



CAPÍTULO DOS

La escala mayor y la progresión de II-V-I

- Modos de la escala mayor
- La progresión de II-V-I
- Conducción de voces
- El ciclo de quintas
- Otras progresiones comunes de acordes
- El modo locrio y el acorde semidisminuido
- El jazz modal

Ejemplo 2-1

F -7 B \flat 7 E \flat Δ

Ejemplo 2-2

E -7 A7 D Δ

Ejemplo 2-3

A -7 D7 G Δ C \sharp -7 F \sharp 7 B Δ

Pronte a tocar la música demostrada en los tres primeros ejemplos y oirás el sonido de la progresión de II-V-I.¹ El **ejemplo 2-1** representa una progresión de II-V-I en la tonalidad de E \flat de "Stella By Starlight"² de Victor Young. El **ejemplo 2-2** es una progresión de II-V-I en la tonalidad de D de "Tune Up"³ de Miles Davis. El **ejemplo 2-3** demuestra dos progresiones de II-V-I de "Giant Steps"⁴, la primera en la tonalidad de G y la segundo en la tonalidad de B.

Hay cantidad de progresiones de acordes, siendo la de II-V-I la más común entre los músicos de jazz. La fuente original de los acordes de II, V y I grado son los modos de la escala mayor.

¹ A veces se nota como II-V7-I.

² Miles Davis, *The Complete 1964 Concert*, Columbia.

³ Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.

⁴ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

Los modos de la escala mayor

El ejemplo 2-4 demuestra la escala de C mayor y todos sus modos. Piensa en los modos de esta forma: La escala de C mayor dispone de siete notas diferentes y puedes tocar la escala empezando en cualquiera de estas siete notas. Quiere decir que existen en realidad siete escalas de C mayor distintas—una que empieza con C, otra con D, otra con E, otra con F, y así sucesivamente hasta B. Cada modo tiene un nombre griego, que se pone a la derecha de cada modo. Los números romanos de I a

Ejemplo 2-4

La escala de C mayor y sus modos

The image displays seven musical staves, each representing a mode of the C major scale. Each staff includes a chord symbol above the first few notes and a Greek name to the right of the staff. The modes are numbered with Roman numerals from I to VII.

- I C Δ C jónico**: Scale starting on C, chord C major.
- II D -7 D dórico**: Scale starting on D, chord D minor.
- III E -7 E frigio**: Scale starting on E, chord E minor.
- IV F Δ $\sharp 4$ F lidio**: Scale starting on F, chord F major with a sharp fourth.
- V G7 G mixolidio**: Scale starting on G, chord G dominant seventh.
- VI A -7 A eólico**: Scale starting on A, chord A minor.
- VII B \emptyset B locrio**: Scale starting on B, chord B half-diminished.

VII que se ven a la izquierda de cada modo corresponden al nombre del modo colocado a la derecha, o sea, I representa el jónico, II el dórico, III el frigio, etc. Y es así en todas las tonalidades mayores.

Los nombres de los modos griegos no son nada esotéricos; son términos que utilizan los músicos de jazz todos los días. Por ejemplo, se puede escuchar semejante conversación:

Primer músico: "¿Cuál es el acorde del segundo compás?"

Segundo músico: "F lidio."

El modo jónico y el acorde de 7ª mayor

De los modos proceden los *acordes de séptima*. Se construyen los acordes de séptima tocando cada dos notas de cada modo, como se ve en el **ejemplo 2-5**.

Ejemplo 2-5

Modo C jónico C Δ

"Cada dos notas" serán la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde resultante. Estas notas se denominan *tonos de acordes*, pues definen la cualidad—sea mayor, menor, dominante—de cada acorde de séptima.

En el modo jónico de la escala de C mayor demostrada aquí, se encasillan cada dos notas, de manera que las notas encasilladas formen el acorde de séptima demostrado a la derecha. Las notas encasilladas son las notas primera, tercera, quinta y séptima del modo y también son la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde.

El **ejemplo 2-6** demuestra un acorde de C 7ª mayor. Una cifra común de este acorde es el triángulo, así: CΔ.⁵ Este acorde se denomina "7ª mayor" por la relación interválica entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º. *Los acordes de 7ª mayor tienen una 3ª mayor, una 5ª justa y una 7ª mayor.* Como este acorde se construye a base del primer modo, se le denomina acorde de I grado.

Ejemplo 2-6

C Δ

⁵ Unas cifras alternativas comunes son C, CΔ7, C maj7 y CM7. Se utilizan las cifras C6 y C9/6 de manera intercambiable con CΔ, aunque son un poco distintas.

El modo dórico y el acorde de 7ª menor

El modo segundo o dórico de la escala de C mayor corre de D a D, como se ve en el **ejemplo 2-7**. Las notas encasilladas—la primera, tercera, quinta y séptima de este

Ejemplo 2-7

modo—forman de nuevo un acorde, en este caso el acorde de D7ª menor demostrado a la derecha.

El **ejemplo 2-8** demuestra un acorde de D menor 7ª. La cifra más común de este acorde es el guión, entonces este acorde se nota así: D-7.⁶ Este acorde se denomina "menor 7ª" por las relaciones interválicas entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º: *Los acordes de menor 7ª tienen una 3ª menor, una 5ª justa y una 7ª menor*. Como este acorde se construye a base del segundo modo, se le denomina acorde de II grado.

Ejemplo 2-8

El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante

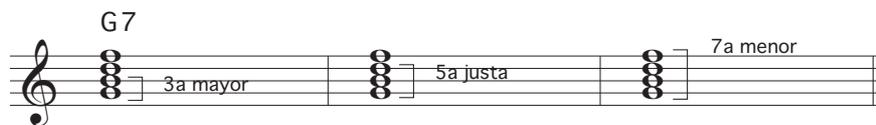
Ahora saltemos al modo quinto, o mixolidio, que corre de G a G. El **ejemplo 2-9** demuestra este modo con las notas primera, tercera, quinta y séptima encasilladas

Ejemplo 2-9

para formar un acorde de G 7ª dominante, el acorde demostrado a la derecha. El nombre de este acorde se suele abreviar en "G siete" y se cifra como G7. Este acorde se denomina "7ª dominante" por las relaciones interválicas entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º: *Los acordes de 7ª dominante tienen una 3ª mayor,*

⁶ Las cifras alternativas son Dmin7, Dmi7 y Dm7.

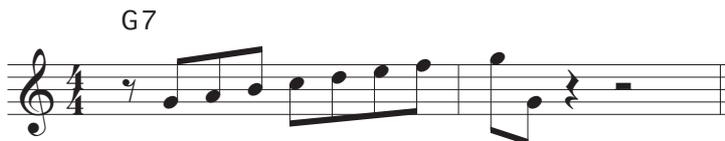
Ejemplo 2-10



una 5ª justa y una menor 7ª, como se ve en el **ejemplo 2-10**. Como este acorde se construye a base del quinto modo, se le denomina acorde de V grado.

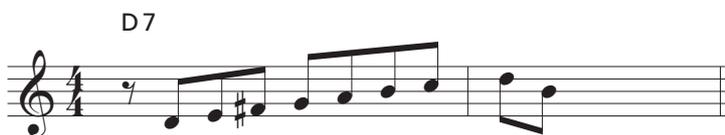
En el **ejemplo 2-11** se demuestra un ejemplo del modo mixolidio. Las ocho primeras notas del tema de Freddie Hubbard, "Philly Mignon"⁷ (el título del álbum se basa en el nombre del baterista, Philly Joe Jones) sube por la escala de G mixolidio.

Ejemplo 2-11



Las ocho primeras notas de "Pent-Up House"⁸ suben por la escala de D mixolidio, como se ve en el **ejemplo 2-12**.

Ejemplo 2-12



Los acordes de I, II y V—de 7ª mayor, 7ª menor y 7ª dominante—son los acordes que más comúnmente se tocan en el jazz. Ya que cada acorde dispone de una 5ª justa (hay acordes con $\flat 5$ o $\sharp 5$ que veremos más adelante), lo que varía son la 3ª y la 7ª. Estos intervalos determinan si el acorde será mayor, menor o dominante—es decir que determinan lo que se llama la tonalidad o la *cualidad* de un acorde. A continuación exponemos unas reglas que explican las diferencias entre los tres tipos de acorde:

- Los acordes de 7ª mayor tienen una 3ª mayor y una 7ª mayor.⁹
- Los acordes de menor 7ª tienen una 3ª menor y una 7ª menor.¹⁰
- Los acordes de 7ª dominante tienen una 3ª mayor y una 7ª menor.

La progresión de II-V-I

Los acordes de I, II y V grado ocurren a menudo como una *progresión de acordes de II-V-I*, la progresión más común del jazz. Los acordes de los ejemplos anteriores—D-7, G7 y CΔ—forman la progresión de II-V-I en la tonalidad de C. ¿Puedes encontrar II-V-I en la tonalidad de F? Se hace de esta manera: Las notas segunda, quinta y primera de la escala de F mayor son G, C y F. El acorde de II grado siempre es un acorde de menor 7ª, el acorde de V grado siempre es un acorde de 7ª de dominante y el acorde de I grado es un acorde de 7ª mayor. Entonces, la progresión de II-V-I de I tono de F es G-7, C7, FΔ. Ahora forma mentalmente la progresión de II-V-I en todas las tonalidades; no necesitas de tu instrumento para hacerlo.

⁷ Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note, 1962.

⁸ Sonny Rollins *Plus Four*, Prestige, 1956.

⁹ Piénsalo así: "mayor-mayor-mayor".

¹⁰ Piénsalo así: "menor-menor-menor".

Ejemplo 2-13

F#-7 B7 E-7 A7 F#-7 B7 E-7 A7
3 3

II V II V II V II V
 tonalidad de E tonalidad de D tonalidad de E tonalidad de D

Ejemplo 2-14

G7 CΔ
 V I
 tonalidad de C

Una progresión de II-V no tiene que terminar en el I grado, como se ve en los cambios de II-V de los cuatro primeros compases del tema de Richard Rodgers, "I Didn't Know What Time It Was" (**ejemplo 2-13**).

Y la progresión de V-I no tiene que ir precedida de un acorde de II grado, como se ve en la progresión de V-I que ocurre al principio de "What's New" de Bob Haggart (**ejemplo 2-14**). Además, los acordes de II, de V y de I grado muchas veces ocurren al azar, sin conexión al parecer con los acordes a su alrededor, como se ve en la progresión demostrada en el **ejemplo 2-15**.

Ejemplo 2-15

D-7 Eb7 BbΔ A7 Bb-7 AΔ D7 EbΔ
 II grado V grado I en Bb V grado II en Ab I grado V grado I grado
 en C en Ab en D en A en G en Eb

- Los acordes de menor 7ª son acordes de II grado.
- Los acordes de 7ª dominante son acordes de V grado.
- Los acordes de 7ª mayor son acordes de I grado.

¹¹ Un "fake book" es un agregado de temas, que constan en general solamente de la melodía y las cifras de los acordes. Los mejores y más exactos son *The New Real Book*, Vols. I, II y III, disponibles para instrumentos en tono de concierto "C" no transpositores y de si bemol y mi bemol. Otro buen *fake book* es *The World's Greatest Fake Book*, disponible solamente para instrumentos en tono de concierto "C". Todos son publicados por Sher Music.

Otros buenos temas para analizar son "All The Things You Are", "Tune Up", "Soul Eyes", "I Thought About You", "Satin Doll" y "Perdido". De nuevo te recuerdo que no hagas caso a ninguna de las alteraciones de los acordes que veas—b9, #9, #11, b5, ø, b13, alt, etc. Ya pasaremos a estudiarlas.

Conducción de voces

En el **ejemplo 2-17**, fijate que al pasar al acorde de II grado al de V grado y luego al de I grado, la 7ª de cada acorde se resuelve un semitono hacia abajo, convirtiéndose en la 3ª del acorde siguiente.

Se trata de una básica *conducción de voces*, o sea el sentido en el que tiende a moverse cada nota. Es casi como si hubiese una atracción magnética en la 7ª, que la impulsa a resolverse medio tono hacia abajo. Si tocas algún instrumento de viento y estás improvisando con otro instrumentista de viento quien esté tocando la melodía, al tocar la 7ª y resolverla medio tono hacia abajo le proporcionas una línea de fondo instantánea al solista.

Toca la música que se demuestra en el **ejemplo 2-18**, los compases tercero y cuarto de "Round Midnight" de Thelonious Monk. Escucha la manera de

Ejemplo 2-17

D-7 G7 CΔ

7a 3a 3a

La 7ª se resuelve un semitono hacia abajo, convirtiéndose en la 3ª del próximo acorde

II V I

Ejemplo 2-18

Eb-7 Ab7 B-7 E7 Bb-7 Eb7

7a 3a 7a 3a 7a 3a

Ejemplo 2-19

G-7 C7 Ab-7 Db7

7a 3a 7a 3a

que se resuelve la 7ª de cada acorde de II grado un semitono hacia abajo, convirtiéndose en la 3ª del acorde de V grado.

Toca la música del **ejemplo 2-19**. La línea de arriba representa lo que toca Donald Byrd en dos compases de las progresiones de II-V en su tema "Low Life".¹² Jackie McLean toca la línea de abajo, resolviendo la 7ª de cada acorde de II grado un semitono hacia abajo a la 3ª de cada acorde de V grado.

¹² Donald Byrd, *Fuego*, Blue Note, 1959.

Ejemplo 2-20



El ciclo de quintas

Repasa las progresiones de II-V-I en cada tonalidad, aprendiéndolas de memoria. Al aprender algo en todas las tonalidades, los músicos de jazz utilizan el *ciclo de quintas*, como se ve en el **ejemplo 2-20**.¹³

El ciclo de quintas es una disposición de todas las 12 notas de la escala cromática, estando cada nota una quinta por debajo de la nota anterior. Al pasar por el ciclo, piensa que cada nota representa una tonalidad en la cual vas a estudiar después. Comienza con la tonalidad de C en la parte de arriba del ciclo, moviéndote *en sentido contrario al de las agujas del reloj* por las tonalidades de F, Bb, Eb, etc.¹⁴

Deberías de utilizar el ciclo al estudiar, porque semeja la realidad. La mayoría de los movimientos de los acordes de los temas sigue alguna parte del ciclo. Por ejemplo, la fundamental de la progresión de II-V-I sigue el ciclo. En la tonalidad de C, las fundamentales de la progresión de II-V-I (D-7, G7, CΔ) son D, G y C, que se siguen por el ciclo en sentido contrario al de las agujas del reloj. En la tonalidad de F, las fundamentales de la progresión de II-V-I (G-7, C7, FΔ) son G, C y F, que también se siguen por el ciclo.

El **ejemplo 2-21** demuestra los cambios de los primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Fíjate en la manera de que las fundamentales de los acordes forman fragmentos basados en el ciclo de 5as.

Ejemplo 2-21

	F-7	Bb-7	Eb7	AbΔ	DbΔ	D-7	G7	CΔ
	F.....	Bb.....	Eb.....	Ab.....	Db	D.....	G.....	C
	Los acordes siguen el ciclo de 5as de F a Db.....					y después de D a C		

¹³ El ciclo de quintas también se conoce como "círculo de cuartas".

¹⁴ Los músicos clásicos suelen aprender el ciclo en la dirección de las agujas del reloj, mientras que los músicos de jazz prefieren pasar en sentido contrario al de las agujas del reloj, ya que el movimiento de nota en nota (C, F, Bb, etc.) sigue la fundamental de la progresión de II-V-I (p. ej. C-7, F7, BbΔ).

Otras progresiones de acordes comunes

Aunque la progresión de II-V-I es la más común que tocan los músicos de jazz, hay otras progresiones comúnmente tocadas que nos conviene examinar.

V de V

El término “V de V” se refiere a un acorde dominante que se resuelve una 5ª hacia abajo a otro acorde dominante, por ejemplo de C7 a F7. A veces se ven varios acordes de V grado siguiéndose en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo de quintas. El ejemplo quintaesencial es el puente de “I’ve Got Rhythm” de George Gershwin, con cuatro acordes de V grado seguidos, resolviéndose cada uno una 5ª hacia abajo (ejemplo 2-22). Fíjate cómo las fundamentales de los acordes pasan en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo: D, G, C, F.

Ejemplo 2-22

D7 G7 C7 F7

V de V de V de V

Ejemplo 2-23

A7 D7alt G7 C7#9 F7#9 Bb7 Eb7 Ab7 Db7

V de V de V de V de V de V de V

Toca el **ejemplo 2-23** y verás cómo Cedar Walton tocó nueve acordes de V de V por el ciclo en los últimos compases de su versión del tema de Albert Hague, “Young And Foolish”.¹⁵ Las fundamentales de todos los nueve acordes de 7ª dominante—A, D, G, C, F, Bb, Eb, Ab

¹⁵ Transcritos de una clínica brindada por Cedar en el club Kimball's de San Francisco en 1991.

y D \flat —se siguen en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo. No te dejes confundir por la falta de fundamental en los acordes de Cedar—una buena introducción a las voces “sin fundamental” que suelen tocar los pianistas de jazz.

I-VI-II-V

Una de las progresiones de jazz más comunes es la de I-VI-II-V. Los cuatro primeros acordes originales del tema de George Gershwin, “I’ve Got Rhythm” son una progresión de I-VI-II-V (C A-7, D-7, G7), como se demuestra en el **ejemplo 2-24**.¹⁶ Como todavía no hemos hablado del acorde de “VI grado”, echémosle una mirada. En la tonalidad de C, la sexta nota es A. Al tocar la escala de C mayor de A a A se nos ofrece el modo A eólico, demostrado en el **ejemplo 2-25**. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª menor, 5ª justa y 7ª menor—o sea un acorde de A menor 7ª, el acorde de VI grado de la tonalidad de C.

Ejemplo 2-24

C Δ A-7 D-7 G7

I VI II V

Ejemplo 2-25

Modo de A eólico

A-7

5a 7a

fund. 3a

VI

fundamental 2a 3a 4a 5a 6a 7a 8va

Ejemplo 2-26

C Δ A7 D-7 G7

I VI II V

El acorde de VI grado que proviene del modo eólico tiene una 3ª menor, una 5ª justa y una 7ª menor. Es estructuralmente idéntico al acorde de II grado que proviene del modo dórico—los dos son acordes menor 7ª. Sin embargo, cuando pasemos a estudiar todas las siete notas de cada modo en el Capítulo 3, verás que hay una gran diferencia entre los acordes dórico y eólico.

Los músicos de hoy suelen preferir tocar un acorde de 7ª dominante a un acorde de menor 7ª como el acorde de VI en una progresión de I-VI-II-V. Tocarían la progresión de I-VI-II-V en la tonalidad de C como C Δ , A7, D-7, G7 (**ejemplo 2-26**). El tocar A7 en lugar de A-7 le da a la progresión un sentido más fuerte de resolución al acorde de D-7 y existen muchas más oportunidades de alterar los acordes de 7ª dominante que los acordes de menor 7ª.

¹⁶ “I’ve Got Rhythm” se suele tocar en la tonalidad de B \flat .

III-VI-II-V

Una variación común de la progresión de I-VI-II-V es la de III-VI-II-V, progresión que se usa mucho en las vueltas. En la tonalidad de C sería E-7, A-7, D-7, G7. No hemos hablado todavía del tercer modo, de donde proviene el acorde de III grado, entonces hagámoslo en el **ejemplo 2-27**.

Ejemplo 2-27

Modo de E frigio

E - 7

Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª menor, 5ª justa y menor 7ª—o sea un acorde de E-7, el acorde de III grado de la progresión de III-VI-II-V de la tonalidad de C.

El acorde de III grado que proviene del modo frigio es estructuralmente idéntico a los acordes II y VI grado que provienen de los modos dórico y eólico. Los tres parecen ser acordes de menor 7ª. Pero cuando estudies las siete

notas de cada modo en el Capítulo 3, verás que el modo frigio se suele tocar en un acorde completamente distinto, que ni siquiera es acorde de menor 7ª.

Ejemplo 2-28

Al igual que pasa con la progresión de I-VI-II-V, el acorde de VI grado de una progresión de III-VI-II-V se suele tocar con más frecuencia como acorde dominante, como ocurre en los compases 7 y 8 en el tema de Jimmy Van Heusen, "Polka Dots And Moonbeams" (**ejemplo 2-28**).

Ejemplo 2-29

También se pueden rearmonizar como acordes dominantes los cuatro acordes de la progresión de III-VI-II-V. Lo hace así Kenny Barron al final de los ocho primeros compases de "On The Sunny Side Of The Street" de Jimmy McHugh.¹⁷ El **ejemplo 2-29** demuestra los compases séptimo y octavo originales. El

¹⁷ Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

Ejemplo 2-30

voces de piano de Kenny Barron, aquí representadas de modo sencillo

D-7 G7 E7#9 A7 D7#9 G7

II V III VI II V
V de V de V de V

ejemplo 2-30 demuestra la rearmonización hecha por Kenny, con cuatro acordes dominantes seguidos. Ya que cada acorde de V se resuelve a un acorde de V una 5ª más abajo, esta progresión también se podría denominar “V de V de V de V”, pero sería ya un nombre kilométrico.

I-II-III-IV y el modo lidio

El tocar los cuatro primeros acordes diatónicos de una tonalidad es una progresión común. Toca el **ejemplo 2-31** y escucharás los dos primeros compases del tema “I’m Old Fashioned” de Jerome Kern, interpretados por John Coltrane,¹⁸ utilizando una progresión diatónica de I-II-III-IV.

Ejemplo 2-31

CΔ D-7 E-7 FΔ

Todavía no hemos hablado del acorde de IV grado, entonces pasemos a hablar de él. En la tonalidad de C, la cuarta nota es F. Si tocamos una escala de C mayor de F a F estamos ante el modo F lidio, que se demuestra en el **ejemplo 2-32**. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª mayor, 5ª justa y 7ª mayor—o sea un acorde de FΔ—el acorde de IV grado de la tonalidad de C mayor y el acorde de IV de la progresión de I-II-III-IV de “I’m Old Fashioned”.

Ejemplo 2-32

Modo de F lidio

FΔ

5a 7a
fund. 3a

fundamental 2a 3a #4 5a 6a 7a 8va IV

Existe una nota implícitamente alterada en el modo de F lidio: B, la 4ª sostenida de un acorde de FΔ. Toma nota de esto por el momento y lo trataremos más a fondo en el Capítulo 3.

Ejemplo 2-33

CΔ D-7 E-7 FΔ E-7 D-7 CΔ

I II III IV III II I

La progresión de I-II-III-IV la suelen tocar los pianistas y guitarristas cuando un acorde de 7ª mayor se extiende por dos compases. El acorde de los compases séptimo y octavo de “All The Things You Are” de Jerome Kern no es más que un CΔ. Para darle algo de contraste y movimiento, podrías proceder hacia arriba con I-II-III-IV y luego hacia abajo con III-II-I, como oírás al tocar el **ejemplo 2-33**.

¹⁸ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

Ejemplo 2-34

E♭Δ F-7 G-7 A♭-7 D♭7

Ahora toca e **ejemplo 2-34** y oirás la manera en que Coltrane nos engaña utilizando la progresión de I-II-III-IV para modular desde la tonalidad de E♭ a otra tonalidad en el tema "Moment's Notice".¹⁹ El acorde de IV grado que se esperaría sería A♭Δ, pero en cambio Coltrane tocó A♭-7, resolviéndolo a D♭7, la progresión de II-V en G♭.

I-IV

Ejemplo 2-35

B♭Δ E♭Δ D-7

Los acordes mayores suelen ir seguidos de acordes que están una 4ª más arriba. A veces el acorde de una 4ª más arriba es un acorde mayor, como se ve en el **ejemplo 2-35**, en el que Bobby Hutcherson toca un acorde de B♭Δ seguido de E♭Δ en el primer compás de "My Foolish Heart" de Victor Young.²⁰

Otras veces el acorde de una 4ª más arriba es un acorde dominante, como se ve en los compases 7 y 8 de "Stella By Starlight", donde E♭Δ va seguido de A♭7 (**ejemplo 2-36**). Hay otro ejemplo en el tema "Old Folks" de Willard Robison, en el que B♭Δ va seguido de E♭7 (**ejemplo 2-37**).

Ejemplo 2-36

F-7 B♭7 E♭Δ A♭7

Ejemplo 2-37

B♭Δ E♭7 A7

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Contemporary, 1981.

El modo locrio y el acorde semidisminuido

Hay un modo que todavía no hemos examinado: el séptimo o locrio. El **ejemplo 2-38** demuestra el

Ejemplo 2-38

Modo de B locrio

B ø

fundamental 2a 3a 4a a5 6a 7a 8va

fund. 7a 3a VII

modo de B locrio de la tonalidad de C. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde distinto de los otros que hemos visto hasta ahora—o sea un acorde con fundamental, 3ª menor, 5ª *bemol* y 7ª menor—un acorde de B-7♭5, el acorde de VII grado de la tonalidad de C. Los acordes que proceden de los demás seis modos tenían una 5ª justa, pero una 5ª justa sobre B sería F♯, una nota ajena a la tonalidad de C. El modo locrio es el único con una 5ª *bemol*. Como la cifra B-7♭5 es bastante larga, la mayoría de los músicos de hoy la escriben como Bø o B *semidisminuido*. “Semidisminuido” quiere decir “un acorde de 7ª menor con 5ª *bemol*”. Examinaremos el acorde semidisminuido más a fondo en el Capítulo 3.

El jazz modal

Una buena definición del *jazz modal* sería “pocos acordes, mucho espacio”. El término empezó a usarse al lanzarse el álbum de Miles Davis *Kind Of Blue* en 1959.²¹ El tema modal por excelencia de ese álbum viene a ser “So What”, un tema con solamente dos acordes, cuyos cambios se demuestran en el **ejemplo 2-39**.

Ejemplo 2-39

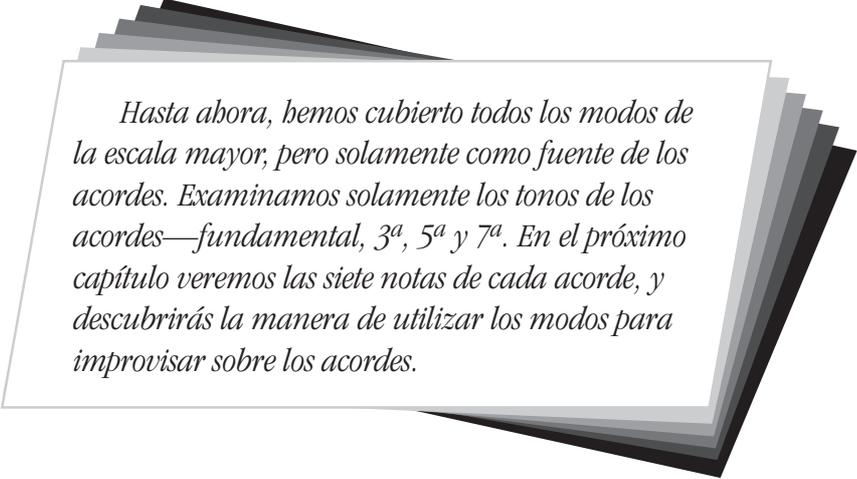
D-7 D-7 E♭-7 D-7

8 compases 8 compases 8 compases 8 compases

²¹ Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

Los temas modales crearon mucho más espacio para improvisar sobre cada acorde en comparación con los temas de jazz y los standards anteriores—hasta 24 compases sobre el acorde de D-7 en “So What”, por ejemplo, (o sea, desde los últimos 8 compases hasta el final de los primeros 16 compases). Es por eso que los músicos han podido enfocarse naturalmente en la escala o el modo de cada acorde, en lugar del acorde mismo. Entonces, aunque los dos acordes de “So What” sean D-7 y E \flat -7, los músicos se inclinan más bien a pensar en “D dórico” y “E \flat dórico” al improvisar. Históricamente se ha producido un cambio fundamental entre los músicos de jazz, del pensar de manera vertical (o sea, en plan acorde) a un concepto más horizontal (o sea, en plan escala).

Un tema compuesto anteriormente por Miles Davis, “Milestones”²² (1958) fue basado en solamente tres acordes. Entre otros temas que impulsaron a los músicos a pensar en las escalas y los modos, más que en los acordes, figuran “Impressions”²³ de John Coltrane, basado en los cambios de “So What”, la versión de Coltrane de “My Favorite Things”²⁴ de Richard Rodgers y el tema “Little Sunflower”,²⁵ de Freddie Hubbard.



Hasta ahora, hemos cubierto todos los modos de la escala mayor, pero solamente como fuente de los acordes. Examinamos solamente los tonos de los acordes—fundamental, 3^a, 5^a y 7^a. En el próximo capítulo veremos las siete notas de cada acorde, y descubrirás la manera de utilizar los modos para improvisar sobre los acordes.

²² Miles Davis, *Milestones*, Columbia 1958.

²³ John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1961. La melodía de la sección A de “Impressions” es prácticamente idéntica a la “Pavanne” del segundo tiempo de la composición de Morton Gould, “2nd American Symphonette”, copyright 1938. Coltrane ¿habría oído esa “Pavanne” antes de escribir “Impressions”? Es muy posible, ya que “Pavanne” era muy popular en los años 40 y 50 y se tocaba mucho en la radio. Dada la honradez artística de Coltrane, podemos dar por sentado que si se copió “Pavanne” lo hizo inconscientemente.

²⁴ John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic, 1960.

²⁵ Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.