



CAPÍTULO DIECIOCHO

Leyendo un reparto de melodía

- *La armadura de la clave*
- *La melodía*
- *Los cambios*
- *Ritmo y fraseo*
- *Cifras de acordes: correctas, incorrectas u opcionales*

Un *reparto de melodía* es un pedazo de papel que contiene la línea melódica, las cifras de los acordes y en muchas ocasiones la letra de un tema. A veces los repartos de melodía también incluyen una intro, las voces, golpes rítmicos, el final y mucho más. Pero por regla general ofrecen un mínimo de información y en muchos casos (las cifras de los acordes, por ejemplo) la información está cifrada. Pero con estas pocas cifras los músicos del jazz crean algo mágico. El interpretar un reparto de melodía es el asunto de este capítulo.

La armadura de la clave

Al ver por primera vez el reparto de melodía de un tema desconocido, lo primero en que debes fijarte es en la armadura de la clave. *La armadura de la clave afecta solamente la melodía del tema, no las cifras de los acordes.* Muchas veces los principiantes piensan que no se puede tocar notas como F# en un acorde de GΔ si la armadura de la clave es de F, o sea de un bemol. En realidad sí se puede, porque la armadura de un bemol afecta solamente la línea melódica, no los acordes. A diferencia del cifrado normal, que coloca la armadura de la clave al principio de cada línea de música, los repartos de melodía suelen mostrar la armadura de la clave solamente al principio del tema. Otra razón para fijarse ante todo en la armadura de la clave es que la cifra del acorde del primer compás te puede dar una falsa impresión de la tonalidad del tema. Por ejemplo, "Night And Day" de Cole Porter está en E♭ pero el primer acorde es BΔ.

La melodía

La melodía de un reparto de melodía se suele escribir en la tesitura media de la clave de sol, *solamente para facilitar la lectura*. Así se evita el uso de líneas adicionales, que puede dificultar la lectura. Sin embargo, puedes tocar la melodía adondequiera, en cualquier tesitura de tu instrumento. Es más, el cambiar de octava en el medio de una melodía logra un efecto estupendo y les presta un aire de conversación a las frases. El **ejemplo 18-1** muestra los cuatro primeros compases del reparto de melodía de “Stella By Starlight” de Victor Young. El **ejemplo 18-2** ofrece un ejemplo de la manera de que un pianista puede ascender la melodía en una octava en el segundo compás. Pero, a menos que quieras dar una impresión de yoyo, no exageres lo de cambiar de octava. El refraseo melódico también produce un efecto estupendo. Fíjate en la manera de que nuestro pianista imaginario refrasea la melodía en el **ejemplo 18-2**.

Ejemplo 18-1

Eø A7alt C-7 F7

Ejemplo 18-2

Eø A7alt C-7 F7^{b9}

melodía tocada según está cifrada...

melodía tocada una octava en posición superior a lo cifrado...

Los cambios

Las cifras de un reparto de melodía serán algo menos creíbles que las tablas de la Ley con las que descendió Moisés del monte Sinaí; los cambios que tocan los músicos del jazz en un tema standard son resultado de un largo proceso evolutivo. Tomemos por ejemplo un tema hipotético compuesto por los años 20 o 30 que todavía se toque hoy día—algo como “Bye Bye Blackbird”, “Body And Soul” o “Love For Sale”—y examinemos por pasos la evolución de sus acordes.

- 1) El compositor compone el tema.
- 2) El compositor le entrega el tema al editor.
- 3) El editor acepta el tema y se lo entrega a un pianista de poca monta, quien escribe una versión popular fácil de leer, conocida como “hoja de partitura” para la venta al público.
- 4) El cantante, la banda, etc., graban el tema.
- 5) La grabación se hace popular y el público compra la hoja de partitura.
- 6) Les cae bien el tema a los músicos del jazz, quienes modifican los acordes.
- 7) Un músico del jazz famoso graba el tema, altera los acordes,¹ le pone una intro² distintiva, un interludio³ y/o un final.⁴
- 8) La grabación se hace popular entre los músicos del jazz y se convierte en la “nueva” versión standard del tema.

¹ Ver la versión de John Coltrane de “Body And Soul” de Johnny Green, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

² Ver la versión de Miles Davis de “Bye Bye Blackbird” de Ray Henderson, *Round About Midnight*, Columbia, 1955.

³ Ver la versión de Miles Davis de “In Your Own Sweet Way” de Dave Brubeck, *Workin’*, Prestige, 1956.

⁴ Ver la versión de Charlie Parker de “All The Things You Are” de Victor Young, *Swedish Schnapps*, Verve, 1949.

La cronología anterior muestra el porqué es casi imposible determinar los “acordes originales” de un tema standard a menos que se tenga en la mano el manuscrito original del compositor. Por otra parte, con temas de jazz originales compuestos por gente como Coltrane, Wayne Shorter, Steve Nelson y Kenny Garrett, la versión del tema que tocamos está mucho más cerca de la versión “original” por dos razones:

- Porque el tema ha sido compuesto por un músico del jazz, los cambios ya están “alterados” para el uso de los músicos del jazz.
- Los músicos del jazz han transcrito el tema de la grabación *original* (de Coltrane, Wayne Shorter, etc.) y por eso el tema ha experimentado menos pasos evolutivos para cuando lo tocas que un standard de Tin Pan Alley.

¿Qué hacer acerca de la incertidumbre hacia los cambios de los standards? *Transcribir el tema de la grabación*. Los *fake books* son una herramienta maravillosa, con tal de que sean exactos.⁵ Pero el aprender un tema por medio de tu propia transcripción es la única manera garantizada de que salga bien. En el Capítulo 12 se ofrecen algunas ideas para transcribir los temas.

El hecho de que hayas transcrito un tema de una grabación original no garantiza que vayas a tocar los cambios originales. Miles Davis hizo alteraciones sustanciales en el puente de “Well, You Needn’t” de Thelonious Monk⁶ y “When Lights Are Low” de Benny Carter.⁷ Cuando alguien pide cualquiera de estos temas, siempre sigue esta conversión:

Primer músico: —Vamos a tocar
“Well, You Needn’t” (o
“When Lights Are Low”).

Segundo músico: —Bueno, pero
¿con cuál de los puentes?

A veces tendrás que investigar para encontrar los “cambios originales” de un tema y muchas veces tendrás que saberte más de una serie de cambios de un tema dado.

⁵ El muy sonado “Real Book” es una gran colección de temas, llena de melodías incorrectas y cambios equivocados. Para un libro más exacto, ver la serie de “The New Real Book”, publicada por Sher Music.

⁶ Miles Davis, *Steamin’*, Prestige, 1956.

⁷ Miles Davis, *Cookin’*, Prestige, 1956.

Ritmo y fraseo

El ritmo y el fraseo son los aspectos más difíciles de comunicar en un reparto de melodía. Si ya has oído una grabación del tema, tendrás una idea de cómo debe sonar, pero si no has oído ninguna grabación y si no hay nadie que te lo explique, tendrás que buscar unas pistas. ¿Cuál es el tiempo? A diferencia de las partituras de la música clásica, los repartos de melodía no suelen incluir indicaciones del tiempo. Y si el tiempo va indicado, se suele colocar encima del primer compás en una aproximación muy vaga, como “balada”, “rápido” o “andante”. Estos términos te dan al menos una idea de lo rápido que se debe tocar el tema. Ahora bien, ¿debes tocar el tema en tiempo de *swing* o en corcheas justas (tiempo de marcha)? Las etiquetas “bossa”, “samba”, “jazz latino” y jazz rock” indican que se debe tocar el tema con aire de corcheas justas; de otra forma se puede suponer que se toca con aire de *swing*.

Cifras de acordes: Correctas, incorrectas u opcionales

Al examinar un reparto de melodía, se debe añadir una dosis de escepticismo, sobre todo cuando se trata de extensiones (9ª, 11ª, 13ª) y de alteraciones (♭9, #9, #11, ♭5, #5, ♭13) en las cifras de los acordes. El mismo escepticismo se debe aplicar a la 7ª de un acorde menor, porque los acordes menores se pueden tocar con 7ª mayor (C-Δ) o menor (C-7). Al interpretar las cifras de los acordes en un reparto de melodía, es buena idea tener presente que las extensiones, las alteraciones y la 7ª de los acordes menores serán o:

- Correctas
- Incorrectas
- Opcionales

Mira el **ejemplo 18-3**, un reparto de melodía de “I Hear A Rhapsody” (y que conste que he dicho *mirar*, no *tocar*).

*AVISO: No toques el **ejemplo 18-3**:
¡Está plagado de errores!*

Ahora vamos a echarle un vistazo para comprobar si las extensiones y alteraciones de los cambios de “I Hear A Rhapsody” son aceptables *al tocar la melodía*. Si se trata de tocar solo, hay mucha más libertad armónica. Supongamos por el momento que son correctas la fundamental y la cualidad (o sea, mayor, menor o dominante). Todo lo demás es digno de sospecha. Es la hora de ser detective: Busca las pistas.

Ejemplo 18-3

I Hear A Rhapsody

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

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

El acorde del primer compás es C-7. ¿Forma parte de una progresión de II-V (o sea, va seguido de F7)? No, no forma parte de una progresión de II-V y ninguna de las notas melódicas del compás es B $\flat$, la 7ª menor de C-7. Es un acorde de tónica menor o acorde de I grado menor. Podría ser C-6 o C-Δ. C-7 no es cifra incorrecta; es *opcional*.

La nota melódica de Fø del compás 2 ¿es la b5? No, sino que es la 7ª. Fø es cifra *opcional*. También sonaría bien un acorde de F-7 sin alterar.

Ahora, ¿qué hay del acorde de B $\flat$ 7 $\flat$ 9 del compás 2? La nota melódica, D, ¿es la b9 del acorde? No, sino que D es la 3ª. La b9 es cifra *opcional*. Sin embargo, suena bien porque, como aprendiste en el Capítulo 13, b9 suena bien en los acordes de V grado que se resuelven hacia abajo en una 5ª y en efecto, el acorde de B $\flat$ 7 se resuelve hacia abajo en una 5ª a E $\flat$ Δ.

El aspecto de $\sharp 4$ del acorde de $E\flat\Delta^{\sharp 4}$ del compás 3 no es buena opción, porque una de las notas melódicas del acorde es $A\flat$, la 4ª natural. El aspecto de $\sharp 4$ de la cifra del acorde es incorrecto, lo cual no quiere decir que sea imposible que suene bien aquí la $\sharp 4$. Cedar Walton probablemente podría hacer que sonara bien $E\flat\Delta^{\sharp 4}$ mientras que el instrumentista de metal tocara $A\flat$. Sin embargo, con los datos que hay a mano ($A\flat$ en la melodía en un $E\flat\Delta^{\sharp 4}$), la $\sharp 4$ por lo general no es buena opción.

La nota melódica del acorde de $D\flat 7\text{alt}$ del compás 3 es $B\flat$, la 13ª del acorde. Los acordes alt llevan $\flat 13$, entonces el aspecto alt de $D\flat 7\text{alt}$ es *incorrecto*. Como $D\flat 7$ no forma parte de una progresión de II-V y no se resuelve hacia abajo en una 5ª, una mejor opción sería $D\flat 7^{\sharp 11}$.

La primera nota melódica del acorde de $C 7\text{alt}$ del compás 4 es G , la 5ª natural. Los acordes alt no llevan una 5ª natural, entonces $C 7\text{alt}$ es *incorrecto*. $A\flat$ y $B\flat$, las dos notas melódicas siguientes, son la $\flat 13$ y la 7ª de $C 7\text{alt}$, entonces $C 7\text{alt}$ en los tiempos tercero y cuarto es *correcto*. ¿Qué hacer? Una solución sería tocar $C 7$ en los dos primeros tiempos del compás 4 y $C 7\text{alt}$ en los dos tiempos siguientes.

La nota melódica del acorde de $F\emptyset$ del compás 5, $C\flat$, es la $\flat 5$ del acorde, entonces la cifra del acorde es *correcta*.

El acorde de $B\flat 7^{\sharp 11}$ del compás 6 no es incorrecto pero no es buena opción. Como aprendiste en el Capítulo 13, los acordes de $V 7^{\sharp 11}$ no suelen formar parte de una progresión de II-V y no se suelen resolver hacia abajo en una 5ª. En cambio, $B\flat 7$ sí forma parte de una progresión de II-V ($F\emptyset$, $B\flat 7$) y se resuelve hacia abajo en una 5ª (a $E\flat\Delta$). En este caso, sonaría mucho mejor $\flat 9$. La $\sharp 11$ es *opcional* y la opción es mala.

Las notas melódicas del acorde de $E\flat\Delta$ del compás 7 son la 9ª y la fundamental, por lo tanto la cifra de $E\flat\Delta$ es *correcta*.

$D-7$, el primer acorde de la primera casilla (compás 8) es *correcto*. Se podría tocar $D\emptyset$, pero los acordes semidisminuidos que forman parte de una progresión de II-V suelen ser seguidos de un acorde de V grado que sea o $\flat 9$ o *alt*. El próximo acorde cifrado es $G 7^{\flat 9}$, pero el aspecto $\flat 9$ es incorrecto porque una de las notas melódicas del acorde de $G 7$ es A , la 9ª natural.

No hay melodía en la segunda casilla (compás 9), entonces las alteraciones—la $\flat 5$ del acorde de $A\emptyset$ y la $\flat 9$ del acorde de $D 7^{\flat 9}$ —son *opcionales*. Y las opciones son buenas, pues una progresión de II-V menor se resuelve suavemente hacia abajo en una 5ª a un acorde menor y $A\emptyset$, $D 7^{\flat 9}$ se resuelven hacia abajo en una 5ª, hacia $G-7$.

¿El acorde de G-7 del compás 10 forma parte de una progresión de II-V? No, sino que es un acorde de tónica menor o acorde menor de I grado. G-7 no es incorrecto, es opcional. Quizá sonaría más bello un acorde de G-6 o de G-Δ.

E♭, la nota melódica del acorde de Aø del compás 11, es la ♭5 de Aø y la ♭9 de D7^{♭9}, entonces las dos cifras son *correctas*.

El acorde de G-6 del compás 12 no forma parte de una progresión de II-V, entonces podría ser un acorde de tónica menor. Pero E♭ de la melodía es la ♭6 del acorde de G-6. La disonancia ocurre durante solamente un tiempo y quizá ni siquiera te fijas en ella; sin embargo, una mejor opción sería extender el acorde de D7^{♭9} del compás anterior en dos tiempos, retrasando la resolución hacia el acorde de G-6 hasta el tercer tiempo del compás 12.

D, la nota melódica del acorde de C-9 del compás 13, es la 9ª del acorde, entonces la cifra del acorde es correcta. Sin embargo, D se sostiene hasta el acorde de F7alt, donde no sonará nada bien: D es la 13ª de F7 y los acordes alt llevan ♭13. El aspecto alt de la cifra del acorde es *incorrecto*. Sería mejor opción F7^{♭9}, porque su escala—la escala disminuida semitono-tono—lleva D, la 13ª de F7.

La cifra de B♭Δ del compás 14, con la 5ª en la melodía, es *correcta*.

La cifra de F-7 del compás 15 está bien, pero este acorde es de tónica menor (y no forma parte de una progresión de II-V); entonces quizá sonaría mejor F-6 o F-Δ. La 7ª menor del acorde de F-7 es *opcional*.

Una de las notas melódicas del acorde de Dø del compás es B (la 6ª natural de un acorde de D menor). Ninguna de las escalas que se suelen tocar en Dø (D locrio de E♭ mayor, ni el sexto modo de F menor melódica) tiene B natural, pero la escala de D-7 (D dórico) sí tiene B natural. D-7 *quizá* sería mejor opción, pero como los pianistas y los guitarristas no suelen emplear ni 6ª ni ♭6 en los acordes de 7ª menor, estaría bien o Dø o D-7.

Una de las notas melódicas del acorde de G7alt del compás 17 es A (la 9ª natural), que no se encuentra en un acorde alt, entonces el aspecto alt de la cifra del acorde es *incorrecto*.

El **ejemplo 18-4** muestra un arreglo sencillo para piano, con los acordes corregidos, de “I Hear A Rhapsody”. Ahora sí, se puede tocar esta versión.

Ejemplo 18-4

I Hear A Rhapsody

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

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of 18 measures, organized into five systems. Measure numbers 1 through 18 are indicated below the notes. Chords are written above the staff, and some measures include first and second endings. The score concludes with a Coda symbol.

System 1 (Measures 1-4): Measure 1 is a whole rest. Measure 2 starts with a repeat sign and a C^Δ chord. Measure 3 has an F-7 chord. Measure 4 has a Bb7^b9 chord. A triplet of eighth notes in measure 4 is marked with a '3'.

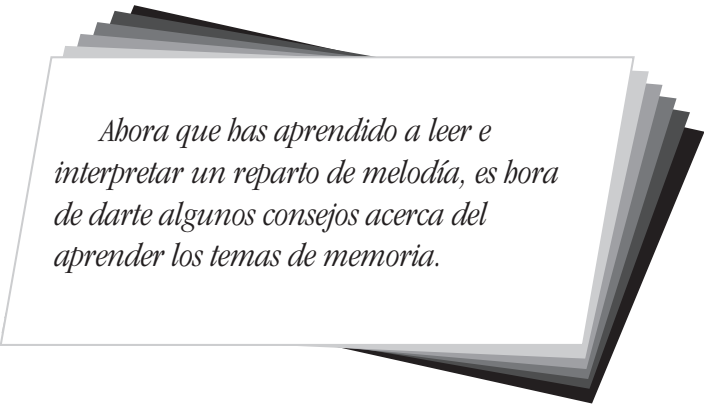
System 2 (Measures 5-8): Measure 5 has a C7 chord. Measure 6 has a C7alt chord. Measure 7 has an F[∅] chord. Measure 8 has a Bb7^b9 chord. Measure 9 has an Eb^Δ chord. Measure 10 is a whole rest.

System 3 (Measures 11-14): Measure 11 has a D-7 chord. Measure 12 has a G7 chord. Measure 13 has an A[∅] chord. Measure 14 has a D7^b9 chord. Measure 15 has a G-6 chord. Measure 16 has an A[∅] chord. Measure 17 has a D7^b9 chord.

System 4 (Measures 18-21): Measure 18 has a D7^b9 chord. Measure 19 has a G-6 chord. Measure 20 has a C-7 chord. Measure 21 has an F7^b9 chord. Measure 22 has a Bb^Δ chord. Measure 23 has an F-6 chord. Measure 24 is a whole rest.

System 5 (Measures 25-28): Measure 25 has a D-7 chord. Measure 26 has a G7 chord. Measure 27 is a whole rest. Measure 28 is a whole rest. The system ends with a Coda symbol.

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



Ahora que has aprendido a leer e interpretar un reparto de melodía, es hora de darte algunos consejos acerca del aprender los temas de memoria.