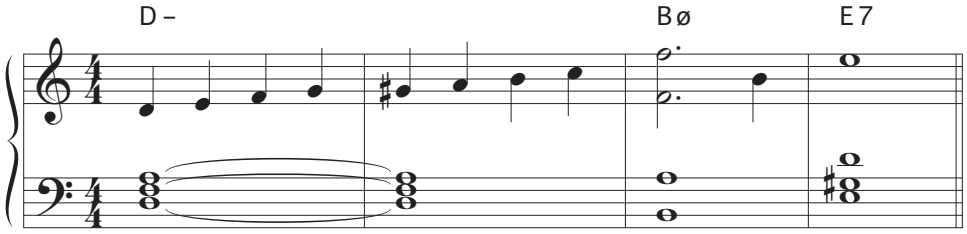
Capítulo Catorce
Rearmonización

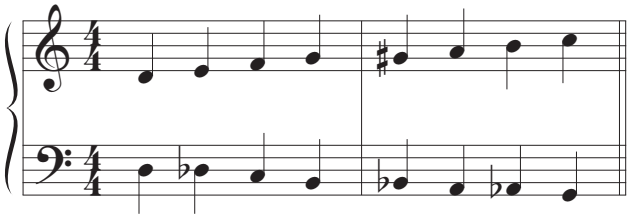
- *Los movimientos contrarios*
- *El paralelismo*
- *Los acordes de barra*
- *Rearmonizando acordes de V grado*
- *Líneas del bajo ascendentes y descendentes*
- *Armando un acorde sobre cualquier fundamental*
- *Acordes* sus *y* sus$^{\flat 9}$
- *Cadencias engañosas*
- *Acercamiento cromático*
- *Anticipando un acorde con su acorde de V grado*
- *Utilizando el acorde disminuido*
- *Cambiando la melodía*
- *Cambiando el acorde*
- *Notas en común*
- *La nota pedal*
- *Combinando técnicas*

En este capítulo se explican las técnicas de armonización más adelantadas—técnicas que se pueden utilizar para volver a crear en efecto los temas standards.

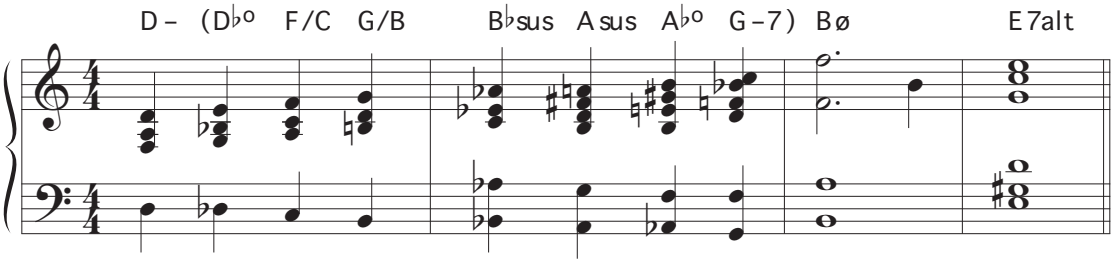
Los movimientos contrarios

Los movimientos contrarios ocurren al moverse dos notas o acordes en sentido contrario—sea hacia adentro, el uno hacia el otro o hacia fuera, distanciándose el uno del otro. Escucha el **ejemplo 14-1**, los compases 5-8 de "Yesterdays" de Jerome Kern. El **ejemplo 14-2** muestra la melodía y una línea cromática descendente que se toca en los compases 5-6. Este es un ejemplo del movimiento contrario: La melodía se mueve en un sentido (hacia arriba) y la línea del bajo en otro (hacia abajo). El uso de los movimientos contrarios ofrece unas posibilidades armónicas tremendas, como lo oirás cuando toques el **ejemplo 14-3**. Escucha la manera de que cada nota de la melodía de Kern se rearmoniza como un acorde independiente.

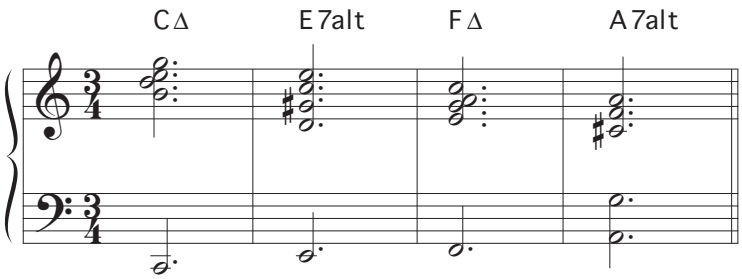
Ejemplo 14-1

Ejemplo 14-2



La estructura es un elemento esencial en la popularidad de cualquier música. La gente responde a la música que muestra una estructura definitiva y los movimientos contrarios ensalzan el efecto de la estructura. Y no solamente suenan bien los movimientos contrarios (la armonía suena más rica) sino que la estructura complace además nuestro intelecto.

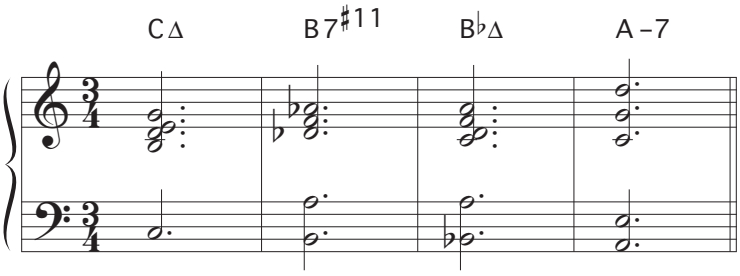
Ejemplo 14-3

Ejemplo 14-4

Se han simplificado las voces de piano de Chick Corea

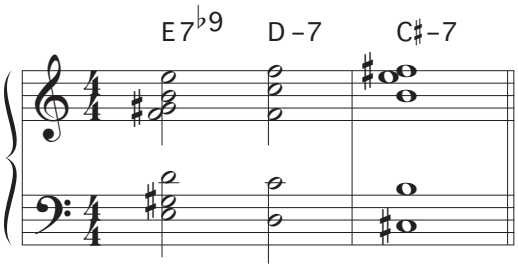


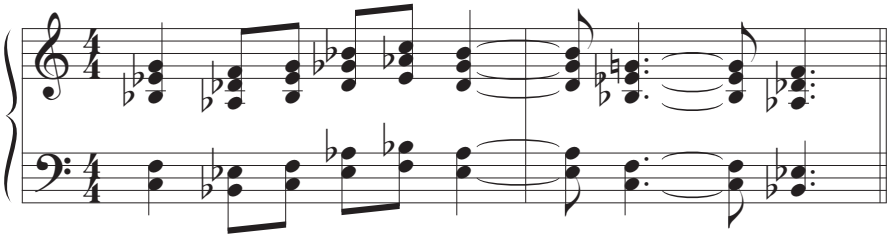
Ejemplo 14-5

Se han simplificado las voces de piano de Chick Corea



Ejemplo 14-6

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

Ejemplo 14-7



Joe Henderson y Chick Corea emplean dos tipos de movimientos contrarios en el tema de Chick, "Mirror, Mirror".[1] El **ejemplo 14-4** ilustra el movimiento contrario hacia adentro; la melodía desciende mientras ascienden las notas del bajo. El **ejemplo 14-5** demuestra un movimiento contrario hacia fuera; la melodía asciende mientras descienden las notas del bajo.

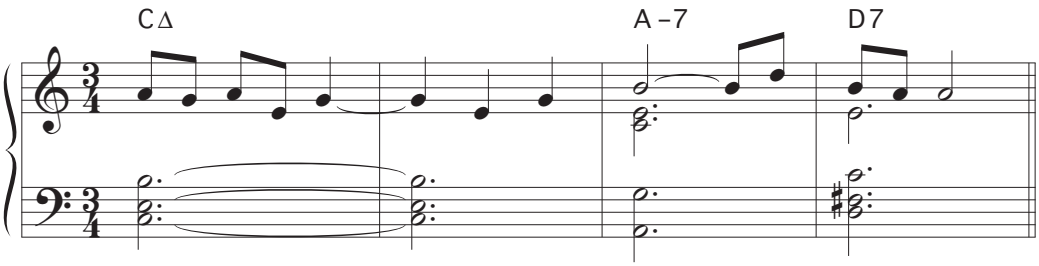
Toca el **ejemplo 14-6** y escucha la manera de que Herbie Hancock emplea el movimiento contrario en su tema, "Dolphin Dance".[2] Mientras asciende la melodía, los acordes descienden.

El paralelismo

Toca el **ejemplo 14-7** y escucha el sonido del *paralelismo*, o sea, acordes idénticos que se mueven en el mismo sentido. Esta es la introducción de McCoy Tyner a su tema "Peresina".[3] De modo parecido al efecto logrado por los movimientos contrarios, el paralelismo ensalza el efecto de la estructura.

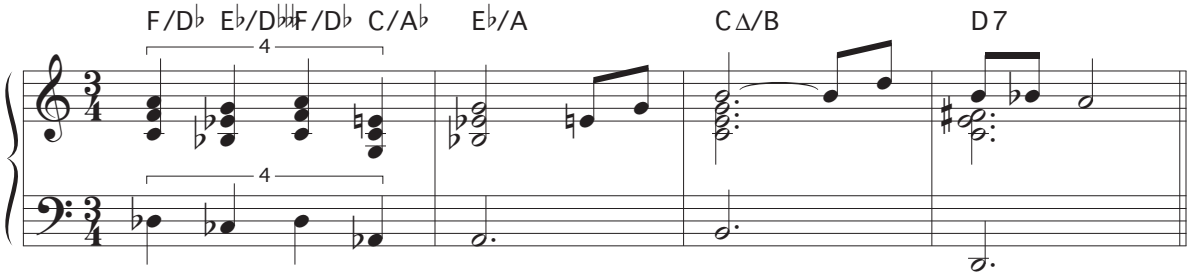
[1] Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.
[2] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
[3] McCoy Tyner, *Expansions,* Blue Note, 1968.

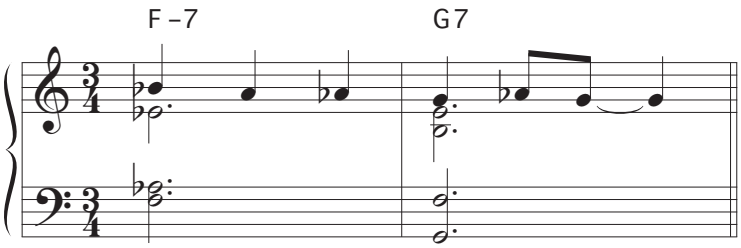
Ejemplo 14-8

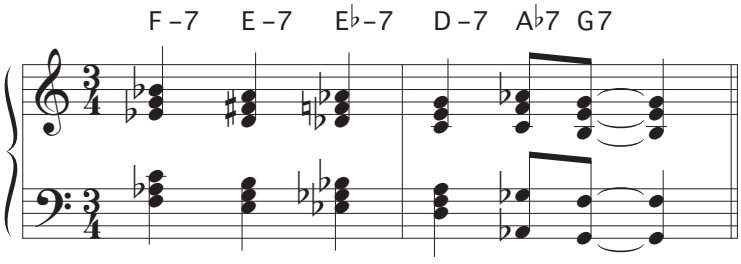


Ejemplo 14-9

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller



Ejemplo 14-10

Ejemplo 14-11



El **ejemplo 14-8** muestra los compases 5-8 de "What The World Needs Now Is Love" de Burt Bacharach. Toca el **ejemplo 14-9** y oirás la manera de que Joe Henderson y Mulgrew Miller[4] rearmonizan el primer compás mediante el paralelismo: cuatro acordes de barra de voces idénticas que se mueven por movimiento paralelo. Aunque los acordes de barra de los dos compases siguientes (E♭/A y C∆/B) difieren en su construcción de los acordes del primer compás, su presencia indica que casi toda la frase se arma con acordes de barra, lo cual refuerza el paralelismo. Exploraremos la rearmonización mediante los acordes de barra en la próxima sección.

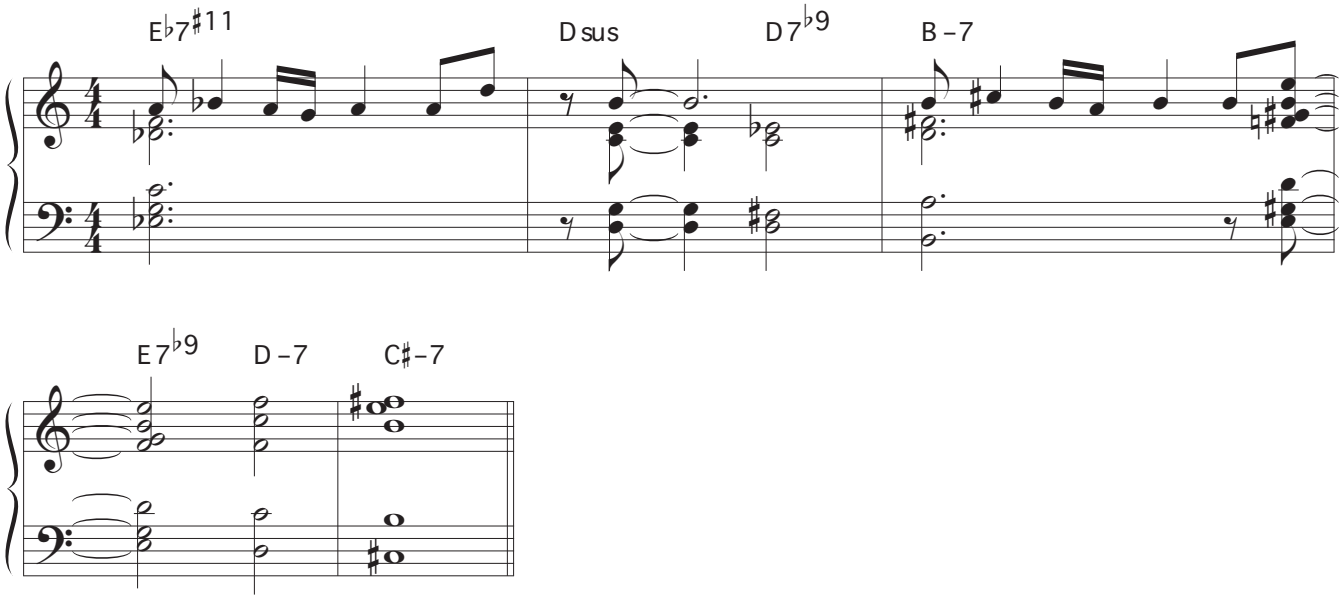
El **ejemplo 14-10** muestra los dos últimos compases de "Mirror, Mirror".[5] Fíjate en las cuatro notas consecutivas de la melodía que descienden en sentido cromático. Las melodías que se mueven cromáticamente ofrecen unas oportunidades estupendas para utilizar el paralelismo. Toca el **ejemplo 14-11**y escucha una rearmonización que utiliza acordes paralelos de 7ª menor. He extendido el paralelismo al último compás, porque D-7 combina con G7 para crear una progresión de II-V (D-7, G7). Las dos últimas notas melódicas también son cromáticas, entonces seguiremos tocando acordes paralelos, A♭7 a G7.

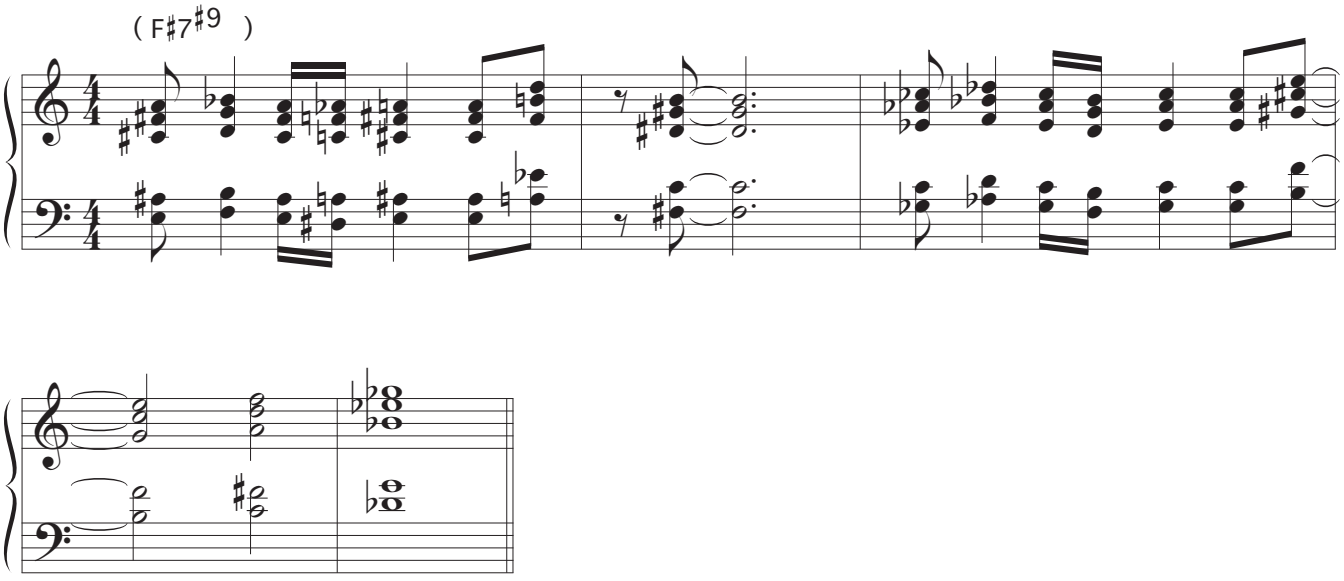
[4] Mulgrew Miller, *The Countdown*, Landmark, 1988.
[5] Joe Henderson, *Mirror, Mirror,* Verve, 1980.

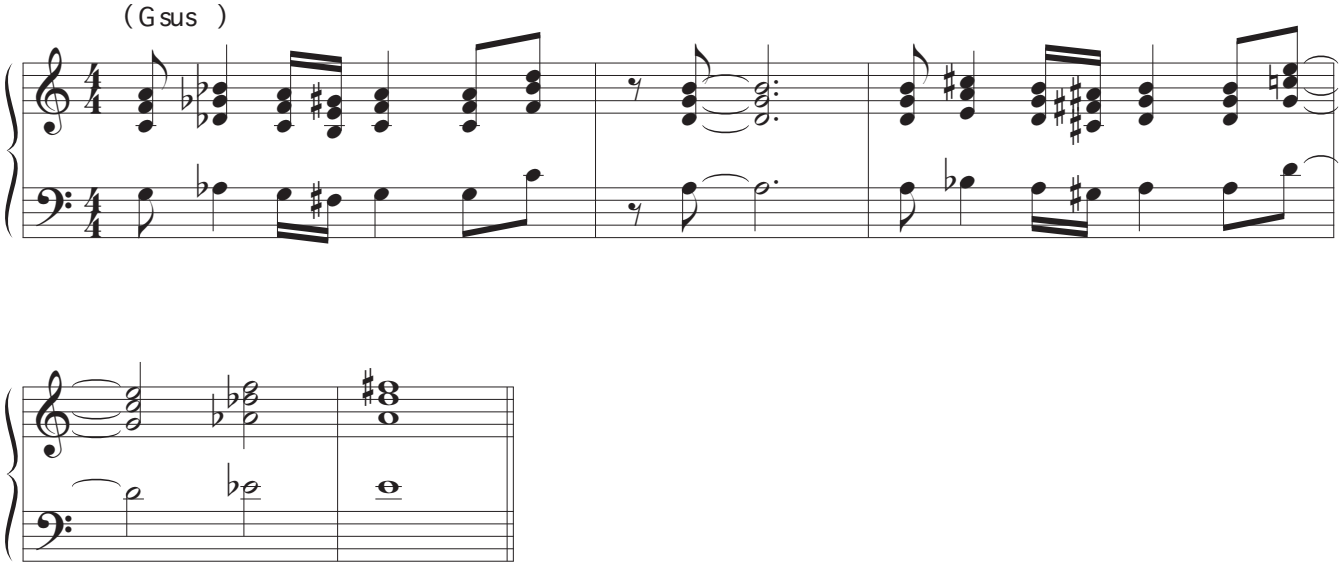
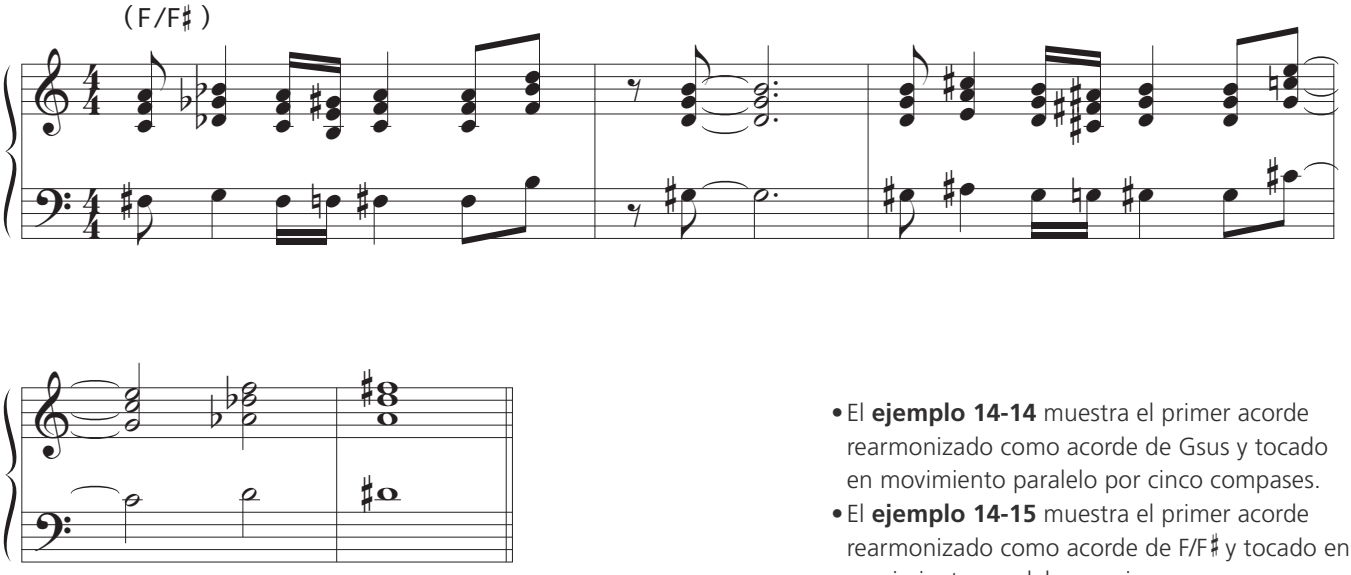
El **ejemplo 14-12** muestra cinco compases de "Dolphin Dance"[6] de Herbie Hancock. Las próximas tres figuras muestran el primer acorde rearmonizado y tocado en movimiento paralelo por todos los cinco compases.

- El **ejemplo 14-13** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de F♯7♯9 armado sin fundamental y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.

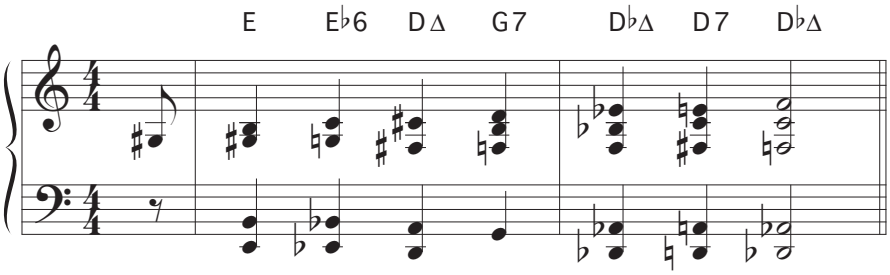
Ejemplo 14-12



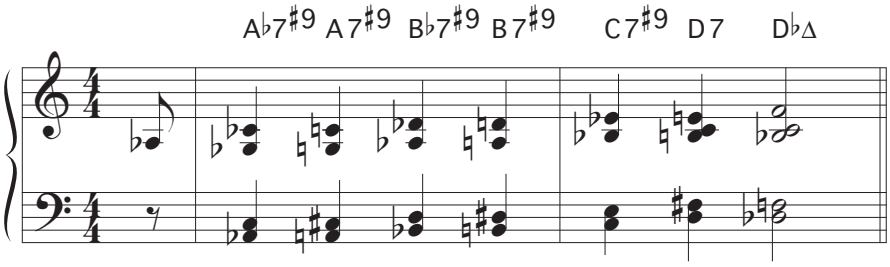
Ejemplo 14-13

[6] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Ejemplo 14-14

Ejemplo 14-15

- El **ejemplo 14-14** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de Gsus y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.
- El **ejemplo 14-15** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de F/F♯ y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.

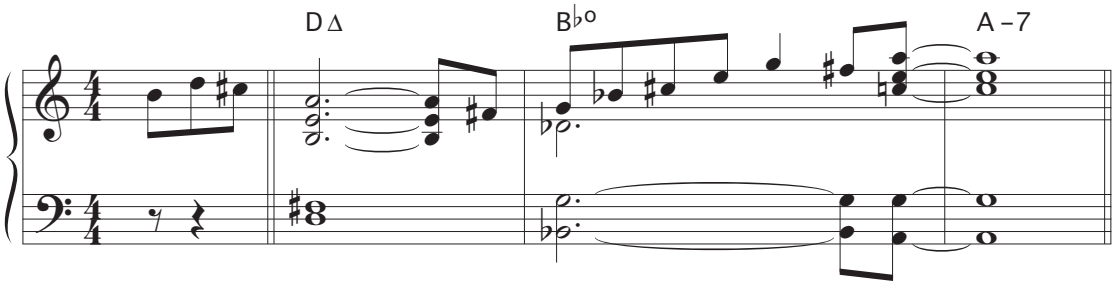
¿Te gusta el sonido de algunas de estas rearmonizaciones tocadas en movimientos paralelos? ¿Cuáles? ¿Por qué elegí precisamente F♯7♯9, Gsus y F/F♯? Pues porque me gusta el sonido de estos acordes. Su función (sea de II, V o I grado) no tiene mucha importancia, pues los acordes idénticos que se mueven paralelamente no se resuelven de un acorde al siguiente.

Ejemplo 14-16

El **ejemplo 14-16** muestra los dos últimos compases de la hermosa balada de Billy Strayhorn, "Lush Life". Es difícil mejorar los cambios originales de Billy (fíjate en los movimientos contrarios entre la melodía y la fundamental en los tres primeros acordes) pero John Coltrane y McCoy Tyner tocaron acordes paralelos de V7$^{\#9}$ en los dos últimos compases, como se ve en el **ejemplo 14-17**.[7]

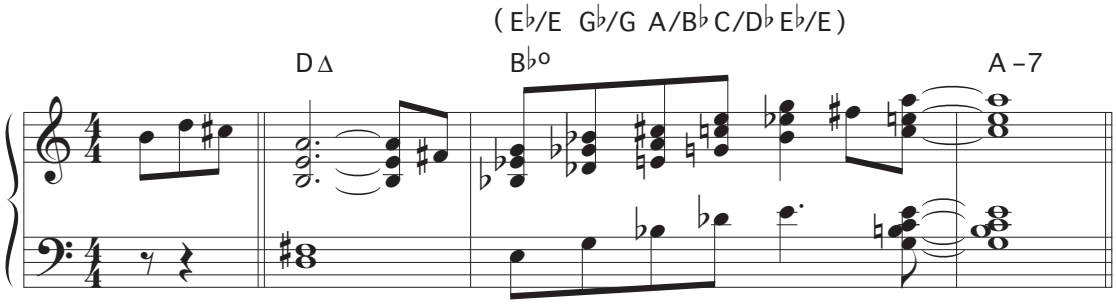
Ejemplo 14-17

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

La armonía de la escala disminuida, en la que todo se repite a intervalos de 3ª menor, es otra buena oportunidad para utilizar el paralelismo. Busca fragmentos melódicos que se muevan por 3as menores. El **ejemplo 14-18** muestra los tres primeros compases de "Wave" de Antonio Carlos Jobim. Notarás que la melodía sobre el acorde de B♭º asciende por 3as menores. Ahora toca el **ejemplo 14-19** y escucha los acordes de barra que ascienden por 3as menores paralelas.

Ejemplo 14-18

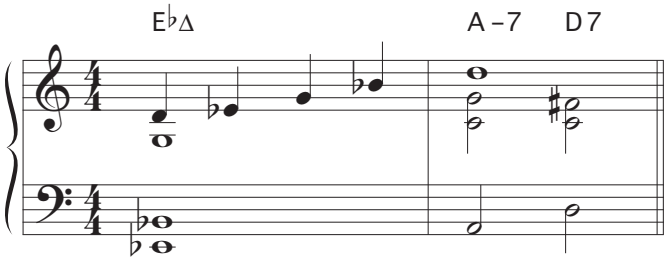


Ejemplo 14-19

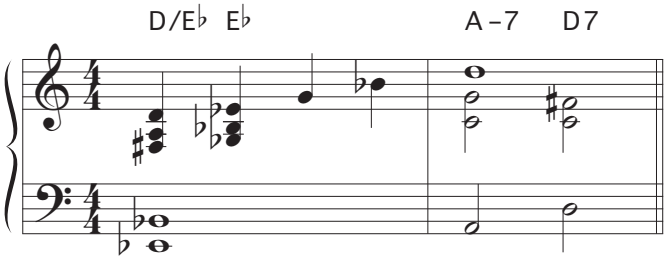


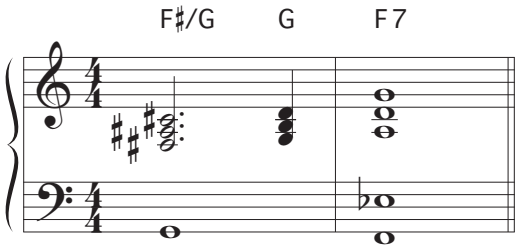
[7] *John Coltrane And Johnny Hartman*, MCA/Impulse, 1963.

Ejemplo 14-20

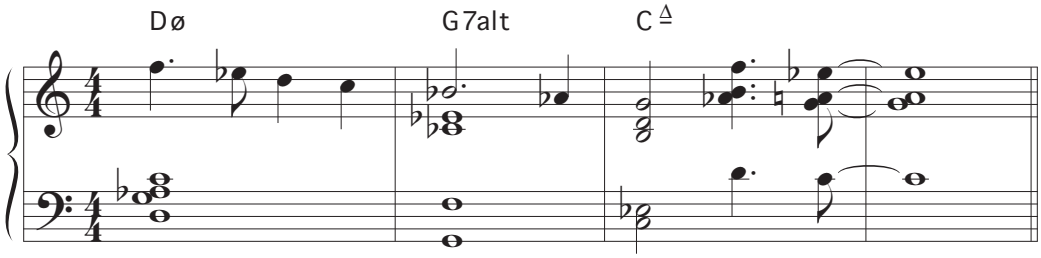


Ejemplo 14-21

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barro

Ejemplo 14-22



Ejemplo 14-23



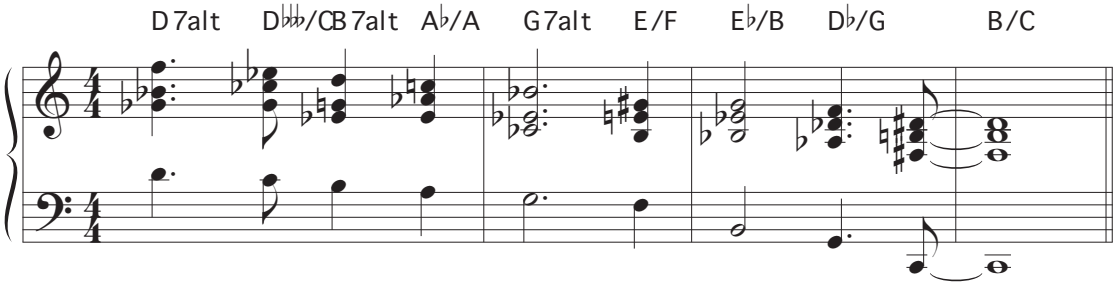
Los acordes de barra

Como vimos antes en la versión de Mulgrew Miller de "What The World Needs Now Is Love" (**ejemplo 14-19**) el uso de los acordes de barra es una manera muy eficaz de rearmonizar. A continuación se ven algunos ejemplos más.

El **ejemplo 14-20** muestra los dos primeros compases de "I'm Gettin' Sentimental Over You" de George Bassman. Kenny Barron rearmonizó el acorde de E♭Δ con D/E♭, como se ve en el **ejemplo 14-21**.[8] Toca el **ejemplo 14-22** y escucha la manera de que John Coltrane (con McCoy Tyner al piano) arma un acorde de G mayor con F♯/G en los compases 11 a 12 de "I Wish I Knew"[9] de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-23**, los compases 5 a 8 de "Blue Bossa" de Kenny Dorman. Ahora toca el **ejemplo 14-24** y escucha una rearmonización de la obra clásica de Kenny, que incluye varios acordes de barra.

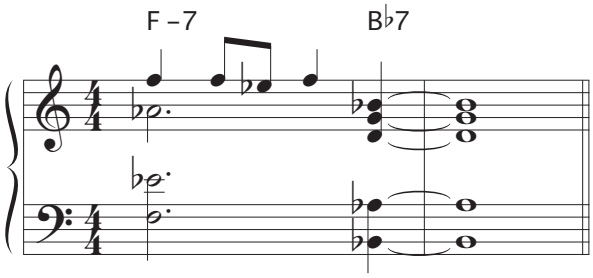
[8] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
[9] John Coltrane, *Ballads* MCA/Impulse, 1961.

Ejemplo 14-24



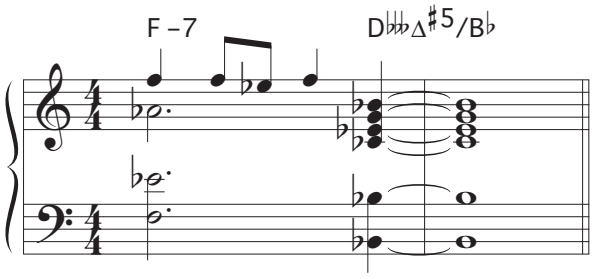
Los acordes de barra no constan siempre de una tríada sobre una nota de bajo; también pueden ser acordes de 7ª sobre una nota de bajo. El **ejemplo 14-25** muestra los compases 3 a 4 de "Who Can I Turn To" de Anthony Newley. El **ejemplo 14-26** muestra la manera de que Mulgrew Miller rearmonizó el acorde de B♭7 con $C♭\Delta^{\sharp 5}/B♭$.[10]

Ejemplo 14-25



Ejemplo 14-26

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

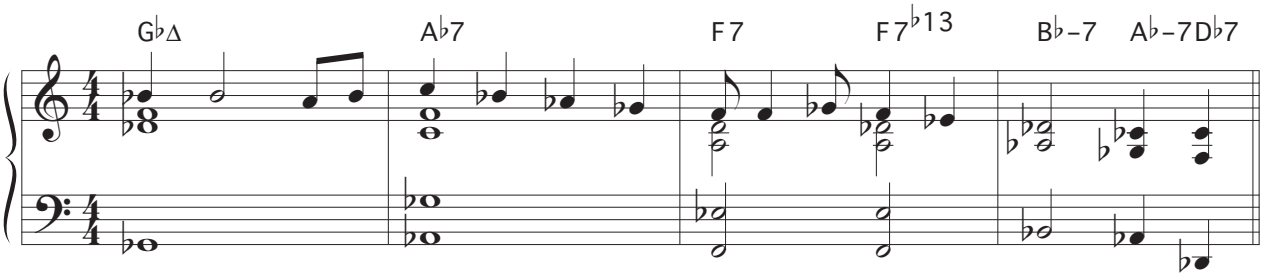


[10] Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.

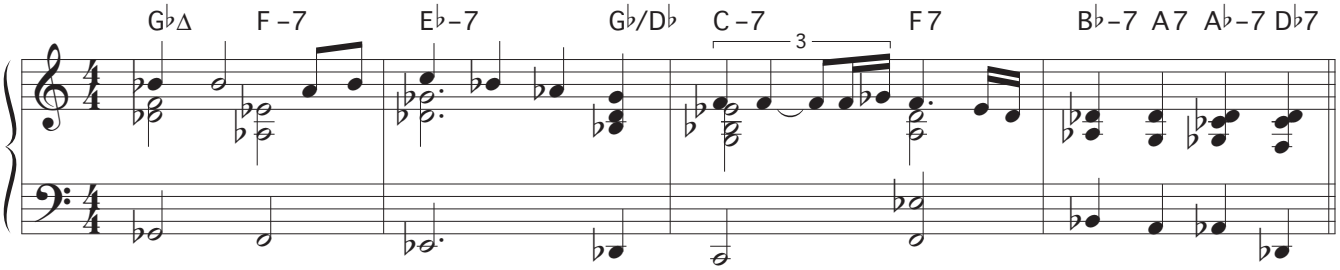
Líneas del bajo ascendentes y descendentes

Al tocar acordes basados en una línea del bajo ascendente o descendente debajo de la melodía se crea una contramelodía que ofrece un contraste con la verdadera melodía del tema. Se puede rearmonizar cada nota de la línea ascendente o descendente con un nuevo acorde. Exploramos esta técnica en la sección titulada "Movimientos contrarios" pero en cada uno de esos ejemplos la melodía se movía en sentido contrario a la línea del bajo. Los siguientes ejemplos muestran unas líneas del bajo ascendentes o descendentes con melodías que no siempre se mueven en sentido contrario a la línea del bajo. El **ejemplo 14-27** muestra los compases 9 a 12 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-28** y oirás la manera de que Cedar Walton toca un acorde distinto sobre cada nota de la línea descendente del bajo G♭, F, E♭, D♭, C.[11]

Ejemplo 14-27



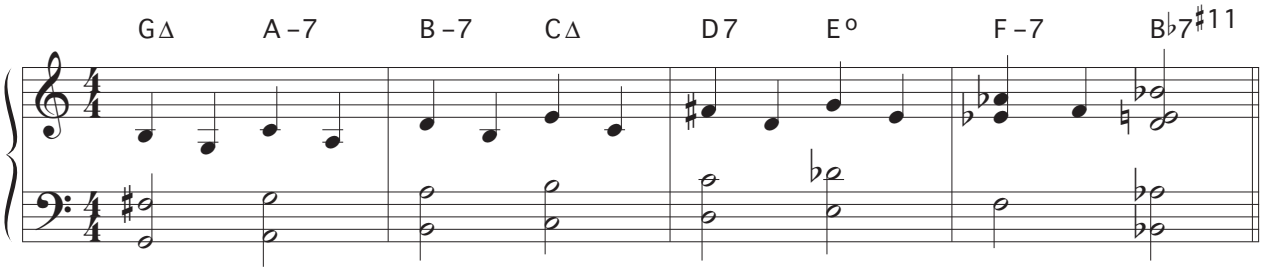
Ejemplo 14-28
Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



[11] Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.

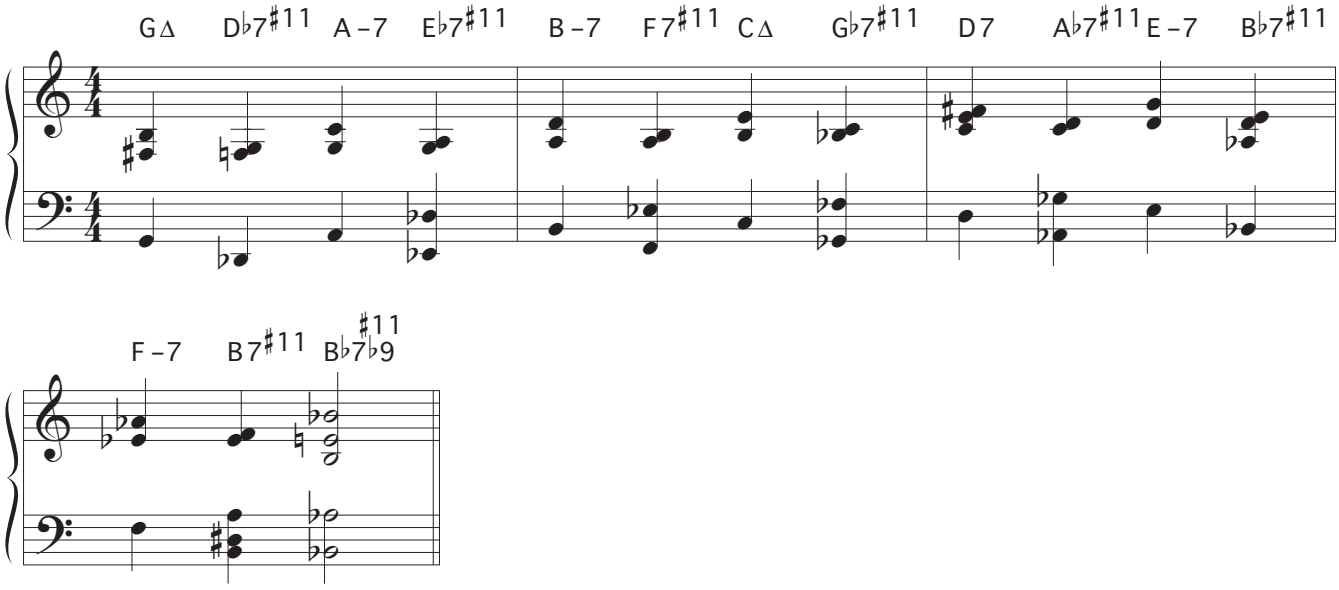
Ejemplo 14-29

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Drew



Ejemplo 14-30

Se han simplificado las voces de piano de Dick Whittington

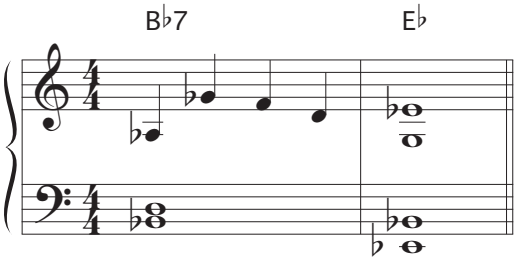


Toca el **ejemplo 14-29** para escuchar la manera de que John Coltrane (con Kenny Drew al piano) tocó el tema de Jerome Kern, "I'm Old Fashioned" sobre una línea ascendente del bajo, utilizando un acorde distinto en cada nueva nota del bajo.[12] Toca el **ejemplo 14-30**. El pianista oriundo del área de la Bahía de San Francisco, California, Dick Whittington,[13] toca esta rearmonización de los mismos cuatro compases de "I'm Old Fashioned", armando cada dos acordes como V7$^{\sharp 11}$. Cada acorde de V7$^{\sharp 11}$ está a un trítono en posición inferior al acorde anterior.

[12] John Coltrane, *Blue Train*¸ Blue Note, 1957.

[13] Dueño del Maybeck Recital Hall en Berkeley, California y la voz que presenta las selecciones de la *Maybeck Recital Hall Series.*

Ejemplo 14-31

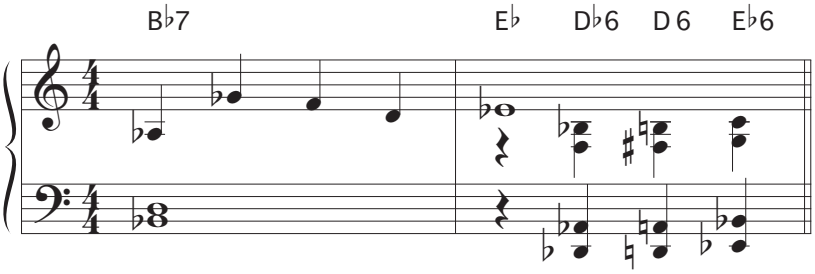


Kenny Barron rearmonizó un compás de "I'm Gettin' Sentimental Over You" de George Bassman (**ejemplo 14-31**) con acordes que suben cromáticamente (**ejemplo 14-32**).[14]

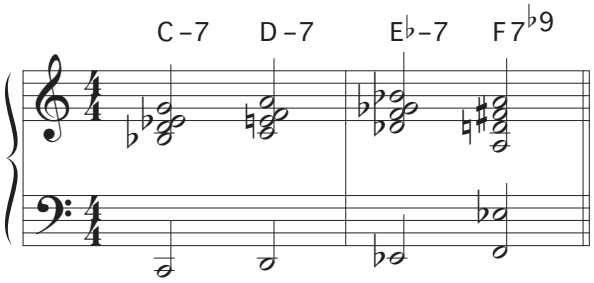
Bobby Hutcherson (y el pianista McCoy Tyner) rearmonizaron una sencilla repetición de II-V (C-7, F7) en los compases 15 a 16 de "My Foolish Heart" de Victor Young, tocando cuatro acordes descendentes de 7ª, como se muestra en el **ejemplo 14-33**.[15] Notarás que la fundamental de los cuatro acordes (C, D, E♭, F), asciende por las cuatro primeras notas de la escala de C dórica.

El **ejemplo 14-34** muestra lo que toca la mayoría de los músicos del jazz en los compases 29 a 30 de "Embraceable You" de George Gershwin. El **ejemplo 14-35** muestra la rearmonización de los acordes de la línea descendente del bajo de Donald Brown de esos dos compases.[16] Se destaca también el movimiento contrario entre la melodía y la línea del bajo.

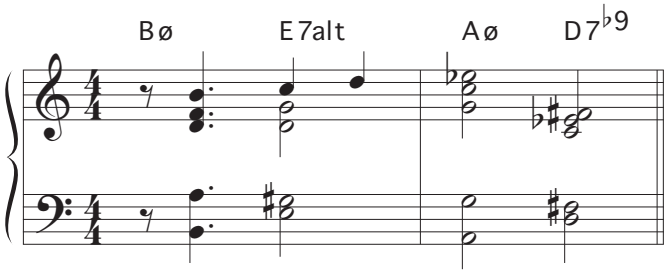
Ejemplo 14-32
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



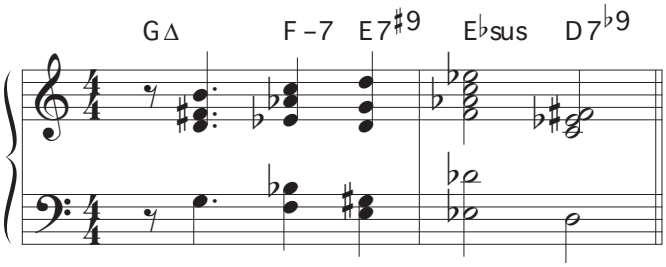
Ejemplo 14-33
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Ejemplo 14-34



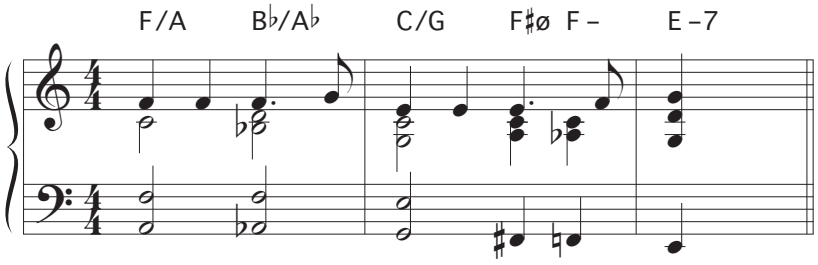
Ejemplo 14-35
Se han simplificado las voces de piano de Donald Brown



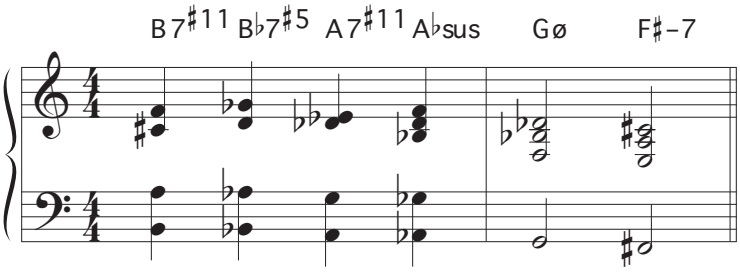
[14] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
[15] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy 1981.
[16] Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989

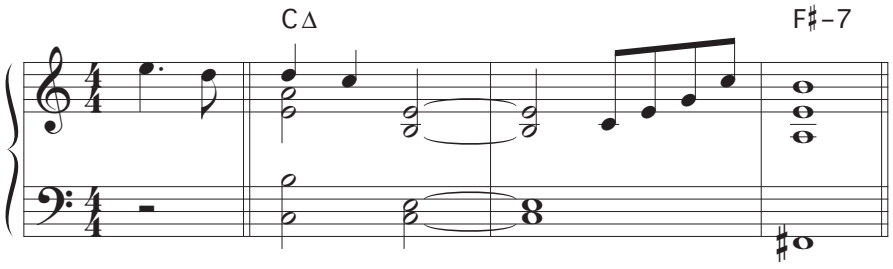
Ejemplo 14-36

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



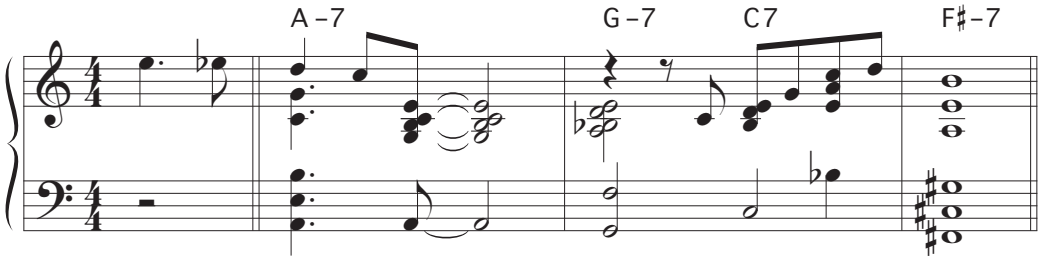
Ejemplo 14-37

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

Ejemplo 14-38



Ejemplo 14-39

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



Toca los **ejemplos 14-36** y **14-37**, dos ejemplos del uso de Duke Pearson de un línea descendente del bajo (con McCoy Tyner al piano) en el tema de Duke, "You Know I Care."[17]

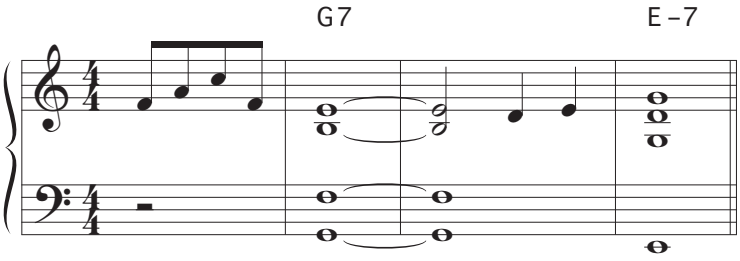
El **ejemplo 14-38** muestra los cuatro primeros compases de "You're My Everything", de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-38** y oirás la manera de que Freddie Hubbard (y el pianista Herbie Hancock) cambiaron el primer acorde (CΔ) a su relativo menor (A-7) y luego desciendieron por medio de una progresión de II-V (G-7, C7) hasta el acorde de F♯-7.[18]

[17] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
[18] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

El **ejemplo 14-40** muestra cuatro compases adicionales de "You're My Everything". Toca el **ejemplo 14-41** y oirás la manera de que Freddie y Herbie colocan un acorde de F-Δ entre G7 y E-7, creando una línea descendente del bajo.

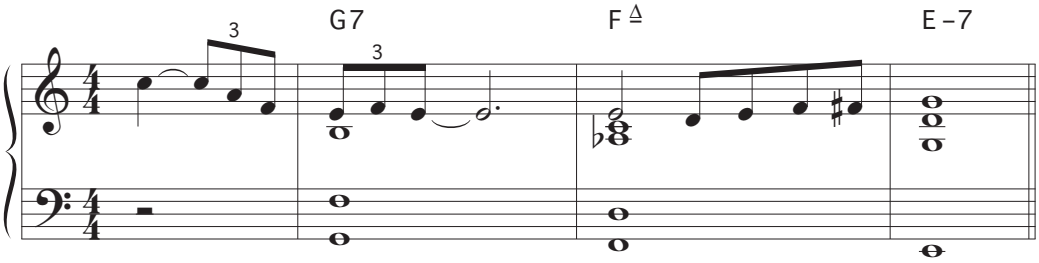
El **ejemplo 14-42** muestra los compases 4 a 8 de "Bewitched, Bothered, and Bewildered" de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 14-43** y escucha la rearmonización de Ralph Moore[19] (con Benny Green al piano) que utiliza dos líneas del bajo descendentes: de B♭ a D por los tres primeros compases y luego una línea del bajo descendente cromática de B♭ a G en los dos últimos compases. Escucha además la manera de que Benny crea movimiento dentro del último acorde al cambiarlo de G7alt a G7♭9.

Ejemplo 14-40

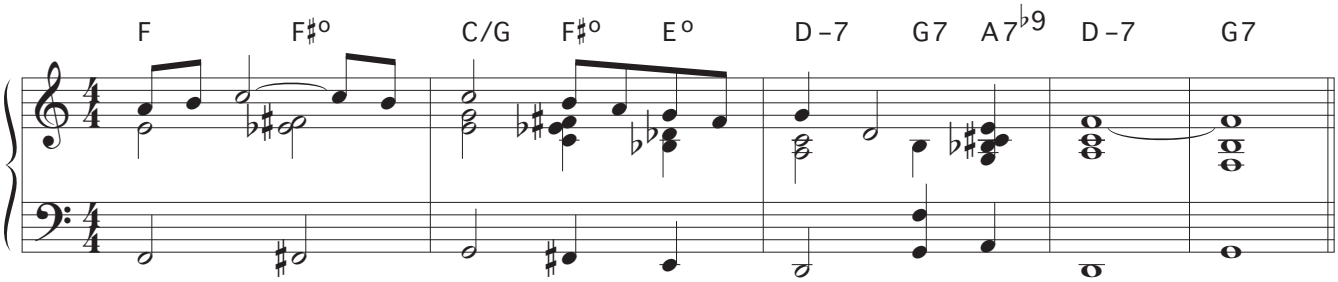


Ejemplo 14-41

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



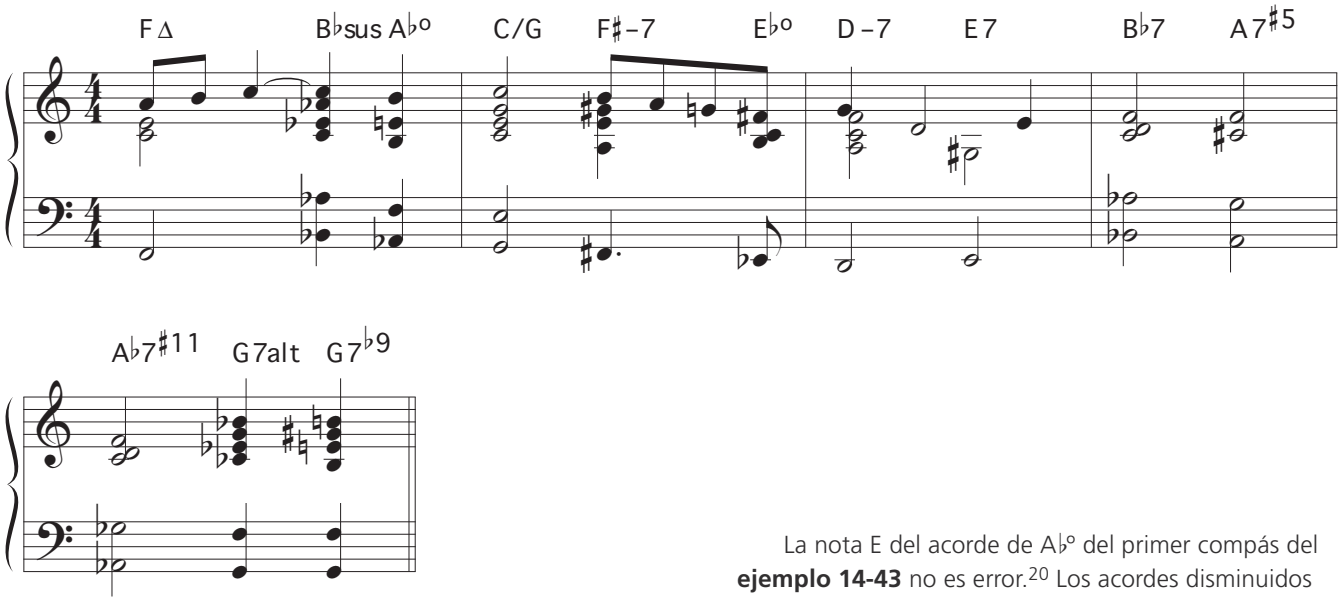
Ejemplo 14-42



[19] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.

Ejemplo 14-43

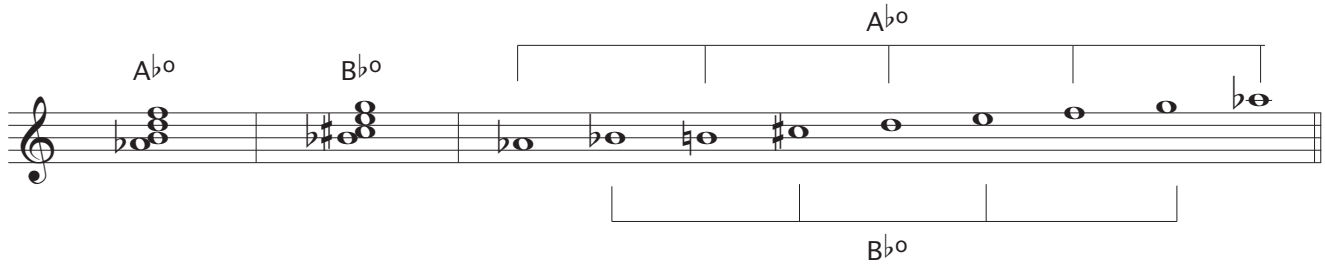
Se han simplificado las voces de piano de Benny Green



La nota E del acorde de A♭° del primer compás del **ejemplo 14-43** no es error.[20] Los acordes disminuidos puros suenan algo sosos, por eso los pianistas y guitarristas de jazz suelen ascender una nota de un acorde disminuido en un tono entero para proporcionarle más "garra" al acorde. *Cualquier nota de un acorde disminuido que se asciende en un tono entero todavía proviene de la misma escala disminuida.* El **ejemplo 14-44** muestra un acorde puro de A♭° del primer compás; en el segundo compás las cuatro notas del acorde de A♭° se han ascendido en un tono entero para formar B♭°; el tercer compás muestra toda la escala disminuida de tonos-semitonos de A♭, la cual abarca acordes de A♭° y B♭°.

Ejemplo 14-44

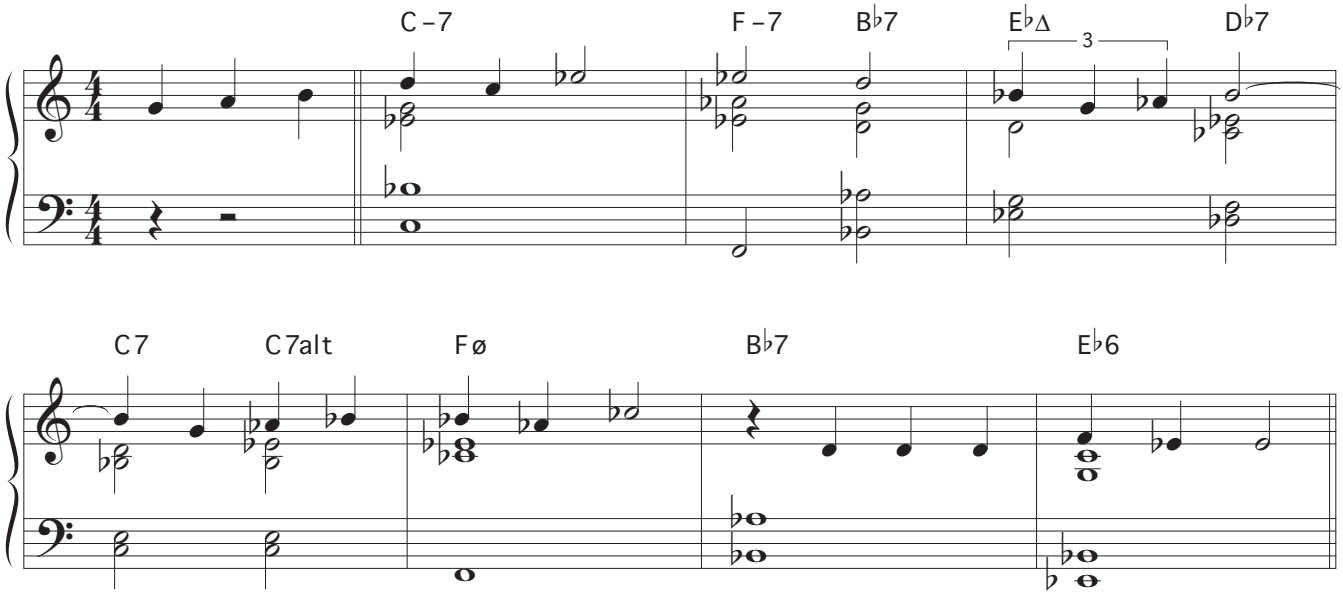
Escala disminuida de tonos-semitonos de A♭

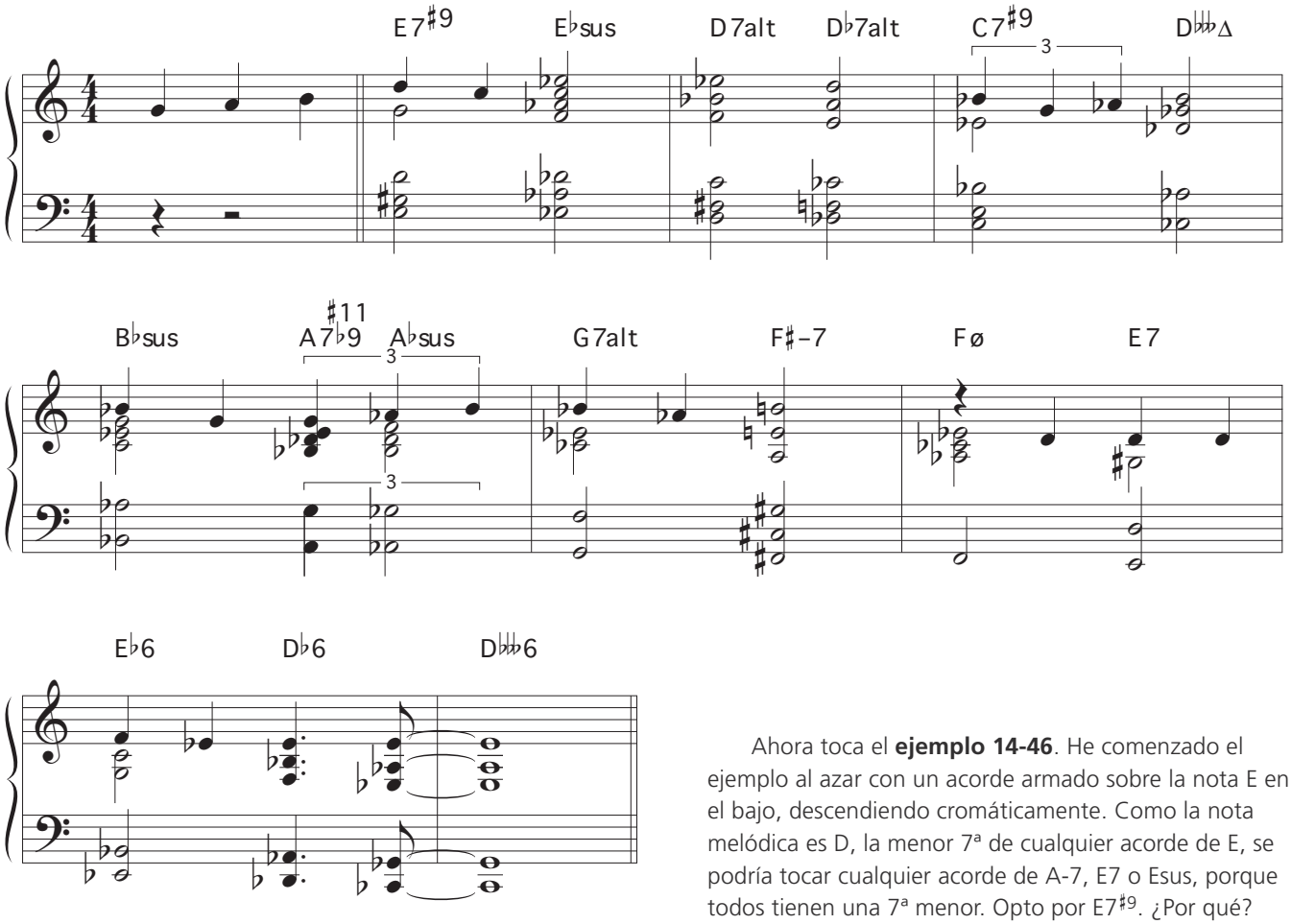


[20] Se puede decir lo mismo de la nota B del acorde de E♭° del segundo compás.

Armando un acorde sobre cualquier fundamental

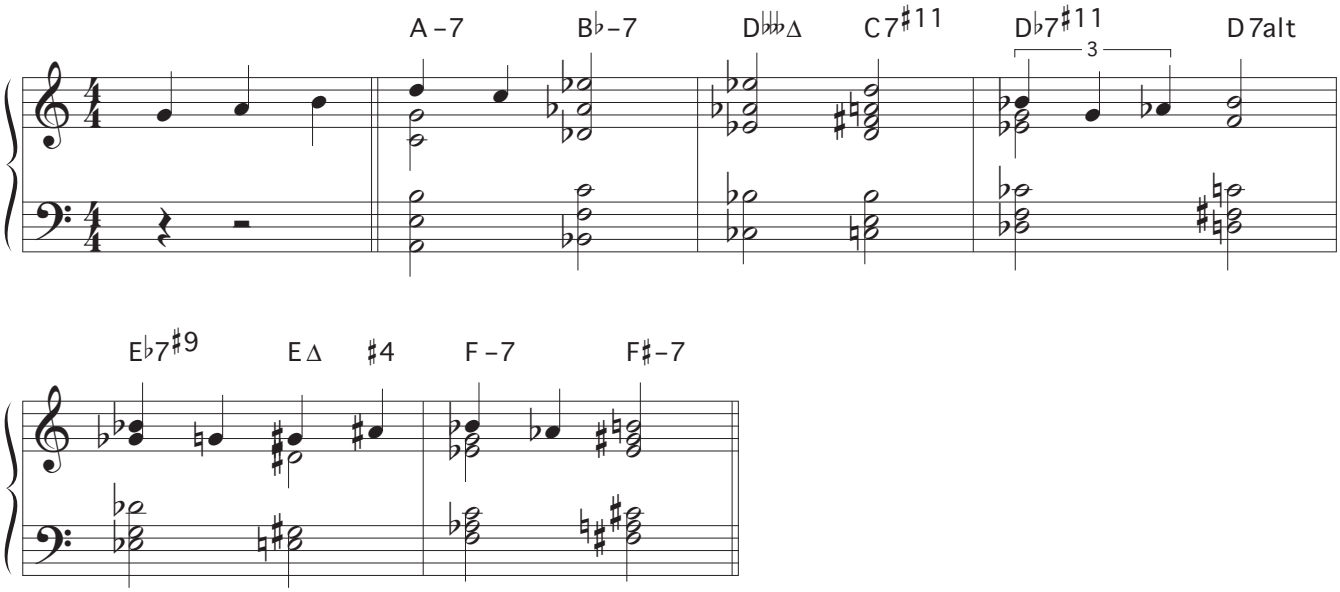
También se puede rearmonizar una nota melódica con un acorde armado sobre *cualquier* nota del bajo, cualquiera de los 12 tonos de la escala cromática, lo cual ofrece un conjunto deslumbrante de opciones. Si la nota melódica es C, habrá un acorde que suena bien con ella basada en C, D♭, D, E♭, E, F, G♭, G, A♭, A, B♭ y B. *Este tipo de rearmonización funciona bien, sobre todo si se utiliza una línea del bajo que ascienda o descienda cromáticamente o se mueve por el ciclo de quintas*. Probemos esto con los ocho primeros compases de "I Hear A Rhapsody" mostrado en el **ejemplo 14-45**.

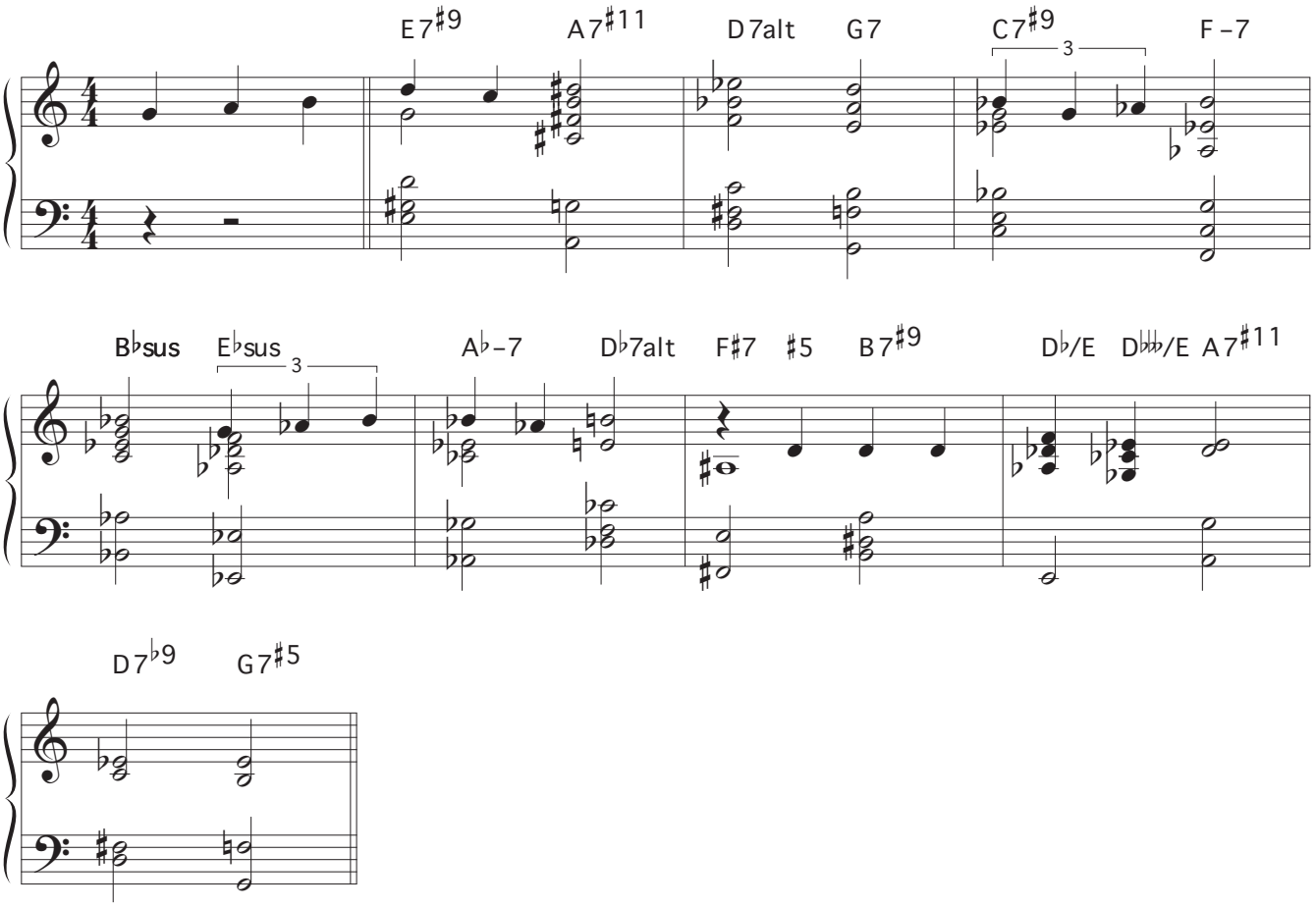
Ejemplo 14-45

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

Ejemplo 14-46

Ahora toca el **ejemplo 14-46**. He comenzado el ejemplo al azar con un acorde armado sobre la nota E en el bajo, descendiendo cromáticamente. Como la nota melódica es D, la menor 7ª de cualquier acorde de E, se podría tocar cualquier acorde de A-7, E7 o Esus, porque todos tienen una 7ª menor. Opto por E7$^{\sharp 9}$. ¿Por qué? Porque me gusta el sonido. Y como vamos descendiendo cromáticamente, el acorde que sigue a E7$^{\sharp 9}$ se basará en E♭. Como la nota melódica es también E♭, la fundamental del acorde, tengo a mi disposición toda la gama de los acordes de E♭: E♭Δ, E♭Δ$^{\sharp 4}$, E♭Δ$^{\sharp 5}$, E♭-7, E♭ø, E♭-Δ, E♭7, E♭7$^{\flat 9}$, E♭7$^{\sharp 11}$, E♭7$^{\sharp 9}$, E♭7alt, E♭7$^{\sharp 5}$, E♭sus, E♭sus$^{\flat 9}$ y E♭^{o}. Escogí E♭sus porque me gusta la manera de que los acordes *sus* se pueden resolver hacia cualquier parte con fluidez. Los acordes siguen descendiendo cromáticamente, a D7alt, D♭7alt, etc. Mis opciones por la calidad de los acordes y por las alteraciones se basan en mi preferencia personal del sonido, más que en alguna tendencia de un acorde a resolverse hacia otro.

Ya que el repetir cualquier cosa (como el descender cromáticamente) puede llegar a fastidiar, he hecho descender los tres últimos acordes en tonos enteros. Compárense las dos versiones, los **ejemplos 14-45** y **14-46**. ¿Te gusta esta nueva versión? ¿en parte? ¿en total? Ten presente que comencé arbitrariamente con E en el bajo; existen 11 fundamentales adicionales que se podrían escoger como punto de partida.

Ejemplo 14-47

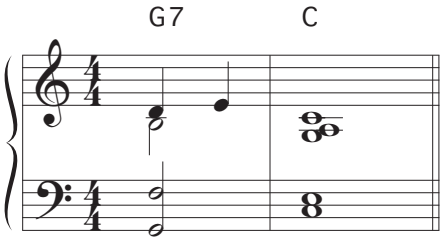


Ejemplo 14-48

Ahora toca el **ejemplo 14-47**. Esta vez oirás una línea del bajo que *asciende* cromáticamente, comenzando arbitrariamente en un acorde con A en el bajo. D, la nota melódica, es la 11ª de cualquier acorde de A, lo cual quita la posibilidad de los acordes de I y V grados, que no están dispuestos de 11as naturales, pero permite utilizar cualquier acorde que tenga 11ª: A-7, Aø, Asus o Asus♭9. Comencemos con A-7.

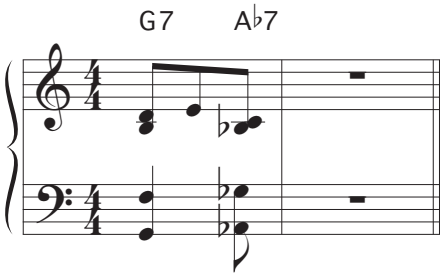
Ahora toca el **ejemplo 14-48**. Comenzando con E7♯9, esta vez la línea del bajo se mueve por el ciclo de quintas en vez de moverse cromáticamente.

Esta técnica no se limita a una serie larga de acordes, sino que funciona perfectamente bien con acordes individuales, mientras se escoja un acorde que suene bien. Toca el **ejemplo 14-49**, los compases 30 a 31 de "You're My Everything" de Harry Warren, que finaliza con una progresión de V-I en C. Toca el **ejemplo 14-50** y oirás la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) cambió el acorde de CΔ al acorde inesperado de A♭7.[21]

Ejemplo 14-49

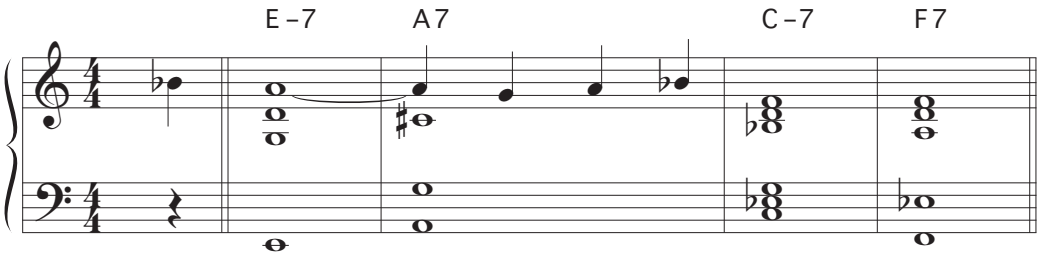


Ejemplo 14-50

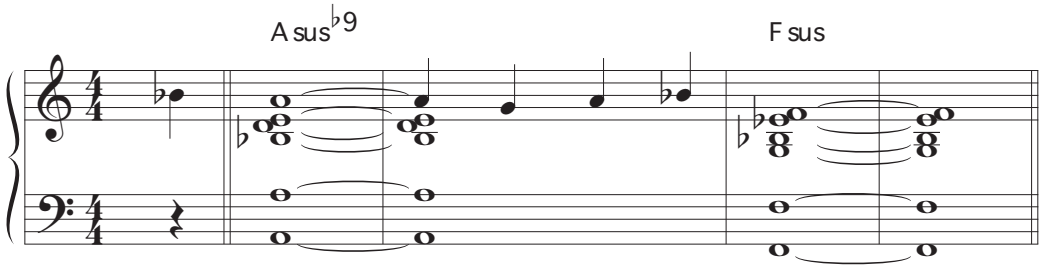
Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

Acordes sus y sus♭9

Los acordes *sus* y *sus♭9* se suelen utilizar para rearmonizar los acordes de II y V grados y las progresiones de II-V. Toca el **ejemplo 14-51**, los cuatro primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young. Las progresiones E-7, A7 y C-7, F7 son progresiones de II-V. Ahora toca el **ejemplo 14-52**. Se ha rearmonizado la progresión E-7, A7 como Asus♭9, reduciéndose la progresión C-7, F7 a un solo acorde de Fsus. Notarás que el acorde ejemplificado de *sus* o *sus♭9* tiene la misma fundamental que el acorde de V grado que va sustituyendo.

Ejemplo 14-51

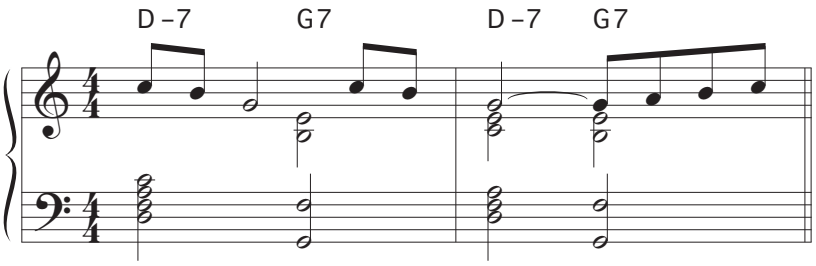


Ejemplo 14-52



[21] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

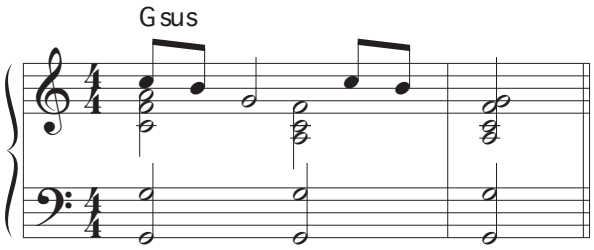
Ejemplo 14-53



El **ejemplo 14-53** muestra los compases 5 a 6 del puente de "Bewitched, Bothered, and Bewildered" de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 14-54** para oir la manera de que Ralph Moore (y el pianista Benny Green) sustituyeron las dos progresiones de II-V, D-7, G7, con un acorde de Gsus.[22] El **ejemplo 14-55** muestra los cuatro primeros compases de "Tune Up" de Miles Davis. Ahora toca el **ejemplo 14-56**. El acorde original de II grado (E-7) se ha sustituido con Asus♭9.

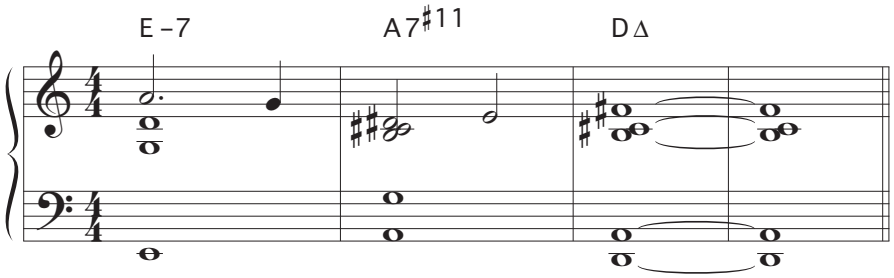
Ejemplo 14-54

Se han simplificado las voces de piano de Benny Green

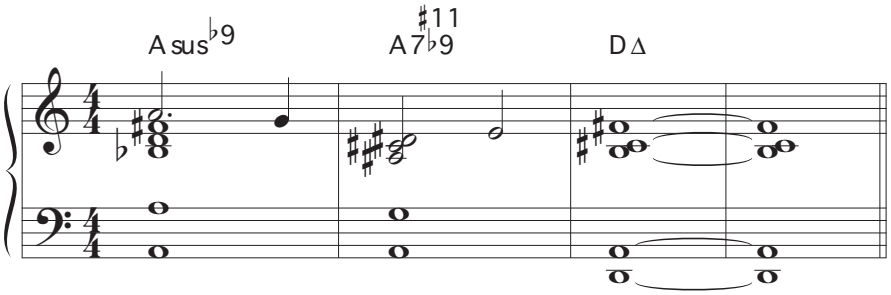


El **ejemplo 14-57** muestra tres compases de "Witchcraft" de Cy Coleman. Toca el **ejemplo 14-58** y escucha la manera de que Kenny Barron sustituye el acorde de B♭-7 con E♭sus, resolviéndolo a A♭Δ, el relativo mayor del acorde original de F-.[23] Unos compases más adelante, Kenny rearmoniza los compases originales 16 a 18 (**ejemplo 14-59**), tocando C pedal debajo el acorde de FΔ y luego dándole un color más oscuro al acorde original de Csus, alterándolo a Csus♭9 (**ejemplo 14-60**).

Ejemplo 14-55

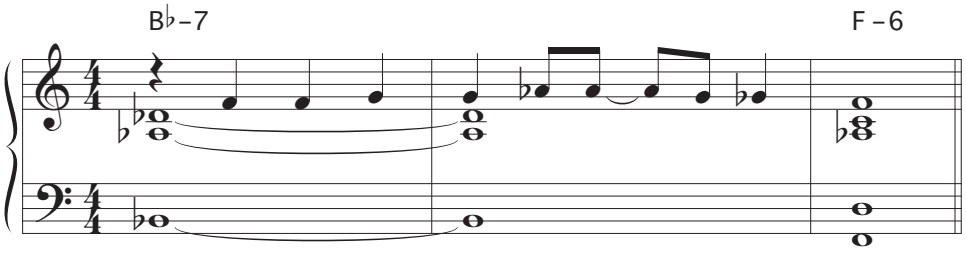


Ejemplo 14-56



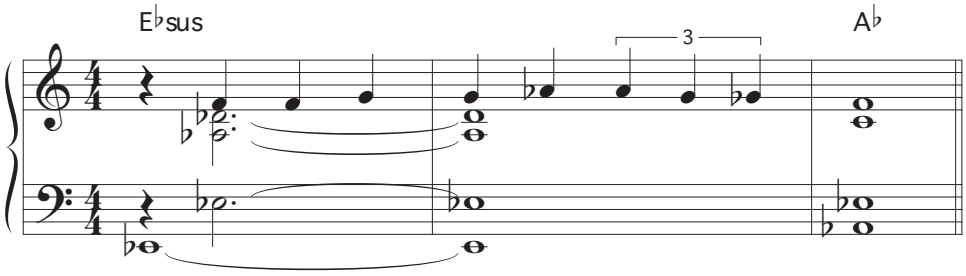
[22] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.
[23] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

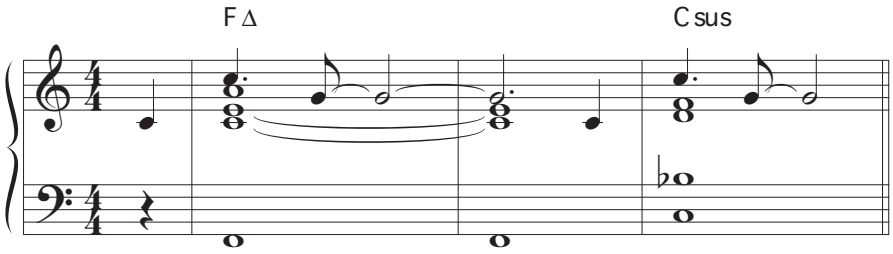
Ejemplo 14-57



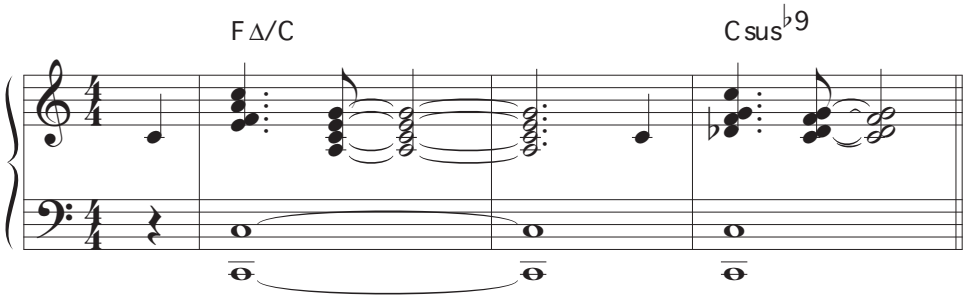
Ejemplo 14-58

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

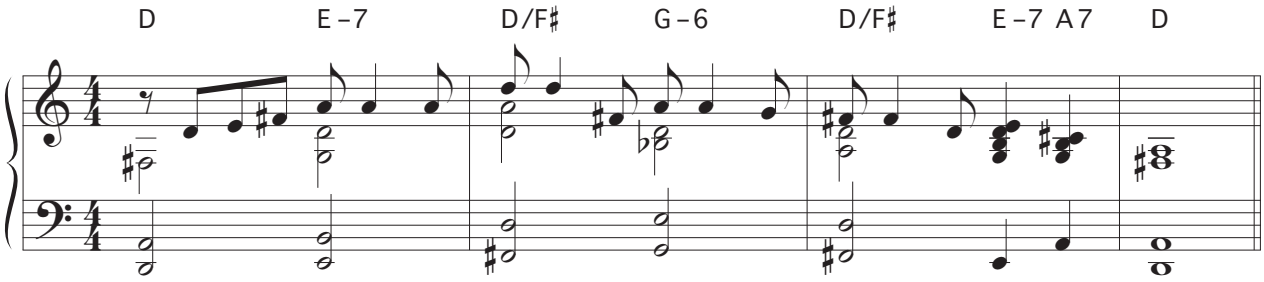


Ejemplo 14-59

Ejemplo 14-60

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

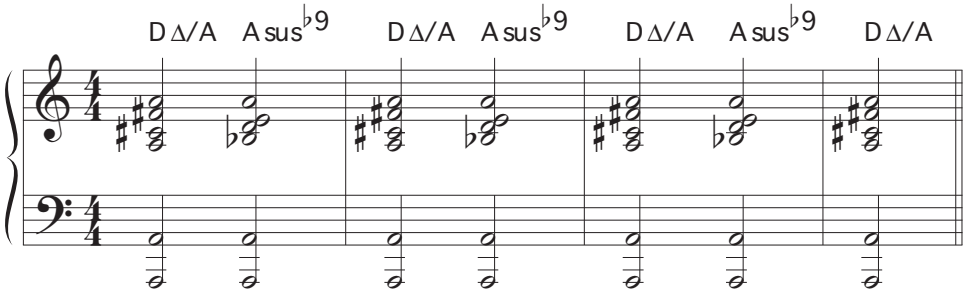


Ejemplo 14-61

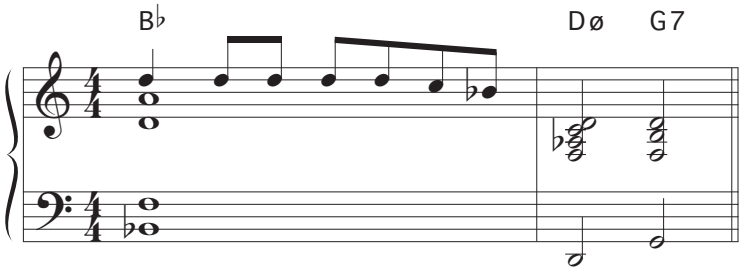


Ejemplo 14-62

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton

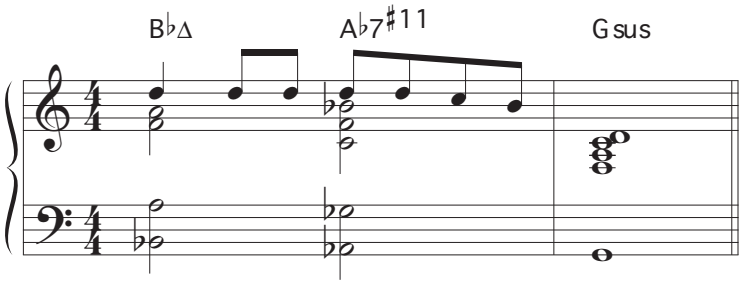


Ejemplo 14-63



Ejemplo 14-64

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

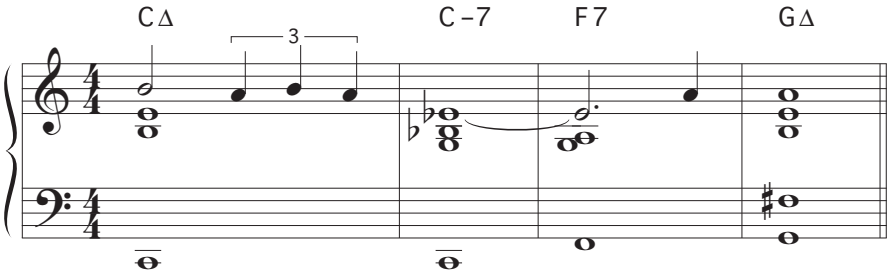


El **ejemplo 14-61** muestra los cuatro primeros compases del puente de "Body And Soul" de Johnny Green. Toca el **ejemplo 14-62** y escucha los acordes de DΔ/A y Asus♭9 que toca Cedar Walton en la rearmonización de Freddie Hubbard de los mismos cuatro compases.[24]

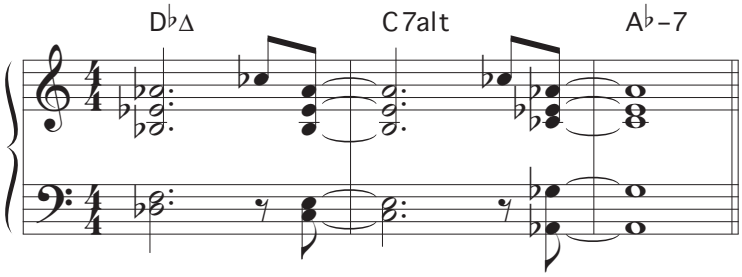
El **ejemplo 14-63** muestra dos compases de "My Foolish Heart" de Victor Young. Toca el **ejemplo 14-64** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson (y el pianista McCoy Tyner) sustituyen Dø, G7 con un acorde de Gsus.[25] Escucha también el acercamiento cromático de Gsus con A♭7♯11. Trataremos el acercamiento cromático un poco más adelante en este mismo capítulo.

[24] Freddie Hubbard, *Here To Stay,* Blue Note, 1962.
[25] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-65



Ejemplo 14-66

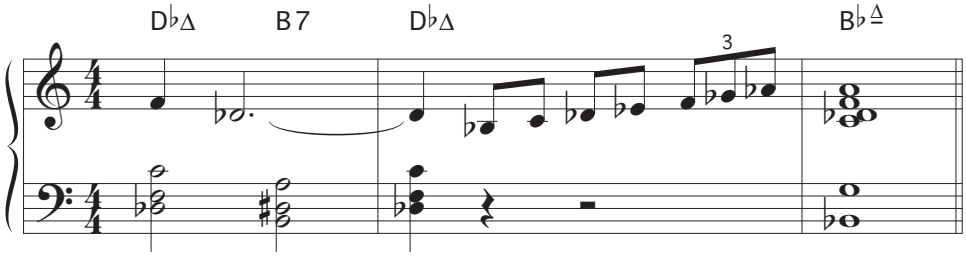


Cadencias engañosas

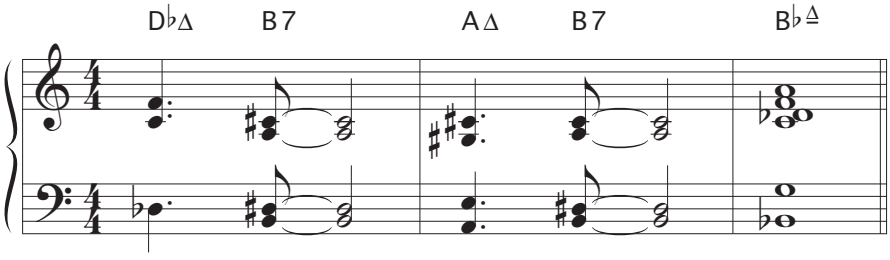
Los temas de jazz y los standards están llenos de cadencias engañosas. Ocurre una *cadencia engañosa* cuando un acorde de V grado no se resuelve hacia abajo en una 5ª, que es adonde se espera que se resuelva un acorde de V grado. Toca el **ejemplo 14-65**, los compases 2 a 5 de "Just Friends" de John Klenner. F7 a G∆ forma una cadencia engañosa, pues se espera que F7 se resuelva a un acorde de B♭. (F7, B♭ es la progresión de V-I en la tonalidad de B♭.)

Toca el **ejemplo 14-66**, los compases 3 a 5 de "Stablemates"[26] de Benny Golson. C7alt a A♭-7 es una cadencia engañosa, porque se espera que C7 se resuelva una 5ª hacia abajo, hasta un acorde de F.

El **ejemplo 14-67** muestra los compases 7 a 9 de "Chelsea Bridge" de Billy Strayhorn., B7 a D♭ es una cadencia engañosa, porque se espera que B7 se resuelva una 5ª hacia abajo a un acorde de E. Joe Henderson lleva el concepto aun más lejos en su versión de "Chelsea Bridge", como se ve en el **ejemplo 14-68**.[27] Joe (y el pianista Kenny Barron) resuelven B7 hasta A∆, que sigue siendo una cadencia engañosa, pero armada de otra forma que la original de Strayhorn.

Ejemplo 14-67

Ejemplo 14-68

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

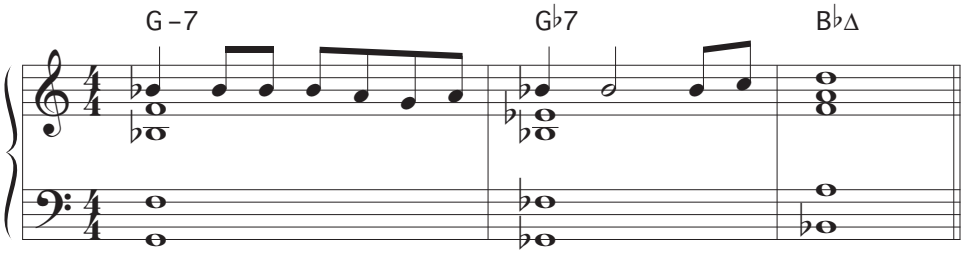


[26] *The New Miles Davis Quintet*, Fantasy, 1955.
[27] Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.

Bobby Hutcherson

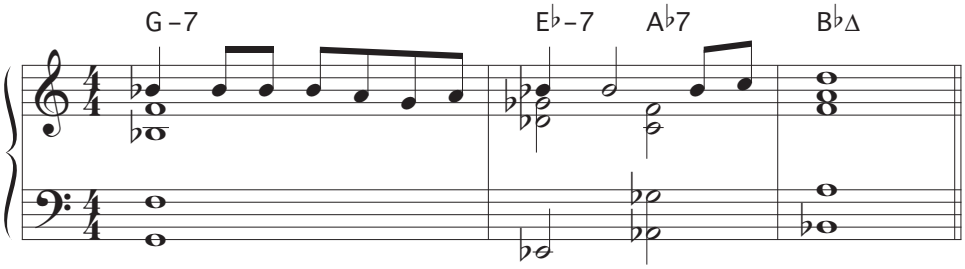
©Michael Handler Todos los derechas reservados

Ejemplo 14-69



Ejemplo 14-70

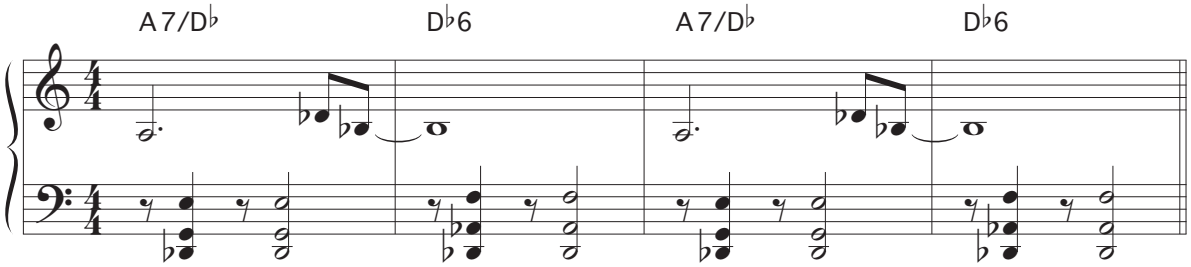
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

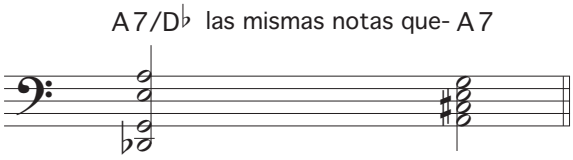


El **ejemplo 14-69** muestra los compases 25 a 27 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Se llega a B♭Δ por medio de G♭7, una cadencia engañosa. Toca el **ejemplo 14-70** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson[28] (con McCoy Tyner al piano) llegan al acorde de B♭Δ por medio de E♭-7, A♭7, que sigue siendo una cadencia engañosa pero distinta de la original.

[28] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Toca el **ejemplo 14-71**, los cuatro últimos compases de "Upper Manhattan Medical Group" de Billy Strayhorn (conocido también como "U.M.M.G.").[29] En este ejemplo se incluye una cadencia engañosa rara, que llega a un acorde de I grado con un acorde de V grado una 3ª mayor más grave.[30] El **ejemplo 14-72** muestra que A7/D♭, el primer acorde del **ejemplo 14-71**, no es más que un acorde de A7 con cifrado raro, con D♭ en el bajo (D♭ es la versión enarmónica de C♯, la 3ª de A7). A, la fundamental del acorde de V grado, queda una 3ª mayor por debajo de D♭, la fundamental del acorde de I grado. D♭ (versión enarmónica de C♯) es la nota en común que ayuda a suavizar la progresión. Exploraremos las notas en común un poco más adelante en este mismo capítulo.

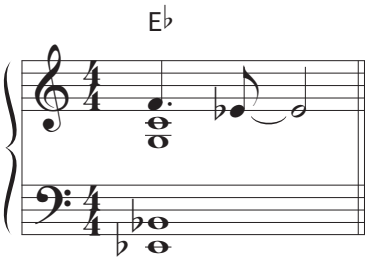
Ejemplo 14-71

Ejemplo 14-72



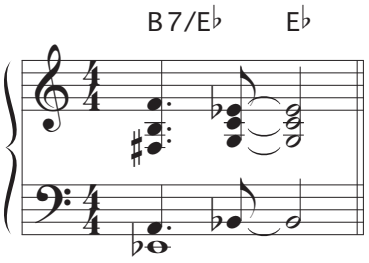
[29] Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992.

[30] Atención, no pianistas: Está bien tocar la nota más aguda de la clave de Fa con la mano derecha.

Ejemplo 14-73

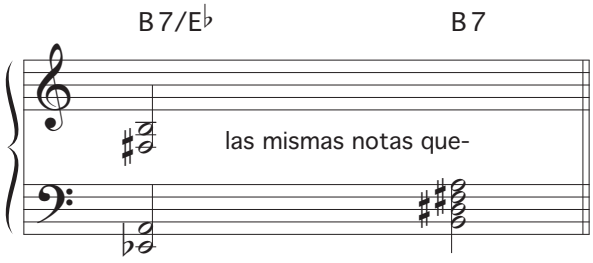


Ejemplo 14-74



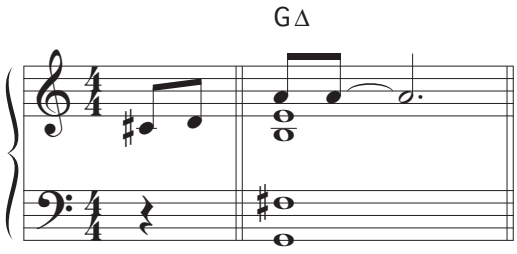
El llegar a un acorde de I grado desde un acorde de V grado una 3ª mayor más grave tal como lo hizo Billy Strayhorn en "U.M.M.G." funciona muy bien si la melodía está en la 9ª del acorde de primer grado. Toca el **ejemplo 14-73** y escucha el primer compás de "Star Eyes" de Don Raye y Gene DePaul. El **ejemplo 14-74** rearmoniza el primer compás llegando al acorde de E♭Δ con B7, el acorde de V grado una 3ª mayor debajo de E♭. El **ejemplo 14-75** muestra que las cuatro notas más graves vienen a ser un acorde de B7 dispuesto de otra manera, con E♭, la versión enarmónica de D♯. La nota melódica F se convierte en la ♯11 de B7.

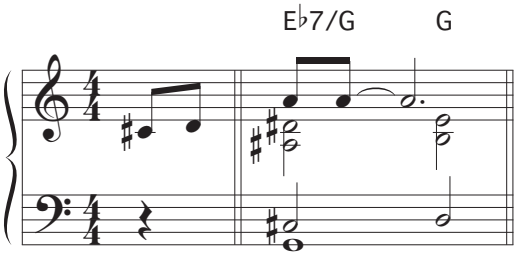
Ejemplo 14-75

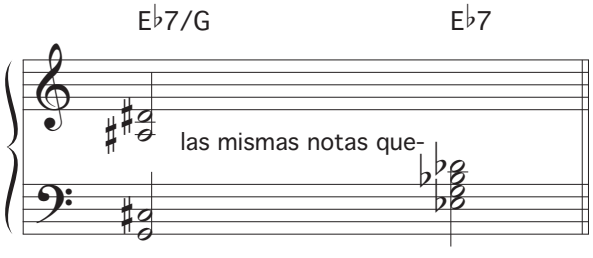


Toca el **ejemplo 14-76** y escucha el primer compás de "But Beautiful" de Jimmy Van Heusen. El **ejemplo 14-77** rearmoniza el primer compás, llegando al acorde de GΔ con E♭7, el acorde de V grado una 3ª mayor por debajo de G. El **ejemplo 14-78** muestra que las cuatro notas más graves vienen a ser un acorde de E♭7 dispuesto de otra manera, en versión enarmónica.

Ejemplo 14-76



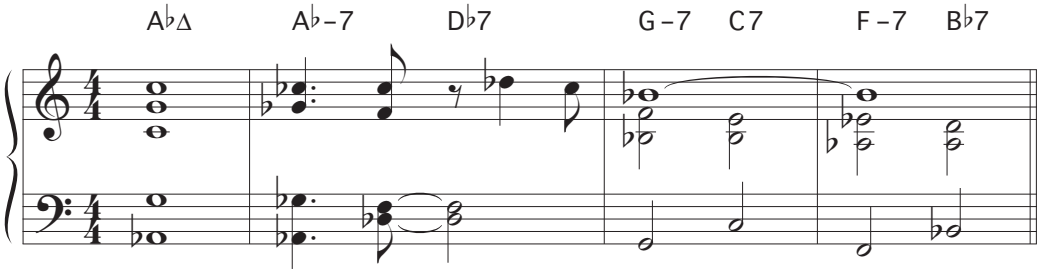
Ejemplo 14-77

Ejemplo 14-78



Convertir una cadencia engañosa en verdadera

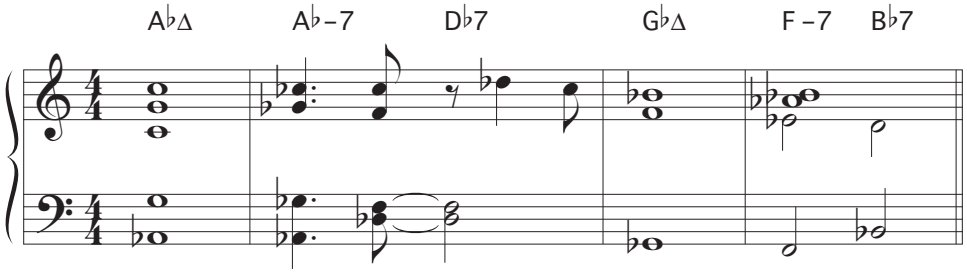
Se logra una rearmonización sorpresiva tomando una cadencia engañosa conocida y resolviéndola una 5ª hacia abajo, donde no se espera que vaya. De esta manera se trata de una cadencia verdadera. Toca el **ejemplo 14-79**, los compases 5 a 8 de "I Remember You" de Victor Schertzinger. La progresión de A♭-7, D♭7 no se resuelve hacia abajo en una 5ª hacia un acorde de G♭ a manera de una cadencia verdadera, sino que se resuelve cromáticamente hacia abajo a G-7, C. Mulgrew Miller[31] llevó inesperadamente la progresión de A♭-7, D♭7 a G♭Δ, creando una progresión de II-V-I, como se ve en el **ejemplo 14-80**. El convertir una cadencia engañosa en verdadera funciona solamente en los temas más conocidos; de otra manera no se produce la sorpresa.

Ejemplo 14-79



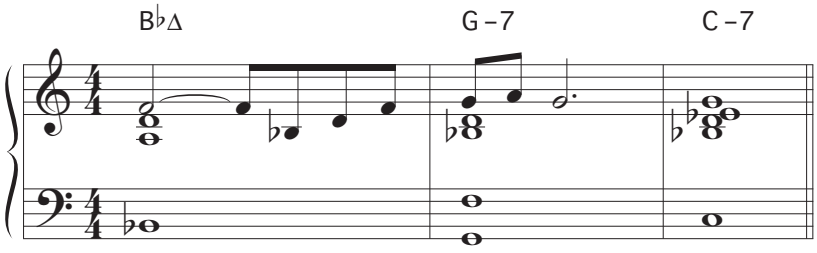
Ejemplo 14-80

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller



[31] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Ejemplo 14-81

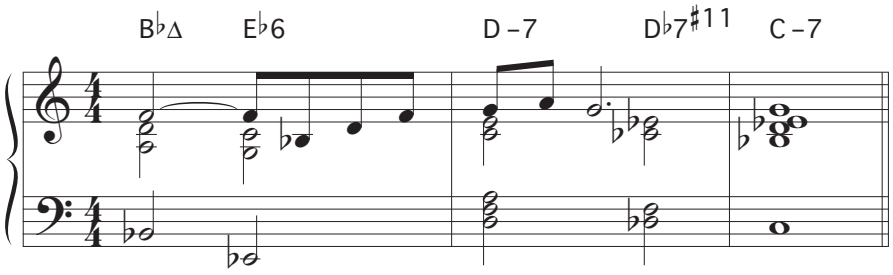


Acercamiento cromático

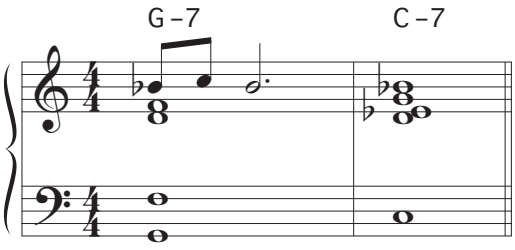
El término *acercamiento cromático* se utiliza para referirse al proceso de anteponer a un acorde otro acorde un semitono más agudo o más grave. El acorde antepuesto podría ser de misma calidad del acorde al que va llegando (B-7, C-7) o bien de otra calidad (B♭alt, C-7). El **ejemplo 14-81** muestra los tres primeros compases de "My Foolish Heart" de Victor Young. El **ejemplo 14-82** muestra la rearmonización de Bobby Hutcherson (con McCoy Tyner al piano), con un acorde de D♭7♯11 que se acerca cromáticamente a C-7.[32] En los compases 6 a 7 de "My Foolish Heart" (**ejemplo 14-83**), Bobby y McCoy hacen eco al mismo acercamiento cromático de D♭7♯11 a C-7 (**ejemplo 14-84**). Y en los compases 15 1 16 (**ejemplo 14-85**), Bobby y McCoy tocan G♭7♯11 para llegar a F7 (**ejemplo 14-86**).

Ejemplo 14-82

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

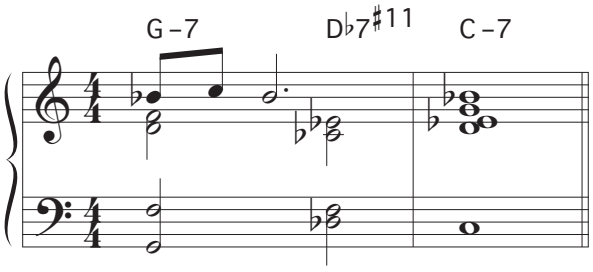


Ejemplo 14-83

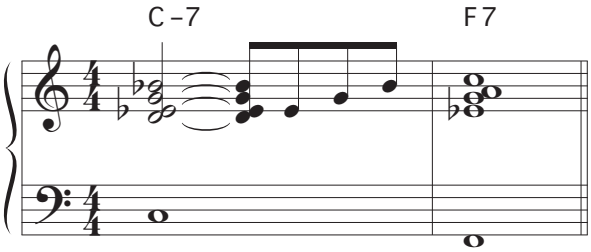


Ejemplo 14-84

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

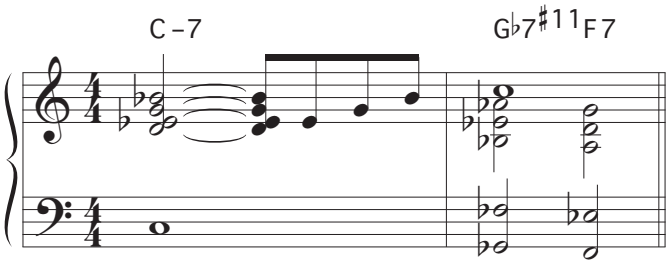


Ejemplo 14-85



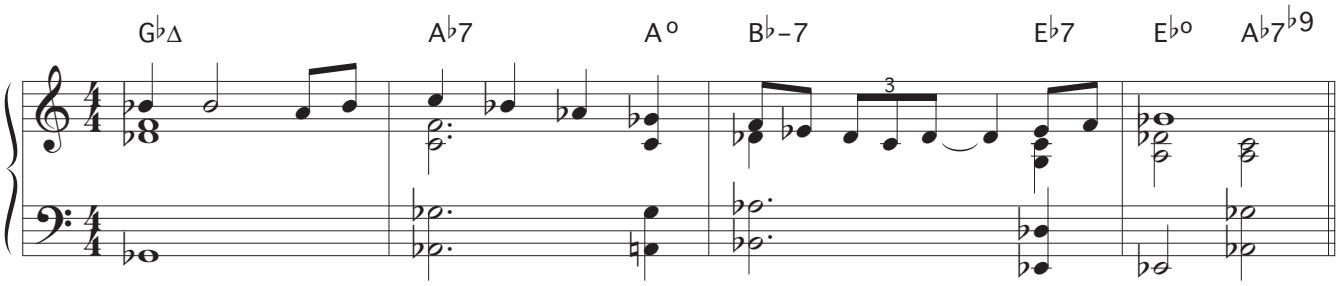
Ejemplo 14-86

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



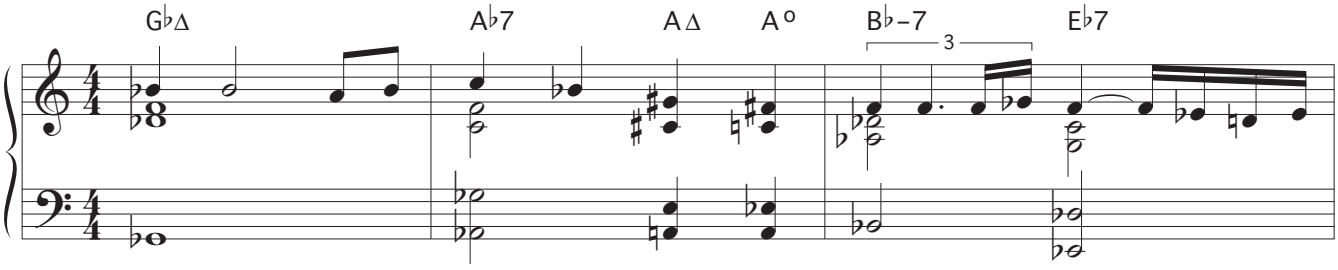
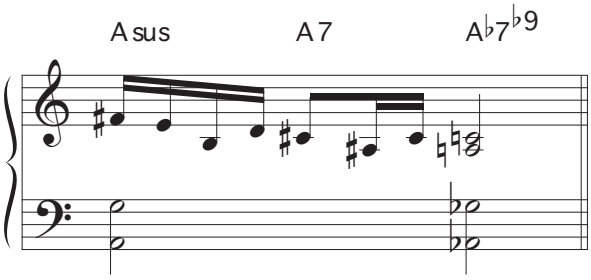
[32] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-87



Ejemplo 14-88

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton

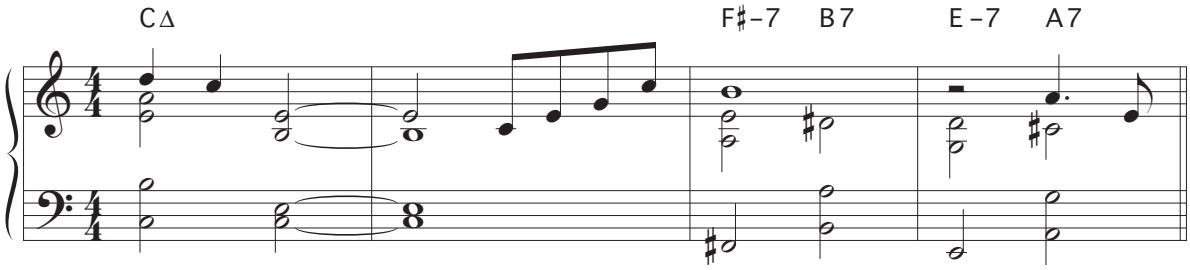


Se puede utilizar más de un acorde en un acercamiento cromático. El **ejemplo 14-87** muestra los compases 13 a 16 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-88** y escucha la manera de que Woody Shaw (con Cedar Walton al piano) conecta A♭ y B♭-7 con AΔ y A°, acordes que son un semitono más graves que B♭-7.[33] Escucha también una hermosa frase que toca Woody sobre los acordes de acercamiento cromático (Asus, A7 A♭7, A♭7♭9 del último compás.

El **ejemplo 14-89** muestra los compases 17 a 20 de "You're My Everything" de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-90** y escucha la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) llegan a E-7 con G♭7♯11 y F♯7♯11.[34] El **ejemplo 14-91** muestra los compases 15 a 18 del mismo tema. Toca el **ejemplo 14-92** y escucha la manera de que Freddie y Herbie llegan a G-7 con A♭7. Fíjate también en la sustitución de F-Δ con B♭7♯11; estos dos acordes son esencialmente los mismos, pues los dos provienen de la misma tonalidad, o sea de F menor melódica.

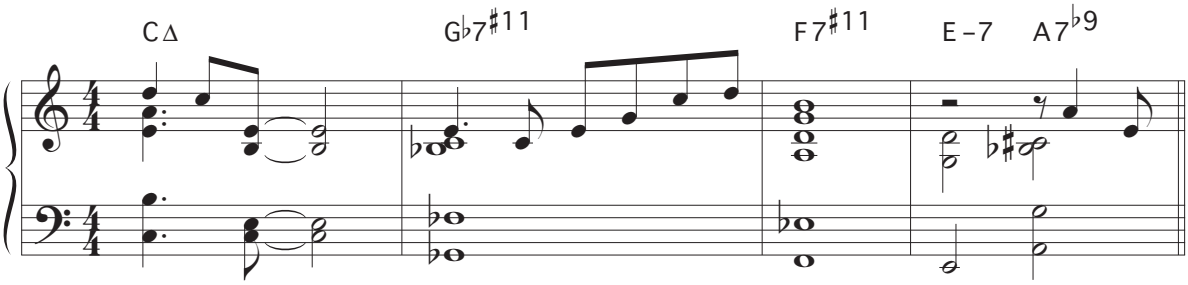
[33] Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.
[34] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Ejemplo 14-89

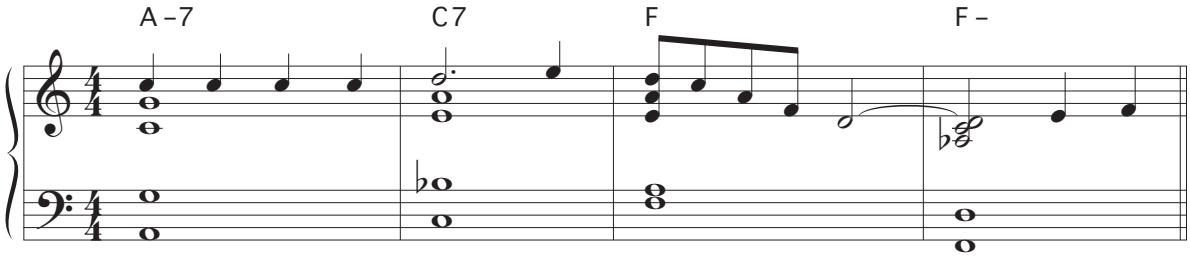


Ejemplo 14-90

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

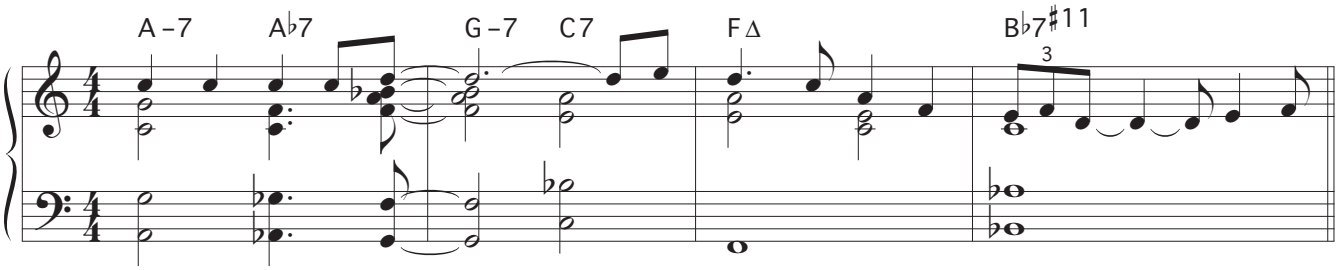


Ejemplo 14-91



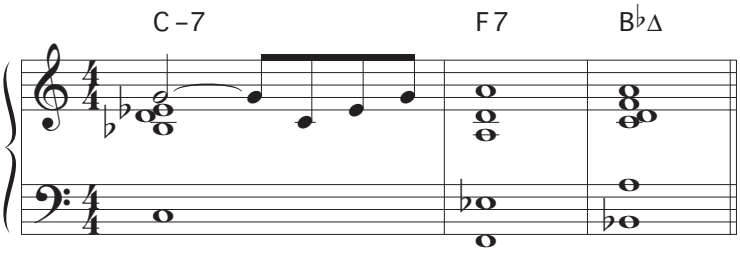
Ejemplo 14-92

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

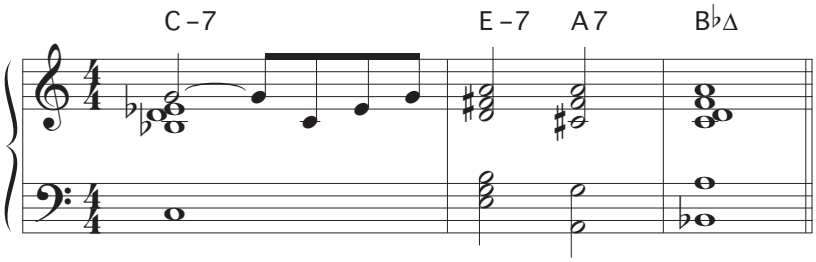


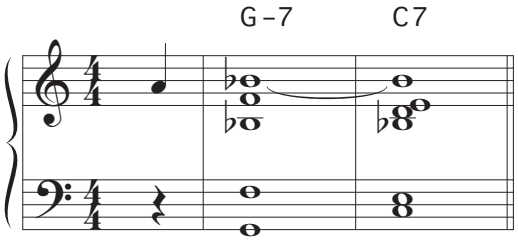
También se puede tocar una progresión de II-V como acercamiento cromático. El **ejemplo 14-93** muestra los compases 3 a 5 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Bobby Hutcherson y McCoy Tyner llegan a B♭Δ con una progresión de II-V de E-7, A7 (**ejemplo 14-94**)[35]. El **ejemplo 14-95** muestra los compases 7 a 8 de "Have You Met Miss Jones" de Richard Rogers. Toca el **ejemplo 14-96** y escucha la manera de que Kenny Garrett (con Mulgrew Miller al piano) llegan a G-7, C7 con A♭-7, D♭7.[36] El **ejemplo 14-97** muestra los cambios en los cuatro últimos compases de "Stella by Starlight" de Victor Young. Muchos músicos prefieren llegar a la progresión de II-V de Cø, F7 de "Stella" con una progresión de II-V de acercamiento cromático (C♯-7, F♯7), como se ve en el **ejemplo 14-98.**

Ejemplo 14-93



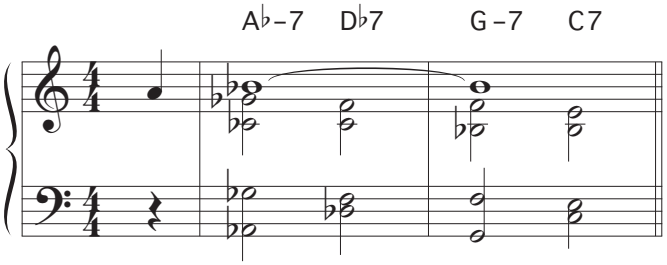
Ejemplo 14-94

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

Ejemplo 14-95



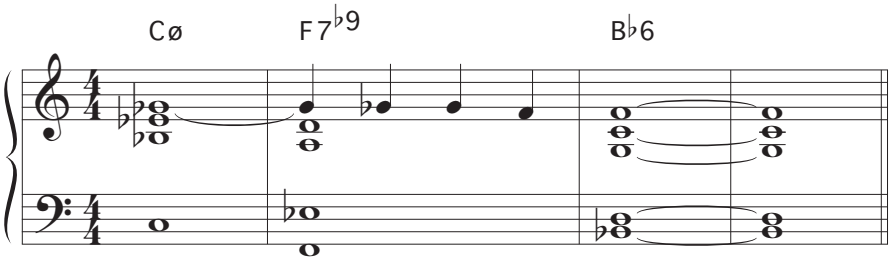
Ejemplo 14-96

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

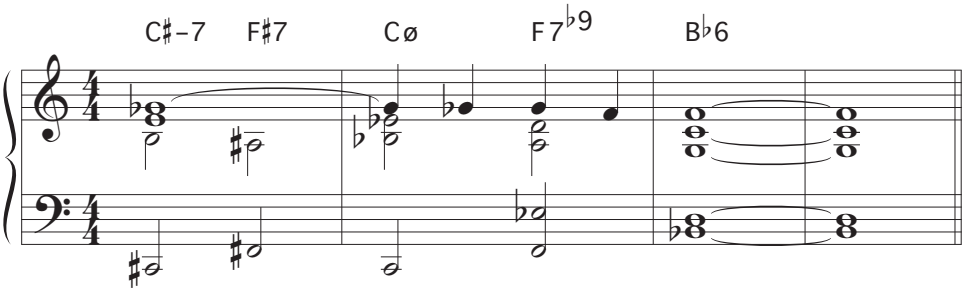


[35] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.
[36] Kenny Garrett, *Introducing Kenny Garrett,* Criss Cross, 1984.

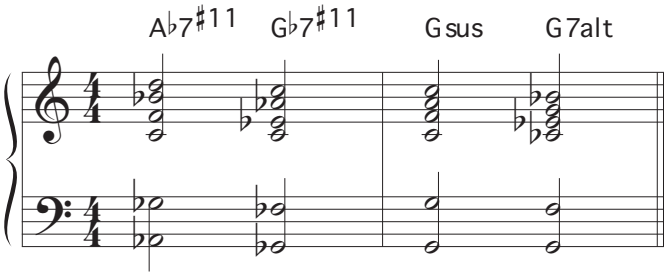
Ejemplo 14-97



Ejemplo 14-98



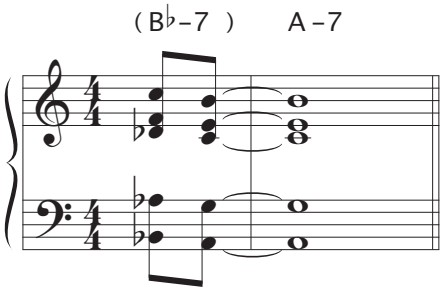
Ejemplo 14-99
Se han simplificado las voces de piano de Benny Green

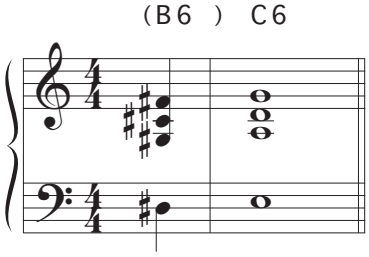


También se puede llegar a un acorde cromáticamente con dos acordes, uno de un semitono más agudo y otro un semitono más grave. Toca el **ejemplo 14-99** y oirás la manera de que Ralph Moore (con Benny Green al piano) llega a Gsus con A♭7♯11 (un semitono por encima de Gsus) y con G♭7♯11 (un semitono por debajo de Gsus) en la versión de Ralph de "Bewitched, Bothered, And Bewildered"[37] de Richard Rodgers.

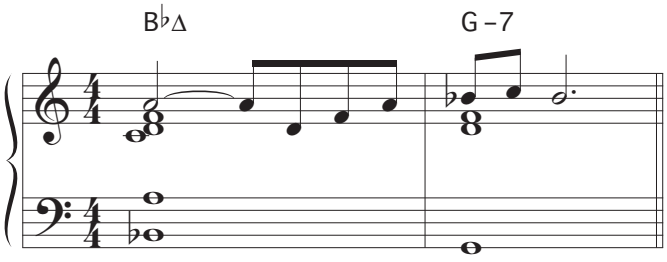
Atención, pianistas y guitarristas: muchas veces se puede "deslizar" hacia un acorde desde un semitono más agudo o más grave, como oirás al tocar los **ejemplos 14-100** y **14-101**. Al estar acompañando hay que escuchar con cuidado al hacer esto, para no desentonar con el solista.

Ejemplo 14-100

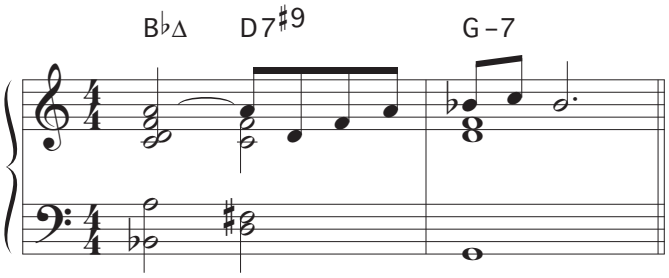


Ejemplo 14-101

[37] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.

Ejemplo 14-102



Ejemplo 14-103

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

Anticipando un acorde con su acorde de V grado

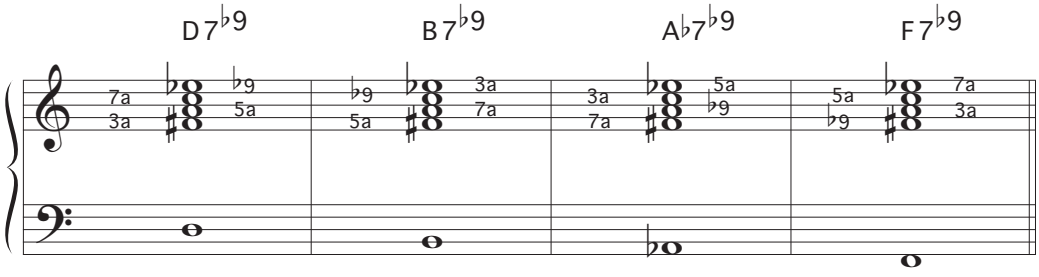
Una manera de acercarse a un acorde es por medio de su acorde de V grado. Por ejemplo, se puede llegar a cualquier acorde de G—GΔ, G7, G-7, Gsus, etc.—con un acorde de D7. el **ejemplo 14-102** muestra los compases 5 y 6 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Toca el **ejemplo 14-103** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson (y McCoy Tyner) llegan a G-7 con un acorde de D7♯9.[38]

Utilizando el acorde disminuido

En el capítulo 3 explicamos que los acordes disminuidos suelen funcionar como acordes de V7♭9 disfrazados, ya que las cuatro notas de un acorde de 7ª disminuida son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de un acorde de V7♭9. Ya que todo lo que abarca la armonía de la escala disminuida se repite al intervalo de la 3ª menor, un acorde disminuido puede funcionar como cualquiera de cuatro acordes distintos de V7♭9 disfrazados y se pueden resolver en cualquiera de los cuatro sentidos distintos. Pongamos por ejemplo F♯º (**ejemplo 14-104**).

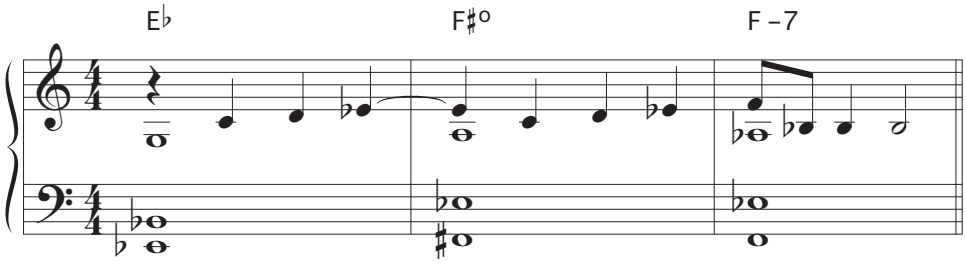
- F♯º es la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de D7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de G.
- F♯º es la 5ª, la 7ª, la ♭9 y la 3ª de B7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de E.
- F♯º es la 7ª, la ♭9, la 3ª y la 5ª de A♭7♭9 (versión enarmónica de G♯7♭9), que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de D♭.
- F♯º es la ♭9, la 3ª, la 5ª y la 7ª de F7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de B♭.

Ejemplo 14-104

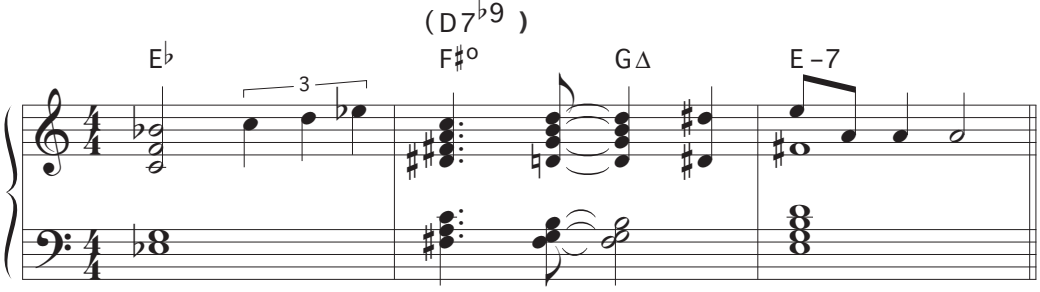


[38] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-105



Ejemplo 14-106
Se han simplificado las voces de piano de Donald Brown



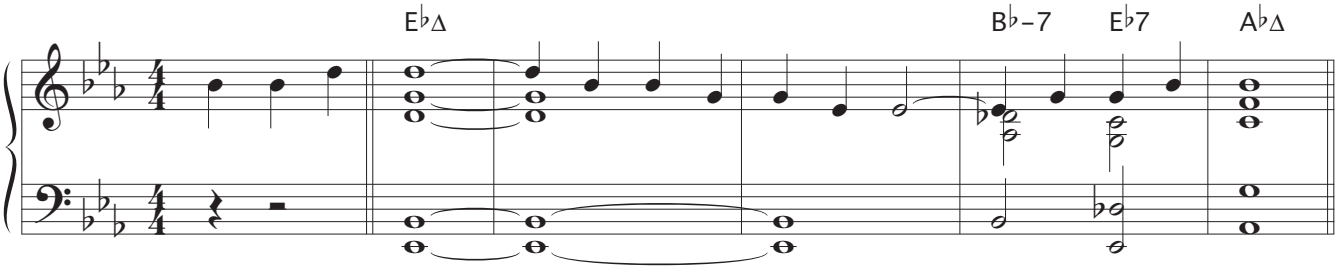
Donald Brown se valió de esta idea para modular (cambiar) inesperadamente a otra tonalidad en su maravillosa versión de "Embraceable You" de George Gershwin.[39] El **ejemplo 14-105** muestra la melodía y los acordes originales de Gershwin en los tres primeros compases del tema en E♭. "Embraceable You" se suele tocar o en E♭ o en G y el uso artístico del acorde de F♯° en el segundo compás le permitió modular de E♭ a G en los dos primeros compases del tema. Las notas del acorde de F♯° del segundo compás son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de un acorde de D7♭9, como vimos en el **ejemplo 14-104**. D7♭9 se suele resolver a G∆, que es exactamente lo que hace Donald en el **ejemplo 14-106**. No contento con tocar "Embraceable You" en solamente dos tonalidades (G y E♭), Donald toca luego E-7, el acorde de II grado de D mayor, en el tercer compás.

[39] Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989. Una de las mejores grabaciones de los años 80.

Cambiando la melodía

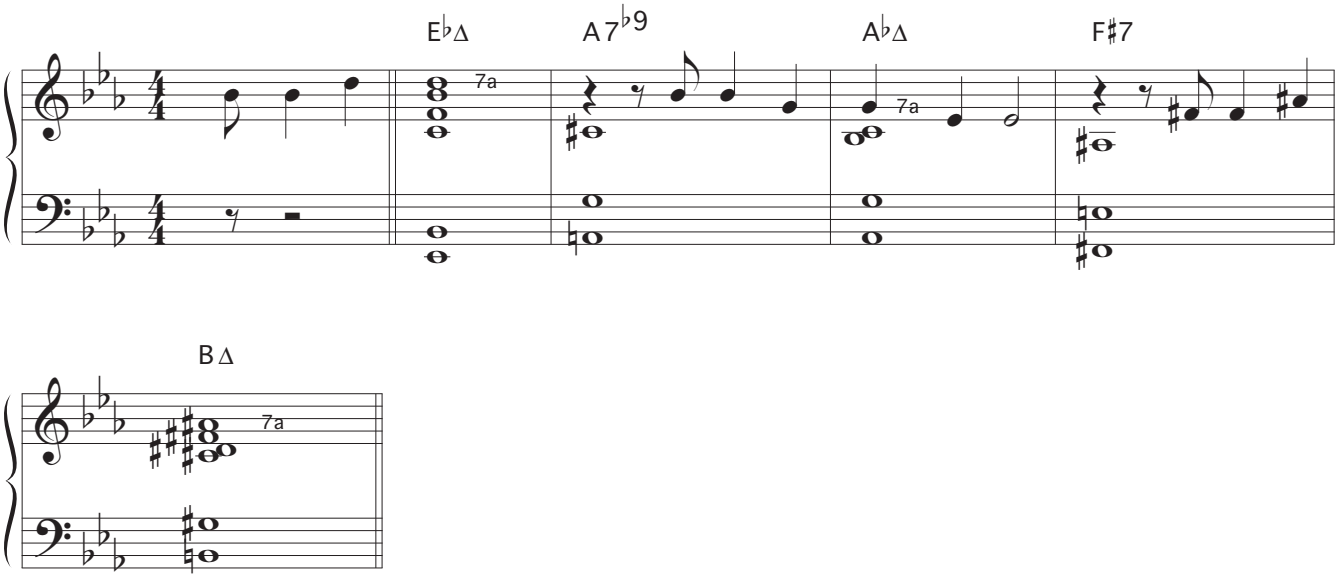
Si se te ocurre un acorde o progresión chévere pero la melodía no le va, *cambia la melodía*. El **ejemplo 14-107** muestra los cinco primeros compases de "Without A Song" de Vincent Youmans. Joe Henderson (con Kenny Barron al piano) rearmoniza estos cinco compases[40] pasando por las tonalidades de E♭Δ, A♭Δ y BΔ, como se ve en el **ejemplo 14-108**. Como la nota melódica G del compás original de B♭-7, E♭7 no funciona con el nuevo acorde de F♯7, Joe cambia la nota melódica a F♯. Notarás también que en cada acorde de 7ª mayor, la nota melódica es la 7ª mayor—la nota en común que todo lo conecta. Hablaremos de notas en común más adelante.

Ejemplo 14-107



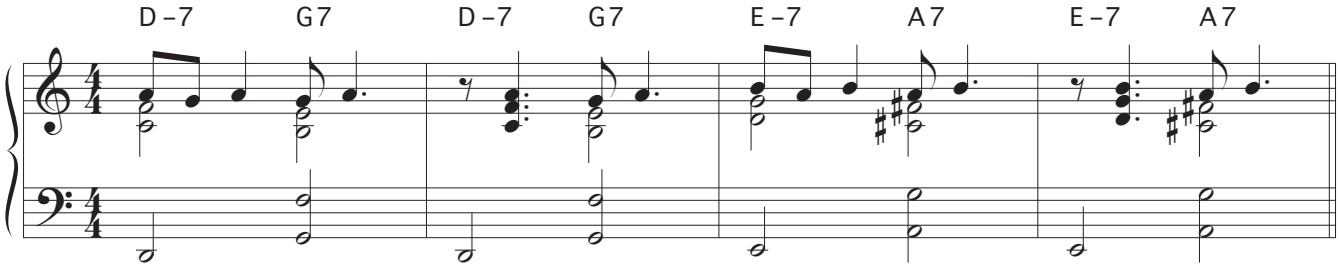
Ejemplo 14-108

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



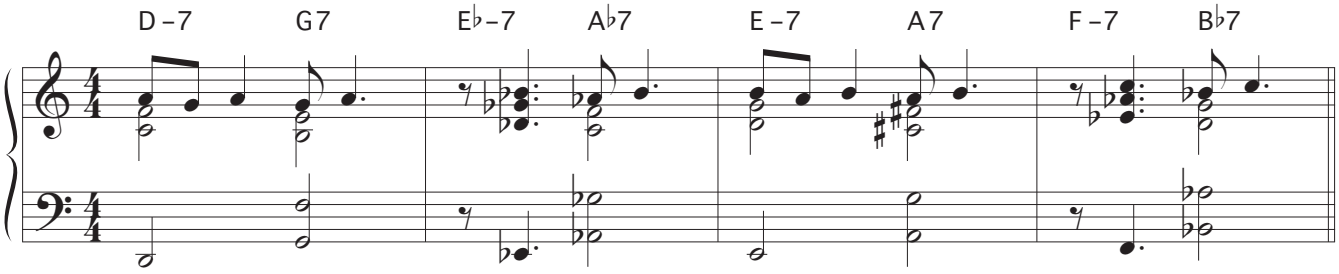
[40] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

Ejemplo 14-109



Ejemplo 14-110

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

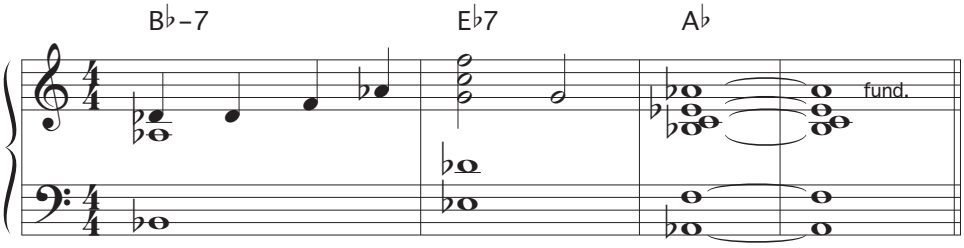
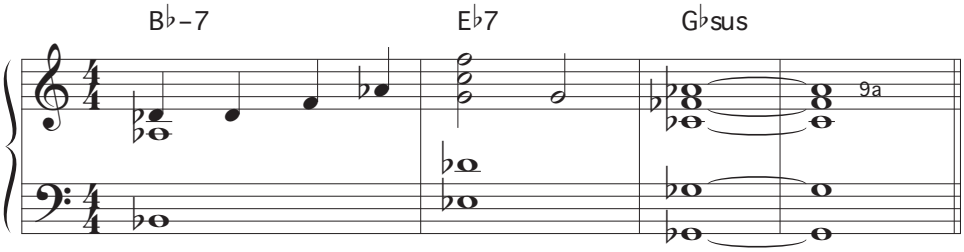


El **ejemplo 14-109** muestra los compases 25 a 28 de "Satin Doll" de Duke Ellington. McCoy Tyner rearmonizó estos cuatro compases con progresiones de II-V que ascienden cromáticamente.[41] La melodía original de Duke no pegaría bien con estos nuevos cambios, entonces McCoy ascendió cromáticamente la melodía y los acordes (**ejemplo 14-110**), cambiando la melodía para ajustarse a los nuevos acordes.

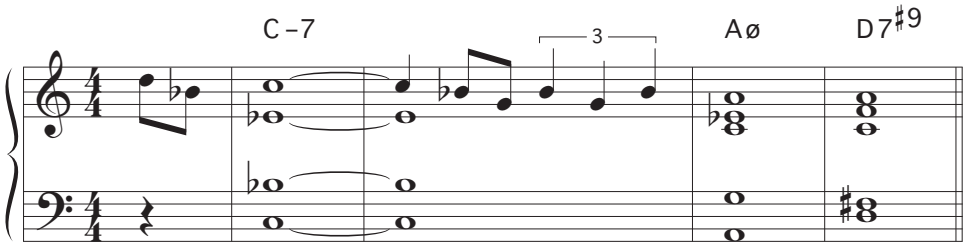
[41] McCoy Tyner, *Double Trios,* Denon, 1986.

Cambiando el acorde

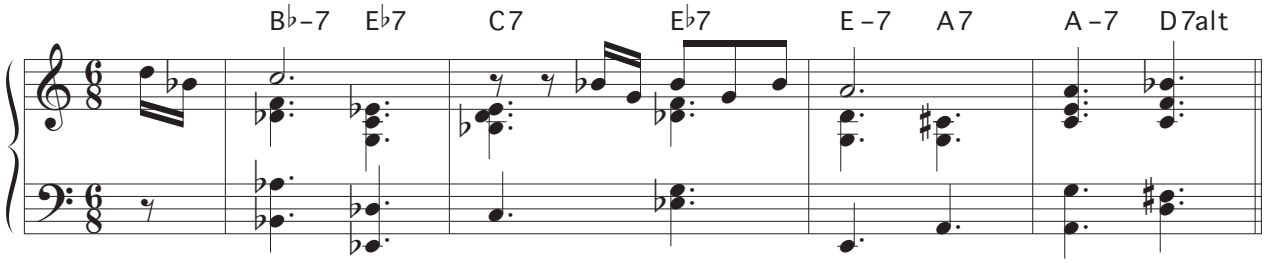
A veces la nota melódica de un acorde suena muy sosa—por ejemplo si es la fundamental o la tónica del acorde. El cambiar el acorde original, manteniendo la nota melódica, puede infundirle vida a una nota moribunda. Toca el **ejemplo 14-111**, los cuatro últimos compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. La última nota melódica es A♭, la fundamental del acorde de A♭. Ahora toca el **ejemplo 14-112** y escucha la manera de que G♭sus reemplaza A♭. G♭sus no es solamente más interesante que A♭ (sobre todo como el acorde final del tema) sino que ahora la nota melódica A♭ es la 9ª del acorde de B♭sus, una nota mucho más interesante que cuando era la fundamental de A♭Δ.

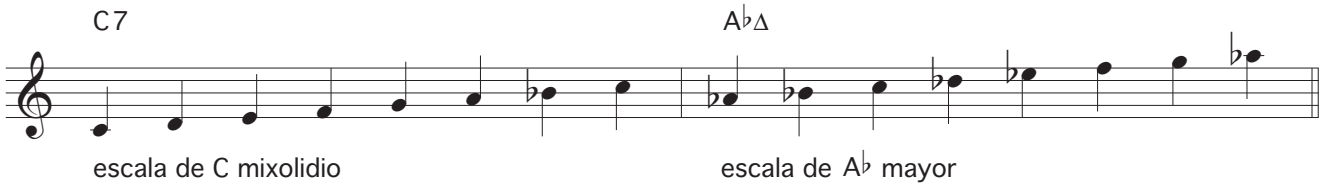
Ejemplo 14-111

Ejemplo 14-112

El **ejemplo 14-113** muestra los compases 5 a 8 de "Summertime" de George Gershwin. La nota melódica, C, es la fundamental del acorde de C-7. Ahora toca el **ejemplo 14-114**, la hermosa versión de vals de Freddie Hubbard de "Summertime" (con Tommy Flanagan al piano).[42] Freddie comienza con una progresión de II-V (B♭-7, E♭7), que cambia C, la nota melódica, a la 9ª de B♭-7 y la 13ª de E♭7. EL uso de Freddie del acorde de E-7 cambia la nota melódica, A, de la fundamental del acorde original de Aø a la 11ª de E-7, que resulta una nota mucho más bella.

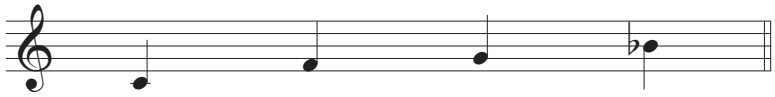
Ejemplo 14-113



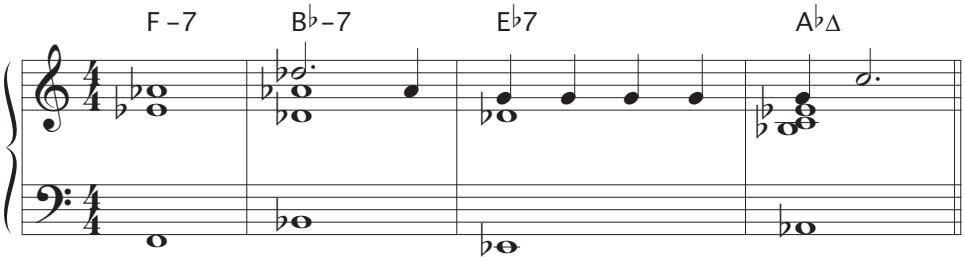
Ejemplo 14-114

Se han simplificado las voces de piano de Tommy Flanagan

[42] Freddie Hubbard, *The Artistry of Freddie Hubbard*, MCA/Impulse, 1963.

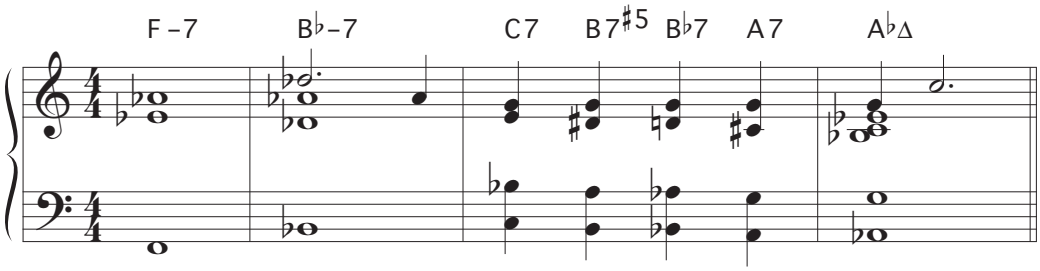
Ejemplo 14-115

C, F, G, y B♭ - las notas en común con C7 y A♭Δ



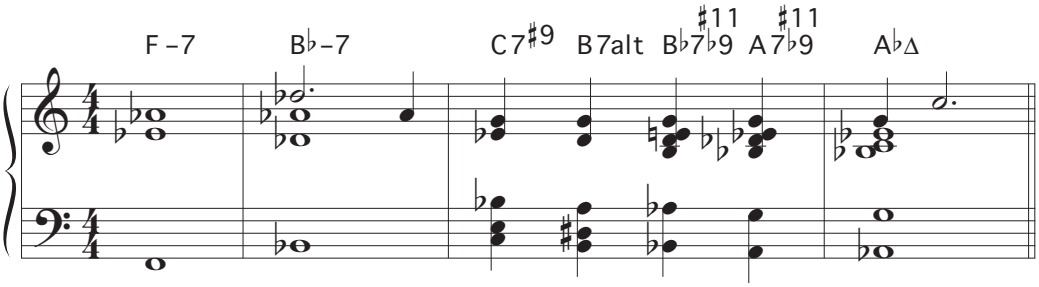
Ejemplo 14-116



Ejemplo 14-117



Ejemplo 14-118

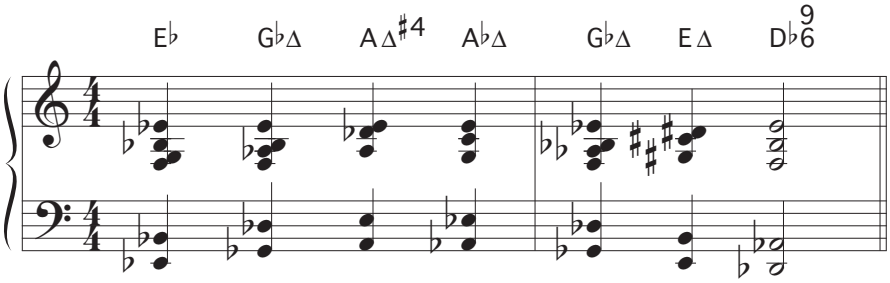


Notas en común

Las notas que se encuentran en acordes o escalas consecutivos se llaman *notas en común*. Por ejemplo las escalas de C7 y A♭Δ tienen cuatro notas en común: C, F, G y B♭ (**ejemplo 14-115**). Cuando se repite una nota melódica, puede tener un efecto hermoso el armonizar cada ocurrencia de la nota con un acorde distinto, mientras la nota sea común a la escala de cada nuevo acorde. Toca el **ejemplo 14-116**, los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Las cuatro ocurrencias seguidas de G en el acorde de E♭7 ofrecen una gran oportunidad para tocar cuatro acordes que tengan G como nota en común. Toca el **ejemplo 14-117** y escucha los cuatro acordes de V grado que descienden cromáticamente, reemplazando E♭7. G, la nota melódica, es la 5ª de C7, la ♯5 de B7♯5, la 13ª de B♭7 y la 7ª de A7. Al tocar cuatro acordes de V grado seguidos se abre una infinidad de posibilidades armónicas, pues se pueden alterar los acordes de V grado de muchísimas formas. Toca el **ejemplo 14-118** para oir algunas de estas posibilidades.

Toca el **ejemplo 14-119** y escucha lo que tocó McCoy Tyner en la coda de la grabación de John Coltrane de "It's Easy To Remember" de Richard Rodgers.[43] E♭, la nota melódica es común a todos los acordes.[44]

Ejemplo 14-119
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



[43] John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961. Este tipo de finalización—con repetición de la última nota melódica sobre una serie de acordes tocados en estilo *rubato*—era bastante común en los primeros días del bebop. Hay un ejemplo estupendo en la primera versión de Bud Powell de "Heart And Soul" de Hoagy Carmichael en *The Complete Bud Powell On Verve,* 1955.

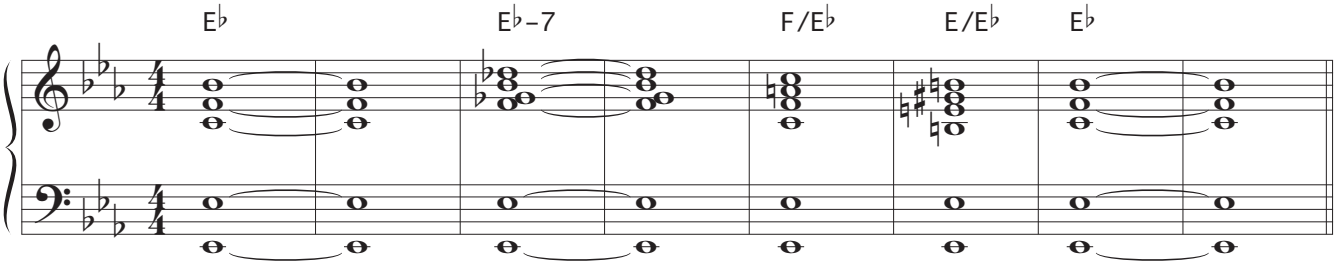
[44] Notarás que la fundamental de los tres primeros acordes asciende en 3ªs menores: de E♭ a G♭ a A. Los dos últimos acordes tocados por McCoy tienen también movimiento contrario de la 3ª menor en el bajo: de E a D♭.

La nota pedal

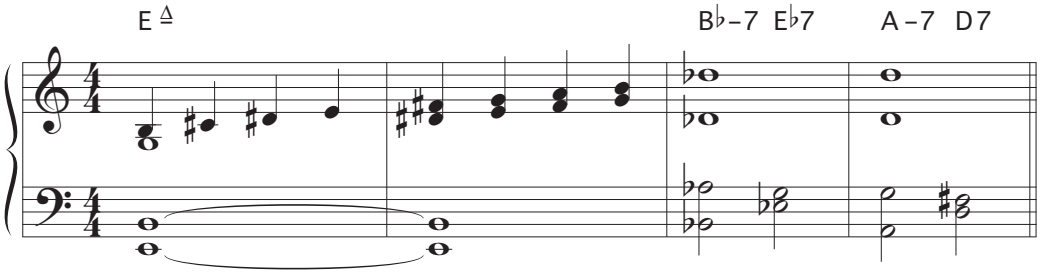
La *nota pedal*, término que se abrevia comúnmente en *pedal*, se refiere al acto de tocar una serie de acordes sobre la misma nota en el bajo. Toca el **ejemplo 14-120** y escucha los acordes tocados sobre un pedal de E♭ en los ocho primeros compases de "Green Dolphin Street" de Bronislau Kaper.

Toca el **ejemplo 14-121**, los compases 13 a 16 de "Spring Is Here" de Richard Rodgers. Ahora toca el **ejemplo 14-122**, la rearmonización de Kenny Barron de estos cuatro compases, utilizando los acordes tocados sobre un pedal de G.[45] Analizaremos la versión de Kenny de "Spring Is Here", tocada enteramente sobre un pedal de G, en el Capítulo 16.

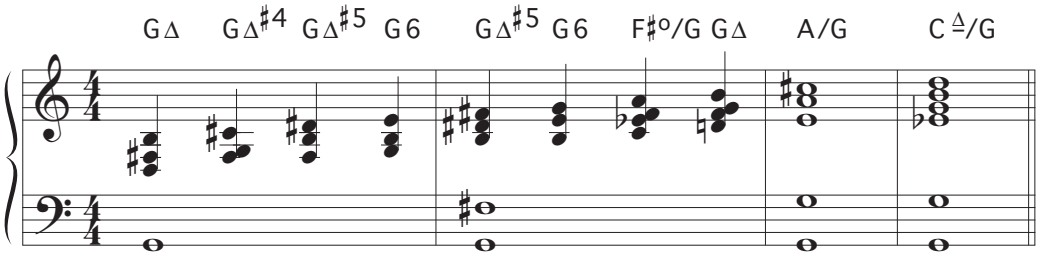
Ejemplo 14-120



Ejemplo 14-121



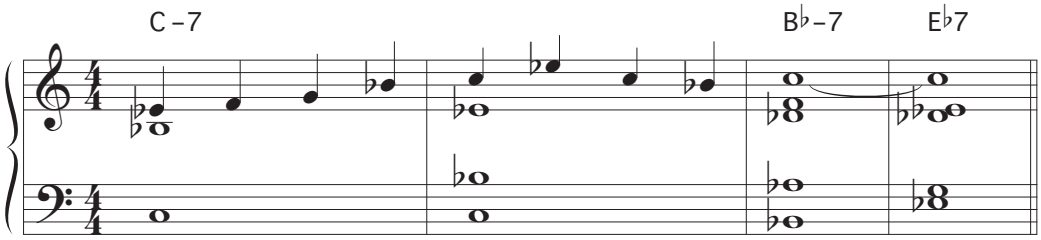
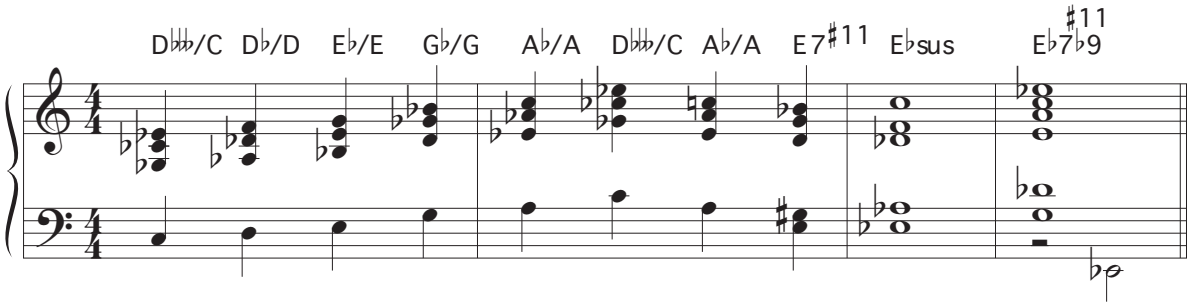
Ejemplo 14-122



[45] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

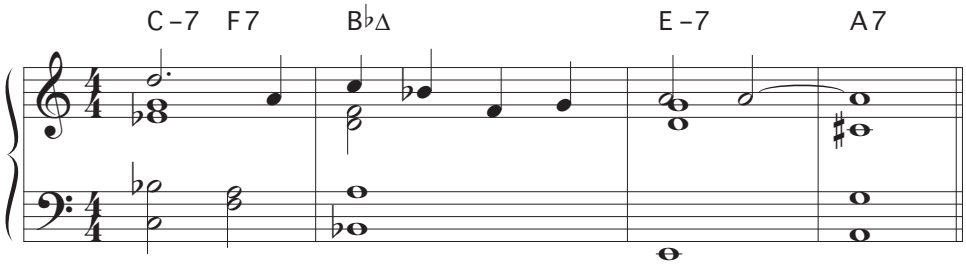
Combinando técnicas

Se pueden combinar muchas de las técnicas que hemos tratado hasta aquí al rearmonizar un acorde, una frase o un tema entero. El **ejemplo 14-123** muestra los compases 5 a 8 de "There Will Never Be Another You" de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-124** y escucha una rearmonización que utiliza acordes de barra paralelos, acercamiento cromático (E7♯11 a E♭sus) y rearmonización de acordes *sus* (E♭sus reemplazando B♭-7).

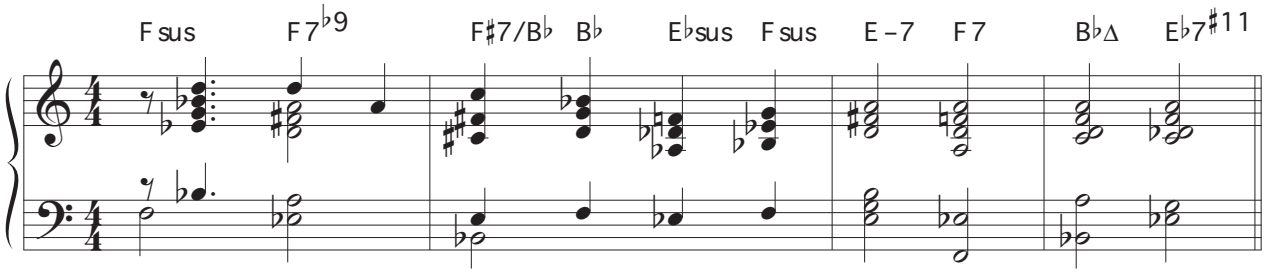
Ejemplo 14-123

Ejemplo 14-124

El **ejemplo 14-125** muestra los cuatro últimos compases de "Yesterdays" de Jerome Kern. El **ejemplo 14-126** muestra los mismos cuatro compases rearmonizados con una variedad de técnicas:

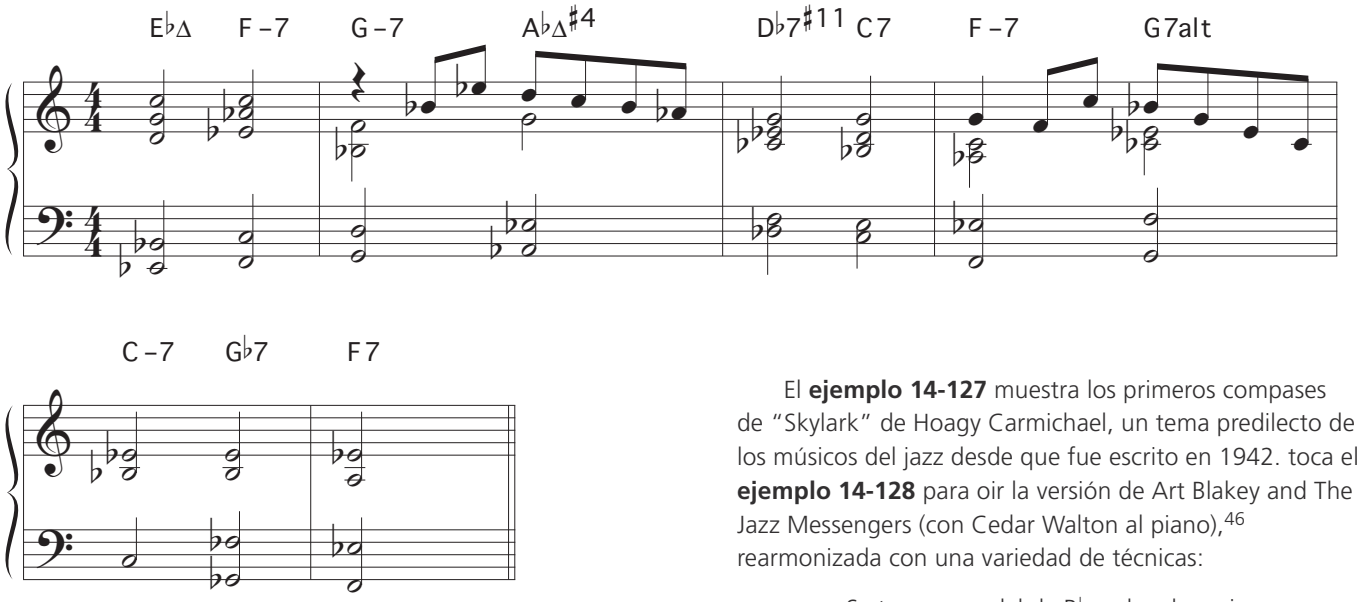
- Fsus reemplaza C-7 en el primer compás.
- El acorde de F♯7/B♭ que se utiliza para llegar a B♭ en el segundo compás es el "acorde de V grado una 3ª mayor más grave" que utilizó Billy Strayhorn en "U.M.M.G." (**ejemplo 14-71**).
- El paralelismo (E♭sus, Fsus) se utiliza en el segundo compás.
- El acercamiento cromático (de Fsus a E-7 a F7) se utiliza en el tercer compás.
- El movimiento contrario ocurre entre la melodía y la fundamental entre Fsus a E-7.
- Los dos últimos compases se han rearmonizado con *cambios de Coltrane*, que exploraremos en el próximo capítulo.

Ejemplo 14-125



Ejemplo 14-126

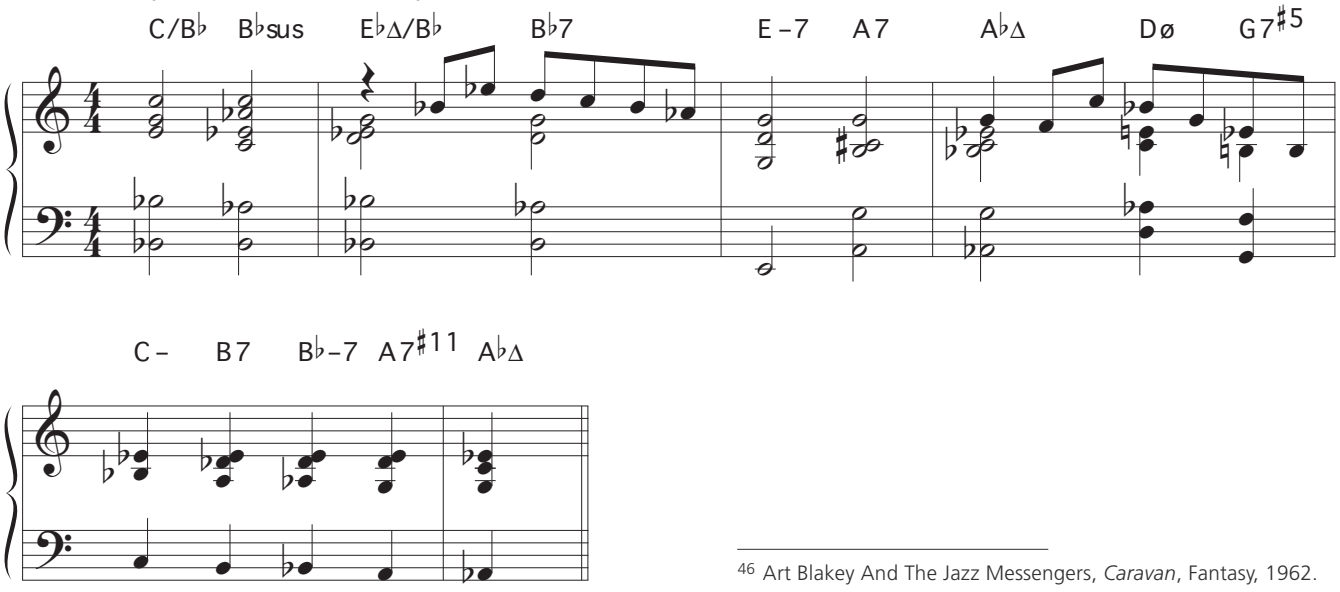


Ejemplo 14-127

El **ejemplo 14-127** muestra los primeros compases de "Skylark" de Hoagy Carmichael, un tema predilecto de los músicos del jazz desde que fue escrito en 1942. toca el **ejemplo 14-128** para oir la versión de Art Blakey and The Jazz Messengers (con Cedar Walton al piano),[46] rearmonizada con una variedad de técnicas:

- Se toca un pedal de B♭ en los dos primeros compases.
- El primer y tercer acorde (C/B♭ y E♭Δ/B♭) son acordes de barra.
- Se toca una rearmonización de acordes *sus* (B♭sus reemplaza F-7) en el primer compás.
- Se Toca un acercamiento cromático a A♭Δ, de II-V (E-7, A7) en el tercer compás.
- Los cinco últimos acordes (con una melodía de nota en común E♭) se arman sobre una línea del bajo que desciende cromáticamente.

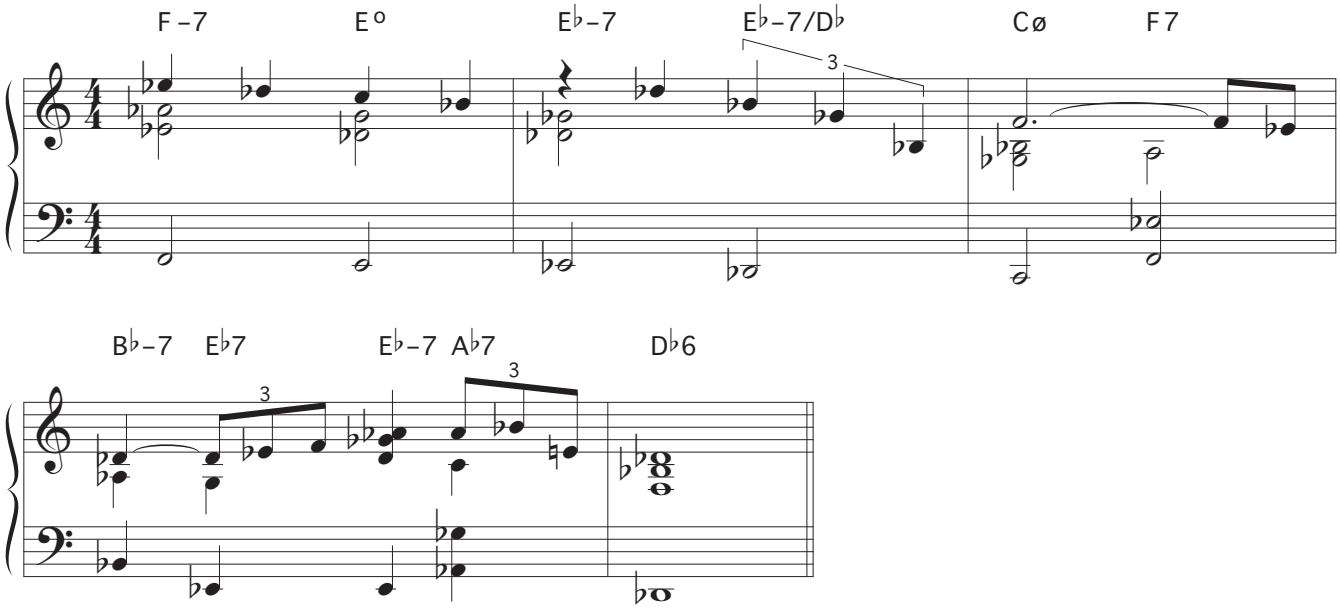
Ejemplo 14-128

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



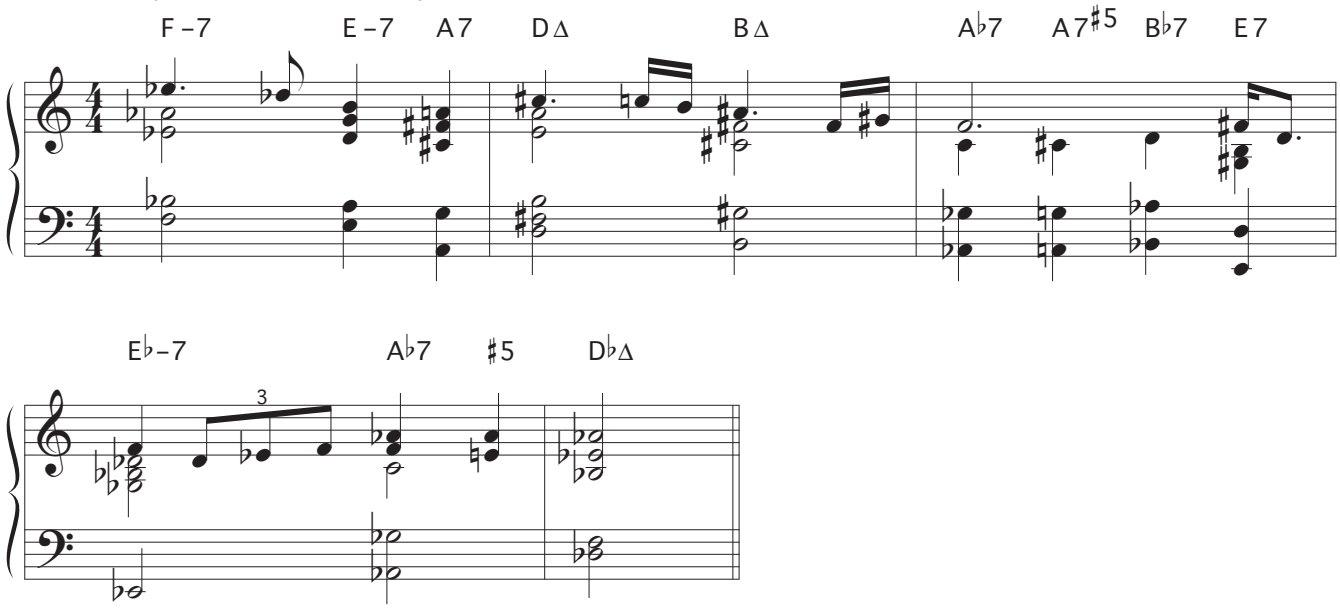
[46] Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Fantasy, 1962.

Ejemplo 14-129



Ejemplo 14-130

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



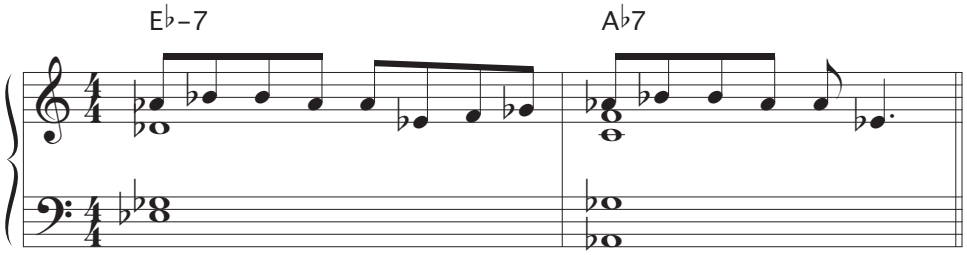
También a los músicos de jazz les encanta rearmonizar el tema de Johnny Green, "Body And Soul."[47] El **ejemplo 14-129** muestra los cambios originales en los compases 4 a 8. toca el **ejemplo 14-130** y escucha la bella rearmonización de Freddie Hubbard.[48] Después del acorde original de F-7, Freddie (con Cedar Walton al piano) utiliza las siguientes técnicas:

- Freddie y Cedar tocan una progresión de II-V-I hacia una nueva tonalidad (E-7, A7, DΔ) y cambian la melodía para concordar con los nuevos acordes.
- Utilizan el paralelismo (de DΔ a BΔ) en el segundo compás.
- Tocan una línea del bajo que desciende cromáticamente (A♭7, A7♯5, B♭7) hasta por debajo de F, la nota melódica común del tercer compás.
- Siguen B♭7 con E7, el sustituto tritonal, el cual luego llega cromáticamente a E♭-7.

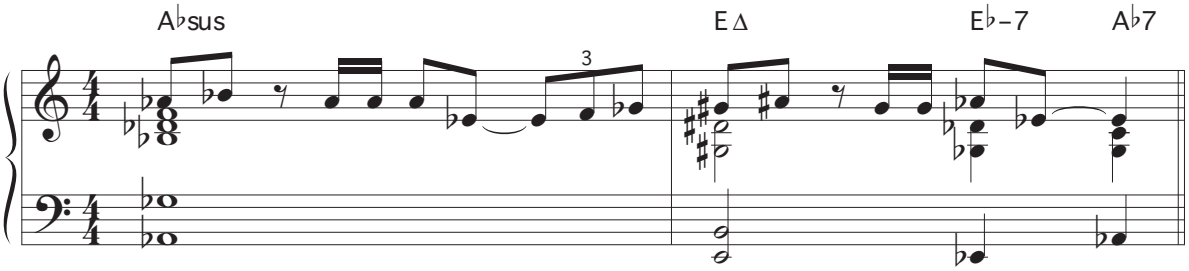
[47] Se analiza la rearmonización de John Coltrane de "Body And Soul" en el Capítulo 16.
[48] Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note, 1962.

El **ejemplo 14-131** muestra los compases 5 a 6 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-132** y escucha la manera de que Woody Shaw (con el pianista Cedar Walton) utiliza las siguientes técnicas:[49]

- Woody y Cedar reemplazan E♭-7, A♭7 con A♭sus.
- Modulan abruptamente a E mayor antes de regresar a la progresión original de II-V, E♭-7, A♭7.

Ejemplo 14-131

Ejemplo 14-132

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



Estos dos últimos capítulos han cubierto una variedad muy amplia de técnicas de rearmonización. Ahora echemos un vistazo a un tipo de rearmonización inventado en gran parte por John Coltrane, que se denomina cambios de Coltrane.

[49] Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.