



CAPÍTULO TRECE

Rearmonización básica

- Rearmonizando acordes de V grado como II-V
- El sustituto tritonal
- Rearmonizando acordes menores
- Rearmonizando acordes de V grado
- Rearmonizando acordes de I grado
- Rearmonizando durante los solos
- Rearmonizando “I Hear A Rhapsody”

La mayoría de los músicos del jazz tienden a tocar las voces sin la fundamental en posición inferior. Como este libro va destinado a todo el público, no solamente a los pianistas, quisiera que oyeras cómo suenan las rearmonizaciones con la fundamental en el bajo. Por esto, muchos de los ejemplos de este capítulo se dan como voces simplificadas de piano en estado fundamental. Claro que la mejor manera de oír estas rearmonizaciones es escuchando los discos.

Ejemplo 13-1

D-7 G7 CΔ

Ejemplo 13-2

Las voces de piano de Kenny Barron se han simplificado

D-7 G7 D♭Δ#4

Toca los **ejemplos 13-1** y **13-2** y escucha el sonido de la *rearmonización*. El **ejemplo 13-1** muestra los dos últimos compases de “On The Sunny Side Of The Street” de Jimmy McHugh. El **ejemplo 13-2** es la rearmonización de Kenny Barron de los mismos dos compases, con D♭Δ#4 reemplazando el acorde original de CΔ.¹

Al rearmonizar un tema se hace más interesante e individual y eso de lo “individual” es de suma importancia. El objetivo final al rearmonizar un tema es el de hacer que suene tanto como creación original tuya como creación original del compositor. Como tal, la rearmonización es una especie de composición. No es preciso rearmonizar el tema entero: a veces la alteración de un solo acorde altera por completo la manera que suena un tema, imprimiéndolo con el sello tuyo personal. Se pueden rearmonizar los acordes de un tema por adelantado o en el calor del momento, durante el solo.

¹ Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

La rearmonización se logra por varios medios:

- Alterando los acordes.
- Ampliando la cantidad de acordes.
- Reduciendo la cantidad de acordes.
- Sustituyendo el acorde (los acordes) cifrado(s) por otro acorde (otros acordes)

Ejemplo 13-3

Musical notation for Example 13-3. It shows a two-measure progression in 4/4 time. The first measure is labeled 'F Δ' and contains a half note F in the bass and a half note A in the treble. The second measure is labeled 'E7' and contains a half note G# in the bass and a half note B in the treble.

Ejemplo 13-4

Musical notation for Example 13-4. It shows a two-measure progression in 4/4 time. The first measure is labeled 'F Δ' and contains a half note F in the bass and a half note A in the treble. The second measure is labeled 'B-7 E7' and contains a half note B in the bass and a half note D in the treble.

Rearmonizando acordes de V grado como II-V

Muchos de los temas standard del repertorio del jazz fueron compuestos en los años 20 y 30. Aquellos temas constan principalmente de progresiones de V-I. Las progresiones de II-V y II-V-I se utilizaron entre los compositores más sofisticados de entonces. Una de las primeras técnicas de rearmonización que utilizaron los músicos del jazz de los años 30 era la de anteponer un acorde de II grado a un acorde de V grado, creando una progresión de II-V. El rearmonizar un acorde de V grado como progresión de II-V le presta al tema un sonido más moderno y amplía las posibilidades para la improvisación.

Toca el **ejemplo 13-3**, los dos primeros compases de "I Remember You" de Victor Schertzinger. Ahora toca el **ejemplo 13-4** y oírás lo diferente que suena con la simple añadidura del acorde de B-7. El acorde de V grado (E7) viene precedido de un acorde de II grado (B-7), creando así una progresión de II-V (B-7, E7). Hemos visto otro ejemplo de preceder un acorde de V grado con uno de II grado para crear una progresión de II-V en el Capítulo 11, en el puente de "I've Got Rhythm" de George Gershwin (**ejemplos 11-2 y 11-3**).

El sustituto tritonal

La rearmonización puede significar el reemplazar un acorde con otro o bien el emplear un *acorde sustitutivo*. Un acorde sustitutivo, así como suena, es un acorde que reemplaza el acorde cifrado en la partitura.

Toca el ejemplo **13-5**, los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Escucha con cuidado los acordes $E\flat 7$, $A\flat\Delta$ V-I en los compases 3 a 4. Ahora toca el **ejemplo 13-6** y escucha el acorde de $A7$ que reemplaza $E\flat 7$ en el compás 3. ¿Suena más fluida la progresión de acordes? ¿Más moderna? ¿Te gusta? He aquí el sonido del *sustituto tritonal*. Ahora toca el **ejemplo 13-7**, una forma ampliada del sustituto tritonal, en la cual el acorde original de V grado ($E\flat 7$) va sustituido por una progresión de II-V ($E-7$, $A7$).

Ejemplo 13-5

F-7 $B\flat-7$ $E\flat 7$ $A\flat\Delta$

The musical notation for Example 13-5 is in 4/4 time and the key of B-flat major. It consists of four measures. The first measure has a whole chord F-7 in the bass clef. The second measure has a whole chord B-flat-7 in the bass clef. The third measure has a whole chord E-flat 7 in the bass clef. The fourth measure has a whole chord A-flat Δ in the bass clef. The treble clef contains a melodic line: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a dotted half note F4.

Ejemplo 13-6

F-7 $B\flat-7$ $A7$ $A\flat\Delta$

The musical notation for Example 13-6 is in 4/4 time and the key of B-flat major. It consists of four measures. The first measure has a whole chord F-7 in the bass clef. The second measure has a whole chord B-flat-7 in the bass clef. The third measure has a whole chord A7 in the bass clef. The fourth measure has a whole chord A-flat Δ in the bass clef. The treble clef contains a melodic line: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a dotted half note F4.

Ejemplo 13-7

F-7 $B\flat-7$ $E-7$ $A7$ $A\flat\Delta$

The musical notation for Example 13-7 is in 4/4 time and the key of B-flat major. It consists of five measures. The first measure has a whole chord F-7 in the bass clef. The second measure has a whole chord B-flat-7 in the bass clef. The third measure has a whole chord E-7 in the bass clef. The fourth measure has a whole chord A7 in the bass clef. The fifth measure has a whole chord A-flat Δ in the bass clef. The treble clef contains a melodic line: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a dotted half note F4.

Ejemplo 13-8

D-7 G7 CΔ

Ejemplo 13-9

D-7 D♭7 CΔ

Ejemplo 13-10

G7 D♭7

Toca el **ejemplo 13-8**, la progresión de II-V-I en la tonalidad de C. Ahora toca el **ejemplo 13-9**, en el cual se sustituye el acorde de G7 por D♭7. El sustituir G7 por D♭7 crea una línea cromática en el bajo: D, D♭, C.

El sustituto tritonal funciona de la manera siguiente: como aprendiste en el Capítulo 2, las dos notas más importantes de los acordes mayores, menores y de 7ª dominante son la 3ª y la 7ª. Estas notas son las que determinan la cualidad de los acordes o la diferencia entre ellos. Repasemos las reglas:

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

En el Capítulo 2 también mencionamos otra diferencia entre los tres tipos de acorde—el intervalo entre la 3ª y la 7ª:

- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de 7ª mayor es una quinta justa.
- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de menor 7ª es también una quinta justa.
- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de 7ª dominante es un *trítono*.

Ya que el trítono ocurre solamente en el acorde dominante, es su presencia lo que *define* un acorde dominante. El trítono es un intervalo sumamente inestable. Suena como si quisiera resolverse hacia algún lado, por eso los acordes de V grado tienen tanta tendencia a resolverse (muchas veces a un acorde de I grado). Si tocas solamente las dos notas del trítono, suenan como un acorde de V, aunque esté incompleto el acorde. *Lo excepcional del trítono es que forma la 3ª y la 7ª de no solamente uno sino de dos acordes de 7ª dominante.*

Toca el **ejemplo 13-10**. B y F, la 3ª y la 7ª de G7, son las mismas notas que F y C♭, la 3ª y la 7ª de D♭7. (B y C♭ son enarmónicas—las mismas notas con cifras distintas.) *Como el trítono (la 3ª y la 7ª) de G7 y D♭7 es el mismo, G7 y D♭7 se pueden sustituir uno al otro.*

Ejemplo 13-11

D-7 G7 CΔ

Ejemplo 13-12

D-7 D \flat 7 CΔ

Ejemplo 13-13

D-7 A \flat -7 D \flat 7 CΔ

Ejemplo 13-14

A \flat -7 D \flat 7 CΔ

Muchas veces este acorde de V de sustituto tritonal va precedido de su acorde de II grado, creando así una progresión de II-V, como ocurrió en el **ejemplo 13-7**.
 Compara el sonido de los siguientes cuatro ejemplos:

- Toca el **ejemplo 13-11**, la progresión de II-V-I en C.
- Toca el **ejemplo 13-12**, la misma progresión, pero reemplazando G7 con D \flat 7, el sustituto tritonal.
- Toca el **ejemplo 13-13**, precediendo D \flat 7 con A \flat -7.
- Toca el **ejemplo 13-14**, reemplazando D-7, G7 con A \flat -7, D \flat 7, el sustituto tritonal de II-V.

La 3ª y la 7ª de un acorde de V siempre forman el intervalo del tritono, sea la que sea la nota que esté en posición superior. ¿Por qué? Porque el tritono es exactamente la mitad de la octava y si se lo invierte (colocando la nota más aguda en el bajo o vice-versa), permanece tritono.² Las notas fundamentales de los acordes de G7 y D \flat 7 también distan una de la otra en un tritono. Otro motivo para tocar un sustituto tritonal es que muchas veces hace que la nota melódica sea más interesante.

² Acuértese que en la sección de "Inversión de intervalos" del Capítulo 1, se menciona que el tritono al invertirse queda como tal.

Ejemplo 13-15

C-7 F7 B \flat -7

Ejemplo 13-16

C-7 B7 \sharp 5 B \flat -7

Ejemplo 13-17

G7 \sharp 5 C-7

Ejemplo 13-18

D \flat 7 C-7

Otro motivo para tocar un sustituto tritonal es que muchas veces hace que la nota melódica sea más interesante. Toca el **ejemplo 13-15**, los compases 31-33 de "All The Things You Are" de Jerome Kern. La nota melódica del acorde de F7 (o sea, G) es la 9ª del acorde, una bella nota. Ahora toca el **ejemplo 13-16**. Se ha reemplazado F7 con B7, el sustituto tritonal. Esta rearmonización no solamente crea un movimiento cromático en el bajo, sino que también ensalza la nota melódica (G) al cambiarla de la 9ª de F7 a la #5 de B7, una nota más interesante.

Se debe andar con cautela (y con buen gusto) al tocar el sustituto tritonal en la melodía en un tema. Si no, puedes hacer que suene *menos* interesante la nota melódica. Toca el **ejemplo 13-17**, los tres primeros compases del puente de "Stella By Starlight" de Victor Young. Ahora toca el **ejemplo 13-18**, en el cual se ha reemplazado G7 \sharp 5 con D \flat 7. Se ha creado un movimiento cromático en la línea del bajo (D \flat 7 a C-7) pero E \flat , la nota melódica, se ha cambiado del grado #5 de G7 a la 9ª de D \flat 7, una nota menos interesante.

En resumen, hay dos motivos para tocar un sustituto tritonal en la melodía de un tema:

- Crear una línea cromática en el bajo
- Hacer más interesante la nota melódica

Los sustitutos tritonales anteriores se determinaron con anticipación. Los próximos ejemplos muestran el sustituto tritonal como una rearmonización espontánea, en el medio de un solo.

Ejemplo 13-19

Ejemplo 13-20

Una de las primeras ocasiones en que se debe aprender a tocar el sustituto tritonal es en el cuarto compás del blues. El **ejemplo 13-19** demuestra los cambios de los primeros cinco compases de un blues en B \flat . El **ejemplo 13-20** muestra la manera de que Herbie Hancock sustituyó un acorde de B \flat 7 por una progresión de II-V de B-7, E7 en el cuarto compás del blues en B \flat de Freddie Hubbard, "Hub Tones".³ E7 es el sustituto tritonal de B \flat 7 y B-7 precede E7 para hacer una progresión de II-V de sustituto tritonal (B-7, E7).

El **ejemplo 13-21** demuestra a Freddie Hubbard al sustituir un acorde de F7 por F \sharp -7, B7 en el cuarto compás del blues en F de Duke Perrazo, "Ready Rudy".⁴

Ejemplo 13-21

³ Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1960.

⁴ Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

El **ejemplo 13-22** muestra los compases 9 a 10 de "Dance of the Infidels"⁵ de Bud Powell. El compás de G-7 va seguido no de C7 sino de D \flat -7, G \flat 7—el sustituto tritonal de II-V de C7.

El **ejemplo 13-23** demuestra los cambios de los compases 9 a 11 de un blues en F. El **ejemplo 13-24** muestra una frase improvisada sobre una rearmonización de esos compases. La progresión de II-V (G-7, C7) ha sido comprimida a un solo compás, seguida del sustituto tritonal (C \sharp -7 F \sharp 7) en el siguiente compás.

Ejemplo 13-22

Musical notation for Example 13-22, showing a melodic line in 4/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp 4, an eighth note G \sharp 4, an eighth note A4, a quarter note B \flat 4, a quarter note B \flat 4, a quarter note C \flat 5, a quarter note C \flat 5, a quarter note D \flat 5, a quarter note D \flat 5, a quarter note E \flat 5, a quarter note E \flat 5, a quarter note F \flat 5, a quarter note F \flat 5, a quarter note G \flat 5, a quarter note G \flat 5, a quarter note A \flat 5, a quarter note A \flat 5, a quarter note B \flat 5, a quarter note B \flat 5, a quarter note C \flat 6, a quarter note C \flat 6, a quarter note D \flat 6, a quarter note D \flat 6, a quarter note E \flat 6, a quarter note E \flat 6, a quarter note F \flat 6, a quarter note F \flat 6, a quarter note G \flat 6, a quarter note G \flat 6, a quarter note A \flat 6, a quarter note A \flat 6, a quarter note B \flat 6, a quarter note B \flat 6, a quarter note C \flat 7, a quarter note C \flat 7, a quarter note D \flat 7, a quarter note D \flat 7, a quarter note E \flat 7, a quarter note E \flat 7, a quarter note F \flat 7, a quarter note F \flat 7, a quarter note G \flat 7, a quarter note G \flat 7, a quarter note A \flat 7, a quarter note A \flat 7, a quarter note B \flat 7, a quarter note B \flat 7, a quarter note C \flat 8, a quarter note C \flat 8. Chords are indicated above the staff: G-7, D \flat -7, and G \flat 7.

Ejemplo 13-23

Musical notation for Example 13-23, showing a piano accompaniment in 4/4 time. The chords are G-7, C7, and F7, indicated above the staff. The notation shows the chord voicings in both the treble and bass clefs.

Ejemplo 13-24

Musical notation for Example 13-24, showing a piano accompaniment in 4/4 time. The chords are G-7, C7, C \sharp -7, F \sharp 7, and F7, indicated above the staff. The notation shows the chord voicings in both the treble and bass clefs.

⁵ Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol I*, Blue Note, 1949.

Veamos un tema para ver dónde sonará bien un sustituto tritonal. Toca el **ejemplo 13-25**, un arreglo del tema standard "I Hear A Rhapsody". Ahora toca el **ejemplo 13-26** y escucha para oír los ejemplos de sustitutos tritonales. Hay muchos acordes de V grado y progresiones de II-V en el **ejemplo 13-25**. ¿Cuáles se prestan al sustituto tritonal? Ten presentes los dos criterios mencionados antes y pregúntate si cumples con alguno de los dos o con los dos tocando el sustituto tritonal:

- ¿Creas un movimiento cromático en el bajo?
- ¿La nota melódica se hace más interesante o más bella?

Una de estas cosas por lo menos debe ocurrir para justificar el uso del sustituto tritonal. Vamos a estar alternando entre el **ejemplo 13-25** y el **ejemplo 13-26**; entonces presta atención.

El compás 2 del **ejemplo 13-25** contiene la progresión F-7 B \flat 7. El cambiar el acorde de B \flat 7 a E7 funciona bien como lo podrás oír cuando toques los primeros compases del **ejemplo 13-26**. Ahora hay movimiento cromático en el bajo (de E7 \sharp 9 a E \flat Δ). La nota melódica (D) cambia de la 3ª de B \flat 7 a la 7ª de E7. Ni la 3ª ni la 7ª es más interesante pero ahora tienes la oportunidad de darle más colorido al acorde añadiendo una \sharp 9 al acorde de E7. *Los acordes de V grado con la 7ª en la melodía suelen sonar bien cuando se los dispone con una \sharp 9.* El intervalo de una 5ª justa (o una 4ª justa al invertirse) entre la \sharp 9 y la 7ª le presta estabilidad al acorde.

Ejemplo 13-25

I Hear A Rhapsody

Letra y musica de George Fragos
Jack Baker y Richard Gasparre

Chord symbols: C-7, F-7, Bb7, EbΔ, Db7, C7, C7alt, Fø, Bb7, Eb, D-7, G7, Aø, D7, G-, Aø, D7b9, G-, C-7, F7, Bb, F-7, Dø, G7, D.S. al CODA.

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.

Copyright 1940 Broadcast Music Inc., USA Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

Ejemplo 13-26

I Hear A Rhapsody

Letra y música de George Fragos,
Jack Baker y Richard Gasparre

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- System 1:** Starts with a repeat sign. Chords: C-7, F-7, E7#9, EbΔ (with a triplet of eighth notes), Db7, C7, Gb7. Measures 1-4.
- System 2:** Chords: Fø, E7, Eb, D-7, Db7alt, Eb-7, Ab7. Measures 5-9.
- System 3:** Chords: G-, Aø, D7b9, G-, C-7, B7#9, Bb. Measures 10-14.
- System 4:** Chords: F-7, Dø, Db7alt. Measures 15-17. Ends with a double bar line and a Coda symbol (a circle with a vertical line through it). Measure 18 is a Coda section with a double bar line.

Copyright 1940 Broadcast Music Inc., USA Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

Ejemplo 13-27

Por otro lado, el atenerse a Bb7, el acorde original, te ofrece la oportunidad de tocar una b9 en el acorde de Bb7. *b9 suele sonar bien en los acordes de V grado que resuelven una 5ª hacia abajo.* La b9 (B) del acorde de Bb7 quiere resolver hacia la 5ª del acorde de EbΔ, como se ve en el **ejemplo 13-27**. No es ninguna regla, solamente algo que suele funcionar así.

Ejemplo 13-28

¿Funcionaría bien Bb7alt en el compás 2? No con la 3ª en la melodía. Tal situación llegaría a desentonar a causa del intervalo de 9ª menor que resultaría entre la 3ª y la #9, como se ve en el **ejemplo 13-28**. *V7alt suena muy disonante cuando está la 3ª en la melodía.*

¿Podríamos tocar un sustituto tritonal por toda la progresión de II-V—B-7, E7 en lugar de F-7, Bb7? Si nos quedamos con la melodía original, no, pues la nota melódica del acorde de F-7 (Eb) sería la 3ª mayor de B-7 y los acordes de menor 7ª no tienen 3ª mayor.

El próximo acorde de V grado es Db7, que ocurre en el compás 3. Aquí no es buena idea el sustituto tritonal, pues ya hay movimiento cromático en el bajo (de Db7 a C7). Si tocas G7 en lugar de Db7, perderás el movimiento cromático en el bajo.

El acorde de C7alt en el compás 4 es una posibilidad no muy probable. El sustituir C7alt con Gb7 crea un movimiento cromático en el bajo (Gb7 a Fø). Sin embargo también cambia Ab, la nota melódica, de la b13 de C7alt—una bella nota—a la 9ª de Gb7, una nota menos interesante. Ambos acordes—C7alt y Gb7—suenan bien; uno no suena mejor que el otro. Como “I Hear A Rhapsody” es un tema de AABA,⁶ se podría tocar C7alt en los ocho primeros compases y luego Gb7 en los ocho compases siguientes.

⁶ AABA se refiere a la forma del tema. Se cubre la Forma de la Canción en el Capítulo 17.

El cambiar el acorde de B \flat 7 en el compás 6 a E7 crea un movimiento cromático en el bajo (de E7 a E \flat), mientras que el cambiar la nota melódica de la 3ª de B \flat 7 a la 7ª de E7 ni pierde ni gana en colorido. No podemos tocar un sustituto tritonal de la progresión de II-V en los compases 5-6, porque una de las notas melódicas del acorde de F \emptyset (B \flat) sería la 7ª mayor del acorde de B-7 y los acordes de menor 7ª no tienen 7ª mayor.

G7, el último acorde del primer casillero, ofrece una buena posibilidad para el sustituto tritonal. La sustitución crea movimiento cromático en el bajo (de D \flat 7 a C-7) y A, la nota melódica, cambia de la 9ª de G7 a la \flat 13 de D \flat 7alt—una nota más interesante.

Existe una buena oportunidad para tocar un sustituto tritonal en el segundo casillero porque hay solamente acordes y nada de melodía. El tocar E \flat 7 y A \flat 7 en lugar de A \emptyset y D7 crea movimiento cromático en el bajo al entrar al puente (de A \flat 7 a G-) y la ausencia de melodía escrita quiere decir que podemos improvisar una línea descendente hacia D la primera nota melódica del puente.

El tocar A \flat 7 como sustituto de D \flat en el compás 11 no es buena idea. Se crearía un movimiento cromático en el bajo (de A \flat 7 a G-) pero las dos notas melódicas (E \flat y C) cambiarían de la \flat 9 y la 7ª de D7 \flat 9 a la 5ª y la 3ª de A \flat 7—y no vale la pena perder la \flat 9.

El sustituir F7 con B7 en el compás 13 funciona bien. Crea movimiento cromático en el bajo (de B7 a B \flat) y cambia D, la nota melódica, de la 13ª de F7 a la \sharp 9 de B7—una nota con más colorido. Sin embargo, no funcionará bien un sustituto tritonal de II-V. D, la nota melódica del acorde de C-7, sería la \flat 6 en un acorde de F \sharp -7—una nota que no existe en la escala de F \sharp dórica.

El compás 17, el último compás del puente, tiene la misma disposición que el compás 8, el último del primer casillero. D \flat 7alt hace de buen sustituto de G7.

Un último consejo: Se puede exagerar el sustituto tritonal. ¡Hazlo con cautela!

Ejemplo 13-29

D-7 Eø A7^b9

Ejemplo 13-30

D-6 Eø A7^b9

Rearmonizando acordes menores

El hecho de que una partitura indica que se toque un acorde de menor 7^a—D-7 por ejemplo, no quiere decir que es la mejor opción en cuanto acorde menor. Si el acorde que sigue no es G7 (que haría que la progresión de II-V fuese D-7, G7) o D^b7 (el sustituto tritonal de G7), el acorde de D-7 funciona como acorde *tónica menor* en vez de un acorde de II grado. En este caso D-6 o D-Δ sonarán más bonitos que D-7. Toca el **ejemplo 13-29**, los dos primeros compases de “Alone Together” de Arthur Schwartz, con D-7 como primer acorde. El segundo acorde no es G7, entonces D-7 no es parte de la progresión de II-V. El tocar D-6 en vez de D-7 le da al acorde un sonido más oscuro y más como tónica menor, como oírás cuando toques el **ejemplo 13-30**. Hay una gran excepción: si la nota melódica de un acorde de menor 7^a es la 7^a menor, el acorde es *de facto* un acorde de menor 7^a y en circunstancias normales no se cambia.

Ten presente lo siguiente: Si un acorde de menor 7^a no forma parte de una progresión de II-V, casi siempre se puede tocar un acorde de 6^a menor o menor-mayor en vez de un acorde de menor 7^a (mientras que la nota melódica no sea la 7^a menor). Esto no quiere decir que estés obligado o siquiera deseoso de hacer esta sustitución. Solamente le da un sabor distinto.

Ejemplo 13-31

F-7

Ejemplo 13-32

F-6

Ejemplo 13-33

F Δ

Toca el **ejemplo 13-31**, el primer compás de “Summertime” de George Gershwin. El primer acorde que se da en la mayoría de las partituras de “Summertime” es F-7. El siguiente acorde no es Bb7, entonces el acorde inicial de F menor no forma parte de una progresión de II-V. Esto significa que se puede rearmar F-7 como acorde de tónica menor: F-6, como se ve en el **ejemplo 13-32** o F- Δ , como se ve en el **ejemplo 13-33**. ¿Cuál de estos ejemplos te gusta más?

■ Líneas descendentes y ascendentes

Cuando un acorde de tónica menor se extiende por dos compases o más, es un bonito toque utilizar una línea que descienda cromáticamente desde la fundamental hasta la 6ª del acorde. Los compositores utilizan este recurso desde los primeros días del Tin Pan Alley. Toca el **ejemplo 13-34**, los primeros cuatro compases de “Blue Skies” de Irving Berlin y oirás el efecto de esta técnica. F (la fundamental del acorde de F-) desciende cromáticamente a E (la 7ª mayor de F-), luego a Eb (la 7ª menor) y al final a D (la 6ª). Esto crea el efecto del paso de cuatro acordes menores: F-, F- Δ , F-7 y F-6.⁷

Ejemplo 13-34

F- (F Δ) (F-7) (F-6)

⁷ Thelonious Monk imitó la línea descendente de Berlin en su tema “In Walked Bud”, basado en los cambios de “Blue Skies”.

Muchos músicos de jazz utilizan la misma idea de la línea descendente cuando tocan el primer compás de "Round Midnight" de Thelonious Monk, como oirás cuando toques el **ejemplo 13-35**. E \flat , la fundamental del acorde de E \flat menor, desciende hasta D, luego D \flat y después a C. Escucha el efecto creado por el pasar de cuatro distintos acordes de E \flat menor: E \flat -, E \flat - Δ , E \flat -7 y E \flat -6. Toca el **ejemplo 13-36**, los cuatro primeros compases de "How Deep Is The Ocean" de Irving Berlin y oirás la misma idea. Para lograr este efecto, busca un tema que tenga dos compases o más con el mismo acorde menor—por ejemplo los cuatro primeros compases de "Summertime" de George Gershwin, como se ve en el **ejemplo 13-37**.

Ejemplo 13-35

E \flat - (E \flat - Δ) (E \flat -7) (E \flat -6)

The musical notation for Example 13-35 is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a descending line: a whole rest in the first measure, followed by a quarter note B \flat , an eighth note A \flat , a quarter note G, an eighth note F, a quarter note E \flat , and a quarter note D. The left hand (bass clef) plays a bass line: a whole note E \flat in the first measure, a whole note D in the second, a whole note C in the third, and a whole note B \flat in the fourth.

Ejemplo 13-36

C- (C Δ) (C-7) (C-6)

The musical notation for Example 13-36 is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a descending line: a whole rest in the first measure, followed by a quarter note B, an eighth note A, a quarter note G, an eighth note F, a quarter note E, and a quarter note D. The left hand (bass clef) plays a bass line: a whole note C in the first measure, a whole note B in the second, a whole note A in the third, and a whole note G in the fourth. Triplet markings are present over the eighth notes in the right hand of the second and third measures.

Ejemplo 13-37

F- (F Δ) (F-7) (F-6)

The musical notation for Example 13-37 is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a descending line: a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The left hand (bass clef) plays a bass line: a whole note F in the first measure, a whole note E in the second, a whole note D in the third, and a whole note C in the fourth. Brackets are used under the bass line to group the notes in pairs for the second and third measures.

Ejemplo 13-38

Musical notation for Ejemplo 13-38. The piece is in 4/4 time. The first measure is labeled D-7 and contains a descending melodic line: D4 (fundamental), C4 (7a mayor), B3 (7a menor de D-7), and A3 (3a de G7). The second measure is labeled G7 and contains a descending melodic line: G4 (fundamental), F#4 (7a mayor), E4 (7a menor), and D4 (3a de G7). The third measure is labeled D-7 and contains a descending melodic line: D4 (fundamental), C4 (7a mayor), B3 (7a menor), and A3 (3a de G7). The fourth measure is labeled G7 and contains a descending melodic line: G4 (fundamental), F#4 (7a mayor), E4 (7a menor), and D4 (3a de G7).

Ejemplo 13-39

Musical notation for Ejemplo 13-39. The piece is in 4/4 time. The first measure is labeled Bb-7 and contains a descending melodic line: Bb3 (fundamental), Ab3 (7a mayor), Gb3 (7a menor de Bb-7), and Fb3 (3a de Eb7). The second measure is labeled Eb7 and contains a descending melodic line: Eb4 (fundamental), D4 (7a mayor), C4 (7a menor de Eb7), and B3 (3a de Eb7).

La línea descendente que se toca sobre el acorde menor en los ejemplos anteriores termina con la 6ª, que viene a ser también la 3ª del acorde de V que sigue un acorde de II grado en una progresión de II-V. De esta manera se puede utilizar la línea descendente para conectar melódicamente el acorde de II grado con el acorde de V grado. Los músicos hacen esto con frecuencia al improvisar, como se ve en dos *licks* que comúnmente se tocan, mostrados en el **ejemplo 13-38**. Fíjate en la manera de que D, la fundamental de D-7, desciende hasta Db, C, y finalmente hasta B, la 3ª del acorde de G7. Esto crea el efecto de hacer pasar cuatro acordes: D-, D-Δ, D-7, G7. Fíjate también en la resolución retrasada de D-7 a G7 en el primer ejemplo. Sonny Rollins se vale de esta idea en la melodía de los compases 9-10 de su Blues, "Tenor Madness",⁸ como se ve en el **ejemplo 13-39**.

⁸ Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Fantasy, 1956.

Ejemplo 13-40

Ejemplo 13-41

Toca el **ejemplo 13-40**, otro ejemplo de “How Deep Is The Ocean” y oirás otro tipo de línea en movimiento sobre un acorde de tónica menor. Esta línea asciende cromáticamente desde G, la 5ª del acorde de C menor hasta A♭, A y B♭, creando el efecto de hacer pasar cuatro distintos acordes de C menor: C-, C-^{♭6}, C-6 y C-7. Para utilizar esta idea, busca unos temas que tengan dos compases o más del mismo acorde menor, como se hace, repetimos, en el los cuatro primeros compases de “Summertime”, como se ve en el **ejemplo 13-41**.

Ejemplo 13-42

Ejemplo 13-43

■ **Acordes semidisminuidos**

Si un acorde de menor 7ª forma parte de una progresión de II-V, muchas veces se puede rearmonizar el acorde de II grado como acorde semidisminuido (D-7, G7 se convierte en Dø, G7). Sin embargo, esto no funcionará si la nota melódica del acorde de II grado es la 5ª o la 6ª, pues esas notas se bemolan en los acordes semidisminuidos. El **ejemplo 13-42** muestra los dos primeros compases de “Stella By Starlight” de Victor Young, que comienza con E-7, A7, una progresión de II-V. Ahora toca el **ejemplo 13-43** para oír cómo se ha cambiado el acorde de E-7 a Eø. Notarás que el acorde de A7 también se ha alterado a A7^{♭9}. Fíjate también que B♭, el grado ♭5 del acorde de Eø, se convierte en el grado ♭9 del acorde de A7^{♭9}. Al cambiar un acorde de menor 7ª a un acorde semidisminuido, el acorde de V grado que sigue se suele rearmonizar o como ♭9 o como alt.

Ejemplo 13-44

Dø G7alt CΔ

Ejemplo 13-45

G7^b9 C-6

Ejemplo 13-46

G7^b9 B/C

Ejemplo 13-47

B^bΔ

Ejemplo 13-48

A/B^b

Algunos libros de teoría enfatizan que los acordes semidisminuidos se tocan como parte de una progresión menor de II-V-I (como por ejemplo Dø, G7alt, C-Δ). Aunque es cierto, da la impresión de que los acordes ø se tocan *solamente* como parte de una progresión menor de II-V-I, que no es el caso. Una progresión menor de II-V-I se resuelve tan fácilmente a un acorde mayor de I grado. El tema de Bob Haggart, "What's New" tiene una

progresión Dø, G7alt, CΔ, como se ve en el **ejemplo 13-44**.

Rearmonizando los acordes de II grado como acordes de barra

Ahora pasemos a una técnica algo más adelantada. Si la nota melódica de un acorde de tónica menor es la 3ª o la 7ª, se puede rearmonizar como acorde de barra, utilizando la tríada un semitono más grave que la fundamental (como por ejemplo B/C). Toca el **ejemplo 13-45**, los compases 7 a 8 de "Blue Bossa" de Kenny Dorham. La nota melódica del acorde de C-6 es Eb, la 3ª menor del acorde de C-. Ahora toca el **ejemplo 13-46** y escucha el acorde de B/C.

El **ejemplo 13-47** muestra las notas de anacrusa y el primer compás de "Chelsea Bridge" de Billy Strayhorn. La nota melódica del acorde de Bb-Δ es A, la 7ª del acorde. Ahora toca el **ejemplo 13-48** y escucha el acorde de A/Bb. Cuando la nota melódica de un acorde de tónica menor es la 3ª o la 7ª, se puede rearmonizar el acorde como acorde de barra, utilizando la tríada un semitono en posición inferior a la fundamental.

Ejemplo 13-49

Ejemplo 13-50

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

Cambiando una progresión de II-V al V grado de un acorde de V grado

Se puede cambiar un acorde de II grado que forma parte de una progresión de II-V a un acorde de V grado, creando un acorde de V grado de otro acorde de V grado (D-7, G7 se convierte en D7, G7). El **ejemplo 13-49** muestra los compases 13-16 del tema de Harry Warren, "You're My Everything". Toca el **ejemplo 13-50** y oírás la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) cambió D-7 a D7^{#11}, seguido de G7⁹ D7, G7 es un acorde de V grado de otro acorde de V grado.

Ejemplo 13-51

El tocar el acorde de V grado de otro acorde de V grado es sumamente eficaz en las dos progresiones consecutivas de II-V de una progresión de III-VI-II-V. Toca el

Ejemplo 13-52

ejemplo 13-51, los compases 7-8 de "Polka Dots And Moonbeams" de Jimmy Van Heusen. Escucha la progresión de III-VI-II-V del último compás. Ahora toca el **ejemplo 13-52** y oírás lo diferentes que suenan los acordes de V grado de otro acorde de V grado.

⁹ Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1960.

Rearmonizando los acordes de V grado

Toca el **ejemplo 13-53** y escucha las cinco rearmonizaciones de los acordes de la misma repetición que se mostraron en el ejemplo anterior, los compases 7-8 de "Polka Dots and Moonbeams". Al tocar semejante repetición, ¿qué opciones existen? ¿Se deben dejar los acordes de V grado sin alterar, como se ve en el primer ejemplo? ¿Se debe tocar $b9$? ¿alt? ¿ $\#11$? ¿ $\#9$? ¿ $\#5$? ¿sus? ¿sus $b9$?¹⁰ En la siguiente sección se ofrece una guía de los mejores momentos para utilizar tal o cual acorde.

Ejemplo 13-53

The example shows five different chord progressions for measures 7-8 of "Polka Dots and Moonbeams". The notation is in 4/4 time and consists of two staves (treble and bass clef) with chords indicated above the notes.

#1 Eb7 D7 Db7 C7

#2 Eb $\#11$ D7alt Db $\#11$ C7 $\#11$

#3 Eb7 $\#9$ D7 $\#9$ Db7 $\#9$ C7 $\#9$

#4 Eb7 $\#9$ D7 $\#9$ Db7 $\#9$ C7 $\#9$ (alt)

#5 Eb $\#9$ D $\#9$ Db $\#9$ C7 $\#9$

¹⁰ Se cubre en el próximo capítulo la rearmonización por medio de acordes sus y sus $b9$.

■ **Acordes de $V7^{b9}$, $V7^{alt}$ y $V7^{\#11}$**

Existen mil posibilidades para alterar un acorde de V grado (a saber, $b9$, $\#9$, alt , $\#11$, $\#5$, *sus*, *sus* ^{$b9$}). Sin embargo, *las tres alteraciones de acordes de V grado que más comúnmente se utilizan son $b9$, alt y $\#11$* . Cada una de estas tres posibles alteraciones tiende a resolverse de ciertas formas. Dentro de poco vas a aprender algunas guías para ayudarte a tomar unas buenas decisiones al alterar los acordes de V grado. Estas guías funcionan la mayoría del tiempo pero ten presente que *son guías, no reglas*.

Los acordes de $V7^{b9}$, que provienen de la escala disminuida de semitonos-tonsos, pueden resolverse hacia casi cualquier parte; *sin embargo con mucha frecuencia se resuelven una 5ª hacia abajo*. Aviso: si la nota melódica que tocas sobre un acorde de V grado es la 9ª o la $b13^a$, no se puede tocar un acorde de $V7^{b9}$, ya que ni la 9ª ni la $b13^a$ se encuentran en la escala disminuida de semitonos-tonsos de un acorde de $V7^{b9}$.

Muchas veces los compositores se aprovechan de la tendencia del acorde de $V7^{b9}$ de resolverse una 5ª hacia abajo, utilizando la $b9$ como nota melódica. Toca el **ejemplo 13-54**, los dos primeros acordes de "Sophisticated Lady" de Duke Ellington y escucha la manera de que $F7^{b9}$ se resuelve una 5ª hacia abajo, convirtiéndose en F, la 5ª del acorde de $Bb-$.

Toca el **ejemplo 13-55**, los dos primeros compases del tema de Fred Lacy, "Theme for Ernie"¹¹ y escucha la manera de que $Bb7^{b9}$ (Con Cb , la $b9$, en la melodía) se resuelve una 5ª hacia abajo hasta $Eb-7$.

Debemos examinar los acordes de $V7^{alt}$ y $V7^{\#11}$ al mismo tiempo, ya que son sustitutos tritonales el uno al otro dentro de la misma escala menor melódica.

Tanto $E7^{alt}$ como $Bb7^{\#11}$, que distan el uno del otro en un tritono, provienen de la escala de F menor melódica. Como no hay notas "vitandas" en la armonía menor melódica y como todos los acordes de una escala menor melódica dada son intercambiables, *$E7^{alt}$ y $Bb7^{\#11}$ son esencialmente un mismo acorde*. Como son intercambiables, los dos tienden a resolverse a los mismos acordes. Esto es muy importante, por lo tanto hay que leer este párrafo una vez más antes de proseguir.

Ejemplo 13-54

Musical notation for Example 13-54. It shows two chords in 4/4 time. The first chord is $F7^{b9}$ with notes F, Ab, Cb, Eb, Gb. The second chord is $Bb-$ with notes Bb, Db, F, Ab.

Ejemplo 13-55

Musical notation for Example 13-55. It shows a melodic line and accompaniment in 4/4 time. The chords are $F-7$, $Bb7^{b9}$, and $Eb-7$. The melodic line starts on F, moves to Ab, then Bb, and finally Cb.

¹¹ John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.

Ahora, comparemos los acordes de V7alt y V7^{#11}.

Los acordes de V7alt pueden resolverse hacia cualquier parte, pero sus resoluciones más fuertes son:

- Una 5ª hacia abajo
- Un semitono hacia arriba
- Una 3ª mayor hacia abajo

Los acordes de V7^{#11} pueden resolverse hacia cualquier parte, pero sus resoluciones más fuertes son:

- Un semitono hacia abajo
- Una 4ª hacia abajo
- Un tono entero hacia arriba

Estos dos tipos de acordes (V7alt y V7^{#11}) tienen exactamente las mismas resoluciones acordales, con la distancia de un tritono. Toquemos cada uno para aclarar esto. Usaremos como ejemplos los acordes de E^balt y B^b7^{#11}, de la tonalidad de F menor melódica.

Como se ve en el **ejemplo 13-56**, tanto E7alt como B^b7^{#11} se resuelven a AΔ.

Como se ve en el **ejemplo 13-57**, tanto E7alt como B^b7^{#11} se resuelven a FΔ.

Como se ve en el **ejemplo 13-58**, tanto E7alt como B^b7^{#11} se resuelven a CΔ.

E7alt y B^b7^{#11} se resuelven a los mismos acordes, porque son esencialmente un mismo acorde.

Ejemplo 13-56

Alt se resuelve una 5ª hacia abajo -

#11 se resuelve un semitono hacia abajo -

Ejemplo 13-57

Alt se resuelve un semitono hacia arriba -

#11 se resuelve una 4ª hacia abajo -

Ejemplo 13-58

Alt se resuelve una 3ª mayor hacia abajo -

#11 se resuelve un tono entero hacia arriba -

En los ejemplos anteriores resolvimos tanto E7alt como B \flat 7 \sharp 11 a acordes de 7ª mayor. Sin embargo, el acorde al que se resuelve no tiene que ser un acorde de 7ª mayor. E7alt y B \flat 7 \sharp 11, que resuelven a A Δ en el **ejemplo 13-56**, se resuelve igualmente de fácil a A-7 o a A7. Lo importante es el movimiento de la fundamental de los acordes, no la cualidad del acorde al que se resuelve.

Ejemplo 13-59

Musical notation for Example 13-59. It shows three measures in 4/4 time. The first measure has an F-7 chord in the bass and a melody starting on G4. The second measure has a B \flat 7alt chord in the bass and a melody starting on A4. The third measure has an E \flat Δ chord in the bass and a melody starting on B4. The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 in the first measure, A4-G4-F4 in the second, and G4-A4-B4 in the third.

Ejemplo 13-60

Musical notation for Example 13-60. It shows two measures in 4/4 time. The first measure has a C7alt chord in the bass and a melody starting on G4. The second measure has an F-7 chord in the bass and a melody starting on G4. The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 in the first measure, A4-G4-F4 in the second, and G4-A4-B4 in the third. A triplet of eighth notes (G4-A4-B4) is marked over the first measure.

Ejemplo 13-61

Musical notation for Example 13-61. It shows three measures in 4/4 time. The first measure has a C7 chord in the bass and a melody starting on G4. The second measure has a B \flat 7 \sharp 11 chord in the bass and a melody starting on A4. The third measure has an A-7 chord in the bass and a melody starting on B4. The melody consists of quarter notes: G4 in the first measure, A4 in the second, and B4 in the third.

Ejemplo 13-62

Musical notation for Example 13-62. It shows two measures in 4/4 time. The first measure has a B7 \sharp 11 chord in the bass and a melody starting on C5. The second measure has a B \flat 7 chord in the bass and a melody starting on C5. The melody consists of quarter notes: C5 in the first measure, B4 in the second, and A4 in the third.

Acuérdate de alterar los acordes de V grado con cautela durante la melodía de un tema. Quizá la nota melódica no te permita alterar una nota específica de ese acorde. Si la nota melódica de un acorde de V grado es una 9ª o una 13ª natural, no va a funcionar un acorde *alt*, porque esas notas no forman parte de la escala alterada. Si la nota melódica es la \flat 9, \sharp 9 o \flat 13, el acorde de \sharp 11 no va a funcionar, porque esas notas no forman parte de la escala dominante lidia. Cuando estás tocando solo, puedes pasar por alto estas restricciones, *a menos que estés utilizando la melodía como base de la improvisación.*

Veamos algunos ejemplos de las indicaciones anteriores tomados de temas del repertorio standard del jazz. Primero nos fijaremos en los acordes de V7alt que se resuelven una 5ª hacia abajo y los sustitutos tritonales, los acordes de V7 \sharp 11 que se resuelven un semitono hacia abajo.

Toca el **ejemplo 13-59**, de los últimos compases de "Soul Eyes", de Mal Waldron y escucha la manera de que B \flat 7alt se resuelve una 5ª hacia abajo, a E \flat Δ . Toca el **ejemplo 13-60**, los compases 12-13 de "Rapture", de Harold Land y escucha la manera de que C7alt se resuelve una 5ª hacia abajo, a F-7.

Toca el **ejemplo 13-61**, los compases 28-29 de "Have You Met Miss Jones", de Richard Rodgers y escucha la manera de que B \flat 7 \sharp 11 se resuelve un semitono hacia abajo, a A-7. Toca el **ejemplo 13-62**, las notas de anacrusa y el primer compás de "Our Delight" de Tadd Dameron y escucha la manera de que B7 \sharp 11 se resuelve un semitono hacia abajo, a B \flat 7.

Toca el **ejemplo 13-68**, los compases 20-23 de "Stella By Starlight" de Victor Young y escucha la manera de que $A\flat 7^{\#11}$ se resuelve un tono entero hacia arriba, a $B\flat\Delta$. Toca el **ejemplo 13-69**, los compases 7-9 de "Disco Lucy" (mejor conocido como el tema del programa de televisión, "I Love Lucy"¹²), de Harold Adamson y Eliot Daniel, y escucha la manera de que $G7^{\#11}$ se resuelve un tono entero hacia arriba, a $A-7$. Toca el **ejemplo 13-70**, los compases 2-4 del verso de "Lush Life", de Billy Strayhorn y escucha la manera de que $B7^{\#11}$ se resuelve un tono entero hacia arriba, a $B\flat\Delta$.

Ejemplo 13-68

Ejemplo 13-69

Ejemplo 13-70

¹² Jerry González grabó una estupenda versión del tema de Lucy en su disco *Ya Yo Me Curé*, Pangaea, 1979.

Otras resoluciones comunes de los acordes de V grado

Los acordes de $V7^{\#11}$ también se resuelven fácilmente al acorde de II grado de la misma fundamental, *sobre todo cuando el acorde de V grado se basa en el segundo tono de la tonalidad del tema*. Este acorde se denomina con frecuencia un acorde de II7 (D7 en la tonalidad de C). O sea, si tocas un tema en C, un acorde de D7 que se resuelva a un acorde de D-7 seguramente sonará tan bien como $D7^{\#11}$.

Toca el **ejemplo 13-71**, los cuatro primeros compases de "Take The A Train" de Billy Strayhorn, y escucha la manera de que $D7^{\#11}$ se resuelve a D-7. Toca el **ejemplo 13-72**, los compases 28-31 de "You Say You Care" de Jule Styne, y escucha la manera de que $G7^{\#11}$ se resuelve a G-7. Toca el **ejemplo 13-73**, los compases 5-6 del puente de "Nica's Dream" de Horace Silver, y escucha la manera de que $E\flat 7^{\#11}$ se resuelve a $E\flat-7$.

Ejemplo 13-71

Example 13-71 shows a musical progression in 4/4 time. The first measure is labeled CΔ. The second measure is labeled D7#11. The third and fourth measures are labeled D-7. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and chords written on both staves.

Ejemplo 13-72

Example 13-72 shows a musical progression in 4/4 time. The first measure is labeled D7. The second measure is labeled G7#11. The third measure is labeled G-7. The fourth measure is labeled C7. The fifth measure is labeled F. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and chords written on both staves.

Ejemplo 13-73

Example 13-73 shows a musical progression in 4/4 time. The first measure is labeled $E\flat 7^{\#11}$. The second measure is labeled $E\flat-7$ and $A\flat$ sus b^9 . The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and chords written on both staves.

Ejemplo 13-74

- | | | | |
|----|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| 1) | B \flat 7 \sharp 11 | E \flat 7 \sharp 11 | A \flat 7 \sharp 11 |
| 2) | B \flat 7 \sharp 11 | E \flat 7 \sharp 11 | D7alt |
| 3) | B \flat 7 \sharp 11 | A7alt | D7alt |
| 4) | B \flat 7 \sharp 11 | A7alt | A \flat 7 \sharp 11 |
| 5) | E7alt | A7alt | D7alt |
| 6) | E7alt | A7alt | A \flat 7 \sharp 11 |
| 7) | E7alt | E \flat 7 \sharp 11 | A \flat 7 \sharp 11 |
| 8) | E7alt | E \flat 7 \sharp 11 | D7alt |

B \emptyset G7

Lo anterior muestra todas las maneras correctas de cifrar los cambios

Los acordes de V grado se suelen resolver a otro acorde de V grado, sea una 5ª hacia abajo (un acorde de V grado de otro acorde de V grado) o un semitono hacia abajo. Mira el **ejemplo 13-74**, los tres primeros compases de "I Thought About You" de Jimmy Van Heusen. Echa un vistazo a la última línea de cambios: B \emptyset , E7alt, E \flat 7 \sharp 11, D7alt y G7. Fíjate en los tres acordes que están en el medio: E7alt, E \flat 7 \sharp 11, D7alt. Como los tres acordes son o alt o \sharp 11, cada uno se puede cifrar como un acorde de V grado a un tritono de distancia. Al hacer esto, alt se convierte en \sharp 11 y viceversa. *La combinación de estos tres acordes se puede cifrar de ocho modos distintos. ¿Cómo puede ser? Ya lo verás:*

- B \flat 7 \sharp 11 es intercambiable con E7alt (los dos provienen de la escala de F menor melódica).
- E \flat 7 \sharp 11 y A7alt son intercambiables (los dos provienen de la escala de B \flat menor melódica).
- A \flat 7 \sharp 11 y D7alt son intercambiables (los dos provienen de la escala de E \flat menor melódica).

Existen ocho maneras posibles de cifrar estos seis acordes y, fuera de la nota que toca el bajista, todos sonarán más o menos iguales:

B \flat 7 \sharp 11, E \flat 7 \sharp 11, A \flat 7 \sharp 11
 B \flat 7 \sharp 11, E \flat 7 \sharp 11, D7alt
 B \flat 7 \sharp 11, A7alt, D7alt
 B \flat 7 \sharp 11, A7alt, A \flat 7 \sharp 11
 E7alt, A7alt, D7alt
 E7alt, A7alt, A \flat 7 \sharp 11
 E7alt, E \flat 7 \sharp 11, A \flat 7 \sharp 11
 E7alt, E \flat 7 \sharp 11, D7alt

Repito que la única diferencia entre los ocho grupos de cambios es la nota que toca el bajista. Y al improvisar, no hay manera de predecir la fundamental que va a tocar el bajista en ninguno de los acordes de V grado, *ya que los bajistas suelen tocar sustitutos tritonales en los acordes de V grado.*

Los acordes de V7 \sharp 5

Los acordes de V7 \sharp 5, que provienen de la escala de tonos enteros, funcionan por lo general como los acordes de V7 \flat 9 y de V7alt: Se resuelven una 5ª hacia abajo. Toca el **ejemplo 13-75**, los compases 17-19 de "Stella By Starlight" de Victor Young y oirás la manera de que el acorde de G7 \sharp 5 se resuelve una 5ª hacia abajo hacia C-7.¹³

Ejemplo 13-75

Los acordes de V7 \sharp 9

Los acordes de V7 \sharp 9 suelen funcionar como un tipo de acorde de I grado, de modo parecido al acorde de V grado en el primer compás del blues. Por cierto, el primer acorde del blues se toca frecuentemente como acorde de V7 \sharp 9. Los acordes de V7 \sharp 9 suelen sonar como acordes de tónica, sin tendencia a resolverse a ninguna parte en particular. Toca el vamp que se muestra en el **ejemplo 13-76** y oirás ese efecto.

Ejemplo 13-76

¹³ Algunos músicos prefieren G7alt a G7 \sharp 5 en estos dos acordes de "Stella".

Rearmonizando los acordes de VI grado como acordes de V grado

Los acordes de VI grado se suelen rearmonizar como acordes de V grado. En una progresión de I-VI-II-V en B \flat (B \flat Δ , G-7, C-7, F7),¹⁴ G-7 es el acorde de VI grado y se suele rearmonizar como G7, lo cual crea una conducción de voces más fluida: G7 se resuelve más fácilmente a C-7 que G-7. Además, G7 ofrece muchas más posibilidades armónicas que G-7: G7 \flat ⁹, G7alt o G7 \sharp ⁵, por ejemplo. Ocurre la misma oportunidad en una progresión de III-VI-II-V (D-7, G-7, C-7, F7 en B \flat), en la cual el acorde de VI grado, G-7, se suele sustituir con G7. Tanto en las progresiones de I-VI-II-V como en las de III-VI-II-V, muchos músicos tocan un acorde disminuido en vez del acorde de VI grado (B \circ en lugar del acorde de G-7 en una progresión de I-VI-II-V en B \flat). Esto crea una línea cromática en el bajo (B \flat , B \circ , C-7, F7). B \circ es un acorde de G7 \flat ⁹ disfrazado, ya que las notas de B \circ (B-D-F-A \flat) son la 3^a, la 5^a, la 7^a la \flat 9 de G7 \flat ⁹ (**ejemplo 13-77**).

Ejemplo 13-77

The musical notation shows two chords in a grand staff. The first chord is B \circ (diminished triad: B, D, F) with a flat sign. The second chord is G7 \flat ⁹ (dominant seventh chord: G, B, D, F) with a flat sign and a 9th (A \flat). The bass line shows a chromatic line: B \flat , B, C, F.

Ten esto en cuenta: todas las ideas anteriores acerca de la armonización no son más que guías. Hay demasiadas excepciones en todas estas técnicas para que se tomen como reglas.¹⁵ Si un músico está rearmonizando en el acto durante un solo, en lugar de tocar unos cambios rearmonizados antes por escrito, todo el mundo tiene que escuchar atentamente y si todos los músicos están en la misma onda, pueden ocurrir cosas milagrosas. Y si no, puede ocurrir cualquier cosa, desde la politonalidad (cosa buena) hasta el desastre total (cosa mala).

¹⁴ Los cuatro primeros compases de "I've Got Rhythm" de George Gershwin.

¹⁵ He aquí algunas de las excepciones: los temas de Cedar Walton, "Bolivia" y "Clockwise" tienen acordes de V7 \flat ⁹ que se resuelven un semitono hacia abajo. El tema "Rosetta" de Earl Hines, compuesto en 1935, tiene un acorde de V7alt que se resuelve un semitono hacia abajo, igual que el tema "Mirror, Mirror" de Chick Corea. El tema "Gregory Is Here" de Horace Silver tiene un acorde de V7 \sharp ¹¹ que se resuelve un semitono hacia arriba.

Rearmonizando los acordes de I grado

Ejemplo 13-78

The musical notation shows four measures of music. Above the staff are the chord symbols: C6, C6⁹, C6⁹, and C#4. The first measure shows a C6 chord with notes C, E, G, and Bb. The second and third measures show C6⁹ chords with notes C, E, G, Bb, and D. The fourth measure shows a C#4 chord with notes C, E, G, and B. The bass clef has a 'C' below it.

Los acordes cifrados en las partituras como acordes de "7ª mayor" no tienen que tener necesariamente una 7ª mayor. Con mucha frecuencia el pianista o el guitarrista dispondrá lo que se indica como CΔ en la partitura como C6, C 9/6 o C#4. Se puede oír este sonido al tocar los cuatro acordes de "CΔ" para piano del **ejemplo 13-78**. Todos estos acordes funcionan bien como acordes de C mayor, sin necesidad de la 7ª mayor. Por cierto, muchos músicos del jazz cifran CΔ como "C" simplemente.

Acordes lidios de (Δ#4)

Se puede cambiar un acorde mayor (como CΔ) a un acorde lidio (CΔ#4) en casi cualquier momento.¹⁶ Hay una excepción: si eres pianista o guitarrista haciendo acompañamiento para un solista y el solista toca adrede la 4ª (la nota "vitanda") para crear disonancia en un acorde de Δ, sonará bastante mal tocar la #4. El tocar adrede la nota "vitanda" en un acorde mayor es algo como echarle guindillas o chiles jalapeños a un plato. El tocar la #4 en un acorde mayor es como echarle helado a un plato; trae un sonido fresco. A menos que te guste el helado de jalapeños, no combines la 4 y la #4 en un acorde mayor.

¹⁶ Hasta en un tema de los Beatles: Oliver Nelson rearmonizó un acorde mayor como acorde lidio en el tema de John Lennon y Paul McCartney, "Yesterday", en la grabación "Delightfulee" de Lee Morgan de 1966, del sello Blue Note. Wayne Shorter toca un solo de padre y señor mío en este corte.

■ **Acordes lidios de ($\Delta^{\#5}$) aumentados**

Cuando tocas la cabeza de un tema y la nota melódica de un acorde mayor es la 3ª o la 7ª, se puede cambiar el acorde a un acorde lidio de ($\Delta^{\#5}$) aumentado. Funciona bien por la siguiente razón: tomemos por ejemplo el acorde de $A\flat\Delta$. $A\flat\Delta^{\#5}$ se suele cifrar como el acorde de barra $C/A\flat$ (una tríada de C sobre $A\flat$ en el bajo). Las notas de una tríada de C incluyen C y G, la 3ª y la 7ª de $A\flat\Delta$. Si la nota melódica de un acorde de $A\flat\Delta$ es C o G (la 3ª y la 7ª) se puede cambiar el acorde de $A\flat\Delta$ a $C/A\flat$ o a $A\flat\Delta$. Toca el **ejemplo 13-79** y escucha los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Ahora toca el **ejemplo 13-80** y escucha la diferencia en el cuarto compás. Las notas melódicas de ese compás son G y C—la 7ª y la 3ª de $A\flat\Delta$ —dos de las tres notas de una tríada de C. La otra nota de la tríada es E, la 5ª aumentada en $A\flat\Delta^{\#5}$.

Ejemplo 13-79

Chords: F-7, B \flat -7, E-7, A7, A \flat Δ

Ejemplo 13-80

Chords: F-7, B \flat -7, E-7, A7, A \flat $\Delta^{\#5}$ (C/A \flat)

Ejemplo 13-81

D \flat Δ D-7 G7 C Δ

Ejemplo 13-82

D \flat Δ D-7 G7 C Δ $\sharp 5$ C Δ

Ejemplo 13-83

D \flat Δ D-7 G7 C Δ $\sharp 5$ C6

Surge la misma oportunidad unos compases después. Toca el **ejemplo 13-81**. Notarás que la melodía de los compases tercero y cuarto es E, la 3ª de C Δ . Ahora toca el **ejemplo 13-82** y escucha la diferencia que crea el acorde de C Δ $\sharp 5$ en el tercer compás. Los músicos del jazz suelen resolver los acordes lidios aumentados al acorde 7ª mayor sin alterar, bajando la $\sharp 5$ a una 5ª natural, como ocurre en el cuarto compás. La $\sharp 5$ también se puede resolver hacia arriba, hacia la 6ª, como se ve en el **ejemplo 13-83**.

Si cambias un acorde mayor a uno lidio aumentado mientras tocas solo, los músicos que te acompañan, en el mejor de los casos, oirán lo que estás haciendo y también tocarán Δ $\sharp 5$. Y si estás haciendo acompañamiento tú, querrás llegar al nivel profesional de oírle al solista al hacer esto y te adaptarás en seguida. ¡Escucha bien!

Ejemplo 13-84

Ejemplo 13-85

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

Ejemplo 13-86

Ejemplo 13-87

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

Subiendo un acorde de I grado en un semitono

Si la nota melódica de un acorde de I grado es la fundamental o la 5ª, se puede hacer ascender el acorde en un semitono. Se puede hacer esto en cualquier parte, pero se suele hacer en el último acorde de I grado de un tema.

Cuando la nota melódica de un acorde de I grado es la fundamental, el hacer ascender el acorde en un semitono (como por ejemplo el cambiar FΔ en GbΔ) transforma la nota melódica en la 7ª mayor del acorde nuevo. El **ejemplo 13-84** muestra la cadencia final de "The Surrey With The Fringe On Top" de Richard Rogers. Toca el **ejemplo 13-85** y oírás la manera de que Kenny Barron¹⁷ se aprovecha de la nota melódica F en el acorde de FΔ, rearmozando el acorde hacia arriba en un semitono a GbΔ.

Hace lo mismo Kenny en el tema de Jimmy McHugh, "On The Sunny Side Of The Street",¹⁸ subiendo un acorde de CΔ en un semitono, lo cual cambia la nota melódica de la fundamental a la 7ª mayor de DbΔ, el acorde nuevo. El **ejemplo 13-86** muestra los dos últimos compases del tema, mientras el **ejemplo 13-87** muestra la rearmozación que hace Kenny. Fíjate en la manera de que Kenny le agrega una #4 al acorde.

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

¹⁸ *Ibid.*

Ejemplo 13-88

C-7 F sus F7 B \flat Δ

El **ejemplo 13-88** muestra la última cadencia de “My Foolish Heart” de Victor Young. Toca el **ejemplo 13-89** escucha la manera de que Bobby Hutcherson (con McCoy Tyner al piano) cambia B \flat Δ en B Δ .¹⁹ Escucha también el acorde cromático de G \flat 7 \sharp 11 al acercarse a F sus, una técnica de la que hablaremos en el próximo capítulo.

Ejemplo 13-89

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

G \flat 7 \sharp 11 F sus F7 \flat 9 B Δ

El **ejemplo 13-90** muestra los cuatro últimos compases de “Have You Met Miss Jones” de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 13-91** y oirás la manera de que Kenny Garrett (con Mulgrew Miller al piano)

Ejemplo 13-90

A-7 D7 G-7 C7 F

Ejemplo 13-91

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

A-7 D7 G-7 C7 G \flat Δ

¹⁹ Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

²⁰ *Introducing Kenny Garrett*, Criss Cross, 1984.

Ejemplo 13-92

Ejemplo 13-93

Ejemplo 13-94

Ejemplo 13-95

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller y se han transportado de la tonalidad original

cambia el acorde original de FΔ en GbΔ.²⁰

Si la nota melódica de un acorde de I grado es la 5ª, al ascender el acorde en un semitono se cambia la nota melódica en la #4 del nuevo acorde. El **ejemplo 13-92** muestra los compases 5-7 de "Stella By Starlight" de Victor Young. Bb, la última nota, es la 5ª de EbΔ. Toca el **ejemplo 13-93** y oírás la manera de que EΔ#4 reemplaza EbΔ, al convertirse la nota melódica en la #4 de EΔ#4.

Los acordes de barra como acordes de I grado

Si la nota melódica de un acorde de 7ª mayor es la #4 o la 7ª mayor, se puede cambiar el acorde en el acorde de barra que utiliza la tríada un semitono inferior a la fundamental (p. Ej. B/C). El

ejemplo 13-94 muestra dos compases del verso de "More Than You Know" de Vincent Youmans. La nota melódica del acorde de CΔ es B, la 7ª mayor. Toca el **ejemplo 13-95** y oírás la manera de que Mulgrew Miller²¹ utiliza este recurso, tocando B/C en vez de CΔ y luego resuelve el acorde de barra a CΔ de nuevo.

Si eres pianista o guitarrista, intenta con cautela estos experimentos más aventurados al hacer acompañamiento. Escucha con cuidado para ver si desentonas con el solista. Aunque las reglas generales del acompañamiento indican que hay que seguirle al solista, a

²¹ Mulgrew Miller, *From Day To Day*, Landmark, 1990.

muchos instrumentistas de viento les gusta que la sección de ritmo les sugiera ideas armónicas.

■ *Atención, metales y cantantes*

A veces la mejor nota a tocar o cantar en el acorde final de un tema es la nota tal como fue escrita originalmente. Muchas veces ocurre que la sección de ritmo retarda el tiempo gradualmente y prolonga el penúltimo acorde mientras que el instrumentista de viento toca una cadenza antes de la última nota. Puede ser irresistible la tentación para el instrumentista de viento o el cantante de cambiar la última nota en algo más "moderno". Los pianistas y guitarristas, esperando que se toque o se cante la última nota tal como fue escrita originalmente, esperan esa nota con la misma tentación de cambiar el último acorde en algo más "moderno". Si el instrumentista de viento o el cantante escogen una nota diferente a la original, la sección de ritmo deberá reaccionar inmediatamente y tocar un acorde distinto del más "moderno" que pensaban tocar. Y con hasta cuatro músicos en la masa (instrumentista de viento o cantante, pianista, guitarrista, bajista), la posibilidad de que algo fracase será bastante alta. Si tú (como solista) respetas la habilidad de tu sección de ritmo, a veces es mejor tocar o cantar la nota tal como fue escrita originalmente. Si escoges una nota que no sea el original, puede sonar a rayos y truenos. He aquí un ejemplo de esos rayos y truenos: En un acorde final de $C\Delta$, suponte que el solista toca $F\#$ (la $\#4$), en lugar de la nota original, mientras que el pianista toca $D\flat\Delta\#4$, como se ve en el **ejemplo 13-96**.

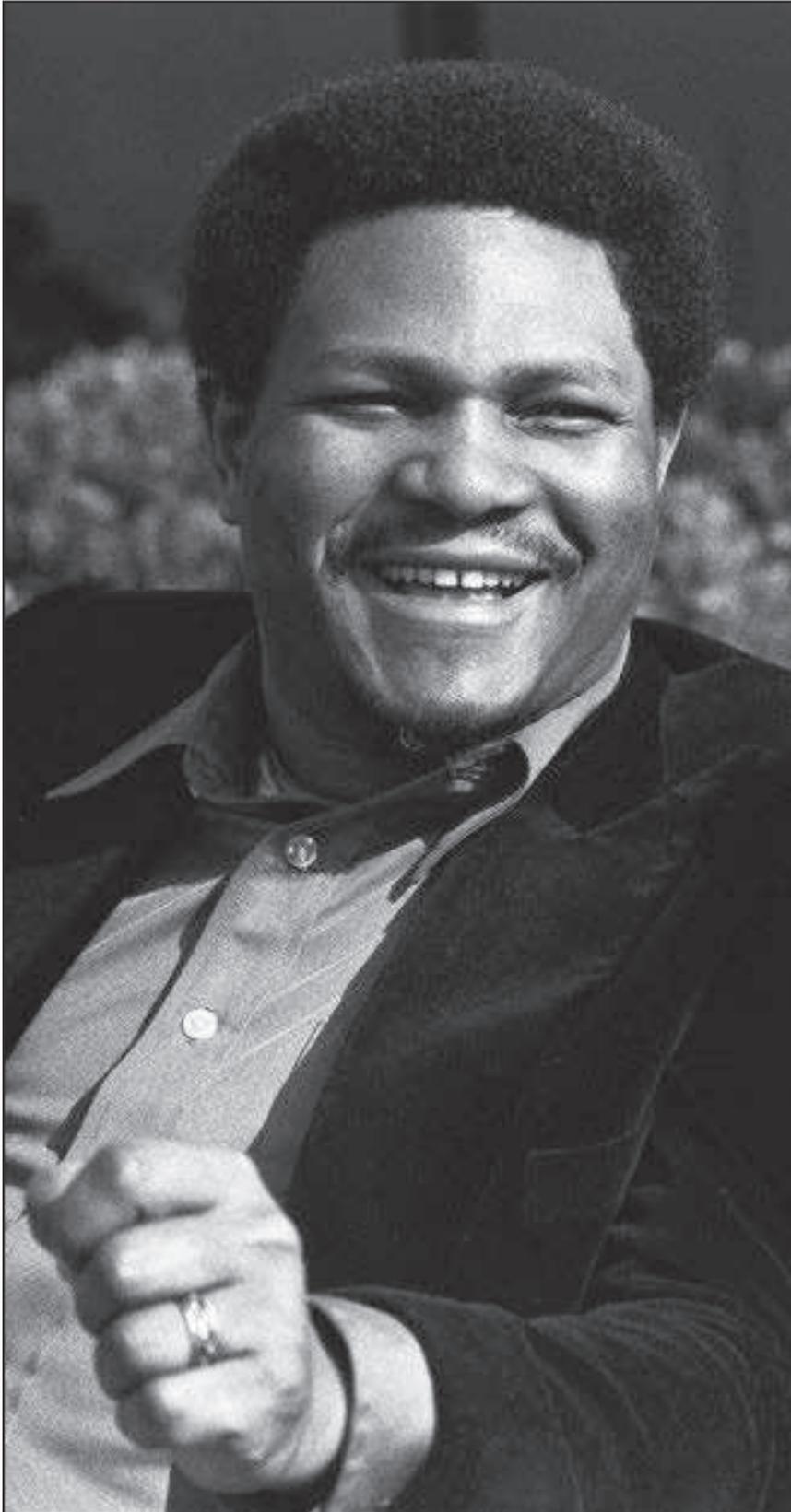
Y si todavía quieres tocar o cantar la nota final de manera distinta a la escrita originalmente, dale a la sección de ritmo el tiempo suficiente para ajustarse a tu última nota, tocando la nota, esperando un par de segundos para que ellos escuchen la nueva nota y luego

Ejemplo 13-96

$\#4$ of $C\Delta$

solista

pianista



McCoy Tyner

©Tom Copi-San Francisco Todos los derechos reservados

señalando con la cabeza para que toquen el último acorde.

Rearmonizando durante los solos

La rearmonización durante un solo se hace casi siempre sin palabras. Hay que aguzar el oído para que funcione bien la rearmonización espontánea. Si tocas a menudo con un músico específico, se puede empezar a predecir hasta cierto punto las alteraciones que haga de los acordes. Sin embargo, el jazz es de por sí una cosa impredecible. Con todo el mundo improvisando sobre una base esquelética de cambios, cualquier cosa puede pasar.

El ser tan impredecible el jazz es una de las razones que le llevó a alguien a decir que el jazz es el “sonido de la sorpresa”. Aunque McCoy Tyner generalmente tocaba los mismos acordes que Coltrane al acompañarle, había veces en que McCoy tocaba C7^{b9} y ‘Trane tocaba C7^{alt}. Y aunque sea buena idea de que todo el mundo toque básicamente los mismos acordes, el especificar demasiado le quita espontaneidad a la música. ¿Cómo sonaban tan bien Coltrane y McCoy, tocando C7^{b9} el uno y C7^{alt} el otro? Tanto McCoy como ‘Trane eran muy claros armónicamente y muy fuertes rítmicamente. El apartarse brevemente de tocar los mismos cambios resultó en la *bitonalidad* o sea, dos tipos de armonía al mismo tiempo. Los mejores músicos mantienen un equilibrio entre el “tocar los cambios correctos” y no dejarse encarcelar por ellos, un objetivo deseable. Pero para llegar a ese punto, hay que invertir mucho tiempo “tocando los cambios correctos”.

Atención, pianistas y guitarristas: ¿Qué acordes deberían de escoger al hacer acompañamiento? Igual al bateador que deja pasar el primer lanzamiento para estudiar el estilo del pitcher, así hasta los mejores músicos, con años de experiencia, muchas veces estudian el estilo

Ejemplo 13-97

I Hear A Rhapsody

The musical score consists of 18 measures, each represented by a five-line staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The chords for each measure are as follows:

- Measure 1: C-7
- Measure 2: F-7
- Measure 3: B \flat 7
- Measure 4: E \flat Δ
- Measure 5: F \emptyset
- Measure 6: B \flat 7
- Measure 7: E \flat Δ
- Measure 8: D-7 (first ending)
- Measure 9: G7 (first ending)
- Measure 10: A-7 (second ending)
- Measure 11: D7
- Measure 12: G-7
- Measure 13: C-7
- Measure 14: B \flat Δ
- Measure 15: F-
- Measure 16: D-7
- Measure 17: D-7
- Measure 18: G7

Additional markings include a repeat sign at the beginning of measure 1, a Coda symbol (a circle with a vertical line) above measure 8, and the instruction "D.C. al CODA" above measure 17. The final measure (18) is marked with a Coda symbol.

del solista, haciendo que su acompañamiento sea lo más sencillo posible en las dos primeras repeticiones del tema.

Rearmonizando “I Hear A Rhapsody”

Emos un vistazo a los cambios de “I Hear A Rhapsody”, tal como se ve mostrado en el **ejemplo 13-97** y veamos lo que se puede hacer para alterar los acordes de II, V y I grado *durante un solo*. Se ha omitido la melodía en este ejemplo, porque, a menos que uses la melodía como base de la improvisación, solamente tienen importancia los cambios. Los cambios mostrados están sin alterar, menos en los momentos en que ya se habrían alterado en la cabeza del tema (como por ejemplo el acorde de F \emptyset en el compás 5, pues una nota melódica de ese compás es D \flat , la $\flat 5$ de F-7). Hay más libertad para tocar solo que la que existía al tocar la cabeza, pero todavía hay que estar atento a que las tendencias armónicas de cada acorde se presten a la fluidez. Si eres pianista, guitarrista o bajista, haciendo acompañamiento detrás del solista, tienes que escuchar para emparejar tu acompañamiento con lo que toca el solista. Esto implica no solo el escuchar sino el hacer unos cálculos inteligentes.

El acorde de C-7 en el compás 1 funciona como acorde de tónica menor (no forma parte de una progresión de II-V), por eso lo podrías tocar tal como va cifrado o bien rearmonizarlo como C-6 o C- Δ . Si estás haciendo acompañamiento y no sabes si el solista va a tocar C-7 o C- Δ , C-6 es un acorde que se puede tocar con confianza porque las notas de C-6 se ajustan tanto a la escala de C dórica (C-7) como la escala de C menor melódica (C- Δ).

F-7, B \flat 7, la progresión de II-V en el compás 2, se podría rearmonizar como una progresión menor de II-V, pero al tocar F \emptyset en vez de F-7 se anticiparía el acorde de F \emptyset en el compás 5, quitándole la sorpresa de ese acorde. Eso no quiere decir que no se debe tocar F \emptyset —ten presente que estas son meramente guías, no reglas—pero mantente alerta y consciente, no sólo del acorde que estás tocando en un momento dado.

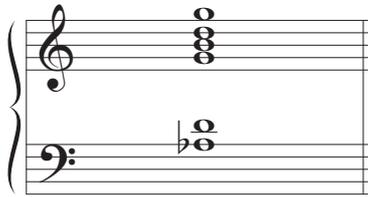
El acorde de B \flat 7 del compás 2 forma parte de una progresión de II-V y también se resuelve una 5^a hacia abajo. Esto quiere decir que B \flat 9 o *alt* son buenas opciones, pero también podrías dejar el acorde de B \flat 7 tal como está, sin alterar. Si estás haciendo acompañamiento, ¿qué tipo de B \flat 7 deberás tocar? ¿B \flat 7 sin alterar? ¿B \flat 7^{b9}? ¿B \flat 7^{alt}? Desde luego, escucha atentamente al solista y trata de seguir sus opciones. También existen algunas estrategias que aumentarán las posibilidades de que optes

Ejemplo 13-98

B \flat 7

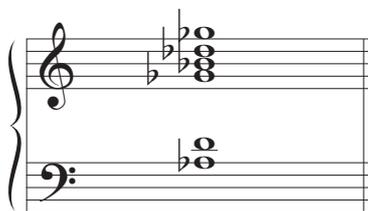
Ejemplo 13-99

B♭7^{b9}



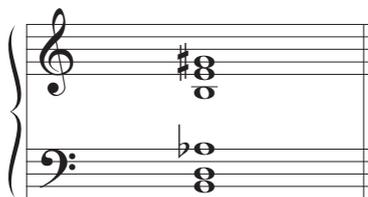
Ejemplo 13-100

B♭7alt



Ejemplo 13-101

^{#11}
B♭7^{b9}



por el acorde justo. Quizá quieras tocar el primer acorde de B♭7 con unas voces muy sencillas, como se ve en las voces del piano mostradas en el **ejemplo 13-98**. La fundamental, la 3ª y la 7ª de B7 le permiten al solista tocar B♭7, B♭7^{b9} o B♭7alt, porque la fundamental, la 3ª y la 7ª se encuentran en las tres escalas.

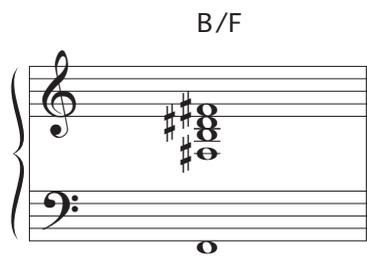
Si el solista toca B♭7^{b9} en el compás 2, luego el tocar el acorde mostrado en el **ejemplo 13-99** en los siguientes ocho compases es buena opción. Muchos músicos tienden a usar las mismas alteraciones cuando tocan un acorde específico en un tema. Pero anda con cuidado, porque cuanto mejor sea el músico, menos previsible será.

Si tú tocas las voces de B♭7^{b9} en el compás 2 (**ejemplo 13-99**) y el solista toca B♭7alt, en los siguientes ocho compases quizá optes por tocar el acorde de B♭7alt mostrado en el **ejemplo 13-100**. Y si el solista hace lo inesperado y toca B♭7^{b9}, ¡no pierdas la esperanza! La próxima vez puedes tocar las voces mostradas en el **ejemplo 13-101**, que consta de notas que provienen de las escalas disminuida y alterada, y funcionará con B♭7^{b9} al igual que B♭7alt.

Si todo esto te parece muy calculado, no te preocupes. Cuanto más toques, más tuya harás la interacción con los demás músicos, más natural te parecerá todo esto y menos tendrás que pensar mientras tocas. Y si el solista toca B♭7alt al mismo tiempo que el pianista o el guitarrista toca B♭7^{b9}, todavía puede sonar de maravilla. Si cada músico toca con claridad armónica y solidez rítmica, las ocasionales diferencias armónicas sonarán más a bitonalidad que a notas malas.

Lo que se puede hacer con E♭Δ, el primer acorde del compás 3, también se puede hacer con todos los acordes principales de "I Hear A Rhapsody". Cuando estás tocando un solo, puedes rearmar un acorde de 7ª mayor como acorde lidio (E♭Δ^{#4} en este ejemplo) casi en cualquier ocasión. E♭Δ^{#5} es una posibilidad, pero el acorde dura solamente dos tiempos y los acordes de Δ^{#5} suelen hacer más efecto si dejas más espacio y tiempo para que suenen. Esto no quita que puedas tocar E♭Δ^{#5} cuando hay solamente dos tiempos. Un músico consumado puede tocar E♭Δ^{#5} en un solo tiempo de manera que suene de maravilla.

El acorde de D♭7 en el compás 3 no forma parte de una progresión de II-V y no se resuelve hacia abajo en una 5ª, entonces D♭7^{#11} sonará muy suave. C7, el acorde del

Ejemplo 13-102

compás 4, se resuelve hacia abajo en una 5ª, por lo tanto $b9$ y *alt* son buenas opciones.

Fø, el acorde del compás 5, ya está alterado, pues C b una de las notas melódicas del compás es la $b5$ de F-7. Al tocar solo, se podría tocar F-7, pero muchos músicos optarían por el acorde más interesante, o sea Fø. Y no te da tiempo para tocarlo de la misma manera cada vez. No se te olvide que este tema tiene la forma AABA. Si el tema se repite diez veces, ¡tocarás ese acorde 30 veces! El rearmar el acorde como B/F en alguna ocasión, como se muestra en el **ejemplo 13-102**, proporcionará un bonito contraste.

La progresión de V-I de B $b7$, E $b\Delta$ de los compases 6 a 7 ofrece las mismas opciones como la de los compases 2 a 3.

Lo primero que se nota de la progresión de II-V de D-7, G7 de la primera casilla (compás 8) es que se resuelve hacia el acorde de C menor en el primer compás. Esto presenta la posibilidad de una progresión menor de II-V (Dø, G7alt o G7 $b9$), pero no hay que tocar la progresión menor de II-V. Una progresión de D-7, G7 sin alterar se resuelve muy suavemente a C- pero muchos músicos prefieren el sonido de la progresión menor de II-V que se resuelva a un acorde de tónica menor.

Ocurre lo mismo en el compás 9, la segunda casilla. La progresión de II-V de A-7, D7 se resuelve hacia un acorde de G menor, creando una progresión menor de II-V-I (Aø, D7alt o D7 $b9$, G-).

El acorde de G- en los compases 10 y 12 es un acorde de tónica menor, entonces quizá suene mejor un acorde de G- Δ o G-6 que G-7.

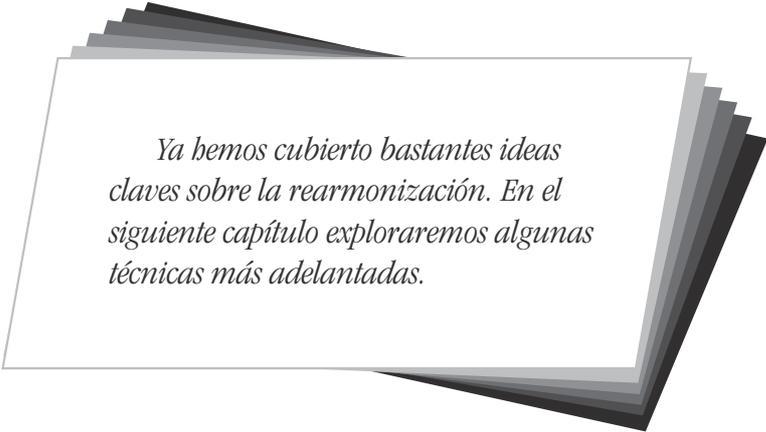
La progresión de II-V de Aø, D7 $b9$ del compás 11 ya está alterado, pues E b , la nota melódica del compás, es la $b5$ de Aø y la $b9$ de D7 $b9$. No es preciso tocar esta progresión menor de II-V al tocar solo, pero así y todo muchos músicos la tocarán por ser G menor el siguiente acorde (D7alt funciona tan bien como D7 $b9$).

Hay una progresión de II-V-I en los compases 13-14. El acorde de F7 sonará bien con $b9$ o con *alt*.

El acorde de F- del compás 15 es de tónica menor, entonces F- Δ o F-6 quizá suenen más bonitos que F-7, aunque cualquiera de los dos sonará bien.

La progresión de II-V de D-7, G7 en el compás 17 se resuelve hacia el acorde de C menor del primer compás, entonces sonará bien una progresión menor de II-V (Dø, G7 $b9$ o G7alt) sonarán bien.

Ocurre la misma situación en el compás 18, la vuelta final, en el que se presenta la oportunidad de una progresión menor de II-V.



Ya hemos cubierto bastantes ideas claves sobre la rearmónización. En el siguiente capítulo exploraremos algunas técnicas más adelantadas.