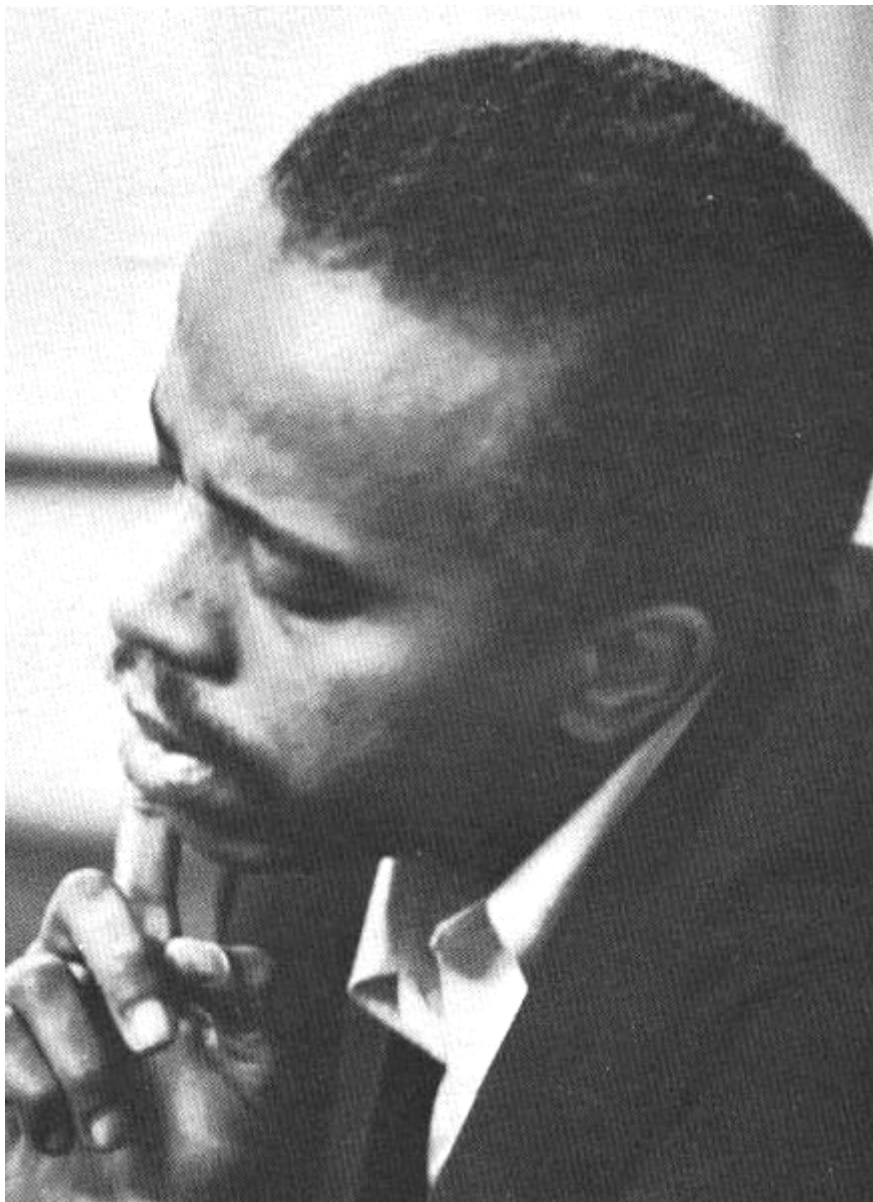


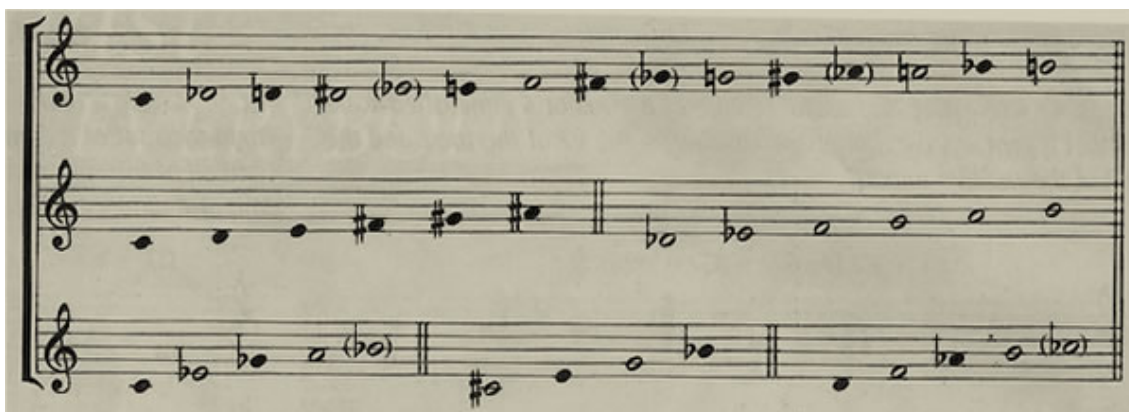
EL METODO ARMONICO DE BARRY HARRIS

(Extracto de las masterclass de Howard Rees)

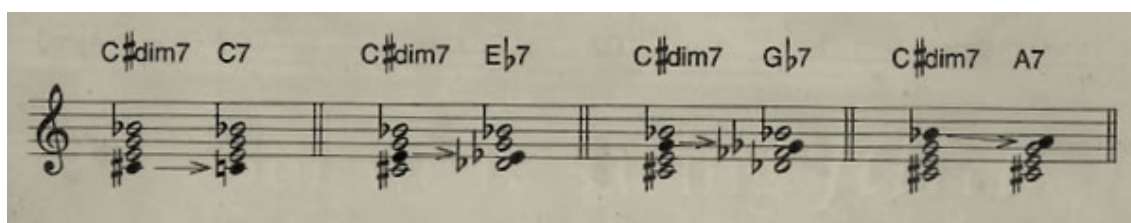
www.jazzworkshops.com



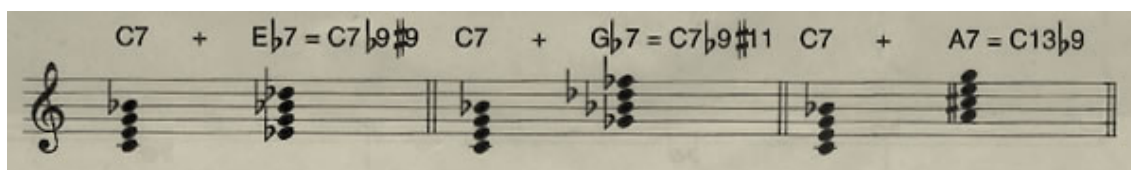
EVOLUTIONARY VOICINGS (PARTE I)



(Ej.1) En el corazón de la Teoría de la Evolución de Barry Harris se encuentra la escala cromática (pentagrama superior) con sus equivalentes enarmónicos (cada una de las dos notas consecutivas que con representación distinta tienen un sonido equivalente, como D# y Eb). Separando las notas negras y blancas, obtenemos las dos escalas de tonos enteros posibles (pentagrama central). De la escala cromática también se derivan los tres acordes disminuidos posibles (pentagrama inferior). Podemos observar que cada uno de ellos contiene dos tritonos: uno de cada escala de tonos enteros.



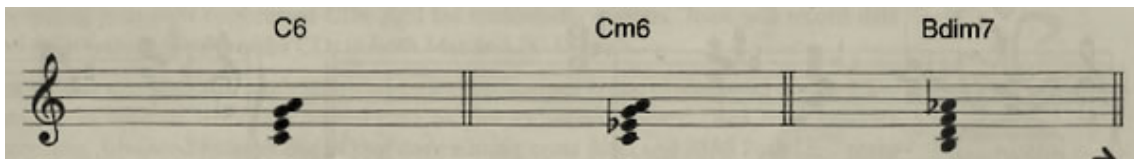
(Ej.2) Cada acorde disminuido genera cuatro acordes de dominante. Tan solo tenemos que coger una nota y bajarla medio tono; esta nota se convierte en la fundamental de un acorde de dominante. Arriba se muestran los 4 acordes de dominante derivados de C#dim7 - Barry Harris insistiría en no olvidar la relación de estos 4 acordes de dominante. Una rápida operación constata que con 3 acordes disminuidos se generan los 12 acordes de dominante posibles.



(Ej.3) Los acordes de dominante generados por un mismo acorde disminuido están relacionados funcionalmente. Podemos sustituir uno por otro, o escoger uno de ellos como voicing básico y combinarlo con cualquiera de los otros para crear un acorde de dominante extendido.



(Ej.4) A partir de un acorde disminuido también podemos generar acordes maj6 (izquierda) y m6 (derecha). Estos acordes suenan como sus correspondientes m7 y m7b5, respectivamente. Por razones funcionales que veremos más adelante, pensaremos en ellos como acordes de sexta (maj6 y m6).



(Ej.5) Pensando en C como la tónica de una escala mayor y otra menor, vemos ahora los acordes maj6 y m6 de estas escalas junto con un acorde disminuido. (ej. 6 y 7).



(Ej.6) Si tomamos el acorde C6 del ejemplo 5 junto con un acorde disminuido, obtenemos lo que Barry Harris denomina escala "major 6 diminished".



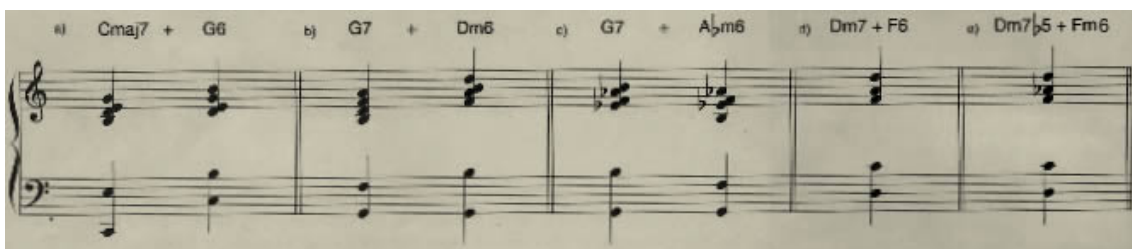
(Ej.7) Si tomamos el acorde Cm6 del ejemplo 5 junto con un acorde disminuido, obtenemos lo que Barry Harris denomina escala "minor 6 diminished".



(Ej.8) Una característica interesante y útil de la escala “major 6 diminished” es que contiene 2 acordes de dominante: el V7 de la tónica mayor y el V7 del relativo menor.



(Ej.9) Si tocamos una escala “minor 6 diminished” empezando medio tono por encima de la fundamental de un acorde de dominante, obtenemos la fundamental, 3ª, 7ª menor, y todas las tensiones alteradas usadas normalmente. Por tanto podemos pensar en la escala “minor 6 diminished” para obtener la sonoridad de la escala alterada.



(Ej.10) Ahora mostraremos algunos puntos de partida para poder visualizar las relaciones entre los acordes de sexta y sus equivalentes funcionales:

- a) Para **acordes maj7**, tocamos el acorde maj6 cuya fundamental se encuentra en el quinto grado de la escala mayor: **Cmaj7 = G6**
- b) Para **acordes de dominante**, tocamos el acorde m6 cuya fundamental se encuentra en el quinto grado del dominante: **C7 = Gm6**
- c) Para **acordes de dominante alterados**, tocamos el acorde m6 cuya fundamental se encuentra medio tono por encima de la fundamental del dominante: **F#7alt = C7sust = Gm6**
- d) Los **acordes m7** se consideran inversiones de los acordes maj6, por lo que esta combinación es natural: **Cm7 = Eb6**
- e) Lo mismo ocurre entre **acordes m7b5** y acordes m6: **Cm7b5 = Ebm6**

De esta manera, al pensar en términos de acordes de sexta se abre la posibilidad de mover los voicings a través de la correspondiente escala “major 6 diminished” o “minor 6 diminished”, resolviendo después al siguiente acorde, en vez de mantener un voicing estático.



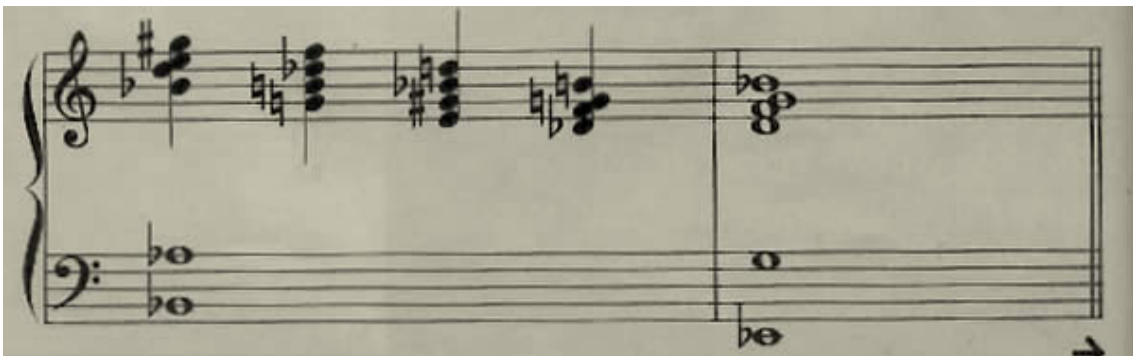
(Ej.11) Como decíamos en los ejemplos 2 y 4, los acordes de dominante derivados del mismo acorde disminuido pueden sustituirse entre sí. Aquí vemos una progresión V-I de B \flat 7 resolviendo sobre Ebma \flat 7, y armonizada con 3 posibles sustituciones sobre un "shell voicing" en la mano izquierda:

- a) E7 resolviendo a un acorde de B \flat 6 dispuesto sobre Eb ma \flat 7
- b) G7 resolviendo a otra inversión de B \flat 6
- c) D \flat 7 resolviendo a otra inversión de B \flat 6

Te preguntará qué ha sido de los cifrados tradicionales. A pesar de que podríamos incluirlos como en el ejemplo 4, la idea ahora es concentrarse en la estructura básica de los voicings. Esto facilita la comprensión de su movimiento a través de las escalas, como veremos seguidamente.



(Ej.12) Podemos hacer flotar estos dominantes sustitutos sobre el arpeggio disminuido ascendentemente.



(Ej.13)... y también descendentemente. Hemos rebajado la nota inferior de los voicings, de manera que cada uno contenga las fundamentales de dos dominantes sustitutos.

A♭6/Fm7 E7/B♭7 B♭6/E♭maj7 D♭m6/C7 A♭6/Fm7 E7/B♭7 B♭6/E♭maj7 D♭m6/C7

(Ej.14) Apliquemos las ideas de Barry del ejemplo 10 a una progresión ii7-V7-IM7-VI7.

A♭6/Fm7 Fm6/B♭7 B♭6/E♭maj7 Gm6/C7

(Ej.15) Continuando como en el ejemplo 14, tenemos la progresión ii7-V7-I7-VI7 con los dominantes en una disposición diferente. Practica estos voicings en diferentes inversiones.

A♭6/Fm7 Bm6/B♭7 B♭6/E♭maj7 C♯m6/C7

(Ej.16) Como en el ejemplo 15, aquí tenemos otro enfoque de los voicings. De nuevo, practica estos voicings en diferentes inversiones.



(Ej.17) Una manera divertida de familiarizarse con el movimiento de voicings a través de las escalas "major 6 diminished" y "minor 6 diminished" consiste en practicar tocando los voicings por movimiento contrario. Tomando la escala de C "major 6 diminished", empezamos desde un unísono y después, mientras nos movemos por grado conjunto y movimiento contrario, vamos relleno con voicings el espacio entre la voz lead y el bajo. Veremos que continuamente estamos alternando entre el acorde de C6 y un acorde disminuido, lo que equivale a una progresión I-V-I-V-I-V-I.



(Ej.18) Tomemos ahora los voicings básicos (posición cerrada) y toquémoslos a través de la escala, en este caso C "major 6 diminished". El resultado es de nuevo la alternancia entre el acorde de C6 y un acorde disminuido. Experimenta haciendo "drop" en algunas voces, para obtener sonoridades más abiertas, como se muestra en el pentagrama inferior.



(Ej.19) Pero ¿quién ha dicho que tengamos que conformarnos con acordes de sexta y acordes disminuidos? podemos tomar prestadas notas del acorde disminuido con el acorde de sexta y viceversa, si eso crea una sonoridad interesante. En este ejemplo, se ha sustituido la 6ª de Cm6 por la 7ª mayor (nota del disminuido). Si ahora recorremos la escala con este nuevo voicing, oiremos sonoridades que no hemos oído antes.



(Ej.20) Este voicing resuelve la nota prestada sobre una nota del acorde (la 7ª mayor (B) resuelve a la 6ª mayor (A) sobre el acorde de Cm6).



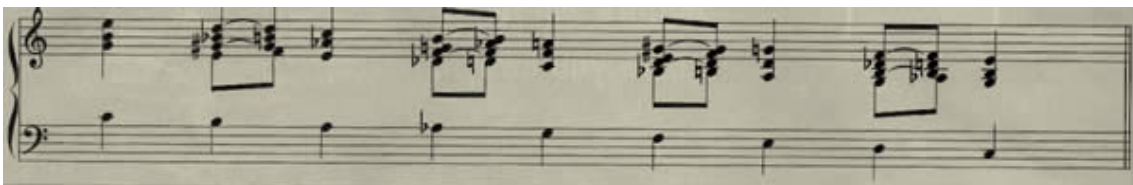
(Ej.21) El primer acorde de este ejemplo contiene 2 notas prestadas (B), que resuelven por movimiento contrario sobre notas del acorde. La resolución ascendente de la mano izquierda puede ser un recurso útil para aquellos que tengan dificultades para alcanzar un intervalo de décima. La progresión se repite bajando por tonos.



(Ej.22) El primer acorde de esta progresión es Am7b5, sobre el cual vemos voicings de la escala de C "minor 6 diminished". Estos resuelven sobre Ebm6/D7 en la cuarta parte del compás, y después sobre Dmaj6/Gmaj7. Podemos ver que no necesitamos esperar hasta el acorde de dominante para empezar a crear movimiento de voicings.



(Ej.23) Otra vuelta de tuerca: Puesto que el acorde disminuido genera 4 dominantes, ¿por qué no tomar prestadas las fundamentales de uno de esos dominantes para usar en un voicing del acorde disminuido? esto es especialmente efectivo, cuando se forma un intervalo de 7ª mayor con la nota en "drop" del voicing, como vemos en el E del segundo voicing, el Db del cuarto, el Bb del sexto, y el G del octavo.



(Ej.24) ¿Y por qué no tomar prestadas 2 fundamentales? como se ve en el beat 2, el primer voicing contiene un E y un Bb, que son las fundamentales de dos de los cuatro dominantes que se generan a partir del acorde disminuido de esta escala. Resuelven ascendentemente sobre el acorde disminuido en la segunda parte del beat. Mientras el patrón continúa a través de la escala de C "major 6 diminished", observa esa preciosa y chocante sonoridad de la 7ª mayor que surge antes de que las notas prestadas resuelvan al acorde disminuido.



(Ej.25) Aquí se precede cada acorde F6 con acorde disminuido vecino, perteneciente a la escala de F "major 6 diminished". Esto podemos utilizarlo sobre un acorde Dm7 para crear movimiento hacia G7 en una progresión ii-V.



(Ej.26) Aquí se ha tomado el mismo ejemplo 25 pero añadiendo una nota prestada en los acordes disminuidos que corresponde a una de las fundamentales de uno de los acordes de dominante relacionados.



(Ej.27) La aplicación del ejemplo 25 a una progresión ii-V-I en C da este posible resultado.



(Ej.28) La aplicación del ejemplo 26 a una progresión ii-V-I en C da este otro posible resultado.



(Ej.29) Este es otro posible enfoque para resolver notas prestadas: en el primer compás el E y el C# son notas prestadas del acorde disminuido de la escala de F "major 6 diminished"; éstas resuelven descendente-mente sobre Fm6. La progresión continúa de manera similar hasta el último compás, en el cual ocurre algo interesante: lo que en un primer momento parece un voicing con 9ª mayor, en realidad contiene tres notas prestadas de la escala de Ab "major 6 diminished" (G y Bb). Lejos de ser estáticas, estas notas son inestables en el contexto de una escala "major 6 diminished" y pueden resolver descendente-mente a notas del acorde de Ab6.

EVOLUTIONARY VOICINGS (PARTE II)

The image shows a musical score for the section "A" of "Star Eyes". It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Above the notes, the following chords are indicated: Fmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, Fm7, Bb7 in the first system; Ebmaj7, Am7b5, D7, Gmaj7, Gm7b5, C7 in the second system. The melody in the right hand is primarily eighth and quarter notes, while the bass line in the left hand features a descending eighth-note scale in measure 8.

(Ej.1) Ésta es la sección "A" de "Star Eyes". En el compás 4, la melodía se presta a ser armonizada con la escala de Ab "major 6 diminished". En el compás 6, se usa la escala de C "minor 6 diminished" para armonizar la melodía, esta vez con una nota prestada del acorde de Bdim7 (el B). En el compás 8 la melodía se armoniza con Bbm6 y Adim7, mientras el bajo descende por la escala de Bb "minor 6 diminished" y resuelve sobre C7 armonizado con un voicing de Dbm6.

This image shows a single line of music on a treble clef staff. It illustrates a Dbm6 chord (D-flat major 6 diminished) superimposed over a C7 chord (C dominant 7). The notes of the Dbm6 chord (F, Ab, Bb, Db) are shown as a block chord over the notes of the C7 chord (C, Eb, F, Gb).

(Ej.2) La escala "minor 6 diminished" funciona muy bien como escala alterada al visualizarla a medio tono por encima de la fundamental de un acorde de dominante. Aquí vemos Dbm6 sobre C7.

This image shows a musical score for a ii-V-I progression resolving to F major. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The progression is: Ebm7 (ii) - D7 (V) - F major (I). The melody in the right hand moves from Eb to D to F, while the bass line moves from Eb to D to F. The F major chord is shown as a block chord in the final measure.

(Ej.3) Aquí vemos un ii-V-I a F donde se usa movimiento sobre la escala alterada del dominante.



(Ej.4) Siguiendo el concepto de tomar prestadas las fundamentales de los acordes de dominante derivados de un mismo acorde disminuido, el voicing del acorde disminuido en el beat 4 incorpora una fundamental prestada (B).

Chord symbols for Example 5:

- System 1: Gmaj7, Gm7, C7, Fmaj7
- System 2: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Am7b5, D7, Gmaj7
- System 3: Cm7b5, F7, Bm7, E7, Am7, D7, G6

(Ej.5) Veamos "How High the Moon." En el compás 3 vemos un movimiento de voicings sobre la escala de Bb "major 6 diminished". En el compás 5 se ha armonizado el G de la melodía con un acorde disminuido, como si se tratara de una nota disminuida de la escala de F "major 6 diminished" – después movemos el voicing a través de la escala. En los compases 9 y 10, la armonía va de un acorde maj7 a un ii-V a distancia de tritono. Esta situación es habitual, y se puede entender como un acorde mayor (Eb) que se mueve a su relativo menor (Cm), con la sexta en el bajo (A). Las escalas "6 diminished" son perfectas para desarrollar movimiento contrario, como observamos en el compás 11. En el compás 13, se ha armonizado E7 con notas de E7 pero añadiendo dos notas de Bb 7 – un acorde de dominante relacionado.

The image shows a musical score for the section 'A' of 'Woody 'n You' by Dizzy Gillespie. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features chords: Gm7b5, C7, Fm7b5, and Bb7. The second system (measures 5-8) features chords: Ebm7b5, Ab7, and Dbmaj7. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. Triplet markings are present in measures 2, 3, and 4.

(Ej.6) La sección "A" del tema de Dizzy Gillespie "Woody 'n You" se presta a interesantes efectos mediante "préstamo de notas". En el compás 1 se emplea un F# perteneciente a un acorde disminuido (Adim7), que se une al acorde de Bbm6 para formar la escala de Bb "minor 6 diminished", con interesantes resultados. La secuencia se repite en el compás 3.

The image shows a musical score for 'Body and Soul'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features chords: Dmaj7, Em7, Dmaj7/F#, Gm7, C7, F#m7, B7, Em7, A7, and Dmaj7. The second system (measures 5-8) features chords: Dm, G7, Cmaj7, Ebdim, Dm7, G7, C7, B7, Bb7, and E7. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. Triplet and sextuplet markings are present.

(Ej.7) "Body and Soul" también constituye un terreno muy fértil para el método armónico de Barry Harris. En el compás 1 se emplea movimiento contrario sobre la escala de D "major 6 diminished" mientras se armoniza la melodía; En el compás 5 vemos un movimiento similar con la escala de D "minor 6 diminished". En el compás 3 se armoniza F#m7 mediante un voicing de A6 (que contiene las mismas notas), el acorde de B7 con Cm6 (el B y el D son notas del acorde disminuido que proviene de la escala de C "minor 6 diminished"), el Em7 con G6, y el A7 de dos maneras: primero con notas de su acorde disminuido relacionado (C#dim7) y después con Gb7, un acorde de dominante relacionado. Aunque el cifrado del compás 6 indica Ebdim, el B en el bajo es una opción razonable dado que constituye la fundamental de un acorde de dominante que se deriva de Ebdim7.

EXPLORACION DE ACORDES

(Ej.1) Apliquemos las escalas: Paso 1, empezamos tocando la escala de C dominante sobre un ii-V en F (a). Paso 2: al pasar de C dominante a Gb dominante, usamos el mismo enfoque sobre el mismo ii-V, y/o un ii-V en Cb/B (b, c, y d). El paso 3 puede realizarse en patrones como aquellos que se ven en (e) y (f) sobre un ii-V en D menor, y el paso 4 puede enfocarse de una manera simple como en (g) sobre la misma progresión. Observemos que nuestra escala elegida no tiene por qué encajar en la barra de compás o en el cambio de acorde, aunque podría. Esto se debe a la intercambiabilidad de las 4 escalas de dominante. En (e), por ejemplo, se emplea la escala de C dominante hasta la última nota; si hubiéramos cambiado a la escala de A dominante en la barra de compás, habríamos tocado un F# en lugar de un F natural. El F en este caso se convierte en la b13, una elección perfectamente válida. Experimenta con el sonido de cada una de las 4 escalas relacionadas sobre cada progresión de acordes posible. En función de la escala elegida estaremos en el *continuum* que hay entre notas del acorde y notas alteradas.

(Ej.2) Como mencioné en las "Especies de dominante" los acordes m7 se pueden entender desde su relación con la escala mayor. En (a), usamos la escala de F mayor sobre tres progresiones habituales en jazz. En (b), vemos cómo se puede reinterpretar el ii de una progresión ii-V como un voicing de un acorde mayor de I grado y seguir con la misma escala sobre el acorde de V grado para llegar a las tensiones, hasta que alcanzamos la 3ª del V grado. Experimenta con temas.

(Ej.3) Aquí tenemos un blues en F dispuesto con patrones básicos de escalas pertenecientes a los ejercicios anteriores. Prueba a intercambiar las escalas de los acordes de dominante relacionados para sentir qué tal quedan con las notas de los acordes alterados.

(Ej.4) Ahora que ha quedado claro que las 4 escalas de dominantes relacionados son intercambiables al solear, veamos lo fácil que resulta combinar los acordes de dominante relacionados para crear voicings alterados. Cada pareja contendrá dos notas comunes, así como las dos nuevas notas alteradas introducidas por el acorde superpuesto. La ventaja de aprender los acordes alterados como acordes relacionados armonizados conjuntamente, es que los voicings son realmente fáciles de disponer. Muchos intérpretes acaban por aprender tan solo unos pocos voicings, ya que resulta difícil memorizar voicings más extensos. Empleando acordes más "condensados" permite además añadir una dimensión más rítmica al comping.

(Ej.5) Hemos visto cómo generar un acorde de dominante simplemente bajando medio tono una nota de un acorde disminuido. ¿Qué ocurriría si bajamos dos notas?, ¿y bajando tres notas? resulta que estos movimientos generan respectivamente acordes maj6 y acordes m6 (ejemplo a). Las aplicaciones básicas de los voicings de estos acordes van enfocadas a acordes m7 y m7b5 (ejemplo b). Pero ahora que sabemos que cada nota movida en un acorde disminuido es la fundamental de un acorde de dominante relacionado, podemos aplicar voicings de acordes maj6 y m6 a su acorde de dominante relacionado. En (c) se aplican acordes maj6 sobre C7 que pertenecen a las fundamentales de los acordes de dominante relacionados A, Gb, Eb, y C.

(Ej.6) Aquí vemos algunas ideas para practicar los voicings vistos en los ejemplos anteriores. En (a), se muestra cómo tocar los voicings básicos en un patrón de V-I que se puede transportar a todos los tonos. En (b) y (c), se sugieren dos maneras de combinar arpeggios y escalas para crear patrones melódicos.

(Ej.7) ¿Y cómo hacemos para visualizar al vuelo estos voicings? Probemos esto: Las notas blancas representan notas de un acorde disminuido. Las notas negras son las fundamentales de sus acordes de dominante relacionados, y aquellas que generan el correspondiente voicing de acorde de sexta. Y, efectivamente, mezclándolas, surge la escala disminuida que corresponde a este acorde disminuido concreto.

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each showing a sequence of chords in 4/4 time. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).
 a) Chords: Em7 \flat 5, A7, Dmaj7.
 b) Chords: Gm7, C7, Fmaj7.
 c) Chords: Gm7, C7, Fmaj7.
 d) Chords: Em7 \flat 5, A7, Dm.

(Ej.8) Saltemos a un nuevo nivel de flexibilidad para nuestras aventuras con los voicings. Cuando usamos acordes maj6 y m6 tal como se ha descrito en el ejemplo 6, podemos intercambiar notas del acorde con notas del acorde disminuido que se construye medio tono por debajo de la fundamental del acorde de sexta. Por ejemplo, en un acorde G6, podemos tomar prestadas o sustituir notas pertenecientes al acorde de F#dim7 – totalmente a nuestro antojo. Cuando usamos voicings de acorde de dominante, podemos tomar prestadas o sustituir notas pertenecientes a cualquiera de los otros tres acordes de dominante relacionados. En (a), el acorde Em7 \flat 5 puede pensarse como un voicing de Gm6 con el F# y el A prestados de F#dim7, el acorde A7 está armonizado con notas de G \flat 7 y C7, y el acorde Dmaj7 está armonizado con un A6 que intercambia el A por un G# de G#dim7. El segundo compás en (b) usa dos acordes de sexta diferentes sobre Fmaj7: un voicing de C6 con el Ab y B pertenecientes a Bdim7, y un voicing de C6. Cada uno de los voicings de estos ejemplos es una mezcla de notas pertenecientes a un acorde de sexta y a un acorde disminuido, o por notas de dos acordes de dominante relacionados. Practica con estos movimientos para conseguir entender la paleta de colores y la libertad que se consigue con este nuevo enfoque.

The image shows a musical score for Example 9 (Ej.9) in 4/4 time, F major. It consists of two systems of music. The first system contains four examples labeled a-1, a-2, a-3, and a-4. Each example shows a sequence of chords: C7, Fmaj7, C7, Fmaj7, C7, Fmaj7, C7, Fmaj7. The second system contains three examples labeled b, c-1, and c-2. Example b shows Gm7/C7, C7, and Fmaj7. Example c-1 shows C7 and Fmaj7. Example c-2 shows C7 and Fmaj7. The score illustrates various voicings and techniques, including the use of 'notes borrowed' from related chords.

(Ej.9) Aquí tenemos diferentes aplicaciones de las técnicas que hemos visto en ejemplos anteriores. El principal ingrediente añadido aquí es tomar el concepto de "notas prestadas" y extenderlo en el tiempo. Los cuatro ejemplos en (a) aplican las fundamentales de los dominantes relacionados directamente sobre los voicings de la mano derecha. El voicing m7 que surge a partir de la 5ª nota de la escala de dominante puede ser usado como un voicing de dominante muy efectivo (b). Los ejemplos en (c) añaden notas prestadas de los correspondientes acordes disminuidos, así como las fundamentales de dominantes relacionados.

The image shows a musical score for Example 10 (Ej.10) in 4/4 time, Bb major. It consists of two systems of music. The first system contains seven measures with the following chords: Ebmaj7, Ab7, Gm7b5, Eb7/C7, Fm7, Bb7, Am7b5, and F7/D7. The second system contains six measures with the following chords: Ebmaj7, Gb7/A7, Abmaj7, G6, Gm7, and C7. The score illustrates various voicings and techniques, including the use of 'notes borrowed' from related chords.

(Ej.10) Ahora, apliquemos estas técnicas a algunos standards: "It Could Happen To You" (arriba), "My Romance", y "Stella By Starlight". Podemos ver cómo la flexibilidad que hemos ganado armonizando nos permite tener voicings bajo la melodía que de otra manera nunca hubiéramos imaginado.

"My Romance"
C7 Fmaj7 Em7b5 Dm7 Gm C7 Fmaj7 etc.

"Stella by Starlight"
1 Em7b5 A7 C7 F7 F7

5 Bb7 Ebmaj7 Ab7 Bbmaj7 Eb7/A7

The image shows a musical score for two songs. The first system is for "My Romance" in 4/4 time, featuring chords C7, Fmaj7, Em7b5, Dm7, Gm, C7, and Fmaj7. The second system is for "Stella by Starlight" in 4/4 time, featuring chords Em7b5, A7, C7, F7, and F7. The third system continues "Stella by Starlight" with chords Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7, and Eb7/A7. The score includes treble and bass clefs, notes, rests, and fingerings (1, 3, 6).

(Ej.11)

DIMENSIONES DISMINUIDAS

Al improvisador creativo se le suele ver como un personaje con una gran libertad a la hora de enfocar la música. Sin embargo, muchos de estos músicos (entre los que me incluyo) acabamos por practicar patrones predefinidos, sobretodo cuando se trata de escalas disminuidas y armonías basadas en ellas. Esto no es malo, por supuesto, ya que es un paso muy beneficioso y necesario de cara a perfeccionar nuestra ejecución en el piano.

Pero en lo que se refiere a verdadera improvisación, muchas veces acabamos por tocar lo que practicamos, y el hecho de conocer las escalas disminuidas no lleva necesariamente a una gran experimentación creativa. Muchos de nosotros usamos la escala disminuida y el acorde disminuido simplemente como una sonoridad.

De modo que me gustaría presentaros un esquema que permite practicar más libremente y que puede incorporarse a nuestra interpretación en el piano con resultados sonoros muy interesantes. **El objetivo es que esto constituya una ayuda para ser más libres creando voicings y líneas melódicas, partiendo simplemente de un acorde disminuido.** A partir de ahí alteramos el sonido mediante la técnica del "préstamo de notas", incorporando notas de los acordes disminuidos que se encuentran a medio tono por encima o por debajo del acorde disminuido de partida (recordemos que sólo existen tres posibles acordes disminuidos). Luego tan sólo se trata de jugar y divertirse mezclando.

Recuerda que cuando mencionamos el voicing $m7b5$, podemos pensar en él como un acorde $m6$ con la fundamental una tercera menor por encima. Lo mismo ocurre con los voicings $m7$, que se pueden entender como acordes $maj6$ con la fundamental una sexta mayor por encima; esto facilita el pensar en mover los voicings a través de la correspondiente escala "6 diminished" o $m6$ diminished". No es tan importante pensar cuál es el siguiente acorde antes de tocarlo; tan solo hay que pensar en mover las voces arriba y abajo para crear voicings interesantes.

Observa el siguiente cuadro:

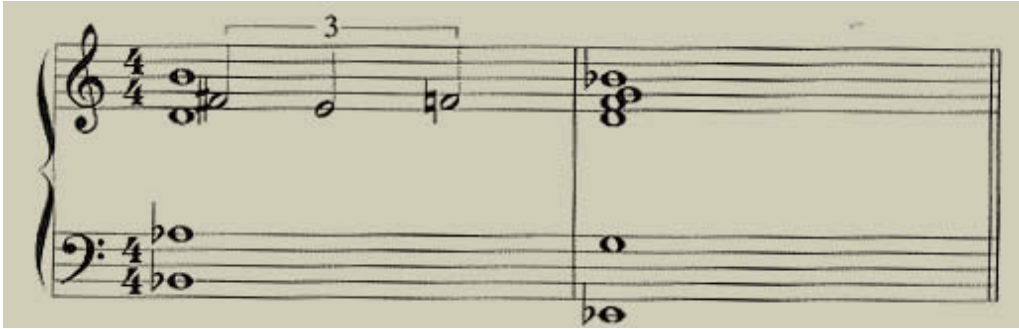
Decodificador de Acordes 1

Keyboard Chord Decoder 1
Drop a root, float a note

E ₇	G ₇	A	C
↑	↑	↑	↑
D	F	A ₇	B
↓	↓	↓	↓
C ₇	E	G	B ₇

Si tomamos de referencia el acorde disminuido de la línea central y bajamos cualquier nota obtenemos un acorde de dominante; así que tenemos una familia de cuatro posibles acordes de dominante desde los cuales trabajar. Si subimos cualquiera de las notas del disminuido, obtenemos una familia de acordes m7b5 (acordes de ii grado, que se relacionan a su vez con la familia de acordes de dominante V anteriormente mencionados). Dado que estos acordes están relacionados por sus conexiones de ii-V, podemos usarlos de la manera que queramos; podemos pensar en ellos como una familia de acordes de ii grado por encima del acorde disminuido central, que se relacionan con la familia de acordes de V grado que se encuentran debajo del acorde disminuido central.

Basta de palabras. Lancémonos a ello y toquemos los ejemplos siguientes para oír todo lo que se puede hacer enfocando los acordes disminuidos de este modo. Practica los ejemplos en todos los tonos, pero recuerda simplemente jugar y experimentar tomando prestadas notas arriba y abajo del acorde disminuido. Seguramente experimentarás un mundo nuevo de sonoridades al alcance de tus manos.



(Ej.1) Veamos cómo funciona: comenzaremos con el acorde Ddim7 que aparece en el decodificador de acordes 1. Para asociarlo a un acorde de dominante, bajamos una de sus notas medio tono — o lo que es lo mismo, tomamos prestada una nota del acorde disminuido inferior — digamos de B a Bb; esto da como resultado un acorde de Bb7, dado que hemos puesto un Bb en el bajo. Ahora podemos tocar el acorde Ddim7 en posición fundamental sobre ese Bb en el bajo, y sonará muy bien; pero mejor, usemos un voicing en drop2 para conseguir una sonoridad más moderna. Baja una octava la segunda nota empezando desde la nota superior del acorde; esto sitúa el Ab en el pentagrama inferior, creando un bonito “shell voicing” en la mano izquierda. Bien, ahora apliquemos nuestro sencillo sistema de “notas prestadas” a nuestro acorde de Ddim7 en drop 2: tomemos prestado un F# del acorde disminuido que se encuentra medio tono por encima, y obtendremos las primeras notas del acorde de este ejemplo, que, si lo analizamos (teniendo en cuenta las enarmonías), podemos entenderlo como un acorde Abm7b5 sobre un Bb. El acorde de Abm7b5 pertenece a la familia de los acordes de ii grado generados por encima del disminuido central del Decodificador de Acordes, y está relacionado con el acorde de Db7 que pertenece a la familia de acordes de V grado generados por debajo del disminuido central del Decodificador de Acordes. Recordemos: los acordes de estas familias relacionadas pueden mezclarse libremente. Sabiendo esto, ¿qué pinta ese E? si tenemos en cuenta todas las notas del voicing en drop 2 tenemos ahora un acorde E7 sobre el Bb, y E7 pertenece a la familia de acordes de V grado generados por debajo del disminuido central. Con el F al final del compás, retornamos al acorde inicial de Ddim7, y después resolvemos a Ebmaj9 en el siguiente compás. En realidad, todo lo que debemos pensar es esto: mover el F arriba medio tono a una nota del acorde superior (del Decodificador), luego moverla hacia abajo a una nota del acorde inferior, y de nuevo volver al acorde disminuido original.



(Ej.2) Rápido, hagámoslo de nuevo, ahora que todavía está fresco este concepto en nuestra mente; pero ahora empecemos con la idea de tomar notas prestadas primero, y luego analizaremos. Comencemos con nuestro viejo amigo Ddim7 del Decodificador de Acordes 1, y tomemos una de las notas del acorde inferior, para asociarnos con un acorde de dominante de la familia de acordes de dominante relacionados y obtener una fundamental para el bajo: Bb. Pongamos el acorde de Ddim7 en posición fundamental sobre el bajo, y después dispongámoslo en drop2, de manera que tenemos (de arriba a abajo) B, F, D, y Ab. Podríamos parar aquí y tendríamos un buen voicing, pero ¿queremos ser aventureros, no? ¿cómo? simple. Empecemos desde esa nota superior B: tomemos prestado un C perteneciente al acorde superior. Ahora movamos el C de nuevo hacia B (volvemos al acorde original), y ahora tomemos el Bb del acorde inferior (siempre estamos refiriéndonos al Decodificador de Acordes 1). Ahora resolvamos sobre Ebmaj9. Bien hecho, ¿no ha sido tan difícil, no? básicamente hemos movido una de las notas de Ddim7 arriba y abajo, creando una bella línea de movimiento. Podríamos también tocar un solo acorde, con una de esas notas prestadas, y olvidarnos de moverla. Veamos ahora qué hemos hecho. Cogiendo prestado ese C en el primer beat, hemos creado un acorde de Dm7b5 sobre Bb, de la familia de acordes de ii grado que surgen del acorde superior. Esto funciona ya que está relacionado con G7, que es uno de los cuatro acordes de dominante relacionados que surgen del acorde inferior. Rebajando el C a B volvemos a nuestro viejo amigo Ddim7. Después, tomando prestado el Bb del acorde inferior tenemos un Bb7 sobre Bb, lo cual hace que sea muy sencillo resolverlo a Ebmaj9. Y todo esto ocurre porque **acordes de estas familias relacionadas pueden mezclarse y conjugarse libremente**. ¿Un Dm7b5, Dm7, y Bb7, todos sobre Bb? Yo diría que estos acordes están mezclados libremente, y además suenan perfectamente.



(Ej.3) Es así de fácil. Aquí tenemos dos ejemplos adicionales para jugar con nuestro acorde Ddim7, con una sugerencia de cómo mantener un movimiento cromático incluso tras la resolución.

Decodificador de Acordes 2 – La familia de dominantes surgidos del acorde inferior:

The image shows a musical score in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score consists of a treble and bass staff. The bass staff starts with a Ddim7 chord (D, F, Ab, Bb) in the first measure. The treble staff has a melodic line starting on D. Below the score are four chord charts arranged in a 2x2 grid. Each chart has four columns representing notes: Eb, Gb, A, and C. The rows represent different chord voicings. The top-left chart shows the Ddim7 chord. The top-right chart shows the Db7 chord (Eb, Gb, Ab, Bb). The bottom-left chart shows the E7 chord (D, F, Ab, Bb). The bottom-right chart shows the Abm7b5 chord (Eb, Gb, A, Bb).

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _#	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _#	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _#	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _#	E	G	B _b

(Ej.4a) Volvamos al Decodificador, y veamos cuánto podemos sacar de este simple acorde de Ddim7. En 4(a), podemos ver cómo generar cada uno de los cuatro acordes de dominante relacionados, bajando medio tono cada una de las notas del acorde de Ddim7; La nota rebajada es la fundamental del nuevo acorde de dominante. En el ejemplo 4(a), nuestro “préstamo” nos da un Db7 en el beat 1 del compás 1, un E7 en el beat 2 (ambos sobre un Bb), y un Abm7b5 sobre E en el beat 3 — Éste último se puede entender como un acorde E9, que es uno de los acordes de dominante relacionados generados por el acorde inferior del Decodificador.

Decodificador de Acordes 3 – La familia de los acordes m7b5 surgidos del acorde superior:

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _z	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _z	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _z	E	G	B _b

E _b	G _b	A	C
D	F	A _b	B
C _z	E	G	B _b

(Ej.4b) Vemos aquí cómo generar los cuatro acordes m7b5 relacionados del acorde superior; la nota elevada es la séptima del nuevo acorde m7b5. Debajo vemos la transformación de nuestro colega Ddim7 en un acorde de Fm7b5 en el beat 1 del compás 1, y en un Abm7b5 sobre E en el beat 4. En el compás 3, Dmin7 comienza como Dm7b5 pero rápidamente se transforma mediante una sucesión de armonías relacionadas con movimiento cromático de las voces interiores, convirtiéndose finalmente en un G#m7b5 sobre E en el beat 3, después en un Fm7b5 sobre E en el beat 4.

Decodificador de Acordes 4 – La familia de acordes m7 surgidos del acorde inferior:

The image shows a musical score for a piano exercise in 4/4 time, divided into two parts labeled 'a)' and 'b)'. Above the score are two chord diagrams. The first diagram shows a D7 chord with notes D, F, A, and C. The second diagram shows a D7b9 chord with notes D, F, Ab, and C. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The exercise involves moving notes between the two staves to create different chord voicings.

E \flat	G \flat	A	C
D	F	A \flat	B
C \sharp	E	G	B \flat

E \flat	G \flat	A	C
D	F	A \flat	B
C \sharp	E	G	B \flat

(Ej.4c) Pero ¿por qué tomar prestada solo una nota del acorde disminuido inferior o superior? en 4(c), el Decodificador indica que, cuando movemos dos notas arriba o abajo, obtenemos un acorde m7. Debajo vemos a nuestro colega de nuevo Ddim7 que comienza en forma de Bbmin7 en el beat 1 del compás 1 y como Fmin7 en el beat 1 del compás 3; En la segunda parte del beat recupera su forma de acorde dim7 mediante un movimiento por sextas, de las voces exteriores en la mano derecha. Muy pianístico.

Decodificador de Acordes 5 – Mueve todas las voces, y encuentra nuevas familias de acordes.



(Ej.4d) ¿Cómo de lejos podemos irnos sin perder el sentido? bastante lejos, de hecho. Podemos mover cualquier grupo de tres notas medio tono arriba o abajo, de manera que casi tomamos prestado todo el acorde superior o inferior, y aún así la armonía suena relacionada. Muy poco habitual, pero funciona. Cuando movemos hacia arriba tres notas, entramos en otra familia de cuatro dominantes relacionados; si bajamos las mismas tres notas, entramos en otra familia de acordes m7b5 que se relacionan con esa nueva familia de acordes de dominante. Increíble, pero cierto.

(Ej.5) Aplicaciones a una progresión ii-V-I. Aquí es donde el conocimiento de Ddim7 y sus familias vecinas puede darnos unos resultados muy interesantes. Practiquemos moviendo tan solo una nota de nuestro acorde inicial Dmin7 para obtener el nuevo voicing sobre el acorde de V grado; podemos seguir moviéndonos una vez que lo hemos establecido. En 5(a), nuestro “préstamo” nos da un Abm7b5 sobre el acorde de V grado. En 5(b), comenzamos con Dm7b5 sobre el acorde de V grado. La clave es: no necesitas pensar en el acorde, tan sólo comienza tomando prestadas notas de los acordes disminuidos situados por encima y por debajo del acorde de partida. ¡Diviértete!

DECODIFICADOR DE ACORDES DE BARRY HARRIS

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

LOS CUATRO ACORDES DISMINUIDOS POSIBLES

ESCALA "CHROMATIC"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7 - FAMILIA I

ESCALA "7 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES Maj6 - FAMILIA I

ESCALA "Maj6 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES m6 - FAMILIA I

ESCALA "m6 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7 RELACIONADOS O DISMINUIDOS - FAMILIA I

ESCALA "DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7b5 - FAMILIA I

ESCALA "7b5 DIMINISHED"

DECODIFICADOR DE ACORDES DE BARRY HARRIS

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES m6 - FAMILIA II

ESCALA "m6 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES Maj6 - FAMILIA II

ESCALA "Maj6 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7 - FAMILIA II

ESCALA "7 DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7 RELACIONADOS O DISMINUIDOS - FAMILIA II

ESCALA "DIMINISHED"

Eb	Gb	A	C
D	F	Ab	B
C#	E	G	Bb

ACORDES 7b5 - FAMILIA II

ESCALA "7b5 DIMINISHED"

.....

LAS FAMILIAS DEL GRUPO III SALEN DE LA COMBINACION DEL ACORDE DISMINUIDO EN COLOR NARANJA CON EL ACORDE DISMINUIDO EN COLOR VERDE

Recordemos además en el siguiente cuadro algunas de las equivalencias más importantes:			
Am7	=	Cmaj6	Escala de C "maj6 diminished"
Am7b5	=	Cm6	Escala de C "m6 diminished"
Cmaj7	=	Gmaj6 o Cmaj6	Escala de G o C "maj6 diminished"
Cm	=	Cm6	Escala de C "m6 diminished"
C7	=	Gm6	Escala de A "m6 diminished"
C7alt	=	Dbm6	Escala de Eb "m6 diminished"
Csus4	=	Bbmaj6	Escala de Bb "maj6 diminished"

nota: las escalas de la columna de la derecha surgen al combinar todas las notas coloreadas en el cuadro correspondiente