

# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

DOCUMENTO RECEPCIONAL

*Rhythm changes:*  
**Análisis histórico musical.**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN  
JAZZ Y MÚSICA POPULAR**

PRESENTA

**Iris Jacqueline Dorantes Mayorga**

DIRECTOR: DR. JOSÉ ISRAEL MORENO VÁZQUEZ

CO-DIRECTOR: MTRO. DAVID MAXWELL SMITH



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Marzo de 2021





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
DIRECCION DE SERVICIOS ESCOLARES  
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR



Autorización de Impresión

Lugar y Fecha: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; 22 de febrero 2020

C. Iris Jacqueline Dorantes Mayorga

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Jazz y Música Popular

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Rhythm Changes: Análisis histórico musical

En la modalidad de: Elaboración de texto

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Klaas Balijon

David Maxwell Smith

José Israel Moreno Vázquez

Firmas

[Firma]

David M. Smith

[Firma]

Ccp.Expediente

Revisión 1



## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción .....  | 5  |
| Antecedentes.....   | 6  |
| Justificación.....  | 6  |
| Objetivos .....   | 7  |
| Metodología .....   | 7  |
| <br>  |    |
| 1. Antecedentes históricos del <i>rhythm changes</i> y su contexto en 1930..... | 8  |
| 2. Estructura y Armonía (análisis teórico - práctico).....                      | 12 |
| 3. <i>Rhythm changes</i> y sus variaciones más comunes. ....                    | 15 |
| 4. Listado de variaciones.....  | 46 |
| 5. Tabla de variaciones. ....   | 64 |
| 6. Análisis de la improvisación.....  | 66 |
| 7. Conclusiones. ....   | 73 |
| <br>  |    |
| Fuentes de información.....   | 77 |

## Introducción

En la música como en casi todas las artes es frecuente el uso de ciertos patrones, llámense musicales, gráficos, etc., que definen la corriente artística a la que pertenecen. La creación de algunos de estos patrones no suele ser consciente, sino que surgen de manera orgánica dentro de la misma corriente, a la cual muchas veces el mismo patrón delimita y dota de carácter e identidad, para ser descubiertos después a través del análisis. Dichas corrientes llegan a motivar (en algunos casos mediante la música) movimientos sociales y/o políticos llegando incluso a servir como referente para momentos históricos específicos. Otras veces sucede al revés: el suceso histórico toma como estandarte un patrón ya definido y se lo apropia, convirtiéndose en la corriente misma.

No resulta extraño entonces, que a lo largo de la historia musical de la humanidad hayan surgido patrones musicales: rítmicos, armónicos, e incluso melódicos que por sus cualidades contribuyeron a configurar el estilo en el que fueron creados, tal es el caso del *blues*, que con la melancolía que le caracteriza (proveniente de la tradición vocal africana resultado de su experiencia en la opresión americana), a través de la distintiva armonía y estructura de su forma, se convirtió en el estandarte de los afroamericanos tiempo después de la época de la esclavitud (1865-1900), quienes convirtieron al estilo en la voz de dicho sector social desfavorecido, siendo así el género musical que identificó a toda una comunidad y una época de la historia americana y, que si bien se ha transformado, se ha sabido adaptar al paso del tiempo sin perder su esencia, influyendo incluso en el surgimiento de otros géneros<sup>1</sup>.

El jazz tiene también sus propios patrones idiomáticos y una de sus expresiones la podemos encontrar en la forma *rhythm changes*, que surge en una época en la que la radio y las discográficas dictaban lo que el país escuchaba, y en la era del swing, era este el estilo que recibía todo el apoyo comercial<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver más en: Berendt, J. (1976) *El jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*, Capítulo III. Los elementos. El Blues.

<sup>2</sup> Ver más en: Berendt, J. (1976) *El jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*, Capítulo I. Los estilos. 1930: swing.

## **Antecedentes**

La forma *rhythm changes* surge desde el teatro musical y de manera casi inmediata se adapta al mundo del jazz; se han escrito piezas con esta forma desde la era del swing, pasando por estilos como el *bebop* e incluso ahora se siguen componiendo dentro del jazz contemporáneo. A pesar de que su impacto fue menor al impacto del *blues*, el *rhythm changes* ha logrado situarse entre las composiciones más emblemáticas de distintas épocas desde su surgimiento. Ha sido usado e interpretado por las más grandes figuras dentro del género y ha trascendido incluso a la pedagogía del jazz como tema de análisis histórico musical y dentro de los programas didácticos de las universidades de música mediante diversos métodos dedicados también a la forma, sin embargo, si bien la información en inglés abunda, en español, así como sucede con gran parte del material didáctico dentro del jazz, es difícil de encontrar.

La propuesta de este texto es brindar un acercamiento histórico a la forma musical *rhythm changes* a través de la información recopilada y lograr, mediante el análisis de las variaciones armónicas de quince temas, una comprensión teórica musical integral; así como proporcionar las herramientas básicas para la composición de la forma con ejemplos escritos de piezas conocidas.

## **Justificación**

El *rhythm changes* es un tema imprescindible dentro de los programas educativos de la enseñanza del jazz, incluyendo el de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, sin embargo, el contenido se encuentra disperso entre diferentes métodos que, si bien son los más populares actualmente, se encuentran en inglés; son bastante similares entre sí y el análisis histórico/teórico/musical al tema no siempre reúne la información de manera práctica. Sin embargo, a comparación del *blues*, el *rhythm changes* no cuenta con suficiente bibliografía dedicada a su estudio. Este texto se enfoca en el análisis musical de quince temas con variaciones armónicas alrededor de esta forma para la comprensión, de lo general a lo particular, de cada una de las partes que integran un *rhythm changes*, de la historia y de las bases teóricas de la forma y su composición armónica.

## Objetivos

Elaborar un texto que brinde información acerca del *rhythm changes* a través del acercamiento tanto histórico como teórico - musical a la forma o estructura, para una mayor comprensión del estilo, de su trascendencia, del análisis e interpretación armónica para el estudiante de jazz y para cualquier persona con interés en sentar las bases sobre el tema desde un enfoque informativo o didáctico según sea el caso. Este texto brinda también las herramientas para la composición de nuevas formas armónicas a partir de formas o estructuras ya transcritas.

## Metodología

La elaboración del presente texto se llevó a cabo en cuatro etapas:

1. Recolección de información teórica e histórica sobre la forma “*rhythm changes*” a través de internet y de libros de texto encontrados en la biblioteca de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y en el catálogo personal de los profesores Mtro. David Maxwell Smith, Benjamín García y el Dr. José Israel Moreno Vázquez.
2. Selección, análisis e interpretación de la información histórica y teórica recopilada, selección y análisis armónico de los *rhythm changes* escogidos y de la improvisación.
3. Desarrollo del contenido del texto con información histórica y teórica, síntesis del resultado de los análisis armónicos en listado y tabla de variaciones.
4. Redacción de la justificación del texto, conclusiones y revisión.

## 1. Antecedentes históricos del *rhythm changes* y su contexto en 1930.

La década de 1930 da inicio con un suceso de escala mundial un jueves 24 de octubre de 1929 en Nueva York, Estados Unidos: la Gran Depresión. Una recesión económica que afectó a la mayoría de los sectores que sostenían al país en aquel entonces, y a pesar de que poco a poco la nación logró recuperarse, el resto del mundo padeció de una u otra manera las consecuencias de este embate económico que, aunado a la llegada de Adolf Hitler al poder en Alemania y a la reorganización política europea de la década, desembocaría en el inicio de la Segunda Guerra Mundial un 1° de septiembre de 1939 (Basil H. & Liddell Hart 1991).

Por el lado de la cultura, el jazz en América ya había nacido. Los años 20 consolidaron al *blues* clásico mientras que estilos como el Nueva Orleans y Chicago le abrieron paso al swing con la creación de la primera *big band* de la que se tiene registro, fundada por el pianista Fletcher Henderson y el saxofonista Don Redman en el año de 1923 (Southern, 2001, p. 401).

Fue el swing el estilo en el que se desarrollaron las grandes *big bands* de la época. Duke Ellington, Chick Webb, Cab Calloway y Lionel Hampton llenaban los salones de baile de la ciudad de Nueva York mientras que, hacia el centro del país específicamente en Kansas, el panorama no era distinto.

Durante la gran sequía que azotaba al sur de Estados Unidos, la población rural de estas zonas migraba al norte del país en busca de una pronta solución a sus problemas económicos y laborales, y en algunos casos dicha solución la encontraban a través de la venta ilícita de alcohol. Kansas prosperaba comercial y económicamente y sus sitios de entretenimiento contrataban a músicos que llegaban desde Chicago y Nueva Orleans en busca de nuevas oportunidades de trabajo, fue tal el movimiento de dicha ciudad que incluso desarrolló su propia manera de tocar el swing y fue además en este sitio donde a finales de la década se daría la transición hacia el siguiente estilo, el *bebop*. Bajo esta apresurada dinámica, los músicos migrantes, en la necesidad de improvisar y de demostrar su talento, empezaron a reunirse y a tocar bajo la rutina de lo que ahora conocemos como *jams*<sup>3</sup>; al inicio tocaban todos por igual, después, uno por uno tenía la oportunidad de lucir sus habilidades al momento de improvisar y, al final, volvían a tocar todos por igual. Como forma usaban frecuentemente el *blues* y también solían alterar el tiempo de los temas ya conocidos para variar así el carácter de lo que se estaba tocando (Southern, 2001, p. 401).

---

<sup>3</sup> Actualmente, las sesiones de *jam*, como se les conoce ahora, forman parte inherente de la esencia del jazz como género musical, siendo una práctica bastante habitual entre los jazzistas a lo largo del mundo.

Kansas contribuyó al swing con innumerables elementos tanto armónicos como melódicos, e incluso rítmicos; el uso de riffs como apoyo a la improvisación del solista o como inicio o al final del número, el “llamado y respuesta” como herramienta melódica y entre solistas, la acentuación de los 4 tiempos por igual, entre otras innovaciones al estilo (Berendt, 1976, p. 41). Kansas fue también el lugar en el que personas como Count Basie se apropiaron del estilo y lo llevarían a un nuevo nivel tanto para el músico como para la audiencia.

A finales de la década de los treinta, el auge de la radio, el fin de La Prohibición y el éxito comercial del swing, que terminó por perjudicar al estilo, darían paso a una nueva manera de tocar el jazz: con bandas más pequeñas, melodías frenéticas, armonías complejas y la búsqueda de la libertad racial tanto como el reconocimiento como artistas serios a través de la música, nacería el *bebop*, un estilo de jóvenes intérpretes que buscaban ser reconocidos por su talento, a diferencia del swing, que priorizaba la imagen por encima del conocimiento.

Fue una época de evolución de estilos y cambio no sólo para la música, sino para el mundo del entretenimiento en general, y el teatro musical, no era la excepción. Fue también la década de auge de la “clásica canción americana” y no era extraño que los compositores de aquel entonces escribieran a la par para las grandes *big bands* y orquestas, tal fue el caso de George Gershwin, pianista y compositor estadounidense de raíces rusas que, entre muchas otras reconocidas obras escribió la pieza *I Got Rhythm*, que, si bien no nació directamente en el swing, pues fue escrita para teatro musical, rápidamente se convirtió en una constante dentro de las *jam sessions*. Gershwin, quien para la época ya era un instrumentista y compositor de renombre, había trabajado anteriormente arreglando y componiendo para orquestas de jazz, incluida la de Paul Whiteman, quien le encargaría la obra *Rhapsody in Blue* en 1924, a partir de la cual ganaría gran fama dentro del mundo del jazz y así también dentro del mundo de la composición de la canción americana (Latham, 2009).

Es importante señalar que durante las décadas de 1920 y 1930, la curiosidad de los blancos hacia el jazz llevó a algunos compositores a “legitimizar” el género haciéndolo más suave y aceptable para las audiencias blancas. Paul Whiteman creó su propia versión de *big band jazz* con cuerdas y versiones de la música popular del día con el estilo “*crooner*”, más aceptado por el oído del consumidor blanco e incluso George Gershwin escribió obras sinfónicas con su propio acercamiento al jazz (Apel, 1955).

En el año de 1930, Gershwin dedicaba su tiempo a escribir para cine y teatro musical al lado de su hermano Ira. Juntos escribieron, entre muchas otras obras, la música de la comedia teatral *Girl Crazy*. La historia, que toma lugar en los Estados Unidos de 1930, trata de un *playboy* que es mandado a cuidar del rancho familiar para alejarlo de los problemas y así sentar cabeza. En lugar de eso, convierte el lugar en una especie de tugurio mismo donde conoce a una chica local y termina enamorándose de ella.<sup>4</sup> En la primera puesta en escena, *I Got Rhythm* es una de las piezas al final del primer acto, interpretada por Ethel Merman, consta de una parte introductoria que da paso inmediatamente después al coro. En esta versión se puede apreciar la forma tradicional del *rhythm changes* con la extensión de compases característica de la época, la obra cumplió una temporada de 272 presentaciones<sup>5</sup>.

Dos años más tarde sería adaptada al cine por primera vez, y por segunda y tercera ocasión en 1946 y 1966<sup>6</sup>. En la primera ocasión en que la historia se llevó al cine, el libreto varió tanto que del score original únicamente dejaron el título y tres temas, incluidos *I Got Rhythm* y su verso introductorio. Esta versión es interpretada por Kitty Kelly, y se puede apreciar la pieza sin mayores cambios<sup>7</sup>. Para la segunda ocasión en que la historia se llevó al cine también bajo el nombre de *Girl Crazy*, fue interpretada por Judy Garland, e inmediatamente se convertiría en uno de los éxitos de la famosa actriz y cantante, contaba también con el mismo verso como introducción<sup>8</sup>. En 1966, el mismo libreto sirvió para inspirar un nuevo filme; *When The Boys Meet*, para el cual se utilizaron varias piezas del score de *Girl Crazy*, la banda sonora se le encargó al famoso trompetista de jazz Louis Armstrong que, además de colaborar con composiciones originales, incluyó en el álbum de la película una versión adicional de *I Got Rhythm*, grabada por su orquesta<sup>9</sup>.

En 1951, Ira Gershwin recibió la propuesta de una nueva puesta en escena inspirada en los éxitos musicales de los hermanos en el rubro del teatro musical; *An American in Paris* contaba una historia totalmente distinta a *Girl Crazy* y la pieza *I Got Rhythm*, fue usada en otro contexto, esta vez sin verso introductorio e interpretada por una voz masculina, la del actor Gene Kelly<sup>10</sup>. El

---

<sup>4</sup> Tomado de la página oficial de la base de datos de los espectáculos del teatro musical de Nueva York y Londres, conocida como OVRTUR

Ver más en: <http://www.ovrtur.com/show/119653> (último acceso 25 de sept. de 2020).

<sup>5</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=wUcrPOHJDHA> (Consultado el 25 de sept. de 2020). Versión más antigua encontrada, no pertenece a las presentaciones de 1930 sino que fue extraída de una compilación radiofónica con fecha en 1937.

<sup>6</sup> Ver más en: <http://gershwin.com/publications/girl-crazy-show/> (Consultado el 25 de sept. de 2020).

<sup>7</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=RDJWZhW3zcs&t=29s> (Consultado el 25 de sept. de 2020).

<sup>8</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ2z-C8HdiA> (Consultado el 25 de sept. de 2020).

<sup>9</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=27YhjAGqy2Q> (Consultado el 25 de sept. de 2020).

<sup>10</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=4zLjF9hIH2k> (Consultado el 25 de sept. de 2020).

musical tuvo tanto éxito que se convirtió en un clásico de Broadway e incluso en el 2015 se hizo una adaptación de la misma, que también incluye *I Got Rhythm*<sup>11</sup> y su verso introductorio.

Para finalizar las adaptaciones oficiales, en 1992 se estrena *Crazy For You*, un musical multipremiado también inspirado en el libreto y la banda sonora de *Crazy Girl*, incluyen, por supuesto, *I Got Rhythm*.<sup>12</sup>

*Rhythm changes* es entonces el “apodo” que tomó la forma del coro de *I Got Rhythm* que, por su dinamismo armónico y melódico, se volvió tan popular que otros compositores tomaron la armonía para desarrollar otras melodías encima (a manera de contrafact) convirtiéndola así en una forma regular en las sesiones de *jam* y composiciones de la época. Aunque los músicos de swing fueron los que hicieron famoso al *rhythm changes*, la forma se volvió popular en la época de transición (Kansas) entre el swing de *big band* y los inicios del *bebop*, casi una cuarta parte de los *rhythm changes* conocidos están escritos por Charlie Parker, por lo que algunos consideran que la forma es usual en ese estilo.

El origen del *rhythm changes* se da en el swing, aunque el profesor Francisco Téllez en el material didáctico de la Escuela Superior de Música menciona que estos cambios aparecen históricamente desde el género minstrel, que era un espectáculo de entretenimiento a finales del siglo XIX que abarcaba comedia, música y danza y era interpretado casi siempre por actores blancos que fingían ser negros pintando su piel. Los apuntes de Francisco Téllez describen que estos cambios se empleaban para acompañar diálogos dentro de estos musicales con algunas sustituciones melódicas de *blues*, y que incluso, estas formas se escuchan todavía en la actualidad en los musicales de Broadway. Sin embargo, ningún otro apunte menciona este dato y el mismo profesor Francisco Téllez no da referencia de dónde obtuvo esta información.<sup>13</sup> No obstante, durante el proceso de este trabajo, al analizar y escuchar quince *rhythm changes* escogidos al azar, concluimos que el apunte de Francisco Téllez es una aportación teórica a las posibilidades de rearmonizar la parte A.

---

<sup>11</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=IYJjicscTyE> (Consultado el 25 de septiembre de 2020).

<sup>12</sup> Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=pTCywgHysY8> (Consultado el 25 de septiembre de 2020).

<sup>13</sup> Francisco Téllez, (1991), Apuntes *Rhythm changes*, Academia de Jazz de la Escuela Superior de Música de la Ciudad de México, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes.

## 2. Estructura y Armonía (análisis teórico - práctico).

El *rhythm changes* toma su estructura y armonía de la pieza de George Gershwin, *I Got Rhythm*<sup>14</sup>, que en su forma popular contaba con una extensión característica de la década de los treinta, de dos compases en la última A, resultando treinta y cuatro compases en una forma AABA.

Es importante señalar que la versión original con su introducción, cumplen con el formato de canción “binario complejo”, proveniente de la tradición musical de Broadway, el cual, al ser interpretado por los jazzistas de la época, se transformó únicamente en repeticiones sin introducción, es por esto que a las repeticiones también se les llama coros, pues es únicamente el coro de la canción es el que se repite.

### I Got Rhythm (intro - verso)

George Gershwin

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music with lyrics and chord symbols. The lyrics are: "Days can be sun - ny, With nev - er a sigh; Don't need what mon - ey can buy. Birds in the tree sing Their day - ful of song, Why should-n't we sing a - long? I'm chip - er all the day, Hap - py with my lot. How do I get that way? Look at what I've got." The chord symbols are: Gm, Cm, Gm, Eb7, Gm, Eb, Gm, Ebm, Gm, Dm7, Gm, Gm, Dm7, Gm, Gm, Cm, Gm, Eb7, Gm, Gm7, Cm7, F7, Bb, Fm7, Bb, Fm7, Bb, D7, Cm7, Eb7, D7, F+, D7, Cm7, F7, E°, Gb7, F7.

<sup>14</sup> Referencias bibliográficas, estándares.

# I Got Rhythm (tema - coro)

George Gershwin

**A**      Bb6    Gm7    Cm7    F7    Bb6    Gm7    Cm7    F7

I got rhy - thm, I got mu - sic,  
I got dais - ies, In green pas - tures,

Bb7/D    Eb7    E°7    Bb6/F    F7    Bb6    F7    Bb/F    F7    Bb6

I got my man. Who could ask for a-ny-thing more?  
I got my man. Who could ask for a-ny-thing more?

**B**      D7      G7

Old Man Troub - le, I don't mind him,

C7      F7

You won't find him Round my door.

Bb6    Gm7    Cm7    F7    Bb6    Gm7    Cm7    F7

I got star - light I got sweet dreams,

Bb7    Eb7    Bb7    Ab7    G7    Cm7    F7    Bb7

I got my man. Who could ask for a-ny-thing more, Who could ask for any-thing more?

Dicha introducción y forma varían en tonalidades de acuerdo al intérprete, en las versiones de Ethel Merman y Judy Garland, la introducción está escrita en un tono distinto al de la forma, mientras que, en la versión de Kitty Kelly, la introducción y el tema están escritos en la misma tonalidad.

Aunque a través de los años se han generado un sinnúmero de cambios y variaciones alrededor de esta, la forma que se toca actualmente, en general, es de treinta y dos compases y de estructura AABA.

**A**

**A**

**B**

**B**

**A**

**A**

La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales del *rhythm changes* IMaj7 vim7 iim7 V7<sup>15</sup> del compás 1 al 4. El compás 5 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV7 en el compás 6, en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en los compases 7 y 8 con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj7 vim7 iim7 V7. La segunda A es idéntica a la primera.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la mediantes (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.<sup>16</sup>

La última A es idéntica a las dos primeras.

<sup>15</sup> En adelante y a lo largo de todo el texto, cada que se mencione la cadencia tradicional del *rhythm changes* se referirá a la cadencia IMaj7 vim7 iim7 V7 dentro de la tonalidad, característica de la forma.

<sup>16</sup> Dado que el movimiento de dominantes por extensión consiste en un dominante resolviendo a otro, cada acorde genera una escala mixolidia distinta y las posibilidades de usar escalas sustitutas por cada cambio se amplían, algo novedoso para la época en la que surgió la forma.

### **3. *Rhythm changes* y sus variaciones más comunes.**

En el proceso de investigación histórica de este texto y en el afán por analizar a detalle cada posible variación armónica de la forma, se fue generando una lista de probables *rhythm changes* sin orden específico, después de analizar quince de estos temas de manera detallada, separé la forma en sus partes (letras) y cada letra en variaciones de dos compases, enlisté cada una de estas variaciones por letra, resultando en una especie de rompecabezas de variaciones que nos permite, además de una mayor comprensión a cada variación, crear nuevas formas ya probadas para la práctica y estudio de la estructura armónica básica del *rhythm changes*. Cabe señalar que dichas variaciones armónicas suelen usarse en las vueltas de improvisación, no precisamente sobre el tema.

#### **Aspectos a considerar en las transcripciones:**

- Todas las cualidades de los cifrados en todo el documento vienen en mayúsculas cuando la 3ª es mayor y en minúsculas cuando la 3ª es menor, IMaj iim7 iim7 IV V7 vim7 vii°.
- Se eliminaron las extensiones para un análisis generalizado y objetivo de las quince formas armónicas.
- Algunos *rhythm changes* inician con un acorde 6 en lugar de un acorde Maj7 debido a la usanza de la época, dicho acorde 6 no está transcrito en la forma ni en la variación individual, se generalizó con un Maj.
- Todas las variaciones vienen descritas como derivadas de la cadencia tradicional, a razón de cumplir con las características que hace a una forma un *rhythm changes*, a excepción de las cadencias finales, que no en todos los casos se busca deriven de la cadencia tradicional.
- Los paréntesis que en ocasiones vienen sugeridos al final de la forma, para completar la cadencia tradicional y volver a la tónica de arriba cuando se vuelve a la forma al final de un solo, fueron agregados como parte de la forma.
- Las cadencias finales en las variaciones de los compases 7 y 8 se describen como tal, no como provenientes de la cadencia tradicional.
- Todos los acordes IMaj vienen escritos como tal cuando derivan de la cadencia tradicional, cuando no, en el caso de las cadencias finales o los compases 5 y 6 anterior al movimiento al IV, vienen como I.

- En el caso de Apple Honey, compases 5 y 6 segunda A, el VI grado es 7, se obvió para evitar de nuevo transcribir de nuevo la A completa, viene indicado en el análisis.
- La melodía de Apple Honey en algunas transcripciones viene en forma AABABA, aquí transcritos únicamente los primeros 32 compases.
- En el caso de Celerity, compases 5 y 6 segunda A, el V grado es 7 y el IV asciende cromáticamente un semitono #IV<sup>o</sup>7, se obvió para evitar de nuevo transcribir de nuevo la A completa, viene indicado en el análisis.
- Se incluyen las variaciones repetidas por letra tanto en la lista de variaciones como en la tabla.
- Desde el análisis anterior y en adelante, los compases se escriben con numeración arábica y los grados con numeración romana.
- Son pocos los *rhythm changes* seleccionados que respetan como tal la forma básica tradicional AABA de 32 compases (transcrita al inicio de este texto), tomando en cuenta que cada variación de la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, además de cumplir con el movimiento de dominantes por quintas descendentes de la parte B del *rhythm changes*, 7 *rhythm changes* cumplen con la forma o derivan de alguna manera de ella y 8 *rhythm changes* no cumplen con la forma ni derivan de alguna manera de ella por lo tanto podría considerarse que, según este texto, no son considerados *rhythm changes*. Sin embargo, se integran en orden alfabético con las 15 piezas en total.
- La bibliografía a la que corresponde cada *rhythm changes* se encuentra en las referencias bibliográficas, al final de este texto.

1 Ain't Misbehavin'

# Ain't Misbehavin'

Thomas "Fats" Waller  
Harry Brooks  
Andy Razaf

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7<sup>17</sup> con una serie de sustituciones, donde el IMaj asciende cromáticamente al #i°7 para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás y finalmente ascender cromáticamente al #ii°7, creando un cromatismo ascendente. El compás 3 comienza con el primer grado (con bajo en su tercera, continuando así el movimiento cromático del bajo) seguido del dominante secundario del VI e inflexión al IV grado en el compás 4, anticipando el movimiento que se da comúnmente en los compases 5 y 6 como un movimiento similar al *blues* con el IV y después IV7(IV), que a su vez hace la función de bVII7 – I, al resolver a la tónica del siguiente compás. Para los compases 5 y 6 utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente

<sup>17</sup> A lo largo de todos los análisis, cada que se mencione la cadencia tradicional del *rhythm changes* se referirá a la cadencia IMaj vim7 iim7 V7 dentro de la tonalidad, característica de la forma.

compás. La primera A finaliza en la primera casilla con un ciclo de cuartas por dominantes extendidas a partir del III de la tonalidad para resolver a la tónica de la segunda A.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con el primer grado y la sustitución tritonal del V7 del VI, que prepara el oído al relativo menor de la parte B, en el último compás repite la preparación de manera directa.

La parte B modula al relativo menor de la tonalidad como I y sigue una serie de movimientos similares al *blues* menor manteniendo el bajo de la siguiente manera; bVI7/I en el compás 2, IV7/I en el compás 3 y el relativo menor se vuelve dominante para dar paso a la siguiente modulación ahora al V de la tonalidad mayor como I, cadencia tradicional donde el IMaj asciende cromáticamente al #i°7 (sustitución por región tonal del VI7) para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás y V7, el I se vuelve dominante y finaliza con un puente modulante por dominantes extendidas de vuelta a la tonalidad mayor.

#### *Doble Análisis*

La parte B modula al relativo menor de la tonalidad como I y sigue una serie de movimientos en los cuales la quinta del I (menor) avanza cromáticamente hasta convertirse en la séptima bemol de la tonalidad menor como dominante, para dar paso a la siguiente modulación ahora al V de la tonalidad mayor como I y cadencia tradicional donde el IMaj asciende cromáticamente al #i°7 (sustitución por región tonal del VI7) para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás y V7, el I se vuelve dominante y finaliza con un puente modulante por dominantes extendidas de vuelta a la tonalidad mayor.

La última A finaliza en el penúltimo compás con la cadencia final Imaj y iim7 V7 en el último compás.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado según el número de compás y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Ain't Misbehavin'* no es considerado un *rhythm changes*.

## Allen's Alley (Wee)

Denzil Best

**A** IMaj   vim7   iim7   V7   iim7   VI7   iim7   V7  
 Bb   Gm7   | Cm7   F7   | Dm7   G7   | Cm7   F7   |

I   I7   IV   #iv°7   IV   V7   I  
 Bb   Bb7   | Eb   E°7   | Bb/F   F7   | Bb   :||

**B** V7(VI)   %   V7(II)   %  
 D7   | %   | G7   | %   |

V7(V)   %   V7   %  
 C7   | %   | F7   | %   ||

**A** IMaj   vim7   iim7   V7   iim7   VI7   iim7   V7  
 Bb   Gm7   | Cm7   F7   | Dm7   G7   | Cm7   F7   |

I   I7   IV   #iv°7   IV   V7   I  
 Bb   Bb7   | Eb   E°7   | Bb/F   F7   | Bb   ||

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional sustituyendo el IMaj por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 5 utiliza el primer grado durante los primeros dos tiempos y se convierte en dominante, resolviendo al IV en el compás 6 y después asciende cromáticamente un semitono #iv°7 en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en el compás 7 con el primer grado (con pedal en el bajo en V) y V7 los siguientes dos tiempos para resolver a la tónica en el último compás.

La segunda A es idéntica a la primera.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VIIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a las dos primeras.



La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VIIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a la segunda.

# Apple Honey

Woody Herman

**A** IMaj vim7 II7 V7 vim7 #ii°7 II7 V7

**B** V7(VI) bVI7(VI) V7(VI) vim7 - iim7(V) %

V7(V) iim7(V) V7(V) V7 iim7 #IV7(V7)

**A** IMaj vim7 II7 bV7(II7) V7 IMaj vim7 II7 V7

IMaj vim7 II7 V7 IMaj vim7 bV7(II7) V7 I

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el iim7 se vuelve dominante creando un ciclo de cuartas por dominantes. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el vim7 seguido del #ii°7, en una aproximación cromática al siguiente acorde II7, y V7 para resolver a la tónica del siguiente compás. Para los compases 5 y 6 utiliza la cadencia tradicional donde el iim7 se vuelve dominante creando un ciclo de cuartas por dominantes. La primera A finaliza en los compases 7 y 8 con la cadencia tradicional con sustitución tritonal en el iim7 para llegar cromáticamente al V7 en el segundo tiempo y resolver a la tónica en los últimos dos tiempos.

La segunda A es casi idéntica a la primera con excepción en los compases 5 y 6, donde utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

La parte B sigue una estructura con base en la estructura tradicional del *rhythm changes* con una serie de sustituciones que preparan al siguiente compás, inicia con el V7 del VI y en el segundo compás utiliza el bVI7(VI) durante los primeros dos tiempos, como una aproximación cromática (orquestando la melodía), en el tercer compás resuelve al vim7 que a su vez hace la función de menor relativo<sup>18</sup> iim7 del V7(V) del compás 5, el sexto compás prepara al dominante de la tonalidad con la cadencia iim7 V7 del mismo y en el octavo compás emplea la cadencia iim7 V7 con sustitución tritonal en el V7 para resolver cromáticamente a la tónica de la última A

La última A comienza con la cadencia tradicional donde el iim7 se vuelve dominante para después ser sustituido por su tritono en el tercer tiempo y llegar cromáticamente al V7 en el último tiempo. En los compases 3, 4, 5 y 6 utiliza de nuevo la cadencia tradicional donde el iim7 se vuelve dominante creando un ciclo de cuartas por dominantes. La última A finaliza en los compases 7 y 8 con la cadencia tradicional con sustitución tritonal en el iim7 para llegar cromáticamente al V7 en el segundo tiempo y resolver a la tónica en los últimos dos tiempos.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Apple Honey* no es considerado un *rhythm changes*.

---

<sup>18</sup> Menor relativo hace referencia al acorde iim7 que antecede a cualquier dominante secundario.

## Brown Gold

Art Pepper

La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales del compás 1 al 4, donde el vim7 es sustituido por el  $i^\circ$  en apoyo a la melodía como técnica de orquestación (aproximación cromática). Para los compases 5 y 6 utiliza la misma cadencia con la misma sustitución. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con el primer grado y V7 los siguientes dos tiempos para resolver a la tónica en el último compás.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la

tonalidad, que cumple la función de V7 del VIIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a la segunda.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Brown Gold* no es considerado un *rhythm changes*.

6 Bud's Bubble

## Bud's Bubble

B. Powell

|   |   |  |                     |  |                            |  |                 |  |                     |  |                     |  |          |  |   |
|---|---|--|---------------------|--|----------------------------|--|-----------------|--|---------------------|--|---------------------|--|----------|--|---|
|    | <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">A</div> IMaj<br>Bb   |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7                   |  | IMaj<br>Bb      |  | #i°<br>B°           |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7 |  |   |
|    | <i>ii</i> m7(bVI)<br>Abm7   |  | V7(bVI)<br>Db7      |  | <i>ii</i> m7(bIII)<br>Ebm7 |  | V7(bIII)<br>Ab7 |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7            |  | I<br>Bb  |  | : |
|    | <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">B</div> V7(VI)<br>D7 |  | %                   |  | %                          |  | V7(II)<br>G7    |  | %                   |  | %                   |  | %        |  | % |
|   | V7(V)<br>C7   |  | %                   |  | %                          |  | V7<br>F7        |  | %                   |  | %                   |  | %        |  |   |
|  | <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">A</div> IMaj<br>Bb   |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7                   |  | IMaj<br>Bb      |  | #i°<br>B°           |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7 |  |   |
|  | <i>ii</i> m7(bVI)<br>Abm7   |  | V7(bVI)<br>Db7      |  | <i>ii</i> m7(bIII)<br>Ebm7 |  | V7(bIII)<br>Ab7 |  | <i>ii</i> m7<br>Cm7 |  | V7<br>F7            |  | I<br>Bb  |  |   |

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el IMaj asciende cromáticamente al #i° para llegar también cromáticamente al *ii*m7 del siguiente compás. El compás 5 utiliza la cadencia *ii*m7 V7 del bVI, seguido de la cadencia *ii*m7 v7 del bIII en el compás 6. La primera A finaliza en los compases 7 y 8 con la cadencia final *ii*m7 V7 y resuelve a la tónica en el último compás.

La segunda A es idéntica a la primera.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la mediantes (III grado) de la

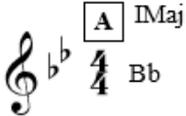
tonalidad, que cumple la función de V7 del VIIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a las dos primeras.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Bud's Bubble* no es considerado un *rhythm changes*.

## Celerity

Charlie Parker

|   |  |           |        |        |       |      |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|---|--|-----------|--------|--------|-------|------|-------|----|------|-----|-----|-----|----|-----|----|-----|----|----|---|
|    | <table border="0"> <tr> <td>IMaj</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> <td>iiim7</td> <td>VI7</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td>Bb</td> <td>Cm7</td> <td>F7</td> <td>Dm7</td> <td>G7</td> <td>Cm7</td> <td>F7</td> </tr> </table>   | IMaj      | iiim7  | V7     | iiim7 | VI7  | iiim7 | V7 | Bb   | Cm7 | F7  | Dm7 | G7 | Cm7 | F7 |     |    |    |   |
| IMaj  | iiim7  | V7        | iiim7  | VI7    | iiim7 | V7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| Bb  | Cm7  | F7        | Dm7    | G7     | Cm7   | F7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|    | <table border="0"> <tr> <td>iiim7(IV)</td> <td>V(IV)</td> <td>IV</td> <td>ivm</td> <td>IMaj</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> <td>IMaj</td> <td>%</td> </tr> <tr> <td>Fm7</td> <td>Bb</td> <td>Eb</td> <td>Ebm</td> <td>Bb</td> <td>Cm7</td> <td>F7</td> <td>Bb</td> <td>%</td> </tr> </table> | iiim7(IV) | V(IV)  | IV     | ivm   | IMaj | iiim7 | V7 | IMaj | %   | Fm7 | Bb  | Eb | Ebm | Bb | Cm7 | F7 | Bb | % |
| iiim7(IV)   | V(IV)  | IV        | ivm    | IMaj   | iiim7 | V7   | IMaj  | %  |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| Fm7   | Bb   | Eb        | Ebm    | Bb     | Cm7   | F7   | Bb    | %  |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|    | <table border="0"> <tr> <td>V7(VI)</td> <td>%</td> <td>V7(II)</td> <td>%</td> </tr> <tr> <td>D7</td> <td>%</td> <td>G7</td> <td>%</td> </tr> </table>  | V7(VI)    | %      | V7(II) | %     | D7   | %     | G7 | %    |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| V7(VI)  | %  | V7(II)    | %      |        |       |      |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| D7  | %  | G7        | %      |        |       |      |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|   | <table border="0"> <tr> <td>V7(V)</td> <td>%</td> <td>IIm7</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td>C7</td> <td>%</td> <td>Cm</td> <td>F7</td> </tr> </table>   | V7(V)     | %      | IIm7   | V7    | C7   | %     | Cm | F7   |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| V7(V)   | %  | IIm7      | V7     |        |       |      |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| C7  | %  | Cm        | F7     |        |       |      |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|  | <table border="0"> <tr> <td>IMaj</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> <td>IMaj</td> <td>VI7</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td>Bb</td> <td>Cm</td> <td>F7</td> <td>Bb</td> <td>G7</td> <td>Cm</td> <td>F7</td> </tr> </table>   | IMaj      | iiim7  | V7     | IMaj  | VI7  | iiim7 | V7 | Bb   | Cm  | F7  | Bb  | G7 | Cm  | F7 |     |    |    |   |
| IMaj  | iiim7  | V7        | IMaj   | VI7    | iiim7 | V7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| Bb  | Cm   | F7        | Bb     | G7     | Cm    | F7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
|  | <table border="0"> <tr> <td>iiim7(IV)</td> <td>V7(IV)</td> <td>IV</td> <td>ivm7</td> <td>IMaj</td> <td>iiim7</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td>Fm</td> <td>Bb7</td> <td>Eb</td> <td>Ebm</td> <td>Bb</td> <td>Cm</td> <td>F7</td> </tr> </table>  | iiim7(IV) | V7(IV) | IV     | ivm7  | IMaj | iiim7 | V7 | Fm   | Bb7 | Eb  | Ebm | Bb | Cm  | F7 |     |    |    |   |
| iiim7(IV)   | V7(IV)   | IV        | ivm7   | IMaj   | iiim7 | V7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |
| Fm  | Bb7  | Eb        | Ebm    | Bb     | Cm    | F7   |       |    |      |     |     |     |    |     |    |     |    |    |   |

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el vim7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional sustituyendo el IMaj por el iiim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 5 utiliza el iiim7 V del IV y IV en el compás 6, para después volverse menor en los últimos dos tiempos. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia final Imaj y iiim7 V7 en el último compás.

La segunda A es casi idéntica a la primera con excepción en los compases 5 y 6, donde utiliza la cadencia iiim7 V7 del IV y resuelve al mismo en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono #IV°7 en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*. La segunda A finaliza en la segunda casilla con la tónica en ambos compases.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* con una variación en el penúltimo compás, en el que utiliza el iim7 de la tonalidad para completar la cadencia con el V7 en el último compás y resolver a la tónica de la última A.

La última A es casi idéntica a la primera con excepción en los compases 3 y 4, donde utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás y en el compás 5, el V es 7.

## Chasing The Bird

Charlie Parker

|   |                          |              |               |             |           |             |          |   |          |          |        |  |
|---|--------------------------|--------------|---------------|-------------|-----------|-------------|----------|---|----------|----------|--------|--|
|    | <b>A</b> IMaj<br>F       | iim7<br>Gm7  | V7<br>C7      | IMaj<br>F   | VI7<br>D7 | iim7<br>Gm7 | V7<br>C7 |   |          |          |        |  |
|    | I7<br>F7                 | IV7<br>Bb7   | #iv°7<br>B°7  | I<br>F      | VI7<br>D7 | iim7<br>Gm  | V7<br>C7 | : | 2.<br>Gm | V7<br>C7 | I<br>F |  |
|    | <b>B</b> iim7(VI)<br>Em7 | V7(VI)<br>A7 | V7 (II)<br>D7 | %<br>%      | %<br>%    | %<br>%      | %<br>%   |   |          |          |        |  |
|   | V7(V)<br>G7              | %<br>%       | iim7<br>Gm7   | V7<br>C7    |           |             |          |   |          |          |        |  |
|  | <b>A</b> IMaj<br>F       | iim7<br>Gm7  | V7<br>C7      | IMaj<br>F   | VI7<br>D7 | iim7<br>Gm7 | V7<br>C7 |   |          |          |        |  |
|  | I7<br>F7                 | IV7<br>Bb7   | #iv°7<br>B°7  | iim7<br>Gm7 | V7<br>C7  | I<br>F      |          |   |          |          |        |  |

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el vim7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 5 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV7 en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con la cadencia final iim7 V7 y resuelve a la tónica en el último compás.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* con sustitución en los primeros dos compases (de la parte B) por la progresión iim7 V7 del VI para resolver al V7 (II) del siguiente compás, y en el penúltimo compás en el que utiliza el iim7 de la tonalidad para completar la cadencia con el V7 en el último compás y resolver a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a la segunda.

# Cottontail

Duke Ellington

**A** IMaj vim7 iim7 V7 iim7 vim7 iim7 V7

Abmaj Fm7 | Bbm7 Eb7 | Cm7 Fm7 | Bbm7 Eb7 |

I7 IV #iv° I V7 V7(II) iim7 V7 I

Ab7 | Db D° | Ab Eb7 | F7 Bbm7 Eb7: || Ab ||

**B** V7(VI) % V7 (II) %

C7 | % | F7 | % |

V7(V) % V7 %

Bb7 | % | Eb7 | % ||

**A** IMaj vim7 iim7 V7 iim7 vim7 iim7 V7

Abmaj7 Fm7 | Bbm7 Eb7 | Cm7 Fm7 | Bbm7 Eb7 |

I7 IV I V7 I

Ab7 | Db | Ab Eb7 | Ab ||

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iim7. El compás 5 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en el compás 7 con el primer grado durante los primeros dos tiempos y V7 los siguientes dos tiempos, V7 del iim7 durante los primeros dos tiempos de la primera casilla para resolver al iim7 y V7 en los últimos dos tiempos respectivamente.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con el primer grado y V7 los siguientes dos tiempos para resolver a la tónica en el último compás.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VIIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es casi idéntica a la primera con excepción en los compases 5 y 6, donde utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV en el compás 6.

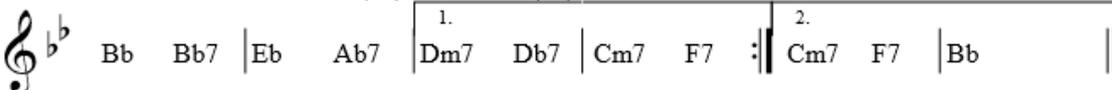
## Dexterity

Charlie Parker

**A** IMaj                    iim7    V7    IMaj    VI7    iim7    V7

 Bb                    | Cm7    F7    | Bb    G7    | Cm7    F7    |

I    I7    IV    IV7(IV)    iim7    bV7(VI)    iim7    V7    iim7    V7    I

 Bb    Bb7    | Eb    Ab7    | <sup>1.</sup> Dm7    Db7    | Cm7    F7    :|| <sup>2.</sup> Cm7    F7    | Bb    ||

**B** iim7(VI)    V7(VI)    %                    iim7(II)                    V7(II)

 Am7    D7    | Am7    D7    | Dm7                    | G7                    |

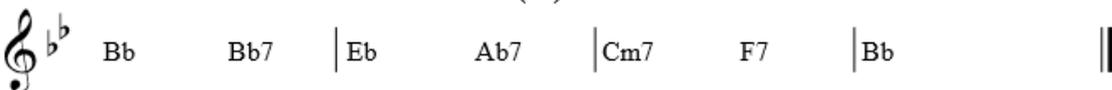
iim7(V)                    V7(V)                    iim7                    V7

 Gm7                    | C7                    | Cm7                    | F7                    ||

**A** IMaj                    iim7    V7    IMaj    VI7    iim7    V7

 Bb                    | Cm7    F7    | Bb    G7    | Cm7    F7    |

I    I7    IV    IV7(IV)    iim7    V7    I

 Bb    Bb7    | Eb    Ab7    | Cm7    F7    | Bb    ||

La primera A comienza con la cadencia tradicional omitiendo el vim7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. En el compás 5 utiliza el primer grado durante los primeros dos tiempos y se convierte en dominante, haciendo una inflexión al IV y resolviendo al mismo en el compás 6 y IV7 del IV en los últimos dos tiempos en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 es sustituido por el tritono de su dominante secundaria para llegar cromáticamente al iim7 del siguiente compás.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con la cadencia final iim7 V7 y resuelve a la tónica en el último compás.

La parte B sigue una serie de progresiones  $iim^7 V^7$  sobre el ciclo de dominantes secundarios de la estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes*; progresión  $iim^7 V^7$  del VI en el primer compás y se repite para el segundo,  $iim^7$  del II en el compás tres y  $V^7$  del II en el compás 4,  $iim^7$  del V en el compás 5 y  $V^7$  del V en el compás 6,  $iim^7$  en el compás 7 y  $V^7$  en el último compás para resolver a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a la segunda.

# Don't Be That Way

Benny Goodman  
Edgar Sampson

**A** IMaj vim7 iim7 V7 IMaj vim7 iim7 V7

$\text{Db}$  Bbm7 | Ebm7 Ab7 | Db Bbm7 | Ebm7 Ab7 |

iim7 VI7 iim7 V7 IMaj vim7 iim7 V7 I IV7 I

$\text{Fm7}$  Bb7 | Ebm7 Ab7 |  $\text{Db}$  Bbm7 | Ebm7 Ab7 :||  $\text{Db}$  Gb7 | Db ||

**B** V7(III) % V7(VI) %

$\text{C7}$  | % | F7 | % |

V7(II) % V7(V) V7

$\text{Bb7}$  | % | Eb7 | Ab7 ||

**A** IMaj vim7 iim7 V7 IMaj vim7 iim7 V7

$\text{Db}$  Bbm7 | Ebm7 Ab7 | Db Bbm7 | Ebm7 Ab7 |

iim7 VI7 iim7 V7 IMaj vim7 iim7 V7

$\text{Fm7}$  Bb7 | Ebm7 Ab7 | Db Bbm7 | Ebm7 Ab7 ||

La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7 del compás 1 al 4. Para los compases 5 y 6 utiliza la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con el primer grado y IV7 los siguientes dos tiempos para volver a la tónica en el último compás.

La parte B inicia con el V7 del III en los primeros dos compases para resolver al V7 del VI en el tercer y cuarto compás, V7(II) en el cuarto y quinto compás y V7(V7) y V7 para el penúltimo y último compás respectivamente, siguiendo dos compases atrás, la estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes*.

La última A es idéntica a la primera.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Don't Be That Way* no es considerado un *rhythm changes*.

## Eb Pob

Fats Navarro / Leo Parker

|   |              |  |             |  |             |  |                     |  |             |  |             |  |          |  |
|---|--------------|--|-------------|--|-------------|--|---------------------|--|-------------|--|-------------|--|----------|--|
|    | IMaj<br>Bb   |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7    |  | IMaj<br>Bb          |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7    |  |          |  |
|    | IMaj<br>Bb   |  | VI7<br>G7   |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7            |  | IMaj<br>Bb  |  | %           |  | %        |  |
|    | V7(VI)<br>D7 |  | %           |  | %           |  | bV7(V7 (II))<br>Db7 |  | %           |  | %           |  | %        |  |
|   | V7(V7)<br>C7 |  | %           |  | %           |  | V7<br>F7            |  | %           |  | %           |  | %        |  |
|  | IMaj<br>Bb   |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7    |  | IMaj<br>Bb          |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7    |  |          |  |
|  | IMaj<br>Bb   |  | VI7<br>G7   |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7            |  | IMaj<br>Bb  |  | iim7<br>Cm7 |  | V7<br>F7 |  |

La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales omitiendo el vim7 del compás 1 al 4. Para los compases 5 y 6 utiliza la cadencia tradicional donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. La primera A finaliza en los compases 7 y 8 con la tónica en ambos compases.

La segunda A es idéntica a la primera.

La parte B sigue la estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes* con una sustitución en el tercer y cuarto compás por el tritono del V7(II) para llegar cromáticamente al V7(V7) del quinto compás.

La última A finaliza en el penúltimo compás con la cadencia final I maj y iim7 V7 en el último compás.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Eb Pob* no es considerado un *rhythm changes*.

## Eternal Triangle

Sonny Stitt

La primera A comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7. En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional sustituyendo el IMaj por el iiim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. En el compás 5 utiliza la cadencia IIm7 V7 del IV y resuelve al mismo en el compás 6 como IV7, en una inflexión al cuarto grado. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iiim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iiim7 y el vim7 se vuelve dominante para resolver a la tónica los últimos dos tiempos.

La parte B sigue un ciclo de progresiones iim7 V7 en una sensación de cromatismo descendente a partir del VII de la tonalidad hasta llegar al bV, progresión iim7 V7 del VII en los compases 1 y 2 (de la parte B), progresión iim7 V7 del bVII en los compases 3 y 4, progresión iim7 V7 del VI en el compás 5, progresión iim7 V7 del bVI en el compás 6 , progresión iim7 V7 del V en el compás 7 y progresión iim7 V7 del bV en el último compás.

La última A es idéntica a la segunda.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *Eternal Triangle* no es considerado un *rhythm changes*.

## 52nd Street Theme

Thelonius Monk

**A** IMaj                    iim7    V7            IMaj                    iim7    V7



I    I7    IV    IV7(IV)    iim7    V7            I            V7            I



**B** V7(IV)                    %                                    IV                                    %



V7(V)                    %                                    V7                                    %



**A** IMaj                    iim7    V7            IMaj                    iim7    V7



I    I7    IV    IV7(IV)    iim7    V7            I



La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales omitiendo el *vim7*, del compás 1 al 4. En el compás 5 utiliza el primer grado durante los primeros dos tiempos y se convierte en dominante, haciendo una inflexión al IV y resolviendo al mismo en el compás 6 y IV7 del IV en los últimos dos tiempos en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en el compás 7 con la cadencia *iim7 V7*, resuelve a la tónica en la primera casilla y V7 los últimos dos tiempos para resolver a la tónica de la segunda A.

La segunda A finaliza en el compás 7 con la cadencia final *iim7 V7* y resuelve a la tónica en la segunda casilla.

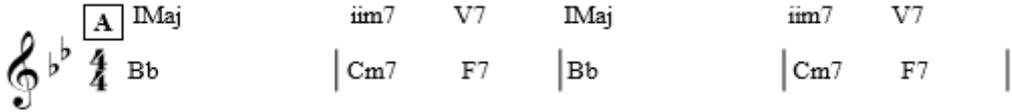
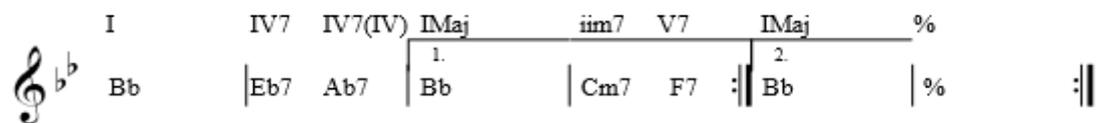
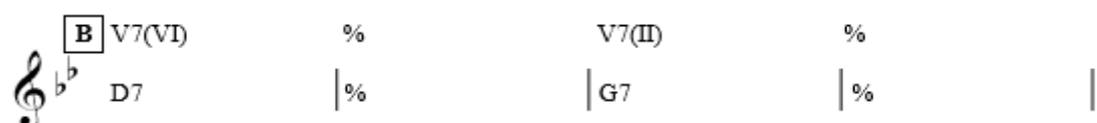
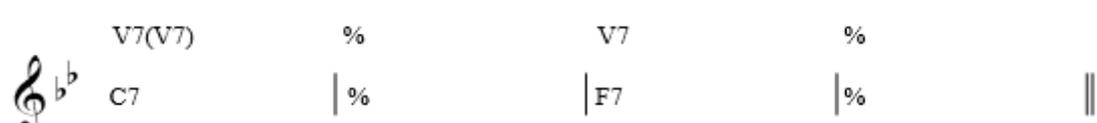
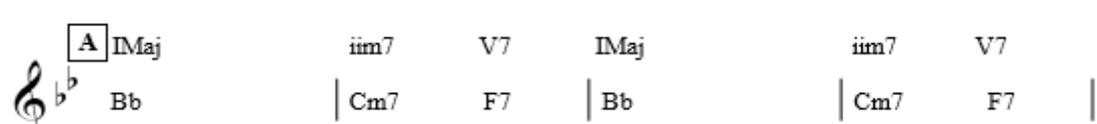
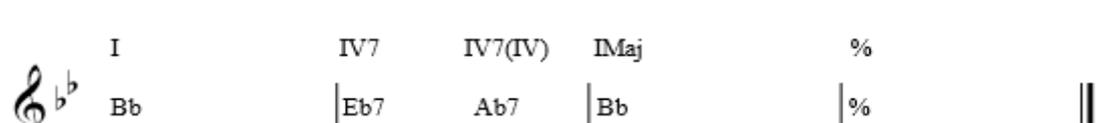
La parte B inicia con el V7 del IV durante los primeros dos compases (de la parte B), IV durante los compases 3 y 4 y vuelve a la cadencia tradicional de la parte B del *rhythm changes* en el compás 5 con el V7 del V y V7 que resuelve a la tónica de la última A.

La última A es idéntica a la segunda.

Tomando en cuenta que, según este texto, para que una forma sea considerada un *rhythm changes* la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, y la parte B debe de cumplir con el característico movimiento de dominantes por quintas descendentes, por lo tanto, *52nd Street Theme* no es considerado un *rhythm changes*.

## Fingers

Thad Jones

|  |
|--|
|    |
|    |
|    |
|    |
|   |
|  |

La primera A comienza con un par de cadencias tradicionales omitiendo el vim7 del compás 1 al 4. El compás 5 utiliza el primer grado, IV en el compás 6 y IV7 del IV en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*. La primera A finaliza en la primera casilla con la cadencia final Imaj y iim7 V7 en el último compás.

La segunda A finaliza en la segunda casilla con la tónica en ambos compases.

La parte B sigue la estructura tradicional del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VIm7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.

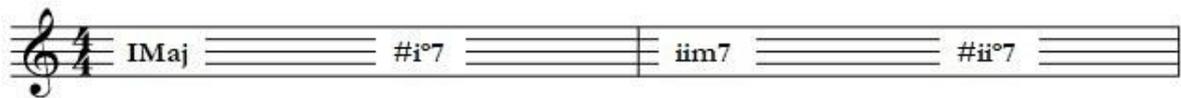
La última A es idéntica a la segunda.

#### 4. Listado de variaciones.

Después del análisis de cada uno de los quince *rhythm changes* seleccionados, se separó cada forma en sus partes (letras) y cada letra en variaciones de dos compases, la siguiente es la lista resultante del análisis de cada una de estas variaciones organizadas por letras.

**Sobre cualquiera de las dos primeras cadencias de la parte A, compases 1 y 2, 3 y 4 (primera, segunda o tercera A).**

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* con una serie de sustituciones, donde el IMaj asciende cromáticamente al  $\#i^{\circ}7$  para llegar también cromáticamente al  $ii^{\circ}7$  del siguiente compás y finalmente ascender cromáticamente al  $\#ii^{\circ}7$ , creando un cromatismo ascendente.



Este recurso se puede encontrar en:

1 Ain't Misbehavin' (primera cadencia, A)

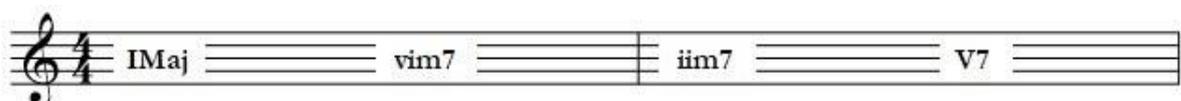
- Primer grado (con bajo en su tercera, proveniente de un movimiento cromático) seguido del dominante secundario del VI e inflexión al IV grado en el compás 4, anticipando el movimiento que se da comúnmente en los compases 5 y 6 como un movimiento similar al *blues* con el IV y después  $IV7(IV)$ .



Este recurso se puede encontrar en:

1 Ain't Misbehavin' (segunda cadencia, A)

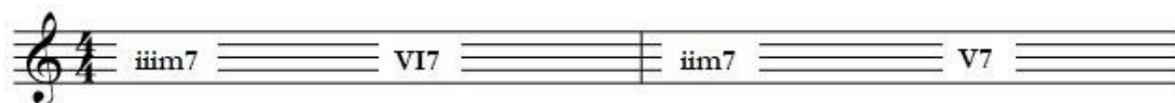
- Cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj  $vim7$   $ii^{\circ}7$   $V7$ .



Este recurso se puede encontrar en:

- 2 Allen's Alley (primera cadencia, A)
- 3 Anthropology (segunda cadencia, A)
- 9 Cottontail (primera cadencia, A)
- 11 Don't Be That Way (primera y segunda cadencia, A)
- 13 Eternal Triangle (primera cadencia, A)

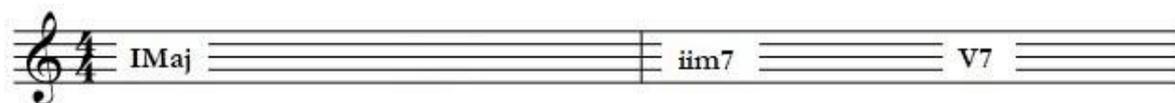
- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

- 2 Allen's Alley (segunda cadencia, A)
- 7 Celerity (segunda cadencia, A)
- 13 Eternal Triangle (segunda cadencia, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el vim7 es omitido.



Este recurso se puede encontrar en:

- 3 Anthropology (primera cadencia, A)
- 6 Bud's Bubble (primera cadencia, A)
- 7 Celerity (primera cadencia, A)
- 8 Chasing The Bird (primera cadencia, A)
- 10 Dexterity (primera cadencia, A)
- 12 Eb Pob (primera y segunda cadencia, A)
- 14 52nd Street Theme (primera y segunda cadencia, A)
- 15 Fingers (primera y segunda cadencia, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el *iim7* se vuelve dominante creando un ciclo de cuartas por dominantes.



Este recurso se puede encontrar en:

4 Apple Honey (primera cadencia, primera y segunda A – segunda cadencia, última A)

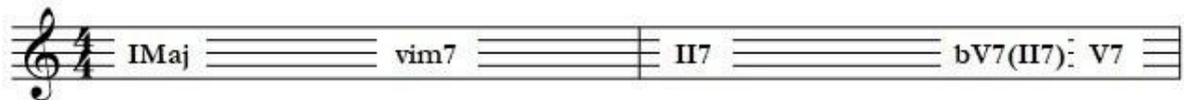
- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el vim7 seguido del #ii°7, en una aproximación cromática al siguiente acorde II7, y V7 para resolver a la tónica del siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

4 Apple Honey (segunda cadencia, primera A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el *iim7* se vuelve dominante para después ser sustituido por su tritono en el tercer tiempo y llegar cromáticamente al V7 en el último tiempo.



Este recurso se puede encontrar en:

4 Apple Honey (primera cadencia, última A)

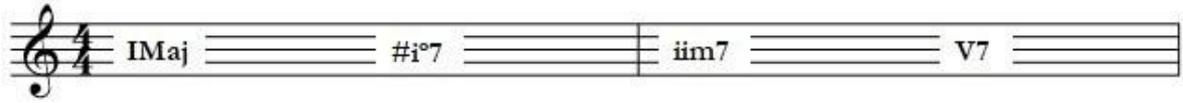
- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el vim7 es sustituido por el i° en apoyo a la melodía, como técnica de orquestación (aproximación cromática).



Este recurso se puede encontrar en:

5 Brown Gold (primera y segunda cadencia, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj asciende cromáticamente al #i° para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

6 Bud's Bubble (segunda cadencia, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

7 Celerity (segunda cadencia, última A)

8 Chasing The Bird (segunda cadencia, A)

10 Dexterity (segunda cadencia, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes*, donde el IMaj es sustituido por el iim7.

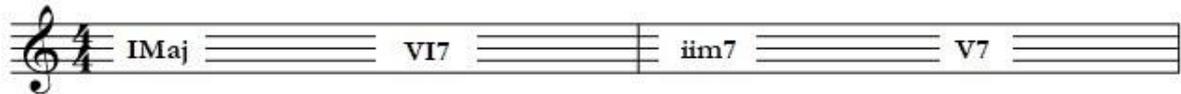


Este recurso se puede encontrar en:

9 Cottontail (segunda cadencia, A)

## Compases 5 y 6, parte A

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el *vi*m7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

- 1 Ain't Misbehavin'
- 4 Apple Honey (segunda A)
- 12 Eb Pob

- Primer grado durante los primeros dos tiempos y se convierte en dominante, resolviendo al IV en el compás 6 y después asciende cromáticamente un semitono en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

- 2 Allen's Alley

- Cadencia *iim7 V7* del IV y resuelve al mismo en el compás 6 y *IV7(IV)* en los últimos dos tiempos en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

- 3 Anthropology

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el *iim7* se vuelve dominante creando un ciclo de cuartas por dominantes.



Este recurso se puede encontrar en:

4 Apple Honey

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el vim7 es sustituido por el i° en apoyo a la melodía, como técnica de orquestación (aproximación cromática).



Este recurso se puede encontrar en:

5 Brown Gold

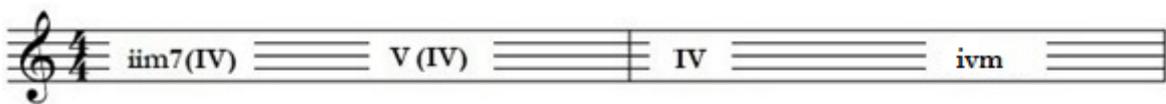
- Cadencia iim7 V7 del bVI, seguido de la cadencia iim7 v7 del bIII en el compás 6.



Este recurso se puede encontrar en:

6 Bud's Bubble

- iim7 V del IV en el compás 5 y IV en el compás 6, para después volverse menor en los últimos dos tiempos.



Este recurso se puede encontrar en:

7 Celerity (primera A)

- Cadencia iim7 V7 del IV y resuelve al mismo en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono #IV°7 en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

7 Celerity (segunda A)

- Primer grado dominante y resuelve al IV7 en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

8 Chasing The Bird

- Primer grado dominante y resuelve al IV en el compás 6 para después ascender cromáticamente un semitono en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

9 Cottontail (primera y segunda A) (última A, sin ascender #iv°)

- Primer grado durante los primeros dos tiempos y se convierte en dominante, haciendo una inflexión al IV y resolviendo al mismo en el compás 6 y IV7 del IV en los últimos dos tiempos en un movimiento similar al *blues*.

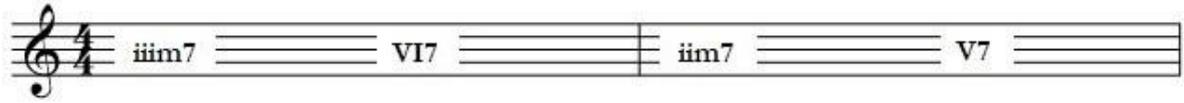


Este recurso se puede encontrar en:

10 Dexterity

14 52nd Street Theme

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

11 Don't Be That Way

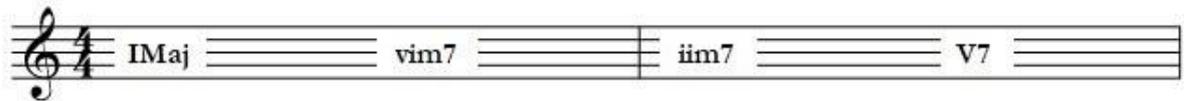
- Cadencia IIm7 V7 del IV y resuelve al mismo en el compás 6 como IV7 en una inflexión al cuarto grado.



Este recurso se puede encontrar en:

13 Eternal Triangle

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7.



Este recurso se puede encontrar en:

14 52nd Street Theme

- Primer grado durante el compás 5, IV en el compás 6 y IV7 del IV en los últimos dos tiempos, en un movimiento similar al *blues*.



Este recurso se puede encontrar en:

15 Fingers

## Compases 7 y 8, parte A

(Aplicable a la última cadencia de la segunda A cuando no se repite idéntica a la primera)

(También aplicable a la última cadencia de la forma cuando la última A no es idéntica a ninguna de las dos primeras)

(Ejemplos repetidos de las primeras dos cadencias de la parte A incluidos)

- Última A idéntica a las dos primeras:

2 Allen's Alley

6 Bud's Bubble

- Última A idéntica a la segunda:

3 Anthropology

5 Brown Gold

8 Chasing The Bird

10 Dexterity

13 Eternal Triangle

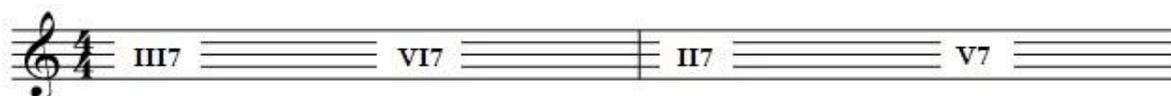
14 52nd Street Theme

15 Fingers

- Última A idéntica a la primera:

11 Don't Be That Way

- Ciclo de cuartas por dominantes extendidas a partir del III de la tonalidad para resolver a la tónica de la segunda A.



Este recurso se puede encontrar en:

1 Ain't Misbehavin' (compases 7 y 8, primera A)

- Primer grado y sustitución tritonal del V7 del VI, que prepara a la parte B, en el último compás repite la preparación de manera directa.



Este recurso se puede encontrar en:

1 Ain't Misbehavin' (compases 7 y 8, segunda A)

- Cadencia final Imaj y iim7 V7 en el último compás.



Este recurso se puede encontrar en:

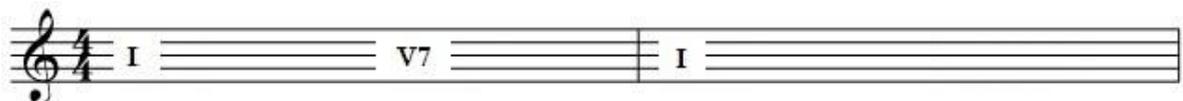
1 Ain't Misbehavin' (compases 7 y 8, última A)

7 Celerity (compases 7 y 8, primera A)

15 Fingers (compases 7 y 8, primera A)

12 Eb Pob (compases 7 y 8, última A)

- Primer grado y V7 los siguientes dos tiempos para resolver a la tónica en el último compás.



Este recurso se puede encontrar en:

2 Allen's Alley (compases 7 y 8, A) (con pedal en el I/V durante los primeros dos tiempos)

5 Brown Gold (compases 7 y 8, segunda A)

9 Cottontail (compases 7 y 8, segunda A)

- Tónica en ambos compases.



Este recurso se puede encontrar en:

7 Celerity (compases 7 y 8, segunda A)

12 Eb Pob (compases 7 y 8, A)

15 Fingers (compases 7 y 8, segunda A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

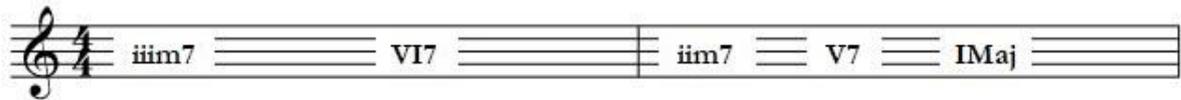


Este recurso se puede encontrar en:

3 Anthropology (compases 7 y 8, primera A)

13 Eternal Triangle (compases 7 y 8, primera A)

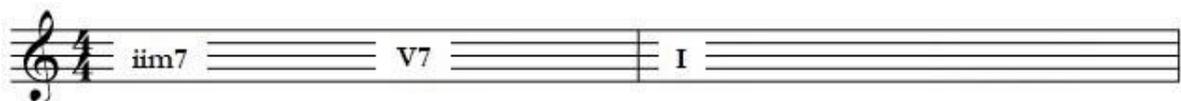
- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para resolver a la tónica los últimos dos tiempos.



Este recurso se puede encontrar en:

13 Eternal Triangle (compases 7 y 8, segunda A)

- Cadencia final iim7 V7 y resuelve a la tónica en el último compás.



Este recurso se puede encontrar en:

3 Anthropology (compases 7 y 8, segunda A)

6 Bud's Bubble (compases 7 y 8, A)

8 Chasing The Bird (compases 7 y 8, segunda A)

10 Dexterity (compases 7 y 8, segunda A)

14 52nd Street Theme (compases 7 y 8, segunda A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* con sustitución tritonal en el iim7 para llegar cromáticamente al V7 en el segundo tiempo y resolver a la tónica en los últimos dos tiempos.



Este recurso se puede encontrar en:

4 Apple Honey (compases 7 y 8, A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás.

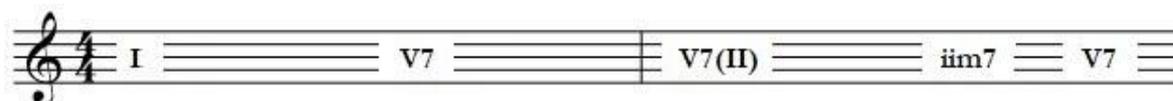


Este recurso se puede encontrar en:

5 Brown Gold (compases 7 y 8, primera A)

8 Chasing The Bird (compases 7 y 8, primera A)

- Primer grado y V7 los siguientes dos tiempos, V7 del iim7 durante los primeros dos tiempos del último compás para resolver al iim7 y V7 en los últimos dos tiempos respectivamente.



Este recurso se puede encontrar en:

9 Cottontail (compases 7 y 8, primera A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 es sustituido por el tritono de su dominante secundaria para llegar cromáticamente al iim7 del siguiente compás.



Este recurso se puede encontrar en:

10 Dexterity (compases 7 y 8, primera A)

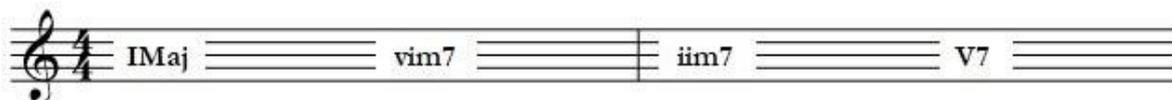
- Primer grado y IV7 los siguientes dos tiempos para volver a la tónica en el último compás.



Este recurso se puede encontrar en:

11 Don't Be That Way (compases 7 y 8, segunda A)

- Cadencia tradicional del *rhythm changes* IMaj vim7 iim7 V7.



Este recurso se puede encontrar en:

11 Don't Be That Way (compases 7 y 8, primera A)

- Cadencia iim7 V7, resuelve a la tónica en el último compás y V7 los últimos dos tiempos para resolver a la tónica de la segunda A.



Este recurso se puede encontrar en:

14 52nd Street Theme (compases 7 y 8, primera A)

## Parte B

- Modulación al relativo menor de la tonalidad como I y sigue una serie de movimientos similares al *blues* menor manteniendo el bajo; bVI7/I en el compás 2, IV7/I en el compás 3 y el relativo menor se vuelve dominante para dar paso a la siguiente modulación ahora al V de la tonalidad mayor como I, cadencia tradicional donde el IMaj asciende cromáticamente al #i°7 (sustitución por región tonal del VI7) para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás y V7, el I se vuelve dominante y finaliza con un puente modulante por dominantes extendidas de vuelta a la tonalidad mayor.

### *Doble Análisis*

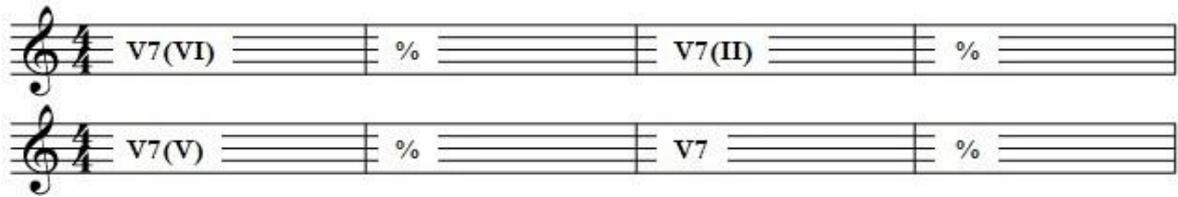
Modulación al relativo menor de la tonalidad como I y sigue una serie de movimientos en los cuales la quinta del I (menor) avanza cromáticamente hasta convertirse en la séptima bemol de la tonalidad menor como dominante, para dar paso a la siguiente modulación ahora al V de la tonalidad mayor como I y cadencia tradicional donde el IMaj asciende cromáticamente al #i°7 (sustitución por región tonal del VI7) para llegar también cromáticamente al iim7 del siguiente compás y V7, el I se vuelve dominante y finaliza con un puente modulante por dominantes extendidas de vuelta a la tonalidad mayor.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains four measures of chords: I(vim), bVI7/I, IV7/I, and I7. The bottom staff contains eight measures of chords: I(V), #i°7, iim7, V7, V7, VI7, II7, and V7.

Este recurso se puede encontrar en:

1 Ain't Misbehavin'

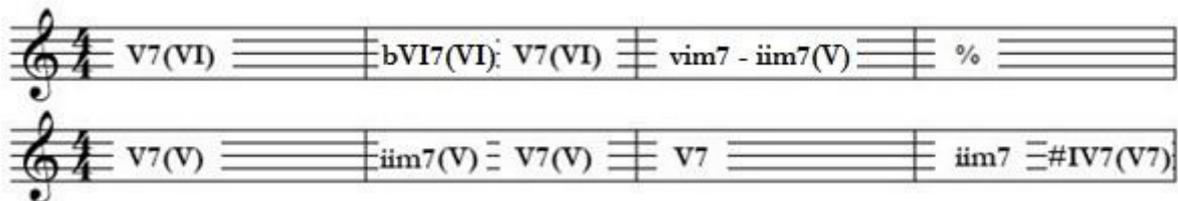
- Estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes* que consiste en un movimiento de dominantes por extensión por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, que cumple la función de V7 del VI<sup>m</sup>7, hasta caer al V7 que resuelve a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

- 2 Allen's Alley
- 3 Anthropology
- 5 Brown Gold
- 6 Bud's Bubble
- 9 Cottontail
- 15 Fingers

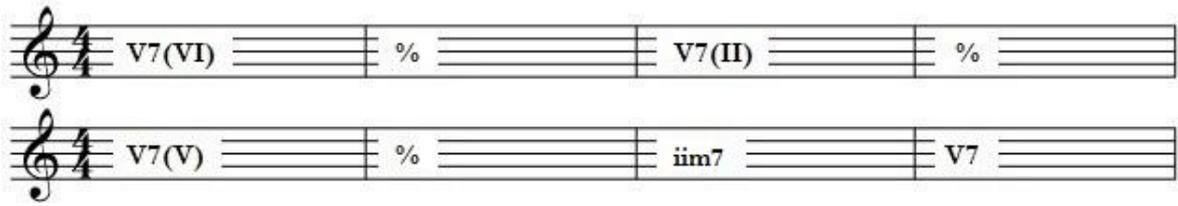
- Estructura con base en la estructura tradicional del *rhythm changes* con una serie de sustituciones que preparan al siguiente compás, inicia con el V7 del VI y en el segundo compás utiliza el  $bVI7(VI)$  durante los primeros dos tiempos, como una aproximación cromática (orquestando la melodía), en el tercer compás resuelve al  $vim7$  que a su vez hace la función de menor relativo  $iim7$  del  $V7(V)$  del compás 5, el sexto compás prepara al dominante de la tonalidad con la cadencia  $iim7 V7$  del mismo y en el octavo compás emplea la cadencia  $iim7 V7$  con sustitución tritonal en el  $V7$  para resolver cromáticamente a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

- 4 Apple Honey

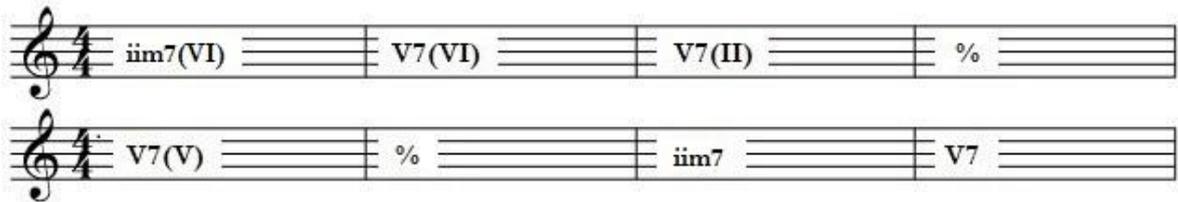
- Estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes* con una variación en el penúltimo compás, en el que utiliza el  $iim7$  de la tonalidad para completar la cadencia con el  $V7$  en el último compás y resolver a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

7 Celerity

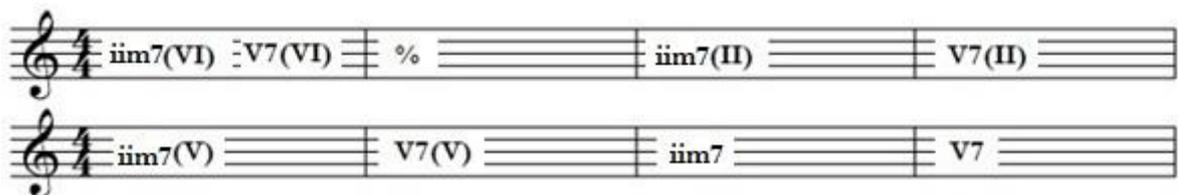
- Estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes* con sustitución en los primeros dos compases (de la parte B) por la progresión iim7 V7 del VI para resolver al V7 (II) del siguiente compás, y en el penúltimo compás en el que utiliza el iim7 de la tonalidad para completar la cadencia con el V7 en el último compás y resolver a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

8 Chasing The Bird

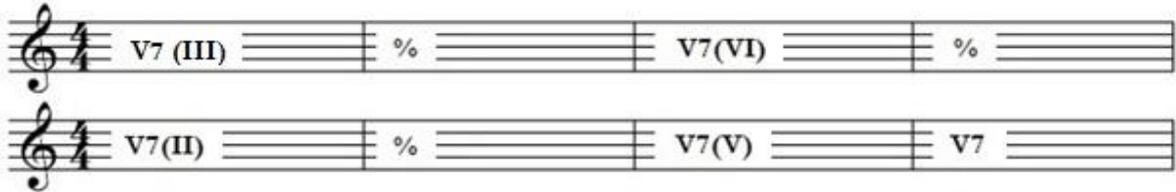
- Progresión iim7 V7 sobre el ciclo de dominantes secundarios de la estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes*; progresión iim7 V7 del VI en el primer compás y se repite para el segundo, iim7 del II en el compás tres y V7 del II en el compás 4, iim7 del V en el compás 5 y V7 del V en el compás 6, iim7 en el compás 7 y V7 en el último compás para resolver a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

10 Dexterity

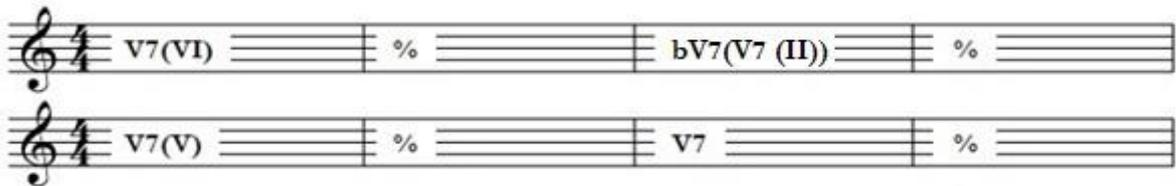
- V7 del III en los primeros dos compases para resolver al V7 del VI en el tercer y cuarto compás, V7(II) en el cuarto y quinto compás y V7(V7) y V7 para el penúltimo y último compás respectivamente, siguiendo dos compases atrás, la estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes*.



Este recurso se puede encontrar en:

11 Don't Be That Way

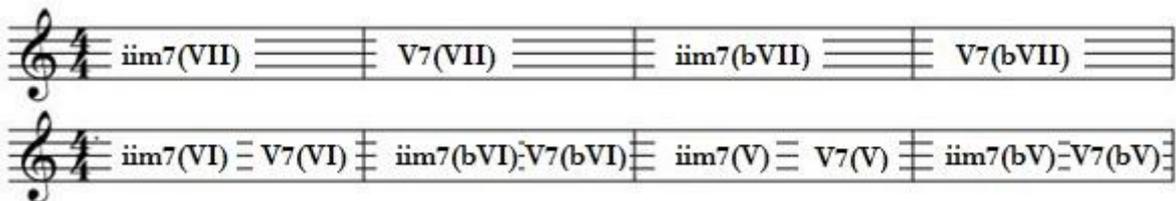
- Estructura tradicional de la parte B del *rhythm changes* con una sustitución en el tercer y cuarto compás por el tritono del V7(II) para llegar cromáticamente al V7(V7) del quinto compás.



Este recurso se puede encontrar en:

12 Eb Pob

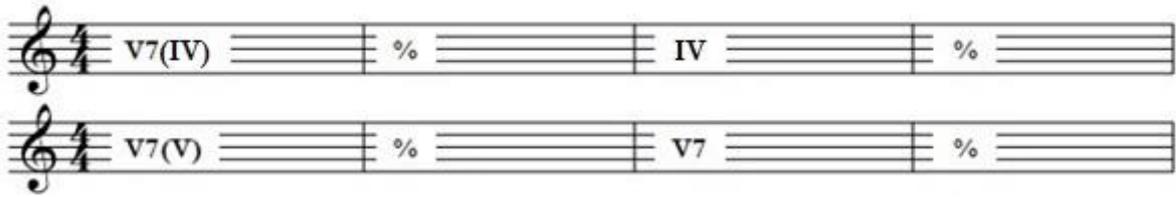
- Ciclo de progresiones iim7 V7 en una sensación de cromatismo descendente a partir del VII de la tonalidad hasta llegar al bV, progresión iim7 V7 del VII en los compases 1 y 2 (de la parte B), progresión iim7 V7 del bVII en los compases 3 y 4, progresión iim7 V7 del VI en el compás 5, progresión iim7 V7 del bVI en el compás 6, progresión iim7 V7 del V en el compás 7 y progresión iim7 V7 del bV en el último compás.



Este recurso se puede encontrar en:

13 Eternal Triangle

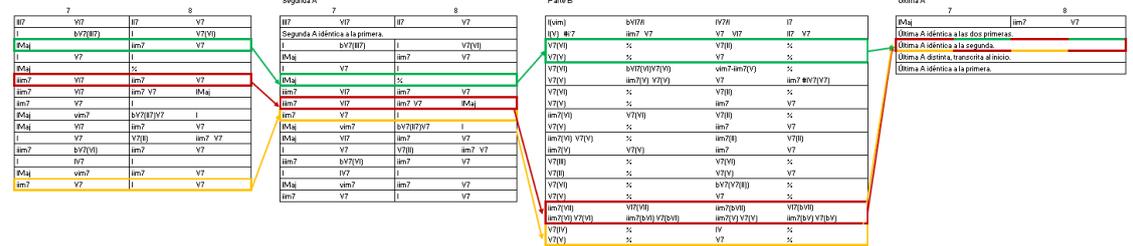
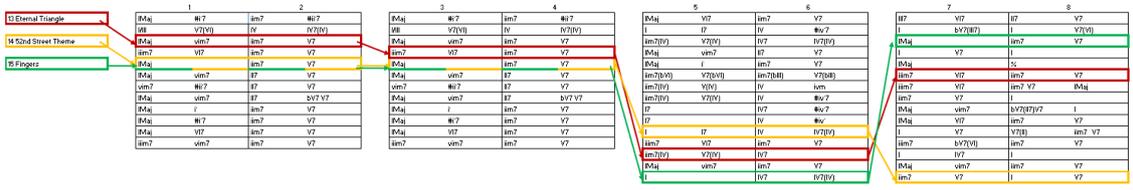
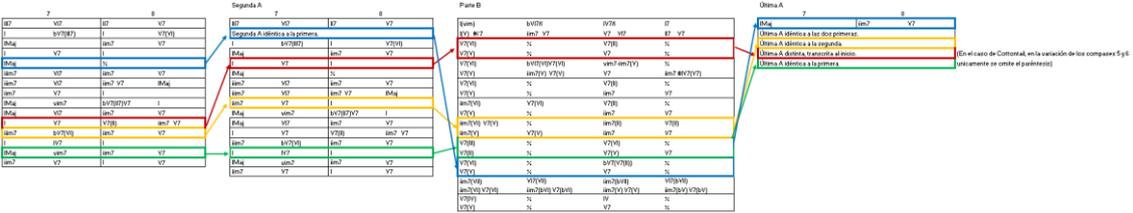
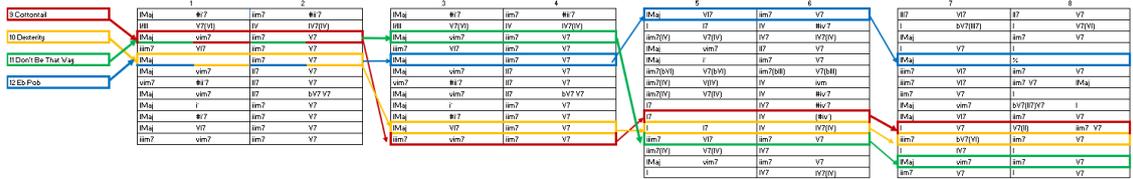
- V7 del IV durante los primeros dos compases (de la parte B), IV durante los compases 3 y 4 y vuelve a la cadencia tradicional de la parte B del *rhythm changes* en el compás 5 con el V7 del V y V7 que resuelve a la tónica de la última A.



Este recurso se puede encontrar en:

14 52nd Street Theme





## 6. Análisis de la improvisación.

Después del análisis armónico de cada uno de los quince *rhythm changes* seleccionados y del listado de sus variaciones, se procedió al análisis armónico-melódico de tres vueltas de improvisación de una de las piezas seleccionadas; *Anthropology*, de Charlie Parker en su versión transcrita del omnibook<sup>19</sup>. El propósito de este análisis es demostrar la interpretación armónica del improvisador a través del uso de las distintas variantes propuestas en este texto, a pesar de la sugerencia armónica establecida en la transcripción y en la forma tradicional ya conocida del *rhythm changes*.

### Anthropology (improvisación)

Charlie Parker

The musical score for 'Anthropology' by Charlie Parker is presented in two staves. The first staff shows measures 1 through 4, and the second staff shows measures 5 through 8. The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is 4/4. The chords indicated above the notes are: Bb, Cm, F7, Dm, G7, Cm, F7 in the first line; and Bb7, Eb7, Bb7, G7, Cm, F7 in the second line. The melody features triplet rhythms in measures 1, 2, 3, and 4.

La primera A de improvisación comienza con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el vim7, aunque la melodía lo sugiera en el primer compás con su tercera menor.

En los compases 3 y 4 utiliza la cadencia tradicional donde el IMaj es sustituido por el iim7 y el vim7 se vuelve dominante para preparar al siguiente compás, la melodía incluye la tercera menor sobre el acorde de dominante, en un arpeggio de BbMaj. El compás 5 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV7 en el compás 6, utilizando la escala *bebop* dominante en la que el séptimo grado avanza un semitono y después el arpeggio de Cm7. La primera A finaliza con la cadencia tradicional donde el IMaj y el vim7 se vuelven dominantes.

<sup>19</sup> Ver más en: Fuentes de información.

La segunda A inicia en el compás 9 con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*, en la melodía utiliza el arpeggio de Bb para convertirlo en Bb+ en el compás 10. En los compases 11 y 12 utiliza la cadencia tradicional el *IMaj* es sustituido por el *iiim7* y el *vim7* se vuelve dominante para preparar al siguiente compás, la melodía incluye el arpeggio del segundo grado Cm y finaliza con la melodía en Eb9 sobre F7. El compás 13 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV en el compás 14, en la melodía el Ab sugiere una inflexión al IV grado mayor. La segunda A finaliza en los compases 15 y 16 con la tónica en ambos compases.

La parte B sigue la estructura armónica tradicional de la parte B del *rhythm changes* mientras la melodía en el compás 17 utiliza la escala mayor de G sobre su acorde dominante en el modo mixolidio, para después usar el arpeggio de Cm7b5 en el siguiente compás sobre D7. En los compases 19 y 20 repite este recurso con el arpeggio de Fm7b5 sobre G7.

La tercera A emplea armónicamente la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*, aunque nuevamente la melodía lo sugiera en el compás 25. En los compases 27 y 28 utiliza la cadencia tradicional donde el *IMaj* y el *vim7* se vuelven dominantes. El compás 29 continúa la melodía que inicia en el compás anterior que repite el mismo motivo que el primer compás de esta improvisación mientras que armónicamente utiliza el primer grado dominante y resuelve al *IV7* en el compás 30. La tercera A finaliza en los compases 31 y 32 con la cadencia tradicional donde el *vim7* se vuelve dominante.

La segunda vuelta de improvisación empieza en la primera A de la segunda forma, compás 33, con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*, la melodía nuevamente emplea el arpeggio de *Gm7*. En el compás 35 utiliza la cadencia tradicional donde el *IMaj* es sustituido por el *iiim7* y el *vim7* se vuelve dominante para preparar al siguiente compás, la melodía incluye el arpeggio de *Em7b5* sobre *Dm*. El compás 37 utiliza el primer grado dominante y resuelve al *IV* en el compás 38, utilizando la escala *bebop* dominante en la que el séptimo grado avanza un semitono y después el arpeggio de *Cm7*. La primera A de la segunda forma finaliza en los compases 39 y 40 con la cadencia tradicional que omite el *vim7*.

La segunda A de la segunda forma inicia en el compás 41 con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el  $\text{viim}^7$ , en la melodía utiliza acercamientos cromáticos y diatónicos alrededor de la triada de Bb, que inicia en el último tiempo del último compás de la A anterior. En los compases 43 y 44 utiliza la cadencia tradicional donde el  $\text{IMaj}$  es sustituido por el  $\text{iiim}^7$  y el  $\text{viim}^7$  se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 45 utiliza el primer grado dominante, resuelve al IV en el compás 46 y se vuelve menor los últimos dos tiempos, la melodía indica pasa primero por la tercera mayor y después la vuelve menor. La segunda A de la segunda forma finaliza en los compases 47 y 48 con la tónica en ambos compases.

La parte B de la segunda forma sigue la estructura armónica tradicional de la parte B del *rhythm changes* mientras la melodía en el compás 49 cita la primera frase del estándar *Tenderly*, desde el compás anterior. En el compás 51 utiliza las notas de  $\text{Gm}^7\text{b}5$  para después volverse 7 en el compás 52 con su tercera mayor. En el compás 53 la melodía utiliza las notas de  $\text{C}^7\#\text{11}$ , en el compás 54 la melodía bordea las notas del acorde C7 para finalizar en la séptima del siguiente acorde en el compás 55.

57 Bb Cm F7 Dm G7 Cm F7

61 Bb7 Eb7 E° Bb7 Cm F7

La tercera A de la segunda forma emplea armónicamente la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7* mientras que la melodía repite por tercera vez el mismo motivo del primer compás de esta improvisación. En los compases 59 y 60 utiliza la cadencia tradicional donde el *IMaj* es sustituido por el *iiim7* y el *vim7* se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 61 utiliza el primer grado dominante, resuelve al *IV7* en el compás 62 y se vuelve *#IV°* los últimos dos tiempos, la melodía del compás 61 hace énfasis en *Ab* que hace la función de 7 de *Bb*. La tercera A de la segunda forma finaliza en los compases 63 y 64 con la cadencia tradicional que omite el *vim7* y el *IMaj* se vuelve dominante mientras la melodía bordea la triada de *Bb*.

65 Bb Cm F7 Bb Cm F7

69 Fm Bb7 Eb Bb7 Cm F7

La tercera vuelta de improvisación empieza en la primera A de la tercera forma, compás 65, con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*, la melodía bordea *Bb* y su *iim7 V7* y repite el mismo motivo del compás 65 y 66 del 67 al 68 tanto melódica como armónicamente. El compás 69 utiliza la cadencia *iim7 V7* del *IV* y resuelve al mismo en el compás 70, la melodía hace énfasis en la séptima del acorde 7 *Ab*. La primera A de la tercera forma finaliza en los compases 71 y 72 con la cadencia tradicional que omite el *vim7* y el *IMaj* se vuelve dominante mientras la melodía pasa por las notas de los acordes *iim V7+*.

73 Bb Cm F7 Bb G7

76 Cm F7 Bb7 Eb Bb Bb

La segunda A de la tercera forma inicia en el compás 73 con la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el *vim7*, en la melodía utiliza una frase que repite del primer al segundo compás un semitono arriba. En los compases 75 y 76 utiliza la cadencia tradicional donde el *vim7* se vuelve dominante para preparar al siguiente compás. El compás 77 utiliza el primer grado dominante y resuelve al IV en el compás 78, la melodía hace énfasis en la séptima del acorde 7 Ab. La segunda A de la tercera forma finaliza en los compases 79 y 80 con la tónica en ambos compases.

81 D7 G7

85 C7 F7

La parte B de la tercera forma sigue la estructura armónica tradicional de la parte B del *rhythm changes* mientras la melodía en el compás 82 vuelve a usar el arpeggio de Cm7b5 sobre D7, como en la parte B de la primera forma. En los compases 83 y 84 la melodía utiliza las notas de G *bebop* mixolidia. En el compás 85 la melodía utiliza las notas de C7#11, repitiendo del compás 85 al 86 la misma frase que usa en los compases 53 y 54 de la forma anterior para finalizar en el compás 88 con las notas de Cm y Ab7 como sustitución de tritono de F, en un *iim V7* de la tonalidad.

89 Bb Cm F7 Bb Cm F7

93 Bb Bb7 Eb E° Bb

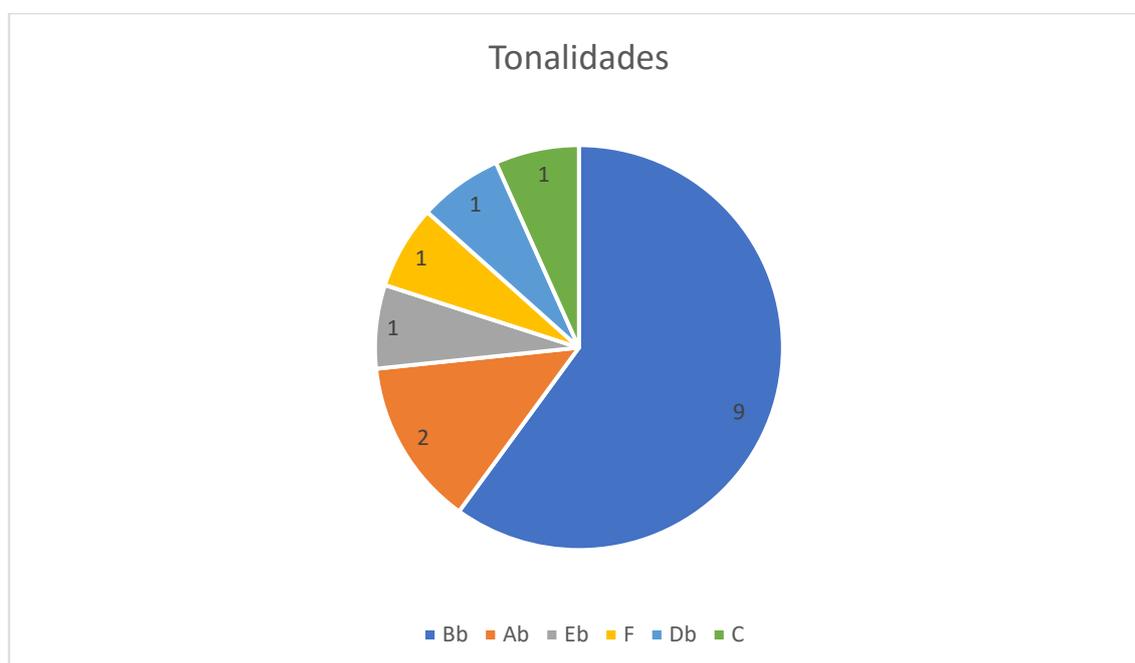
96 Cm F7 Bb Cm F7

La tercera y última A de la tercera forma emplea armónicamente la cadencia tradicional del *rhythm changes* omitiendo el vii7 de los compases 89 al 92. El compás 93 utiliza el primer grado y se vuelve dominante en los tiempos 3 y 4, resuelve al IV7 en el compás 94 y se vuelve #IV° los últimos dos tiempos, la melodía va haciendo énfasis durante toda la última A en las notas largas del acorde correspondiente.

## 7. Conclusiones.

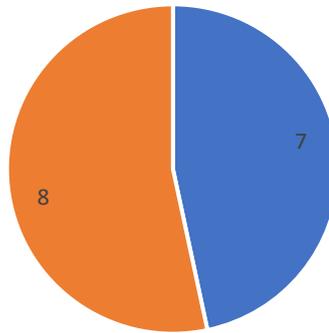
Tras enlistar y graficar las variaciones de los quince *rhythm changes* seleccionados y analizados, se encontraron similitudes entre las distintas formas pudiendo concluir, tomando como totalidad las quince transcripciones de la forma, que:

1.- La gran mayoría de los *rhythm changes* de este texto están escritos en Bb, sin embargo, se pudieron encontrar nueve transcripciones en Bb y seis en una tonalidad distinta a Bb dando como resultado:



2.- Son pocos los *rhythm changes* seleccionados que respetan como tal la forma básica tradicional AABA de treinta y dos compases (transcrita al inicio de este texto), tomando en cuenta que cada variación de la parte A debe de provenir de la cadencia tradicional o de una inflexión al IV grado, según el número de compás, además de cumplir con el movimiento de dominantes por quintas descendentes de la parte B del *rhythm changes*, ocho *rhythm changes* cumplen con la forma o derivan de alguna manera de ella y siete *rhythm changes* no cumplen con la forma ni derivan de alguna manera de ella por lo tanto podría considerarse que, según este texto, no son *rhythm changes*.

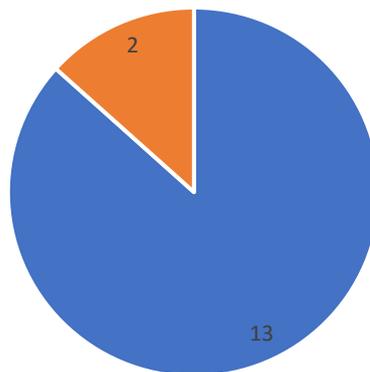
*Rhythm changes* según el cumplimiento estricto de su forma:



- Cumplen con la forma tradicional del rhythm changes.
- No cumplen con la forma tradicional del rhythm changes.

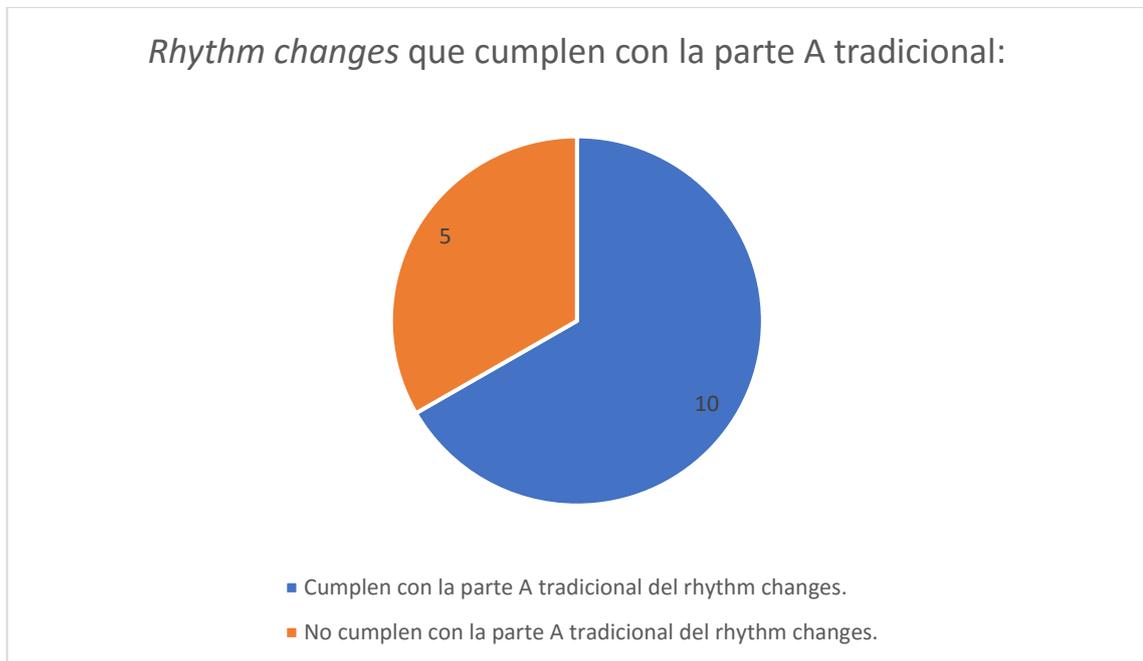
3.-La parte B tradicional de los *rhythm changes* que deriva de un movimiento por quintas descendentes a partir de la medianta (III grado) de la tonalidad, se encuentra en trece de los quince *rhythm changes*.

*Rhythm changes* que cumplen con la parte B tradicional:

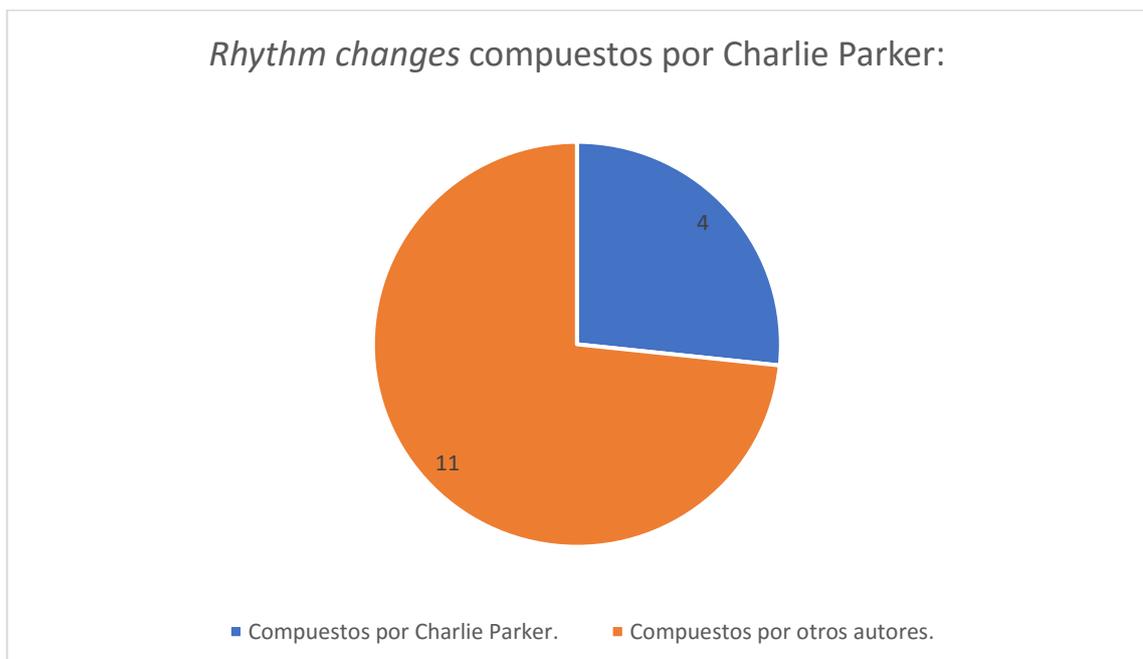


- Cumplen con la parte B tradicional del rhythm changes.
- No cumplen con la parte B tradicional del rhythm changes.

4.- La parte A tradicional de los *rhythm changes* que es o deriva de la cadencia tradicional, además de cumplir con una inflexión al IV grado en sus compases 5 y 6, se encuentra en cinco de los quince *rhythm changes*.



5.- Charlie Parker fue un gran entusiasta de la forma, pues solamente de la selección de este texto, compuso cuatro de los quince *rhythm changes* analizados.



Merece la pena señalar que la información hallada en este texto brinda un recurso más para el análisis y la composición de la forma armónica del *rhythm changes*, comparable al recurso de la composición numérica por el análisis exhaustivo con resultados estadísticos, sin embargo en mi experiencia personal, y estoy segura que en la de muchos lectores, la música pocas veces funciona de esta manera. La composición musical de cada uno de los autores citados en este texto podríamos suponer, sin temor a equivocarnos, que se guía por la sensación generada por la sucesión de acordes característica de la forma, la prueba y error de colores sonoros, las progresiones resultantes de la improvisación y los sentimientos evocados que dan como resultado la composición de una pieza.

## Fuentes de información.

### Bibliografía

Apel, W. (1955). *Harvard Dictionary Of Music*. Cambridge, Mass. :Harvard University Press.

Berendt, J. (1976). *El jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*. España: Fondo de Cultura Económica.

Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica

Lidell Hart, B. H. (1991). *Historia de la segunda guerra mundial*. Barcelona: Caralt.

Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. España: Akal.

### Estándares

|                      |   |
|----------------------|---|
| I Got Rhythm         | <i>Cuaderno de trabajo clase de ensamble</i> . Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. s.f. s.n. sin editorial.  |
| I Got Rhythm (intro) | Transcripción propia interpretada de 3 versiones mencionadas en el texto tomadas de:<br><a href="https://www.youtube.com/watch?v=wUcrPOHJDHA">https://www.youtube.com/watch?v=wUcrPOHJDHA</a><br><a href="https://www.youtube.com/watch?v=RDJWZhW3zcs&amp;t=29s">https://www.youtube.com/watch?v=RDJWZhW3zcs&amp;t=29s</a><br><a href="https://www.youtube.com/watch?v=NQ2z-C8HdiA">https://www.youtube.com/watch?v=NQ2z-C8HdiA</a> |
| 1 Ain't Missbehavin' | *Hal, L. (2006). <i>The Real Book: Volume III</i> (2ª ed.) (p. 13). s.l.: Hal Leonard Corporation.  |
| 2 Allen's Alley      | Sher, C. (2005). <i>The New Real Book: Vol. 3</i> (p. 408). s.l.: Sher Music Co.  |
| 3 Anthropology       | * Hal, L. (2006). <i>The Real Book: Volume III</i> (2ª ed.) (p. 29). s.l.: Hal Leonard Corporation.   |
| 4 Apple Honey        | * Hal, L. (2006). <i>The Real Book: Volume III</i> (2ª ed.) (p.30). s.l.: Hal Leonard Corporation.  |
| 5 Brown Gold         | <i>Cuaderno de trabajo clase de ensamble</i> . Facultad de Música de la   |

|                              |   |
|------------------------------|---|
|                              | Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. s.f. s.n. sin editorial.  |
| 6 Bud's Bubble               | Hal, L. (2005). <i>The Real Book: Volume II</i> (2ª ed.) (p. 48). s.l.: Hal Leonard Corporation.  |
| 7 Celerity                   | -Golsen, M. (2019). <i>Charlie Parker Omnibook: Vol. 1.</i> (p. 22.). Lynbrook N.Y.: Atlantic Music Corporation.  |
| 8 Chasing The Bird           | -Golsen, M. (2019). <i>Charlie Parker Omnibook: Vol. 1.</i> (p. 82). Lynbrook N.Y.: Atlantic Music Corporation  |
| 9 Cottontail                 | Hal, L. (2016). <i>The Real Book: Volume I</i> (6ª ed.) (p.95). s.l.: Hal Leonard Corporation.  |
| 10 Dexterity                 | Hal, L. (2016). <i>The Real Book: Volume I</i> (6ª ed.) (p. 117). s.l.: Hal Leonard Corporation.  |
| 11 Don't Be That Way         | Sher, C. (2005). <i>The New Real Book: Vol. 3</i> (p. 110). s.l.: Sher Music Co.  |
| 12 Eb Pob                    | <i>Cuaderno de trabajo clase de ensamble.</i> Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. s.f. s.n. sin editorial.   |
| 13 Eternal Triangle          | Hal, L. (2006). <i>The Real Book: Volume III</i> (3ª ed.) (p. 79). s.l.: Hal Leonard Corporation.   |
| 14 52nd Street Theme         | <i>Cuaderno de trabajo clase de ensamble.</i> Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. s.f. s.n. sin editorial.   |
| 15 Fingers                   | <i>Cuaderno de trabajo clase de ensamble.</i> Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. s.f. s.n. sin editorial.   |
| Anthropology (Improvisación) | -Golsen, M. (2019). <i>Charlie Parker Omnibook: Vol. 1.</i> (pp. 10-14). Lynbrook N.Y.: Atlantic Music Corporation.<br>© 1946 ATLANTIC MUSIC CORP.<br>También en: All That Jazz, Vol. 36: Bird on Air – Charlie Parker on Radio and in Studio (Remastered 2015); ASIN: B01KWPS7M. |

## Fuentes tomadas de internet

- Girl Crazy (2020). *OVRTUR*. Recuperado de <http://www.ovrtur.com/show/119653>
- Gershwin, G. (1937). I Got Rhythm (From “Girl Crazy) [2] [Live]. En *Radio Tributes & Memorials to George Gershwin: Historical Live Broadcasts, July 1937*. Cambria.  
Ver más en: <https://www.youtube.com/watch?v=wUcrPOHJDHA>
- Girl Crazy [S] (2020). *Gershwin*. Recuperado de <http://gershwin.com/publications/girl-crazy-show/>
- Gershwin, G. [Par si, par la]. (2020, Abril 6). Kitty Kelly, “I Got Rhythm” [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RDJWZhW3zcs&t=29s>
- Gershwin, G. [Andrew Choreographer]. (2019, Julio 13). Dancers. Tap Dancing. Judy Garland, Mickey Rooney. Girl Crazy, 1943. I’ve Got Rhythm Part 1 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NQ2z-C8HdiA>
- Gershwin, G. [Connie Francis: Tema]. (2015, Mayo 5). I Got Rhythm (From When The Boys Meet The Girls [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=27YhjAGqy2Q>
- Gershwin, G. [책세권 tube]. (2013, Junio 10). An American In Paris 1951 – I Got Rhythm [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4zLjF9hlH2k>
- Gershwin, G [masterworksbyVEVO]. (2015, Junio 2). An American in Paris – I Got Rhythm (Audio) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IYJjcsCTyE>
- Gershwin, G [tukutuku427]. (2013, Enero 28). I Got Rhythm from Crazy for You, Kennedy Center Honors 1992 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IYJjcsCTyE>