorde de C menor melódica: C- , Dsusb9, Eb +5, F7+11, Aø y B7alt. Digo *casi* cualquier acorde de

¹¹ Philly Joe Jones and Dameronia, *Look, Stop, And Listen*, Uptown 27.15.

Estas voces de menor melódica de 3-5-7-9- y 1-3-5-7 se pueden invertir, como se ve en el **ejemplo 16-24**.

El tocar o no estas voces “típicas” de menor melódica es cuestión de gusto personal. Bill Evans solía tocar las voces de B7alt que se demostraron en el **ejemplo 16-22**.

Ejemplo 16-24



Ejemplo 16-25



En el Capítulo Diez, aprendiste que en una progresión de I $\bar{\flat}$, V7alt, puedes alzar las voces de mano izquierda del acorde de $\bar{\flat}$ en una tercera menor, convirtiéndolo en un acorde alt (**ejemplo 10-11**). Ocurre lo mismo con las estructuras superiores, como se ve en el **ejemplo 16-25**. El acorde de E $\bar{\flat}$ asciende en una tercera menor y se convierte en un acorde de A7alt. E $\bar{\flat}$ proviene de G menor melódica y A7alt proviene de B $\bar{\flat}$ menor melódica. La "tonalidad" menor melódica del acorde alt queda una tercera mayor en posición superior a la "tonalidad" menor melódica del acorde de $\bar{\flat}$. He aquí otro ejemplo del paralelismo en acordes idénticos repetidos en otra tonalidad.

Ejemplo 16-26



En la música clásica, la mayoría de los *arpeggios* esbozan las tríadas y se tocan con la mano derecha. Muchos arpeggios, en manos de pianistas de jazz, son mucho más complejos, con acordes de cinco, de seis y hasta de siete notas. Una manera de tocarlos es a dos manos, como se ve en el **ejemplo 16-26**. Tras pulsar la Bb del bajo con la mano izquierda, toca la primera Ab de cada grupo de cinco notas con el pulgar de la mano izquierda, tocando con la mano derecha las otras cuatro notas

de cada grupo de cinco notas. Y no te dejes asustar por el aspecto de los grupos de cinco notas. No hay que "contar" las notas al tocar estos arpeggios. Se cifran así los grupos de cinco para que el total de las notas del compás sumen cuatro tiempos.

Puede ser muy impresionante el cambiar de dirección en medio de los arpeggios, como se demuestra en el **ejemplo 16-27** y es más fácil de tocar de lo que parece. Después de tocar Bb en el bajo con la mano izquierda, toca la primera Ab de cada grupo de cinco notas con el pulgar de la mano izquierda, tocando con la mano derecha las otras cuatro notas de cada grupo. La primera nota de la mano derecha de cada grupo es una tercera menor más grave que la Ab que tocaste con la mano izquierda. En el **ejemplo 16-28** se demuestra otro arpeggio que cambia de dirección, esta vez en un acorde menor-mayor.

Ejemplo 16-27

Muchos pianistas prefieren un sonido más abierto en la mano izquierda y tocan voces de mano izquierda de tres notas, a diferencia de las voces de cuatro notas que cubrimos en los Capítulos Siete y Ocho. El **ejemplo 16-29** demuestra una progresión de II-V-I en la tonalidad de D con acordes de tres voces en lugar de acordes de cuatro voces.

Ejemplo 16-28

Ejemplo 16-29

Una manera común de armar las voces de un acorde *sus* de tres notas es tocando la fundamental, cuarta y séptima. El **ejemplo 16-30** demuestra una frase con estas voces *sus* en la mano izquierda. La línea de la mano derecha se basa en la escala pentatónica de V grado de la tonalidad de cada acorde *sus*. Como ejemplo, la línea de la mano derecha en el primer compás se basa en la escala pentatónica de C, la escala pentatónica de V grado de la tonalidad de F, la misma tonalidad de la que proviene el acorde de Csus. Se puede escuchar las últimas cuatro corcheas del tercer compás, de la escala pentatónica de A, de dos maneras distintas: o como anticipación del acorde de Asus del compás siguiente o como provenientes de la escala pentatónica de V grado de las voces de mano izquierda, las cuales, a pesar de la cifra de F#sus, son las mismas voces empleadas para el acorde de D demostrado en el **ejemplo 16-29**.

También podrías tocar el **ejemplo 16-30** si la armonía de estos cinco compases fuese solamente un acorde de Csus. El utilizar el paralelismo te permite salir de la armonía moviendo la estructura (las voces) o el patrón (la línea pentatónica) en sentido paralelo. Puedes pasar a otra tonalidad, o como ocurre en este caso, a varias tonalidades antes de volver a "la querencia" (la tonalidad deseada). McCoy Tyner y el trompetista Woody Shaw son dos maestros reconocidos de esta técnica.

Ejemplo 16-30

Csus Ebsus F#sus Asus Bsus Csus

mismas voces de DΔ

Hay otro tipo de voces de tres notas, utilizadas con frecuencia por Thelonious Monk,¹² y que tienen mucha "garra" por estar provistas de un intervalo de semitono en el bajo. El **ejemplo 16-31** demuestra cuatro de estos tipos de voces. Para servirte de ellas, deberás de tener en cuenta lo siguiente:

- En un acorde de séptima mayor, toca la séptima, la fundamental y la tercera del acorde.
- En cualquier otro acorde de la armonía de las escalas mayores—II, V, sus, frigio, lidio—toca la tercera cuarta y sexta de la *tonalidad*.
- En cualquier acorde de menor melódica, toca la segunda, tercera y quinta de la *tonalidad* menor melódica.
- En un acorde de séptima dominante b9, toca cualquiera de las cuatro combinaciones, constando cada una de un semitono y una tercera menor y construida sobre o la fundamental, +9, +11 o treceava del acorde. Estos cuatro tipos de voces, como todo lo relacionado con la armonía de la escala disminuida, distan el uno del otro en una tercera menor.

Observa que el patrón interválico es de semitono-tercera mayor en cada uno de estos tipos de voces de tres notas, menos los acordes de séptima de dominante b9, que siguen el patrón semitono-tercera menor.

Ejemplo 16-31

Diagram illustrating four types of three-note voicings (voces) on a treble clef staff, showing the notes and their corresponding chord functions:

- Voicing 1:** C major triad (C-E-G). Notes: C (fundamental), E (third), G (fifth). Labeled: *séptima, fundamntal y tercera del acorde*.
- Voicing 2:** D7 chord (D-F-A-C). Notes: F (third), A (fifth), C (seventh). Labeled: *tercera, cuarta y sexta de la tonalidad*.
- Voicing 3:** C major triad (C-E-G). Notes: C (fundamental), E (third), G (fifth). Labeled: *segunda, tercera y quinta de la tonalidad*.
- Voicing 4:** C7b9 chord (C-Eb-Gb-Bb). Notes: Eb (third), Gb (fifth), Bb (seventh). Labeled: *del acorde*.

¹² Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia 9149. Escucha el uso de Monk de las voces de tres notas en los acordes de Db en las secciones de *stride* de "Ask Me Now".

El **ejemplo 16-32** es un arreglo de "Naima"¹³ de John Coltrane que utiliza muchos de estos tipos de voces de tres notas, cada uno de los cuales se toca después de tocar la fundamental del acorde en el primer tiempo del compás. Todas las voces de tres notas siguen las reglas que acabamos de dar.

Ejemplo 16-32

Naima

John Coltrane

The musical score for "Naima" is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score includes the following chords and melodic lines:

- System 1:**
 - Chords: Ebsus, Eb-7, AΔ/Eb, Eb7alt., AbΔ.
 - Melody: Starts with a half note E-flat, followed by a triplet of eighth notes (F, G, A-flat) in the second measure, and continues with eighth notes in the third and fourth measures.
 - Lyrics: "Fine" appears in the fourth measure.
- System 2:**
 - Chords: BΔ/Bb, Bb7b9, BΔ/Bb, Bb7b9.
 - Melody: Continues with eighth notes, featuring triplets in the second and fourth measures.
- System 3:**
 - Chords: Bb7alt., BΔ/Bb, Bbsus, Gb7/Bb.
 - Melody: Continues with eighth notes, featuring triplets in the second and third measures.
 - Lyrics: "D.C. al Fine (no se repite)" appears in the fourth measure.

Copyright 1973, JOWCOL Music. Utilizado con permiso.

¹³ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic 1311 (con Wynton Kelly en el piano).

Se pueden combinar las estructuras superiores en secuencia, como se verá en los dos ejemplos siguientes. Primero, en la figura de vuelta del octavo compás del tema de Benny Carter, "When Lights Are Low" (**ejemplo 16-33**), las tríadas de Ab y Db que bajan cayendo a torrentes o a cascadas por encima del tritono del acorde de C7 son estructuras superiores de bVI y bV grado que van alternando. En el **ejemplo 16-34**, se combinan las estructuras superiores de II, bVI y #IV grado menor.

Ejemplo 16-33

Diagram illustrating the sequence of upper structures for Example 16-33. The chords shown are C7alt., ES bVI, bV, bVI, bV, and FΔ. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature.

Ejemplo 16-34

Diagram illustrating the sequence of upper structures for Example 16-34. The chords shown are Ab7+11, G7alt., Gb7+11, F7b9+11, and BbΔ. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature.

ES de II grado ES de bVI grado ES de II grado ES de #IV grado menor 4as

Se pueden combinar las estructuras superiores verticalmente, como se demuestra en el **ejemplo 16-35**. Estas voces combinan una tríada de D mayor (estructura superior de VI grado) y una tríada de B menor (estructura superior de #IV grado menor) en un solo acorde: F7b9, +11.

Ejemplo 16-35

Diagram illustrating the vertical combination of upper structures for Example 16-35. The chord shown is F7b9+11, which combines a D major triad (VI grado) and a B minor triad (#IV grado menor).

El **ejemplo 16-36** demuestra unas voces de mano izquierda de cuatro notas para un acorde de E frigio, Esusb9.

Ejemplo 16-36

Diagram illustrating the four-note chord in the bass clef for Example 16-36, representing E frigio (Esusb9).

El **ejemplo 16-37** demuestra los compases 17-20 de "I'm So Excited By You".¹⁴ Los acordes originales se dan encima del pentagrama. El arreglo de estos cuatro compases utiliza las voces de séptima menor de Kenny Barron (**ejemplo 16-17**), acordes de cuartas, unas nuevas voces de *sus* y una estructura superior de IV grado, todo lo cual se mueve con suma fluidez.

Ejemplo 16-37

Original chords: G-7, C7, C-7, F7, B \flat Δ , E \flat 7

New voicings: voces de Kenny Barron, 4as, F sus , ES de VI grado, 4as, E \flat sus

Se pueden ensalzar las voces de mano izquierda agregando octavas o tríadas en la mano derecha, como se ve en el **ejemplo 16-38**, lo cual les presta peso y poder a los acordes, estés tocando solo o acompañando.

Ejemplo 16-38

Original chords: G7, A \flat 7, G7

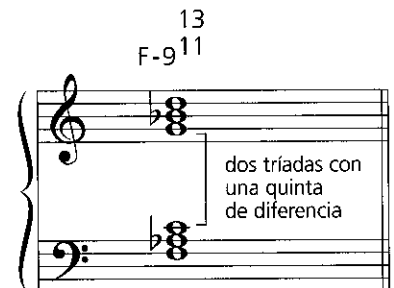
¹⁴ Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note 4238 (uno de los mejores álbumes de Donald, con una estupenda actuación en el piano de McCoy Tyner).

¿Puedes tú inventar algunas voces nuevas? Aquí te pongo un método para experimentar: primero elige una escala, como la escala de F menor melódica (**ejemplo 16-39**). Escoge un número de voces para un acorde—digamos seis. Ahora escoge un patrón interválico o estructural, por ejemplo dos tríadas menores con la fundamental de la tríada de arriba a una quinta más aguda que la voz más aguda de la tríada de abajo. El **ejemplo 16-40** demuestra nuestras voces hipotéticas, basadas en F, la fundamental de la escala. Tu mano izquierda toca una tríada de F menor. Una quinta sobre C, la voz más alta de la tríada, tu mano derecha toca una tríada de G menor, resultando en un acorde bonito: F menor con novena, onceava y treceava—y ninguna séptima.

Ejemplo 16-39

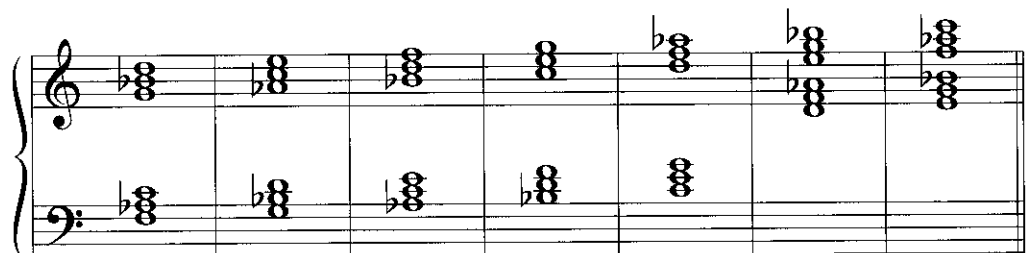


Ejemplo 16-40



Ahora empieza lo divertido. Sube caminando por la escala de F menor melódica con estas voces. ¿Cuál es la "armadura de la tonalidad" de F menor melódica? F menor melódica tiene dos bemoles: Ab y Bb. Teniendo eso en cuenta podrás "ver" las voces a medida que vayas subiendo. El **ejemplo 16-41** demuestra todas las nuevas voces al subir por la escala. Algunas serán muy disonantes. Otras tríadas se han vuelto mayores, aumentadas o disminuidas en vez de menores. El intervalo entre las manos ya no es siempre una quinta justa. En dos de los acordes, es un tritono, mientras que en otro es una sexta menor. Algunos de los acordes no se pueden identificar o analizar tan fácilmente como el primero. ¿Te gusta como suenan? Tienen una cualidad muy de Gil Evans.¹⁵ Prueba con otras escalas, otras cantidades de notas, otras combinaciones de intervalos y otras inversiones y verás lo que te salga.

Ejemplo 16-41



¹⁵ Gil Evans colaboró estrechamente con Miles Davis sobre un período de cuatro décadas. Sus esfuerzos más conocidos son: Miles Davis, *Birth Of The Cool*, Capitol 16168; Miles Davis, *Miles Ahead*, Columbia 40784; Miles Davis, *Sketches of Spain*, Columbia 40578; Miles Davis, *Porgy & Bess*, Columbia 40647.

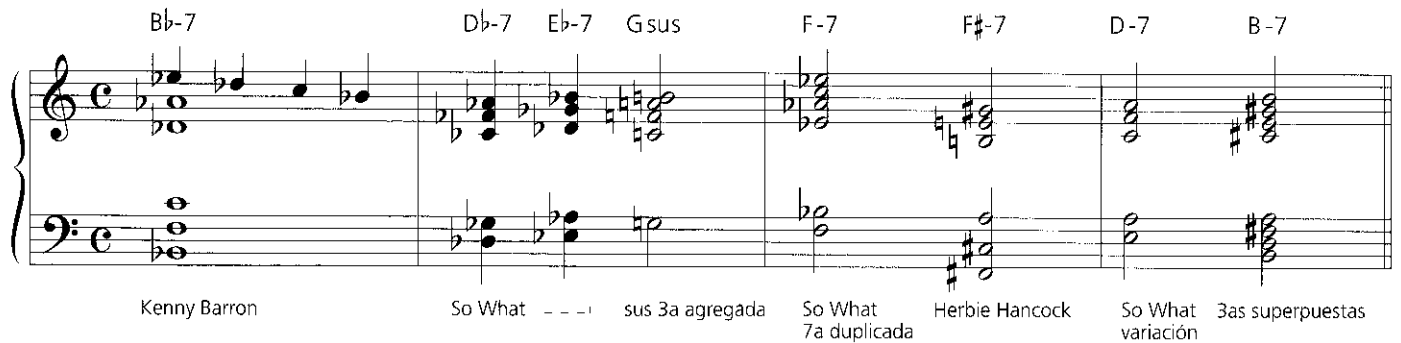
Al aprender las voces nuevas, tendrás que aprender de memoria la nota del acorde que esté en posición superior, lo esencial para armar las voces. Mira el **ejemplo 16-42**. La línea melódica está en posición superior a una serie de acordes de séptima menor, menos uno que es acorde *sus*. El primer acorde, Bb-7, tiene Eb, la onceava, en la melodía. Podrías tocar la línea melódica sobre las voces de mano izquierda, pero optemos por unas voces más plenas, a dos manos. ¿Cuántos acordes de séptima menor a dos manos te sabes con la onceava en la melodía? El **ejemplo 16-43** demuestra la mayoría de los acordes de séptima menor a dos manos que hemos cubierto hasta ahora, con la nota del acorde en posición superior—la nota melódica—identificado a la derecha de la nota. Se identifican los tipos de voces abajo. Aquí se demuestran acordes de "So What", acordes de "So What" con voces duplicadas, una variación de "So What" demostrada en el Capítulo Doce (**ejemplo 12-10**), terceras superpuestas, un acorde de cuartas y los acordes de séptima menor de Herbie Hancock y de Kenny Barron.

Ejemplo 16-42

Ejemplo 16-43

En el **ejemplo 16-44**, se han armado unas voces para nuestra línea melódica, utilizando algunas de las opciones demostradas en el **ejemplo 16-43**. El acorde de Gsus, con la tercera en la melodía, se ha armado con las voces sus que aprendiste en el Capítulo Cuatro.

Ejemplo 16-44



Bb-7 Db-7 Eb-7 Gsus F-7 F#-7 D-7 B-7

Kenny Barron So What sus 3a agregada So What 7a duplicada Herbie Hancock So What 3as superpuestas variación

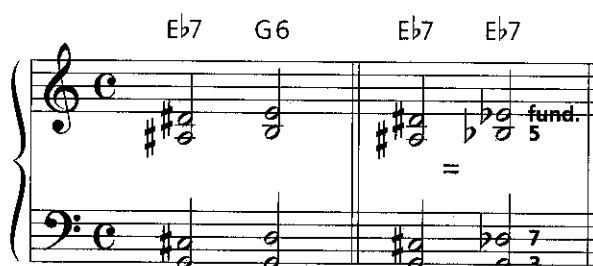


Red Garland Foto © 1989 por Veryl Oakland
Todos los derechos reservados

Ejemplo 16-45



Ejemplo 16-46



Acabará este capítulo como Dios manda, con una cadencia. El **ejemplo 16-45** demuestra una que tocaba frecuentemente Duke Ellington al dirigirse hacia un acorde de I grado con un acorde de séptima de dominante una tercera mayor más grave, sobre el pedal del acorde de tónica. En la teoría clásica se denomina *sexta alemana*. El **ejemplo 16-46** demuestra los dos acordes de marras, sin la melodía de la figura anterior. La denominación del primer acorde con su cifra tan rara viene a ser Eb7 a secas.

Este capítulo no ha ido al fondo de las posibles voces. Una manera de ampliar tu repertorio de voces es transcribiéndolas de los discos. Se cubrirán unas técnicas de transcripción en el Capítulo Veintitrés. Ten presente que no solo de un libro se aprende el jazz. ¡Ponte a escuchar!

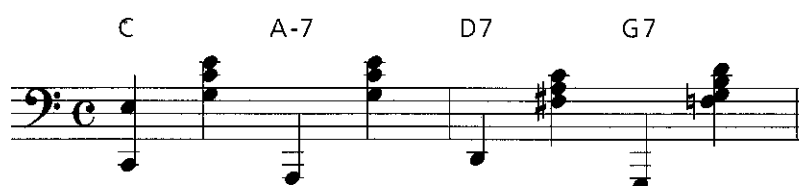
CAPÍTULO DIECISIETE ≡

El “stride” y las voces de Bud Powell

El “stride”

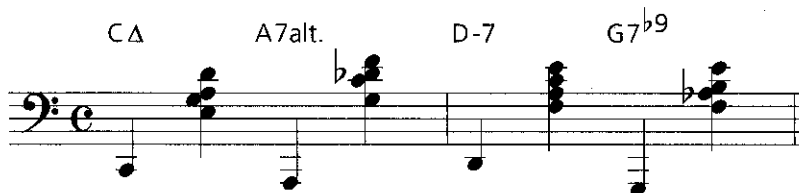
Los pianistas de antes de la era del bebop empleaban un estilo de mano izquierda denominado *stride*, o caminar a paso largo, a zancadas (**ejemplo 17-1**). Proveniente tanto de la música clásica como del ragtime, el estilo *stride* le prestaba ritmo y armonía al solista de piano como a las agrupaciones. Los protagonistas más sobresalientes del estilo *stride* fueron James P. Johnson, quien se destacó en los años 20, Fats Waller, de los 30 y 40 y Art Tatum, por los años 30, 40 y 50. Duke Ellington, Willie “The Lion” Smith, Lucky Roberts,¹ Jess Stacy y muchos otros grandes pianistas eran maestros en tocar *stride*. Como se demuestra en el **ejemplo 17-1**, en la mano izquierda del *stride* el pianista suele tocar la fundamental o una décima en los tiempos primero y tercero del compás y una sencilla tríada o acorde de séptima dominante en los tiempos segundo y cuarto. En años más recientes, ha evolucionado el *stride* hasta incluir las voces de mano izquierda desarrolladas por Bill Evans y Wynton Kelly a finales de los 50, como se ve en el **ejemplo 17-2**.

Ejemplo 17-1



Ejemplo 17-2

La llegada del bebop a mediados de los 40 aportó un cambio profundo a la función del pianista en la sección de ritmo. La nueva música exigía un estilo más ligero, menos de “chun-ta, chun-ta” (hablaremos más del nuevo estilo en este capítulo). Bud Powell y Thelonious Monk eran los iniciadores de este estilo nuevo, aunque los dos utilizaron el *stride* de vez en cuando al tocar solos.² El *stride* fue mayormente abandonado por los herederos del legado de Bud y Monk y se oye rara vez entre los pianistas de bebop que llegaron a la madurez por los años 50 y 60. Como estilo distintivo de piano solista, volvió a aparecer en los años 80.



¹ Lucky Roberts & Willie “The Lion” Smith, *Harlem Piano*, Good Time Jazz 10035.

² Bud Powell toca *stride* en “Body And Soul” en su álbum *The Genius of Bud Powell*, Verve 821690. Toca una versión medio *stride* del tema de Jerome Kern, “The Last Time I Saw Paris” en *The Amazing Bud Powell*, Verve 2506, revelando en sus raíces un aspecto de Fats Waller poco conocido. Thelonious Monk toca versiones *stride* de “Dinah” y “I’m Confessin’” en su álbum *Solo Monk*, Columbia PC-9149 y de “Lulu’s Back In Town” y “Nice Work If You Can Get It” en *It’s Monk’s Time*, Columbia 8984.

El **ejemplo 17-3** demuestra una versión *stride* moderna de una variación en los cambios de los cuatro primeros compases de "Daydream" de Billy Strayhorn. Se toca la fundamental de cada acorde en los tiempos uno y tres y, a diferencia de las tríadas sencillas del **ejemplo 17-1**, en los tiempos dos y cuatro se tocan las voces de mano izquierda.

Ejemplo 17-3



Ejemplo 17-4



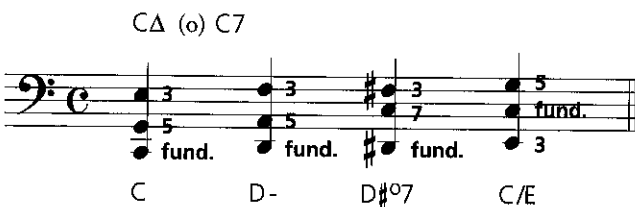
El **ejemplo 17-4** demuestra un recurso conocido como *décimas caminantes*, que son útiles cuando un acorde de séptima mayor o dominante se extiende por más de un compás. El que dominaba esta técnica era Art Tatum. Si no puedes alcanzar la décima, trata de arpeggiarla, como se ve en el **ejemplo 17-5**.

Ejemplo 17-5



En el **ejemplo 17-6**, se ha agregado una nota a las *décimas caminantes*. Dave McKenna (quien a veces parece tener tres manos) incorpora las *décimas caminantes* de tres voces a su estilo de *stride*.³ Si tu mano no es lo suficientemente grande como para alcanzar estas *décimas* de diez notas, no te esfuerces, pues podrías arriesgar una tenonitis, que es muy dolorosa y les ha costado la carrera a unos cuantos.

Ejemplo 17-6



Existe un sinfín de patrones de *décimas caminantes*, pero el más comúnmente tocado quizá sea el que se demuestra en el **ejemplo 17-6**. Fíjate en la disposición de las notas en cada uno de los cuatro acordes. Estos acordes son una tríada de C mayor, una tríada de D menor, un acorde incompleto de D# séptima disminuida y una tríada de C mayor con E en el bajo. El siguiente análisis se lee desde abajo hacia arriba:

- Sobre la tríada mayor: fundamental, quinta, tercera
- Sobre la tríada menor: fundamental, quinta, tercera
- Sobre el acorde disminuido: fundamental, séptima, tercera
- Sobre la tríada mayor del cuarto tiempo: tercera, fundamental, quinta

³ Dave McKenna, *My Friend The Piano*, Concord Jazz 313.

Bueno, ahí tienes el modo *analítico* de ver el patrón de décimas caminantes del **ejemplo 17-6**. De igual importancia es el aspecto *visual*, o la manera de "ver" el patrón. Primero, mira las notas que están a los extremos. La nota aguda sube cromáticamente—fácil de recordar. La nota grave sube un tono primero, luego dos grados cromáticos. ¿No te parece más fácil así que el aprender de memoria una serie de números, como fundamental-quinta-tercera? La nota de en medio, si tienes la mano lo suficientemente grande como para abarcar las tres notas, sube un tono entero, después una tercera menor, y luego repite la nota anterior. Así se te imprime mentalmente al ejercitar el patrón y te puedes olvidar de los números.

El **ejemplo 17-7** demuestra tres maneras distintas de aportar más interés a un compás dispuesto de un solo acorde de séptima mayor. En el primer ejemplo, se tocan las voces de mano izquierda para un acorde de D-7 en el tercer tiempo del compás. En el segundo ejemplo, se tocan las voces de G7 en el tercer tiempo y en el último ejemplo, se tocan D-7 y G7 en los tiempos tres y cuatro.

Ejemplo 17-7



El **ejemplo 17-8** demuestra los cambios de "Giant Steps" arreglados para mano izquierda en *stride*. Se tocan las décimas caminantes en los compases 3, 7, 11 y 15. En los compases 9 y 13 se tocan los ejemplos demostrados en el **ejemplo 17-7**, lo cual le presta más interés armónico.

Ejemplo 17-8

Chord progression for Example 17-8:

- Measure 1: BΔ
- Measure 2: D7
- Measure 3: GΔ
- Measure 4: Bb7
- Measure 5: EbΔ
- Measure 6: A-7
- Measure 7: D7
- Measure 8: GΔ
- Measure 9: Bb7
- Measure 10: EbΔ
- Measure 11: F#7
- Measure 12: BΔ
- Measure 13: F-7
- Measure 14: Bb7
- Measure 15: EbΔ
- Measure 16: C#-7
- Measure 17: F#7

Si incorporas algo de movimiento interior a la técnica de *stride*, podrás atenuar el efecto aturdidor de balancín de este estilo. El **ejemplo 17-9** demuestra la tercera del acorde de Ab7 que asciende hasta la +11 en el tercer tiempo, y luego desciende de nuevo en el cuarto tiempo. El **ejemplo 17-10** demuestra en un acorde de séptima dominante b9, la manera de aprovechar las características de su escala disminuida, desplazando las voces en terceras menores. El **ejemplo 17-11** vuelve al revés el patrón normal de fundamental-acorde-fundamental-acorde, sustituyendo un patrón acorde-fundamental en los tiempos tercero y cuarto del compás.⁴

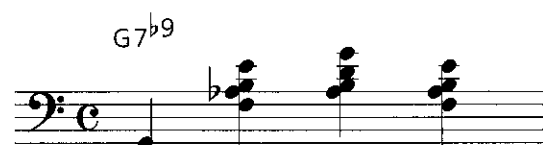
Es natural querer usar el pedal al tocar *stride*, para compensar por el retraso de tiempo en la mano izquierda al alternar entre fundamental y acorde. Por desgracia, es fácil abusar del pedal, fundiéndolo todo. ¿Qué remedio? Por exagerado que parezca, te recomiendo que ensayes por lo menos una parte del tiempo *sin usar el pedal*. Aunque te sea dolorosamente difícil al principio, da resultados inmediatos. Verás cómo el movimiento de la mano izquierda de la fundamental al acorde se hace mucho más fluido, y estarás aguantando las notas de la fundamental y de los acordes mucho más con la mano izquierda que cuando usabas el pedal. Claro que está bien usar el pedal en la "vida real", pero te hará bien practicar por lo menos una parte del tiempo sin pedal.

Se pueden conseguir muchos ejemplos del *stride* transcritos en las partituras sueltas. Publicaciones como la de Jed Distler de transcripciones de Art Tatum⁵ ofrecen un verdadero Potosí de técnicas de *stride*.

Ejemplo 17-9



Ejemplo 17-10



Ejemplo 17-11



⁴ Jaki Bayard, el pianista más ecléctico de todos los tiempos, toca un *stride* fenómeno. Su estilo abarca a todos, desde James P. Johnson, cuya música ha grabado, pasando por Errol Garner, Bud Powell, Monk y más allá, mezclándolo todo a su manera. Toca una versión *stride* de "Our Love Is Here To Stay" de Gershwin en su álbum, *Parisian Solos*, Futura 05.

⁵ Jed Distler, *Art Tatum*, Amsco Publications.

En el **ejemplo 17-12** se da un arreglo de los cuatro primeros compases de "Ain't Misbehavin'" de Fats Waller, en el que la mano izquierda toca décimas con una nota adicional. He puesto una improvisación sobre la melodía en los dos últimos tiempos del compás 4 para permitir una progresión de II-V (¡que Fats me lo perdone!). El **ejemplo 17-13** demuestra una variación del arreglo, sustituyendo las blancas de la mano izquierda por negras. Si tu mano no es lo suficientemente grande como para alcanzar la décima o para pulsar la nota media de la décima, el **ejemplo 17-14** te da una manera de aproximarte al estilo. El **ejemplo 17-15** demuestra los mismos cuatro compases, pero con voces de mano izquierda más modernas formando parte del *stride* y una sustitución de acordes en el tercer compás—A7+11 en lugar del acorde de G7+5. En el **ejemplo 17-16** se demuestra la manera de que los primeros pianistas de bebop habrían tocado los cuatro primeros compases de "Ain't Misbehavin'". Estas voces de mano izquierda en posición fundamental fueron creadas y difundidas por Bud Powell.

Ejemplo 17-12

Chords: Eb, E^o, F-7, F^{#o}, Eb/G, G7+5, AbΔ, Ab-7, Db7

Ejemplo 17-13

Chords: Eb, E^o, F-7, F^{#o}, Eb/G, G7+5, AbΔ, Ab-7, Db7

Ejemplo 17-14

Chord progression: Eb, E°, F-7, F#°, Eb/G, G7+5, AbΔ, Ab-7, Db7

Ejemplo 17-15

Chord progression: Eb, E°, F-7, F#°, Eb/G, A7+11, AbΔ, Db7

Ejemplo 17-16

Chord progression: Eb, E°, F-7, F#°, Eb/G, A7+11, AbΔ, Ab-7, Db7

Voces de Bud Powell

Las voces de Bud Powell⁶ del **ejemplo 17-16**—esqueléticas, rudimentarias y transparentes—eran típicamente las que prefería la mayoría de los primeros pianistas de bebop, incluyendo a Horace Silver (quien más tarde modificó el estilo de su mano izquierda para incorporar las voces que desarrollaran Bill Evans y Wynton Kelly), John Lewis, Sonny Clark, Duke Jordan, Mal Waldron, Kenny Drew, Barry Harris,⁷ Al Haig, Sadik Hakim, Walter Bishop, Jr., Tadd Dameron, y otros. Estas voces de Bud Powell (por lo regular solamente dos notas, a veces tres), constan principalmente de fundamental, terceras (o décimas), sextas y séptimas. Los **ejemplos 17-17, 17-18 y 17-19** demuestran tres variaciones de las voces de Bud Powell con la misma línea de bebop en la mano derecha.

La mayoría de los pianistas del jazz que surgieron en los años 60 tocaron las voces de mano izquierda desarrolladas por Bill Evans y Wynton Kelly, cayendo en desuso las voces de Bud Powell. La mayoría de los jóvenes pianistas de hoy suelen empezar por aprender las voces de Bill Evans-Wynton Kelly, pareciéndoles primitivas las de Bud Powell en comparación. Sin embargo, las voces de Bud Powell ofrecen algunas ventajas. Primero, se tocan más abajo en el teclado, lo que permite que la mano derecha toque dentro de la octava que está alrededor y debajo de C central, mientras que las voces de mano izquierda de Bill Evans-Wynton Kelly limitan la mano derecha a un ámbito más alto del teclado. Muchos de los mejores pianistas de hoy tocan una mezcla ecléctica de voces de mano izquierda, voces de Bud Powell, estructuras superiores, acordes de cuartas, acordes estilo "So What", acordes "en bloque" (que se cubren en el Capítulo Diecinueve) y otros.⁸

⁶ *The Amazing Bud Powell, Vol. I and Vol. II*, Blue Note 81503 and 81504, y *The Genius of Bud Powell*, Verve 2506 (especialmente el tema de Bud, "Hallucinations").

⁷ Barry Harris es quizá el que mejor lleva la tradición de Bud Powell, además de ser un gran intérprete de la música de Monk. Se puede escuchar su versión de las voces de mano izquierda de Bud Powell en su tema, "Oh So Basal" de su álbum *Bulls-Eye!*, Prestige 7600.

⁸ Escucha la mano izquierda de Mulgrew Miller en su solo en el tema titular de su álbum, *Wingspan*, Landmark 1515.

Ejemplo 17-17

Example 17-17 is a musical score in 4/4 time, featuring a piano accompaniment. The score consists of four measures. The first measure is marked with a G-7 chord, the second with a C7 chord, and the third with an FΔ chord. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line features a steady eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note pattern in the last two measures.

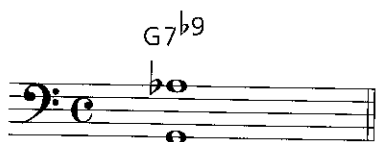
Ejemplo 17-18

Example 17-18 is a musical score in 4/4 time, featuring a piano accompaniment. The score consists of four measures. The first measure is marked with a G-7 chord, the second with a C7 chord, and the third with an FΔ chord. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line features a steady eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note pattern in the last two measures.

Ejemplo 17-19

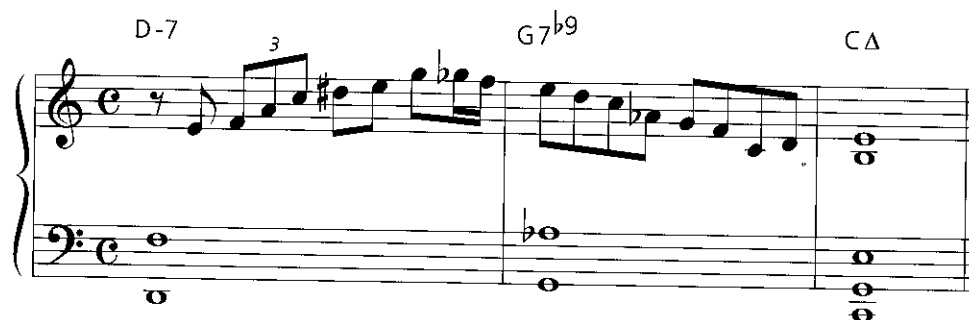
Example 17-19 is a musical score in 4/4 time, featuring a piano accompaniment. The score consists of four measures. The first measure is marked with a G-7 chord, the second with a C7 chord, and the third with an FΔ chord. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line features a steady eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half-note pattern in the last two measures.

Ejemplo 17-20



Ahora toca las voces del **ejemplo 17-20**. Así solas, las voces suenan un poco primitivas. Pero en contexto, como se ve en el **ejemplo 17-21**, el efecto total es mucho más bonito. Las notas de la mano derecha en el compás 2 provienen del segundo modo de la escala de F menor melódica (se hablará más de este modo en el Capítulo Veintidós).

Ejemplo 17-21



El **ejemplo 17-22** demuestra los cambios de los ocho primeros compases de "Confirmation" de Charlie Parker como pudieran haberse tocado al estilo *stride* por un pianista influenciado por Fats Waller. El **ejemplo 17-23** demuestra los mismos ocho compases como los hubiera tocado Bud Powell. Y el **ejemplo 17-24** demuestra los mismos ocho compases como si hubiesen sido interpretados por un pianista tocando solo con voces de *stride* y de mano izquierda.

Ejemplo 17-22



Ejemplo 17-23

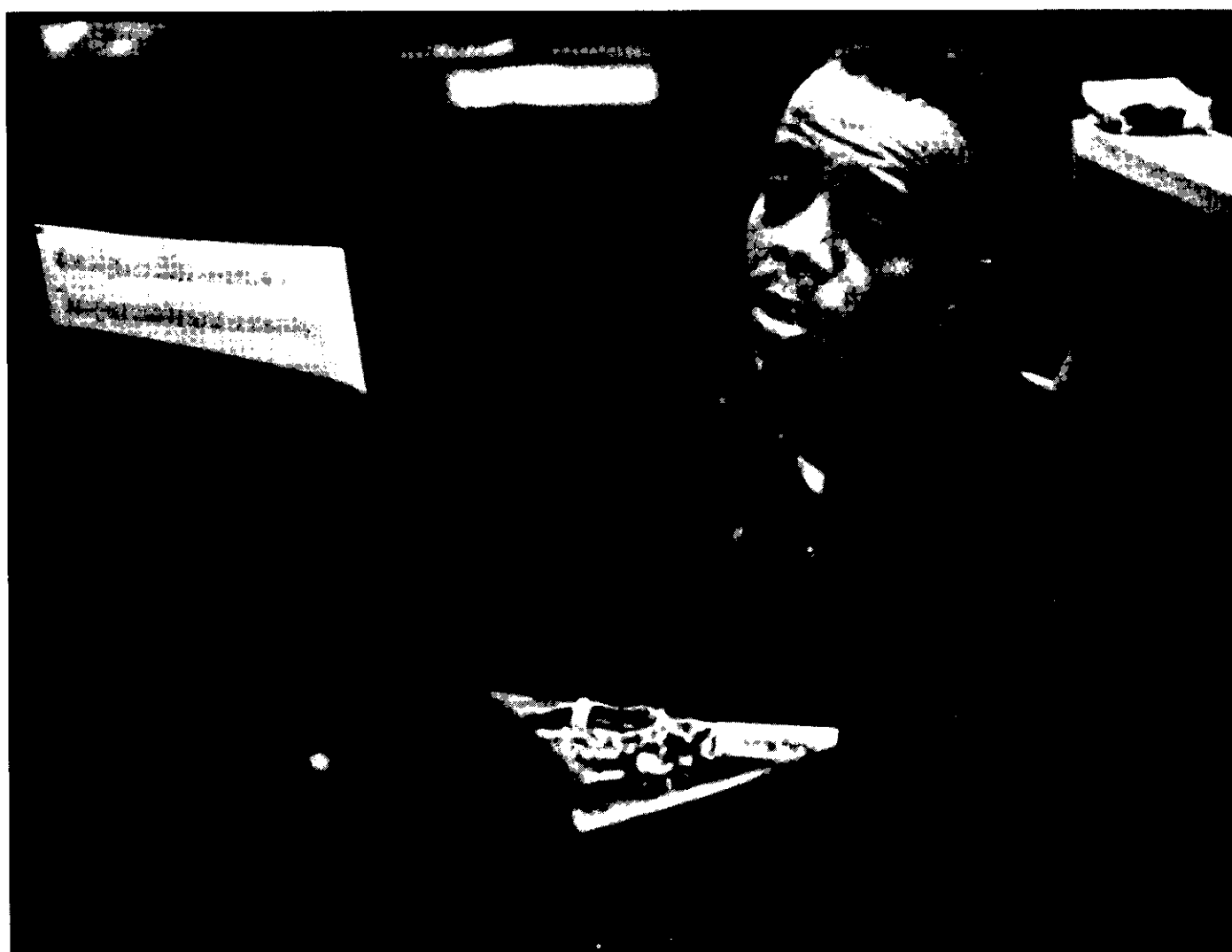


Ejemplo 17-24

FΔ Eø A7alt. D-7 G7alt. C-7 F7alt.
 1 2 3 4

Bb7 (Bbsus Bb7+11 Bb7) A-7 D7alt. G7b9 G-7 C7alt.
 5 6 7 8

The musical notation consists of two staves of bass clef music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Each measure is preceded by a chord symbol and a finger number. The chords are: FΔ, Eø, A7alt., D-7, G7alt., C-7, F7alt. in the first staff; and Bb7 (Bbsus Bb7+11 Bb7), A-7, D7alt., G7b9, G-7, C7alt. in the second staff. The fingerings are indicated by numbers 1 through 8 below the notes.



Barry Harris

Foto © por Jerry Stoll

Temas de práctica sugeridos

Stride

Daydream
Namely You
Honeysuckle Rose
I've Got The World On A String
I'm Old Fashioned
Sweet And Lovely
I'm Gettin' Sentimental Over You
Ain't Misbehavin'
Memories Of You
When You Wish Upon A Star
Giant Steps

Voces de Bud Powell

Confirmation
Yardbird Suite
Scrapple From The Apple
Dig
Donna Lee
"Rhythm" Changes
Tune-Up
Anthropology
Bouncin' With Bud
Hallucinations
Daahoud

CAPÍTULO DIECIOCHO ≡

Escalas de cuatro notas

Toca el **ejemplo 18-1**, una línea escrita sobre una progresión de acordes IIø-Valt. Esta línea consta enteramente de lo que algunos músicos denominan *escalas de sexta menor*, o sea una escala de cuatro notas que esboza un acorde de sexta menor. El **ejemplo 18-2** muestra la escala de sexta menor para cada uno de los acordes del ejemplo anterior. Cada escala de sexta menor esboza la fundamental, tercera, quinta y sexta de la escala menor melódica de la que proviene el acorde.

Ejemplo 18-1

Example 18-1 shows a sequence of chords and their corresponding four-note scales. The chords are: Eø, A7alt., Dø, G7alt., Cø, F7alt., and BbΔ. The scales are written in the treble clef, and the chords are written in the bass clef. The scales are: Eø (E, F, G, A), A7alt. (A, B, C, D), Dø (D, E, F, G), G7alt. (G, A, B, C), Cø (C, D, E, F), F7alt. (F, G, A, B), and BbΔ (Bb, C, D, E).

Ejemplo 18-2

Example 18-2 shows the four-note scales for each chord in Example 18-1. The scales are: Eø (G menor melódica), A7alt. (Bb menor melódica), Dø (F menor melódica), G7alt. (Ab menor melódica), Cø (Eb menor melódica), F7alt. (F# menor melódica), and BbΔ (F# menor melódica).

Puedes tocar estas escalas de sexta menor rápidamente por el teclado, como se ve en el **ejemplo 18-3** o descenderlas en cascada por los cambios de acorde, como se ve en el **ejemplo 18-4**.

Ejemplo 18-3



Ejemplo 18-4



Las escalas de sexta menor tienen cualidad de “eternas”. Todo el mundo, desde Teddy Wilson hasta McCoy Tyner y Mulgrew Miller¹ las ha tocado. El **ejemplo 18-5** demuestra cómo un pianista de los años 30 hubiera tocado una escala de sexta menor sobre un acorde de C menor y el **ejemplo 18-6** demuestra cómo un pianista influenciado por McCoy tocaría la misma línea sobre un acorde de B7alt.

Ejemplo 18-5



¹ Escucha el solo de Mulgrew en el corte titular del álbum de Monty Croft, *A Higher Fire*, Columbia 45122.

Ejemplo 18-6

B7alt.

Ahora toca el **ejemplo 18-7**, una línea de la escala de C sexta menor sobre un acorde de C7+9. Las cuatro notas de esta escala—C, Eb, G y A—son la fundamental, +9, quinta y sexta de un acorde de C7+9. Ahora toca los **ejemplos 18-8**, una línea de C pentatónica menor sobre un acorde de C7+9 y **18-9**, una línea de la escala del blues sobre el mismo acorde de C7+9. Escucha la manera de que todas las tres escalas—la de C sexta menor, C pentatónica menor y C del blues—tienen un sonido parecido de blues. En la música de hoy, las tres escalas se suelen intercambiar. *En los acordes de séptima de dominante +9, toca la escala de sexta menor basada en la fundamental del acorde.*

Ejemplo 18-7

C7+9 escala de C sexta menor

Ejemplo 18-8

C7+9 escala de C pentatónica menor

Ejemplo 18-9

C7+9 escala de C blues

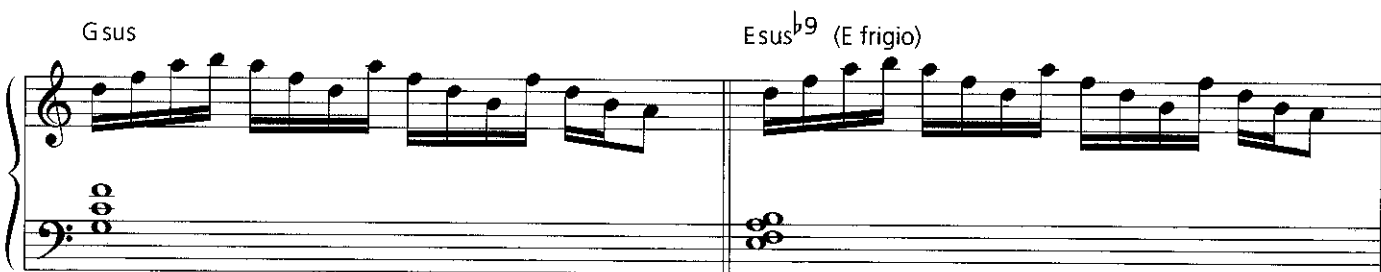
Ejemplo 18-10



tonalidad de C mayor

En la armonía de las escalas mayores, la escala de sexta menor se construye sobre la segunda nota de la escala mayor (**ejemplo 18-10**). El **ejemplo 18-11** demuestra una línea de escala de sexta menor construida sobre D—la segunda nota de la escala mayor de C. Notarás que la línea suena bien en todos los acordes, menos el acorde de C, pues la escala de D sexta menor lleva F, la nota "vitanda" del acorde de C. Para un acorde de séptima mayor, podrías tocar la escala de sexta menor construida sobre la sexta de la tonalidad, como se ve en el **ejemplo 18-12**. El tocar esta acorde sobre C agrega F#, cambiando el acorde a C +4 o C lidio.

Ejemplo 18-11



Ejemplo 18-12



Como se ve en las muestras de los **ejemplos 18-1, 18-2 y 18-3**, la escala de sexta menor de la armonía menor melódica se construye sobre la primera nota de la "tonalidad" menor melódica. El **ejemplo 18-13** demuestra una línea basada en una escala de C sexta menor que se toca sobre todos los acordes provenientes de C menor melódica. Tu oído quizá no esté listo para el

efecto bitonal de esta línea menor bastante corriente tocada sobre un acorde menor melódico muy exótico. Aunque no haya ninguna nota "vitanda" en la armonía menor melódica, la línea suena muy diferente sobre cada uno de los acordes (se cubrirán el acorde de Dsus^b9 y el acorde con G en el bajo sin cifra en el Capítulo Veintidós).

Ejemplo 18-13



The musical score for Example 18-13 consists of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano (treble and bass staves). The melody is a four-note scale: C4, D4, E4, F4. The bass line consists of a single note G3. The systems are labeled with chords: C-+7, Dsus^b9, E^bΔ⁺⁵, F7⁺¹¹, Aø, and B7alt.

Existen muchas escalas de cuatro notas, aparte de las escalas de sexta menor. Por su simetría, la armonía de la escala disminuida permite muchas posibilidades de escalas de cuatro notas. Una muestra se ve en el **ejemplo 18-14**, seguida de una línea basada en esta escala sobre un acorde de C7b9. Procura inventar algunas escalas disminuidas de cuatro notas, sin perder de vista que *han de sonar bien*.

Ejemplo 18-14

Diagrama musical para el Ejemplo 18-14. El primer compás muestra cuatro acordes: C7^{b9}, Eb7^{b9}, F#7^{b9} y A7^{b9}. El segundo compás muestra una escala ascendente de cuatro notas (C, D, E, F) y una línea descendente de cuatro notas (G, A, B, C) sobre un acorde de C7^{b9} en el bajo.

Algunas escalas de cuatro notas son tan flexibles que las puedes tocar sobre muchos acordes y en muchas tonalidades. Mira la escala demostrada en el **ejemplo 18-15** y toca la línea del próximo compás. La escala se basa arbitrariamente en Bb (pudiendo comenzar perfectamente en C, Eb o F). ¿En cuántas tonalidades mayores ocurren estas cuatro notas? Repasa mentalmente todas las armaduras de la tonalidad a ver si puedes contestar. Si dijiste que cuatro tonalidades, acertaste. Estas cuatro notas ocurren en los tonos de Bb, Eb, Ab y Db. Puedes tocar la línea del **ejemplo 18-15** sobre los acordes de séptima mayor en tres de esas tonalidades: Eb, Db y Ab (**ejemplo 18-16**).

Ejemplo 18-15

Diagrama musical para el Ejemplo 18-15. El primer compás muestra las notas Bb, Eb, Ab y Db. El segundo compás muestra una escala ascendente de cuatro notas (Bb, C, D, Eb) y una línea descendente de cuatro notas (F, G, Ab, Bb).

Ejemplo 18-16

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled with $E\flat\Delta$ above the treble staff and $D\flat\Delta$ above the second system's treble staff. The scales are written in a descending, stepwise fashion, with the first system spanning two measures and the second system spanning one measure. The bass staves show chords: $E\flat$ (Bb) for the first system and $D\flat$ (Cb) for the second system.

Ahora escucha la misma línea sobre un acorde de $B\flat$ (**ejemplo 18-17**). A pesar de los cuatro $E\flat$, (la nota "vitanda" en un acorde de $B\flat$), la línea suena mucho más consonante que el último compás del **ejemplo 18-11**, también provisto de cuatro notas "vitandas". El escuchar una nota "vitanda" es una experiencia subjetiva y cambiante. Que te guíe tu buen gusto.

Ejemplo 18-17

The image shows a single system of musical notation with a treble and bass staff. The treble staff is labeled with $B\flat\Delta$ above it. The scale is written in a descending, stepwise fashion. Four notes in the treble staff are marked with an 'x', indicating they are "vitanda" notes. A legend below the staff states: $x = \text{notas "vitandas" (?)}$. The bass staff shows a $B\flat$ chord.

Ejemplo 18-18

The musical score for Example 18-18 is organized into four systems, each containing two measures. The notation is in common time (C) and uses a grand staff (treble and bass clefs). The chords for each measure are as follows:

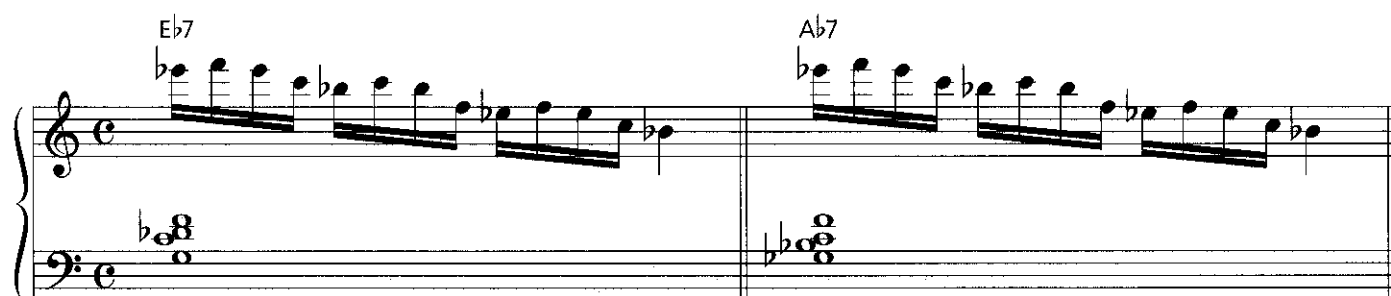
- System 1:**
 - Measure 1: C-7
 - Measure 2: F-7
- System 2:**
 - Measure 1: Bb-7
 - Measure 2: Eb-7
- System 3:**
 - Measure 1: Fsus
 - Measure 2: Bbsus
- System 4:**
 - Measure 1: Ebsus
 - Measure 2: Absus

The melody in the treble staff is a descending eighth-note scale: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line in the bass staff consists of a single chord per measure, with the root note in the bass and the other notes in the treble clef of the grand staff.

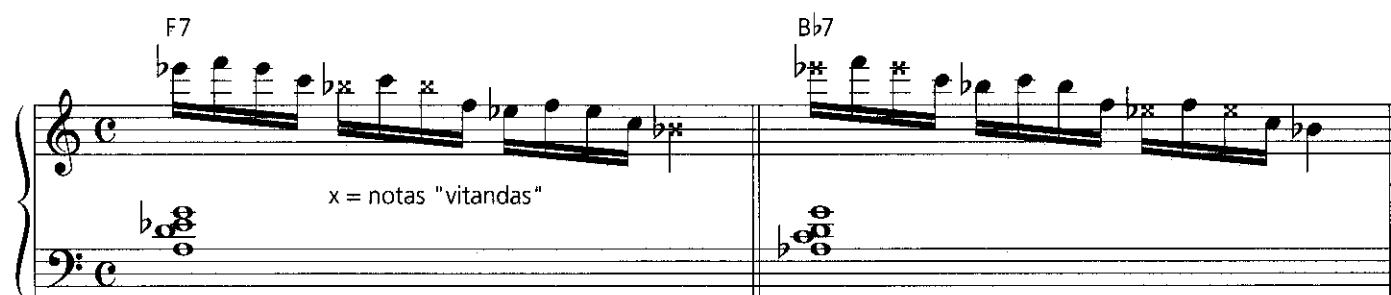
Ya que no hay notas "vitandas" en los acordes de séptima menor y *sus*, puedes tocar la misma línea sobre los acordes de séptima menor y *sus* de las cuatro tonalidades que acabamos de mencionar (**ejemplo 18-18**). También puedes tocar la línea libremente sobre los acordes de séptima de dominante de dos de estas cuatro tonalidades (**ejemplo 18-19**), aunque la línea quizá no te suene tan bien sobre los otros dos acordes de séptima de dominante (**ejemplo 18-20**) por llevar la escala la nota "vitanda" de cada uno de estos acordes.

De nuevo, has de escuchar muy atentamente las notas "vitandas". Fuera de contexto, la disonancia puede sonar fenómeno. Pero metido en el medio de una hermosa balada, podría sonar fatal. Por otra parte, la consonancia y la disonancia son cosas subjetivas y a lo mejor a ti te gustarán las notas "vitandas" más que ninguna otra nota de los ejemplos.²

Ejemplo 18-19



Ejemplo 18-20



² Por eso se llama *teoría musical*.

Ejemplo 18-21



Puedes tocar la misma línea sobre un acorde de Gb, aunque no se encuentra la C de la escala de cuatro notas en la tonalidad de Gb (**ejemplo 18-21**). La presencia de C convierte el acorde en Gb +4 o Gb lidio.

Pero hay más (espero que no te hayas cansado ya de esta historia), pues la misma escala de cuatro notas se encuentra también en Bb y Eb menor melódica. El **ejemplo 18-22** demuestra la línea (te lo juro, es el último ejemplo) sobre unas voces de cada una de esas dos tonalidades. Por ser intercambiables los acordes menores melódicos, suena bien la línea sobre todos los acordes demostrados.

Ejemplo 18-22

Bb-+7, Csus^{b9}, DbΔ+5, Eb7+11, G∅, A7alt.

(todos los acordes de Bb menor melódica)

Eb-+7, Fsus^{b9}, GbΔ+5, Ab7+11, C∅, D7alt.

(todos los acordes de Eb menor melódica)



Mulgrew Miller

Foto © por Lee Tanner

Se demuestran dos escalas diferentes de cuatro notas, procedentes de la armonía menor melódica, en el **ejemplo 18-23**. Como mencionamos en el Capítulo Dieciséis, estas combinaciones de cuatro notas de C menor melódica—la fundamental, tercera, quinta y séptima en el primer ejemplo; la tercera, quinta séptima y novena en el segundo ejemplo—se encuentran solamente en la “tonalidad” de C menor melódica. No se encuentran en ninguna otra escala menor melódica, ni en ninguna escala mayor, disminuida ni de tonos enteros. Como tales, son *características* del sonido de C menor melódica. El **ejemplo 18-24** demuestra una línea dispuesta por la mayor parte de estas dos escalas de cuatro notas, sobre los cambios de los ocho últimos compases de “Stella By Starlight”. Exceptuando la última nota Bb en el compás de Dø, la primera nota Ab en el compás de Cø y E sostenido y E natural (las dos últimas notas), todas las notas de esta línea provienen o de la combinación 1-3-5-7 o 3-5-7-9 de las escalas menores melódicas demostradas debajo de la clave de sol. ¿Por qué hay excepciones? Y ¿por qué no? La línea quizá podría sonar demasiado “perfecta” de otra forma.

Ejemplo 18-23

escalas de cuatro notas características de C menor melódica



Ejemplo 18-24

Eø A7alt. Dø G7alt.
 3-5-7-9 3-5-7-9 3-5-7-9 1-3-5-7 3-5-7-9
 G menor melódica Bb menor melódica F menor melódica Ab menor melódica
 Cø F7alt. BbΔ+4
 3-5-7-9 1-3-5-7
 Eb menor melódica F# menor melódica

En teoría, debe haber unas diez mil posibilidades de la cantidad de escalas de cuatro notas, pero sólo unas cuantas suenan como música. Te sugiero que ejercites tu creatividad y que procures inventar algunas. A continuación se demuestra un método de encontrar escalas nuevas. Se da las notas de la escala de C mayor. Debajo hay unas "xx" (equis) que muestran sólo unas pocas posibilidades para combinar las cuatro notas. Haz experimentos en tocarlas sobre varios acordes de C mayor a ver si te gustan lo suficiente para aprenderlas y ponerlas en práctica.

	C	D	E	F	G	A	B
1)	X	X	X	X			
2)	X	X	X		X		
3)	X	X		X	X		
4)	X	X		X		X	
5)	X		X	X			X
6)		X	X	X	X		
7)		X	X		X	X	

Pongamos por caso que te gusta como suena la tercera combinación mostrada: C, D, F, G. Prácticala en cada uno de sus cuatro modos (**ejemplo 18-25**) y luego tócala sobre varios acordes que provienen de C mayor. El único factor que determina la decisión de utilizar cualquier escala es así de sencillo—*que suene bien*.

Ejemplo 18-25



Temas de práctica sugeridos

The Shadow Of Your Smile
Stablemates
Invitation
All The Things You Are
Moment's Notice

In Your Own Sweet Way
Search For Peace
Stella By Starlight
Fee Fi Fo Fum
Lazy Bird

CAPÍTULO DIECINUEVE ≡

Acordes en bloque—lo básico

Ponte a tocar el **ejemplo 19-1**, los cuatro primeros compases del clásico tema de Kenny Dorham, "Blue Bossa",¹ y luego el **ejemplo 19-2**, los cuatro primeros compases de otro clásico, "Solar",² de Miles Davis. Se trata del sonido de los *acordes en bloque*. Lee con mucho cuidado las notas, pues los acordes en bloque, con sus combinaciones interválicas tan raras, suelen ser más fáciles de "ver" en el teclado que en la partitura.

Ejemplo 19-1

Sheet music for Example 19-1, showing the first four measures of "Blue Bossa" by Kenny Dorham. The score is in C major, 4/4 time. The first measure is labeled C-7 and the second F-7. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Ejemplo 19-2

Sheet music for Example 19-2, showing the first four measures of "Solar" by Miles Davis. The score is in C major, 4/4 time. The first measure is labeled C-, the second G-7, and the third C7. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

¹ Joe Henderson, *Page One*, Blue Note BIIE-84140, con McCoy Tyner en el piano.

² Miles Davis, *Walkin'*, Fantasy OJC-213.

Existen varios estilos muy distintos de ejecutar los acordes en bloque; los pianistas como Red Garland,³ Wynton Kelly, Bobby Timmons, Bill Evans⁴ y George Shearing han desarrollado su manera única de tocarlos. En lugar de intentar cubrirlos todos, me limitaré a un solo método que incluye las técnicas que han utilizado pianistas tan diversos como Shearing, Barry Harris, Kenny Barron y McCoy Tyner.

Para tocar los acordes en bloque, se armoniza la melodía o la línea del solo, con las dos manos juntas, moviéndose de forma paralela en el mismo ritmo, como se ve en los ejemplos de arriba. Incluso, el estilo de los acordes en bloque a veces se llama de *manos trabadas*. Varía de estilo en estilo la cantidad de notas que se toquen; Bill Evans solía tocar solos con acordes en bloque con una sola nota en la mano derecha sobre un acorde de cuatro notas en la mano izquierda; Red Garland tocaba acordes de dos manos de siete u ocho notas y George Shearing suele tocar cuatro notas con la mano derecha y una con la izquierda. El estilo que se da aquí es mucho más transparente—por lo general se tocan tres notas con la mano derecha y una nota con la izquierda.

³ El solo más famoso de acordes en bloque realizado por Red es su versión de la canción tradicional "Billy Boy" en el álbum de Miles Davis, *Milestones*, Columbia CJ-40837. Red también tocaba los acordes en bloque en las baladas, que se pueden escuchar en sus interpretaciones de "I See Your Face Before Me" de Arthur Schwartz, en el álbum de John Coltrane, *Settin' The Pace*, Fantasy OJC 078 y el standard de Richard Whiting-Newell Chase, "My Ideal" en el álbum de Coltrane, *Bahia*, Prestige 24110.

⁴ El melodioso solo de acordes en bloque de Bill en el tema de Bronislau Kaper, "On Green Dolphin Street" es de lo mejor de él. Este álbum, originalmente en un disco Columbia de Miles Davis titulado *Jazz Track*, desafortunadamente no se puede conseguir en EEUU desde hace muchos años. Se puede comprar en el sello French Columbia como *Miles At Newport*, CBS 63417.



Bobby Timmons

Foto © por Lee Tanner

El **ejemplo 19-3** demuestra una técnica llamada *armonía en posición cerrada* (*four-way close*), que forma la base de varios estilos de acordes en bloque. Los arreglistas utilizan la armonía en posición cerrada por lo común cuando escriben para cuatro saxos, cuatro trompetas o cualquier combinación de cuatro. En la primera línea, una escala de C mayor con una nota de paso cromática (G#) entre G y A (pronto se explicará la nota extra) se dispone alternadamente con acordes de C6 y séptima disminuida. Notarás que los acordes cuyas notas están en la melodía—la fundamental, tercera, quinta y sexta—se arman como acordes de C6, mientras los acordes cuyas notas no están en la melodía (D, F, G# y B) se arman como acordes de séptima disminuida. Todos los cuatro acordes de séptima disminuida son inversiones del mismo acorde. Estos acordes pasan con fluidez unos a otros, como oírás.⁵

En la segunda línea del **ejemplo 19-3**, C-6 y los acordes de séptima disminuida alternan al subir por la escala con la misma nota de paso cromática extra (G#). De nuevo, los acordes cuyas notas no están en la melodía (D, F, G# y B) se arman con el mismo acorde de séptima disminuida, cada uno en inversión distinta.

En la tercera línea del **ejemplo 19-3**, C-7 y los acordes de séptima disminuida alternan al subir por la escala con una nota de paso cromática extra (B natural). De nuevo, los acordes cuyas notas están en la melodía (C, Eb, G, Bb) se arman como C-7 y los acordes cuyas notas no están en la melodía (D, F, G#, B) se arman como el mismo acorde de séptima disminuida, cada uno en inversión distinta.⁶

En la cuarta línea del **ejemplo 19-3**, C7 y los acordes de séptima disminuida alternan al subir por la escala con una nota de paso cromática extra (B natural). Y de nuevo, los acordes cuyas notas están en la melodía (C, E, G, Bb) se arman como C7 y los acordes cuyas notas no están en la melodía (D, F, G#, B) se arman como el mismo acorde de séptima disminuida.

⁵ Barry Harris denomina esta escala "escala disminuida de sexta mayor", aunque en otro contexto (cf. "Exploring the sixth diminished scale" por Fiona Bicket con Barry Harris, *The Piano Stylist and Jazz Workshop*, pp. 22-23, June-July, 1989).

⁶ La escala de C-7 de armonía en posición cerrada en la tercera línea del **ejemplo 19-3** es en realidad la misma que la escala de Eb6 de armonía en posición cerrada, sólo que empieza en C. Eb6 y C-7 tienen exactamente las mismas notas.

Ejemplo 19-3

6a mayor de armonía en posición cerrada

C6 dism $G7^b9$ C6 dism $G7^b9$ C6 dism $G7^b9$ C6 dism $G7^b9$ C6

6a menor de armonía en posición cerrada

C-6 dism $G7^b9$ C-6 dism $G7^b9$ C-6 dism $G7^b9$ C-6 dism $G7^b9$ C-6

7a menor de armonía en posición cerrada

C-7 dism $G7^b9$ C-7 dism $G7^b9$ C-7 dism $G7^b9$ C-7 dism $G7^b9$ C-7

7a dominante de armonía en posición cerrada

C7 dism $G7^b9$ C7 dism $G7^b9$ C7 dism $G7^b9$ C7 dism $G7^b9$ C7

Se ha agregado la nota de paso cromática extra a cada escala porque de otra manera se darían dos acordes seguidos de C6, C-6, C-7 o C7 (**ejemplo 19-4**), lo cual interrumpe la fluidez cuando uno de cada dos acordes es disminuido.

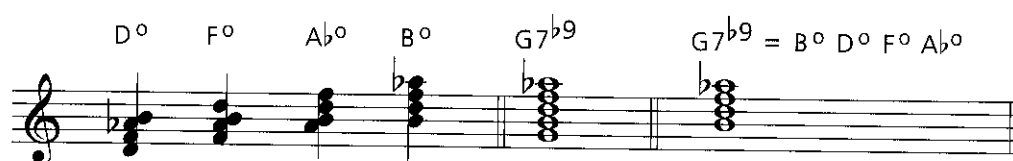
Ejemplo 19-4



Como aprendiste en el Capítulo Nueve, los acordes de séptima disminuida suelen ser versiones disfrazadas de acordes de séptima de dominante b9. Todos los acordes de séptima disminuida de los ejemplos anteriores son acordes de G7b9 sin fundamental (**ejemplo 19-5**). Ya que G7 es el V grado de cualquier acorde de C, cuando tocas estas cuatro escalas dispuestas en posición cerrada, estás oyendo acordes de C alternando con acordes de G7b9 disfrazados de acordes de séptima disminuida, que siempre suenan muy suaves. En la primera línea del **ejemplo 19-3** vas a tocar acordes que alternan entre C6 y G7b9. La segunda línea alterna entre acordes de C-6 y G7b9, la tercera línea alterna entre acordes de C-7 y G7b9 y la última línea alterna entre acordes de C7 y G7b9, dos acordes de séptima de dominante. *Un acorde de séptima de dominante que resuelve a otro acorde de séptima de dominante una quinta más grave se denomina el V grado del V grado.*

Ponte a tocar varias veces estas escalas de armonía en posición cerrada, primero con el texto y después sin él.

Ejemplo 19-5



Si duplicas la melodía en una octava más grave en la armonía en posición cerrada, te saldrá el estilo que George Shearing hizo popular en los años 40 y 50. El **ejemplo 19-6** demuestra la escala de C mayor (con G#, la nota extra) en armonía en posición cerrada con la melodía duplicada en la mano izquierda. El **ejemplo 19-7** demuestra los dos primeros compases del tema de Jack Strachey y Harry Link, "These Foolish Things", arreglado, fuera del último acorde, con voces estilo Shearing.

Ejemplo 19-6

melodía duplicada de armonía en posición cerrada (George Shearing)



C6 dism C6 dism C6 dism C6 dism C6

Ejemplo 19-7



E \flat Δ F-7 B \flat 7⁺¹¹_{b9}

E \flat 6 dism E \flat 6 dism E \flat 6 ----- F-7 -----

El **ejemplo 19-8** demuestra las mismas cuatro escalas con la segunda voz descendida en una octava y tocada con la mano izquierda. Esta técnica se denomina *2a voz en el bajo (drop 2)*. Así como ocurre con la armonía en posición cerrada, los arreglistas utilizan la 2ª voz en el bajo al escribir para cuatro instrumentos de metal o de viento. Oirás que los acordes suenan mucho más llenos con la 2ª voz en el

Ejemplo 19-8

6a mayor con la 2a voz en el bajo

C6 dism C6 dism C6 dism C6 dism C6

6a menor con la 2a voz en el bajo

C-6 dism C-6 dism C-6 dism C-6 dism C-6

7a menor con la 2a voz en el bajo

C-7 dism C-7 dism C-7 dism C-7 dism C-7

7a dominante con la 2a voz en el bajo

C7 dism C7 dism C7 dism C7 dism C7

bajo que con la armonía en posición cerrada. Toca estas escalas de la 2ª voz en el bajo algunas veces, primero con el texto y luego sin él.

Ejemplo 19-9

Para emplear esta técnica al armar los acordes de los temas, busca melodías que asciendan o desciendan por grados. El **ejemplo 19-9** demuestra el primer compás del tema de Duke Ellington, "What Am I Here For?", armonizado con la 2ª voz en el bajo. Y en el **ejemplo 19-10**, se aplica la 2ª voz en el bajo a cinco notas del primer compás del tema de Jimmy Van Heusen, "Polka Dots And Moonbeams". El **ejemplo 19-11** demuestra los dos primeros compases de "Blue Bossa", primero en armonía en posición cerrada, luego con la 2ª voz en el bajo. La primera línea demuestra "Blue Bossa" armado con un acorde de C-7, la segunda línea con un acorde de C-6.

acorde original:

CΔ

C6 dism C6 dism C6

Ejemplo 19-10

FΔ G-7 Db7⁺⁹ Csus

dism F6 dism F6 F6

Ejemplo 19-11

acorde original:

C-7 **armonía en posición cerrada** **2a voz en el bajo**

C-7 dism C-7 dism C-7 C-7 dism C-7 dism C-7

acorde original:

C-6 **armonía en posición cerrada** **2a voz en el bajo**

C-6 dism C-6 dism C-6 C-6 dism C-6 dism C-6

El acorde disminuido que es en realidad un V grado del V grado, el que se utiliza en la última línea del **ejemplo 19-3**, también se puede utilizar para conectar otros acordes aparte de los dos acordes de dominante. La primera línea del **ejemplo 19-12** demuestra los cinco primeros acordes de una escala de C mayor en armonía en posición cerrada, luego con la 2ª voz en el bajo. La segunda línea demuestra lo mismo, pero con dos acordes disminuidos adicionales (los que tienen D# y F# en la melodía). En realidad son acordes disfrazados de D7b9 sin fundamental, o sea, el V del V grado de C mayor.

La mayoría de los libros de teoría clásica denominan el acorde disminuido disfrazado V del V grado un acorde de "séptima disminuida irregular". Lo más fácil es pensar que este acorde está construido con la fundamental del acorde de I grado (en este caso, C), o que está apartado de la fundamental en terceras menores (Eb, F# y A).

Ejemplo 19-12

armonía en posición cerrada

2a voz en el bajo

C6 dism G7^b9 C6 dism G7^b9 C6 C6 dism G7^b9 C6 dism G7^b9 C6

armonía en posición cerrada

2a voz en el bajo

C6 dism G7^b9 dism D7^b9 C6 dism G7^b9 dism D7^b9 C6 C6 dism G7^b9 dism D7^b9 C6 dism G7^b9 dism D7^b9 C6

El **ejemplo 19-13** demuestra el primer compás del tema de Harry Warren, "Chattanooga Choo-Choo", armado con este acorde disfrazado de V grado del V grado con la 2ª voz en el bajo. El acorde de D#º lleva las mismas notas que un acorde de F#º, o sea, F#, A, C y Eb, la tercera quinta, séptima y b9 de D7b9, el V grado del V grado en la tonalidad de C. Los tradicionales "cuartetos de barbería"⁷ americanos también usan mucho este acorde, como se ve en el **ejemplo 19-14**.

En el **ejemplo 19-15** se ven los compases 6-8 del tema de Tadd Dameron, "Our Delight"⁸ en armonía en posición cerrada. En este ejemplo, los acordes de Bº entre Bb-7 y Ab son el mismo acorde que Dº—o sea, la tercera, quinta, séptima y b9 de Bb7b9, el V del V grado de la tonalidad de Ab.

Ejemplo 19-13

acorde original:

CΔ

C6 Dº D#º C6
G7b9 D7b9

Ejemplo 19-14

C6 F#º Fº C6

Sweet A - de - line

Ejemplo 19-15

Bb-7 Bº Ab6 Bº Bb-7 Bº Ab6

II dism Bb7b9 I dism Bb7b9 II dism Bb7b9 I

⁷ [Los *barbershop quartets*, cuartetos masculinos a cappella, tuvieron su auge a principios del siglo 20. Siguen en pie hoy día, gracias a varias "sociedades protectoras" y a los grupos mismos, que ahora incluyen a las mujeres.—nota de la traductora]

⁸ Philly Joe Jones/Dameronia, *Look, Stop, & Listen*, Uptown 27.15 (Walter Davis, Jr., pianista)

El **ejemplo 19-16** demuestra un acorde disminuido disfrazado V del V grado que conecta los acordes de Bb-7 y Ab en los compases 5-8 del tema de Ray Noble, "The Very Thought Of You", dispuestos en estado fundamental. El acorde de B° es el mismo acorde que D°—o sea, la tercera, quinta, séptima y b9 de Bb7b9, el V del V grado de la tonalidad de Ab.

Ejemplo 19-16

Ejemplo 19-17

El **ejemplo 19-17** demuestra la melodía y las cifras del tercero y cuarto compás del puente del tema de Arthur Johnson, "Just One More Chance". El **ejemplo 19-18** sugiere una manera de adornar el segundo compás, con dos acordes disminuidos agregados justamente antes del acorde de Ab, siendo los dos versiones disfrazadas de Bb7b9, el V del V grado de Ab. Kenny Barron suele emplear mucho esta técnica y un buen ejemplo es el noveno compás del solo de Frank Wess en la hermosa balada de Harold Arlen, "Ill Wind", del álbum de Johnny Coles-Frank Wess, *Two At The Top*.⁹

Ejemplo 19-18

⁹ Uptown 27-14 (uno de los mejores álbumes de Kenny, en el que toca muchos acordes con la 2ª voz en el bajo).

Ejemplo 19-19

Fíjate en los dos acordes de séptima mayor con la 2ª voz en el bajo al final del **ejemplo 19-18**. El **ejemplo**

19-19 demuestra las cuatro inversiones de un acorde de Ab con la 2ª voz en el bajo, con la tercera, quinta, séptima y la fundamental en la melodía. El último ejemplo, con la fundamental en la melodía, tiene una disonancia muy fuerte a causa del intervalo de novena menor entre la fundamental de arriba y la séptima de abajo. Esto no quiere decir que no puedas tocar estas voces, sólo que hay que andar con cuidado por dónde las emplees (por ejemplo, no las uses para acompañar a cantantes).

El **ejemplo 19-20** demuestra los cinco primeros compases del standard de Sigmund Romberg, "Softly As In A Morning Sunrise", armados con la 2ª voz en el bajo con acordes que alternan entre sexta menor y disminuidos. Toca este ejemplo unas veces, primero con el texto y luego sin él. Volveremos a tratarlo más tarde en versión alterada.

Ejemplo 19-20

acordes originales:

Acordes "en bloque"—adelantados

Se puede crear una paleta de colores armónicos mucho más ricos alterando los acordes con la 2ª voz en el bajo. El **ejemplo 19-21** demuestra una escala de C menor con la 2ª voz en el bajo, con una nota de paso cromática extra, o sea, B, entre Bb y C. Se han alterado muchos de los acordes con la 2ª voz en el bajo de esta escala. Solamente los tres acordes de C-6 con la 2ª voz en el bajo suenan familiares. Los dos primeros acordes de séptima disminuida—con D y F en la melodía—han ascendido en un tono la tercera voz, dándoles más "garra" a los acordes disminuidos. El **ejemplo 19-22** demuestra los tradicionales B° y D° con la 2ª voz en el bajo, seguidos de las mismas voces con la tercera voz subida en un tono.

Ejemplo 19-21

la 2a menor en el bajo

C-6 C-6^{dim} C-6 C-6^{dim} C-A G7^{b9} G7^{alt.} Bb7^{b9} C-6

ES VI
la "combinación
b9/alt"

Ejemplo 19-22

B° B° D° D°

3a voz ascendida en un tono 3a voz ascendida en un tono

Toca el **ejemplo 19-23**, escuchando el aumento de tensión al ascender en un tono la tercera voz de cada acorde disminuido. Estos acordes siguen siendo acordes “disminuidos”, pues aunque se ascienda una nota de un acorde disminuido en un tono, sigue dentro de la misma escala disminuida, como se ve en el **ejemplo 19-24**. (Los dos tipos de voces se ven a la izquierda, con la escala disminuida a la derecha.)


Ejemplo 19-23

B^o D^o escala disminuida de B tono-semitono



Ejemplo 19-24

B^o escala disminuida de G semitono-tono



El quinto acorde del **ejemplo 19-21** representa unas nuevas voces menores-mayores. Los acordes sexto y octavo del **ejemplo 19-21** son acordes de séptima disminuida con la *segunda* voz ascendida en un tono. Las nuevas voces son exactamente iguales a los acordes de VI grado de estructura superior de G7b9 y Bb7b9 (**ejemplo 19-25**). Una vez más, al ascender en un tono una nota de un acorde de séptima disminuida, resulta un acorde con más "garra". Y repito que aunque se ascienda una nota de un acorde disminuido en un tono, sigue dentro de la misma escala disminuida.

Ejemplo 19-25

B° B° (igual a) G7^{b9} Ab° Ab° (igual a) Bb7^{b9}

2a voz ascendida en un tono ES VI 2a voz ascendida en un tono ES VI

El acorde que está entre los dos acordes de VI grado estructura superior representa unas voces nuevas para G7alt.

Como no existe ninguna denominación común para la combinación de acordes agrupados en la escala demostrada en el **ejemplo 19-21**, me refiero a ellos como acordes de "2ª voz menor en el bajo".¹⁰ Notarás que los acordes de G7b9 y G7alt están encasillados juntos. Mostraré varias posibilidades de combinarlos, denominándolos "combinación b9/alt". Que conste de nuevo que los términos "2ª voz menor en el bajo" y "combinación b9/alt" no se usan comúnmente, sino que los he inventado para poderlos identificar en este capítulo. Si les dices a tus colegas músicos, "Voy a tocar un tema con la 2ª voz menor en el bajo" o "Ah, esa es la combinación b9/alt", te tomarán por un genio loco o un loco a secas; entonces, hazme el favor de no mencionar estos términos en público. Yo no creo en eso de inventar terminología nueva. Muchos de los ejemplos que siguen en este capítulo utilizan estas nuevas voces y en algunos casos reflejan mi propio estilo de acordes en bloque, más que formar parte del idioma general del jazz.

¹⁰ Que volvemos a imprimir en el apéndice como "Apéndice H".

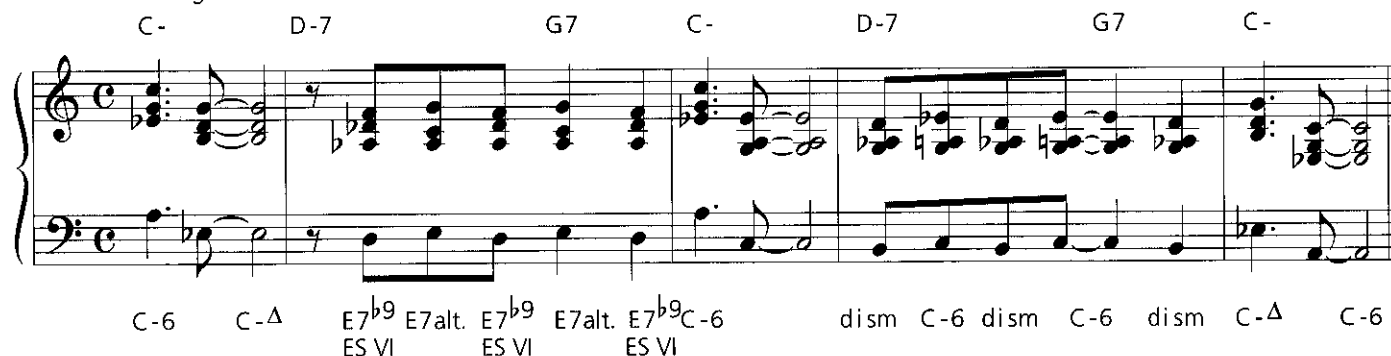
El aprender de memoria lo siguiente te ayudará a armar las voces de las melodías con la 2ª voz menor en el bajo:

- En las voces de menor-mayor, la nota melódica es la quinta.
- En las voces de estructura superior de séptima de dominante b9, la nota melódica es la b9.
- En el acorde alt, la nota melódica es la +9.

El **ejemplo 19-26** contiene los mismos cinco compases de "Softly As In A Morning Sunrise" que mostramos en el **ejemplo 11-20** con algunos de los nuevos tipos de voces. Los acordes de B disminuidos del cuarto compás tienen la tercera voz ascendida en un tono. El segundo acorde del primer compás y el primer acorde del último compás utilizan las nuevas voces menores-mayores. Los primeros dos acordes del segundo compás representan la combinación b9/alt, pero de A menor con la 2ª voz en el bajo. Preguntarás, ¿cómo es posible tocar algo de A menor en una progresión de II-V en C menor? Concibo el acorde de B7 en el segundo compás como un G7b9. G7b9 proviene de la armonía de la escala disminuida, dentro de la cual todo se puede repetir al intervalo de una tercera menor. Por lo tanto, G7b9 = E7b9. La primera nota melódica del segundo compás, F, es la b9 del acorde de E7b9 de A menor con la 2ª voz en el bajo. La segunda nota melódica del compás, G, es la +9 del acorde de E7alt, también de A menor con la 2ª voz en el bajo. Como ya mencionamos, en la combinación b9/alt la nota melódica del acorde de b9 es la b9, mientras que en el acorde alt es la +9.

Ejemplo 19-26

acordes originales:



The musical score is written for piano in C minor, 4/4 time. It consists of five measures. Above the staff, the original chords are labeled: C-, D-7, G7, C-, D-7, G7, C-. Below the staff, the altered chords are labeled: C-6, C-Δ, E7b9 ES VI, E7alt. ES VI, E7b9 ES VI, E7alt. ES VI, E7b9 C-6, C-6, C-6, C-6, C-Δ, C-6. The score shows the original chords in the upper voice and the altered chords in the lower voice.

El **ejemplo 19-27** demuestra una línea sobre una progresión de Dø, G7alt, C-6. Ahora toca el **ejemplo 19-28**, la misma línea, con las seis primeras notas armadas con voces de la combinación b9/alt de tres tonalidades distintas. Lee con cuidado las notas. Hay movimientos contrarios en la segunda voz de arriba y muchas alteraciones en el compás. Piensa en las seis primeras notas melódicas como tres grupos de dos notas cada uno, subiendo por una escala disminuida de tono-semitono. Las notas primera y segunda se disponen en forma de la combinación b9/alt de F# menor con la 2ª voz en el bajo. Las notas tercera y cuarta forman la combinación b9/alt de C menor con la 2ª voz en el bajo, ascendida en una tercera menor. Básicamente, la combinación b9/alt puede moverse en secuencia, ascendida en una tercera menor. Y sí, hay una manera de practicar esto para que te salga fácil (se explicará en la sección de "Consejos prácticos" más adelante).

Ejemplo 19-27

Dø G7alt. C-6

tono 1/2 tono tono 1/2 tono tono
escala disminuida

Ejemplo 19-28

acordes originales:
Dø G7alt. C-6

C#7^{b9} C#7alt. E7^{b9} E7alt. G7^{b9} G7alt. C-6
ES VI ES VI ES VI ES VI ES VI ES VI C menor
F# menor A menor C menor
2a voz en el bajo 2a voz en el bajo 2a voz en el bajo

El **ejemplo 19-29** demuestra dos versiones de esta idea ampliada hasta incluir el paralelismo. La primera línea demuestra los compases quinto y sexto del tema de Gene DePaul, "You Don't Know What Love Is" dispuestos con la 2ª voz en el bajo. Fíjate en las notas melódicas—Db y Eb—en los acordes de los tiempos 3º y 4º del primer compás, la combinación b9/alt de F menor con la 2ª voz en el bajo. Las dos notas melódicas anteriores—Bb y C—están una tercera menor más grave, entonces los acordes están armados en la combinación b9/alt de la "tonalidad" de una tercera menor más grave, D menor, con la 2ª voz en el bajo. Los tres primeros acordes del primer compás ejemplifican el paralelismo.

La segunda línea del **ejemplo 19-29** demuestra los compases 5 a 7 del tema de Irving Berlin, "They Say It's Wonderful",¹¹ dispuestos con la 2ª voz en el bajo. Los cuatro primeros acordes del segundo compás son acordes de estructura superior de VI grado b9 que se mueven en movimientos paralelos hacia abajo en terceras menores, lo cual siempre es posible cuando se trata de los acordes de la escala disminuida. Los acordes cuarto y quinto del compás representan la combinación b9/alt de A menor, con la 2ª voz en el bajo.

Ejemplo 19-29

acordes originales:

Gø C7alt. F-Δ

F#7b9 G7b9 A7b9 A7alt. C7b9 C7alt. C7b9 F-Δ

ES VI ES VI ES VI ES VI ES VI ES VI

D menor F menor

2a voz en el bajo 2a voz en el bajo

acordes originales:

A- E7b9 A-

A-6 Db7b9 Bb7b9 G7b9 E7b9 E7alt. A-Δ

ES VI

A menor A menor

2a voz en el bajo 2a voz en el bajo

¹¹ Se puede oír una magnífica versión de este tema en *John Coltrane And Johnny Hartman*, MCA/Impulse 5661 (McCoy Tyner, pianista).

Mira los cuatro primeros compases de "Blue Bossa", del **ejemplo 19-30**. Las melodías que se mueven por tonos en los acordes menores ofrecen oportunidades perfectas para utilizar la disposición con la 2ª voz en el bajo. Aunque la cifra original es C-7, el acorde no funciona como acorde de II grado (pues no va seguido de F7, como II-V), sino como tónica menor. Además, ninguna de las cinco primeras notas en este acorde de C séptima menor es la séptima del acorde (Bb). Por lo tanto, los acordes de C menor demostrados aquí se tocan como C- y C-6. los acordes disminuidos del primer compás son todos acordes de G7b9, disfrazados. El acorde disminuido del cuarto tiempo del segundo compás es un acorde de C7b9 disfrazado, resolviendo hacia el acorde de F-6 en el tercer compás. El **ejemplo 19-31** muestra la manera de que este acorde disminuido es en realidad un acorde de C7b9 disfrazado.

Ejemplo 19-30

acordes originales:

C-7 F-7

C-Δ C-6 C-6 C-6 F-6 F-6

C7b9

Ejemplo 19-31

G° = E° C7b9 C7b9

(fund. omitida)

Otro ejemplo de una melodía que se mueve por tonos sobre un acorde menor se da en los compases 25-26 de la balada de Rodgers y Hart, "Spring Is Here". El **ejemplo 19-32** demuestra seis notas de esta línea dispuestas con la 2ª voz en el bajo. Todos los acordes disminuidos son acordes de C7b9 disfrazados. Fíjate en las voces del acorde de F-7, una variación de las voces de Kenny Barron que mencionamos en el Capítulo Dieciséis.

Ejemplo 19-32

acordes originales:

F- B-7

dism F-6 dism F-6 dism F-Δ

Otra técnica útil en el momento de tocar con la 2ª voz en el bajo se llama *acercamiento cromático* (**ejemplo 19-33**), que quiere decir que llegas a un acorde con otro acorde desde un semitono superior o un semitono inferior. En el primer compás, se llega al acorde de C- desde un semitono inferior, con un acorde de B-. En el segundo ejemplo, se llega al acorde de C- desde un semitono superior, con un acorde de B-. El acercamiento cromático es otro ejemplo del paralelismo.

Ejemplo 19-33

acordes originales:

C- C-

B-Δ C-Δ C-6 DΔ C-Δ C-6

Si los acordes provienen de la armonía menor melódica, piensa en términos de "tonalidad" más que de acordes. El **ejemplo 19-34** demuestra una línea sobre una progresión de B7alt, E-. B7alt proviene de C menor melódica. Las dos primeras notas del compás se disponen como C- (el acorde de I grado de C menor melódica) y C-6. Las notas tercera y cuarta del compás se disponen con la combinación b9/alt de E menor, con la 2ª voz en el bajo, vueltas al revés aquí como alt/b9, pues las notas melódicas—D y C—son la +9 y la b9 del acorde de B7alt.

Ejemplo 19-34

acordes originales:

B7alt. E-Δ

C-Δ C-6 B7alt. B7b9 E-Δ

C menor melódica E menor 2ª voz en el bajo

El **ejemplo 19-35** demuestra un solo de acordes en bloque en los cuatro primeros compases de "All The Things You Are". Exceptuando el último compás, todos los acordes van dispuestos con la 2ª voz en el bajo. El acorde de la segunda nota del compás primero es un C7b9 disfrazado de acorde disminuido que resuelve a F-6. El último acorde del compás primero es F7b9 disfrazado de acorde disminuido que resuelve a Bb-6. La tercera voz de este acorde disminuido se ha ascendido en un tono, la técnica que demostramos en los **ejemplos 19-22 a 19-24**.

Los tres primeros acordes del compás segundo repiten el patrón del primer compás, o sea, los acordes de Bb-6 ligados por F7b9 disfrazado de acorde disminuido. El acorde de B- representa un acercamiento cromático al acorde de Bb-r. El último acorde disminuido del segundo compás tiene la tercera voz ascendida en un tono para repetir lo que ocurre en el último acorde del compás primero.

La cifra original del tercer compás es Eb7. Se puede tocar Bb-7, Eb7—una progresión de II-V—en lugar de Eb7. Los primeros dos acordes del tercer compás son acordes de Bb-6, sugeridos por el Bb-7 de la progresión de II-V. El acorde de Eb7 luego se rearmoniza como Eb7alt, que proviene de E menor melódica, la fuente de los acordes de E- y E-6.

Hay otros tipos de acordes en el **ejemplo 19-35**, además de acordes en bloque. En el cuarto compás se da lo que se llama en la armonía clásica una cadencia de sexta alemana (ver el Capítulo Dieciséis) en los dos primeros tiempos. El acorde de D7+11 que sigue es el sustituto tritonal de Ab7, el acorde de V de Db, el acorde del próximo compás, que aquí se anticipa en un tiempo.

En estos cuatro compases, ocurren muchas cosas—disposiciones con la 2ª voz en el bajo, paralelismo, sustituto tritonal, acercamiento cromático, rearmonización, acordes disminuidos con notas ascendidas, intercambiabilidad de acordes de la armonía menor melódica, acordes de sexta alemana, anticipación...¿quién puede pensar así de rápido al tocar un solo? Pues tú, si sabes practicar bien. Si dominas cada técnica por separado, luego podrás integrarlas al tocar solo (hablaremos más de esto pronto y también en el Capítulo Veintitrés).

La línea que tocas con la mano izquierda, literalmente "con la 2ª voz en el bajo", es de por sí una melodía muy poderosa. Por la mayor parte, esta línea corre paralela con la mano derecha al intervalo de décima. Puedes agrandar el efecto de la línea si la tocas más fuerte que lo que tocas con la mano derecha. Prueba a exagerar el efecto, tocando la línea de la 2ª voz en el bajo el doble de fuerte que lo que tocas con la mano derecha. Otra manera de agrandar la línea de la mano izquierda es tocándola legato mientras ejecutes todos los acordes de la mano derecha breves y staccato. Y si quieres de veras destacar la línea, usa las dos técnicas a la vez.

Aquí vendría bien una advertencia: Cuando estés acompañando, anda con cuidado al usar la 2ª voz en el bajo, pues fácilmente podrías abrumar a un solista con una paleta armónica demasiado cargada. Lo que es más, la 2ª voz en el bajo va bien con temas de bebop y con standards pero puede desentonar en temas que no sean de tipo II-V-I, como "Maiden Voyage" de Herbie Hancock o "Think On Me" de George Cables.

Ejemplo 19-35

acordes originales:

F-7 Bb-7

F-6 dism F-6 dism Bb-6 dism Bb-6 B-Δ Bb-Δ dism

Eb7 AbΔ

Bb-6 E-Δ E-6 6a alemana Ab6 D7+11 DbΔ

Consejos prácticos El dominar las disposiciones con la 2ª voz en el bajo obviamente va a requerir mucha práctica. Podrás llegar al punto de poder tocar los acordes con fluidez si sabes practicarlos y sabes cómo pensar en ellos al tocar. Primero, aprende bien la localización en el teclado de los acordes de sexta mayor. El **ejemplo 19-36** te pone un ejercicio para lograr esto. El **ejemplo 19-37** da el mismo ejercicio con acordes de sexta menor. Practica los dos ejercicios en todas las tonalidades, y también con acordes de séptima menor y séptima de dominante.

Practica también la armonización con la 2ª voz menor-mayor en el bajo, pasando por el ciclo de quintas, como se ve en el **ejemplo 19-38**. Ten presente que estas voces llevan la quinta del acorde en posición superior y la tercera en posición inferior.

Ensayá las tres diversas inversiones de séptima mayor, con la 2ª voz en el bajo, pasando por el ciclo, como se ve en el **ejemplo 19-39**. He suprimido la inversión disonante con la fundamental en posición superior, como se ve en el **ejemplo 19-19**, pero puedes incluirla en el ejercicio si quieres.

Ejemplo 19-36

C6



Ejemplo 19-37

C-6

A musical score for a piano, showing a C-6 chord progression. The score is written in treble and bass clefs, with a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of four measures. The first measure shows a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the bass and a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the treble. The second measure shows a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the bass and a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the treble. The third measure shows a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the bass and a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the treble. The fourth measure shows a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the bass and a C-6 chord (F, A-flat, C, E-flat) in the treble.

Ejemplo 19-38

The first system of the musical score for 'The Swan Song' is shown. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note C4, followed by a half note E4, and then a half note G4. The bass line starts with a half note B3, followed by a half note D4, and then a half note F4. The system is labeled with 'C - Δ', 'F - Δ', 'Bb - Δ', and 'Eb - Δ' above the notes, and 'etc.' to the right. The first measure of the treble staff has a '5' below it, and the first measure of the bass staff has a '3' below it.

Ejemplo 19-39

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble and bass staff in 3/4 time. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 3/4. The melody in the treble staff starts on a whole note C4, followed by a half note D4, and a quarter note E4. The bass staff starts on a whole note C3, followed by a half note D3, and a quarter note E3. The first measure is labeled 'CΔ' and the second measure is labeled 'FΔ'. The third measure is labeled 'BbΔ' and the fourth measure is labeled 'etc.'.

Consejos prácticos: Antes de ponerte a estudiar toda la escala menor con la 2ª voz en el bajo en todas las tonalidades, practica solamente los cinco primeros acordes, ascendentes y descendentes, que se ven en el **ejemplo 19-40**. Después que hayas dominado esto, agrega los cuatro acordes restantes para completar la escala, como se ve en el **ejemplo 19-21**.

Ensaya la combinación b9/alt pasando por el ciclo de quintas, como se ve en el **ejemplo 19-41** y luego vuelve el patrón al revés, convirtiéndolo en alt/b9, como se ve en el **ejemplo 19-42**.

En el **ejemplo 19-28** vimos la combinación b9/alt en secuencia—es decir, repitiendo los dos acordes alzados en una tercera mayor en progresión de II/V. El **ejemplo 19-43** demuestra un ejercicio que te ayudará a dominar esta técnica.

El **ejemplo 19-44** demuestra un ejercicio para conectar acordes menores por el ciclo utilizando el acorde disminuido que es el V7b9 disfrazado del próximo acorde. Los tres primeros acordes de cada compás son acordes alternantes de sexta menor y disminuidos. El último acorde de cada compás es el acorde disminuido que es el V7b9 del próximo acorde de sexta menor del ciclo.

Ejemplo 19-40

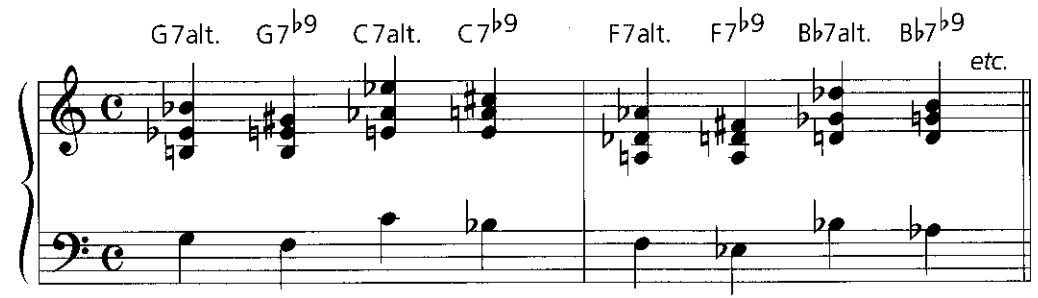
C6 dism C-6 dism C-Δ dism C-6 dism C-6

Ejemplo 19-41

G7^{b9} G7alt. C7^{b9} C7alt. F7^{b9} F7alt. Bb7^{b9} Bb7alt. etc.

Ejemplo 19-42

G7alt. G7^{b9} C7alt. C7^{b9} F7alt. F7^{b9} Bb7alt. Bb7^{b9} etc.



Ejemplo 19-43

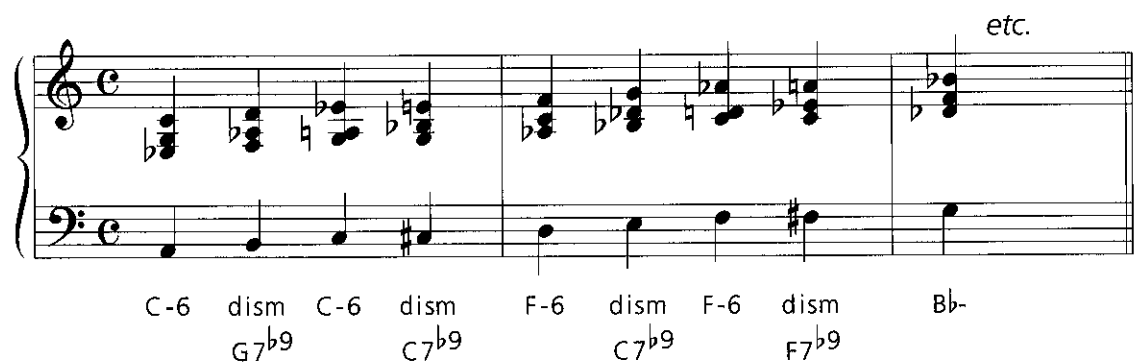
D-7 G7 (o F-7 Bb7, Ab-7 Db7, B-7 E7) etc.



C#7^{b9} C#7alt. E7^{b9} E7alt. G7^{b9} G7alt. Bb7^{b9} Bb7alt.
 F# menor A menor C menor Eb menor
 2a voz en el bajo 2a voz en el bajo 2a voz en el bajo 2a voz en el bajo

Ejemplo 19-44

etc.



C-6 C-6 F-6 F-6 Bb-
 G7^{b9} C7^{b9} C7^{b9} F7^{b9}

Resumen: Armonización con la 2ª voz en el bajo

- Busca melodías que se muevan por tonos al usar la armonización con la 2ª voz en el bajo.
- Se pueden disponer las voces de I grado como acordes de sexta mayor o séptima mayor.
- Se pueden conectar dos acordes de sexta mayor con dos acordes distintos disminuidos: un acorde de V7b9 disfrazado y un V7b9 de V grado disfrazado.
- Al pasar de un acorde del I grado a un acorde del II grado o vice-versa, debes usar acordes disminuidos que sean acordes de V7b9 de V grado disfrazados.
- Se puede pensar en acordes del II grado como acordes de tónica menor y disponerlos como acordes de sexta menor, séptima menor o de menor-mayor.
- Asciende la segunda o tercera voz en los acordes disminuidos para incrementar la tensión.
- Al tocar sobre acordes de la armonía menor melódica, puedes sustituirlos por otros acordes de la misma tonalidad menor melódica.
- Al tocar acordes de la escala disminuida, se puede utilizar acordes de las escalas disminuidas a una tercera menor de distancia.
- Busca movimiento de semitono-tono o tono-semitono en los acordes del II o V grados para utilizar la "combinación b9/alt" en secuencia de terceras menores.
- Son útiles los movimientos paralelos y el acercamiento cromático con la 2ª voz en el bajo.
- Acentúa la línea de las disposiciones con la 2ª voz en el bajo en la mano izquierda.

Temas de práctica sugeridos

You Are Too Beautiful	It Could Happen To You
It's All Right With Me	Invitation
You Don't Know What Love Is	Polka Dots And Moonbeams
The Shadow Of Your Smile	Along Came Betty
Daydream	Darn That Dream
Lover Come Back To Me	The Way You Look Tonight
The Man I Love	

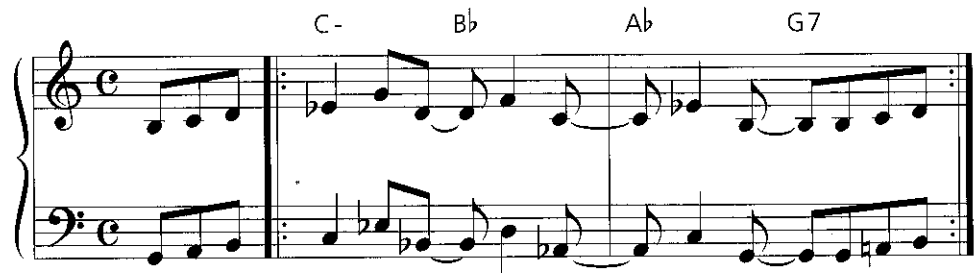
CAPÍTULO VEINTE

Salsa y jazz latino

Toca los **ejemplos 20-1** y **20-2**¹ y oirás los sonidos de la *salsa*. Se trata de los *montunos*, también denominados *guajeos*, la figura en ostinato que tocan los pianistas en la salsa.

Los norteamericanos tendemos a mezclar los calificativos “salsa” y “música latina”, sin tener en cuenta que la música de la América Latina es tan variada como su geografía y su gente y que la “salsa” es sólo una mínima parte de un mosaico musical que abarca una variedad demasiado amplia para el alcance de este libro. En realidad, el término “salsa” fue acuñado por los promotores de música neoyorquinos. Su base es la música *afrocubana*.

Ejemplo 20-1



Los tambores, los patrones rítmicos y de llamada y respuesta vocales fueron traídos a Cuba por los esclavos africanos, mezclándose allí con armonías, melodía, canto y danza españoles y evolucionando hasta la música *afrocubana*. Desde los años 30, la música *afrocubana* también ha sido influenciada por el jazz, por la proximidad de los Estados Unidos y por la facilidad con que se escuchan en La Habana los programas de radio transmitidos desde Miami. Y el intercambio cultural fue recíproco. Antes de la Revolución cubana, las orquestas de ambos países se visitaban con frecuencia. Desde su infancia, el jazz ha manifestado el llamado “tinte español” (“Spanish tinge”) debido al comercio entre Nueva Orleans, la cuna del jazz, y otros puertos del Caribe. La popularidad en los EEUU de bandas latinas como la de Xavier Cugat por los años 40 abrió el camino a las de Machito, Tito Puente, Tito Rodríguez y otros de los años 50.

Ejemplo 20-2



¹ Eddie Palmieri, “Mi Corazón Te Llama”, del álbum de Eddie *Echando Pa'lante*, Tico 1113.

Puerto Rico adaptó la música afrocubana a su propia tradición para realizar su propio estilo de salsa. Desde los años 50, un sinnúmero de puertorriqueños han llegado a los Estados Unidos, incluyendo a miles de músicos que se radicaron en Nueva York. La salsa de hoy gira principalmente sobre un eje de Nueva York, Miami, La Habana, San Juan. También es popular la salsa en otros países hispanoparlantes que tienen grandes poblaciones negras, tales como la República Dominicana, Panamá, Nicaragua, Colombia y Venezuela.

El aspecto más auténtico de la salsa es su estricta adherencia a un patrón rítmico denominado *clave de son* o sencillamente *clave*. La clave es un módulo rítmico bicompasado que se da de dos formas: la clave de 3-2 (**ejemplo 20-3**) y la clave de 2-3 (**ejemplo 20-4**). En la clave de 3-2, hay tres acentos en el primer compás (o *compás fuerte*) que caen en la parte fuerte del primer tiempo, la parte débil del segundo tiempo [denominada *bombo* en terminología cubana] y la parte fuerte del cuarto tiempo [denominada *ponche* en terminología cubana]; mientras que en el segundo compás (o *compás débil*) hay dos acentos que caen en la parte fuerte de los tiempos dos y tres. En la clave de 2-3, el patrón es al revés. Existe otra clave, denominada *clave de rumba* o a veces *clave negra* (*africana*) (**ejemplo 20-5**). El último tiempo del compás "fuerte" o "3" de la clave negra se retrasa en medio tiempo, tocándose en la parte débil del cuarto tiempo. Cada elemento de la salsa—los patrones de los tambores, los montunos del piano, el "tumbao" del bajo, el fraseo melódico—tiene que corresponder por completo con la clave.

Prácticamente toda la música de salsa (sea son montuno, mambo, cha-cha-chá, guajira, guaracha, guaguancó, danzón, conga, mozambique, etc.) se escribe y se toca o en clave de 3-2 o de 2-3 (excepción hecha de la *bomba* puertorriqueña, cuyo patrón abarca un solo compás). El **ejemplo 20-6** demuestra los primeros compases de "Ave María morena", una canción tradicional cubana escrita en clave de 3-2 (las tres primeras notas son anacrusas del primer compás). El ritmo de la melodía esboza claramente el patrón de la clave (y aunque se demuestra el patrón de la clave en la parte del bajo, no significa que se deba tocar con la mano izquierda).

Ejemplo 20-3

clave de 3-2



Ejemplo 20-4

clave de 2-3



Ejemplo 20-5

clave negro/clave de rumba



Ejemplo 20-6



clave:

En el momento de adaptar un tema de jazz al estilo salsa, hay que decidirse si el tema se debe tocar en clave de 3-2 o de 2-3. En muchos casos el ritmo de la melodía hace que la opción sea obvia, como se ve en el patrón 2-3 del **ejemplo 20-7**, los cuatro primeros compases de "Birdlike"² de Freddie Hubbard, o el patrón 2-3 de la introducción al tema de Cedar Walton, "Ojos De Rojo",³ que ofrecemos en el **ejemplo 20-8**.

Ejemplo 20-7

clave:

Ejemplo 20-8

clave:

Como los compositores de jazz no se preocupan por la clave, la mayoría de los temas de jazz siguen a veces el patrón de 2-3, otras veces el de 3-2, y mayormente no siguen ningún patrón de clave. Tales temas serán difíciles de adaptar a la salsa, a menos que estés dispuesto a alterar el tema, agregando o quitando compases o cambiando el ritmo de la melodía. Es por eso que muchos intentos de tocar temas de jazz al estilo salsa no suelen resultar muy bien ("Oye, vamos a tocar 'Inner Urge' a lo mambo"). Un tema ha de sonar bien en 3-2 como en 2-3 para poderse adaptar con buenos resultados.

² Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note 84085.

³ Cedar Walton, *Eastern Rebellion 2*, Timeless 106.

El **ejemplo 20-9** demuestra los dos primeros compases de "Bye-Ya",⁴ de Thelonious Monk, que sugieren un patrón de 2-3. Así y todo, la melodía del compás 8—tres negras—no combina muy bien con el compás de "3" en un patrón de 2-3, como se ve en los dos primeros compases del **ejemplo 20-10**. Si se vuelve a cifrar el ritmo de la melodía del compás 8 como dos negras con puntillo, seguidas de una negra, se encajará dentro de la clave de 2-3. A continuación demostramos la versión original y la alterada, en el **ejemplo 20-10**. Ten presente que no hay que volver a cifrar el ritmo melódico de cada nota de un tema de jazz que no se encaje dentro de la clave, sólo dos o tres notas acá y allá, para hacer que el tema encaje con los ritmos de la salsa. Que tengan en cuenta aquellos puristas que protestan contra el hecho de que se altere la música de Monk, que el jazz es música improvisada, creada para cambiarse. Si Coltrane se hubiera preocupado por la corrección al alterar la versión original de un tema, nunca se hubiera enriquecido el mundo con sus versiones singulares del tema de Richard Rodgers, "My Favorite Things" y del llorado de Mongo Santamaría, "Afro Blue". Y que yo sepa, ni Richard ni Mongo se quejaron de las alteraciones hechas en sus temas por Trane.

Ejemplo 20-9

1 clave: 2

Ejemplo 20-10

original: E7 F7 Db D Eb 7 clave: 8

rehecho para encajarse con la clave: E7 F7 Db D Eb 7 clave: 8

⁴ Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia 40786.

Ejemplo 20-11

El **ejemplo 20-11** demuestra un montuno típico, en clave de 2-3. Los montunos suelen

extenderse por dos, a veces por cuatro, y aun por ocho compases. El mostrado aquí es un montuno de dos compases de un acorde de C mayor. Como en la música latina se tocan

tantas notas en los tiempos débiles, se suele prescindir de las ligaduras; entonces quizá veas el mismo montuno cifrado como aparece en el **ejemplo**

20-12. El montuno del **ejemplo 20-11** consta de doce

notas y tres ligaduras—quince “bits” de información que procesar con los ojos y el

cerebro, mientras el mismo montuno cifrado en el **ejemplo 20-12** tiene diez notas y una

ligadura—once “bits”.



Ejemplo 20-12



Fíjate en las cifras “1 2 y y y y y y” debajo del montuno. Las dos primeras notas (“1, 2”) del montuno caen en los tiempos *fuertes*. Todas las notas que siguen

caen en los tiempos *débiles* o la parte “y” del tiempo. Notarás que al pasar al tercer compás (el fuerte) se toca “y 1”. Ponte a dar golpes con el pie en ritmo de negras,

diciendo en voz alta, “1, 2 y y y y y y”.

Ahora toca el montuno con las dos manos, con una o dos octavas de separación, como se ve en el **ejemplo 20-13**. Toca la figura

rítmicamente, pero sin demasiado staccato, dándole un poquito más de énfasis en la

nota C cada vez que la toques. Pon el metrónomo o batería mecánica a tocar negras, al principio. Una vez

que te sientas cómodo con el montuno, vuelve a poner la batería mecánica al patrón que se ve en el

ejemplo 20-14, un patrón típico llamado cáscara (aquí en 2-3), que se toca en los lados de los tambores o en el címbalo.

Ejemplo 20-13



Ejemplo 20-14



Los **ejemplos 20-15, 20-16 y 20-17** demuestran el mismo patrón de montuno para los acordes de C-6, C-7 y C7. El **ejemplo 20-18** demuestra un patrón de montuno para una progresión de I-V.

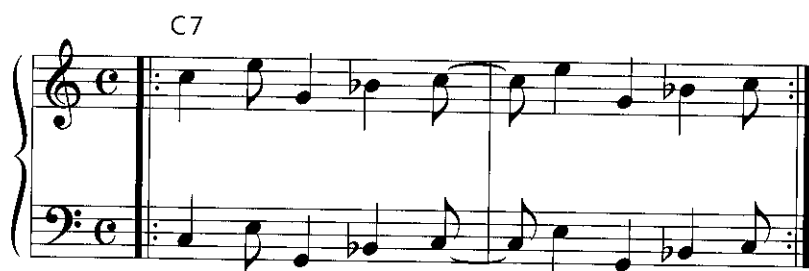
Ejemplo 20-15



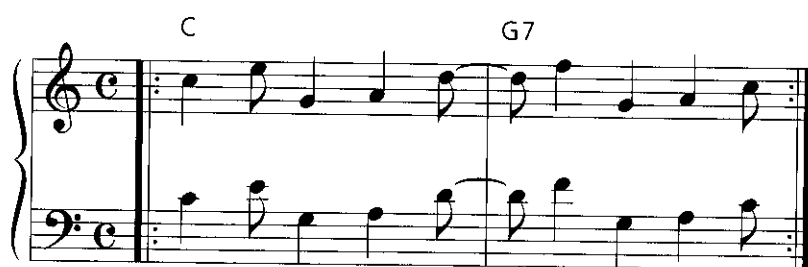
Ejemplo 20-16



Ejemplo 20-17



Ejemplo 20-18



El **ejemplo 20-19** demuestra un montuno de cuatro compases para una progresión de I-V-V-I, con el mismo patrón rítmico que el de los ejemplos anteriores. Notarás que todavía tocas "y 1" al pasar al tercer compás, y seguirás así al pasar al quinto, séptimo, noveno, en fin, todos los compases nones.

Ejemplo 20-19

1 y 1 y

Todos los montunos demostrados hasta ahora están en clave de 2-3. En el **ejemplo 20-20** se demuestra un montuno en clave de 3-2. La primera nota del primer compás coincide con el primer tiempo fuerte, pero ésta será la única vez en que toques en el primer tiempo fuerte en un compás non; en adelante siempre se ligará el primer tiempo fuerte al compás anterior. Los compases tercero y cuarto, repetidos, se convierten en el montuno. También notarás que ocurre el patrón "y 1" al pasar al *segundo* compás del montuno, y que seguirá así al pasar a todos los compases pares de allí en adelante, a diferencia de la clave de 2-3. El tiempo fuerte del montuno siempre ocurre en el compás "2" de la clave; la nota ligada sincopada siempre ocurre en el compás "3" de la clave.

Ejemplo 20-20

clave de 3-2

y y y y 1 2 y y y

Ejemplo 20-21

La armonía de muchos de los temas latinos suele ser muy sencilla; en algunos casos consta de solamente uno o dos acordes. Las progresiones II-V son muy populares en la salsa, como se ve en el **ejemplo 20-21**.

Como es el caso con la mayoría de las progresiones de II-V, la séptima del acorde de II se resuelve un semitono más abajo, convirtiéndose en la tercera del acorde de V. En el **ejemplo 20-22** se demuestra un montuno de la progresión de III-VI-II-V (los dos primeros compases del lindo cha-cha-chá de Clare Fischer, "Morning")⁵, con una variación del montuno demostrada en el **ejemplo 20-23**.

Ejemplo 20-22

Ejemplo 20-23

⁵ Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve 8637.

En lugar de octavas, los montunos se pueden tocar en décimas, como se ve en el **ejemplo 20-2** al principio del capítulo. El **ejemplo 20-24** demuestra un montuno en décimas en una progresión de I-IV-V-IV, con una variación en el **ejemplo 20-25**.

Por regla general, una vez que hayas empezado a tocar un montuno, no lo debieras cambiar hasta llegar a otra sección del tema. Aunque los maestros del género cambian el montuno de vez en cuando en algunos lugares, lo más importante de la música latina es establecer un "groove" (una marcha), que se destruye al alterar el montuno. Ten presente que la salsa es principalmente música bailable—debes mantenerte "en onda".

Ejemplo 20-24



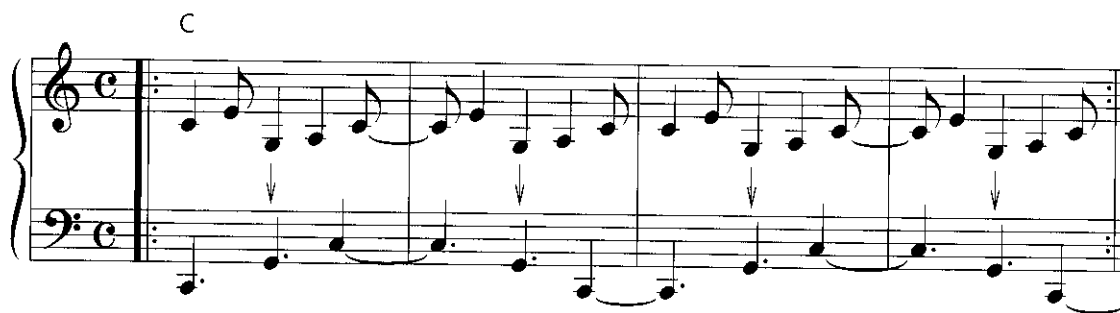
Ejemplo 20-25



En una agrupación de salsa, cada instrumento de ritmo—sea el piano, el bajo, los timbales, las congas, los bongóes, el güiro, el cencerro—toca un ritmo distinto, encajándose todos perfectamente como pedazos de un rompecabezas. El patrón que toca el bajista se denomina *tumbao*. La mayoría de los tumbaos ponen el énfasis en el cuarto tiempo de cada compás [o *ponche*] lo cual refuerza el patrón que tocan las congas. Una buena manera de practicar es tocando la línea del bajo, el tumbao, con la mano izquierda, mientras toques el montuno con la mano derecha, como se ve en el **ejemplo 20-26**. En la práctica diaria no harías esto a menos que quisieras lograr algún efecto especial, como no tocarías una línea caminante del bajo en una sección de ritmo que ya tuviese bajista. Pero es un ejercicio muy valioso para la práctica, que, si lo puedes dominar, te sentirás mucho más cómodo en una sección de ritmo salsera. Debes procurar “empastarte” todo lo posible con el bajista, ya que los dos sois los únicos de la sección de ritmo (a menos que haya guitarrista) que toquen armonía.

Notarás que en el **ejemplo 20-26**, fuera del primer tiempo del primer compás, el único momento en que la mano derecha (pianista) y la izquierda (bajista) coinciden es en la parte débil del segundo tiempo [*bombo*] de cada compás (véanse las flechitas). Quizá tardes un rato en dominar este ejercicio, pero una vez que lo hagas, se mejorarán dramáticamente tu comprensión de la música y tu sentido del papel que juegas en la sección de ritmo.

Ejemplo 20-26



Una vez que puedas tocar este ejercicio, intenta tocar el **ejemplo 20-27**, que es igual rítmicamente al **ejemplo 20-26**. Fíjate que la nota que toca la mano izquierda (bajista) en el cuarto tiempo de cada compás anticipa el acorde del próximo compás. El **ejemplo 20-28** demuestra un montuno (mano derecha) y un tumbao (mano izquierda) en una progresión de I-IV-V-IV en tonalidad menor.

Ejemplo 20-27

C-7 F7 Bb-7 Eb7 C-7 F7 Bb-7 Eb7

Ejemplo 20-28

G- C- D7 C-

Quizá quieras probar algunos ejemplos más desafiantes de combinaciones de montunos y tumbaos. A continuación te ofrezco dos de mi propia cosecha. El **ejemplo 20-29** consta del montuno y el tumbao de "Shoshana".⁶ El **ejemplo 20-30** demuestra el montuno y el tumbao de "Keeper Of The Flame".⁷ Ten presente que, a menos que quieras lograr un efecto especial, no debieras tocar el tumbao con la mano izquierda—a menos que quieras que el bajista te apuñale con la mirada (o algo más).

Ejemplo 20-29

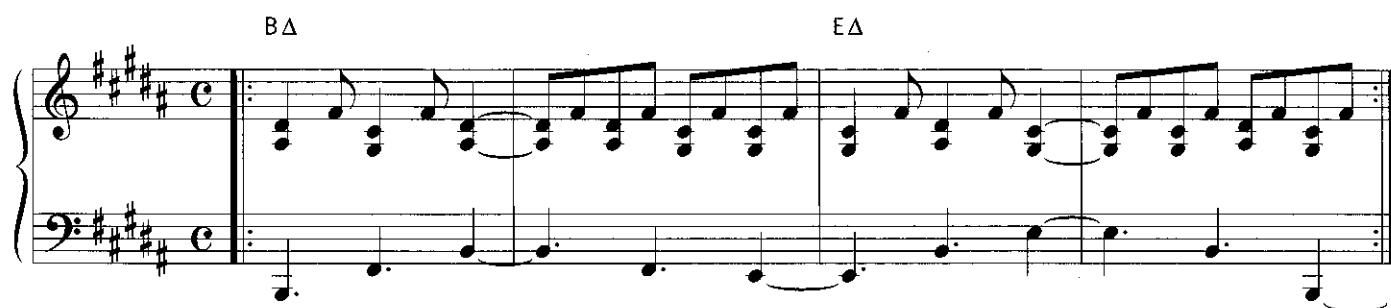
F-7

Eb-7

⁶ Cal Tjader, *Gózzamel Pero Ya*, Concord Picante 133.

⁷ Interpretado por Charlie Otwell en el álbum de Poncho Sánchez, *¡Bien sabroso!*, Concord 239.

Ejemplo 20-30

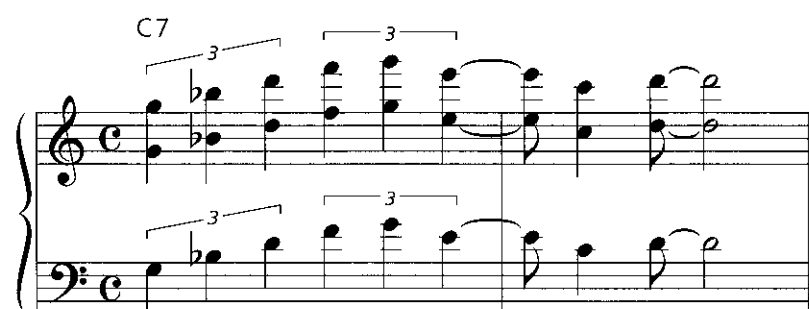


Ejemplo 20-31

Los solos de piano en un grupo de salsa deben ser más rítmicos que melódicos, con cantidad de octavas y acordes grandes. Si procuras tocar un solo estilo bebop de una sola línea, seguramente te abrumarán el volumen y la densidad de la sección de ritmo de un grupo de salsa. El **ejemplo 20-31** demuestra un trozo de solo de acordes de dos compases sobre un acorde de C7, y en el **ejemplo 20-32** se ve un trozo de solo en octavas sobre C7. Repito que la salsa es principalmente música bailable, y aún cuando se destina a ser escuchada solamente, el aspecto rítmico es más importante que la armonía y la melodía. Usa *montones de octavas* en tus solos y toca rítmicamente.



Ejemplo 20-32



Uno de los primeros grandes pianistas afrocubanos fue Pedro Justiz, mejor conocido como "Peruchín". Mezclaba el jazz y la música afrocubana, creando para sus tiempos (los años 40 y 50) un estilo enteramente original, que reemprendió más tarde Noro Morales. Al principio de los años 60, llegó Eddie Palmieri, quien desde entonces ha ejercido una gran influencia sobre el piano salsa. Son verdaderas joyas todas sus primeras grabaciones y muchas de las más recientes.

Otros grandes pianistas de salsa para escuchar incluyen a: Papo Lucca, de la Orquesta Sonora Ponceña; "Lilín" (Luis Martínez Griñán), quien tocó con el legendario Arsenio Rodríguez; Jesús Pérez, quien tocó con la charanga de Arcaño; Orestes López, quien grabó con el gran bajista Israel López, mejor conocido como "Cachao"; Sonny Bravo; Larry Harlow; Rafael Ithier de El Gran combo; Charlie Palmieri (hermano de Eddie); Eddie Martínez; Óscar Hernández, quien ha tocado con todo el mundo, desde Rubén Blades hasta Ray Barretto, Típica 73 y las Estrellas de Fania; Chucho Valdés de Irakere; Lino Frías de la gran Sonora Matancera y René Hernández. Para una lista de discos sugeridos, fíjate en la sección de "Escucha/Salsa y Jazz Latino" al final de este libro.

No hay gran cantidad de pianistas de jazz que hayan estudiado y adoptado la clave a su estilo de tocar, aunque en años recientes esto va cambiando. Entre los pocos que sí lo han podido hacer figuran Bud Powell,⁸ Chick Corea,⁹ Herbie Hancock¹⁰ y Hilton Ruiz.¹¹ Muchos de los temas de Thelonious Monk sugieren fuertemente la clave, aunque no existe evidencia de que él estudiase la música afrocubana. Toqué yo una vez con un conjunto que tocaba el tema de Monk, "Straight, No Chaser" como un mambo en clave de 2-3. De cuando en cuando lo tocábamos en clave de 3-2 sin cambiar otra cosa y resultó de ambas formas. Y Jerry González ha grabado el tema de Monk, "Evidence".¹²

⁸ Escucha el tema de Bud, "Un Poco Loco" en *The Amazing Bud Powell*, Blue Note 1504.

⁹ Escucha los montunos y los solos de Chick en "Descarga Cubana" del álbum de Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve 8637; en "Viva Peraza", del álbum de Armando Peraza, *Wild Thing*, Skye G923, lamentablemente agotado desde hace años y en el tema de Joe Henderson, "Y Todavía La Quiero" en su álbum, *Relaxin' At Camarillo*, Contemporary 14006.

¹⁰ Escucha el álbum de Herbie, *Succotash*, Blue Note LA152-F, que salió originalmente como *Inventions And Dimensions*.

¹¹ Escucha la versión de Hilton de "I Love Lucy" del álbum de Jerry González, *Ya Yo Me Curé*, Pangaea 6242.

¹² *Ibid.*

Ha habido algunas agrupaciones fabulosas de jazz latino. Mongo Santamaría, que sigue activo hasta la fecha, el malogrado Cal Tjader y Willie Bobo eran líderes de entre los mejores. El llorado Tito Puente¹³ cambió de una agrupación grande a un sexteto de jazz latino en los años 80 y él, Poncho Sánchez y "Libre" de Manny Oquendo¹⁴ son los grupos de jazz latino más populares hoy en día.

La mayoría de las agrupaciones de jazz latino existen gracias a alguna concesión. Los músicos de una agrupación de jazz latino de los EEUU se crían tocando y escuchando el jazz, con conocimientos mínimos de la música latina. Se puede decir lo mismo, pero al revés, de los músicos latinos. Pero un número pequeño de músicos, la mayor parte de Nueva York, han crecido con ambos estilos y están cómodos tocando ambos tipos de música. El trombonista Barry Rogers (el que hizo muchos arreglos para las bandas de Eddie Palmieri), el saxofonista Mario Rivera (con la banda de Tito Puente desde hace muchos años), el pianista Hilton Ruiz y el trompetista/percusionista Jerry González son músicos excepcionales, maestros en tocar ambos estilos de música. Todos, menos Barry, aparecen en un álbum producido por Jerry, titulado *Ya Yo Me Curé*,¹⁵ una magnífica introducción al jazz latino, amén de ser un álbum estupendo. Otro magnífico álbum de jazz latino con que empezar es el de Eddie Palmieri y Cal Tjader, *El Sonido Nuevo*.¹⁶

Para un estudio más a fondo de la clave, con una amplia historia de la música y muchos ejemplos, te recomiendo mucho el libro de Rebeca Mauleón, antes pianista con The Machete Ensemble,¹⁷ *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*.¹⁸

¹³ Tito Puente, *El Rey*, Concord 250 (con el malogrado Jorge Dalto en el piano).

¹⁴ Manny Oquendo's Libre, *Con Salsa, Con Ritmo, Vol. I*, Salsoul 4109 (con Óscar Hernández en el piano).

¹⁵ Pangaea 6242.

¹⁶ Verve 8651.

¹⁷ The Machete Ensemble, *Africa, Vol. I*, Machete M-102.

¹⁸ Copyright 1993, Sher Music Co., P.O. Box 445 Petaluma, CA 94953.

Temas de práctica sugeridos

Morning	Nica's Dream
Bye-ya	Linda Chicana
Moment's Notice	It's You Or No One
Tune-up	Sabor
Philadelphia Mambo	A Night In Tunisia
Blue Bossa	Record-A-Me
Invitation	On Green Dolphin Street
Ojos De Rojo	Cubano Chant
Soul Sauce	I Love Lucy
Cuban Fantasy	Lotus Blossom

CAPÍTULO VEINTIUNO ≡

El “comping”

El *comping* es un calificativo inglés para referirse a lo que hace el pianista al acompañar o complementar lo que hace el solista, y en los momentos en que toca toda la agrupación. El papel del que hace el *comping* es el de proporcionar un estímulo armónico y rítmico al solista, subrayar las vueltas, los puentes, etc., de fortalecer la forma del tema y de *no meterse con el solista*. Se puede lograr todo esto con un máximo de notas (Art Tatum, McCoy Tyner) o con un mínimo de notas (Count Basie, Gil Evans). Muchos pianistas se entrometen demasiado con el solista, hasta abrumarlo, mientras que otros tocan con tanta timidez que el solista queda sin inspiración. ¿Cómo lograr el término medio? La primera regla es ESCUCHAR al solista—fácil de decir, difícil de hacer. Lo más común es que te metas en tu mundillo, olvidándote de que tu papel principal es el de ser plato de segunda mesa. Procura encontrarte ese término medio entre la osadía y la moderación, alternando entre el hacer un *comping* agresivo y el mantenerte al fondo, hasta que los dos extremos comiencen a tender hacia el centro, logrando así una síntesis.

Me contó una cantante una vez (estaba disgustada porque yo hacía un *comping* demasiado confuso mientras ella trataba de cantar), “Toca cuando yo no esté cantando y no toques cuando yo esté cantando”. Aunque sea exageración del papel de acompañante, lo que dijo aquella cantante tiene algo de verdad. Count Basie, a fin de cuentas, tocaba cuando no tocaban los metales y no tocaba cuando tocaban ellos. Y es que algunos pianistas parecen ser dotados de telepatía, pudiendo adivinar precisamente cuando el solista va a tomar aliento; me refiero especialmente a Wynton Kelly¹ y a Herbie Hancock.

¹ Se puede escuchar un magnífico ejemplo del *comping* de Wynton con los solistas Miles Davis, Hank Mobley y John Coltrane en el tema del LP (LD) autonominado de Miles, *Someday My Prince Will Come*, Columbia 8456.

Ejemplo 21-1

B \flat G7 \flat 9 C7+9 F7 \flat 9

4as ES de VI grado ES de bIII grado ES de VI grado

¿Cuáles son las mejores técnicas para hacer el *comping*? Muchos pianistas tienden a retrasarse al tiempo, como se ve en el **ejemplo 21-1**. Los acordes cambian en los tiempos uno y tres en esta progresión de I-VI-II-V, pero en el patrón de *comping* demostrado aquí, los acordes se tocan en el tiempo débil de uno y tres, quedándose medio tiempo atrás. Aunque no hay nada de malo en tocar un acorde que se atrase en medio tiempo, el hacerlo demasiado retarda el tiempo. Afortunadamente, este fallo tiene remedio, demostrado en el **ejemplo 21-2**. Aquí se ve el mismo grupo de cambios, pero se anticipan los acordes en medio tiempo en lugar de retrasarlos en medio tiempo. Abre tu metrónomo o máquina de tambor y toca cada frase varias veces.

Ejemplo 21-2

B \flat G7 \flat 9 C7+9 F7 \flat 9

4as ES de VI grado ES de bIII grado ES de VI grado 4as

Notarás que resulta más enérgica la frase del **ejemplo 21-2** (se identifican las voces debajo del pentagrama del bajo).

Ocurre lo mismo con la mano izquierda cuando estás tocando un solo con la mano derecha. El **ejemplo 21-3** demuestra una progresión de I-VI-II-V en que la mano izquierda toca un patrón que se retrasa al tiempo. El **ejemplo 21-4** demuestra los mismos cambios con la mano izquierda anticipando cada acorde en medio tiempo. Una vez más, practica esto con el metrónomo o máquina de tambor y nota la nueva energía que produce el **ejemplo 21-4**.

Ejemplo 21-3

B \flat Δ G7alt. C-7 F7alt.

El estilo de acordes brusco y abrupto de los ejemplos previos es solamente una manera de acercarse al *comping*, que funciona bien cuando la sección de ritmo toca en compasillo binario. Se demuestra un tipo más continuo de *comping* en el

Ejemplo 21-4

B \flat Δ G7alt. C-7 F7alt.



Hank Jones

Foto ©1981 Brian McMillen

ejemplo 21-5, que viene a ser una sección de los cambios del tema "Serenity"² de Joe Henderson. Se trata de un *comping* imaginario, ya que falta el solista a quien deberías estar escuchando, pero es una buena aproximación al estilo.

Nuestro acompañante imaginario ha agregado una b9 y una +11 a los acordes de A7 y Bb7 y una +11 a los acordes de Db7 y Gb7. También se han cambiado los acordes de E y E a E lidio y Eb lidio, alteraciones que se ven debajo del pentagrama del bajo. ¿Hasta qué punto puedes alterar acordes y rearmar al hacer *comping*? Por regla general, puedes hacerlo dentro de lo razonable—seguramente no habrá conflicto al alterar los acordes, o tal vez el solista haga algunas de las mismas alteraciones. Si los acordes alterados presentan un conflicto, retírate un poco y toca más dentro de "lo normal" en adelante, escuchando con cuidado a ver si puedes captar el estilo armónico del/de la solista. A continuación ofrezco algunos puntos (no reglas) para alterar los acordes al hacer *comping*:

- En los acordes de II grado que no formen parte de una progresión de II-V—es decir, cuando el acorde de II grado funcione como tónica menor—muchas veces es aceptable tocar menor-mayor (- +).
- En los acordes de V grado, muchas veces es aceptable utilizar un sustituto tritonal.
- En los acordes de V grado que formen parte de una progresión de II-V o que se resuelven una quinta hacia abajo, muchas veces es aceptable tocar b9 o alt—pues el solista hace estas mismas alteraciones con frecuencia. Escucha atentamente.
- En los acordes de V grado que *no* formen parte de una progresión de II-V y *no* se resuelven una quinta hacia abajo, puedes utilizar un dominante lidio (+11) como una buena alteración. Los acordes de dominante lidios no suelen resolverse una quinta hacia abajo.
- En los acordes de I grado, es casi siempre aceptable tocar un acorde lidio (+4).
- En los acordes de I grado, *puede ser* aceptable tocar un acorde aumentado lidio (+5). Escucha bien a ver si estás inspirando u ofendiendo al solista.
- En los acordes de VI grado—por ejemplo, en una progresión de I-VI-II-V—es aceptable sustituirlos por un acorde de V grado, siendo el V grado del siguiente acorde de II grado.

² Joe Henderson, *In 'N Out*, Blue Note 4166, con McCoy Tyner en el piano (el *comping* demostrado en este ejemplo no es el que toca McCoy en este disco).

Ejemplo 21-5



The musical score for Example 21-5 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The chords and melodic lines are as follows:

- System 1:**
 - Chords: Dø, G7alt., AbΔ+4, GbΔ+4, E-7, A7.
 - Melodic lines: Treble staff has a series of chords and a final eighth-note triplet. Bass staff has a series of chords and a final eighth-note triplet.
- System 2:**
 - Chords: F-7, Bb7, EbΔ, Dø, G7alt., C-7, Ab-7, Db7.
 - Melodic lines: Treble staff has a series of chords and a final eighth-note triplet. Bass staff has a series of chords and a final eighth-note triplet.
- System 3:**
 - Chords: G7, Gb7, F7, EΔ, Fø, Bb7alt., EbΔ, Dø, G7alt.
 - Melodic lines: Treble staff has a series of chords and a final eighth-note triplet. Bass staff has a series of chords and a final eighth-note triplet.

Ten presente que lo anterior no son más que sugerencias y no reglas. Hay muchas excepciones. Cualquier alteración más extrema que las que acabamos de sugerir (el sustituir un acorde de V grado por un acorde *sus* o frigio, por ejemplo), puede poner en peligro tus posibilidades de empleo como pianista, a menos—y en circunstancias extremas—que estés acompañando a un gran improvisador que ya esté haciendo tales alteraciones y que quiera que tú seas igual de original al acompañarle. Son todos unos acompañantes muy atrevidos Herbie Hancock, Chick Corea y McCoy Tyner—a veces toman la iniciativa con el solista además de seguirle. Todo esto es asunto muy personal, que requiere una comunicación sin palabras. Es más, quizá se comunique solamente a través de la música. Escucha, ofrece apoyo, abre tu imaginación—y escucha más.

El **ejemplo 21-5** demuestra varios acordes en estado fundamental en los compases 3-5. De nuevo, estamos pisando terreno muy personal. ¿Hasta qué punto deberías tocar en estado fundamental cuando estés tocando con un bajo? Desde que Bill Evans y Wynton Kelly comenzaron a utilizar las voces de mano izquierda a fines de los años 50, se tiende a no utilizar las voces en estado fundamental. Antes de esto, Bud Powell, Horace Silver, Red Garland y otros pianistas tocaban la fundamental la mayor parte del tiempo, como vimos en las voces de Bud Powell que aprendiste en el Capítulo Diecisiete. Se suele repetir el mito de “no tocar acordes en estado fundamental si estás tocando con un bajista”, siendo la realidad bien distinta. Por ejemplo, McCoy Tyner toca muchas fundamentales al hacer *comping*. Y mientras no lo exageres, la mayoría de los bajistas no se van a molestar. Siempre puedes preguntarle al bajista, “¿Te estorbo yo al hacer *comping*?”

El **ejemplo 21-6** demuestra ocho compases de *comping* sobre los cambios de “I Got Rhythm”, con una opción ecléctica de voces, siendo algunas de la era del bebop y otras más modernas. Notarás la mezcla de acordes que se tocan en el tiempo fuerte, otros que anticipan el tiempo fuerte en medio tiempo y otros tocados después del tiempo fuerte. La mayoría de los acordes de este ejemplo se tocan breve y rítmicamente, creando bastante espacio para el solista. Se complica el *comping* en los compases 3 y 4, dejando lugar a nuestro solista imaginario a que tome aliento. Y nuestro acompañante se aprovecha de esto, anticipando en un tiempo y medio la tonalidad de F menor del quinto compás, lo cual sería una maniobra peligrosa si el solista tocara/cantara en ese momento.

En la parte inferior del pentagrama del bajo se identifica la mayoría de los acordes del **ejemplo 21-6** según el tipo de voces. Se usa mucho la 2ª voz en el

Ejemplo 21-6



B \flat Δ G7 C-7 F7 D-7 G7
 4as G7alt. G7 \flat 9 Fsus ES de #IV grado menor SW G7 \flat 9 G7alt. G7 \flat 9 F#7alt.
 C-7 F7 F-7 B \flat 7 E \flat Δ A \flat 7
 F#7 \flat 9 F7alt. F-6 dism F-6 ES de #IV grado menor 4as ES de II grado ES de II grado
 A7#11 A \flat 7#11
 D-7 G7 C-7 F7
 ES de VI grado ES de VI grado ES de VI grado
 G7 \flat 9 F#7 \flat 9 F7 \flat 9



Cedar Walton y Curtis Fuller

Foto © por Jerry Stoll

bajo en los ocho compases, con la denominación "alt/b9" usada en el Capítulo Diecinueve para ese término. Se utiliza un acercamiento cromático en los compases 3 y 4, con la combinación F#7alt/b9 resolviendo hacia el acorde de F7 y en el compás 6, con el acorde de A7+1 resolviendo al acorde de Ab7.

Ten siempre presente la extensión de cada instrumento y procura no hacer el *comping* en el mismo ámbito tonal del solista. Si estás haciendo el *comping* con notas muy agudas durante el solo de un saxo soprano, por ejemplo, no harás más que estorbar al solista.

Muchos pianistas hacen el *comping* muy tímidamente detrás de los solos de bajo, a consecuencia de que muchos bajistas se quejan de que la banda "pierda energía" durante sus solos. Aunque sí deberías tocar menos durante un solo de bajo, lo que toques debería ser tan fuerte, rítmica y armónicamente, como durante un solo de trompeta o saxo. Otro error común es el de hacer el *comping* exclusivamente en el ámbito agudo durante un solo de bajo, al estilo Count Basie. Intenta tocar en el ámbito medio y hasta más grave, sobre todo si el bajista toca en el ámbito agudo.

Si te pones a tocar un tema desconocido por primera vez y tu particella no incluye la melodía sino solamente cifras de acordes, haz un *comping* muy sencillo las primeras veces. Escucha para determinar dónde caen los espacios dentro del tema, para que puedas llenarlos una vez que conozcas mejor el tema.

Si te toca acompañar a un nuevo solista por primera vez, procede de la misma manera. Haz el *comping* con moderación y escucha el estilo del solista. ¿Toca muchas notas o emplea muchos espacios? ¿Toca armonías complejas o melodías sencillas? ¿O queda entre estos dos extremos? Una vez estaba yo tocando en un "bolo" (un trabajo, una pincha) con dos saxofonistas de San Francisco bien conocidos. Uno era discípulo de Charlie Parker, mientras que el otro seguía en la línea de Coltrane de hacia 1960. Al enfrentarme con dos estilos tan distintos de *comping*, tuve que decidirme cuáles eran las mejores notas de alterar en los acordes de séptima de dominante. Y para el saxista estilo Bird, toqué casi siempre voces de b9 en los acordes de V grado, mientras que para el devoto de 'Trane, toqué principalmente voces alt en los acordes de V grado. Claro que también escuché con cuidado a los dos solistas mientras hacía el *comping*, para hacer los ajustes correspondientes, pero si sigues el estilo armónico apropiado detrás del solista, entrarás con pie derecho.

Al acompañar a los cantantes, se te presentan problemas específicos. En primer lugar, no puedes aventurarte armónicamente tanto como cuando acompañas a un instrumentista, pues los cantantes no tienen pistones, teclas ni cuerdas que pulsar. Por eso el tono de cada nota cantada es tan frágil y depende tanto de lo que tú toques detrás. Además, los cantantes no suelen estar tan preparados como los instrumentistas para indicarte la tonalidad, el tiempo, las intros y finales, etc. El porqué de todo eso queda fuera del propósito de este libro. Sólo te digo que te conviene ser sensible ante las necesidades del/de la solista. Véase la sección "Para Escuchar/Vocal" para una lista de buenos álbumes de acompañamiento vocal.

Ejemplo 21-7



Ejemplo 21-8



Ejemplo 21-9



Ejemplo 21-10



Bossa nova

La música brasileña, aunque se basa rítmicamente en una clave bicompasada (**ejemplo 21-7**), no tiene las reglas tan rígidas como las de la clave. Los pianistas tocan patrones de uno y de dos compases, pero con mucha más libertad de la que dispone un pianista de una banda de salsa. Los **ejemplos 21-8 a 21-11** se basan aproximadamente en lo que toca Cedar Walton al hacer el *comping* en el magnífico bossa nova de Walter Booker, "Book's Bossa", en el álbum de Donald Byrd, *Slow Drag*.³ Pocos son los pianistas que toquen bossa nova con tanta fuerza y tan "en onda" como Cedar. Los acordes de estos ejemplos son arbitrarios—pues puedes y debes practicar los patrones con una variedad de acordes. Se usan los signos de repetición solamente para practicar. En la música brasileña, no es preciso repetir el patrón bicompasado infinitas veces, a diferencia de la salsa. El **ejemplo 21-12** se basa en un patrón que toca Cedar en el arreglo de Freddie Hubbard del tema de Clare Fisher, "Pensativa", en el álbum de Art Blakey, *Free For All*.⁴

Se tocan también compases monocompasados en bossa nova, como se ve demostrado en el **ejemplo 21-13**, que consta de ocho patrones distintos agrupados en un *vamp* (repetición del ciclo armónico) de ocho compases.


³ Blue Note 84292.

⁴ Blue Note 4170.

⁵ Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note 4222.

La mayoría de los pianistas del jazz tocan los solos en bossa nova como si se tratara de temas jazzísticos, excepción hecha de las corcheas, que se tocan de forma más "de marcha" que "de swing" (aunque el solo de Cedar Walton en el tema "Pensativa" mencionado arriba se toca completamente con sentido de swing). El solo más apreciado en un tema de bossa nova podría ser la melodiosa interpretación de Herbie Hancock en el tema "Ceora"⁵, de Lee Morgan.

Ejemplo 21-11



Ejemplo 21-12



Ejemplo 21-13



Para escuchar

Lo mejor que puedes hacer para mejorar tu técnica del *comping* es escuchar a los pianistas que mejor lo hacen. El Número Uno en la escala de éxitos de *comping* de todos los tiempos es Wynton Kelly.⁶ Tocaba con un sentimiento asombrosamente animado, con un constante acierto armónico, tanto de tiempo como lugar. También Herbie Hancock⁷ hace unos *comping* exquisitos. McCoy Tyner⁸ es muy agresivo, y los vamps que toca son potentes e hipnóticos. Chick Corea⁹ es armónicamente muy inventivo y rítmicamente muy preciso. Kenny Drew,¹⁰ Cedar Walton,¹¹ Barry Harris,¹² Kenny Barron,¹³ Tommy Flanagan,¹⁴ Hank Jones,¹⁵ Mulgrew Miller¹⁶ y Sonny Clark¹⁷—todos tienen un estilo único de *comping* y todos tienen *swing*.

⁶ Uno de mis ejemplos favoritos es el *comping* de Wynton en el álbum de Miles Davis, *Friday Night at The Blackhawk*, Columbia 44257.

⁷ Miles Davis, *My Funny Valentine*, Columbia 9106.

⁸ John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse 5889.

⁹ Blue Mitchell, *The Thing To Do*, Blue Note 4178.

¹⁰ John Coltrane, *Blue Trane*, Blue Note 81577.

¹¹ Art Blakey, *Free For All*, Blue Note 4170.

¹² Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note 4157.

¹³ Johnny Coles y Frank Wess, *Two At The Top*, Uptown 27.14.

¹⁴ Wes Montgomery, *The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery*, Riverside 320.

¹⁵ Cannonball Adderly, *Somethin' Else*, Blue Note 1595.

¹⁶ Marvin "Smitty" Smith, *Keeper Of The Drums*, Concord Jazz 325.

¹⁷ Tina Brooks, *The Complete Tina Brooks*, Mosaic MR4-106.

CAPÍTULO VEINTIDÓS ≡

Atando cabos

En este capítulo nos toca cubrir temas omitidos por varias razones de los capítulos anteriores, pero no lo suficientemente amplios como para ocupar capítulos enteros.

Los acordes de sus, frigios y el segundo modo de la escala menor melódica

Ejemplo 22-1

Toca el **ejemplo 22-1** y escucha el sonido de tres tipos diferentes de acordes sus.

Los acordes sus y frigios se cubrieron en el Capítulo Cuatro, pero el último acorde del **ejemplo 22-1** es otro tipo de acorde sus que no cubrimos en ese capítulo. Procede del segundo modo de la escala menor melódica. Todos los tres acordes sus funcionan como acordes de V grado y se resuelven fácilmente a un acorde de C una quinta más grave (**ejemplo 22-2**).

Gsus

Gsus^{b9} (o) G frigio

Gsus^{b9} (o) Dø/G (o) F-Δ/G

Ejemplo 22-2

Gsus CΔ Gsus^{b9} CΔ Gsus^{b9} CΔ

modo de G mixolidio
tonalidad de C

modo de G frigio
tonalidad de Eb

2º modo - tonalidad de
F menor melódica

El **ejemplo 22-3** demuestra las escalas de los tres acordes, cada una basada en G (que reproducimos en el apéndice como "Apéndice G"). Ponte a tocar cada escala sobre las voces de mano izquierda aquí demostradas. Una buena definición de un acorde *sus* sería "un acorde de V grado en el que la cuarta no funciona como nota 'vitanda'" y todos los tres acordes califican para esta definición. Ahora toca la cuarta de cada escala sola sobre cada acorde de la mano izquierda, y verás que ninguna de las cuartas suena como nota "vitanda". Incluso la cuarta de cada escala (C) aparece en las voces de mano izquierda de cada acorde.

La primera escala que se ve en el **ejemplo 22-3**, del acorde de Gsus, es el modo mixolidio de la escala de C mayor. La segunda escala, de un acorde de Gsus^{b9}, es el modo frigio de la escala de E^b mayor. La tercera escala, con la misma cifra de Gsus^{b9}, es el segundo modo de la escala de F menor melódica.

Ejemplo 22-3

Gsus modo de G mixolidio - tonalidad de C mayor

Gsus^{b9} (o) G frigio modo de G frigio - tonalidad de E^b mayor

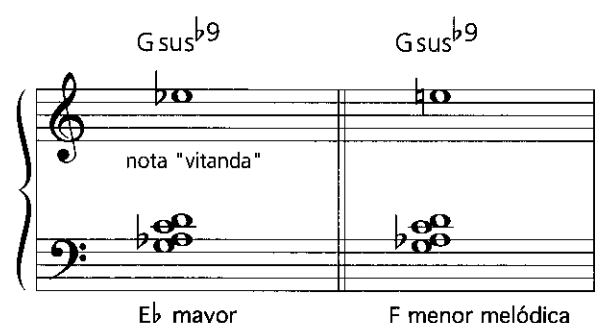
Gsus^{b9} (o) D^ø/G (o) F-Δ/G 2º modo - F menor melódica

¿Por qué se utiliza la misma cifra para dos acordes distintos? Desgraciadamente, es que ningún acorde tiene una cifra que sea generalmente reconocida. Sus^b9 es una cifra común de un acorde frigio, aunque algunos músicos escriben "G frigio" o "G frig". El acorde *sus* que procede del segundo modo de la escala menor melódica no se usa lo suficientemente para que los músicos del jazz convengan en una sola cifra, pero las más veces se usa Gsus^b9 , la misma cifra de un acorde de G frigio. De vez en cuando, alguno cifra el acorde del segundo modo menor melódico como F- /G o $\text{D}\emptyset/\text{G}$, reflejando su procedencia de F menor melódica.

Si comparamos las dos escalas de sus^b9 , vemos que se diferencian en una nota. G frigio tiene Eb o $\text{b}13$, que suena como nota "vitanda" si se toca sobre un acorde frigio, como se oye al tocar el primer acorde demostrado en el **ejemplo 22-4**. La $\text{b}13$ se suele tocar solamente como nota de paso y no se incluye en el acorde. Si reaccionaste ante el acorde, diciendo, "Oye, eso me sonó interesante", recuerda que las notas "vitandas" suelen sonar "interesantes" fuera de contexto, pero que en una bonita balada, sonarían a rayos y truenos. El segundo acorde que se ve en el **ejemplo 22-4**, que procede de F menor melódica, tiene E natural—una treceava natural—que suena consonante.

Una solución al problema del cifrado sería denominar el acorde frigio Gsus^b9 , $\text{b}13$, y el acorde menor melódico Gsus^b9 , 13. Como no se suele usar ninguna de esas cifras, si las escribes así, prepárate para que los demás músicos te miren con incompreensión.

Ejemplo 22-4



The musical notation shows two chords in a grand staff (treble and bass clefs). The first chord is labeled Gsus^b9 and Eb mayor. The second chord is also labeled Gsus^b9 and F menor melódica. The first chord has a flat on the 13th degree (Eb) in the treble clef, which is labeled "nota 'vitanda'". The second chord has a natural E in the bass clef.

Fue sólo a mediados de los años 60 que los músicos de jazz comenzaron a tocar los acordes susb9, pero cada día más músicos son expertos en tocarlos, y tal vez dentro de poco saldrán unas cifras definitivas. [Nota de la traductora: Según lo que me dice Mark, hoy día ya se ha difundido la cifra de los acordes susb9.]

Ejemplo 22-5

Chords: $G\Delta^{+5}$, $F\#sus^b9$, $E-7$, $E^b7alt.$, $C\#\emptyset$

Un ejemplo maravilloso del acorde *sus* del tono menor melódico es el acorde de $F\#sus^b9$ empleado en

el tema misterioso y evocador de Wayne Shorter, "Dance Cadaverous".¹ El **ejemplo 22-5** demuestra los compases 45-49, con un acorde de $F\#sus^b9$ en el segundo compás. La línea del bajo deambula por una escala de E menor melódica. Todos los acordes

salvo el de E-7 proceden de la escala de E menor melódica.

Otro hermoso empleo de la armonía *sus* del tono menor melódico se encuentra en el último acorde que se toca antes de la tercera sección "A" del tema de John Coltrane, "After The Rain".² McCoy Tyner toca libremente un acorde de E^b frigio fuera de tiempo, al mismo tiempo que Coltrane toca una línea compuesta de las cinco primeras notas de la escala de A^b mayor.

Ejemplo 22-6

Chord: E^bsus^b9

Labels: el acorde de McCoy Tyner, las notas de John Coltrane, 2º modo - D^b menor melódica

Cuatro de esas notas— A^b , B^b , D^b y E^b —están en el modo de E^b frigio. La otra nota que toca Coltrane— C —transforma el acorde de McCoy en el segundo modo de D^b menor melódico (**ejemplo 22-6**).

Otro ejemplo de un acorde *sus* del tono menor melódico es el tocado por Herbie Hancock inmediatamente después de los dos B^b en octavas al principio de la grabación de Miles Davis de "All Of You".³

¹ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note 84194 con Herbie Hancock en el piano.

² John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse 5887, McCoy Tyner en el piano.

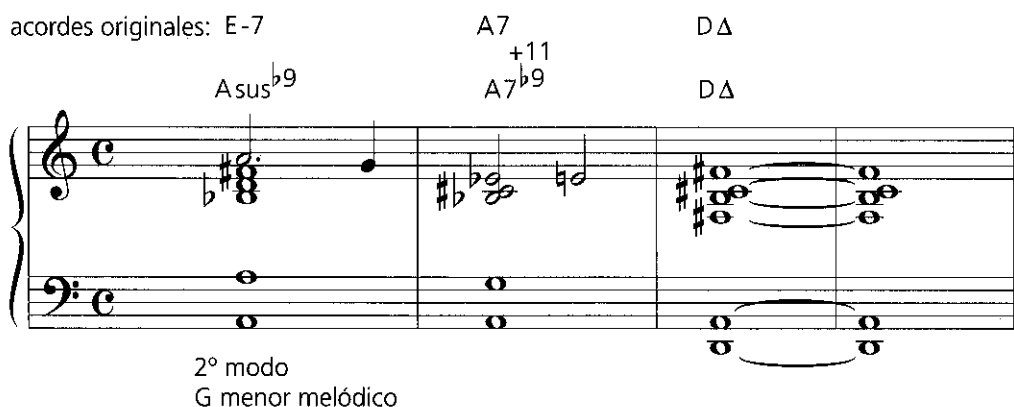
³ Miles Davis, *My Funny Valentine*, Columbia 9106.

Se puede utilizar el acorde *sus* del segundo modo menor melódico para rearmonizar los acordes de II grado. El **ejemplo 22-7** demuestra los cuatro primeros compases de "Tune-Up". El acorde de II grado original (E-7) es sustituido por un acorde de Asus^b9, el segundo modo de G menor melódico. El **ejemplo 22-8** demuestra los cuatro primeros compases de "Stella By Starlight". El acorde original de E^ø del primer compás se ha rearmonizado como Asus^b9, el segundo modo de G menor melódica. Pues éste reemplaza un acorde de E^ø, también se podría cifrar como E^ø/A. El acorde original de C-7 del tercer compás se ha rearmonizado como Fsus^b9, el segundo modo de E^b menor melódico.

Ejemplo 22-7

acordes originales: E-7 A7 D^Δ

Asus^b9 A7⁺¹¹_{b9} D^Δ



2° modo G menor melódico

Ejemplo 22-8

acordes originales: E^ø A7^b9 C-7 F7

Asus^b9 A7⁺¹¹_{b9} Fsus^b9 F7⁺¹¹_{b9}



2° modo G menor melódico 2° modo E^b menor melódico

Armonía eólica

El modo eólico es el sexto de la escala mayor. El puente del tema de Miles Davis, "Milestones"⁴ consta de un solo acorde—A eólico (aunque Paul Chambers toca con tanta frecuencia la quinta, E, que casi se podría decir que el puente está en el modo E frigio). Los acordes eólicos apenas se deben tocar, y existe alguna confusión acerca de lo que es un acorde eólico y cuándo se debe utilizar una escala eólica. Algunos libros de teoría del jazz aconsejan que se toque la escala eólica sobre el acorde de VI grado en una progresión de I-VI-II-V (**ejemplo 22-9**). Pero en la mayoría de los casos, el acorde de VI grado en progresión de I-VI-II-V es un acorde *dominante*, como se da en los cuatro primeros compases de los cambios de "I Got Rhythm" (**ejemplo 22-10**). En la teoría clásica, se cifraría como I-V/II-II-V.

Ejemplo 22-9

I VI II V
modo G eólico
tonalidad de B \flat

Ejemplo 22-10

I VI II V
modo G melódico
tonalidad de C

⁴ Columbia 40837.

Ejemplo 22-11

Ejemplo 22-12

Ejemplo 22-13

241

El quinto modo de la escala menor melódica

El acorde basado en el quinto modo de la escala menor melódica se usa muy rara vez. Por lo tanto, si se analiza este modo de manera tradicional, uno se puede despistar. El ejemplo 22-14 demuestra una escala con una tercera mayor y una séptima menor, lo que sugeriría un acorde de séptima de dominante. Ab sería la $b13$ del acorde. Sin embargo, el armar el acorde como $C7b13$ mientras toques la escala crea toda suerte de problemas, pues F y G—la cuarta y la quinta—podrían sonar como notas “vitandas” si se sostienen sobre las voces del acorde de $C7b13$. ¿Te suenan así a ti? Repito que lo de las notas “vitandas” es cosa muy personal. Fuera de contexto, casi todo sonará cuando menos “interesante”. A continuación ofrezco una manera de juzgar si una nota es lo suficientemente disonante como para restringir su uso

Ejemplo 22-14

quinto modo, F menor melódica

en un acorde: Suponte que el Rey te ha ofrecido la mitad de su reino, con el príncipe (o la princesa) por añadidura. Lo único que tienes que hacer tú es tocar el acorde del **ejemplo 22-14** con la mano izquierda mientras toques una nota con la mano derecha. ¿Te atreverías a tocar F o G, o tocarías alguna otra nota? Si al Rey no le gusta la nota que escojas, ¡al paredón! (P.D.: al Rey le encanta Herbie Hancock.)

Ejemplo 22-15

cualquiera de las cifras de abajo:

F- Δ /C Gsus $b9$ /C Ab Δ^{+5} /C B $b7^{+11}$ /C D \emptyset /C E7alt./C

quinto modo, F menor melódica

Ahora toca la misma escala sobre las voces del **ejemplo 22-15**. ¡Ahora sí! Se trata de un acorde basado en F menor melódica, con C, la quinta de F menor melódica, en el bajo. El tocar el quinto modo aquí suena hermoso y misterioso. Como no hay ninguna cifra standard, servirá cualquier cifra de barra de las demostradas encima de los acordes, pues todos proceden de F menor melódica. Y entonces a ti te toca la mitad del reino, con la princesa (el príncipe) y todo. A decir verdad, muchos de los músicos pioneros (Monk, Bird, Coltrane, Cecil Taylor) hubieran ido derechos al paredón.

Cambios de Coltrane

John Coltrane creó una revolución armónica con los cambios de acordes de su composición "Giant Steps".⁶ Al principio, fuera de 'Trane, nadie siquiera podía tocarlos (Tommy Flanagan luchó con ellos en la grabación original, pero para serle justo a Tommy, seguramente ningún músico de aquel entonces hubiera podido hacerlo mejor). El **ejemplo 22-16** demuestra los cambios de "Giant Steps". Aunque el tema sea de verdad desafiante, sus 26 acordes pasan por solamente tres tonalidades—B, G y Eb.

Ejemplo 22-16

Chord changes and tonalities for Example 22-16:

Row 1: BΔ D7 GΔ Bb7 EbΔ A-7 D7 GΔ Bb7 EbΔ F#7 BΔ F-7 Bb7

Tonalities: B G Eb G Eb B Eb

Row 2: EbΔ A-7 D7 GΔ C#-7 F#7 BΔ F-7 Bb7 EbΔ C#-7 F#7

Tonalities: G B Eb B

Ahora fíjate en las designadas "tonalidades" debajo del pentagrama del **ejemplo 22-16**. Cada nueva tonalidad, o *centro tonal*, queda a una tercera mayor de la tonalidad anterior, sea hacia arriba o hacia abajo.

El **ejemplo 22-17** demuestra más concretamente este movimiento, con las redondas representando los centros tonales de "Giant Steps". Al moverse por terceras mayores (B-G-Eb-B), la octava se divide en tres partes iguales. Aunque Coltrane fue el primer músico de jazz en poner en práctica extendidamente este concepto, puede haber sido influenciado por los cambios del puente del tema de Richard Rodgers, "Have You Met Miss Jones" (**ejemplo 22-18**), que utiliza el mismo movimiento de centros tonales en terceras mayores.

Ejemplo 22-17

centros tonales en "Giant Steps"

Musical notation for Example 22-17 showing the movement of tonal centers in "Giant Steps". The notation shows a sequence of notes on a staff, representing the tonal centers: B, G, Eb, B.

Ejemplo 22-18

Chord changes and tonalities for Example 22-18:

Row 1: BbΔ Ab-7 Db7 GbΔ E-7 A7 DΔ Ab-7 Db7 GbΔ G-7 C7

Tonalities: Bb Gb D G

⁶ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic 1311. (Ver también el Capítulo 15 sobre el uso de las escalas pentatónicas en "Giant Steps").



Tommy Flanagan

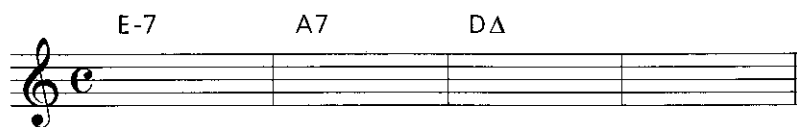
Foto ©1989 Brian McMillen

Se me ocurren otros tres ejemplos precoces de centros tonales que se mueven por terceras mayores: "In A Sentimental Mood" de Duke Ellington, tema en el que la tonalidad de la sección "A"—en F mayor—se baja en una tercera mayor a Db mayor en el puente; "Melancholia", también de Ellington, donde ocurre un cambio parecido en el puente; y "Chelsea Bridge" de Billy Strayhorn, que modula desde C mayor a E mayor—de nuevo, al principio del puente. "Giant Steps" viene a ser el primer ejemplo de un tema entero construido a base de este concepto. Un par de años antes de grabar "Giant Steps", Coltrane concluyó su interpretación del tema de Arthur Schwartz, "If There Is Someone Lovelier Than You",⁷ con cuatro acordes de séptima mayor—C, Ab, E, C—moviéndose hacia abajo en terceras mayores y dividiendo la octava en tres partes iguales.

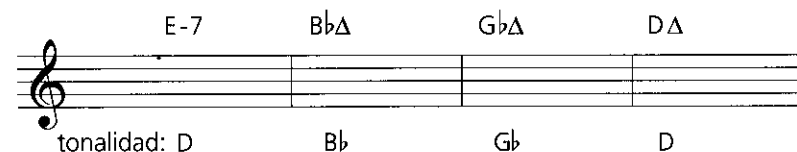
⁷ John Coltrane, *Settin' The Pace*, Fantasy/OJC 078, con Red Garland en el piano.

Ejemplo 22-19

También utilizó Coltrane esta idea en "Countdown", que se incluye en el álbum *Giant Steps*. Los cambios de "Countdown" vienen a ser una rearmenización de "Tune-Up",⁸ de Miles Davis, una progresión de II-V-I en la tonalidad de D. En su rearmenización, Coltrane deja el primer acorde sin alterar, a saber, E-7—el acorde de II grado de D mayor. Luego hace descender el centro tonal en una tercera mayor, de D en el primer compás a un acorde de B \flat en el segundo compás, lo hace descender en otra tercera mayor a un acorde de G \flat en el tercer compás, y hace descender en otra tercera mayor a un acorde de D en el cuarto compás. Los centros tonales de estos cuatro compases rearmenizados se demuestran en el **ejemplo 22-20**. Cada "nuevo" acorde de I grado—B \flat , G \flat , y D \flat —va precedido de su acorde de V grado, resultando en los cambios de los cuatro primeros compases de "Countdown" (**ejemplo 22-21**).

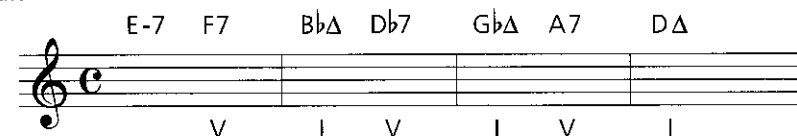


Ejemplo 22-20



El **ejemplo 22-22** demuestra los cambios de los dos temas, "Tune-Up" sobre el pentagrama y "Countdown" debajo del pentagrama. Como ves, la segunda y la tercera frase de cuatro compases de "Tune-Up" se rearmenizan de modo parecido en "Countdown". Coltrane dejó los últimos cuatro compases iguales que los de "Tune-Up", o sea los cambios más convencionales, proporcionando un alivio durante los cuatro compases del movimiento tan inusitado de los doce primeros compases.

Ejemplo 22-21



Ejemplo 22-22

Tune Up: E-7 A7 DΔ D-7 G7 CΔ

Countdown: E-7 F7 B \flat Δ D \flat 7 G \flat Δ A7 DΔ D-7 E \flat 7 A \flat Δ B7 EΔ G7 CΔ

C-7 F7 B \flat Δ E \flat Δ E-7 F7 B \flat Δ E \flat 7

C-7 D \flat 7 G \flat Δ A7 DΔ F7 B \flat Δ E-7 F7 B \flat Δ E \flat 7

⁸ Miles Davis, *Relaxin'*, Fantasy/OJC 190, con Red Garland en el piano.

Otro ejemplo de este mismo tipo de rearmonización ocurre en la versión de Coltrane del tema de Johnny Green, "Body And Soul".⁹ El **ejemplo 22-23** demuestra unos cambios tocados comúnmente en los cuatro primeros compases del puente de "Body And Soul" sobre el pentagrama, y la rearmonización de Coltrane de los compases 3 y 4 debajo del pentagrama. De nuevo la octava se divide en tres partes iguales, con los centros tonales de los compases 3 y 4 moviéndose hacia abajo por terceras mayores: D, Bb, Gb, D.

Utilizando esta misma idea, Coltrane escribió varios temas originales, rearmonizando los cambios a los temas ya existentes. Así, el tema de Morgan Lewis, "How High The Moon" dio lugar a "Satellite",¹⁰ el tema de Charlie Parker, "Confirmation"¹¹ se convirtió en "26-12"¹² y otro tema original de Coltrane, "Central Park West",¹³ también utiliza los cambios estilo "Giant Steps".

Prueba a ver si puedes rearmonizar algunos temas standard como lo hizo Coltrane. Escoge temas con muchas progresiones de II-V-I, a ver cómo te salen.

Ejemplo 22-23

cambios "standard":

DΔ	E-7	D/F#	G-7	C7	F#-7	B7	E-7	A7	DΔ
----	-----	------	-----	----	------	----	-----	----	----



cambios de Coltrane:			DΔ	F7	BbΔ	Db7	GbΔ	A7	DΔ
centros tonales:			D	Bb		Gb		D	

⁹ John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic 1419, con McCoy Tyner en el piano.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Charlie Parker, *Bird At St. Nick's*, Fantasy/OJC 041.

¹² John Coltrane, *The Coltrane Legacy*, Atlantic 1553.

¹³ John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic 1311.



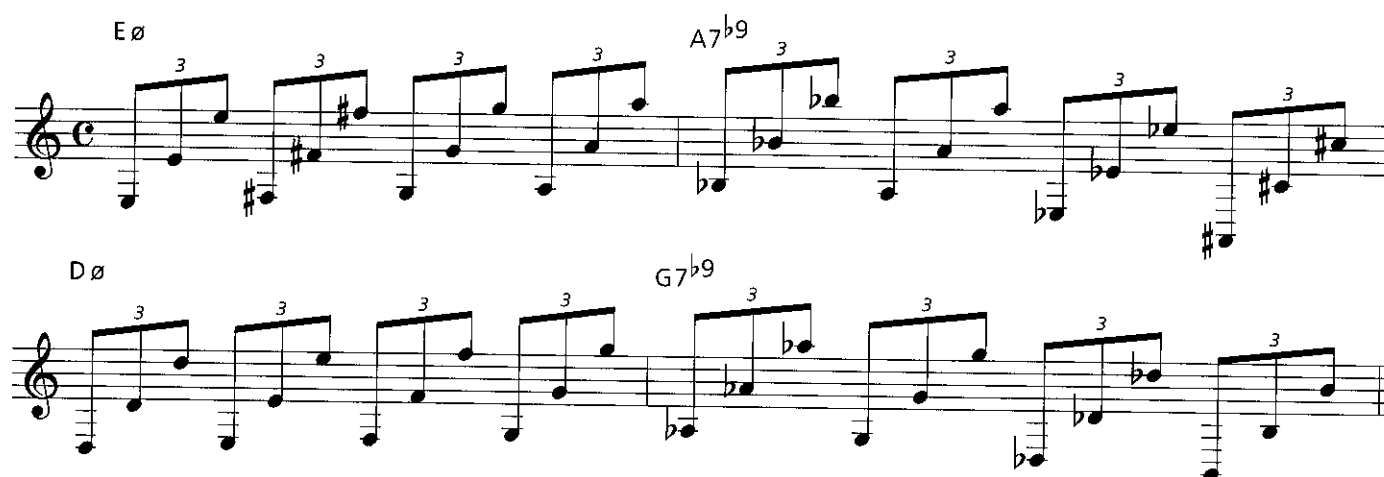
Jaki Byard

Foto © por Lee Tanner

Octavas arpegiadas

Toca el **ejemplo 22-24**. Creo que fue Jaki Byard quien denominó esta técnica de "rolling octaves" o sea "octavas arpegiadas o rodantes". Se trata de tocar con la mano izquierda la nota más grave de cada tresillo, prolongando la nota en vez de tocarla de manera staccato, con el pulgar y el meñique de la mano derecha tocando las notas segunda y tercera del tresillo. Era un recurso favorito de Red Garland.¹⁴ Herbie Hancock también las toca en su tema, "Watch It",¹⁵ Wynton Kelly en su "Another Blues",¹⁶ y Art Tatum hacia el final de su solo en el tema de Richard Rodgers, "This Can't Be Love"¹⁷ y también hacia el final de su solo en "How High The Moon".¹⁸

Ejemplo 22-24



(toca la nota más grave del tresillo con la mano izquierda y las notas más agudas con la mano derecha)

¹⁴ Red Garland, *All Morning Long*, Prestige 7130.

¹⁵ *The Herbie Hancock Trio*, Sony CBS (Japón) 65 AP 650.

¹⁶ Wynton Kelly, *Blues On Purpose*, Xanadu 198.

¹⁷ Art Tatum, Lionel Hampton y Buddy Rich, *Tatum/Hampton/Rich...Again!*, Pablo 2310-775.

¹⁸ Art Tatum, Lionel Hampton y Buddy Rich, *Tatum/Rich/Hampton*, Pablo 3210-720.

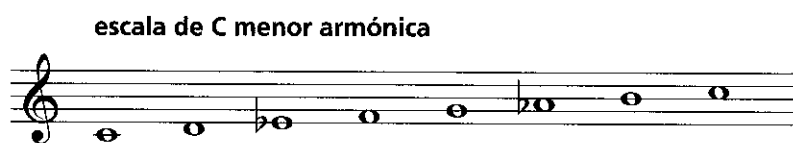
La escala mayor armónica

Toca el acorde del **ejemplo 22-25**. Herbie Hancock toca este acorde misterioso y obsesionante (si bien en otra tonalidad) en el compás 36 de su tema, "Dolphin Dance".¹⁹ Se puede utilizar este acorde para alterar los acordes normales de séptima mayor. Una buena escala de tocar al improvisar sobre este acorde es la *escala mayor armónica*, que se demuestra a la derecha del acorde. Como la cifra híbrida no se usa comúnmente, prepárate para algunas reacciones de sorpresa si la escribes. Y es que refleja el hecho de que este acorde de C tiene una quinta y además una b6. La escala mayor armónica es parecida a una *escala menor armónica* (**ejemplo 22-26**) con excepción de la tercera mayor.

Ejemplo 22-25



Ejemplo 22-26

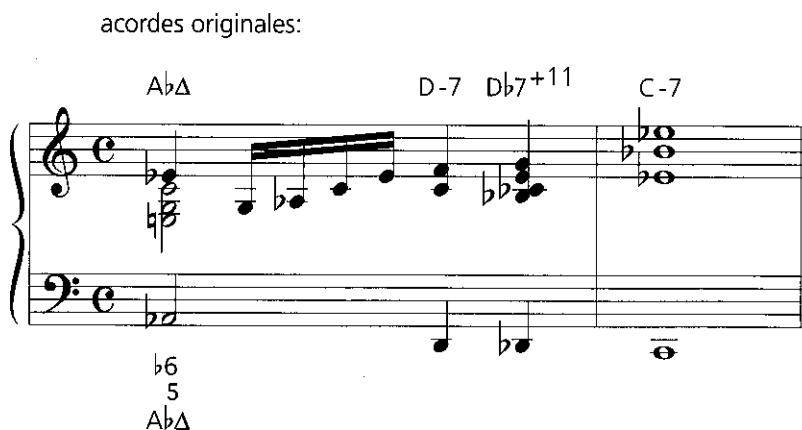


El **ejemplo 22-27** demuestra los compases 9-10 del standard de Harry Warren-Mack Gordon, "There Will Never Be Another You", con el acorde original de Ab transformado en nuestro nuevo acorde mayor armónico y resolviendo hacia Ab en el tercer tiempo del compás. El **ejemplo 22-28** demuestra el primer compás del standard de Sam Coslow-Arthur Johnston, "Just One More Chance", con el acorde original de Ab transformado en el acorde mayor armónico. Se puede oír tocar este acorde a Kenny Werner (aunque en otra tonalidad) en el compás 10 de su tema "Compensation".²⁰ Una cifra alternativa que quizá se vea para este acorde es C7+9/Ab.

Ejemplo 22-27



Ejemplo 22-28



El elemento clave de todos los ejemplos anteriores es que esté la quinta en la melodía. Te aconsejo que toques muchos temas, buscando acordes de séptima mayor con la quinta en la melodía y que procures rearmonizarlos como se ve arriba, a ver si te gusta ese sonido. Hay posibilidades en los temas siguientes: "They Say That Falling In Love Is Wonderful", "Naima", "Moment's Notice", "You Are There" y "Body And Soul".

¹⁹ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note 84195.

²⁰ Joe Lovano, *Tones, Shapes And Colors*, Soul Note 1132.

Ejemplo 22-29



El porqué se le llama teoría musical

Toca el acorde del **ejemplo 22-29**. Herbie Hancock tocó este acorde oscuro y rico en el primer compás del tema de Wayne Shorter, "Fee-Fi-Fo-Fum".²¹ La cifra es híbrida, reflejando el hecho de que las cinco notas más agudas parezcan y suenen como unas voces de Eb7b9, tocadas sobre F en el bajo. F no está en la escala que va con Eb7b9 (la escala disminuida de Eb semitono-tono). El acorde mostrado lleva Eb, E natural y F, tres notas cromáticas seguidas, lo que no ocurre en las escalas "normales" fuera de la escala cromática. ¿Qué tocar sobre este acorde? Prueba la escala disminuida de Eb semitono-tono, como sugiere la cifra. Mientras prolongues F en el bajo, las tres notas cromáticas no desentonarán. Estamos poniendo a prueba algunas de las reglas, pero está bien. Ten siempre presente que las reglas proceden de la música, que no la música de las reglas.

Este acorde y la sugerencia de cómo tocarlo nos sirve de recuerdo de que la *teoría* no es más que un juego intelectual que jugamos con la música, en un intento de explicar objetiva y racionalmente lo que es en el fondo una experiencia subjetiva e irracional. Deja que la teoría te haga de guía, no de camisa de fuerza. Y sobre todo, escucha, canta por tu instrumento y abre tu alma ante la música.

²¹ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note 4194.

CAPÍTULO VEINTITRÉS ≡

Practica, Practica, Practica

Todos los músicos de éxito han desarrollado una eficaz rutina de práctica. El estar sentado al piano ocho horas diarias quizá no te convierta en un músico mejor si no practicas lo que debieras. Para darte un ejemplo, una vez descubrí un libro de metodología con unos ejercicios interválicos muy raros. Se rumoreaba que "Coltrane utilizaba este libro para estudiar", igual que se rumoreaba, a fines de los años 40 y durante los 50, que "Bird estudiaba con el libro de Nicolas Slonimsky, *Thesaurus Of Scales*".¹ A mí me costó unas seis horas repasar el libro el primer día que lo emprendí, pero después de una semana pude pasar por todo el libro unas seis veces al día, lo cual les volvía locos a mis vecinos, según me imagino. Por fin, alguien que pasaba delante de mi puerta me gritó, "Por lo que más quiera, hombre, toca algo de bossa nova", y fue entonces que me di cuenta de que en lo que me ayudaba el libro no era en mi destreza al tocar, sino solamente en mi capacidad de pasar por todo el libro. Aquellos ejercicios sencillamente no eran muy musicales, pues no se relacionaban con nada que fuera a tocar en mi vida diaria. La moraleja: ajusta tu método de práctica a los temas que formen parte del repertorio standard del jazz, y procura que tu tiempo con la práctica se utilice bien. A continuación te ofrezco algunas sugerencias para lograrlo.

Practica todo en todas las tonalidades

Deberías practicar todo en todas las tonalidades. Y eso incluye todo—voces, *licks* (o sea, motivos improvisados), estilos, patrones y temas. *Sobre todo* temas. Al principio quizá te sea difícil, pero no hay nada que te haga mejorar más rápido que tocar los temas en todas las tonalidades. Tocar un acorde en todas las doce tonalidades es un buen comienzo, pero lo aprenderás en las tonalidades "difíciles" mucho más rápidamente y lo retendrás mejor si lo tocas en el contexto de un tema y en todas las tonalidades.

¹ Nicolas Slonimsky, *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns*, Coleman-Ross Co., Inc., New York, 1947.

Algunos pianistas aprenden cada tema nuevo en todas las tonalidades desde el principio. Algo que a mí me funciona es repasar de cuando en cuando mi repertorio de temas, escoger uno que se haya hecho arreglo y luego tocarlo en todas las tonalidades, tocando exactamente el mismo arreglo—incluyendo intro, voces, *licks*, final, etc. Así pronto descubro lo que hay que trabajar y en cuáles de las tonalidades. Después me quedo con una tonalidad alternativa y busco oportunidades de tocar el tema en la nueva tonalidad primero en los “bolos” (trabajos o “pinchas”) en que toco solo y después con mi trío. Algunas ventajas de este método son las siguientes:

- Se mejorará tu capacidad de tocar en las llamadas tonalidades “difíciles”.
- Adquirirás destreza en transportar, una habilidad inestimable a la hora de acompañar cantantes.
- Podrás ampliar tu interpretación de un tema, tocando el coro final medio tono o un tono en posición superior, un recurso muy traído y llevado pero que funciona de maravilla.
- Descubrirás que la tonalidad original de algunos temas no es la mejor para el piano. Por ejemplo, nunca me satisfacía al tocar el tema “Lament” de J.J. Johnson hasta que lo toqué por todas las tonalidades y descubrí que suena mucho mejor para piano en una tonalidad más aguda que en la versión original.

Practica para vencer tus debilidades

Suponte que estás practicando un acorde por el ciclo de quintas. Toma nota de las tonalidades que te den más problemas. Luego repite el ciclo, tocando el acorde en aquellas tonalidades. ¿Cuántos segundos te cuesta tocar un acorde de I grado menor, estructura superior en F#7+9? ¿Lo puedes tocar tan rápido como lo que haces con C7+9? Debes lograr igualar tu *tiempo de reacción*. Analiza tu método de ensayar para poder percatarte de las tonalidades a las que necesitas dedicar más tiempo. Al aislar así tus debilidades, sabrás exactamente lo que más necesitas repasar, aunque dispongas de un tiempo limitado de práctica. Hasta te será productivo si te pones a practicar en los cinco o diez minutos en que estés esperando a que suene el timbre del microondas o a que empiece el partido en la tele, *pues sabrás exactamente lo que necesitas practicar.*

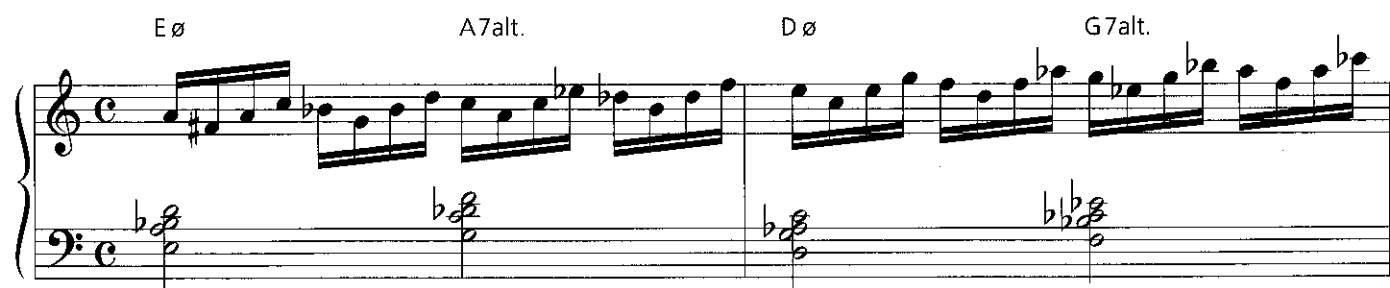
Practica más de una cosa a la vez

La coordinación entre las dos manos es uno de los desafíos más grandes de ser pianista. Una vez que puedas tocar bastante bien un patrón con la mano derecha y unas voces con la izquierda, tócalos juntos por el ciclo de quintas. En el **ejemplo 23-1**, la mano derecha toca hacia arriba y en secuencia escalas de sexta menor de cuatro notas, mientras la mano izquierda toca acordes de V grado al estilo *stride* por el ciclo de quintas. En el **ejemplo 23-2**, la mano derecha toca en secuencia un patrón de cuatro notas, mientras la mano izquierda toca las mismas voces, subiendo una tercera menor desde cada acorde de \emptyset hasta el próximo acorde alt. Comienza despacio. *La rapidez sale de la precisión*. Si tocas con precisión, la rapidez seguirá naturalmente. Y si te parece alguna vez que tu manera de tocar—en algún acorde, frase, progresión de acordes o un tema entero—no está enteramente bajo tu control, *toca más despacio*. Notarás una mejoría inmediata.

Ejemplo 23-1



Ejemplo 23-2



Pero ¡ojo! En el patrón demostrado en el **ejemplo 23-3**, se practican *cuatro* cosas a la vez. Mientras la mano derecha toca una línea que incluye una escala de sexta menor en Ab de cuatro notas, la mano izquierda toca *stride* por un compás, luego décimas caminantes por el otro compás. El patrón de *stride* incluye voces de mano izquierda de tres notas. A continuación te ofrezco la secuencia de práctica:

- 1) Estudia cada idea por separado al principio.
- 2) Junta las cuatro ideas, como se ve en el **ejemplo 23-3**.
- 3) Estudia el **ejemplo 23-3** en todas las tonalidades.
- 4) Toca varios temas, tocando el patrón por entero cada vez que haya una progresión de II-V-I de dos compases.

Ejemplo 23-3

Stride con voces de mano izquierda de tres notas

décimas caminantes

Practica dentro del contexto de los temas

Como dijimos, una manera de ensayar muy eficaz es poniéndolo todo dentro del contexto de un tema. Después que hayas ensayado varias veces el *lick*, las voces o el patrón por el ciclo de quintas, toca un tema entero, engarzando allí tus nuevas "joyas" siempre que puedas. Los próximos ejemplos te enseñarán a hacerlo con las varias técnicas aprendidas en este libro, basándose todos en los cinco primeros compases del tema "Star Eyes" de Gene DePaul y Don Raye.

El **ejemplo 23-4** demuestra los cinco primeros compases de "Star Eyes" con voces de tres notas. En el **ejemplo 23-5** se emplean sustitutos tritonales. Se demuestran voces de tres notas con notas adicionales en el **ejemplo 23-6**. Se dan voces de mano izquierda en el **23-7**. En el **ejemplo 23-8**, se tocan voces de mano izquierda b9 y +11 en los acordes de V grado.

Ejemplo 23-4

Chords indicated above the staff: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $A\flat7$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-5

Chords indicated above the staff: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E7+9$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $D7+5$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-6

Chord symbols: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E7+9$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $D7+5$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-7

Chord symbols: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $A\flat7$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-8

Chord progression: EbΔ F-7 Bb7^{b9} EbΔ Eb-7 Ab7⁺¹¹ DbΔ

The musical score is written for piano in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The left hand provides harmonic support with chords. The chords are: EbΔ (E-flat major triad), F-7 (F minor 7), Bb7^{b9} (B-flat dominant 7 with a flat 9), EbΔ (E-flat major triad), Eb-7 (E-flat minor 7), Ab7⁺¹¹ (A-flat dominant 7 with a sharp 11), and DbΔ (D-flat major triad). The score is divided into measures by vertical bar lines.

El **ejemplo 23-9** demuestra un motivo de cuatro notas en secuencia sobre las voces de mano izquierda. El **ejemplo 23-10** demuestra el uso de voces de cuartas, de estilo "So What" y de estructura superior. El **ejemplo 23-11** demuestra una cadencia con una sexta alemana estilo Duke Ellington y voces de Kenny Barron. Se demuestran unas escalas pentatónicas, la escala *in-sen* y ritmos desplazados en el **23-12**. Se demuestran escalas pentatónicas y de sexta menor con cuatro notas en el **ejemplo 23-13**. En el **23-14** se demuestran el *stride* y unas décimas caminantes y en el **23-15** unas voces de Bud Powell.

Ejemplo 23-9

The musical notation for Ejemplo 23-9 consists of three systems of piano accompaniment in B-flat major (two flats). Each system is written for piano with a treble and bass clef.

- System 1:** The right hand plays a four-note sequence (F4, G4, A4, Bb4) in eighth notes. The left hand plays chords: EbΔ+4 (F2, Bb2, Eb3), F-7 (F2, Bb2, Eb3), and Bb7b9 (Bb2, Eb3, F4, Ab4).
- System 2:** The right hand plays a four-note sequence (C5, D5, Eb5, F5) in eighth notes. The left hand plays chords: EbΔ+4 (F2, Bb2, Eb3), Eb-7 (F2, Bb2, Eb3), and Ab7b9 (Ab2, C3, F4, Bb4).
- System 3:** The right hand plays a four-note sequence (G5, A5, Bb5, C6) in eighth notes. The left hand plays a chord: DbΔ+4 (F2, Bb2, Db3).

Ejemplo 23-10

Chords: Bb7, EbΔ, F-7, Bb7⁺¹¹b⁹, Ab7⁺¹¹b⁹, EbΔ, Absus, Ab7, Absus Ab7, DbΔ.

Ejemplo 23-11

Chords: B7⁺¹¹/Eb, Eb6, F-7, Bb7⁺¹¹b⁹, B7⁺¹¹/Eb, Eb6, B7⁺¹¹/Eb, Eb6.

Ejemplo 23-12

escala de II grado pentatónica ----- escala de V grado pentatónica -----

----- escala in-sen ----- escala de II grado pentatónica

Ejemplo 23-13

Ejemplo 23-14

Chords: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $A\flat7$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-15

Chords: $E\flat\Delta$, $F-7$, $B\flat7$, $E\flat\Delta$, $E\flat-7$, $A\flat7$, $D\flat\Delta$

Ejemplo 23-16

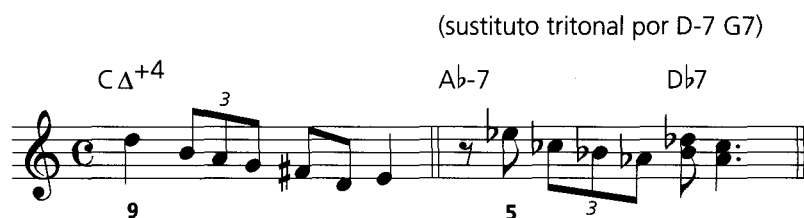


Puedes utilizar los mismos métodos cuando practiques los *licks*, frases, motivos, etc. El **ejemplo 23-16** demuestra dos frases breves; la primera hay que tocarla con los acordes de séptima mayor, la segunda con acordes de séptima menor. Puedes emplear una para hacerle "eco" a la otra, pues se parecen una a la otra en la forma, pero con una configuración rítmica un tanto distinta, por variar. Notarás que cada frase empieza en la quinta del acorde. El **ejemplo 23-17** demuestra una posibilidad de tocar los cinco primeros compases de "Star Eyes", utilizando estos dos "*licks*" sobre unas voces de mano izquierda.

Ejemplo 23-17



Ejemplo 23-18



El **ejemplo 23-18** demuestra los mismos dos motivos, pero con una distinción: Ahora el primero comienza en la novena del acorde de séptima mayor.

La octava nota del tercer tiempo cae en la +4, creando así un acorde lidio. En el segundo motivo, se usa un sustituto tritonal. D-7, G7 ha sido reemplazado por Ab-7, Db7, aunque el *lick* todavía comienza en la quinta del acorde de II grado, en este caso Ab-7 en lugar de D-7. Se demuestran los cinco primeros compases de "Star Eyes", utilizando

estas dos variaciones, en el **ejemplo 23-19**. Toca los **ejemplos 23-17** y **23-19** para oír la diferencia. El **ejemplo 23-19** suena más moderno y la conducción de voces es más suave, lo cual no lo hace mejor sino tal vez más interesante. En los compases primero, tercero y quinto del **ejemplo 23-19**, el pulgar de la mano derecha toca una nota en el tiempo débil del tercer golpe que ya estarás tocando con el pulgar de la mano izquierda. Solo alza el pulgar izquierdo justo antes de que el pulgar derecho toque la nota.

Ejemplo 23-19

The musical score for Example 23-19 is written for piano. It consists of two systems of music. The first system contains four measures, and the second system contains three measures. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is common time (C). The melody in the right hand is characterized by triplet patterns and chromatic lines. The left hand provides harmonic support with chords and triplets. The chords indicated above the measures are: EbΔ+4, B-7, E7, EbΔ+4, A-7, D7, and DbΔ+4.

Debes llevar a cabo cada técnica al tocar "Star Eyes". Acuérdate de practicar cada técnica separadamente por el ciclo de quintas. Luego aplica las técnicas a un tema. Este método te enseña a poder utilizar cualquier técnica en casi cualquier situación.

Aquí conviene ofrecer una afirmación filosófica acerca de practicar los *licks*. El practicar los patrones y los *licks* debería hacerse para que los dedos, el cerebro y los ojos engranen bien y para que estés a gusto con una amplia extensión de situaciones musicales. Tales patrones deberán formar parte de tu subconsciente, algo como una biblioteca interior de la cual puedas sacar los recursos—pero no deberán reemplazar tus ideas musicales principales.

Siempre se tocarán más los *licks* y los patrones en temas de tiempo más ligero, pues así la mente no tiene tanto tiempo para pensar y los dedos contarán con lo conocido y seguro. Utiliza los *licks* y los patrones para conocer mejor tu instrumento, pero procura no basar en ellos todo tu repertorio de solos.

En el **ejemplo 23-20** aparece una versión completa de "Star Eyes", utilizando una variedad de técnicas. Me he tomado algunas libertades en este ejemplo con los acordes originales (que se dan arriba en letras *italicas*) y con el fraseo melódico. Ten presente que así es el jazz: se te permite hacer cambios (mientras suenen bien). Se toca una cadencia de sexta alemana en los compases 1 y 3. En los compases 2, 4, 6, 8, 9, 17 y 19-21

Ejemplo 23-20.

Star Eyes

Raye/DePaul

acordes originales: *EbΔ*

F-7

Bb7

EbΔ

Eb-7

Ab7

B7+11/Eb EbΔ

Bbsus

Bb7+11 Bb7b9

B7+11/Eb EbΔ

Absus

Absusb9

DbΔ

C7/Db

Db69

Gø

Csusb9

C7b9

FΔ

FΔ

1.

Fø

Bb7

Bbsusb9

Bb7b9

+11

2.

Fø

Bb7

Bbsusb9

Esus

Ebsus

AbΔ

AbΔ

Ab-7

Ab-7

se sustituyen los acordes de II y V grado por acordes *sus* y *susb9* frigios. Aparecen los acordes en bloque con la 2ª voz en el bajo en el sexto compás, acordes de cuartas en los compases 7, 10, 14 y 15. La línea improvisada en el compás 13 procede de la escala japonesa *in-sen*. Se utiliza unas voces estilo Kenny Barron en los acordes de F-7 en el compás 16. El acorde final de Eb se sustituye por un acorde de Gbsus.

Ejemplo 23-20 (continuación)

13 Db7 Db7alt. 3 GbΔ GbΔ

16 F-7 F-7 Bb7 Bbsus^{b9} B7 Bb7⁺¹¹^{b9} D.C. al Coda

18 EbΔ EbΔ D7alt. D7alt. Db7 Dbsus C7 Csus F-7 Bbsus EbΔ Gbsus Coda

La técnica

Este no es un libro de técnica, pero sí hay un problema común asociado con la técnica sobre el que puedo ofrecer algún consejo: muchos pianistas jóvenes tienen muy débil el dedo anular. Nuestra evolución seguramente no contaría con los pianistas como sobrevivientes y como consecuencia tenemos el dedo anular más débil que los demás dedos. El ejercicio ofrecido en el **ejemplo 23-21** puede ayudarte a fortalecer el dedo anular. Toca el ejercicio en secuencia por el ciclo sobre las voces de mano izquierda, enfatizando las notas del dedo anular. Y no se te olvide poner swing en la frase, aunque se escriban las corcheas como tales. Si tienes debilidad en el dedo anular, el practicar este ejercicio diez minutos a diario deberá fortalecerlo dentro de unos pocos días. Lo que es más, ¡estarás aprendiendo un nuevo *lick* y practicando las voces de mano izquierda al mismo tiempo!

Ejemplo 23-21

The musical score for Example 23-21 is written for the left hand in 4/4 time. It consists of a single melodic line on a treble clef staff and a bass line on a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The exercise is divided into four measures, each with a specific chord: C7, F7, Bb7, and Bb7. The first measure starts with a C4 octave and moves up, while the last measure starts with a Bb4 octave and moves down. The melodic line features a sequence of eighth notes with accents, primarily using the ring finger (4). The bass line consists of sustained chords in the left hand.

Toma nota de cualquier tensión muscular innecesaria al tocar. Muchas veces me fijo en que los pianistas contienen el aliento sin saberlo al tocar una frase larga. Es importante respirar normal y profundamente. Te sonará absurdo, pero si te sonríes al tocar se te quitará la tensión. El baterista Billy Higgins siempre se sonríe al tocar—¿sabrá algo que debiéramos saber todos?

¿Das golpecitos con el pie al tocar? Hay cantidad infinita de teorías acerca de cómo hacerlo con corrección. Algunos pianistas dan los golpecitos con el dedo gordo del pie. Jaki Byard me enseñó a dar golpecitos con el talón, pues así da un sentido de movimiento hacia adelante. Algunos pianistas dan los golpecitos en los cuatro tiempos; otros en el primero y tercero; otros no lo hacen de ninguna forma. Está bien hacer lo que te sea más natural, mientras no te estorbe al tocar y no sea tan fuerte que distraiga a tus colegas.

Escucha, escucha, escucha

Vivas en una ciudad grande o en un pueblo pequeño, se debe de tocar jazz en algún lugar cercano. Escucha el jazz en directo todo lo que puedas. No es suficiente escuchar los discos. Ponte de aprendiz con quien parezca ser el mejor pianista de jazz en tus alrededores. Pídele que te revele algunos de sus secretos, o que te dé clases.

Estate consciente de las secciones de ritmo, no sólo de los pianistas. ¿Tocan bien juntos el pianista, el bajista y el baterista? ¿Son compatibles sus estilos? ¿Se comunican bien? ¿Cómo se comunican? Busca el contacto con los ojos o el lenguaje del cuerpo para ver cómo se hacen saber cuándo intercambiar cuatro compases, cuándo tocar solos, cuándo finalizar el tema, etc. Puedes aprender casi tanto mirando como escuchando la música.

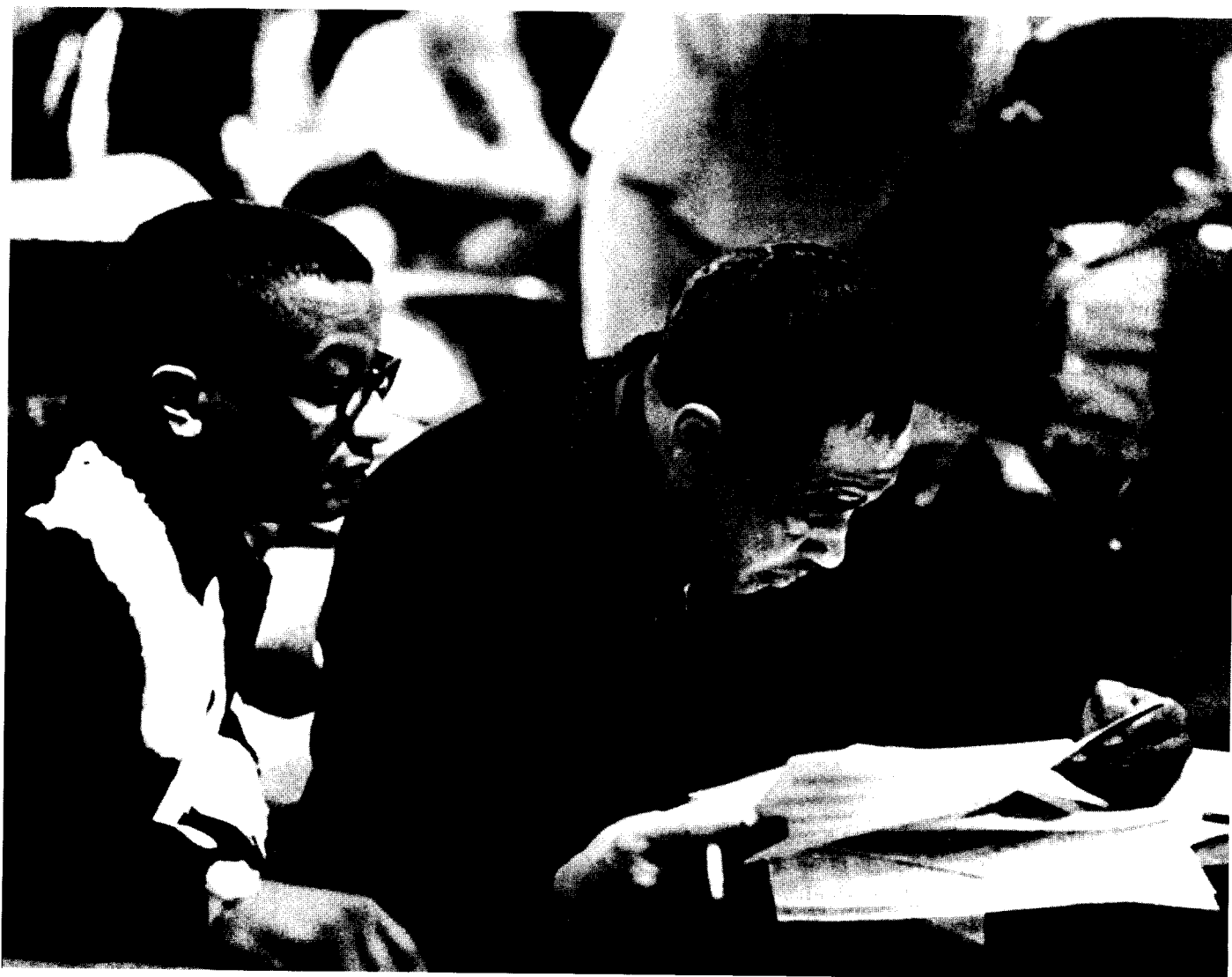
Si tocan juntos un pianista y un guitarrista en la misma sección, ¿cómo resuelven la cuestión de que los acordes no desentonen los unos con los otros? ¿Descansa uno mientras acompaña el otro? Por lo general el pianista hace el papel más dominante, pero no siempre. La combinación guitarra/piano más compatible de todos los tiempos seguramente era la de Wes Montgomery y Wynton Kelly. Nunca se metían el uno con el otro. Escucha cualquiera de sus grabaciones (ver la sección de "Para escuchar/ Misceláneo" después de este capítulo).

Transcribiendo

El transcribir solos y temas de los discos es una habilidad esencial. La mejor manera de aprender un tema es sacándolo de un disco. A diferencia de leer una partitura, se oye todo—intro, melodía, acordes, solos, líneas del bajo, golpes de tambor, forma, *vamps*, interludios, final—y así podrás decidirte acerca de cuánto necesites saber del tema. Para transcribir rápida y eficazmente, te hará falta el equipo correcto:

- Una grabadora portátil tipo Walkman estéreo, con control de altura del tono (llamado control de velocidad o "speed control" en algunas máquinas) y un dispositivo de pausa. Algunas máquinas vienen con posibilidad de controlar la altura en una octava, que permite retardar el tiempo por la mitad.
- Unos buenos audífonos estéreo.

Empieza por transcribir la línea melódica. Después transcribe la línea del bajo o al menos la nota que toque el bajista en cada nuevo cambio de acorde. Después, haz los cambios de acordes, utilizando como guía la línea del bajo. Si no estás seguro si el acorde de Eb en el compás 7 es mayor o menor, tócala varias veces en el piano, tocando primero G, la tercera mayor y después Gb, la tercera menor. ¿Cuál te suena mejor? Si todavía no estás seguro, prueba lo mismo cuando se repita el mismo acorde en el próximo coro. No te quedes atascado en un solo acorde, sino procede hasta el siguiente, volviendo a trabajar más tarde sobre el que te haya dado problemas. Para entonces ya habrás resuelto el problema, pues habrás oído cómo suena en los siguientes coros.



Billy Strayhorn y Duke Ellington

Foto © por Jerry Stoll

Toca con los discos

Aunque los instrumentistas de viento-maderas y de viento-metales utilizan los discos *play-along* mucho más que los pianistas, algunos pianistas los encuentran de mucha utilidad. La enorme serie de Jamey Aebersold ofrece tres tipos básicos de discos, a saber:

- 1) Grabaciones de temas de compositores específicos, incluyendo a Wayne Shorter, Horace Silver, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins, Duke Ellington, Charlie Parker, etc.
- 2) Colecciones de temas standard, como "Body And Soul", "Stella By Starlight", etc.
- 3) Discos dedicados a aspectos específicos de estudio, tales como progresiones de II-V-I, Blues, etc. En esta categoría hay dos muy recomendables: Vol. 16, *Turnarounds, Cycles & III V7's* y Vol. 21, *Gettin' It Together*.

Graba el disco *play-along*, ponte los audífonos, ajusta la altura del tono, corta el canal del piano (aunque a algunos pianistas les gusta dejarlo abierto) y ¡listo! Tus colegas de la sección de ritmo en algunos de los discos Aebersold incluyen a bajistas como Ron Carter, Rufus Reid, Stafford James y Sam Jones. Tu baterista puede ser Ben Riley, Billy Hart, Al Foster o Louis Hayes. Y si te apetece coger algunas voces de la banda del piano, abre de nuevo el canal del piano. En algunos de los discos aparecen pianistas de estatura mundial, como Kenny Barron² y Ronny Matthews.³

También toca con discos de verdad. Pon uno de Miles Davis y toca con Red Garland, Wynton Kelly o Herbie Hancock. Aunque no captes bien las voces, trata de tocar los mismos patrones rítmicos. Procura ponerte en la misma onda y al mismo nivel energético con los músicos del disco. Y si desafina con tu piano, graba el disco, ponte los audífonos, ajusta la altura del tono y estás en marcha.

² Vol. 6, *All Bird*; Vol. 11, *Herbie Hancock*; Vol. 12, *Duke Ellington*; Vol. 15, *Payin' Dues*; y Vols. 17 y 18, *Horace Silver*.

³ Vol. 9, *Woody Shaw* y Vol. 13, *Cannonball Adderly*.

La crítica

De estudiante, te expones de buena gana a la crítica y a los consejos de tus maestros. Pero deberías aceptar toda crítica con un grano por lo menos de sal. Los maestros no son infalibles, toquen lo bien que toquen o enseñen lo bien que enseñen. Un maestro te puede decir que llevas bien el tiempo y otro te puede decir que vas apresurando o retardando el tiempo. Dar consejos y crítica no cuesta nada, pero no por eso siempre tienen razón. Tu mejor crítico eres tú mismo. Grábate con frecuencia y escucha con oído crítico.

No es una mala idea no hacer caso alguno de algunas formas de crítica, como por ejemplo las reseñas. Las normas de la crítica profesional son, dicho de la manera más cortés, desiguales. El álbum de Chick Corea, *Now He Sings, Now He Sobs*,⁴ uno de los mejores álbumes de trío que jamás se haya grabado, recibió la calificación más baja de parte de una revista de jazz muy destacada. Y un crítico famoso de jazz dijo de John Coltrane, "Muchas veces sopla en su saxo tenor como si quisiera hacerle pedazos, pero sus desesperados ataques casi nunca llevan a ninguna parte". Otro crítico, reseñando el gran álbum de Miles Davis, *'Round About Midnight*,⁵ se refirió a John Coltrane como "tenorista desafinado" y a Red Garland como "pianista coctelero". Si dijeron eso acerca de ellos, ¿qué esperas que digan de ti?

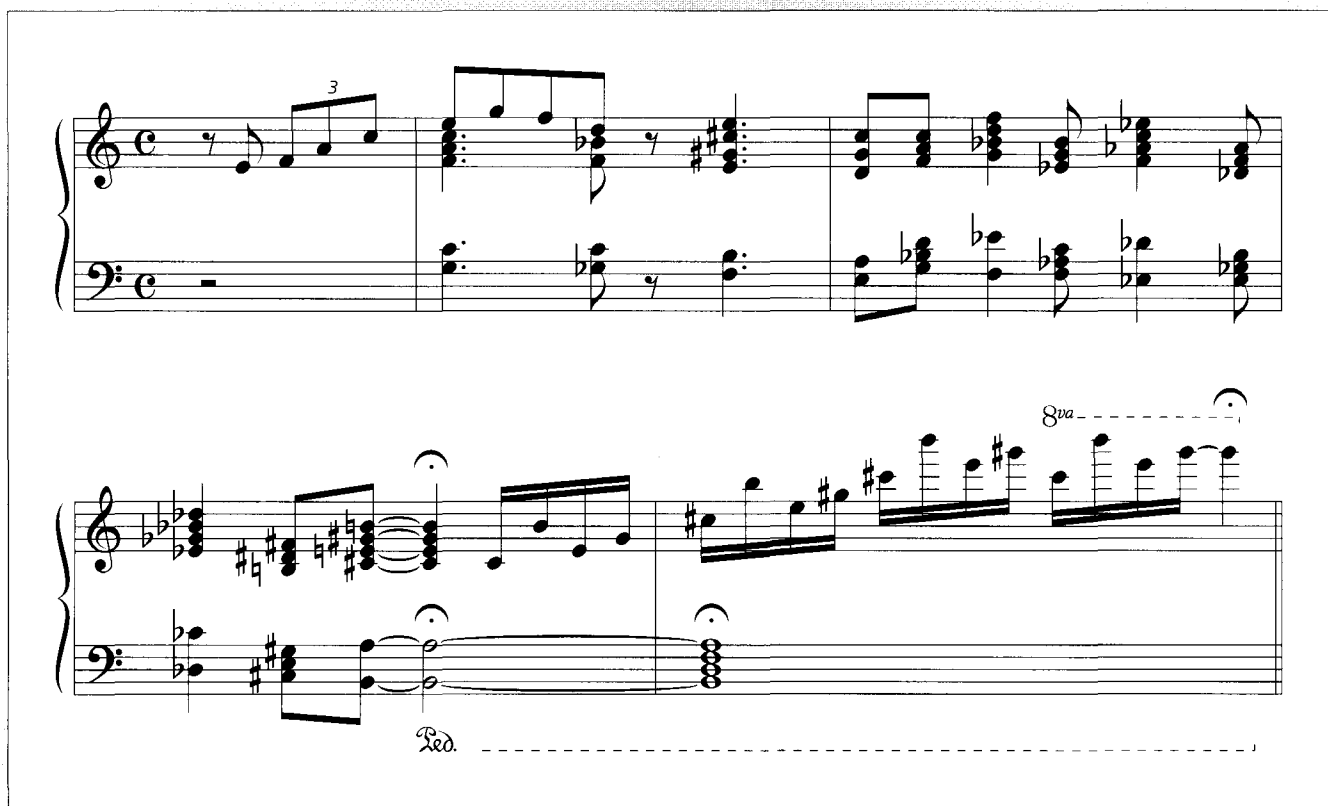
Aunque como artista, debes afanarte por alcanzar la perfección, no te dejes abatir por los errores que hagas. La música improvisada de por sí está llena de errores. Si no, escucha la entrada falsa de Joe Henderson en el último coro del tema de McCoy Tyner, "Four By Five".⁶ Todo el mundo toca tan bien en este tema, es más, en todo el álbum, que a nadie le importa mucho el "error" de Joe. Y aunque suene a cliché, una manera positiva de pensar después de haber soltado un "gallo" es así: "la próxima nota es la primera del resto de tu solo".

Practica, escucha y vive la música al máximo, y así aportarás tu contribución a la primera forma de arte americana: **¡el jazz!**

⁴ Solid State 18039. También asequible en CD, Blue Note 90055.

⁵ Columbia 40610.

⁶ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note 4264.



3

8va

Red.

PARA ESCUCHAR ≡ *Para escuchar/Intro*

[Nota de la traductora: Desde que salió a la luz en inglés este libro, en 1989, mucho ha llovido, como quien dice, sobre todo en lo que se refiere a la producción discográfica. Así y todo, que conste que aunque casi todas las grabaciones mencionadas aquí lleven números y hasta títulos que pueden haber cambiado con la aparición del CD, lo cierto es que permanecen válidos los nombres de los/las artistas y los comentarios de Mark al respecto.]

Esta aparentemente vasta discografía de jazz piano representa, a lo sumo, quizá 1/10 de uno por ciento de todos los discos de jazz grabados desde 1945. Mi intento aquí es el de mencionar las *mejores* grabaciones. La discografía es personal y subjetiva—las selecciones representan los gustos personales del autor. Si he omitido los álbumes predilectos de alguno, le pido perdón por adelantado.

Si notas que hay más mención de pianistas como Bud Powell, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Barry Harris, Art Tatum, Kenny Barron, Jaki Byard, Tommy Flanagan, Red Garland, Wynton Kelly, Cedar Walton y Mulgrew Miller, es que fueron y son los mejores. En muchos casos, se recomiendan discos específicos por estar presentes algunos músicos no pianistas—es difícil *no* recomendar un disco con Coltrane, Miles, Joe Henderson o Wayne Shorter.

Has de estar consciente de las secciones de ritmo, no sólo de los/las pianistas; puede que no sea solamente Wynton Kelly que suene fenómeno, sino la combinación de Wynton con Paul Chambers y Philly Joe Jones. A continuación pongo una lista de las mejores secciones de ritmo:

- Bud Powell, Curly Russell y Max Roach
- Thelonious Monk, Oscar Pettiford y Kenny Clarke
- Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Red Garland, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- Wynton Kelly, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- Wynton Kelly, Sam Jones y Louis Hayes.
- Barry Harris, Sam Jones y Louis Hayes.
- Bill Evans, Scott LaFaro y Paul Motian.
- Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- Cedar Walton, Jymie Merritt y Art Blakey.
- McCoy Tyner, Reggie Workman y Elvin Jones.
- McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- Mulgrew Miller, Ron Carter y Al Foster.

Hay que pensar en muchos otros grandes bajistas, incluyendo a Charles Mingus, Doug Watkins, Wilbur Ware, Cecil McBee, George Mraz, Miroslav Vitous, Bob Cranshaw, Ray Drummond, Eddie Gomez, Rufus Reid, Lonnie Plaxico, Charnett Moffett y Dave Holland.

También hay que tener en cuenta la cantidad de grandes bateristas que hay, incluyendo a Roy Haynes, Joe Chambers, Pete LaRoca, Charlie Persip, Jack DeJohnette, Eddie Moore, Freddie Waits, Jeff "Tain" Watts, Marvin "Smitty" Smith y Victor Lewis.

De los números de los discos no hay que fiarse. Muchas compañías discográficas ponen números nuevos a los álbumes cuando los vuelven a sacar; en muchos casos el cambio de número, por ejemplo de "BH-4234" a "BHV-84234" no refleja más que un cambio de precio. Además, ponen títulos nuevos a muchos álbumes (el gran álbum de jazz latino de Herbie Hancock *Inventions and Dimensions* se ha convertido en *Succotash*), los sacan de dos en dos o los alteran de otras formas.

Muchos de los álbumes mencionados están actualmente agotados. Para juntar una buena colección de discos, hay que frecuentar las tiendas de discos con regularidad. El área de la Bahía de San Francisco tiene varias tiendas de discos muy buenos que venden discos usados. Las mejores son Jazz Quarter en San Francisco (cuyo propietario, Tom Madden, es una discografía ambulante), Village Music en el Condado de Marin, Logos en Santa Cruz (desgraciadamente destruida en el gran terremoto de octubre, 1989) y Berrigan's en Oakland.



Abdullah Ibrahim

Foto ©1989 K. Gypsy Zaboroskie

Para escuchar/Piano solo

El tocar solo es muy parecido a tocar desnudo, sin baterista ni bajista para encubrir los vergonzosos errores. Este tan exigente género ha tenido a muchos practicantes pero pocos expertos. Y si parece que he mencionado mucho a Art Tatum, es que él se especializaba en tocar solo y es el pianista solista por excelencia universalmente reconocido.

Kenny Barron

- *Scratch*, Enja 4092. Escucha el tema de Kenny, "Song for Abdullah".
- *What If?*, Enja 5013. Con un magnífico corte de solo, el tema de Monk, "Trinkle, Tinkle", en un álbum que trae cortes de dúos, tríos y quintetos.

Joe Bonner

- *The Lifesaver*, Muse 5065.

Jaki Byard

- *Parisian Solos*, Futura 05. Escucha la versión de Jaki del tema de Gershwin, "Our Love Is Here To Stay" y "Bugle Call Rag".
- *Blues for Smoke*, Candid 6212.
- *Solo Piano*, Prestige 7686.
- *There'll Be Some Changes Made*, Muse 5007.

Chick Corea

- *Piano Improvisations, Vol. I and II*, ECM 811979 y 829190. Escucha la versión de Chick del tema de Thelonious Monk, "Trinkle, Tinkle".

Stanley Cowell

- *Musa Ancestral Streams*, Strata East 19743.

Kenny Drew

- *It Might As Well Be Spring*, Soulnote 1040.

Bill Evans

- *Conversations With Myself*, Verve 821984, álbum de solos de Bill en bandas múltiples.

Red Garland

- *Red Alone*, Moodsville 3.

Errol Garner

- *Soliloquy*, Columbia 1060.
- *Afternoon Of An Elf*, Mercury 20090.

John Hicks

- *John Hicks*, Theresa 119. Escucha la versión de John de "Steadfast". El álbum también tiene algunos cortes de su trío, con Bobby Hutcherson al vibráfono y Walter Booker al bajo.

Abdullah Ibrahim

- *African Dawn*, Enja 4030. Escucha la versión de Abdullah del tema de Billy Strayhorn, "A Flower Is A Lovable Thing."

Hank Jones

- *Tiptoe Tapdance*, Galaxy 5108. Escucha la versión de Hank de "Emily" de Johnny Mandel.

Kirk Lightsey

- *Lightsey I*, Sunnyside 1002. Escucha la versión de Kirk del tema de Thelonious Monk, "Trinkle, Tinkle".

Dave McKenna

- *My Friend The Piano*, Concord Jazz 313

Thelonious Monk

- *Solo Monk*, Columbia 9149.
- *Pure Monk*, Trip 5022.

Tete Montoliu

- *Yellow Dolphin Street*, Timeless 107. Escucha la interpretación de Tete de "Napoleon" y su línea caminante del bajo en "I Hate You".

Horace Parlan

- *Musically Yours*, SteepleChase 1141.

Bud Powell

- *The Amazing Bud Powell*, Verve 2506. Bud toca solo en ocho bandas de este álbum que consta principalmente de tríos. Escucha su versión medio *stride* de "The Last Time I Saw Paris" de Jerome Kern y las voces de mano izquierda en "Hallucinations" de que hablamos en el Capítulo Diecisiete.

George Shearing

- *My Ship*, Verve/MPS 821664-1. Escucha la versión de George de "Happy Days Are Here Again" de Milton Ager.

Art Tatum

- *The Tatum Solo Masterpieces Set*, Pablo 2310-723, 13 álbumes.
- *Get Happy*, Hazzman 5030.
- *This Is Art Tatum*, 20th Century Fox 4162.
- *Piano Starts Here*, Columbia 9655. Uno de los álbumes más "musculosos" de Art, con una interpretación de "I Know That You Know" tan abrasadora que a veces suena como si la cinta estuviese tocada en avance rápido.
- *Gene Norman Presents Art Tatum, Vol. I, GNP*
- *The Complete Art Tatum Discoveries*, 20th Century Fox 607.
- *The Genius Of Art Tatum*, Vol. III, Clef 614.
- *The Art of Tatum*, Decca 8715.
- *Capitol Jazz Classics, Vol. III*, Capitol 11028.
- *The Genius*, Black Lion 158.
- *20th Century Piano Genius*, EmArcy 826-129, grabado en una fiesta particular en 1955.

Lennie Tristano

- *Lennie Tristano*, Atlantic 1224, también sacado de nuevo como parte de un álbum doble, *Requiem*, Atlantic, 7003. Escucha el "Turkish Mambo" interpretado por Lennie.

McCoy Tyner

- *Echoes Of A Friend*, Milestone 9055.
- *Revelations*, Blue Note 91651. Uno de los mejores álbumes de solistas de los años 80. Escucha a McCoy mientras toca estilo *stride* en algunas partes de "Don't Blame Me" de Jimmy McHugh.

Randy Weston

- *Blues to Africa*, Arista Freedom 1014. Escucha la interpretación de Randy de "Kasbah Kids."

Para escuchar/Dúos

A menos que se indique el contrario, cada selección es un dúo de piano y bajo.

Kenny Barron

- Kenny Barron, *1 + 1 + 1*, Blackhawk 50601, con Ron Carter o Michael Moore.

Joe Chambers

- Joe Chambers, *Double Exposure*, Muse Mr 5165, con Larry Young. Joe Chambers, uno de los mejores bateristas de jazz, toca piano con Larry Young al órgano en la mayor parte de este álbum, que también incluye a Joe en un corte de piano solo y a Larry al órgano con Joe en la batería en dos bandas.

Chick Corea y Herbie Hancock

- *Corea/Hancock*, Polydor 6238. Los dúos de piano estilo jazz, por excelentes que sean los músicos, suelen sonar algo torpes. Se suele echar la culpa a la densidad armónica causada por la cantidad de notas tocadas al mismo tiempo, pero más que nada se basa en la yuxtaposición de dos ideas sobre el tiempo. Los pianistas que tocan solos, sin bajista ni baterista para guiarlos, tienen que producir un aire de *swing* sin más apoyo que las ideas sobre el tiempo que generen ellos solos. Si se juntan dos pianistas, se amplían las diferencias de sus respectivas ideas sobre el tiempo, en muchos casos debido a la falta de decisión que traen a este género. La mejor manera de acercarse a un dúo de pianos es con agresividad. Chick y Herbie son sin duda los mejores del género.

Duke Ellington

- Duke Ellington y Ray Brown, *This One's For Blanton*, Pablo 2310-721.
- Duke Ellington y Jimmy Blanton, *Duke Ellington 1938-1940, an Explosion Of Genius*, The Smithsonian Collection P615079; cuatro bandas a dúo en un juego de seis álbumes.

Kenny Drew

- Kenny Drew, *Duo*, Inner City 2002, con Niels Henning Ørsted Pedersen.

Bill Evans

- Bill Evans, *Intuition*, Fantasy 9475, con Eddie Gómez.

Tommy Flanagan

- Tommy Flanagan, *Ballads & Blues*, Inner City 3029, con George Mraz.

Tommy Flanagan y Hank Jones

- Tommy Flanagan and Hank Jones, *Our Delights*, Galaxy 5113. Uno de los mejores álbumes de pianos a dúo que se hayan grabado.
- Tommy Flanagan and Hank Jones, *I'm All Smiles*, Verve/MPS 817-863.

Tete Montoliu y George Coleman

- Tete Montoliu and George Coleman, *Duo*, Muse 312. Uno de los mejores álbumes de metal-piano que se hayan grabado.

Cecil Taylor y Max Roach

- Cecil Taylor and Max Roach, *Historic Concerts*, Soul Note 121101. Un duo formidable de piano-batería.



Randy Weston

Foto © por Lee Tanner

Para escuchar/Tríos

Se mencionan a los bajistas y bateristas después del sello y el número del disco, a menos que se mencione de otra manera.

Monty Alexander

- *In Tokyo*, Pablo 2310-836, con Andrew Simpkins y Frank Gant.

Kenny Barron

- *Landscape*, Limetree 0020, con Cecil McBee y Al Foster. Escucha la versión de Kenny de "Spring Is Here" de Moss Hart.
- *Autumn In New York*, Uptown 2726, con Rufus Reid y Freddie Waits. Escucha la interpretación de Kenny de "New York Attitude".
- *Green Chimneys*, Criss Cross 1008, con Buster Williams y Ben Riley.

Richie Belrach

- *Elm*, ECM 1142, con George Mraz y Jack DeJohnette.

Ray Bryant

- *Trio Today*, EmArcy 832589, con Rufus Reid y Freddie Waits.

Jaki Byard

- *Hi-Fly*, New Jazz 8273, con Ron Carter y Pete LaRoca. Escucha la versión de Jaki de "Excerpts from Yamecrow" de James P. Johnson y "Here to Hear" del mismo Jaki.
- *Here's Jaki*, Prestige 24086, con Ron Carter y Roy Haynes. Escucha "Cinco Y Cuatro" y la versión de Jaki de "Giant Steps".
- *Family Man*, Muse 5173, con Major Holley y J. R. Mitchell. Escucha la versión de Jaki de "Just Rollin' Along".

Chick Corea

- *Now He Sings, Now He Sobs*, Blue Note 90055, con Miroslav Vitous y Roy Haynes. Uno de los mejores álbumes de tríos de los años 60.

Stanley Cowell

- *Equipoise*, Galaxy 5125, con Cecil McBee y Roy Haynes.

Kenny Drew

- *Kenny Drew Trio*, Fantasy OJC 035, con Paul Chambers y Philly Joe Jones. Escucha la versión de Kenny de "Caravan" de Juan Tizol.
- *Introducing the Kenny Drew Trio*, Blue Note 5023, con Curly Russell y Art Blakey. La primera grabación (1953) de tríos de Kenny. Escucha sus extraordinarias versiones a tiempo rápido de "Be My Love" y de "It Might As Well Be Spring".

Duke Ellington

- *Money Jungle*, Blue Note 85129, con Charles Mingus y Max Roach.
- *Piano Reflections*, Capitol 11058.

Bill Evans

- *Sunday At The Village Vanguard*, Riverside 9376, con Scott LaFaro y Paul Motian.
- *Waltz For Debby*, Fantasy OJC-210 (con el mismo personal del álbum anterior).
- *Spring Leaves*, Milestone 47034 (con el mismo personal del álbum anterior).
- *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy OJC-068, con Sam Jones y Philly Joe Jones. Escucha "Peace Piece" de Bill.

Tommy Flanagan

- *Eclypso*, Enja 2088, con George Mraz y Elvin Jones. Escucha la versión de Tommy del tema principal.

- *Tommy Flanagan Plays The Music Of Harold Arlen*, Inner City 1071, con George Mraz y Connie Kay.
- *The Super Jazz Trio*, RCA (France) 45367, con Reggie Workman y Joe Chambers.

Hal Galper

- *Portrait*, Concord Jazz 383, con Ray Drummond y Billy Hart. Un pianista casi tan ecléctico como Jaki Bayard o Chick Corea, Hal integra las influencias de Bud Powell, Bill Evans, Red Garland (escucha su mano izquierda en "After You've Gone") y Ahmad Jamal, en cuanto sentido de la forma y uso del espacio, resultando en un estilo apasionadamente original.

Red Garland

- *Red Garland's Piano*, Fantasy, OJC-073, con Paul Chambers y Arthur Taylor
- Red Garland, *All Kinds Of Weather*, Prestige 7148 (con el mismo personal del álbum anterior).
- Red Garland, *Can't See For Lookin'* Prestige 7276 (con el mismo personal del álbum anterior).
- Red Garland, *A Garland Of Red*, Prestige 7064 (con el mismo personal del álbum anterior).
- Red Garland, *Groovy*, Prestige 7148 (con el mismo personal del álbum anterior).
- Red Garland, *The P. C. Blues*, Prestige 7752, con Paul Chambers, Arthur Taylor y Philly Joe Jones.
- Red Garland, *Red In Blues-ville*, Fantasy OJC 295, con Sam Jones y Arthur Taylor.
- Red Garland, *Rediscovered Masters*, Prestige P-24078, un álbum doble principalmente de tríos con Paul Chambers, Arthur Taylor y Ray Barretto en un disco de LP/LD.
- Miles Davis, *Milestones*, Columbia 40837, un álbum de quintetos por la mayor parte, con una banda fabulosa de tríos; la versión de Red del tema tradicional, "Billy Boy", con Paul Chambers y Philly Joe Jones.

Errol Garner

- *Errol Garner*, Columbia 535, con Wyatt Ruther y J. C. Heard. El mejor disco del "Elf" con unas versiones estupendas de "Caravan", "Avalon" y "Will You Still Be Mine?"
- *Concert By The Sea*, Columbia 40589, con Eddie Calhoun y Denzil Best.
- *One World Concert*, Reprise 6080, con Eddie Calhoun y Kelly Martin.

Jan Hammer

- Elvin Jones, *On The Mountain*, PM 005, con Elvin y Gene Perla.

Herbie Hancock

- *Speak Like A Child*, Blue Note 84279, con Ron Carter y Mickey Roker. Escucha la versión para trío de Herbie "First Trip" de Ron en este álbum principalmente de sextetos, uno de los mejores de Herbie.

Barry Harris

- *Barry Harris At The Jazz Workshop*, Riverside 326, con Sam Jones y Louis Hayes.
- *Barry Harris Plays Tadd Dameron*, Xanadu 113, con Gene Taylor y Leroy Williams.

Hampton Hawes

- *Live At The Montmartre*, Arista-Freedom 1020, con Henry Franklin y Michael Carvin.

Ahmad Jamal

- *Heat Wave*, Cadet 777, con Israel Crosby y Vernel Fournier. Escucha la estupenda interpretación de Ahmad de "The Boy Next Door" de Ralph Blane.

Keith Jarrett

- *Standards, Vol. I*, ECM 811966, con Gary Peacock y Jack DeJohnette.

Hank Jones

- *Love For Sale*, Inner City 6003, con Buster Williams y Tony Williams.

Wynton Kelly

- *Blues On Purpose*, Xanadu 198, con Paul Chambers y Jimmy Cobb.



Mary Lou Williams

Foto © por Jerry Stoll

- *Someday My Prince Will Come*, Vee Jay 3038 (con el mismo personal del álbum anterior). Escucha a Wynton cuando toca el blues en "Sassy".
- *Kelly At Midnight*, Vee Jay 3011, con Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Wynton Kelly*, Riverside 254 (con el mismo personal del álbum anterior).

Andy LaVerne

- *Another World*, Steeplechase 1086, con Mike Richmond y Billy Hart.

Marian McPartland

- *Ambiance*, Halcyon 103, con Michael Moore, Jimmy Madison y Billy Hart.

Junior Mance

- Junior Mance, *The Soulful Piano Of Junior Mance*, Jazzland 930.

Mulgrew Miller

- *Work!* Landmark 1511, con Charnett Moffett y Terri Lyne Carrington. Incluye una banda de piano solo, "My Man's Gone Now" de Gershwin.

Thelonious Monk

- *The Unique Thelonious Monk*, Fantasy OJC-064, con Oscar Pettiford y Art Blakey. Escucha la versión de Monk de "Tea For Two" de Vincent Youmans.
- *Monk Plays The Music Of Duke Ellington*, Riverside 6039, con Oscar Pettiford y Kenny Clarke.

Phineas Newborn, Jr.

- *Back Home*, Contemporary 7648, con Ray Brown y Elvin Jones. Escucha la influencia de Errol Garner sobre Phineas en "No Moon At All".
- *The Piano Artistry of Phineas Newborn, Jr.* Atlantic 90534-1, con Oscar Pettiford y Kenny Clarke. Escucha la versión de Phineas de "Celia" de Bud Powell.
- *A World Of Piano*, Fantasy/OJC 175, con Paul Chambers y Philly Joe Jones.

Oscar Peterson

- *Night Train*, Verve 68538, con Ray Brown y Ed Thigpen.

Bud Powell

- *The Amazing Bud Powell, Vols. I and II*, Blue Note 81503 y 81504, con Curly Russell y Max Roach. Son dos de los mejores álbumes de tríos que se hayan grabado.
- *The Genius of Bud Powell*, Verve 821690, con Ray Brown, Curly Russell, Max Roach y Buddy Rich. Figura entre los mejores álbumes de tríos que se hayan grabado.

Horace Silver

- *Six Pieces Of Silver*, Blue Note 1539. Hay dos cortes de tríos en este álbum, con Doug Watkins y Ed Thigpen.
- *The Trio Sides* Blue Note LA 474.
- *The Horace Silver Trio*, Blue Note 1520.

Art Tatum

- *Tatum/Hampton/Rich*, Pablo 2310-720, con Lionel Hampton al vibráfono y buddy Rich a la batería.
- *Tatum/Hampton/Rich...Again!*, Pablo 2310-775. Escucha a Art en el tema de Cole Porter, "Love For Sale".
- *Art Tatum/Red Callender/Jo Jones*, Pablo 2310-735.
- *Art Tatum/Benny Carter/Louis Bellson*, Vol. I, Pablo 2310-732, con Benny Carter al saxo alto y Louis Bellson en la batería.

Bobby Timmons

- *This Here Is Bobby Timmons*, Fantasy OJC-104, con Sam Jones y Jimmy Cobb. Escucha los temas de Bobby, "This Here", "Moanin'" y "Dat Dere".

McCoy Tyner

- *Inception*, MCA/Impulse 42233, con Art Davis y Elvin Jones.
- *Nights Of Ballads & Blues*, MCA/Impulse 42234, con Steve Davis y Lex Humphries.
- *Reaching Fourth*, Impulse 33, con Henry Grimes y Roy Haynes.
- *Plays Ellington*, Impulse 79, con Jimmy Garrison y Elvin Jones. (Los cuatro álbumes mencionados arriba, todos grabados a principios de los años 60, figuran entre los mejores que se hayan grabado.)
- *Supertrios*, Milestone 55003. Un álbum doble con Ron Carter y Tony Williams en un álbum y Eddie Gómez y Jack DeJohnette en el otro.

Cedar Walton

- *Firm Roots*, Muse 5069, con Sam Jones y Louis Hayes.

Mary Lou Williams

- *Free Spirits*, SteepleChase 1043, con Buster Williams y Mickey Roker.

Denny Zeitlin

- *Denny Zeitlin Trío*, Windham Hill 0112.

Para escuchar/Cante

Monty Alexander

- Ernestine Anderson, *Never Make Your Move Too Soon*, Concord Jazz 1479. Escucha la manera de que Monty hace el *comping* en "Just One More Chance."

Alan Broadbent

- Irene Kral, *Gentle Rain*, Choice 1020.

Bill Evans

- *The Tony Bennett/Bill Evans Album*, Fantasy 9489, uno de los mejores álbumes de cante de los años 70.

Hank Jones

- Johnny Hartman, *I Just Dropped By To Say Hello*, Impulse 57.

Wynton Kelly

- Donna Drake, *Donna Sings Dinah*, Luxor-I.

George Shearing

- *An Evening with George Shearing and Mel Tormé* Concord Jazz CJ-190, uno de varios álbumes que grabaron juntos, ganador de un "Grammy".

McCoy Tyner

- *John Coltrane and Johnny Hartman*, MCA/Impulse 5661, uno de los mejores álbumes de cante de los años 60, con maravilloso acompañamiento de parte de McCoy.

Para escuchar/Salsa y jazz latino

Sonny Bravo

- *Típica 73*, Inca 1031.
- *Típica 73*, Inca 1038.
- *Típica 73, Los Dos Lados de la Típica 73*, Inca 1053.
- *Típica 73, Rumba Caliente* Inca 1051.
- *Típica 73, Into The 80's*, Fania 592.
- *Típica 73, Intercambio Cultural*, Fania 542.
- Tito Puente, *Sensación*, Concord 301.
- Tito Puente, *Un Poco Loco*, Concord 329.
- Tito Puente, *El Rey*, Concord 250.
- Tito Puente, *On Broadway*, Concord 207.

Gilberto Colón, Jr.

- Machito, *Live At North Sea, '82*, Timeless 168.

Chick Corea

- Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve 8637. Escucha el solo de Chick en "Descarga Cubana".
- Joe Henderson, *Relaxin' at Camarillo*, Contemporary 14006. No es un álbum latino pero así y todo hay que escuchar el solo de Chick en el tema de Joe, "Y Todavía La Quiero".
- Armando Peraza, *Wild Thing*, Skye G923. No es el mejor de los álbumes, pero vale la pena escuchar el montuno de Chick y su solo en "Viva Peraza".

Lino Frías

- Sonora Matancera, *Sus Grandes Éxitos*, Panart 2061.
- Celia Cruz y Sonora Matancera, *Homenaje A Los Santos*, Seeco 9269.
- Conjunto Son De La Loma, *Así Empezó La Cosa*, Montuno 514.

Luis Martínez Griñán (Lilín)

- Arsenio Rodríguez, *A Todos Los Barrios*, Cariño 5803.
- Arsenio Rodríguez, *El Sentimiento De Arsenio Rodríguez*, Cariño 5802

Herbie Hancock

- Herbie Hancock, *Succotash*, Blue Note BN-LA152-F. Magnífico álbum de jazz latino de Herbie, sacado originalmente bajo el título *Inventions and Dimensions*.

Óscar Hernández

- Carabalí, *Carabalí*, Primo 418.
- Conjunto Libre, *Con Salsa, Con Ritmo, Vol. I*, Salsoul 4109.
- Conjunto Libre, *Tiene Calidad, Vol. II*, Salsoul 4114.
- Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino, *Concepts In Unity*, Salsoul 2-400.
- Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorquino, *Lo Dice Todo*, Salsoul 4110.
- Ray Barretto, *Ritmo De La Vida*, Fania 605.

Pedro Justiz (Peruchín)

- Peruchín, *Piano & Rhythm*, Puchito 105.
- Peruchín, *The Incendiary Piano Of Peruchín*, GNP 50.
- Cachao, *Descargas Con El Ritmo De Cachao*, Modiner 278.
- Julio Gutiérrez, *Cuban Jam Session, Vol. I*, Panart 8000.
- Julio Gutiérrez, *Cuban Jam Session, Vol. II*, Panart 3055.

Papo Lucca

- Papo Lucca, *Back To Work*, Inca 1083.
- Sonora Ponceña, Inca 1033.
- Sonora Ponceña, *Sabor Sureño*, Inca 1039.
- Sonora Ponceña, *La Orquesta De Mi Tierra*, Inca 1064.
- Fania All Stars, *Lo Que Pide La Gente*, Fania 629.

Noro Morales

- Noro Morales, *Bailemos Con Noro Morales*, Tropical 5027.
- Noro Morales, *His Piano And Rhythm*, Ansonia 1272.
- Noro Morales, *En Su Ambiente*, Marvel 98.

Charlie Palmieri

- Charlie Palmieri, *A Giant Step*, Tropical Buddah 003.
- Charlie Palmieri, Eddie Palmieri y Cal Tjader, *Primo*, Fantasy 9422.
- Cachao, *Cachao '77*, Salsoul 4111.
- *Alegre All Stars, Vol. I*, Alegre 810.
- *Alegre All Stars, Vol. II*, Alegre 834.
- *Alegre All Stars, Vol. III*, Alegre 843.
- *Alegre All Stars, Vol. IV*, Alegre 844.

Eddie Palmieri

- Eddie Palmieri (con Cal Tjader), *El Sonido Nuevo*, Verve 8651, el mejor álbum de Eddie de jazz latino. Escucha sus solos en "Picadillo", "Unidos" y el corte principal.
- *Eddie Palmieri And His Conjunto La Perfecta*, Alegre 817, el primer álbum de Eddie (1962).
- Eddie Palmieri, *Champagne*, Tico 1165.
- Eddie Palmieri, *Echando Pa'lante*, Tico 1113.
- Eddie Palmieri, *Justicia*, Tico 1188.
- Eddie Palmieri, *El Molestoso*, Alegre 824.
- Eddie Palmieri, *Vámonos Pa'l Monte*, Tico 1225.
- Eddie Palmieri, *Mambo + Conga = Mozambique*, Tico 1126.
- Eddie Palmieri, *Sentido*, Mango 103.
- Eddie Palmieri, *Azúcar Pa' Ti*, Tico 1122.
- Eddie Palmieri, *Lo Que Traigo Es Sabroso*, Alegre 832.
- Eddie Palmieri, *Superimposition*, Tico 1194.
- Eddie Palmieri, (con Cal Tjader), *Bamboléate*, Tico 1150.
- Eddie Palmieri, *The Sun Of Latin Music*, Coco 109.
- Eddie Palmieri, *Live At Sing Sing*, Tico 1303.
- Eddie Palmieri, *Live At The University Of Puerto Rico*, Coco 107.
- Eddie Palmieri, *Molasses*, Tico 1148.
- Eddie Palmieri, *Lucumí Macumba Voodoo*, Epic 35523.
- Eddie Palmieri, *Eddie Palmieri*, Barbaso 205.
- Eddie Palmieri, *Timeless*, Coco 163.
- Eddie Palmieri, *Solito*, Musica Latina 59.
- Eddie Palmieri, *Palo Pa' Rumba*, Musica Latina 56.
- Eddie Palmieri, *La Verdad*, Fania FA 24.

Luis Perdomo

- John Benítez Trio, *Descarga In New York*, Khaeon CD. Es el mejor nuevo pianista del jazz latino desde hace muchos años, junto con los maestros Benítez, Dafnis Prieto, Richie Flores y Ravi Coltrane.

Bud Powell

- *The Amazing Bud Powell, Vol. 1*, Blue Note 81503. "Un Poco Loco" es uno de los primeros y mejores temas del jazz latino que se hayan grabado.

Gonzalo Rubalcaba

- Tony Martínez, *Maferéfún*, Blue Jackal. Una de las mejores grabaciones del jazz latino, con Julio Padrón, Julio Barretto y Miguel ("Angá") Díaz; es una de las mejores actuaciones de Gonzalico.

Hilton Ruiz

- Jerry González, *Ya Yo Me Curé*, Pangaea 6242. Escucha la versión de Hilton de "I Love Lucy" en uno de los mejores álbumes del jazz latino que se hayan grabado.



Eddie Moore, Herbie Lewis y George Cables

Foto © por Jerry Stoll

Para escuchar/Miscelánea

En esta parte cada pianista mencionado aparece en los álbumes con un cuarteto o agrupación mayor, como líder o acompañante.

Kenny Barron

- Kenny Barron, *What If?*, Enja 5013, con Wallace Roney, John Stubblefield, Cecil McBee y Victor Lewis. Escucha el tema "Phantoms" de Kenny.
- Johnny Coles y Frank Wess, *Two At The Top, Uptown 27.14*, con Reggie Johnson y Kenny Washington. Contiene muchos acordes en bloque con la 2ª voz al bajo.
- Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note LA 488. Uno de los mejores de Kenny, con Woody Shaw, Jan Arnett y Billy Higgins.
- Tom Harrell, *Moon Alley*, Criss Cross 1018, con Kenny Garrett, Ray Drummond y Ralph Peterson. Escucha a Kenny al hacer *comping* en el tema "Rapture" de Tom y su solo en el tema principal.
- Eddie Henderson, *Phantoms*, SteepleChase 1250, con Joe Locke, Wayne Dockery y Victor Lewis. Escucha el tema de Kenny, "Phantoms".
- Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone 9008, con Mike Lawrence, Grachan Moncur, Ron Carter y Louis Hayes.
- Tyrone Washington, *Natural Essence*, Blue Note 4274, con Woody Shaw, James Spaulding, Reggie Workman y Joe Chambers.

Walter Bishop, Jr.

- Hank Mobley, *Second Message*, Prestige 7667, con Kenny Dorham, Doug Watkins y Arthur Taylor.

Paul Bley

- Sonny Rollins y Coleman Hawkins, *Sonny Meets Hawk*, RCA 74015, con Bob Cranshaw, Henry Grimes y Roy McCurdy. Escucha el solo de Paul en "All The Things You Are" de Jerome Kern.

Joanne Brackeen

- *Ancient Dynasty*, Columbia 36593, con Joe Henderson, Eddie Gómez y Jack DeJohnette.

Donald Brown

- Donald Brown, *Early Bird*, Sunnyside 1025, con Donald Harrison, Bob Hurst, Bill Mobley, Steve Nelson y Jeff Watts. Incluye un corte de piano solo, el tema de Tadd Dameron, "If You Could See Me Now" y uno de trío, "Speak Low" de Kurt Weill.

Jaki Bayard

- Sam Rivers, *Fuchsia Swing Song*, Blue Note 84184, con Ron Carter y Tony Williams.

George Cables

- Eddie Marshall, *Dance Of The Sun*, Timeless SJI 109, con Bobby Hutcherson, Manny Boyd y James Leary.

Sonny Clark

- Tina Brooks, *The Complete Tina Brooks*, Mosaic MR4-106, con Lee Morgan, Doug Watkins y Art Blakey.
- Dexter Gordon, *A Swinging Affair*, Blue Note 84133, con Butch Warren y Billy Higgins.
- Dexter Gordon, *Landslide*, Blue Note 1051, con Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Grant Green, *Born To Be Blue*, Blue Note 84432, con Sam Jones, Louis Hayes y el gran Ike Québec al saxo tenor.

Chick Corea

- Stan Getz, *Sweet Rain*, Verve 815054, con Ron Carter y Grady Tate. Escucha el tema de Chick, "Windows".
- Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Pausa 7075, con Ron Carter y Billy Higgins.

- Blue Mitchell, *The Thing To Do*, Blue Note 84178, con Junior Cook, Gene Taylor y Al Foster. Escucha las raíces eclécticas de Chick demostradas en su solo en el tema de Joe Henderson, "Step Lightly".
- Donald Byrd, *The Creeper*, Blue Note LT 1096, con Sonny Red, Pepper Adams, Miroslav Vitous y Mickey Roker. Escucha el solo de Chick en "Samba Yanta".

Stanley Cowell

- Bobby Hutcherson, *Spiral*, Blue Note 996, con Harold Land, Reggie Johnson y Joe Chambers. Escucha los solos de Stanley en "Ruth" de Joe Chambers y en "Poor People's March" de Harold Land.

Walter Davis, Jr.

- Art Blakey, *Au Théâtre des Champs*, RCA (France)37451, con Lee Morgan, Wayne Shorter y Jymie Merritt.
- Donald Byrd, *Byrd In Hand*, Blue Note 84019, con Charlie Rouse, Pepper Adams, Sam Jones y Arthur Taylor.

Kenny Drew

- *The Complete Tina Brooks*, Mosaic MR4-106. Uno de los mejores de Kenny, con Jackie McLean, Blue Mitchell, Johnny Coles, Paul Chambers Philly Joe Jones, Arthur Taylor y Wilber Ware.
- John Coltrane y Paul Chambers, *High Step*, Blue Note LA451-H2-0798, con Donald Byrd, Kenny Burrell, Curtis Fuller y Pepper Adams. Escucha el *comping* minimalista pero impresionante de Kenny al acompañar el solo de Paul Chambers en "Visitation" y una estupenda actuación de primera época de Coltrane (1955).
- *Paul Chambers' Music—A Jazz Delegation From The East*, Jazz: West &, con Paul Chambers, Philly Joe Jones, Cohn Coltrane y Kenny Dorham.
- John Coltrane, *Blue Trane*, Blue Note 81577. Uno de los mejores álbumes de los años 50, con Lee Morgan, Curtis Fuller, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Kenny Dorham, *Whistle Stop*, Blue Note 4063, con Hank Mobley, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Dexter Gordon, *Daddy Plays The Horn*, Bethlehem 6818, con Leroy Vinnegar y Lawrence Marable.
- Jackie McLean, *Bluesnik*, Blue Note 4067, con Freddie Hubbard, Doug Watkins y Pete La Roca.
- Sonny Rollins, *Tour De Force*, Fantasy OJC-095, con George Morrow y Max Roach. Sonny está de veras en forma, sobre todo en "B. Quick" y "B. Swift", dos de los temas más rápidos que se hayan grabado.

Duke Ellington

- Duke Ellington y John Coltrane, *Duke Ellington and John Coltrane*, MCA/Impulse 39103, con Jimmy Garrison Aaron Bell, Sam Woodyard y Elvin Jones. Uno de los álbumes más dulces que se hayan grabado.
- Duke Ellington y Billy Strayhorn, *Great Times!*, Riverside OJC 108. Incluye cuatro cortes con unos solos de 'cello maravillosos de Oscar Pettiford.

Bill Evans

- Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia 40579, con John Coltrane, Cannonball Adderly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Uno de los álbumes más influyentes de los años 50, incluye las primeras grabaciones de "So What", "Blue In Green" y "All Blues". Wynton Kelly toca piano en un corte.
- Miles Davis, *Jazz At The Plaza*, Columbia 32470, con John Coltrane, Cannonball Adderly, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Miles Davis, *Miles At Newport*, Columbia CBS (France) 63417, con Cannonball Adderly, John Coltrane, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Sacado originalmente bajo el título de *Jazz Track*. Escucha el estupendo solo de acordes en bloque de Bill en "On Green Dolphin Street" de Bronislaw Kaper. Wynton Kelly toca piano en algunos cortes.

Tommy Flanagan

- *Paul Chambers Quintet* Blue Note 1564, con Donald Byrd, Clifford Jordan y Elvin Jones.
- *Freddy Hubbard, The Artistry Of Freddie Hubbard*, Jasmine 71, con Curtis Fuller, Art Davis, Louis Hayes y una magnífica actuación de John Gilmore.
- *Wes Montgomery, The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery*, Riverside 320, también sacado de nuevo como parte del álbum doble *While We're Young*, Milestone 47003, con Percy Heath, Ron Carter, Albert Heath, Lex Humphries y Ray Barretto.

Red Garland

- *Red Garland, Soul Junction*, Prestige 7181, con John Coltrane, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Red Garland, Dig It*, Prestige 7229, con John Coltrane, George Joyner, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Red Garland, All Morning Long*, Fantasy OJC-293, con John Coltrane, Donald Byrd, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Red Garland, Rediscovered Masters*, Prestige 24078, con Paul Chambers, Doug Watkins, Arthur Taylor, Specs Wright y Ray Barretto.
- *John Coltrane, Soultrane*, Fantasy, OJC-021, con Paul Chambers y Arthur Taylor
- *John Coltrane With The Red Garland Trio*, Prestige 7229 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *John Coltrane, Traneing In*, Prestige 7123 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *John Coltrane, Settin' The Pace*, Fantasy OJC-078 (con el mismo personal mencionado arriba). Escucha el solo a acordes en bloque de Red en el tema de Arthur Schwartz, "I See Your Face Before Me".
- *John Coltrane, The Stardust Session*, Prestige 24056, con Wilbur Hardin, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *John Coltrane, Lush Life*, Fantasy OJC-131, con Donald Byrd, Early May, Paul Chambers, Albert Heath, Arthur Taylor y Louis Hayes.
- *John Coltrane, Black Pearls*, Prestige 7316 y *The Believer*, Prestige 7292, también re-editado como el álbum doble *Black Pearls & The Believer*, con Donald Byrd, Freddie Hubbard, Paul Chambers, Arthur Taylor y Louis Hayes.
- *Miles Davis, 'Round About Midnight*, Columbia 40610, con John Coltrane, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Miles Davis, Cookin'*, Fantasy OJC-128 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *Miles Davis, Workin'*, Fantasy OJC-296 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *Miles Davis, Relaxin'*, Fantasy OJC-190 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *Miles Davis, Steamin'*, Prestige 7580 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *Miles Davis, Walkin'*, Fantasy OJC-213 (con el mismo personal mencionado arriba).
- *Miles Davis, The New Miles Davis Quintet*, Fantasy/OJC 006 (con el mismo personal mencionado arriba). Escucha el solo a acordes en bloque de Red en "There Is No Greater Love".
- *Miles Davis, Milestones*, Columbia 40837 (con el mismo personal mencionado arriba). Escucha la versión para trío de Red en "Billy Boy".

(Todas las grabaciones de Miles Davis que acabo de mencionar figuraron entre las mejores y más influyentes de los años 50.)

Benny Green

- *Benny Green, Prelude*, Criss Cross 1036, con Terence Blanchard, Jovan Jackson, Peter Washington y Tony Reedus. Escucha el solo de Benny en "The Song Is You", de Jerome Kern.
- *Ralph Moore, Images*, Landmark 1520, con Terence Blanchard, Peter Washington y Kenny Washington. Escucha el solo de Benny en el tema de Elmo Hope, "One Second, Please".

Onaje Allan Gumbs

- *Woody Shaw, Stepping Stones*, Columbia 35560, con Carter Jefferson, Clint Houston y Victor Lewis.

Jan Hammer

- Elvin Jones, *Merry-Go-Round*, Blue Note 84414. Escucha el solo de Jan en su tema, "Lungs".

Herbie Hancock

- Herbie Hancock, *The Prisoner*, Blue Note 84321, con Joe Henderson, Johnny Coles, Garnett Brown, Buster Williams y Albert Heath. Con algunas de las mejores partituras de Herbie, incluyendo "I Have A Dream" y una magnífica actuación de Joe Henderson.
 - Herbie Hancock, *Speak Like A Child*, Blue Note 84279, un álbum de sexteto con Ron Carter y Mickey Roker. Estupendas partituras; figura entre los mejores álbumes de los años 60.
 - Herbie Hancock, *My Point Of View*, Blue Note 84126, con Donald Byrd, Crachan Moncur, Hank Mobley, Grant Green, Chuck Israels y Tony Williams. Escucha el solo de Herbie en "King Cobra".
 - Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note 84195, con Freddie Hubbard, George Coleman, Ron Carter y Tony Williams.
 - Herbie Hancock, *Empyrean Isles*, Blue Note 84175. Uno de los mejores de Herbie, con Freddie Hubbard, Ron Carter y Tony Williams.
 - Miles Davis, *Nefertiti*, Columbia 9594, con Wayne Shorter, Ron Carter y Tony Williams.
 - Miles Davis, *Filles De Kilimanjaro*, Columbia 9750 (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia 9401 (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *At The Plugged Nickel*, CBS Sony 25AP (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *Sorcerer*, Columbia 9532 (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *My Funny Valentine*, Columbia 9106, con George Coleman, Ron Carter y Tony Williams. Escucha el solo de Herbie en "All Of You" de Cole Porter.
 - Miles Davis, *Four And More*, Columbia 9253 (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *In Europe*, Columbia 8983 (con el mismo personal mencionado arriba).
 - Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia 8851.
 - Miles Davis, *Miles In St. Louis*, VGM 0003.
 - Miles Davis, *Miles In Berlin*, Columbia.
- (Todas las grabaciones de Miles Davis que acabo de mencionar figuraron entre las mejores y más influyentes de los años 60.)
- Kenny Dorham, *Una Más*, Blue Note 46515, con Joe Henderson, Butch Warren y Tony Williams.
 - Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone 9024, con Mike Lawrence, Ron Carter y Jack DeJohnette.
 - Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note 84115, con James Spaulding Reggie Workman y Clifford Jarvis.
 - Bobby Hutcherson, *Oblique*, Blue Note GXF-3061, con Albert Stinson y Joe Chambers. Uno de los mejores álbumes de Herbie (y de Bobby).
 - Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note 84222, con Jackie McLean, Hank Mobley, Larry Ridley y Billy Higgins. Escucha el hermoso solo de Herbie en el tema de Lee, "Ceora".
 - Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note 1056, con Cecil McBee y Joe Chambers. Escucha el solo y el *comping* de Herbie en "Barracudas" de Wayne y los acordes frigios en el tema de Wayne, "Penelope".
 - Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note 84194, con Freddie Hubbard, Ron Carter y Elvin Jones.
 - Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note 84232, con Reggie Workman y Joe Chambers.
 - Wayne Shorter, *Schizophrenia*, Blue Note 84297, con Curtis Fuller, James Spaulding, Ron Carter y Joe Chambers.

(Las grabaciones de Wayne Shorter que acabo de mencionar figuraron entre las mejores y más influyentes de los años 60.)

- Woody Shaw, *In The Beginning*, Muse 5298, con Joe Henderson, Ron Carter y Joe Chambers.
- Charles Tolliver and his All Stars, Black Lion 28 410-9, con Gary Bartz, Ron Carter y Joe Chambers. Escucha dos temas excepcionales de Charles Tolliver, "Lil's Paradise" y "Household of Saud".

Barry Harris

- Barry Harris, *Bull's Eye!*, Prestige 7600, con Kenny Dorham, Charles McPherson, Pepper Adams, Paul Chambers y Billy Higgins.
- Benny Golson, *The Other Side Of Benny Golson*, Riverside 290, con Curtis Fuller, Jymie Merritt y Philly Joe Jones.
- Dexter Gordon, *Clubhouse*, Blue Note LT 989, con Freddie Hubbard, Bob Cranshaw y Billy Higgins.
- Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note 4157, con Joe Henderson, Bob Cranshaw y Billy Higgins.
- Sonny Stitt, *Constellation*, Muse 5323, con Sam Jones y Roy Brooks.

John Hicks

- Hank Mobley, *High Voltage*, Blue Note 4273, con Bob Cranshaw y Billy Higgins.

Andrew Hill

- Andrew Hill, *Black Fire*, Blue Note 84151, con Joe Henderson, Richard Davis y Roy Haynes.

Hank Jones

- Cannonball Adderly, *Somethin' Else*, Blue Note 1595, con Miles Davis, Sam Jones y Art Blakey. Escucha el solo a acordes en bloque de Hank en el tema principal.
- Cannonball Adderly, *Presenting Cannonball*, Savoy 401, con Nat Adderly, Paul Chambers y Kenny Clarke.
- Kenny Dorham, *Jazz Contrasts*, Fantasy OJC-028, con Sonny Rollins, Oscar Pettiford y Max Roach.
- Wes Montgomery, *So Much Guitar!*, Riverside 382, con Percy y Albert Heath. También editado de nuevo como parte del álbum doble *While We're Young*, Milestone 47003.

Duke Jordan

- *The Complete Tina Brooks*, Mosaic MR4-106, con Freddie Hubbard, Sam Jones y Arthur Taylor.

Wynton Kelly

- Wynton Kelly & George Coleman *In Concert*, Affinity 54, con Ron McClure y Jimmy Cobb.
- Wynton Kelly y Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note*, Verve 829578, con Paul Chambers y Jimmy Cobb. Uno de los mejores álbumes de los años 60.,
- Wynton Kelly, *Cruisin'*, Jazzland 7.
- Wynton Kelly, *Epitaph* 4007, con Lee Morgan, Wayne Shorter Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- Cannonball Adderly y John Coltrane, *Cannonball And Coltrane*, EmArcy 834588, con Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- Cannonball Adderly, *Things Are Getting Better*, Riverside 286, con Milt Jackson, Percy Heath y Art Blakey.
- Paul Chambers, *Go*, Vee Jay 1014, con Cannonball Adderly, Freddie Hubbard, Philly Joe Jones y Jimmy Cobb. Escucha a Wynton al tocar el Blues en "Awful Mean" y "Ease It".
- John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Atlantic 1354, con Steve Davis y Elvin Jones.
- Miles Davis, *Friday And Saturday Nights At The Blackhawk*, Columbia 25820, con Hank Mobley, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia 8456. Uno de los mejores álbumes de los años 60, con John Coltrane, Hank Mobley, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Escucha el solo de Wynton en el tema principal.

- Miles Davis, *Live in Stockholm*, AVI 2004, con John Coltrane, Paul Chambers y Jimmy Cobb. El último álbum de Coltrane con Miles.
- *Miles Davis & Sonny Stitt*, Dragon, 129/130, con Paul Chambers y Jimmy Cobb; uno de los mejores álbumes de Sonny.
- Benny Golson, *The Modern Touch*, Riverside 256, con Kenny Dorham, J. J. Johnson, Paul Chambers y Max Roach.
- Dexter Gordon, *The Jumpin' Blues*, Prestige 10020, con Sam Jones y Roy Brooks.
- Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy OJC-130, con Buell Neidlinger y Dennis Charles. Escucha la intro y el solo de Wynton en el standard calipso, "Little Girl, Your Daddy's Calling You".
- Blue Mitchell, *Blue's Moods*, Fantasy OJC-138, con Sam Jones y Roy Brooks.
- Blue Mitchell, *Out of the Blue*, Riverside 293, con Paul Chambers, Sam Jones y Art Blakey.
- Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note 84031, con Paul Chambers y Art Blakey. Escucha el tema de Hank, "This I Dig Of You".
- Hank Mobley, *Workout*, Blue Note 84080, con Paul Chambers y Philly Joe Jones. Uno de los mejores discos de los años 60.
- Hank Mobley, *Another Workout*, Blue Note 84431 (con el mismo personal mencionado arriba).
- Sonny Red, *Out Of The Blue*, Blue Note 4032, con Paul Chambers, Roy Brooks y Jimmy Cobb.
- Sonny Rollins, *Newk's Time*, Blue Note 84001, con Doug Watkins y Philly Joe Jones.

Kenny Kirkland

- Elvin Jones, *Earth Jones*, Palo Alto Jazz 8016, con Dave Liebman, Terumasa Hino y George Mraz. Escucha el solo de Kenny en el tema de Elvin, "Three Card Molly".
- Branford Marsalis, *Renaissance*, Columbia 40711, con Bob Hurst y Tony Williams. Herbie Hancock y Buster Williams tocan en un tema, "The Peacocks" de Jimmy Rowles. Escucha el solo de Kenny en el tema de Branford, "The Wrath (Structured Burnout)".

Ronny Matthews

- Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse 5103, con Frank Strozier, Stafford Jams y el gran Eddie Moore a la batería. Uno de los mejores discos de los años 70.

Mulgrew Miller

- Mulgrew Miller, *The Countdown*, Landmark 1519, con Joe Henderson, Ron Carter y Tony Williams.
- Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark 1515, con Kenny Garrett, Steve Nelson, Charnett Moffett y Tony Reedus. Escucha el maravilloso solo bebop de Mulgrew en el tema principal. Uno de los mejores álbumes de los años 80.
- Donald Byrd, *Harlem Blues*, Landmark 1516, con Kenny Garrett, Rufus Reid y Marvin "Smitty" Smith.
- Monte Croft, *A Higher Fire*, Columbia 45122, con Lonnie Plaxico, Gene Jackson y Lance Bryant. Escucha el solo abrasador de Mulgrew en el tema principal.
- Frank Morgan, *Yardbird Suite*, Contemporary 14045, con Ron Carter y Al Foster.
- Frank Morgan, *Reflections*, Contemporary 14052, con Joe Henderson, Bobby Hutcherson, Ron Carter y Al Foster. Escucha el Blues que toca Mulgrew en "Sonnymoon For Two" de Sonny Rollins.
- Kenny Garrett, *Introducing Kenny Garrett*, Criss Cross 1014, con Woody Shaw, Nat Reeves y Tony Reedus. Uno de los mejores álbumes de los años 80.
- Ralph Moore, *Rejuvenate!*, Criss Cross 1035, con Steve Turre, Peter Washington y Marvin "Smitty" Smith. Escucha el lindo solo de Mulgrew en "It Might As Well Be Spring".
- Wallace Roney, *Verses*, Muse 5335, con Gary Thomas, Charnett Moffett y Tony Williams.
- Woody Shaw, *United*, Columbia 37390, con Gary Bartz, Steve Turre, Stafford James y Tony Reedus.

- *Master Of The Art*, Elektra Musician 60131, con Bobby Hutcherson, Steve Turre, Stafford James y Tony Reedus.
- Woody Shaw, *Lotus Flower*, Enja 4018, con Steve Turre, Stafford James y Tony Reedus. Escucha el tema de Mulgrew, "Eastern Joy Dance".
- Marvin "Smitty" Smith, *Keeper Of The Drums*, Concord Jazz 325, con Steve Coleman, Robin Eubanks, Ralph Moore, Wallace Roney y Lonnie Plaxico. Escucha el abrasador solo de Mulgrew en el tema de Smitty, "Miss Ann". Uno de los mejores álbumes de los años 80.
- John Stubblefield, *Countin' On The Blues*, Enja 5015, con Harriet Bluiett, Charnett Moffett y Victor Lewis. Escucha el tema de Mulgrew, "Remembrance" y su solo en el tema de John Stubblefield, "Montauk".

Thelonious Monk

- *Thelonious Monk And John Coltrane*, Fantasy OJC-039, con Wilbur Ware, Shadow Wilson y Art Blakey. Uno de los mejores álbumes de los años 50. Compara la versión de Monk de su tema "Trinkle, Tinkle" con las versiones a solo de Kenny Barron, Chick Corea y Kirk Lightsey.
- Thelonious Monk, *Tokyo Concerts*, Columbia 38510, con Charlie Rouse, Butch Warren y Frankie Dunlop. Un ejemplo de lo más excéntrico de Monk y Rouse—escucha el solo de Monk en "I'm Getting Sentimental Over You."
- *The Complete Blue Note Recordings of Thelonious Monk*, Mosaic 101. Un juego de cuatro LPs/LDs que cubre las grabaciones hechas por Monk desde 1947 hasta 1957, con unos cortes magníficos de tríos. También incluye un vals a lo jazz de primera época—la interpretación de Monk de "Carolina Moon"—y dos cortes con Sonny Rollins, J. J. Johnson, Paul Chambers y Art Blakey.
- Thelonious Monk, *The Complete Riverside Recordings*, Riverside 022 (un juego de 22 LPs/LDs/s.)
- Thelonious Monk, *Criss-Cross*, Columbia 8838, con Charlie Rouse, John Ore y Frankie Dunlop.
- Thelonious Monk, *Thelonious In Action*, Fantasy OJC-103, con Johnny Griffin, Abdul Malik y Roy Haynes.
- Thelonious Monk, *It's Monk's Time*, Columbia 2184, con Charlie Rouse, Butch Warren y Ben Riley.
- Thelonious Monk, *Brilliant Corners*, Riverside 226, con Sonny Rollins, Ernie Henry, Clark Terry, Oscar Pettiford, Paul Chambers y Max Roach.

Horace Parlan

- Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia 8171, con John Handy, Booker Ervin, Shafi Hadi, Jimmy Knepper, Willie Dennis y Dannie Richmond. Uno de los mejores álbumes de los años 50.

Duke Pearson

- Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note 84252, con Freddie Hubbard, Joe Henderson, James Spaulding Ron Carter y Mickey Roker.
- Donald Byrd, *The Cat Walk*, Blue Note 4075, con Pepper Adams y Philly Joe Jones.

Richie Powell

- Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street*, EmArcy 814648, con Sonny Rollins.
- Clifford Brown And Max Roach, EmArcy36036, con Harold Land y George Morrow.

Marcus Roberts

- Marcus Roberts, *The Truth Is Spoken Here*, Novus 3051, con Wynton Marsalis, Charlie Rouse, Todd Williams, Reginald Veal y Elvin Jones.

Horace Silver

- Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note 84220, con Woody Shaw, Joe Henderson, J. J. Johnson, Bob Cranshaw y Roger Humphries. Uno de los mejores álbumes de los años 60.
- Horace Silver, *Song For My Father*, Blue Note 84185, con Carmell Jones Joe Henderson, Teddy Smith y Roger Humphries.
- Horace Silver, *The Jody Grind*, Blue Note 84250, con Woody Shaw, James Spaulding Tyrone

Washington, Larry Ridley y Roger Humphries.

- Horace Silver, *Blowin' The Blues Away*, Blue Note 84017, con Blue Mitchell, Junior Cook, Gene Taylor y Louis Hayes.
- Art Blakey, *The Jazz Messengers At The Café Bohemia*, Vol. 2, Blue Note 81508, con Kenny Dorham, Hank Mobley y Doug Watkins.

Bobby Timmons

- Cannonball Adderly, *The Cannonball Adderly Quintet In San Francisco*, Riverside 1157, con Nat Adderly, Sam Jones y Louis Hayes. Escucha el solo de Bobby a acordes en bloque en el tema de Cannonball, "Spontaneous Combustion".

McCoy Tyner

- McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note 84338, con Woody Shaw, Gary Bartz, Wayne Shorter, Ron Carter, Herbie Lewis y Freddie Waits. Uno de los mejores álbumes de los años 60.
- McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note 84264, con Joe Henderson, Ron Carter y Elvin Jones. Uno de los mejores álbumes de los años 60.
- McCoy Tyner, *Tender Moments*, Blue Note 84275, con Lee Morgan, Julian Priester, Bernie Maupin, James Spaulding, Howard Johnson, Herbie Lewis y Joe Chambers. Uno de los mejores álbumes de los años 60.
- McCoy Tyner, *Time for Tyner*, Blue Note 84307, con Bubby Hutcherson, Herbie Lewis y Freddie Waits; es uno de los mejores álbumes de McCoy. Escucha su solo en "Little Madimba".
- Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note 4238, con Sonny Red, Hank Mobley, Walter Booker y Freddie Waits. Escucha el coro de McCoy al principio y su solo más adelante en el tema de Donald Byrd "Fly Little Bird, Fly".

(Los siguientes álbumes de John Coltrane figuraron entre las grabaciones mejores y más influyentes de los años 60.)

- John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic 1419, con Steve Davis y Elvin Jones.
- John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic 1361 (con el mismo personal mencionado arriba).
- John Coltrane, *Afro Blue Impressions*, Pablo 2620, con Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse 5885 (con el mismo personal mencionado arriba).
- John Coltrane, *Coltrane*, MCA/Impulse 5883 (con el mismo personal mencionado arriba).
- John Coltrane, *Live At Birdland*, Impulse A50 (con el mismo personal mencionado arriba).
- John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse 5880 (con el mismo personal mencionado arriba).
- John Coltrane, *Live At The Village Vanguard*, Impulse A10, con Eric Dolphy, Reggie Workman y Elvin Jones.
- John Coltrane, *The John Coltrane Quartet Plays*, Impulse A85, con Jimmy Garrison, Art Davis y Elvin Jones.
- John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse 5887, con Eric Dolphy, Reggie Workman, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- John Coltrane, *The John Coltrane Group With Eric Dolphy*, Beppo 504, con Reggie Workman, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- Grant Green, *Matador*, Blue Note 8159, con Bob Cranshaw y Elvin Jones.
- Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note 46510, con Kenny Dorham, Richard Davis y Elvin Jones.
- Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note 4189, con Ron carter y Elvin Jones. Uno de los mejores álbumes de los años 60.
- Joe Henderson, *Page One*, Blue Note 84140, con Kenny Dorham, Butch Warren y Pete La Roca. Con las grabaciones originales de "Blue Bossa" y "Record-A-Me".
- Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note 84085, con Bernard McKinney, Wayne Shorter, Arat Davis y Elvin Jones.
- Freddie Hubbard, *Goin' Up*, Blue Note 84056, co Hank Mobley, Paul Chambers y Philly Joe Jones.

- Freddie Hubbard, *Blue Spirits*, Blue Note 46545, con James Spaulding, Joe Henderson, Kiane Zawadi, Harold Mabern Jr., Larry Ridley, Clifford Jarvis y Big Black. Escucha el *comping* de McCoy y su solo en el tema principal.
- Bobby Hutcherson, *Stick-Up!*, Blue Note 84244, con Joe Henderson, Herbie Lewis y Billy Higgins.
- Bobby Hutcherson, *Solo Quartet*, Contemporary 14009, con Herbie Lewis y Billy Higgins. Uno de los mejores discos de los años 80.
- Hank Mobley, *Straight, No Filter*, Blue Note 84435. Este álbum es uno de los mejores de McCoy, aunque aparece en solamente tres bandas—Barry Harris y Herbie Hancock tocan en las restantes. Escucha su solo en "Chain Reaction".
- Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note 84243, con Joe Henderson, Bob Cranshaw, Billy Higgins, además de dos temas con "dectetos" en arreglos de Oliver Nelson. Escucha el solo de Joe Henderson e el tema de Lee, "Ca-lee-so" y el solo de Wayne Shorter en "Yesterday" de Lennon/McCartney.
- Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note 4173, con Lee Morgan, Reggie Workman y Elvin Jones.
- Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note 84182, con Reggie Workman y Elvin Jones.
- Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note 988, con James Spaulding Freddie Hubbard, Ron Carter y Tony Williams.

Billy Wallace

- Max Roach, *Jazz in 3/4 Time*, EmArcy 826456. Agotado desde hace muchos años, parece mentira que este álbum haya causado tanta controversia al lanzarse por 1958. Se sacó un álbum entero de vales de jazz en un momento en que los músicos se debatían la posibilidad de tocar en tiempo de 3/4 con *swing*. Fui a ver el grupo de Max en Boston al año siguiente, con las dudas de si todavía tocaban vales. Y no solamente tocaban vales, también tocaron un par de temas en 5/4. Huelga decir que los tocaron con *swing*.

Cedar Walton

- Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Timeless 101, con George Coleman, Sam Jones y Billy Higgins.
- Cedar Walton, *Eastern Rebellion 2*, Timeless 106, con Bob Berg, Sam Jones y Billy Higgins.
- Art Blakey, *Three Blind Mice*, Solid State 18033, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter y Jymie Merritt. Uno de los mejores de Art—escucha el solo de Cedar en el standard de Brown-Fain, "That Old Feeling".
- Art Blakey, *Free For All*, Blue Note 4170 (con el mismo personal mencionado arriba). Escucha el *comping* de Cedar y su solo en "Pensativa" de Clare Fischer.
- Art Blakey, *Ugetsu*, Fantasy OJC-090 (con el mismo personal mencionado arriba).
- Art Blakey, *Kyoto*, Riverside Fantasy OJC-145 (con el mismo personal mencionado arriba).
- Art Blakey, *Mosaic*, Blue Note 46523 (con el mismo personal mencionado arriba). Uno de los mejores de "Bu"—con temas clásicos como "Children Of The Night" de Wayne Shorter, "Arabia" de Curtis Fuller y "Crisis" de Freddie Hubbard. Escucha el montuno de Cedar en la intro a "Mosaic".
- Art Blakey, *Indestructible!*, Blue Note 4193 (con el mismo personal mencionado arriba).
- Art Blakey, *Caravan*, Fantasy OJC-038 (con el mismo personal mencionado arriba).
- Art Blakey And The Jazz Messengers, MCA/Impulse 5886 (con el mismo personal mencionado arriba, excepto el bajo, con Reggie Workman).
- Donald Byrd, *Blackjack*, Blue Note 84259, con Sonny Red, Hank Mobley, Walter Booker y Billy Higgins.
- Donald Byrd, *Slow Drag*, Blue Note 84292, con Sonny Red, Walter Booker y Billy Higgins. Escucha lo *funky* de Sonny Red en el tema principal y en "Jelly Roll", el solo de Cedar en "The Loner" y su *comping* en "My Ideal" y en "Book's Bossa" de Walter booker.
- Steve Grossman, *Love Is The Thing*, Red Records 189, con David Williams y Billy Higgins. Escucha el solo de Cedar en "I Didn't Know What Time It Was".

- Joe Henderson, *Mode For Joe*, Blue Note 84227, con Lee Morgan, Curtis Fuller, Bobby Hutcherson, Ron Carter y Joe Chambers. Escucha el montuno que toca Cedar en la intro a "Black".
- Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note 84135, con Wayne Shorter, Jimmy Heath, Julian Priester, Reggie Workman, Larry Ridley y Philly Joe Jones.

James Williams

- Marvin "Smitty" Smith, *The Road Less Traveled*, Concord 379, con Wallace Roney, Steve Coleman, Ralph Moore, Robin Eubanks, Kenyatte Abdur-Rahman y Robert Hurst.

Larry Young

- Larry Young, *Unity*, Blue Note 4221, con Woody Shaw, Joe Henderson y Elvin Jones. Uno de los mejores discos de los años 60.
- Larry Young, *Into Somethin'*, Blue Note 84187, con Sam Rivers, Grant Green y Elvin Jones.



Benny Green

Foto © por John Gudeman

Apéndice A

Armonía de la Escala Mayor

I	C Δ	nota "vitanda"	Jónico
II	D-7		Dórico
III	E frigio (E sus $\flat 9$)	F/E E-7 sobre una progresión de "III"-VI-II-V	Frigio
IV	F $\Delta +4$		Lidio
V	G7	nota "vitanda"	Mixolidio
VI	A $\flat 6$ (tambien) A-7	sobre una progresión de III-"VI"-II-V	Eólico
VII	B \emptyset	nota "vitanda"	Locrio
V	G sus	no hay nota "vitanda"	Mixolidio

Apéndice B

Armonía de la Escala Menor Melódica

I $C-\Delta$ (o) $C-+7$ Menor-mayor

II $Dsus^b9$ $C-\Delta/D$ $A\emptyset/D$

III $E^b\Delta^{+5}$ Lidio aumentado

IV $F7^{+11}$ Lidio dominante

V (no existe ninguna cifra de acorde uniforme)

VI $A\emptyset$ (o) $A-7^b5$ Semidisminuido (o) Locrio #2


VII $B7^{alt.}$ Alterado (o) Disminuido tono entero

Apéndice C

Armonía de la Escala Disminuida

Escala disminuida semitono/tono entero

$G7^{\flat 9}$ ($B\flat 7^{\flat 9}$ $D\flat 7^{\flat 9}$ $E7^{\flat 9}$)



$\flat 9$ $+9$ $+11$

Escala disminuida tono entero/semitono

F° ($A\flat^{\circ}$ B° D°)



$\flat 9$ $+9$ $+11$

Apéndice D

Armonía de Tonos Enteros

$G7^{+5}$ (o) $G7^{\flat 13}$



$+11$ $+5$

Apéndice E

Estructuras Superiores

C7+11	C7+9	C7 ⁺¹¹ _{b9}	C7alt.	C7 ^{b9}
lid dom	dism	dism/alt	alt	dism
II	bIII	bV	bVI	VI

F#7alt. bVI	F#7 ^{b9} VI	F#7 ⁺¹¹ II	F#7 ⁺⁹ bIII
----------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------

C7+9	C7 ^{b13}	C7 ⁺¹¹	C7 ⁺¹¹ _{b9}
dism	alt	dism/alt	dism
I menor	bII menor	bIII menor	#IV menor

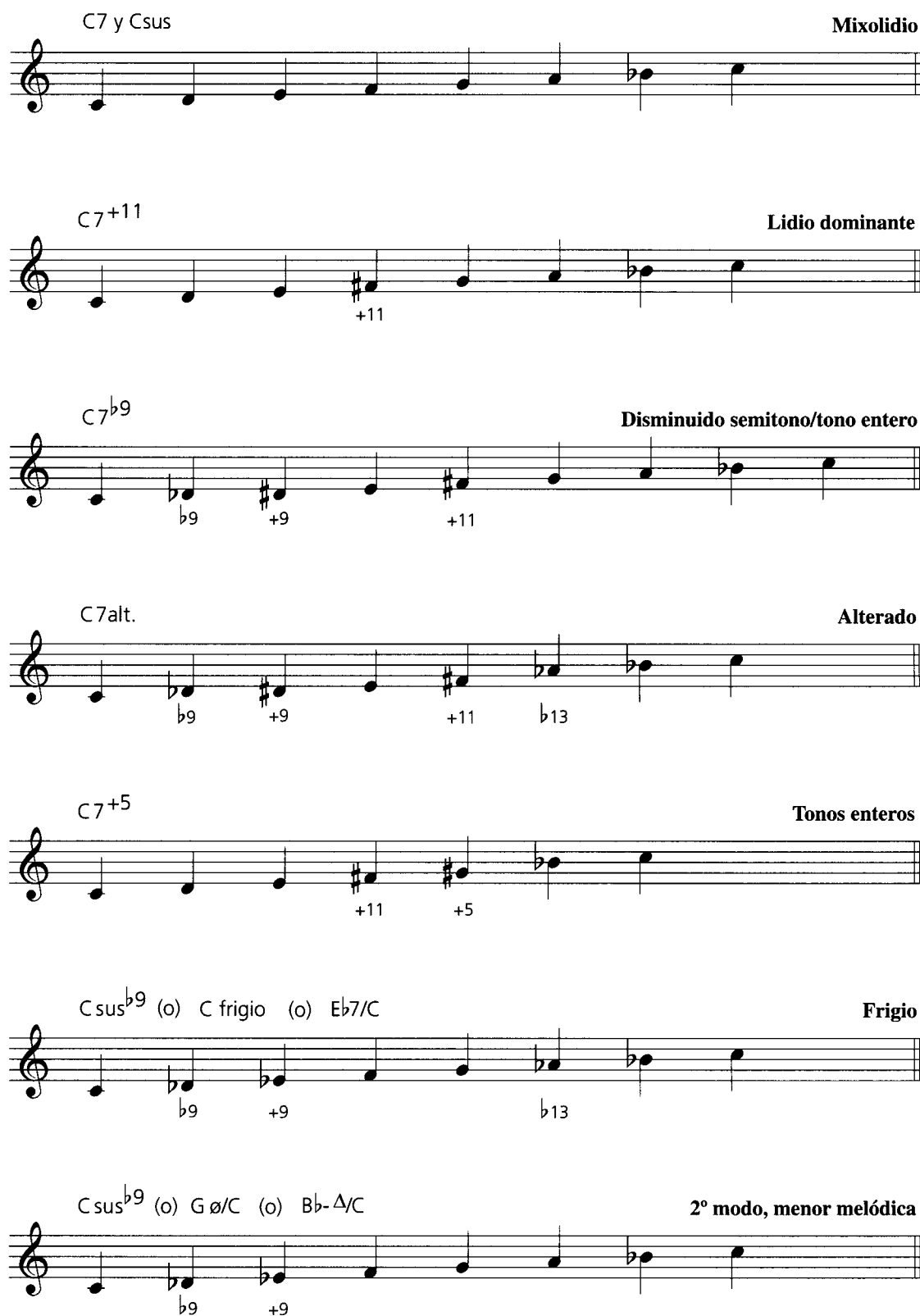
F#7 ⁺¹¹ _{b9} #IV menor	F#7 ⁺⁹ I menor
---	------------------------------

- REGLAS PARA LAS VOCES:
- 1) Inversiones de triada y tritono: OK
 - 2) Notas duplicadas: OK solamente en la parte alta de las voces
 - 3) Agregar la fundamental para evitar el sustituto tritonal sin alterar

Apéndice F

Comparación de Escalas de V Grado

C7 y Csus	Mixolidio
C7 ⁺¹¹	Lidio dominante
C7 ^{b9}	Disminuido semitono/tono entero
C7alt.	Alterado
C7 ⁺⁵	Tonos enteros
Csus ^{b9} (o) C frigio (o) Eb7/C	Frigio
Csus ^{b9} (o) G ø/C (o) Bb-Δ/C	2º modo, menor melódica



Apéndice G

Comparación de Escalas Sus y Sus \flat 9

Gsus modo G mixolidio, tono de C mayor



The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The F5 is a half step below the E5. The staff is labeled 'Gsus' on the left and 'modo G mixolidio, tono de C mayor' on the right.

Gsus^{b9} (o) G frigio (o) B^b7/G modo frigio de E^b mayor

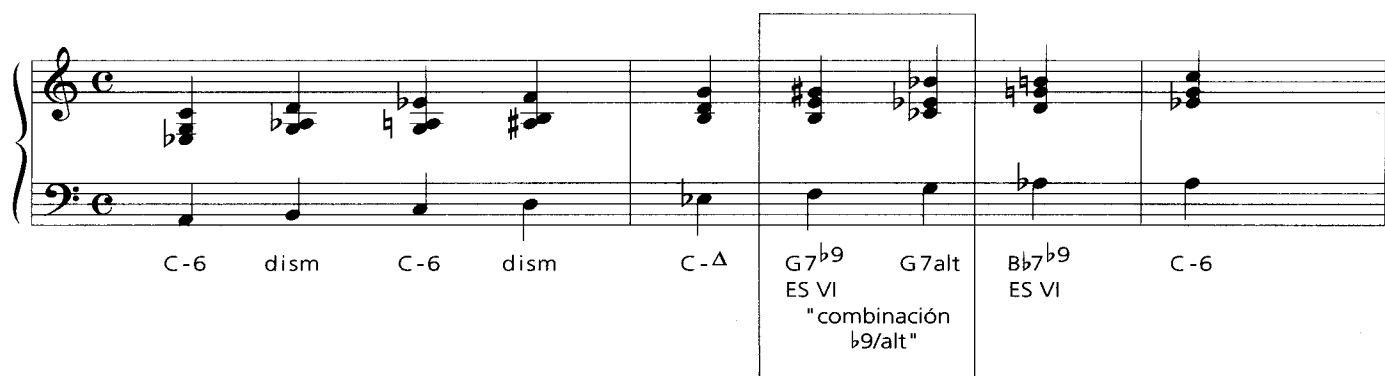
 b9 +9 b13
 nota "vitanda"

G sus^{b9} (o) D ø/G (o) F-Δ/G 2ª modo, escala de F menor melódica

$\flat 9$ $+9$

Apéndice H

2º Voz Menor en el Bajo



C-6 dism C-6 dism C-Δ G7^{b9} ES VI "combinación b9/alt" G7alt Bb7^{b9} ES VI C-6

Apéndice I

"Armaduras de Clave" Menores Melódicas

