



CAPÍTULO TRES

Teoría de los acordes/de las escalas

- *El porqué de las escalas*
- *Armonía de la escala mayor*
- *Armonía de la escala menor melódica*
- *Armonía de la escala disminuida*
- *Armonía de la escala de tonos enteros*

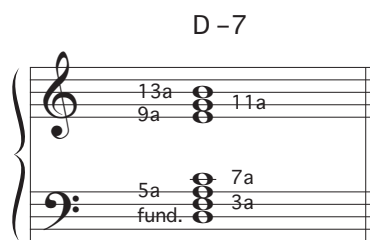
El porqué de las escalas

En los años 50 y 60 ocurrió una revolución en el jazz, casi tan importante como la revolución del bebop de principios de los 40, pero ignorada por la mayoría de los historiadores: Los músicos de jazz empezaron a pensar de manera tanto horizontal (en términos de escalas) como vertical (en términos de acordes).

He aquí un poco de historia de cómo fue: en los primeros días del jazz, no había cursos de improvisación, de teoría del jazz, etc., porque no había escuelas de jazz.¹ Los músicos improvisaban principalmente sobre la melodía del tema y sobre las notas de los acordes. Se pensaba en los acordes más o menos de la manera siguiente: “En un acorde de D-7, se toca D-F-A-C, o sea, la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde”. En los años 30, los músicos más adelantados, como Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tatum o Lester Young habrían dicho “también se puede tocar E-G-B, o sea, la 9ª, 11ª y 13ª de un acorde de D-7”. Ahora mira el **ejemplo 3-1**, todas las notas—la fundamental, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª y 13ª—de un acorde de D-7.

La enseñanza del jazz ha progresado mucho desde entonces, pero la mayoría de los músicos siguen tocando las mismas notas sobre un acorde de D-7. Lo que ha cambiado es la manera de que pensamos en las notas. Nos inclinamos menos a pensar en ellas como en una

Ejemplo 3-1



¹ La enseñanza del jazz no se generalizó en las universidades y los colegios norteamericanos hasta los años 60.

serie de 3^{as}. Pues aprendimos el abecedario como A-B-C-D-E-F-G, etc., no es tan fácil pensar en cada dos letras del abecedario, por ejemplo como D-F-A-C-E-G-B. Y pues aprendimos los números en secuencia, como 1-2-3-4, etc., no nos sale tan fácil pensar en cada dos números, por ejemplo como 1-3-5-7-9-11-13. Por fortuna, es bastante fácil disponer las notas para que estén en secuencia.

Fíjate de nuevo en el **ejemplo 3-1**. Toma las siete notas y agrúpalas dentro de la misma octava, como se ve en el **ejemplo 3-2**. Ahora disponlas en forma de escala y

Ejemplo 3-2



estarás ante las siete notas de la escala de D dórica, o el modo, que se demuestra a mano derecha. Es mucho más fácil de recordar una escala que una serie de 3^{as}. *El porqué los músicos de jazz piensan en términos de escalas o modos al improvisar es que es más fácil que pensar en términos de acordes.*

La palabra “escala” tiene una connotación negativa para muchos, pues evoca una imagen de una faena monótona—el estar practicando robótica e interminablemente un sin fin de horas cada día para “aprenderse las escalas”. Claro que tendrás que practicar las escalas para poderlas usar al improvisar, pero los mejores músicos de jazz llegan a un punto en el que piensan en la escala, no como “do-re-mi-fa-sol” sino como una reserva de notas de las cuales pueden escoger para tocarlas sobre un acorde dado.

Es más, la mayoría de los principiantes del jazz se imaginarán que así como parece haber montones de acordes, tendrá que haber montones de escalas. *Pero no.* Puedes interpretar casi todos los cifrados de los acordes utilizando las siguientes cuatro escalas:²

- La escala mayor
- La escala menor melódica
- La escala disminuida
- La escala de tonos enteros

² También está la escala de blues, cosa *sui generis* que cubriremos en el Capítulo 10.

Como se ve en el **ejemplo 3-2**, las notas de un acorde extendido de D-7 son exactamente las mismas que las del modo de D dórico. Acuérdate de esto, pues aunque todo el mundo dice “Toca tal escala sobre tal acorde”, como si la escala y el acorde fuesen dos cosas distintas, *la escala y el acorde son dos formas de una misma cosa*. Empieza a pensar en los cifrados de los acordes como cifras de escalas, o, lo que es mejor, como *cifras de acordes/escalas*.

Como vamos a estar pensando en las escalas y los acordes como dos formas de una misma cosa, repasemos las reglas para los tres acordes básicos: los de 7ª mayor, menor 7ª y 7ª dominante. Se aplicarán las mismas reglas a la mayor parte de las escalas.

- El acorde de 7ª mayor posee una 3ª mayor y una 7ª mayor.³
- El acorde de menor 7ª posee una 3ª menor y una 7ª menor.⁴
- El acorde de 7ª dominante posee una 3ª mayor y una 7ª menor.

Los tres acordes—7ª mayor, menor 7ª y 7ª dominante, poseen una 5ª justa.

Armonía de la escala mayor

Pues se puede tocar más de una escala en un acorde dado, las escalas indicadas aquí caen dentro de la categoría de “primeras opciones básicas”. Los distintos músicos tocan escalas distintas sobre los mismos acordes. Charlie Parker y John Coltrane, dos gigantes del jazz, tocaban escalas distintas sobre los acordes semidisminuidos. Mantén la mente abierta—y los oídos también.

³ Piénsalo así: “mayor-mayor-mayor”.

⁴ Piénsalo así: “menor-menor-menor”.

Ejemplo 3-3

Armonías de las escalas mayores

I $C\Delta$ jónico
nota "vitanda"
4a

II $D-7$ dórico

III $E\text{ sus}^{\flat 9}$ frigio

IV $F\Delta^{\sharp 4}$ lidio
#4

V $G7$ mixolidio
nota "vitanda"
11a

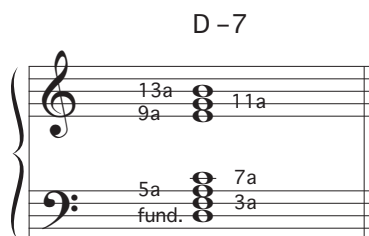
VI $A-\flat 6$ eólico

VII $B\emptyset$ locrio
nota "vitanda"
 $\flat 9$ $\flat 5$

V $G\text{ sus}$ mixolidio
no hay nota "vitanda"
11a

Mira el cuadro de las armonías de las escalas mayores (**ejemplo 3-3**). Aprendiste algo sobre la escala mayor en el Capítulo 2, pero solamente tratamos la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª de cada modo para saber los acordes provenientes de tal modo. En este capítulo, vas a aprender sobre las siete notas de cada modo, esta vez desde el punto de vista de la improvisación, junto a la formación de los acordes. Y mientras tanto, aprenderás más acordes tocados por los músicos de jazz. Además, aprenderás la manera de que los músicos utilizan los cifrados de los acordes, no solamente para indicar el acorde que hay que tocar, sino también para indicar la escala que hay que tocar con dicho acorde. Y últimamente, aprenderás sobre las *extensiones* (9ª, 11ª, 13ª) y las *alteraciones* (♭9, #9, #11, ♭5, ♭13).

Ejemplo 3-4



Los cifrados de las extensiones siempre confunden al principio. Mira el **ejemplo 3-4**, que demuestra un acorde de D-7. E, la "9ª" del acorde de D-7, queda una 2ª por encima de D, ¿no es verdad? G, la "11ª" queda una 4ª por encima de D. Y B, la "13ª", queda una 6ª por encima de D. Entonces, ¿por qué no denominar E, G y B la 2ª, 4ª y 6ª? Como los acordes se construyen por lo general a base de 3ª, para mantener la secuencia se necesitan números mayores de "7". A continuación pongo unas reglas sencillas que deberías aprender de memoria:

- La 9ª de un acorde es la misma nota que la 2ª.
- La 11ª de un acorde es la misma nota que la 4ª.
- La 13ª de un acorde es la misma nota que la 6ª.

El modo jónico y el acorde de 7ª mayor

El **ejemplo 3-3** demuestra la escala de C mayor en todos sus modos, jónico, dórico, frigio, lidio, etc. Veamos el modo primero, o jónico, que va con algún tipo de acorde de C. ¿Qué clase de 3ª o 7ª tiene? Pues lleva una 3ª mayor y una 7ª mayor, es el modo de un acorde de C .

Ejemplo 3-5



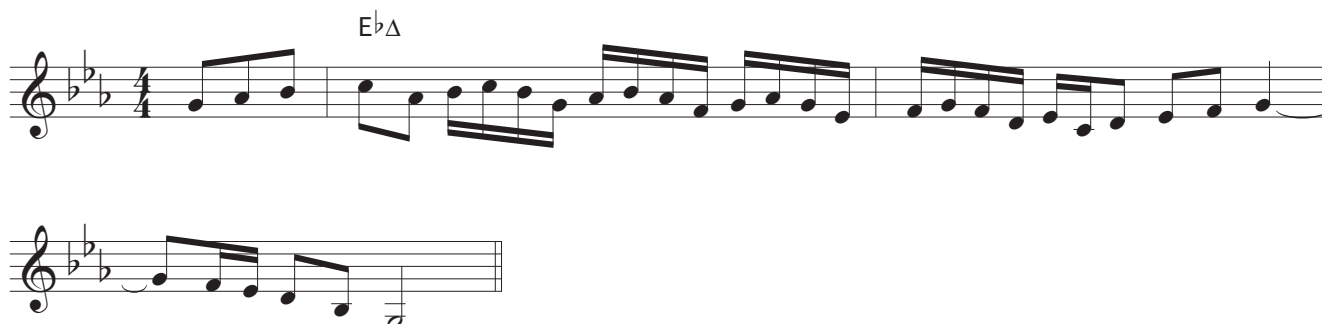
La escala mayor puede tener un sonido majestuoso, como lo demuestra Joe Henderson al tocar un *lick* de la escala mayor de F en el tema "Hocus Pocus"⁵ de Lee Morgan (**ejemplo 3-5**).

Ejemplo 3-6



Puede tener un sonido juguetón, como lo demuestra Woody Shaw al tocar la escala de G mayor en el tema de Booker Ervin, "Lynn's Tune"⁶ (**ejemplo 3-6**). También puede tener un sonido efusivo, como lo demuestra Booker Ervin al tocar la escala de Eb mayor en la cadenza de "Self-Portrait In Three Colors"⁷ (**ejemplo 3-7**).

Ejemplo 3-7



El modo dórico y el acorde de 7ª menor

Ahora fíjate en el modo segundo o dórico del **ejemplo 3-3**, que corre de D a D. Va con algún tipo de acorde de D. Pues posee una 3ª menor y una 7ª menor, es el modo de un acorde de D-7.

El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante

Ahora salta al modo quinto o mixolidio del **ejemplo 3-3**, que corre de G a G. Pues posee una 3ª mayor y una 7ª menor, es el modo de un acorde de G7.

⁵ Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.

⁶ Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.

⁷ Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

En suma, los siguientes modos son los que se tocan sobre D-7, G7, C, la progresión de II-V-I del tono de C:

- En un acorde de D-7, se toca el modo de D dórico.
- En un acorde de G7, se toca el modo de G mixolidio.
- En un acorde de C, se toca el modo de C jónico.

En este momento, la lógica nos hace preguntar ¿Por qué preocuparse tanto de los modos? Como D dórico, G mixolidio y C jónico no son más que diferentes formas de la escala de C mayor, ¿por qué no pensar sencillamente en 'tocar en C mayor' con D-7, G7, C ?

Notas "vitandas"

Es buena pregunta. Siéntate al piano y toca un acorde de C en posición fundamental con la mano izquierda y con la mano derecha toca la escala de C mayor, como se

ve en el **ejemplo 3-8**. Hay una nota de la escala mucho más disonante que las demás seis notas. Ahora toca el mismo acorde con la mano izquierda, mientras con la derecha tocas la 4ª, F. ¿Oyes la disonancia? Se trata de la llamada nota "vitanda". Toca el acorde de nuevo, esta vez tocando un breve glisado con la mano derecha, con F en el medio, como se ve en el **ejemplo 3-9**. Esta vez apenas se nota la disonancia, siendo F una *nota de paso*, que no se prolonga contra el

acorde. En realidad, la denominación nota "vitanda" no es tan buena, pues implica que no se le debe tocar para nada. Mejor nombre sería "nota que hay que manejar con cuidado", pero como no se pega tanto esa denominación, me atengo al término "nota vitanda".

Ejemplo 3-8

Ejemplo 3-9

Ejemplo 3-10**Ejemplo 3-11**

A propósito, no se te ocurra pensar que la consonancia es “buena” y la disonancia es “mala”. La disonancia hace que la música sea interesante; le presta tensión, resolución y energía. Una buena manera de describir toda la evolución de la música occidental quizá sea “el uso creativo de la disonancia”. La cantidad de disonancia muchas veces va determinada por el contexto. A veces se toca la 4ª en un acorde de 7ª mayor como una disonancia tocada adrede, que se suele resolver a la 3ª que queda justo debajo. La primera nota del noveno compás de “Stella By Starlight” de Victor Young es E $\flat$, la 4ª de un acorde de B $\flat$, o sea, una nota “vitanda”. Toca el **ejemplo 3-10** y verás cómo este E $\flat$, tan fuertemente disonante, se resuelve inmediatamente hacia la 3ª mayor de B $\flat$.

Si estás tocando una pieza “afuera” o libre, o si te detienes mucho tiempo sobre un acorde mayor, quizá la 4ª sea justamente la nota más interesante que pudieras tocar.

Antes de la era del bebop, la mayoría de los músicos de jazz tocaban la 4ª de un acorde mayor exclusivamente como nota de paso. Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk y otros iniciadores del bebop muchas veces *alzaban* la 4ª, como se demuestra en el **ejemplo 3-11**, en sus improvisaciones, en las voces de sus acordes y en sus temas originales. Por difícil de creer que parezca ahora, la 4ª alzada era una nota muy controversial durante los años 40. Hasta había gente que escribían cartas a la revista *Down Beat*, diciendo cosas como “los beboppers están echando a perder nuestra música” y “el jazz está muerto”.⁸

⁸ Conviene tener presente esto, al fijarte en cualquier controversia actual sobre lo que es el jazz. A nadie le toca pronunciar una definición, fuera de la música misma, a medida que vaya evolucionando. Me gusta lo que dijo J. J. Johnson sobre el jazz en una entrevista publicada en el número de octubre del 1994 de *The Jazz Educators' Journal*: “El jazz es imprevisible y no quiere portarse bien”.

La 4ª alzada se cifra aquí como #4, pero muchos músicos prefieren llamarle #11 (ten presente que la 4ª y la 11ª son una misma nota). Hasta los años 60, la mayoría de músicos le denominaban b5, pero a medida que más músicos de jazz empezaron a pensar en términos de escalas al improvisar, el término cedió el paso al de #4 u #11. Como ves en el **ejemplo 3-12**, la 4ª de la escala de C mayor se ha alzado, en vez de bajarse la 5ª.

Ejemplo 3-12

IV $C\Delta^{\#4}$ modo de C lidio

El modo lidio y el acorde de 7ª mayor^{#4}

La nueva escala o modo demostrado en el **ejemplo 3-12** es igual a la escala de G mayor, salvo que comienza en C, la cuarta nota de la escala de G mayor. El modo que empieza por la cuarta nota de cualquier escala mayor se llama el modo *lidio*, por lo tanto se trata del modo de C lidio. Aunque la cifra del acorde sea $C^{\#4}$, en realidad estás tocando en la tonalidad de G. Aprende a *pensar en términos de tonalidad*, no de acordes todo lo que puedas.

Ejemplo 3-13

D-7 G7 $C\Delta$ $F\Delta^{\#4}$

Ejemplo 3-14

$A^b\Delta^{\#4}$ $G^b\Delta^{\#4}$

No tienes que esperar a que veas #4 en una cifra de acorde para tocar una 4ª alzada en un acorde de 7ª mayor. Puedes tocarla en casi cualquier acorde de 7ª mayor. Bueno, digo “casi”. Un acorde lidio seguramente sonaría fatal en un tema pop. Casi dije “en un tema de los Beatles” pero lo cierto es que Oliver Nelson utilizó acordes lidios en su arreglo del tema de John Lennon y Paul McCartney, “Yesterday.”⁹ Una ocasión en la que se podría tocar una 4ª alzada en un acorde de 7ª mayor (convirtiéndolo en acorde lidio) es cuando el acorde de 7ª mayor actúa como acorde de IV. Si una progresión de II-V-I en C (D-7, G7, C) va seguida inmediatamente de F , el acorde de IV grado en C mayor, $F^{\#4}$, seguramente sonará bien (**ejemplo 3-13**). Quizá no se vea así en tu *fake book*, pues es opcional.

Ahora toca el **ejemplo 3-14**, de “Katrina Ballerina”¹⁰ de Woody Shaw y escucha el uso de Woody de los acordes lidios.

⁹ Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note, 1966.

¹⁰ Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

Ejemplo 3-15

melodía

piano

Ahora échale un vistazo al **ejemplo 3-15**, los últimos ocho compases de "Black Narcissus".¹¹ Todos los acordes de estos 8 compases son acordes de 7ª mayor #4, o sea, acordes lidios. Te haría falta tener tres manos para tocar este ejemplo, entonces pídele a un instrumentista de viento que toque la línea melódica de Joe Henderson [o cántala tú] mientras toques la parte del piano.

Ejemplo 3-16

Los músicos de jazz suelen pensar en los acordes lidios como cosa muy moderna, pero George Gershwin utilizó un acorde lidio como el primer acorde del puente de "Someone To Watch Over Me", que compuso en 1926. Y el acorde del sexto compás de "Cumpleaños Feliz" (compuesto en 1893) es un acorde lidio (**ejemplo 3-16**).

¹¹ Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.

Ejemplo 3-17

IV F Δ ^{#4} modo de F lidio

Mira de nuevo el modo cuarto o lidio en el cuadro de las armonías de las escalas mayores (demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-17**). ¿Qué clase de 3ª y 7ª tiene? Pues posee una 3ª mayor y una 7ª mayor, tiene que ir con un acorde de F. Per o si vieras la cifra de F, la primera escala en que pensarías sería la de F mayor. ¿En qué se distingue el modo de F lidio de la escala de F mayor? En lugar de B $\flat$, el modo lidio tiene B natural o 4ª alzada, entonces se ha agregado $\sharp 4$ a la cifra.

Mira de nuevo el modo quinto o mixolidio (demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-18**). El modo mixolidio también se conoce como *escala dominante*. Toca un acorde de G7 en posición fundamental con la mano

Ejemplo 3-18

V G7 modo de G mixolidio

Ejemplo 3-19

G7 G7

izquierda mientras toques el modo de G mixolidio con la mano derecha, como se demuestra en el **ejemplo 3-19**. Aquí hay otra nota "vitanda", a saber, C, la cuarta nota del modo. También se llama la 11ª; recuerda que la 4ª y la 11ª son dos nombres para una misma nota.

Toca C con la mano derecha mientras toques G7 con la mano izquierda, como se ve en el segundo compás del **ejemplo 3-19** y oírás una disonancia. De nuevo, si tocas C como nota de paso, apenas notarás la disonancia, solamente si prolongas C contra un acorde de G7. Y no se te olvide que el contexto dictará si tocas o no C con un acorde de G7. Quizá quieras tocar algo específicamente disonante o quizá quieras tocar la 11ª y luego resolverla medio tono hacia abajo a la 3ª, como se ve en el ejemplo de "Stella By Starlight". Acuérdate de no pensar en la disonancia como cosa "mala". "Disonancia" no es un término despectivo; es un recurso musical que puedes utilizar siempre que te convenga.

Ejemplo 3-20



Como ocurre con la nota “vitanda” en el acorde de I grado, la mayoría de los músicos de antes de la era del bebop tocaban la 4ª en un acorde de 7ª de dominante solamente como nota de paso. Bird, Bud, Monk y otros innovadores de la era del bebop muchas veces *alzaban* la 4ª en un acorde de dominante, como se ve en el **ejemplo 3-20**. Aquí el acorde se cifra como G7#11. Algunos músicos cifran el acorde como G7#4 (como la 4ª y la 11ª son una misma nota). Hasta los años 60 se solía dominar 5b. Sin embargo, ese término se ha ido convirtiendo en #11 o #4. Como ves en el **ejemplo 3-21**, la cuarta nota del modo se ha alzado, en vez de bajarse la quinta nota.

Ejemplo 3-21



Ejemplo 3-22



Los primeros maestros del bebop alzaban la 4ª en los acordes de 7ª dominante, en sus improvisaciones, en las voces de los acordes y en sus composiciones originales. El **ejemplo 3-22** demuestra la #11 de Bud Powell en un acorde de F7 en su tema “Bouncin’ With Bud”.¹²

Notarás que esta nueva escala no proviene de ninguna escala mayor. Tiene una sola alteración, C#, pero no hay ninguna escala mayor con armadura de clave con solamente C#. Con esto, hemos abandonado la armonía de las escalas mayores y hemos pasado a otro tipo de armonía basada en una escala completamente distinta, la *escala menor melódica*. Se cubrirá la armonía menor melódica más adelante en este capítulo.

¹² *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, 1949.

Ejemplo 3-23

Gsus modo de G mixolidio

11a

Ejemplo 3-24

Gsus G7

4a 3a

Ejemplo 3-25

G7 G7

4a 4a

Ejemplo 3-26

Gsus G7

4a 4a

El modo mixolidio y el acorde sus

Fíjate en la última línea del **ejemplo 3-3**, demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-23**. El modo quinto o mixolidio aparece aquí de nuevo, pero esta vez con un cifrado nuevo, Gsus. G mixolidio es la escala o el modo que se suele tocar con un acorde de Gsus. La diferencia entre G7 y Gsus, los dos acordes que comparten el mismo modo de G mixolidio, es la siguiente: Los pianistas y guitarristas disponen las voces de los acordes *sus* de manera que la 4ª no suene como nota "vitanda". Una buena definición de un acorde *sus* sería "un acorde de V en el que la 4ª no suena como nota 'vitanda'".

La palabra "sus" en la cifra se refiere a la 4ª *suspendida* del acorde, en este caso la nota C. En la armonía tradicional, la 4ª de un acorde *sus* se suele resolver un semitono hacia abajo para convertirse en la 3ª de un acorde de 7ª dominante (**ejemplo 3-24**). En la música contemporánea,

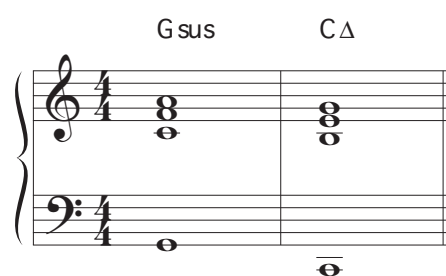
la 4ª muchas veces no se resuelve, lo cual les presta a los acordes *sus* una cualidad flotante.

En el piano, toca el modo de G mixolidio primero sobre el acorde de Gsus con la mano izquierda y después sobre un acorde de G7 (**ejemplo 3-25**) y oírás la diferencia. Toca C solo sobre cada acorde (**ejemplo 3-26**) y se notará la diferencia aún más.

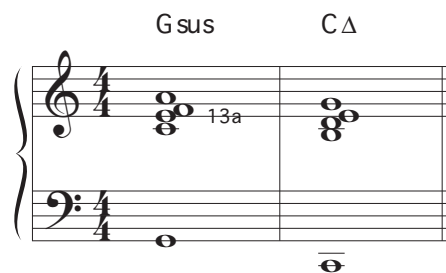
Ejemplo 3-27



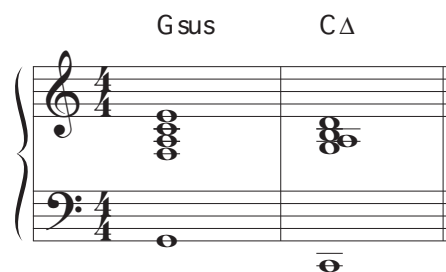
Ejemplo 3-28



Ejemplo 3-29



Ejemplo 3-30



Los acordes *sus* forman parte del sonido del jazz solamente desde los años 60, aunque Duke Ellington y Art Tatum ya los tocaban en los 30 y 40. Toca el **ejemplo 3-27** y oirás el acorde de Asus que tocó Tatum en la introducción a "Why Was I Born"¹³ de Jerome Kern.

No es este un libro de piano, claro, pero como los estudiantes de todos los instrumentos me preguntan a cada paso "¿cuáles son las voces del acorde *sus*?", ahora te las voy a enseñar. El **ejemplo 3-28** demuestra unas voces comunes de Gsus. Son unas voces sencillas; toca la fundamental (G) con la mano izquierda mientras tocas la tríada mayor un tono entero inferior a la fundamental (en este caso F mayor) con la mano derecha. Notarás que la tríada está en segunda inversión, o sea que la 5ª de la tríada (C) está abajo, en vez de la fundamental (F). Las tríadas suelen sonar más fuertes en segunda inversión. Fíjate en lo suavemente que estas voces se resuelven al acorde de C.

Toca el **ejemplo 3-29** y escucharás otras voces comunes de Gsus que se resuelven a C. Las notas del acorde de Gsus son las mismas que las del **ejemplo 3-28**, salvo "E" añadida, o sea la 13ª de Gsus. El **ejemplo 3-30** demuestra las mismas cuatro notas del acorde de Gsus, pero en otra disposición, resolviéndose suavemente a C. Gsus se resuelve tan suavemente como G7 a C. Los acordes *sus* funcionan como acordes de V grado.

¹³ Art Tatum, *Gene Norman Presents, Vol. I*, GNP Crescendo, de principios de los 50.

Ejemplo 3-31

Ejemplo 3-32

Ejemplo 3-33

Ejemplo 3-34

Uno de los primeros compositores en utilizar los acordes *sus* fue Leonard Bernstein. Su tema, "Some Other Time", compuesto en 1944, alterna entre acordes de 7ª mayor y *sus* (**ejemplo 3-31**). Bill Evans retomó esta progresión 25 años después, al tocar prácticamente las mismas voces en el piano en la grabación que hizo con Tony Bennett de "Some Other Time"¹⁴ (**ejemplo 3-32**) y en su propio tema, "Peace Piece"¹⁵ (**ejemplo 3-33**), igual que en "Flamenco Sketches"¹⁶ de Miles Davis.

Quizá veas este mismo acorde de Gsus cifrado como G7sus4, Gsus4, F /G, F/G o D-7/G. Las tres últimas variantes son *acordes de barra*, en los que se indica a la izquierda de la barra al pianista el acorde que se ha de tocar sobre la nota del bajo, que se indica en la parte derecha de la cifra. El cifrado F/G describe cabalmente lo que ocurre en el **ejemplo 3-28**: una tríada de F tocada encima de la nota G. Se cubren a fondo los acordes de barra en el Capítulo 5.

D-7/G describe la *función* del acorde *sus*, pues un acorde *sus* es como una progresión de II-V contenida dentro de un solo acorde. La progresión de II-V de la tonalidad de C es D-7, G7.

Hay dos temas que hicieron mucho porque cundieran los acordes *sus* entre los músicos de jazz: "Naima"¹⁷ de John Coltrane y "Maiden Voyage"¹⁸ de Herbie Hancock. Toca el **ejemplo 3-34** y oirás el sonido del acorde de Eb7sus del primer compás de "Naima". Coltrane también utilizó los acordes *sus* en su grabación del tema de Jerry Brainin, "The Night Has A Thousand Eyes".¹⁹

¹⁴ Bill Evans And Tony Bennett, *Fantasy*, 1975. El tema, "Some Other Time" de Bernstein, fue obviamente influido por "Gymnopédies" de Eric Satie.

¹⁵ *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958.

¹⁶ Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

¹⁷ John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

¹⁸ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note 1965.

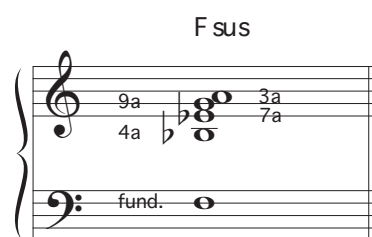
¹⁹ John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

Ejemplo 3-35



"Maiden Voyage", grabado en 1965, fue un tema revolucionario, pues constaba casi enteramente de acordes *sus*. El *vamp* de Herbie de los primeros dos compases se demuestra en el **ejemplo 3-35**. Las voces del acorde de Dsus se arman con una tríada de C mayor en la mano derecha, que queda un tono entero por debajo de la fundamental, D. Una nota de la tríada se ha duplicado para fortalecer las voces.

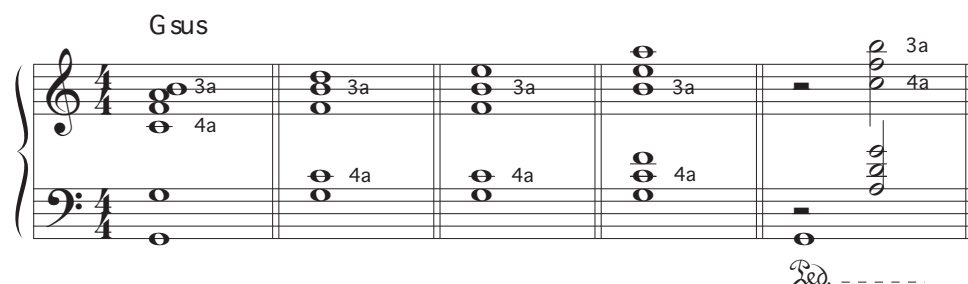
Ejemplo 3-36



Se utilizaron anteriormente los acordes *sus* en la versión de Miles Davis del tema de Dave Brubeck, "In Your Own Sweet Way".²⁰ Miles le agregó un interludio de 8 compases que se toca al principio y con los solos y que va alternando los acordes A $\flat$ sus y A $\flat$ 7 $^{\sharp 11}$. "Flamenco Sketches"²¹, grabado por Miles en 1959, utiliza acordes *sus* y *sus*^{9 $\flat$} . Pronto se cubrirán estos acordes *sus*^{9 $\flat$} .

Otros temas importantes que ayudaron a introducir los acordes *sus* fueron "Mr. Day"²² de John Coltrane, un blues que consta principalmente de acordes *sus* y "This I Dig Of You".²³

Ejemplo 3-37



Se ha difundido el mito de que "la 4^a reemplaza la 3^a en un acorde *sus*". En un momento dado esto sí era cierto, pero durante los 60, se aceptaba cada vez más la disonancia, lo cual impulsó a los pianistas y guitarristas a tocar acordes *sus* con la 3^a, al igual que con la 4^a. Toca el **ejemplo 3-36** y oírás el acorde de F $\sharp$ sus que toca Wynton Kelly al principio de la grabación de Miles Davis, "Someday My

Prince Will Come" del álbum del mismo título. Notarás que Wynton toca la 3^a (A) y la 4^a (B $\flat$) en las voces de estos acordes. También oírás que Wynton coloca la 3^a encima de la 4^a. Los pianistas de jazz incluyen con frecuencia la 3^a en sus acordes *sus*, como oírás al tocar las voces demostradas en el **ejemplo 3-37**. Fíjate en que la 3^a siempre está en posición superior a la 4^a.

²⁰ Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.

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

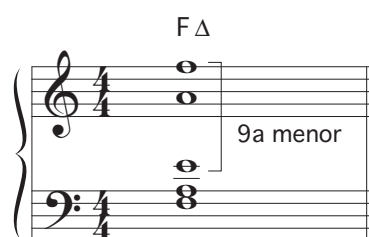
²² John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.

²³ Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note, 1960.

Ejemplo 3-38

Se podría tocar la 4ª encima de la 3ª, como se hace en el **ejemplo 3-38**, pero saldría el acorde mucho más disonante. Lo que produce la disonancia es el intervalo entre B y C—una 9ª menor—“el último intervalo disonante”.

Toda la historia de la música occidental se podría caracterizar como una aceptación gradual de los intervallos disonantes. Durante la edad media, el utilizar el tritono (“*diabolus in musica*”) estaba prohibido por la iglesia. Los acordes que contenían 2ªs menores y 7ªs mayores eran bastante poco usados en la música clásica hasta finales del siglo diecinueve. Y en el jazz, estos mismos dos intervallos se consideraban demasiado disonantes hasta los años 30. Si escuchas discos de esa década, oirás muchos acordes de 6ª mayor y muy pocos de 7ª mayor. El acorde de 7ª mayor se estrenó en el jazz con la música de Duke Ellington en los 20, pero no se difundió hasta los 40.²⁴ La 9ª natural de un acorde semidisminuido era tabú hasta hace bien poco. La 9ª menor todavía suena bastante disonante a la mayoría de los oídos, pero va evolucionando hasta ser aceptada como un intervalo “consonante”.

Ejemplo 3-39

Thelonious Monk tocaba acordes de 7ª mayor con intervalo de una 9ª menor (**ejemplo 3-39**) por los años 40, pero en aquel entonces a Monk se le consideraba bastante estrambótico y aunque se le respetaba, se le imitaba poco. Otro acorde con 9ª menor se forma con las lindas voces de un acorde de D-7, demostrado en el **ejemplo 3-40**. Dispone de una 9ª menor, entre E en la clave de Fa y F en la clave de Sol.

Ejemplo 3-40

En un tema como “Maiden Voyage”, en el que la armonía consta casi totalmente de acordes *sus*, siempre se corre peligro de que la armonía llegue a estancarse y la música pierda su ímpetu. En tal caso, quizá querrás utilizar la disonancia, y si tocas la 4ª por arriba de la 3ª (creando así una 9ª menor), quizá no suene tan áspero para la tercera o cuarta repetición. En fin, déjate guiar por tu buen gusto.

²⁴ La mayoría de los acordes tónicos, o de I grado, antes de la era del bebop se tocaban como acordes de sexta mayor, por ejemplo C6.

El modo frigio y el acorde de sus^{b9}

Toca el **ejemplo 3-41** y oirás el sonido de la armonía frigia. El ejemplo demuestra los primeros compases de "Golden Lotus"²⁵ de Kenny Barron. El acorde de Dsus^{b9} proviene del modo frigio, o tercero del tono de B $\flat$.

Ejemplo 3-41



Ejemplo 3-42



El ejemplo 3-42

demuestra otro uso de la armonía frigia. Esta música viene de la hermosa balada de Kenny Dorham, "La Mesha".²⁶ El acorde de F#sus^{b9} proviene del modo frigio o tercero del tono de D.

Ahora vuelve a fijarte en el modo frigio o tercero de C mayor (demostrado aquí como **ejemplo 3-43**) que corre de E a E. Tanto el modo como su acorde son bastante engañosos. Pues dispone de una 3ª menor y una 7ª menor, este modo deja la

Ejemplo 3-43



Ejemplo 3-44

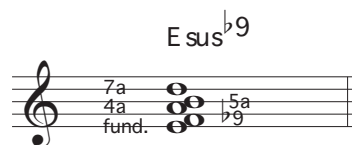


impresión de que se debe tocar sobre un acorde de E-7. C, la 6ª de E-7, suena muy disonante contra el acorde, como oirás al tocar el **ejemplo 3-44**. Se suele tocar C con E-7 solamente en las progresiones diatónicas como III-VI-II-V (E-7, A-7, D-7, G7, en C mayor), en las cuales C del acorde de E-7 se toca puramente como nota de paso. El modo frigio se suele tocar no sobre los acordes de 7ª menor, sino sobre los *acordes de sus^{b9}*.

²⁵ Kenny Barron, *Golden Lotus*, Muse, 1980.

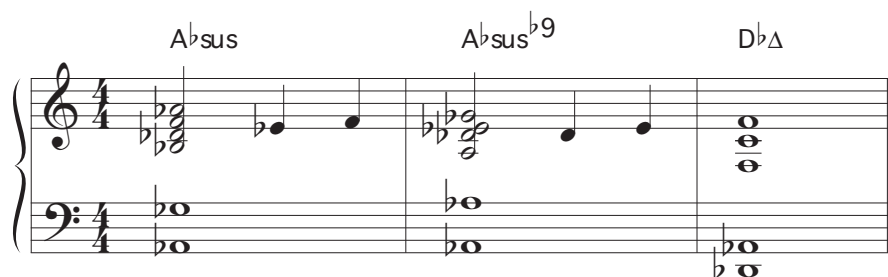
²⁶ Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

Ejemplo 3-45



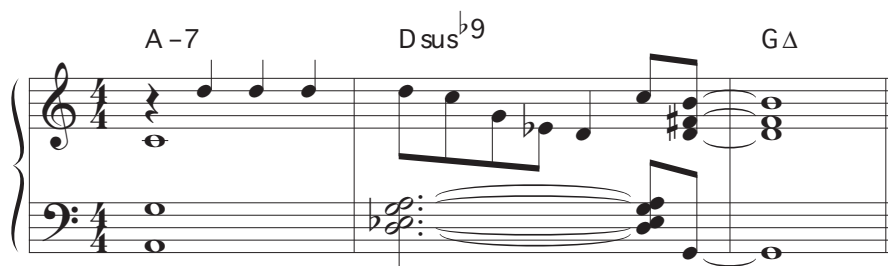
Como aprendiste antes, al comparar los acordes de II, V y I grado, las notas más importantes de un acorde, las que distinguen un acorde del otro, suelen ser la 3ª y la 7ª. Pero las notas más comúnmente tocadas en un acorde de *sus* son la fundamental, 9♭, 4ª, 5ª y 7ª—como se ve en el acorde de *Esus*^{b9} demostrado en el **ejemplo 3-45**.²⁷

Ejemplo 3-46



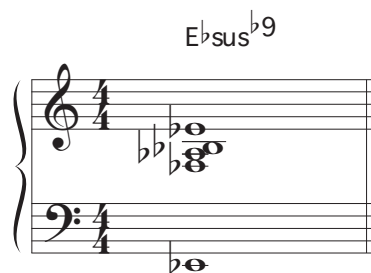
Los acordes de *sus*^{b9} representan un sonido relativamente nuevo en la armonía del jazz, pues se introdujeron en los años 60 en las composiciones de Kenny Dorham, John Coltrane, McCoy Tyner y Wayne Shorter. Como era de esperar, Duke Ellington se adelantó a todos los demás en varios años. Toca el **ejemplo 3-46**, una parte del tema de Duke, “Melancholia”,²⁸ grabado en 1953. El acorde de *A b sus*^{b9} proviene del modo frigio de la escala de E mayor.²⁹

Ejemplo 3-47



Ahora toca el **ejemplo 3-47** y oirás el melodioso sonido de la armonía frigia. Freddie Hubbard toca esta línea en su solo en “Dolphin Dance”.³⁰ El acorde de *Dsus*^{b9} proviene del modo frigio de la escala de B♭ mayor.

Ejemplo 3-48



Un hermoso ejemplo de la armonía frigia se encuentra en el acorde de *E b sus*^{b9} que improvisa McCoy Tyner durante la intro a “After The Rain”³¹ de John Coltrane (**ejemplo 3-48**). Coltrane y McCoy también tocan escalas tipo frigio sobre acordes de *sus*^{b9} en el tema de Coltrane, “Crescent”.³²

²⁷ Estas son las mismas notas de la escala japonesa *in-sen*, que pasaremos a explorar en el Capítulo 9, “Escala pentatónica”.

²⁸ Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.

²⁹ En realidad, la tonalidad es de F♭—pero nadie quiere pensar en una tonalidad con seis bemoles y un doble bemol.

³⁰ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note 1965.

³¹ John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.

³² John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.

Ejemplo 3-49

Ejemplo 3-50

Hay muchos ejemplos más. El **ejemplo 3-49** demuestra el acorde de $Ebsus^{b9}$ del evocador vals lento de Wayne Shorter, "Penelope".³³ El tema "Gichi"³⁴ de Kenny Barron tiene un largo *vamp* sobre un acorde de $Ebsus^{b9}$ (**ejemplo 3-50**). La hermosa balada de Wayne Shorter, "Infant Eyes"³⁵ tiene un acorde de $Ebsus^{b9}$ (**ejemplo 3-51**). El tema "Search For Peace"³⁶ de McCoy Tyner tiene acordes de $Gsus^{b9}$ en el puente(**ejemplo 3-52**).

Ejemplo 3-51

Un ejemplo temprano de un solo alargado sobre acordes *sus* y sus^{b9} se encuentra en la ejecución de Wynton Kelly de acordes de $Fsus$ y $Fsus^{b9}$ en la intro, los interludios y el final de la grabación de Miles Davis de "Someday My Prince Will Come."³⁷

Ejemplo 3-52

³³ Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.

³⁴ Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.

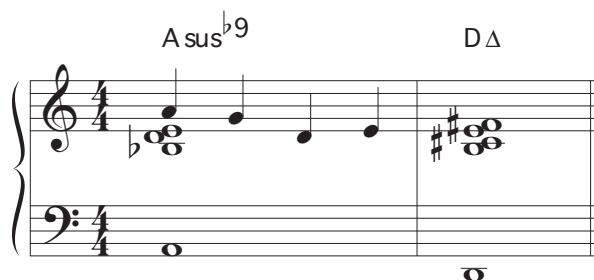
³⁵ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

³⁶ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.

³⁷ Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.

Ejemplo 3-53

Algunos bajistas prefieren afinar sus instrumentos en un acorde de $\text{Asus}^{\flat 9}$, el acorde frigio del tono de F, más que en A, la nota tradicional de afinación. Y muchos *gigs* ("bolos" o "guisos") empiezan con el bajista diciéndole al pianista, "Dame un acorde de $\text{Asus}^{\flat 9}$ ". El **ejemplo 3-53** demuestra unas voces típicas de afinación de piano de un acorde de $\text{Asus}^{\flat 9}$. Los acordes $\text{sus}^{\flat 9}$, como otros acordes *sus*, suelen funcionar como acordes de V grado, tienden a resolverse una 5ª hacia abajo. Escucha la fluidez con que $\text{Asus}^{\flat 9}$ se resuelve hacia D en el **ejemplo 3-54**.

Ejemplo 3-54

"Flamenco Sketches"³⁸ de Miles Davis tiene una sección de ocho compases sobre un pedal de D. En la primera repetición, Miles toca el modo de D frigio sobre esta sección, como se demuestra en el **ejemplo 3-55**.

Los acordes de $\text{sus}^{\flat 9}$ suelen reemplazar los acordes *sus*, los de 7ª dominante y las progresiones de I-V. Llegaremos a esto en el Capítulo 14, "Rearmonización adelantada". También se suele tocar una escala distinta a la de tipo frigio sobre los acordes de $\text{sus}^{\flat 9}$, como verás en la sección de este capítulo sobre la armonía menor melódica.

Ejemplo 3-55

ritmo aproximado



³⁸ Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia, 1959.

El modo eólico

El modo eólico es el sexto de la escala mayor y se suele llamar la *escala menor natural*. Los acordes eólicos rara vez se tocan. El puente de "Milestones"³⁹ de Miles Davis consta de un solo acorde: A eólico. Se requieren muy poco los acordes eólicos y hasta existe cierta confusión acerca de lo que es un acorde eólico y cuándo hay que tocar una escala tipo eólico. Como el modo eólico es el sexto modo de la escala mayor, a veces se toca sobre el acorde de VI grado en una progresión de I-VI-II-V (C , A-7, D-7, G7) o una progresión de III-VI-II-V (E-7, A-7, D-7, G7). En la práctica, los músicos del jazz actual tocan el acorde de VI grado como acorde dominante (C , A7, D-7, G7) la mayor parte del tiempo.

Una de las justificaciones que se dan para tocar el modo eólico sobre un acorde de VI grado es que permite permanecer en la misma tonalidad durante la ejecución de los cuatro acordes de la progresión de I-VI-II-V. Es éste el razonamiento del músico perezoso y le faltan las opciones que se ofrecen al tocar un acorde de dominante como el acorde de VI grado, con todas sus posibilidades (9♭, alt, #9, #11, etc.) en lugar del acorde de menor 7ª.

³⁹ Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.

Ejemplo 3-56

Cuando la 5ª de un acorde menor sube cromáticamente a una $\flat 6$, el resultante acorde de $\flat 6$ menor ofrece una oportunidad espléndida de tocar el modo eólico. El **ejemplo 3-56** demuestra el modo de que Kenny Barron utiliza esta idea en los compases segunda y cuarta de su tema "Sunshower".⁴⁰ El tema de Kenny también suena como una progresión de I-IV en tono menor, entonces se podría cifrar alternativamente como A-, D-/A. Otra ocasión en la que se podría tocar la armonía eólica es con el acorde de C- $\flat 6$ del segundo compás del puente de "Ain't Misbehavin'" de Fats Waller (**ejemplo 3-57**).

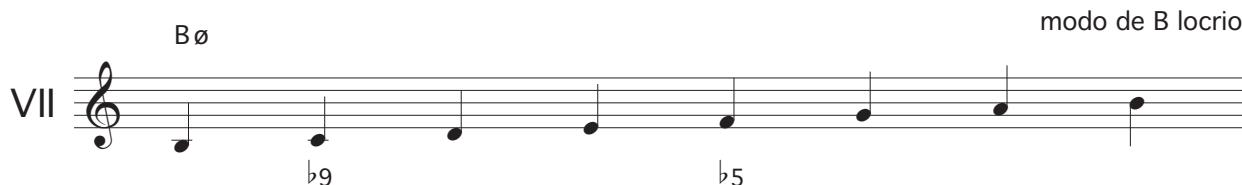
Ejemplo 3-57

⁴⁰ Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

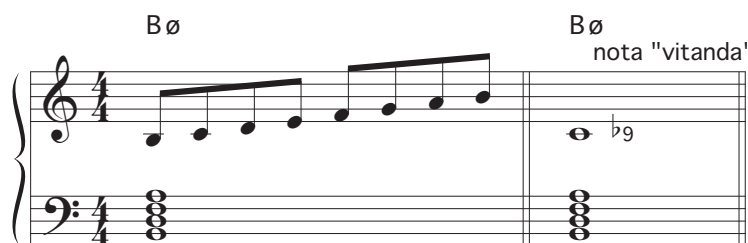
El modo locrio y el acorde semidisminuido

Fíjate en el modo séptimo o locrio del **ejemplo 3-3**, que se vuelve a poner aquí como **ejemplo 3-58**. Este modo tiene una 3ª menor y una 7ª menor, pues va con un acorde de B-7—con una diferencia: También tiene una 5ª bemol (F queda una ♭5 por encima de B). Todos los demás

Ejemplo 3-58



Ejemplo 3-59



modos mayores tienen una 5ª justa. La cifra de este modo es Bø, una forma abreviada de B-7♭5, y se llama B semidisminuido. *El término semidisminuido se aplica al acorde de menor 7ª con la 5ª bemol.*

Toca el **ejemplo 3-59**. Escucha la nota C, la segunda del modo, y fíjate en lo disonante que suena sobre el acorde de Bø. C es la ♭9 del acorde. La ♭9 de un acorde semidisminuido es otra nota “vitanda”. Cuando los primeros maestros del bebop pensaban en una escala para el acorde semidisminuido, solían escoger principalmente el modo locrio, aunque Bud Powell solía tocar la escala menor armónica sobre los acordes semidisminuidos. Hay otro modo, que se encuentra en la armonía menor melódica (que se cubre en la próxima sección de este capítulo) que suena bien con los acordes semidisminuidos y carece de nota “vitanda”. Algunos músicos tocan el modo locrio, otros tocan el modo que proviene de la armonía menor melódica con los acordes semidisminuidos. Muchos músicos tocan los dos modos, así que tienes opción. De momento, dejémoslo a tu juicio hasta llegar al otro modo semidisminuido.

En resumen: *Todos los acordes del tono de C mayor—C, D-7, Esus♭5, F #4, G7, Gsus, A-6b, Bø—comparten la misma escala de C mayor.*

Ejemplo 3-60

***Dominando la progresión de II-V-I***

Ya que es tan importante la progresión de II-V-I, una buena manera de empezar es practicando los modos sobre esos acordes—el dórico, el mixolidio y el jónico—en todas las tonalidades. Entonces escoge unos temas fáciles de tu *fake book* con acordes sencillos (que todavía no tengan notas alteradas como $\flat 9$, $\sharp 11$, $\flat 5$ o “alt”) y toca el modo correspondiente sobre cada acorde. Se demuestra esto en el **ejemplo 3-60**, los dos primeros compases de “I Should Care” de Sammy Cahn.

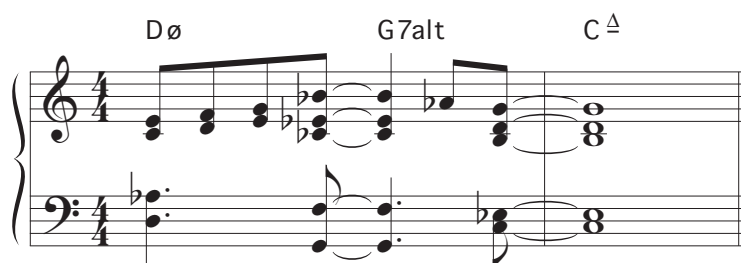
Ejemplo 3-61



El **ejemplo 3-61** demuestra los modos que se deben practicar sobre los acordes de los dos compases mencionados: Toca el modo de D dórico, ascendente y descendente, sobre D-7, luego toca el modo de G mixolidio sobre G7; al final toca el modo de C jónico sobre C. El tocar con los discos de Aebersold es otra buena manera de estudiar con los modos.⁴¹

Es hora de pasar a un tipo de armonía más exótica que cualquier cosa de lo que presenta la escala mayor y que ejemplifica el sonido del jazz moderno: me refiero a la escala menor melódica.

Ejemplo 3-62

***La armonía de la escala menor melódica***

Toca la música del **ejemplo 3-62** y oírás el sonido de la *armonía menor melódica*. A pesar de ser progresión de II-V-I, cada acorde proviene, no de la escala mayor, sino de la escala menor melódica.

⁴¹ Jamey Aebersold, *Volume 3, The II-V7-I Progression*.

Ejemplo 3-63

Armonías de la escala menor melódica

menor-mayor

I C^{Δ}

II $D_{sus}^{\flat 9}$

III $E^{\flat} \Delta^{\sharp 5}$ tipo lidio aumentado

IV $F7^{\sharp 11}$ tipo lidio dominante

V C^{Δ}/G

VI $A\emptyset$ tipo semidisminuido (o) locrio #2

VII $B7alt$ de tonos enteros alterados (o) disminuidos

Notes and accidentals for each chord:

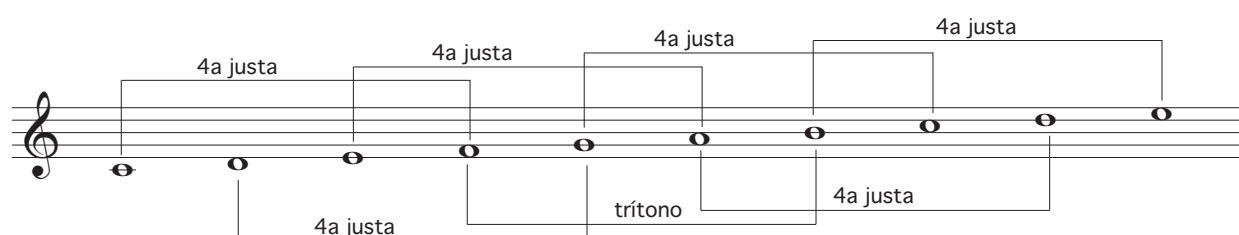
- I: C^{Δ} (C, D, E, F, G, A, B, C)
- II: $D_{sus}^{\flat 9}$ (D, E, F, G, A, B, $\flat 9$)
- III: $E^{\flat} \Delta^{\sharp 5}$ ($\flat E$, F, G, A, $\sharp B$, C, D, $\flat E$)
- IV: $F7^{\sharp 11}$ (F, G, A, B, C, D, $\sharp 11$)
- V: C^{Δ}/G (C, D, E, F, G, A, B, C)
- VI: $A\emptyset$ (A, B, C, D, $\flat 5$, $\flat 6$)
- VII: $B7alt$ (B, C, D, E, $\flat 9$, $\sharp 9$, $\sharp 11$, $\flat 13$)

Fíjate en el **ejemplo 3-63**, el titulado “Armonías de la escala menor melódica”. Al igual que con la escala mayor, la escala menor melódica es una escala de siete notas y siete modos (ver los números romanos colocados a la izquierda de cada modo). La única diferencia entre la escala de C menor melódica y la de C mayor es que la escala menor melódica tiene Eb, una 3ª menor. *Es la única diferencia entre la escala mayor y la menor melódica—la menor melódica tiene una 3ª menor.*⁴²

Así y todo, la armonía menor melódica *suen*a completamente distinta—más oscura y más exótica—que la armonía de la escala mayor. La escala menor melódica tiene más posibilidades melódicas e interválicas que la escala mayor. Veamos por qué:

Se le llama 4ª diatónica el intervalo entre cada cuarta nota dentro de una tonalidad dada. En la tonalidad de C mayor, los intervalos entre C y F, D y G, E y A, F y B, G y C, a y D y B y E están a una 4ª diatónica de distancia, como se ve en el **ejemplo 3-64**. Fíjate que no he dicho una 4ª

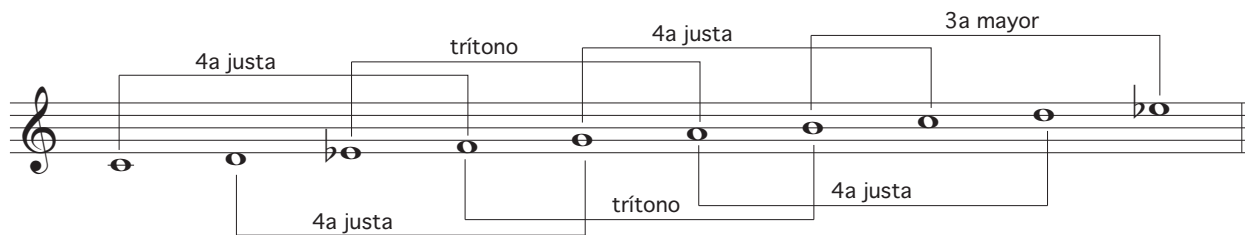
Ejemplo 3-64



justa. La escala mayor tiene dos tipos de 4ª diatónica: la 4ª justa y la 4ª aumentada, o tritono. El intervalo entre F y B es un tritono, no una 4ª justa, pero F está a una 4ª de distancia de B *dentro de la tonalidad*. Ten presente que diatónico quiere decir “dentro de la tonalidad”.

⁴² En la teoría clásica, hay dos escalas menores melódicas, una ascendente y otra descendente. Por ser la escala menor melódica descendente idéntica al modo eólico de la escala mayor, los músicos de jazz piensan en la escala *ascendente* como “la escala menor melódica”.

Ejemplo 3-65



Ejemplo 3-66



La armonía menor melódica tiene tres tipos de 4ª: 4ª justa, dos trítonos y una 3ª mayor. Ahora dirás, ¿cómo puede ser 4ª una 3ª? Mira el **ejemplo 3-65**. La última 4ª diatónica demostrada, entre B y E♭, suena como una 3ª mayor, pero diatónicamente ("dentro de la tonalidad") es una 4ª.

Toca el **ejemplo 3-66** y escucha la diferencia entre el patrón de 4ª diatónica casi idéntico, primero sobre C y después sobre C-, un acorde menor melódico. ¿Oyes lo diferente que suena la armonía menor melódica que la de la escala mayor?

El acorde menor-mayor

Fíjate de nuevo en el cuadro de las armonías de la escala menor melódica. El primer modo, demostrado aquí como **ejemplo 3-67**, va con algún tipo de acorde de C, pues corre de C a C. Tiene una 3ª menor y una 7ª mayor, por lo cual se llama acorde *menor-mayor*. Dos cifrados comunes para un acorde de C menor-mayor son C- y C^{#7}.⁴³

Ejemplo 3-67



⁴³ También C-maj7.

A diferencia de un acorde de menor 7ª, que funciona como acorde de II grado, un acorde menor-mayor funciona como *acorde de I grado menor*, también llamado *acorde de tónica menor*.

Ejemplo 3-68

Ejemplo 3-69

Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-68**, los primeros compases de "Minority"⁴⁴ de Gigi Gryce. El primer acorde es F menor-mayor (F-), de la escala de F menor melódica.

Toca el **ejemplo 3-69**. El primer acorde de "Nica's Dream"⁴⁵ de Horace Silver es un acorde de B-flat menor-mayor (B-flat-), de la escala de B-flat menor melódica. El segundo acorde (A-flat-) proviene de la escala de A-flat menor melódica.

Ejemplo 3-70

Ahora toca el **ejemplo 3-70**. Los dos primeros acordes de "Chelsea Bridge"⁴⁶ de Billy Strayhorn son los acordes de B-flat- y A-flat- menor-mayor. Ahora, toca el **ejemplo 3-71**. Los dos primeros acordes de "Dance Cadaverous"⁴⁷ de Wayne Shorter son los acordes de B- y C-.

Ejemplo 3-71

⁴⁴ Bill Evans, *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958.

⁴⁵ Art Blakey, *The Original Jazz Messengers*, Columbia, 1956.

⁴⁶ Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992. Muchos músicos tocan E-flat+11 como primer acorde de "Chelsea Bridge."

⁴⁷ Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-72

Ejemplo 3-73

Los acordes menores-mayores se suelen tocar para sustituir los acordes de 7ª menor. Toca el **ejemplo 3-72**, los primeros acordes de “Summertime” de George Gershwin. Y ahora toca el **ejemplo 3-73** para captar el gusto más sabroso y oscuro del acorde menor-mayor.

La indicación de cuándo puedes hacer esto es sencilla: Si un acorde de II grado no forma parte de una progresión de II-V, por regla general se puede sustituir un acorde de menor 7ª con un acorde menor. Por ejemplo, si F-7 no va seguido de Bb7, por lo general puedes sustituir el acorde de F-7 con F-. La única excepción ocurre cuando la 7ª menor es la nota melódica. Ten en cuenta que no estás obligado a hacer esta sustitución; solamente aporta un sabor distinto. Y no exageres—usa tu discreción.

Al improvisar sobre los acordes menores-mayores, se toca el modo menor-mayor, el primer modo de la escala menor melódica.

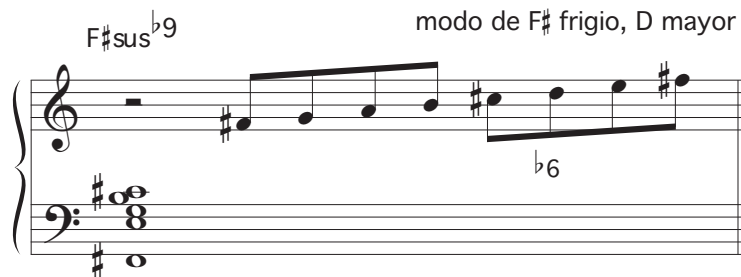
Ejemplo 3-74

El acorde sus^{b9}

Toca el **ejemplo 3-74** y oirás de nuevo el sonido del acorde de F#sus^{b9} de la hermosa balada de Kenny Dorham, “La Mesha”.⁴⁸

Al improvisar sobre los acordes de sus^{b9}, tienes opción de dos escalas distintas: el modo tercero o frigio, de la escala mayor (de la que hablamos anteriormente en este capítulo) o el modo segundo de la escala menor melódica.

⁴⁸ Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

Ejemplo 3-75

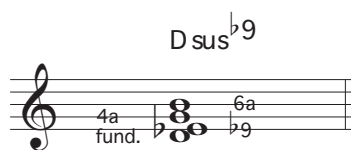
El **ejemplo 3-75** demuestra estas dos escalas tocadas sobre el acorde de $F\#sus^{b9}$. Toca el acorde mientras sostengas el pedal derecho del piano, y luego toca la primera escala, el modo de $F\#$ frigio (el tercer modo de D mayor). Ahora haz lo mismo con la próxima escala, el segundo modo de E menor melódica. La única diferencia entre las dos escalas es que $F\#$ frigio tiene D , una 6^a bemol, y el modo menor melódico tiene $D\#$, una 6^a natural. Escucha lo diferente que suena con las dos notas distintas. La D natural es mucho más disonante.

Ahora veamos el segundo modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, representado aquí como **ejemplo 3-76**. Esta escala, que corre de D a D , tiene una 3^a menor y una 7^a menor, lo que sugeriría que se toque sobre un acorde de $D-7$. Pero la nota $E\flat$ de la escala sería la $b9$ del acorde de $D-7$, y el tocar una $b9$ sobre un

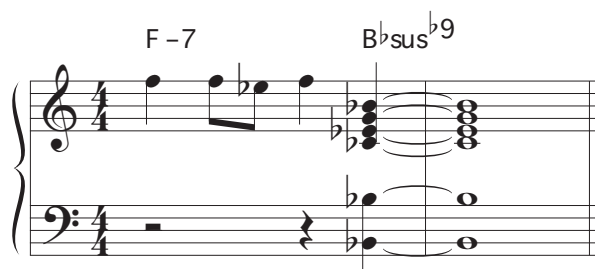
Ejemplo 3-76**Ejemplo 3-77**

acorde de 7^a menor suena muy disonante (**ejemplo 3-77**). El segundo modo se suele tocar no sobre los acordes de 7^a menor sino sobre los acordes sus^{b9} .

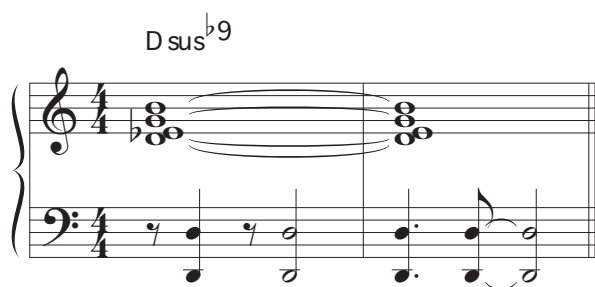
Ejemplo 3-78



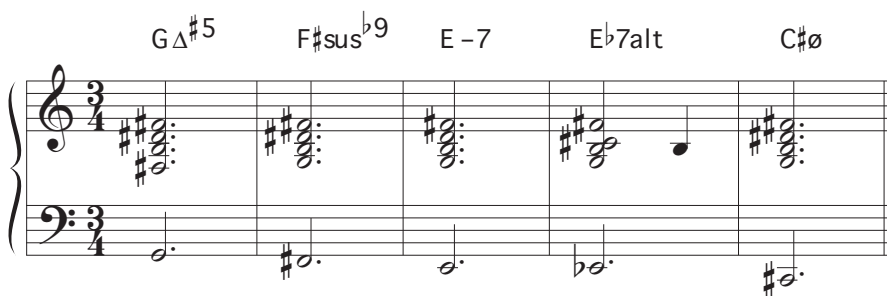
Ejemplo 3-79



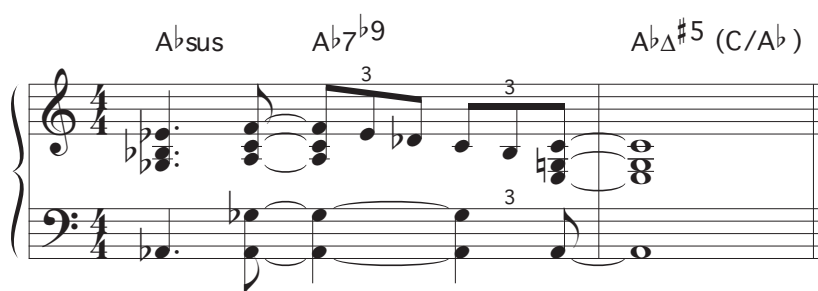
Ejemplo 3-80



Ejemplo 3-81



Ejemplo 3-82



Las notas más importantes del acorde, las que distinguen un acorde del otro, muchas veces son la 3ª o la 7ª. Pero las notas más importantes del acorde *sus*^{b9} menor melódica son la fundamental, 9ª, 4ª y 6ª—como se ve en el acorde de *Dsus*^{b9} del **ejemplo 3-78**.⁴⁹ Los siguientes ejemplos de *sus*^{b9} se disponen con esta combinación de notas. Toca el **ejemplo 3-79** y escucha el acorde de *Bbsus*^{b9} tocado por Mulgrew Miller en el tema de Anthony Newley, “Who Can I Turn To”.⁵⁰ Toca el **ejemplo 3-80** y oírás el acorde de *Dsus*^{b9} de “Piccadilly Lilly”⁵¹ de David Liebman. (David cifra este acorde como *EbΔ*^{#5}/*D*.) Toca el **ejemplo 3-81**, cinco compases del precioso vals de Wayne Shorter, “Dance Cadaverous”.⁵² Escucha el acorde de *F#sus*^{b9} del segundo compás y la línea del bajo que descende por una escala de E menor melódica, de G a C#. Todos los acordes excepto el de E-7 provienen de la escala de E menor melódica.

Al improvisar, se toca el segundo modo de la escala menor melódica sobre los acordes *sus*^{b9}.

El acorde lidio aumentado

Toca el **ejemplo 3-82**, que demuestra una parte del puente de “You Know I Care”⁵³ de Duke Pearson y oírás el acorde de *AbΔ*^{#5} (que también se puede cifrar como *C/Ab*). Este es el sonido de la armonía aumentada lidia.

⁴⁹ Estas notas también son las que “caracterizan” la armonía menor melódica, que exploraremos más adelante en este capítulo.

⁵⁰ Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.

⁵¹ David Liebman, *Pendulum*, Artists House, 1978.

⁵² Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

⁵³ Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-83

$E\flat\Delta^{\#5}$ ($G/E\flat$) $E\flat$ lidio aumentado

Fijate ahora en el tercer modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-83**. Este modo corre de $E\flat$ a $E\flat$ y va con algún tipo de acorde de $E\flat$. Por tener una 3ª mayor y 7ª mayor, hace pensar en un acorde de $E\flat\Delta$. Normalmente, si se ve la cifra de $E\flat\Delta$, se piensa en la escala de $E\flat$ mayor. ¿En qué se distingue este modo de $E\flat$ mayor? En que tiene tanto la 4ª sostenida (A natural) y la 5ª sostenida (B natural), dando lugar a la cifra completa de $E\flat\Delta^{\#4, \#5}$. A los músicos de jazz por lo general no les gustan los cifrados complicados, por lo tanto la cifra abreviada de este acorde más comúnmente utilizada es $E\flat\Delta^{\#5}$.

Los grados 3º, #5 y 7º de este acorde de $E\flat\Delta^{\#5}$ forman una tríada de G mayor, lo cual explica que se enuncie a veces como *acorde de barra* o acorde partido, en este caso como $G/E\flat$, como se demuestra en el **ejemplo 3-84**. Cubriremos a fondo los acordes de barra en el Capítulo 5.

Ejemplo 3-84

$G/E\flat$ $G/E\flat$

Toca el **ejemplo 3-84** y escucha la diferencia entre las dos disposiciones de $G/E\flat$. En el segundo compás, la tríada de G se toca en segunda inversión. *Las tríadas suelen sonar más fuertes tocadas en segunda inversión.*

El término que se aplica a los acordes de $\Delta^{\#5}$ y el tercer modo de la escala menor melódica es el de *lidio aumentado*. Es término descriptivo, pues se utiliza el calificativo “lidio” con los acordes con la 4ª sostenida y “aumentado” para los acordes con la 5ª sostenida, como por ejemplo en una tríada aumentada.

Ejemplo 3-85

$A\flat\Delta^{\#5}$ ($C/A\flat$)

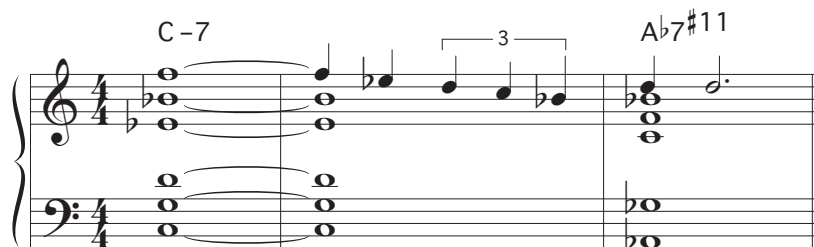
Los músicos del jazz no empezaron a tocar los acordes lidios aumentados con frecuencia hasta los años 60, aunque Bud Powell tocó un acorde de $A\flat\Delta^{\#5}$ en su magnífica composición, “Glass Enclosure”⁵⁴, grabada en 1951 (**ejemplo 3-85**).

Al improvisar, se toca el modo lidio aumentado, el tercer modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de mayor 7ª^{#5}.

⁵⁴ *The Amazing Bud Powell, Vol. II*, Blue Note, 1951.

El acorde lidio dominante

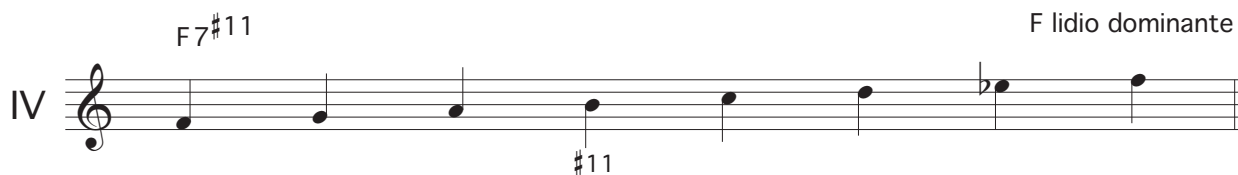
Ejemplo 3-86



Toca el **ejemplo 3-86** y oirás el sonido de la armonía del modo lidio dominante. Estos tres compases, con el acorde de $A\flat 7^{\#11}$ lidio dominante en el tercer compás, vienen de "Stella By Starlight", de Victor Young.

Ahora fíjate en el cuarto modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-87**. Por correr este modo de F a F, va con algún tipo de acorde de F. Por tener una 3ª mayor y una 7ª menor, parece ser un acorde de 7ª dominante, lo cual sugeriría una cifra de F7. Si vieras la cifra de F7 en un reparto de melodía, pensarías en F mixolidio, el quinto modo de la escala de B♭ mayor. ¿En qué se distingue este modo del F mixolidio? En que tiene B natural una 11ª sostenida, por lo cual se ha añadido #11 a la cifra del acorde.

Ejemplo 3-87



Este modo y su acorde se denominan de *lidio dominante*, otro término descriptivo. El calificativo "lidio" se refiere a la 11ª sostenida del acorde y "dominante" se refiere a su función (por tener una 3ª mayor y una 7ª menor).

Ejemplo 3-88

B $\flat$ 7 A7 A $\flat$ Δ D $\flat$ 7 $\sharp$ 11 C7

Toca el **ejemplo 3-88**, los cuatro primeros compases del tema de Tadd Dameron, "Our Delight"⁵⁵ y escucha el acorde de D $\flat$ 7 $\sharp$ 11 lidio dominante del tercer compás. Toca el **ejemplo 3-89**, de "Nica's Dream"⁵⁶, de Horace Silver. Escucha el acorde de E $\flat$ 7 $\sharp$ 11 lidio dominante. "Nica's Dream" es, armónicamente hablando, un tema muy sofisticado. El acorde de E $\flat$ 7 $\sharp$ 11 va seguido primero de A $\flat$ sus $\flat$ 9 y luego de C/D $\flat$, un acorde de barra, y después de un acorde de Asus.

Ejemplo 3-89

E $\flat$ 7 $\sharp$ 11 A $\flat$ sus $\flat$ 9 C/D $\flat$ A sus A7

Ejemplo 3-90

C7 $\sharp$ 11 F Δ ₃

Solemos pensar en el acorde de lidio dominante como cosa "moderna" pero C7 $\sharp$ 11 es el primer acorde del verso de "Little Girl Blue" de Richard Rodgers, compuesto en 1935 (**ejemplo 3-90**).

Al improvisar, se toca el modo lidio dominante, el cuarto modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de 7^a dominante $\sharp$ 11.

⁵⁵ Sonny Stitt, *12!*, Muse, 1972.

⁵⁶ Art Blakey, *The Original Jazz Messengers*, Columbia, 1956

El quinto modo de la escala menor melódica

El quinto modo de la escala menor melódica se toca muy rara vez. El analizar este modo de manera tradicional demuestra las limitaciones de la teoría tradicional.

Ejemplo 3-91



Ejemplo 3-92



Ejemplo 3-93



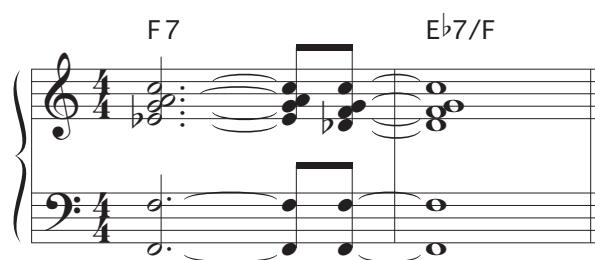
El **ejemplo 3-91** pone una escala de G mayor, de la cual las notas de los acordes—G-B-D-F, la fundamental, 3ª mayor, 5ª justa y 7ª menor—sugieren un acorde de G7. La nota E♭ de la escala sería el grado 13♭ del acorde, sugiriendo una cifra de G7♭13. Pero así se crea toda suerte de problemas: Tanto C como E♭—los grados 11º y 13♭—sonarán como notas “vitandas” si se tocan contra un acorde de G7 (**ejemplo 3-92**). Por eso se toca muy poco este modo. La mayoría de los músicos de jazz, cuando ven la cifra G7♭13, improvisan o sobre la escala alterada o la escala de tonos enteros—dos escalas que trataremos pronto.

Cuando se toca un verdadero acorde de quinto modo menor melódica, es casi siempre un acorde menor-mayor con la 5ª en el bajo (como por ejemplo C- /G). Un buen ejemplo se encuentra en “Penelope”⁵⁷ de Wayne Shorter. Herbie Hancock rearmoniza un acorde de D mayor en su solo en “Penelope” como acorde de G menor-mayor sobre una nota pedal D (G- /D), como se demuestra en el **ejemplo 3-93**. Por ser D la 5ª de G menor melódica, se crea un acorde basado en el quinto modo de G menor melódica. *Los acordes que se arman sobre el quinto modo de la escala menor melódica funcionan como acordes de tónica menor.*

⁵⁷ Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.

Ejemplo 3-94

Voces de piano de McCoy Tyner, simplificadas

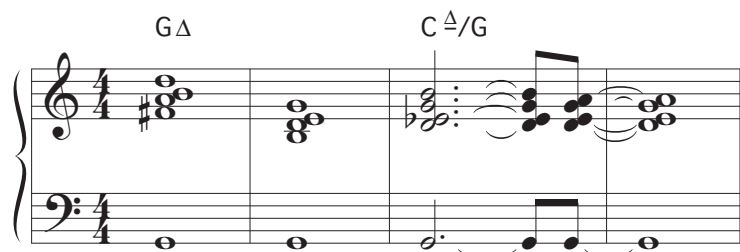
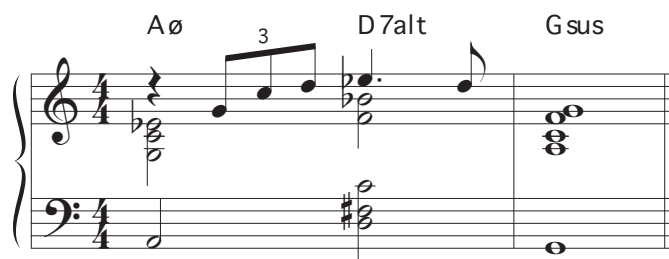
**Ejemplo 3-95**

5º modo, Bb menor melódica

Eb7/F (Bb Δ/F)

**Ejemplo 3-96**

Voces de piano de Kenny Barron, simplificados

**Ejemplo 3-97**

Por gran parte del estupendo arreglo de Bobby Hutcherson de "Old Devil Moon"⁵⁸ de Burton Lane, McCoy Tyner y Herbie Lewis tocan el *vamp* demostrado en el **ejemplo 3-94**. Bobby improvisa principalmente sobre la escala de Bb menor melódica sobre el acorde de Eb7/F (**ejemplo 3-95**). Creando un acorde de Bb- / F—o sea, un acorde basado en el quinto modo de Bb menor melódica.

La hermosa rearmonización de Kenny Barron del tema "Spring Is Here" de Richard Rodgers, tiene un acorde de quinto modo menor melódica (**ejemplo 3-96**). La versión completa de Kenny de "Spring Is Here" se ve en el Capítulo 16.

Por tocarse tan rara vez, el acorde del quinto modo de la escala menor melódica no tiene un cifrado universalmente aceptado. En C menor melódica, lo mejor sería cifrarlo como acorde de barra, C- /G.

El acorde semidisminuido

Toca el **ejemplo 3-97** y escucha el sonido del acorde semidisminuido. Aø, del sexto modo de C menor melódica, es el primer acorde de "Search For Peace"⁵⁹ de McCoy Tyner.

⁵⁸ Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

⁵⁹ McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967, una de las mejores grabaciones de la historia del jazz.

Ahora veamos el sexto modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-98**. Por correr este modo de A a A, va con algún tipo de acorde de A. Y por tener 3ª menor y 7ª menor, simula un acorde de 7ª menor, lo que sugeriría una cifra de A-7. Si vieras una cifra de A-7, pensarías en el modo A dórico, el segundo modo de la escala de G mayor. Obviamente el modo demostrado aquí no proviene

Ejemplo 3-98

VI

Aø

A semidisminuido (A locrio #2)

b5 b6

de G mayor, pues tiene Eb y F, notas que no se encuentran en la tonalidad de G. ¿En qué se distingue el sexto modo del A dórico? En que tiene b5 (Eb) y b6 (F), lo cual sugiere una cifra de acorde de A-7^{b5, b6}.

Pero ten presente que la mayoría de los músicos de jazz prefieren simplificar los complejos cifrados de los acordes. La cifra tradicional de este acorde, omitiendo la b6, es A-7^{b5}. Muchos músicos van aún más lejos, utilizando la cifra abreviada Aø o "A semidisminuido".⁶⁰ La cifra A-7^{b5, b6} tiene siete elementos de información que procesar en el hemisferio izquierdo del cerebro. A-7^{b5} tiene cinco elementos. Aø tiene solamente dos elementos. Si estás tocando un tema rápido con muchos cambios, los cifrados breves y sencillos te pueden hacer la vida mucho más llevadera. *Por poseer una 3ª menor y una 7ª menor, el acorde semidisminuido funciona como acorde de II grado.*

⁶⁰ El término "semidisminuido" tiene el siguiente origen: un acorde de A7 disminuido se compone de 3ªs menores (también llamadas disminuidas), y se escribe A, C, Eb, Gb. Por tener Aø la nota G en lugar de Gb, se disminuye solamente por la mitad (luego "semidisminuido").

Ejemplo 3-99

A $\emptyset$ A locrio, 7o modo de B $\flat$ mayor

A $\emptyset$ A locrio #2, 6o modo de C menor melódica

Ejemplo 3-100

A $\emptyset$ A $\emptyset$

El modo semidisminuido se suele denominar el modo *locrio* #2, ya que la única diferencia entre él y el modo locrio es la segunda nota. El modo semidisminuido posee una 2ª natural (o 9ª), a diferencia del modo locrio, que tiene una 2ª bemol (o 9ª). El **ejemplo 3-99** demuestra el modo A locrio y el modo A semidisminuido. Como se ve, la única diferencia entre los dos es una sola nota—B $\flat$ en el modo locrio y B natural en el modo semidisminuido.

Toca el **ejemplo 3-100** para escuchar la diferencia entre una $\flat 9$ y 9 natural, tocadas sobre un acorde de A $\emptyset$ en posición fundamental. ¿Notas la diferencia? ¿Cuál te gusta más? La B $\flat$ suena perfectamente

tocada como nota de paso, pero es muy disonante al prolongarse con el acorde de $\emptyset$ y suena como nota “vitanda”. Por otra parte, B natural será la nota más bella que puedas tocar sobre un acorde de A $\emptyset$.

Casi todos los primeros músicos de bebop tocaban el modo locrio sobre los acordes semidisminuidos y todavía lo prefieren muchos músicos para los acordes de 7ª menor $\flat 5$. Pero a partir de los años 60, la tendencia va hacia el sexto modo de la escala menor melódica para los acordes semidisminuidos y muchos músicos tocan ambos modos. Por ejemplo, en una progresión menor de III-VI-II-V (como por ejemplo E $\emptyset$, A7 $\flat 9$, D $\emptyset$, G7alt), a Freddie Hubbard le gusta tocar el modo locrio sobre el acorde de E $\emptyset$ y el semidisminuido sobre el acorde de D $\emptyset$.

Ejemplo 3-101

Toca el **ejemplo 3-101**, los primeros dos compases de “Woody’n You” de Dizzy Gillespie. El acorde de Gø proviene del sexto modo de Bb menor melódica. Toca el **ejemplo 3-102**, de “Stella By Starlight” de Victor Young. El acorde de Cø proviene del sexto modo de la escala de Eb menor melódica.

Al improvisar, se toca el modo semidisminuido, el sexto modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de 7ª menor b5.

Ejemplo 3-102

El acorde de dominante alterado

Toca el **ejemplo 103** y oirás el sonido del acorde dominante alterado. Estos tres compases provienen de “Moment’s Notice”⁶¹ de John Coltrane. El acorde de C7 alt viene del séptimo modo de la escala de Db

menor melódica.

Ejemplo 3-103

Ahora piensa en el séptimo modo del cuadro de las armonías de las escalas mayores, demostrado aquí como **ejemplo 3-104**⁶². Como este modo corre de B a B, va con algún tipo de acorde de B. Parece tener una 3ª menor (D), pero notarás que la nota que sigue a D en la escala (Eb) queda a una 3ª mayor en posición superior a B, la fundamental. Eb es un cifrado enarmónico de D#, la 3ª mayor sobre B. Los acordes no suelen tener dos

3ªs, una menor y una mayor. La verdadera 3ª en este caso es Eb, la 3ª mayor. La D es otra cosa por completo, que trataremos en breves instantes.

Ejemplo 3-104

⁶¹ John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

⁶² El modo alterado a veces se denomina el super locrio.

Ejemplo 3-105

B 7 **B mixolidio, 5o modo de E mayor**

fund. 9a 3a 11a 5a 13a 7a fund.

B 7alt **B alterado, 7o modo de C menor melódica**

fund. b9 #9 3a #11 b13 7a fund.

Junto con la 3ª mayor, este modo tiene una 7ª menor (A); por lo tanto tiene que ir con algún tipo de acorde de B7. Si vieras la cifra B7, pensarías normalmente en el modo de B mixolidio, el quinto modo de la escala de E mayor. Pues la armadura de la clave de E mayor consta de cuatro sostenidos, es obvio que este modo no proviene de E mayor.

Ahora fíjate en el **ejemplo 3-105**, que compara el modo de B mixolidio de E mayor con el séptimo modo de C menor melódica. Debajo de cada nota se ve la posición de la nota en un acorde de B7. Mientras el modo de B mixolidio tiene una 9ª natural, el modo de B alterado tiene tanto una b9 y una #9 (la nota que simula la 3ª menor). Mientras el modo de B mixolidio tiene una 11ª natural, el modo de B alterado tiene una #11. El modo de B mixolidio tiene una 13ª natural, mientras el modo alterado tiene una b13. B mixolidio tiene una 5ª, B alterado no la tiene. La cifra completa del acorde, reflejando todas estas alteraciones, sería:

b13
#11
#9
B7b9

¿Te imaginas el estar tocando un tema de tiempo rápido y el tener que leer esto? De nuevo, se pide un cifrado abreviado, preferentemente el de B7alt. "Alt" es abreviatura de "alterado" y es también la denominación del modo.

Este acorde se denomina "alterado" porque, como acorde de B7, se ha alterado de todas las formas posibles. La 9ª se ha descendido y ascendido, la 11ª se ha ascendido (la 11ª no se puede descender, pues entonces se convertiría en 3ª mayor) y la 13ª se ha descendido (la 13ª no se puede ascender, pues entonces se convertiría en 7ª menor). Si se cambia B, la fundamental, o Eb, la 3ª o A, la 7ª, ya no se trata de un acorde de B7. Dentro de los confines de B7 se ha hecho el número máximo de alteraciones.

Algunos músicos utilizan las cifras b5 y #5 en lugar de #11 y b13. Y algunos músicos le llaman escala/disminuida de tonos enteros, pues comienza como escala disminuida y termina como escala de tonos enteros. Ambas escalas se cubren más adelante en este capítulo.

Ejemplo 3-106

Chords: A $\flat$ 7alt, D $\flat$ 7, C7alt

Toca el **ejemplo 3-106**, de “Stablemates”, de Benny Golson. El acorde de A $\flat$ 7alt proviene del séptimo modo de A menor melódica y el acorde de C7alt proviene de séptimo modo de D $\flat$ menor melódica. Toca el **ejemplo 3-107**, de “I Thought About You”, de Jimmy Van Heusen.⁶³ El acorde de E7alt proviene de F menor melódica, mientras el acorde de D7alt proviene de E $\flat$ menor melódica.

Al improvisar, se toca el modo alterado, el séptimo modo de la escala menor melódica, sobre los acordes dominantes alterados.

Ejemplo 3-107

Chords: Bø, E7alt, A7, D7alt, G7

Intercambiabilidad de acordes de la armonía menor melódica

Todos los siete acordes que provienen de la armonía menor melódica que hemos examinado comparten la misma escala menor melódica. En eso simula la armonía de la escala mayor, en la cual (en el tono de C) C, D-7, E $\text{sus}\flat^9$, F $\sharp^4$, G7 y Bø comparten la misma escala mayor.

Sin embargo, existe una gran diferencia entre la armonía mayor y la menor melódica. Por la mayor parte, no hay notas “vitandas” en los acordes que provienen de la armonía menor melódica. La carencia de notas “vitandas” indica que casi todo lo que esté en tonalidad menor melódica se puede intercambiar con todo lo demás de la misma tonalidad. Toca un *lick*, movimiento, frase, acorde, motivo, etc., sobre C- y funcionará igualmente con D $\text{sus}\flat^9$, E $\flat$ $\Delta^{\sharp 5}$, F7 $\sharp^{11}$, Aø y B7alt.

⁶³ Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.

El ejemplo **3-108** demuestra en el primer compás unas voces comunes de mano izquierda para piano de un acorde de F⁻. Toca las voces con la mano derecha mientras tocas la fundamental, F con la mano izquierda. Sigue tocando los próximos compases y oírás que las voces de F⁻ suenan igual de bien que Gsus^{b9}, A^bΔ^{#5}, B^b7^{#11}, Dø y E7alt. La única diferencia verdadera entre estos acordes es la fundamental, y a menos que seas

bajista, o pianista que esté tocando acordes en estado fundamental, *no hay ninguna diferencia entre estos acordes*. Todas las notas fundamentales del **ejemplo 3-108** también provienen de la escala de F menor melódica.

Ocurre lo mismo en el caso de *licks* y frases melódicas. Cualquier cosa que toques sobre un acorde de F⁻ funcionará con cualquier otro acorde de F menor melódica.

¿Te fijaste en que F7^{#11} y B7alt son los únicos acordes de 7^a dominante que provienen de C menor melódica? Notarás que las fundamentales (F y B) distan la una de la otra en un tritono. Y por cierto, *los dos acordes de 7^a dominante que provienen de la armonía menor melódica distan el uno del otro en un tritono*. Por carecer de notas

“vitandas”, F7^{#11} y B7alt son esencialmente el mismo acorde, con tendencia a resolverse a los mismos acordes, como se oírás en el **ejemplo 3-109**. Tanto F7^{#11} como B7alt resuelven suavemente a E⁻. Hablaré más de esto en el Capítulo 13, “Fundamentos de la rearmonización”.

Esta intercambiabilidad no funciona con los acordes que provienen de la escala mayor. Por ejemplo aunque tanto D-7 como C⁻ provienen del tono de C, las voces de D-7 no sirven para un acorde de C⁻ por que D-7 tiene F, la nota “vitanda” del acorde de C⁻. Y las voces de G7 no sirven para un acorde de C⁻ por que G7 también tiene F, la nota “vitanda” del acorde de C⁻.

Si has estudiado la teoría tradicional, la idea de la intercambiabilidad quizá te obligue a que recapacites un poco sobre la armonía. En la teoría tradicional, la 3^a y la 7^a se consideran esenciales en los acordes de 7^a dominante. Cuando tocas acordes dominantes que provienen de la armonía menor melódica, la 3^a y la 7^a

Ejemplo 3-108

F^Δ Gsus^{b9} A^bΔ^{#5} B^b7^{#11} Dø E7alt

I II III IV VI VII

Ejemplo 3-109

F7^{#11} E^Δ B7alt E^Δ

Ejemplo 3-110

Diagram illustrating the relationship between two chords, C7alt and Gb7#11, showing their constituent notes and the missing fundamental notes.

C7alt notes: 9, 13, 3a, fund. (No hay 7a)

Gb7#11 notes: 13a, 9a, 7a, fund. (No hay 3a)

quizá no tengan ninguna importancia. Ahora échale otro vistazo al **ejemplo 3-108**. Las voces del acorde de Bb7#11 no tiene 3ª (D). Las voces de E7alt no tienen 7ª (D). Los pianistas y guitarristas suelen tocar estas voces y todavía no he oído quejarse a ninguno. ¿Cómo funciona esto? Repito que, pues no hay notas “vitandas” en la armonía menor melódica, la intercambiabilidad resultante de todos los acordes significa que estás tocando toda la “tonalidad” menor melódica mucho más que ningún acorde específico dentro de ella.

He aquí lo que quizá sea lo más intrigante de la armonía menor melódica, entonces repasémosla de nuevo. Mira las voces de piano que se demuestran (en la clave de Fa) en el **ejemplo 3-110**. Toca las cuatro notas más agudas con la mano derecha, tocando la fundamental con la mano izquierda. Las voces carecen de la 7ª del acorde cuando se toca como C7alt y de la 3ª del acorde cuando se toca como Gb7#11. Al tocar los acordes de las tonalidades menor melódicas, por carecer de notas “vitandas”, en realidad estás tocando toda la tonalidad, no solamente el acorde. *Piensa en términos de tonalidad, no de acorde.*

Lo que significa todo esto es que tienes que aprender los acordes de cada tonalidad menor melódica juntos como en familia. Si no, no podrás captar una progresión de acordes como D#alt, C#ø, GΔ#5, A7#11, F#susb9, E- . ¡Vaya! ¿Es un grupo difícil de cambios? En verdad, no. Todos los acordes provienen de E menor melódica—son todos un mismo acorde. Ten presente, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde.*

El piano es un instrumento de colores

A diferencia de otros instrumentos, el piano tiene colores. Las notas son o blancas o negras. Este hecho te facilita el aprendizaje de la armonía menor melódica. Por ejemplo, las armaduras de la clave para los pianistas significan por lo general “toca todas las notas blancas menos...”⁶⁴ La armadura de la clave de F mayor es un bemol, Bb. En otras palabras, al tocar en F mayor, toca todas las notas blancas menos Bb en lugar de B natural.

⁶⁴ Las excepciones son las tonalidades de Gb, que tiene Cb (una nota blanca) y F#, que tiene E# (una nota blanca).

F#7alt, BbΔ#5 y Eø parecerán acordes sin relación entre sí, pero así no es el caso. Todos provienen de G menor melódica (**ejemplo 3-111**), cuya “armadura de la clave” es un bemol (Bb) y un sostenido (F#). Qué armadura más rara, ¿no? Quizá, pero es precisamente lo raro que hace que todos los acordes de G menor melódica sean fáciles de recordar: toca todas las notas blancas menos Bb y F#. Otro ejemplo es D menor melódica; todas las notas son blancas menos C# (**ejemplo 3-112**). De nuevo, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde*.

Ejemplo 3-111

G Δ, Asus^{b9}, BbΔ#5, C7#11, Eø, F#7alt

Escala de G menor melódica

Ejemplo 3-112

D Δ, Esus^{b9}, FΔ#5, G7#11, Bø, C#7alt

Escala de D menor melódica

Los músicos de jazz no escriben las armaduras de la clave de las tonalidades menores melódicas, pero piensan en esos términos al improvisar. ¿Hay alguien que escriba armaduras de la clave menor melódica? Lo hizo Béla Bartók, en su obra para piano Número 41, de *Mikrokosmos*.⁶⁵

Las progresiones de II-V-I y II-V menor

Ejemplo 3-113

Dø G7alt C Δ

Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-113**, el ejemplo con que abrimos esta sección. Esta progresión se conoce como *progresión de II-V-I menor*. A diferencia de la progresión de II-V-I en tono mayor (D-7, G7, C, en tono de C mayor), una progresión de II-V-I menor suele constar de un acorde semidisminuido, un acorde alt y un acorde menor-mayor (Dø, G7alt, C-). Y a diferencia de la progresión de II-V-I mayor, en la que los tres acordes provienen de la misma tonalidad (D-7, G7 y C provienen de C mayor), *los tres acordes de una progresión de II-V-I menor provienen de tres escalas distintas menores melódicas*.

⁶⁵ Béla Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. II, Boosey and Hawkes, 1940.

Las notas que se tocan sobre el acorde de Dø provienen de F menor melódica, las notas que se tocan sobre el acorde de G7alt provienen de A♭ menor melódica y las notas que se tocan sobre el acorde de C- provienen de C menor melódica. Repito que hay gran diferencia de la progresión de II-V-I en tonalidad mayor, en la que los tres acordes comparten una misma escala.

¿No sería maravilloso si hubiese una escala que funcionara sobre Dø, G7alt, C-, una progresión de II-V-I menor? Sí, lo sería, pero no lo hay. La escala menor armónica se menciona con frecuencia en los libros de teoría como “escala que se toca sobre una progresión de II-V-I menor”. Si fuese verdad, oírías tocarla a cada paso a los grandes músicos, pero así no es el caso. Demostraremos el porqué y también hablaremos más ampliamente sobre la escala menor melódica en el Capítulo 23.

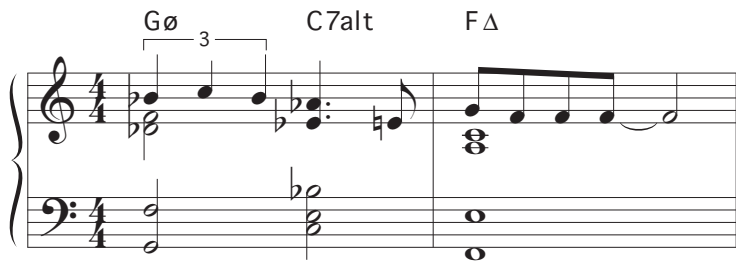
Ejemplo 3-114

The musical notation for Ejemplo 3-114 is presented in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B♭). The time signature is 4/4. The left hand (bass clef) plays a Dø chord (F, A♭, C) in the first measure and a G7alt chord (G, B♭, D♭, F) in the second measure. The right hand (treble clef) plays a melodic line. In the first measure, it starts with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (F, A♭, C), and then a quarter note (D). In the second measure, it starts with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (G, B♭, D♭), and then a quarter note (F).

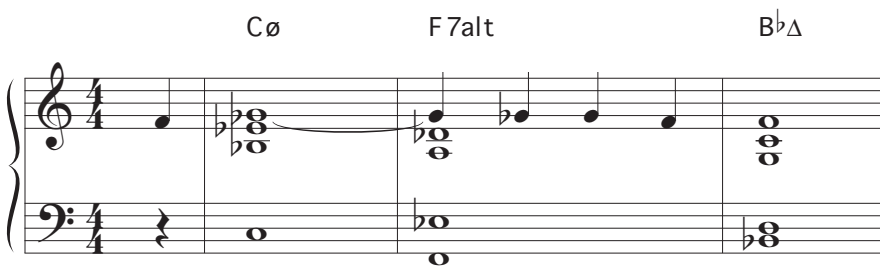
Toca el **ejemplo 3-114**. Es una progresión de II-V menor y si escuchas con cuidado, oírás que tanto la frase de Dø de la clave de Sol y las voces de los acordes de la clave de Fa se repiten una 3ª menor más aguda en el acorde de G7alt. Una figura melódica que se repite en otro tono se llama *secuencia*. El repetir un acorde en otro tono se llama

paralelismo. Las secuencias y los paralelismos crean la estructura musical y es la estructura lo que te da sentido de autoridad al tocar. Sobre una progresión de II-V menor, todo lo que toques sobre el acorde semidisminuido se puede tocar una 3ª menor más agudo sobre el acorde alt. Esto funciona porque los dos acordes provienen de tonalidades menores melódicas de una 3ª menor de distancia.

Dø proviene de F menor melódica, G7alt de A♭ menor melódica. A♭ menor melódica queda una 3ª menor sobre F menor melódica. En cierto sentido solamente estarás tocando Dø, G7alt. A un nivel armónicamente más sofisticado—pues no hay notas “vitandas” y por la resultante intercambiabilidad de los acordes menor melódicos—estarás tocando las “tonalidades” de F menor melódica y A♭ menor melódica. De nuevo, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde*. Y por cierto, estas voces son buenas para piano.

Ejemplo 3-115

Una progresión de II-V menor no tiene necesariamente que resolverse a un acorde menor; también se puede resolver perfectamente a un acorde de 7ª mayor. El tema "What's New" de Bob Haggart tiene una progresión de Gø, C7alt, F (**ejemplo 3-115**) y la última progresión de II-V-I de "Stella By Starlight" de Victor Young se suele tocar como Cø, F7alt, Bb (**ejemplo 3-116**).

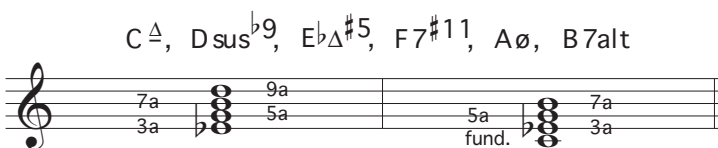
Ejemplo 3-116

Notas "características" de la escala menor melódica

La 3ª, 5ª, 7ª y 9ª de cualquier escala menor melódica, tocadas juntas, no se encuentran en ninguna otra tonalidad menor melódica ni en ninguna tonalidad menor, escala disminuida ni de tonos enteros. *Son características de esa escala menor melódica solamente.* Pasa igual con la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª de una escala menor melódica.

Se demuestran las dos combinaciones en el **ejemplo 3-117**. El tocar cualquier combinación de estas cuatro notas fija de inmediato la esencia de la tonalidad menor melódica determinada.

Ya hemos terminado de hablar de la segunda escala de las cuatro. Y es hora de pasar a una escala bastante extraña—que tiene una nota de más y es totalmente artificial, pero que es uno de los sonidos que se oyen en el jazz desde el amanecer de la era del bebop—me refiero a la escala disminuida.⁶⁶

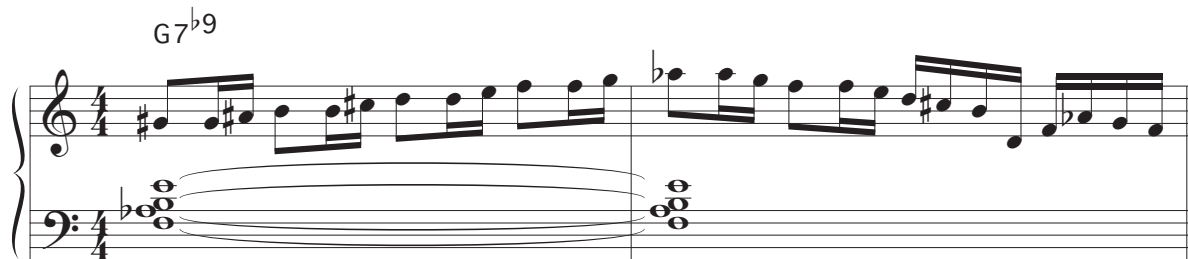
Ejemplo 3-117

3a, 5a, 7a y 9a de la "tonalidad", no el acorde de C menor melódica

fundamental, 3a, 5a y 7a de la "tonalidad", no el acorde de C menor melódica

⁶⁶ La escala disminuida es artificial en el sentido de que no proviene de la serie de armónicos como ocurre con la escala mayor y no tiene ningún origen étnico como ocurre con la escala menor melódica, que tiene antecedentes en la Europa oriental.

Ejemplo 3-118



Ejemplo 3-119

*Armonía de la escala disminuida*

Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-118**, del solo de Joe Henderson en "Idle Moments".⁶⁷ Este es el sonido de la *armonía de la escala disminuida*. Toca el **ejemplo 3-119**, los compases 5-7 de "Here's That Rainy Day", de Jimmy Van Heusen. Los acordes de los tiempos 2,3 y 4 del compás de D7^{b9} provienen de la armonía de la escala disminuida.

¿Qué es la escala disminuida?

La escala disminuida existe en dos formas: En una se alternan los semitonos y tonos, mientras que en la otra se alternan los tonos y semitonos. El **ejemplo 3-120** demuestra las dos escalas disminuidas. La escala del primer compás alterna los semitonos y tonos; la escala del segundo compás alterna los tonos y semitonos. Notarás que las dos escalas poseen exactamente las mismas notas. *Cada escala de semitonos/tonos es igual que una escala de tonos/semitonos, pero comienzan en notas distintas.*

Ejemplo 3-120

Escala disminuida semitonos/tonos de G



Escala disminuida de tonos/semitonos de F



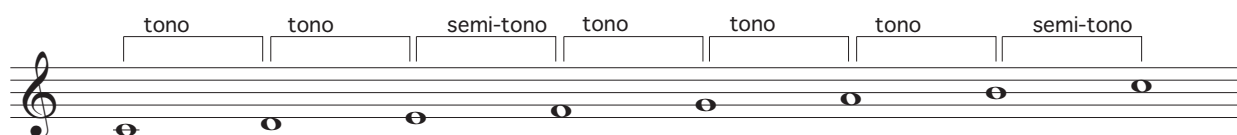
⁶⁷ Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.

La escala disminuida posee dos características únicas:

- A diferencia de las escalas mayores y menores melódicas de siete notas, la escala disminuida es una escala de ocho notas.
- A diferencia de las escalas mayores y menores melódicas, es una escala *simétrica*, o sea que el patrón de intervalos es regular—en este caso, alternan los semitonos y tonos, o vice-versa.

En contraste, las escalas mayores y menores melódicas son *asimétricas*. Por ejemplo, los grados de la escala mayor son los siguientes: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono (**ejemplo 3-121**), un patrón asimétrico, mientras que las escalas demostradas en el **ejemplo 3-120** son simétricas.

Ejemplo 3-121



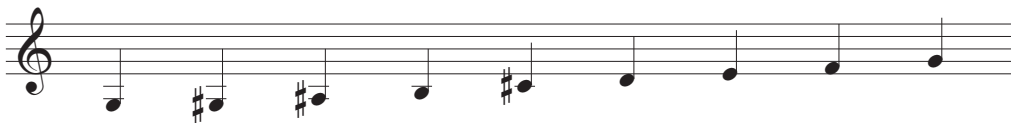
Siempre que se trata de una escala asimétrica, hay 12, como las doce escalas mayores y las 12 menores melódicas. En el caso de una escala simétrica, siempre hay menos de 12. Por ejemplo, la escala cromática es simétrica, armada enteramente de semitonos. ¿Cuántas escalas cromáticas hay en total? Solamente una. Una escala cromática que empiece en cualquier nota tiene exactamente las mismas notas que una escala cromática que empiece en cualquier otra nota. Como las escalas disminuidas también son simétricas, hay menos de 12 de ellas. ¿Cuántas hay?

Vamos a ver. Coge tu instrumento y toca la escala disminuida demostrada en el primer compás del **ejemplo 3-120**. Empieza en G y vé alternando entre semitonos y tonos enteros. Sube hasta la octava y luego baja. Después toca dos octavas, primero subiendo y luego bajando. Toca la escala algunas veces más, hasta aprenderla de memoria. Ahora empieza una escala con A# y alterna otra vez entre semitonos y tonos enteros. Esta escala tiene las mismas notas que la escala de G disminuida. Empieza con

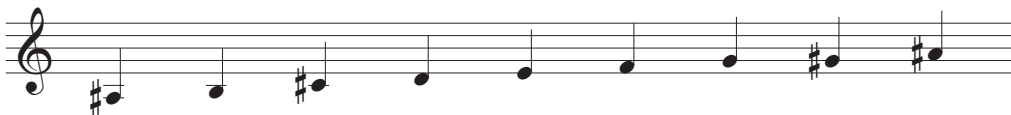
C#—otra vez, las mismas notas. Empieza con E—otra vez, las mismas notas. Las escalas disminuidas semitonos/tonos de G, A#, C# y E son exactamente iguales, solamente que empiezan en notas distintas (**ejemplo 3-122**). Notarás que las cuatro primeras notas de estas escalas—G, A#, C#, E—distan unas de otras en una 3ª menor. Esto es lo más importante de la armonía de las escalas disminuidas: *todo se repite al intervalo de una 3ª menor*.

Ejemplo 3-122

Escala disminuida de semitonos/tonos de G



Escala disminuida de semitonos/tonos de A#



Escala disminuida de semitonos/tonos de C#



Escala disminuida de semitonos/tonos de E



Por ser iguales las escalas disminuidas de G, A#, C# y E, también serán iguales las escalas disminuidas de A♭, B, D y F, como éstas también distan unas de otras en una 3ª menor. Pasa lo mismo con las escalas disminuidas de A, C, E♭ y F#. En otras palabras, *existen solamente tres escalas disminuidas*:

- La que empieza con G, A#, C# o E
- La que empieza con A♭, B, D o F
- La que empieza con A, C, E♭ o F#

Al principio el pensar así te dará dolor de cabeza, pues te obliga a pensar en más de una “tonalidad” a la vez. Pero después de percatarte de la idea fundamental, verás que la escala disminuida es aún realmente menos complicada de tocar que la escala mayor, *pues tiene solamente tres “tonalidades”*.

La escala disminuida de semitonos/tonos y el acorde de $V7^{\flat 9}$

La escala del primer compás del **ejemplo 3-120** se demuestra aquí de nuevo como **ejemplo 3-123**. Esta escala, que corre de G a G, va con algún tipo de acorde de A. ¿Qué clase de 3ª y 7ª tiene? Aunque B $\flat$ queda a una 3ª menor en posición superior a G, la próxima nota es B, una 3ª mayor en posición superior a G. Como aprendiste del modo alterado de la escala menor

Ejemplo 3-123

$G7^{\flat 9}$ (también $B\flat 7^{\flat 9}$, $C\sharp 7^{\flat 9}$, $E7^{\flat 9}$) Escala disminuida de semitonos/tonos de G

melódica, cuando una escala parece tener tanto una 3ª menor como 3ª mayor, la "3ª menor" es en realidad una #9. Como la verdadera 3ª es B, una 3ª mayor en posición superior a G, y F está a una 7ª menor en posición superior a G, esta escala va con algún tipo de acorde de $G7$. ¿Cuáles son las alteraciones? A $\flat$ es la $b9$, B $\flat$ es la #9 y C $\sharp$ es la #11. La cifra completa del acorde sería $G7^{\flat 9}, \#9, \#11$. Otra vez, necesitamos abreviar. La mayoría de los músicos de jazz cifran este acorde como $G7^{\flat 9}$, aunque de vez en cuando se utiliza $G7^{\#9}$.

Como la armonía menor melódica, la armonía de la escala disminuida no tiene notas "vitandas". En consecuencia, todo lo que cabe armónicamente dentro de esta escala es intercambiable: acordes, voces, *licks*, frases, patrones, etc. Como las escalas disminuidas de G, B $\flat$, C $\sharp$ y E son idénticas, los acordes de $G7^{\flat 9}$, $B\flat 7^{\flat 9}$, $C\sharp 7^{\flat 9}$ y $E7^{\flat 9}$ son mayormente intercambiables.

Toca el **ejemplo 3-124**. Escucha la manera de que se repite el motivo de cuatro notas una 3ª menor hacia abajo.⁶⁸ Fíjate en el análisis del motivo en el **ejemplo 3-125**. Ten presente que en la armonía de la escala disminuida, todo se puede repetir al intervalo de la 3ª menor.

Ejemplo 3-124

Ejemplo 3-125

⁶⁸ Las voces de piano de la mano izquierda carecen de fundamental; por eso no hay F abajo.

El **ejemplo 3-126** demuestra tres *licks* más de la escala disminuida. Cada *lick* consta de una frase de cuatro notas que se repite una 3ª menor o hacia arriba o hacia abajo.

Ejemplo 3-126

Three musical examples of diminished scale licks in G7^b9. Each example shows a four-note phrase in the treble clef and a sustained diminished triad in the bass clef. The first lick moves up by a minor third, the second moves down by a minor third, and the third moves up by a minor third and then down by a minor third.

Existe un sinfín de *licks* de la escala disminuida. Como parecen tan “perfectos” por su simetría, a veces estos *licks* suenan algo mecánicos. La música, como la vida, necesita estar a veces fuera de serie para ser interesante. Toca el **ejemplo 3-127** y oirás la línea sobre la escala disminuida que toca Herbie Hancock en “Oliloqui Valley”.⁶⁹ Fíjate en la leve variante interválica entre lo que toca Herbie en los compases 1 y 2, antes de hacer descender la escala.

Ejemplo 3-127

Two musical examples of a diminished scale lick in D^b7^b9. The first example shows a four-note phrase in the treble clef and a sustained diminished triad in the bass clef. The second example shows a four-note phrase in the treble clef and a sustained diminished triad in the bass clef.

⁶⁹ Herbie Hancock, *Emptyrean Isles*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-128

Los acordes suben

Así como se puede repetir los *licks* a una 3ª menor de distancia, también se puede repetir los acordes que estén a una 3ª menor de distancia. Unos párrafos más arriba tocamos el **ejemplo 3-119**, los compases 5-7 de “Here’s That Rainy Day” de Jimmy Van Heusen. Se demuestran aquí los mismos tres compases como **ejemplo 3-128**. Fíjate que los voces del acorde del segundo tiempo del compás que tiene D7^{b9} se repiten una 3ª menor más arriba una y otra vez. Como se ve, los acordes sólo siguen la melodía—F#, A, C—de manera ascendente por 3ª menores.

Ejemplo 3-129

Toca el **ejemplo 3-129** y oírás unas voces únicas de piano (demostradas en la clave de Sol) que simulan cuatro acordes diferentes de V7^{b9}, distando cada uno del otro en una 3ª menor, a medida que la fundamental (tocada en la clave de Fa) va descendiendo en 3ªs menores. Fíjate que no hay ninguna b9 en el acorde de Db7^{b9}, y que hay una #11 en el acorde de Bb7^{b9}. ¿Pero no dice “b9” la cifra? Acuérdate de que b9 no es más que un símbolo abreviado de las tres alteraciones que se encuentran en la escala—b9, #9 y #11. Las voces únicas demostradas valen para cuatro acordes distintas de V7^{b9}—¿por qué? *Porque no hay notas “vitandas” en la armonía de la escala disminuida.*

La escala disminuida de tonos/semitonos y el acorde disminuido

El **ejemplo 3-130** demuestra la escala disminuida de tonos/semitonos. Se toca esta escala sobre los acordes de 7ª disminuida. El cifrado usual de un acorde de 7ª disminuida consta de la fundamental del acorde, seguida de un circulito. La cifra de un acorde de F disminuido es F^o.⁷⁰

Ejemplo 3-130

Escala disminuida de tonos/semitonos de F

⁷⁰ A veces se cifra F^o7.

Ejemplo 3-131

Diagram showing a sequence of five diminished 7th chords (V^{7b9}) in the treble clef, corresponding to the root notes in the bass clef:

- G^{7b9} (root: A^b)
- B^{7b9} (root: B)
- C^{#7b9} (root: D)
- E^{7b9} (root: F)
- G^{7b9} (root: F)

Ejemplo 3-132

Diagram showing three diminished 7th chords (V^{7b9}) in the treble clef, corresponding to the root notes in the bass clef:

- G^Δ (root: G)
- G[#] (root: G[#])
- A-7 (root: A)

Ejemplo 3-133

Diagram showing two diminished 7th chords (V^{7b9}) in the treble clef, corresponding to the root notes in the bass clef:

- G[#] (root: G[#])
- E^{7b9} (root: E)

Ejemplo 3-134

Diagram showing three diminished 7th chords (V^{7b9}) in the treble clef, corresponding to the root notes in the bass clef:

- G7 (root: G)
- G[#] (root: G[#])
- A-7 (root: A)

De nuevo, por la falta de notas “vitandas” en la escala disminuida, todo se repite al intervalo de una 3^a menor, entonces F^o es intercambiable con A^b, B^o D^o. El **ejemplo 3-131** demuestra lo mismo desde otra perspectiva: una escala disminuida con las cifras de cada uno de los ocho acordes armados con las ocho notas de la escala—cuatro acordes de V^{7b9} que distan una 3^a menor uno del otro y cuatro acordes disminuidos que distan una 3^a menor uno del otro. Se demuestra la fundamental de cada uno de los ocho acordes en la clave de Fa, unas voces que sirven para los ocho acordes armados en la clave de sol.

Se suelen tocar los acordes disminuidos en lugar de los acordes de V^{7b9} para crear una línea cromática en el bajo. Toca el **ejemplo 3-132**, tres acordes del puente de “Sophisticated Lady” de Duke Ellington. Fíjate en la línea cromática del bajo en la fundamental de los acordes—G, G[#], A-7.

En el **ejemplo 3-133**, se ve que las notas del acorde de G[#] de “Sophisticated Lady” son la 3^a, la 5^a, la 7^a y la b9 de E^{7b9}. Normalmente, el acorde de 7^a dominante que precede cualquier acorde de A sería E7. El acorde de G[#] es en realidad E^{7b9} sin E, la fundamental. Se toca G[#] como sustitución de E^{7b9} para crear una línea cromática en el bajo, de G a G[#] a A.

Ocurre lo mismo en el tema de Chick Corea, “Mirror, Mirror”⁷¹(**ejemplo 3-134**). El acorde de G[#] es en realidad E^{7b9} sin E, la fundamental. Tanto en el caso de “Sophisticated Lady” como en el de “Mirror, Mirror”, al tocar un acorde disminuido en lugar de un acorde de 7^a dominante b9 se produce una línea cromática en el bajo. Siempre que te encuentres con un acorde disminuido en un tema, fíjate para ver si la fundamental forma parte de una línea cromática en el bajo. Y después fíjate para ver si es equivalente al acorde de 7^a de dominante b9 de una 5^a más arriba del acorde que siga, que es lo que suele ser.

⁷¹ Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.

Ejemplo 3-135

F Δ F $\sharp^\circ$ G-7 G $\sharp^\circ$ 3 F/A C-7 F7 $\flat$ 13 B $\flat$ Δ

Y ocurre lo mismo con el tema “Easy Living” de Ralph Rainger. El **ejemplo 3-135** demuestra los cuatro primeros compases. F $\sharp^\circ$ es una versión disfrazada de D7 $\flat$ 9, y G $\sharp^\circ$ es una versión disfrazada de E7 $\flat$ 9. Al suprimir la fundamental de los acordes de V7 $\flat$ 9, se produce el movimiento cromático en el bajo.

Los primeros músicos de jazz tocaban la escala disminuida exclusivamente con los acordes disminuidos. Toca el **ejemplo 3-136** y escucha lo que tocó Art Tatum en el tema de Mort Dixon y Harry Woods, “Just Like A Butterfly Caught In The Rain”.⁷² Después de un acorde de C $\sharp^\circ$, Tatum toca las tres primeras notas de la escala de B $\flat$ mayor, pasando a la escala disminuida de semitonos/tonos de D $\sharp$ por casi tres octavas.

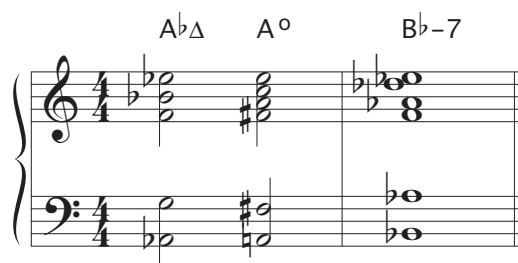
Ejemplo 3-136

Se han simplificado las voces de piano de Art Tatum

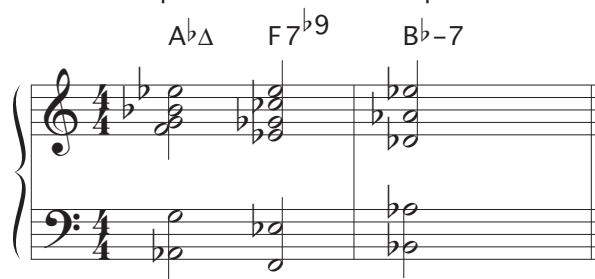
C Δ C $\sharp^\circ$

ritard

⁷² Art Tatum, *Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953. ¡Y qué buen título para un tema! [como mariposa cogida bajo la lluvia]

Ejemplo 3-137**Ejemplo 3-138**

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

**Ejemplo 3-139**

Comenzando con la era del bebop, los músicos de jazz empezaron a reemplazar los acordes disminuidos con acordes de $V7^{b9}$. G , $G^\#$, $A-7$ se sustituyeron con G , $E7^{b9}$, $A-7$. Ya hoy día hay pocos músicos de jazz que se pongan a cifrar acordes disminuidos en sus temas. Cuando están leyendo los arreglos de los temas de los años 40 y anteriores, los músicos de jazz de hoy suelen sustituir el acorde disminuido por el acorde de $V7^{b9}$.

Lo hace así Kenny Barron en su versión de "Skylark",⁷³ de Hoagy Carmichael. El **ejemplo 3-137** demuestra los dos compases originales del puente de este tema, con el acorde de A° que sirve de acorde de $F7^{b9}$, proporcionando un movimiento cromático en el bajo entre $A^\flat$ y $B^\flat-7$. El **ejemplo 3-138** demuestra cómo Kenny toca $F7^{b9}$ en lugar de A° .⁷⁴

No todos los acordes disminuidos son acordes disfrazados de $V7^{b9}$ del acorde siguiente. A veces un acorde disminuido es un acorde disfrazado de $V7^{b9}$ del acorde *que sigue* al acorde siguiente. El segundo acorde de "Wave" de Antonio Carlos Jobim es $B^\flat^\circ$. $B^\flat^\circ$ no parece ser un $V7^{b9}$ disfrazado de $A-7$, el acorde siguiente. Pero $A-7$ va seguido de $D7$ y $A-7$, $D7$ es una progresión de II-V. $B^\flat^\circ$ es el V disfrazado ($A7^{b9}$) del acorde de $D7$, con $A-7$ metido entre los dos acordes para crear una progresión de II-V (**ejemplo 3-139**).

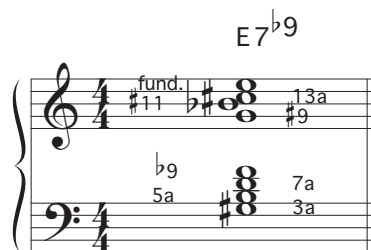
Cada vez que tocas algo de la armonía de la escala disminuida, estás tocando en cuatro tonalidades a la vez, todas a una 3ª menor de distancia una de la otra. No siempre puedes contar con que el bajista toque la fundamental, entonces la nota que toque el bajista puede afectar la tonalidad. Como los bajistas tocan muchas veces el sustituto tritonal⁷⁵ y tocan notas de paso al igual que la fundamental, el acorde de $G7^{b9}$ que crees que estás tocando quizá acabe sonando como $B^\flat7^{b9}$, $D^\flat7^{b9}$, $E^\flat7^{b9}$, F° , A° , B° o D° , según la nota que esté tocando el bajista. No te preocupes. Cuando pase esto, no sonarás tan mal, solamente de manera diferente a lo que hubieras esperado.

⁷³ Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord Jazz, 1990.

⁷⁴ La $C^\flat$ de las voces son la $\#11$ del acorde. Acuérdate de que $F7^{b9}$ es abreviatura, e implica la $\#9$ y la $\#11$.

⁷⁵ Cubriremos el sustituto tritonal en el Capítulo 13, "Rearmonización básica".

Ejemplo 3-140



Ejemplo 3-141



Pues no hay notas “vitandas” en la escala disminuida, puedes tocar todas las notas a la vez como acorde. Toca el **ejemplo 3-140** y oirás a Herbie Hancock tocar todas las ocho notas de una escala de semitonos/tonos de E como acorde de $E7^{b9}$ en “Dolphin Dance”.⁷⁶ Como cada mano toca un acorde de 7ª disminuida (G° con la mano derecha, $G^\sharp^\circ$ con la mano izquierda), estas voces se denominan un *acorde doble disminuido*.

Algunas sugerencias prácticas

Toca cada escala disminuida, tanto de semitonos/tonos como de tonos/semitonos, alrededor del ciclo de quintas. Al tocar cada escala, piensa en todos los demás acordes que comparten esa misma escala. Inventa unas

frases para la escala disminuida, utilizando el método de que “todo se repite a distancia de una 3ª menor.” Después de haber hecho esto un rato, inventa unas nuevas frases, procurando *no* repetir las frases a distancia de una 3ª menor. También trata de crear frases que se repitan al intervalo de dos 3ªs menores (un tritono), como se ve en el **ejemplo 3-141**.

Ya hemos terminado tres de las cuatro escalas de las que proviene la mayoría de los acordes que tocan los músicos de jazz. Queda una sola y es la más sencilla y la menos tocada de las cuatro escalas: la escala de tonos enteros.

⁷⁶ Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Armonía de la escala de tonos enteros

Toca la música del **ejemplo 3-142**, la intro tocada por McCoy Tyner en el tema de Wayne Shorter, "JuJu",⁷⁷ y escucha el sonido de la *armonía de la escala de tonos enteros*. Toca el **ejemplo 3-143**, del solo de Freddie Hubbard en "Gaslight",⁷⁸ y oirás un ejemplo de improvisación sobre la escala de tonos enteros.

Ejemplo 3-142

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Ejemplo 3-143



⁷⁷ Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note, 1964.

⁷⁸ Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

El **ejemplo 3-144** demuestra la escala de tonos enteros de G, que corre de G a G.⁷⁹ Fíjate en la 3ª y la 7ª de la escala. Por tener esta escala una 3ª mayor y una 7ª menor, va con un acorde de G7. Las alteraciones son C# (la #11) y D# (la #5). El cifrado completo del acorde sería G7#11, #5. La abreviatura normal de este acorde es G7#5, que se suele notar con un signo de más, como G7+, y a veces como G +7. El cifrado G +7 puede confundir, pues el signo de + se refiere a la 5ª, que no se incluye en el cifrado, y no tiene nada que ver con la 7ª. Como #4 y b13 son enharmónicas, a veces se cifra G7#5 como G7b13, lo que puede ser algo peligroso. Para la mayoría de músicos, b13 también implica b9 y #9—en otras palabras, G7alt.

Para estar seguro, quédate con G7#5.

Ejemplo 3-144

G7#5 (también G7+, G+7, G7b13) Escala de tonos enteros de G

Por ser simétrica la escala de tonos enteros y por constar en total de tonos enteros, se saca que, al igual que con la escala disminuida, hay menos de 12 de ellas. Y es cierto que hay solamente dos escalas de tonos enteros. La escala de tonos enteros de G demostrada en el **ejemplo 3-144** tiene exactamente las mismas notas que las de A, B, C#, D# y F.

La escala de tonos enteros de A♭ es igual que las de B♭, C, D, E y F#. Estas notas distan unas de otras en un tono entero. Lo más importante de saber de la armonía de tonos enteros es que *todo se puede repetir al intervalo de un tono entero*.

Como no hay notas “vitandas” en la armonía de tonos enteros, todo es intercambiable dentro de la armonía de cada escala. Cualquier cosa que se toque con G7#5 sonará bien con A7#5, B7#5, C#7#5, D#7#5 y F7#5.

⁷⁹ Fíjate en las voces de mano izquierda sin fundamental para piano en la clave de Fa.

Ejemplo 3-145**Ejemplo 3-146**

Claro, si se puede repetir algo a intervalos de un tono entero, también se puede repetir algo a intervalos multiplicados de un tono entero. Dos tonos enteros forman una 3ª mayor, tres tonos enteros forman un tritono, cuatro tonos enteros forman una 5ª aumentada y cinco tonos enteros forman una 7ª menor. Toca el **ejemplo 3-145**, del solo de Jackie McLean en "Our Man Higgins",⁸⁰ de Lee Morgan, en el cual repite una frase al intervalo de una 3ª mayor, o sea dos tonos enteros. La melodía de "One Down, One Up",⁸¹ de John Coltrane, se basa en 3ªs mayores descendentes que provienen de la escala de tonos enteros de Bb (**ejemplo 3-146**).

Puede llegar a ser aburrida la armonía de tonos enteros, entonces no se toca tanto. Dispónganse las notas como se dispongan, no hay posibilidad ni de 2ªs menores, 3ªs menores, 4ªs justas, 5ªs justas, 6ªs mayores ni 7ªs mayores. *A la armonía de tonos enteros le falta la mitad de los intervalos que ocurren en la música occidental.* Precisamente a causa de este posible aburrimiento, se debe emplear la armonía de tonos enteros en pequeñas dosis.

Con la amplia variedad de acordes disponibles en las escalas mayor, menor melódica y disminuida, se puede expresar una amplia gama de emociones. Se puede expresar felicidad y calma (acordes de 7ª mayor); triunfo (tríadas mayores); oscuridad, tristeza o misterio (casi cualquier cosa que provenga de la armonía menor melódica); tensión (acordes de 7ª dominante) y más. Con la escala de tonos enteros, la gama emotiva se limita principalmente al embrujo, o como lo sugiriera un músico medio cínicamente, "Bambi saliendo del bosque al amanecer". La excepción se halla en las ocasiones en que Thelonious Monk tocaba la escala de tonos enteros y hablaremos de Monk dentro de un poco. Se podría revisar 100 temas en un *fake book* y encontrar solamente uno o dos con un acorde de tonos enteros.

⁸⁰ Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note, 1965. Los dos primeros coros que toca Jackie en "Our Man Higgins" representan uno de los mejores ejemplos de solos de tonos enteros que se hayan grabado.

⁸¹ John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse, 1965.

Ejemplo 3-147



Ejemplo 3-148



Por esta igualdad de sonidos, son raros los temas que consten casi totalmente de armonía de tonos enteros. Unos buenos ejemplos son "JuJu", que mencionamos arriba (el **ejemplo 3-147** demuestra los primeros cuatro compases), "One Down, One Up", "Our Man Higgins" (el **ejemplo 3-148** demuestra los primeros dos compases) y el tema de Bix Beiderbeck, "In A Mist".⁸²

Muchos músicos del jazz suelen sustituir el acorde de tonos enteros con un acorde alt. Se suele tocar un acorde de G7^{#5} en el compás 17 de "Stella By Starlight" (**ejemplo 3-149**) pero muchos músicos prefieren G7 alt (**ejemplo 3-150**). El compás 32 de "All The Things You Are" tiene un acorde de B7^{#5} (**ejemplo 3-151**) pero la mayoría de los músicos prefieren tocar B7alt (**ejemplo 3-152**).

El **ejemplo 3-153** demuestra tres *licks* sobre un acorde de G7^{#5}. La simetría y la falta de variedad interválica pueden impedir la originalidad cuando se está tocando sobre los acordes de tonos enteros. El improvisador sobre acordes de tonos enteros más original fue Thelonious Monk. Podía tocar patrones que en cualquier otro sonarían a clichés. Su solo en "Evidence"⁸³ es uno de los mejores ejemplos de solos sobre acordes de tonos enteros. El mostrar una transcripción de una de las grabaciones de Monk de tonos enteros no comunicaría para nada el sonido de Monk. Fue su sentido caprichoso y angular del tiempo lo que le prestó a lo que podría ser una armonía sumamente aburrida una tremenda sensación de energía. Te recomiendo que consigas el disco y que *lo escuches*.

⁸² Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI, 1972.

⁸³ Thelonious Monk, *Genius of Modern Music*, Blue Note, 1947.

Ejemplo 3-149

Chords: G7^{#5}, C-7, C-7, C-7

Red. -----

Ejemplo 3-150

Chords: G7^{alt}, C-7, C-7, C-7

Red. -----

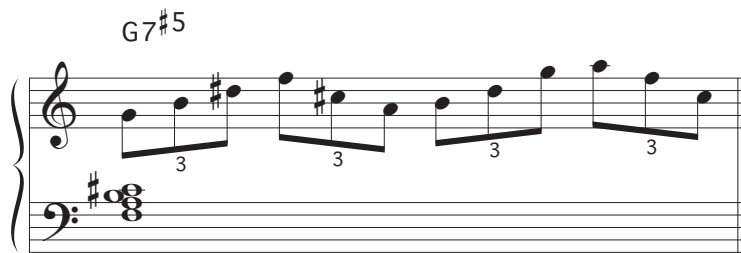
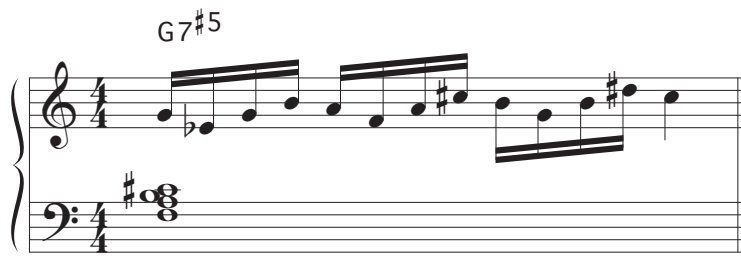
Ejemplo 3-151

Chords: C-7, B7^{#5}, B^b-7

Ejemplo 3-152

Chords: C-7, B7^{alt}, B^b-7

Ejemplo 3-153



Ahora has aprendido todo sobre las únicas cuatro escalas que te harán falta para tocar sobre cualquier cambio de acorde. Lo que te queda por aprender es cómo practicarlas. Y no te contentarás con solamente practicarlas, sino que las querrás hacer tuyas hasta el punto de convertirse en un recurso disponible de notas, sobre las cuales puedas improvisar.