

Primeros Pasos en la Composición Musical

Teoría Musical Básica Aplicada

Francisco Soto Aparicio

cresciente.net

Índice

Capítulo 1: Elementos Fundamentales de la Música	8
Capítulo 2: La Escala y Tonalidad Mayor	28
Capítulo 3: El Círculo de Quintas	63
Capítulo 4: La Escala y Tonalidad Menor	74

Por qué este Libro

Este material está pensado para entregar **herramientas concretas para la Creación de Música Nueva**. Es una suerte de **Introducción a la Armonía, el lenguaje musical y sus símbolos**.

Sentaremos las bases para que el interesado pueda ahondar más en el infinito estudio musical, pero ya **comprendiendo los fundamentos y su aplicación en el mundo musical real**.

Acompañan a cada ejemplo los audios respectivos, que van ejemplificando los contenidos, así como audiciones externas que también servirán ese propósito, **por lo mismo la lectura musical no es esencial, pero si recomendada**.

En el transcurso del libro te encontrarás con **actividades**, que debes desarrollar si quieres avanzar en serio. Están pensadas **para que la teoría se convierta en oficio y en música**.

Tienes la posibilidad de **participar de un grupo de Facebook y otro de Telegram**, donde compartimos material interesante y algunos se atreven a compartir sus desarrollos de las actividades. **Recibir retroalimentación de parte del guía y de tus colegas** que están siguiendo el mismo camino **es un proceso muy enriquecedor**.

Qué NO es...

El libro **no pretende ser una enciclopedia:** aborda lo que sea preciso para mantenerse despierto y entender mejor lo que pasa en la música que oímos. **Menos aún es un reemplazo del conservatorio,** para quien guste estudiar dicha tradición.

Apunta mas hacia los Lenguajes Populares Modernos, si bien todos encontrarán provecho en los contenidos dispuestos y se dan ejemplos variados.

No es tampoco un libro de instrumento: no lleva diagramas de acordes ni escalas. Esto corresponde al estudio personal y hay abundante material de calidad disponible.

El objetivo es que se construya un

conocimiento orgánico, relacionado y analógico. No sirve el conocimiento aislado y de memoria, menos en música.

Por lo mismo, se debe acompañar idealmente con un entrenamiento auditivo, que puede realizarse por aplicaciones, programas online o bien con colegas músicos. También tenemos en el Canal una serie al respecto.

Si bien se utilizará el pentagrama y la partitura para disponer el material, no es requisito tener conocimientos previos de lectura. De hecho, te dejaré un link a un **Curso Express totalmente gratis de introducción a la Escritura Musical.**

El ideal es llevar la teoría al oído y al instrumento, tal que la primera sea una herramienta al servicio de la música que imaginamos y no una jaula.

~ Que sea provechoso! ~

Francisco

Algunos Materiales Extra

Cada vez que aparezcan estos dibujos, puedes escanearlos con Aplicaciones para escanear "Códigos QR", o bien hacer click/tap en el botón que acompaña cada QR. Así, si lo imprimes aún podrás acceder a los enlaces.



**CURSO EXPRESS DE ESCRITURA
MUSICAL (YOUTUBE)**



**PLAYLIST "TEORÍA MUSICAL
BÁSICA" (YOUTUBE)**



GRUPO DE TELEGRAM

Para Aprovechar El Libro

Para sacar provecho al libro, si bien **no es necesario saber nada de música**, aconsejo algunos “pre-requisitos”:

Tener claro **donde están las notas naturales** en tu instrumento.

Las **digitaciones de algunos acordes básicos** para instrumentos armónicos.

Se recomienda un **instrumento armónico** (ej. piano/guitarra) para complementar, si

tu instrumento principal es melódico (voz, violín, flauta, etc.)

Si estás recién comenzando y aún no conoces tu instrumento bien, te recomiendo que en paralelo lleves un estudio de tu instrumento en particular (técnica), para ubicarte en él y poder aplicar los contenidos.

Es muy recomendable que le entregues **un tiempo determinado y periódico**, ya sea **diario, semanal o mensual** al estudio del libro. Si no lo haces de esta forma, es difícil que veas avances. Recomiendo, **como punto de partida, 2 horas a la semana, divididas en sesiones de 30 minutos.**

También es importante procurar tener **el ambiente y concentración** adecuados durante estas sesiones de estudio, así como ser **realista** con el tiempo a dedicar para evitar la frustración.

Realiza **todas las actividades propuestas, aunque sean contenidos que ya supuestamente manejas**. Te puedes sorprender de los resultados.

Recuerda que la creación musical **es un oficio**. Las actividades son la parte más importante del libro. Si te animas a compartirlas en el grupo de Telegram o bien con colegas músicos, mejor aún. **Al recibir retroalimentación, potencias tu avance.**

Para Aprovechar El Libro

Verás que, desde la parte técnica, tienes tanto enlaces "en botón" como códigos QR, que puedes escanear para acceder al material anexo.

Además, hay algunos títulos donde verás la etiqueta **OPCIONAL**.

Esto significa que en una primera lectura los puedes saltar, ya que es contenido importante pero que puede saturarte en una primera instancia.

Quien ya esté familiarizado con los conceptos sacará gran provecho de estas secciones.

Capítulo 1

Elementos Fundamentales de la Música

Los 3 Pilares

Oír música es una experiencia sensorial, intelectual y estética.

El arte, en general, tiene como motor las emociones, las sensaciones y la espiritualidad e intelectualidad humana.

La música es una forma de llegar a algo más elevado, de meter una mano (o un oído) en otras **regiones no ordinarias de la consciencia.**

Nos hace sentir de una forma que no sentimos habitualmente, y expresar cosas que no podemos expresar de otro modo si no es con las artes.

Ya sea **una música ritual/tribal africana** (aunque ellos no la denominarían “música” como tal, esa es una discusión un poco larga), **un coral de Bach, una canción de Queen o el último álbum de Muse,** todos tienen **algo en común: intentan llevar al oyente en un viaje** y entregarle un mensaje, mediante la utilización de ciertos recursos técnicos/musicales.

En cuanto a los recursos, al material en el que se desenvuelve la música, podemos separarlos en **3 aspectos principales o “pilares”...**

1. Ritmo

Distribución del sonido en el dominio del tiempo, periodicidad, patrón, estructura, pulso-tempo-tiempo, corazón y raíz, tierra, movimiento, elemento motor.

2. Altura

Distribución del sonido en el dominio de la frecuencia, “las notas en sí”, graves y agudos, armonía/melodía, acorde/escala, intelectualidad, razón/relación, canto, alma.

3. Timbre

Color del sonido, contenido de armónicos, “qué instrumento suena” y “cómo suena”, personalidad, ecualización, “el sonido en sí”, pedales de efectos, textura, continente del sonido, “materialidad” sonora.

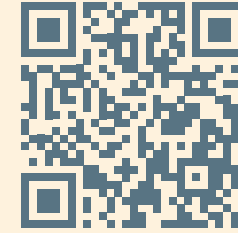
Los 3 Pilares

Cada música contiene estos 3 elementos, y el contraste entre ellos es lo que la hace interesante: un cambio de velocidad o tempo (rítmica), un cambio de tonalidad (alturas), o pasar una melodía a otro instrumento (timbre), entre muchos otros.

En algunos estilos o lenguajes hay una predominancia en alguno de estos 3 aspectos. Siguiendo el ejemplo de la música tribal, ésta tiende a ser más rítmica y su interés y manejo de la tensión/atención van por ese lado.

Aún así habrá tambores más graves o agudos que otros – alturas. Además, esta diferencia de altura de los tambores también implicará un timbre o color distintivo de cada uno: **los 3 elementos están estrechamente entrelazados.**

Mantener la atención del oyente en la música depende en gran parte de no ser monótono en estos 3 pilares, de ir contrastando los materiales y disponiéndolos de forma que se haga interesante y genere expectativa: si alguno se mantiene inmóvil, el otro se moverá, y así.



AUDICIÓN

El Bolero de Ravel: consta casi únicamente de variaciones de timbre. El ritmo es muy monótono. La belleza y simpleza de las melodías es atractiva e hipnotizante. La armonía también es simplísima.

Pero cada nueva presentación del tema nos muestra un timbre/color/instrumento nuevo, y va creciendo en dinámica (volumen-intensidad). Esta es la manera de sostener el interés.

Intentar describir, con tus propias palabras, qué es lo que va variando, qué sensaciones te genera.

Planos y roles

En cualquier música tendremos como mínimo un 1^{er} y un 2^{do} planos de atención, es decir un elemento que resalta mientras otro lo sostiene.

La labor del 2^{do} plano es tan importante como la del 1^{er}, ya que le da sentido y energía a éste.

Aún así, hay que mantener un balance y siempre **priorizar el elemento que queremos que esté en primer plano.**

No siempre es la melodía la protagonista, puede ser una idea rítmica o armónica, en determinado momento.

El fondo o segundo plano va a estar al servicio del primer plano, para realzarlo, contrastarlo, dar más información o contestar con más ideas.

Puede haber también un 3^{er} plano, conformado por elementos que son casi inaudibles, pero que igualmente sostienen lo que pasa adelante. Es el caso de algunos teclados o guitarras de relleno, que son prescindibles pero funcionan muy bien en cuanto a producción.

En una canción, lo más probable es que la voz se mantenga en primer plano. Pero si hay una introducción instrumental, con un violín por ejemplo, éste tomaría el primer plano.

Al entrar la voz, digamos que hay un acompañamiento de guitarra y el violín pasa a hacer notas largas. **La guitarra entrega el elemento rítmico-armónico,** que nos da referencia y energía. **El violín nos entregaría el elemento de colchón o fondo,** que nos da textura y riqueza armónica. **La voz sería el elemento melódico.**

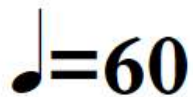
Estos son roles que cada instrumento toma temporalmente. Perfectamente una voz puede ser colchón o ritmo, sólo depende de nuestro ingenio. Intercambiar estos roles y planos genera una gran riqueza en una composición.

Tempo y Ritmo

El tempo o pulso es el latido de la música, que puede ser explícito o no. Es como una rejilla o regla sobre la que se construye el ritmo. Tiende a ser lo que llevamos con el pie al oír músicas mas movidas.

Se puede escribir en forma de **“golpes por minuto” (BPM en inglés)**. Por ejemplo, Negra=60 (o 60BPM) indica que por cada minuto hay 60 negras.

En ese caso, llevaríamos con el pie el mismo ritmo que un reloj: un tiempo por segundo. **El Pulso siempre es constante e igual.**



Llamamos ritmo a las **figuras o gestos específicos** que se suceden en el tiempo, **organizados sobre el tempo o pulso.**

Es decir, si el tempo es nuestra rejilla, nosotros podemos disponer notas mas largas, notas cortas, silencios y demás sobre esa base o pulso constante.

Cualquier melodía en la que pensemos conlleva un ritmo específico, así como el acompañamiento tiene su propio ritmo.

Imagina un Coro: el pulso sería lo que va llevando el director con las manos, en general, y el ritmo serían los gestos específicos que canta cada parte o sección del coro, **que no siempre corresponden con el pulso.** No siempre es constante.

Un metrónomo es la herramienta que usaremos para practicar y que marca los BPM que le pidamos. Antes se solía escribir Allegro, Andante, etc. Esto indica, además de una velocidad, un carácter y una forma de tocar.

Hoy en día, la indicación de carácter puede ser "Funk Rápido" o "Ritmo de Salsa", por ejemplo. Se sobreentienden las implicaciones rítmicas que lleva: los patrones comunes, así como los acentos y demás aspectos de su rítmica; una suerte de orgánica rítmica propia del estilo. Recomendaría escuchar bastante el estilo que se pretende manejar e intentar empaparse y entenderlo lo más posible.

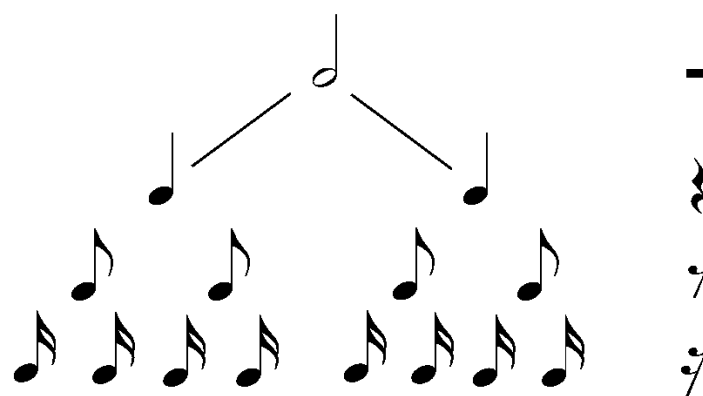
Subdivisión

En toda la herencia occidental, sobre la que construimos gran parte de nuestras músicas y la enseñanza musical, **el ritmo se construye a través de subdivisión: el tempo es el pulso básico y regular, y lo vamos dividiendo para generar las distintas figuras rítmicas.** Hoy en día lo más común es que el pulso sea contado en negras, asignándole a esta el valor 1, la unidad básica.

La corchea, que dura la mitad de su tiempo, valdría $\frac{1}{2}$ tiempo. La semicorchea, $\frac{1}{4}$. Es decir, que 2 corcheas (o 4 semicorcheas) equivalen a una negra, un tiempo. Del mismo modo, una blanca vale

2 negras. Cada una de estas figuras tiene su contraparte: los silencios, que llevan un símbolo correspondiente (a la derecha en el diagrama que mostramos). **Son tiempos en donde no hay sonido.**

Así, podemos tener tiempos llenos o vacíos. El silencio es parte fundamental de la música, no lo olvidemos.



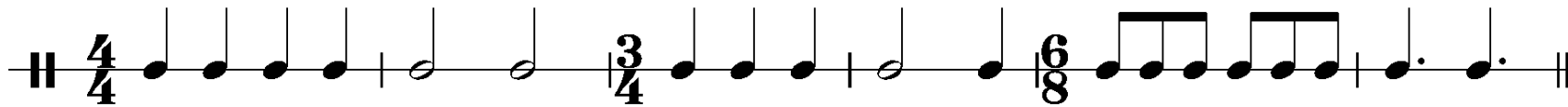
Formamos los diversos ritmos combinando figuras de distintos valores y sus respectivos silencios. Prácticamente cualquier ritmo se puede expresar de esta manera, pero debemos tener cuidado ya que por lo general **hay una fluctuación: el groove, el sentir rítmico, la manera.** Es lo que nos diferencia de una máquina.

En la música académica, de tradición clásico-romántica, en el rock, la mayoría de la electrónica, entre muchos otros, predominan las acentuaciones en tiempo fuerte. Por el contrario, la música africana tiende a basarse en la sincopa, un fenómeno rítmico que, para nosotros, acentúa tiempos débiles: **es sencillo oír la diferencia rítmica entre una Salsa y Bach.**

Compás y acentuación



IR A LOS AUDIOS



Un **compás** es una **agrupación de tiempos que es periódica**. Según cómo se agrupen los acentos de nuestra música, tendremos compases de 2, 3 o 4 tiempos.

La **cifra indicadora de Compás** nos dice, en forma de fracción, **cuantos tiempos (arriba, numerador) y de qué valor (abajo, denominador)**.

Por ejemplo, un **vals** tiende a usar un compás de **3 negras ($\frac{3}{4}$)**: lo contamos como "1 2 3, 1 2 3, 1 2 3" etc.

El rock tiende a estar en un compás de **4 negras ($\frac{4}{4}$)**: 1, 2, 3, 4, etc.

Una chacarera tiende a estar en un compás de **6/8, 6 corcheas que se dividen en dos grupos de a 3...**

Cada uno de estos tipos de compás tiene **acentuaciones usuales**, con sus tiempos fuertes y tiempos débiles.

En el caso de un compás de $\frac{4}{4}$, los tiempos fuertes son el 1 y el 3, siendo los débiles 2 y 4. En un compás de $\frac{3}{4}$, el acento

puede estar en el 1 y el 3 o bien en el 2 y 3. En un $\frac{6}{8}$, los tiempos fuertes son el 1 y el 4, lo que da lugar a dos grupos de 3 corcheas cada uno.

Aún así, es importante notar que **esos acentos usuales están lejos de ser una jaula**: cada música los distribuye como guste. Es más que nada una grilla sobre la que se ordena la música, para fines de organización, para entender mejor y dividir mejor los momentos, frases y secciones.

Melodía

La melodía es una combinación de alturas (notas) y ritmos.

Es el alma de la música, podría decirse que es el elemento mas importante/protagónico en muchos casos. Tiende a ser fruto de la intuición mas que de un esfuerzo teórico.

La melodía es la manera en que las notas se suceden unas a otras, en una **curva melódica**, valiéndose de determinados ritmos que le caracterizan.

Siempre que hablamos de melodía, hablamos de una **distribución horizontal del sonido, sucediéndose una nota a otra y no simultáneamente.**

El ámbito de una melodía es la distancia entre la nota mas grave y la mas aguda que utiliza, y depende también del registro de cada voz o instrumento, es decir, del rango entre su nota mas alta y mas grave posibles. Los **registros agudos extremos tienden a desplegar mas energía** y por tanto se cuida que los puntos en donde aparecen esas notas sean de clímax, por lo general.

Por lo general, lo que recordamos de una buena canción es su melodía, y la armonía (acordes) se encarga de **realzar** las sensaciones y emociones, y de darle otros colores a esta melodía.

Sin duda ambas se complementan, pero es difícil pensar en una música puramente armónica, mientras que una música puramente melódica es mas fácil de imaginar y en algún momento de la historia la mayoría de la música era así.

Una buena melodía tiene equilibrio: entre movimientos pequeños y saltos mas grandes, entre espacios llenos y vacíos (notas y silencios), entre tensión y distensión, entre pregunta y respuesta, etc.

ACTIVIDAD

Escoger cualquier música cantada de tu agrado y **poner atención en las melodías vocales e instrumentales**: los puntos bajos y altos, los saltos mas grandes contra los movimientos mas pequeños.

¿Cómo se relacionan estos movimientos con la estructura?
¿Oyes como generan distintos grados de tensión y distensión?

Si tienes que oírlo varias veces, hazlo. Intenta ir cantando también, imitando lo que hace la melodía de la canción. Puedes ir jugando con variaciones o imitaciones mas libres. Tal vez mover el ritmo un poco.

Ponle atención a **cómo la melodía va generando una “curva melódica”**.

Lo que estás intentando es capturar y entender, de forma intuitiva, **la orgánica de esa melodía** que estás estudiando.

Si bien aún no nos hemos metido en teoría mas dura, **este tipo de exámen de una melodía nos deja mucho aprendizaje**.

El Teclado

Vamos a utilizar el teclado, junto al pentagrama, como referencia inequívoca de la ubicación y distancia de las distintas notas.

Sabremos, por ende, que tenemos **7 notas “naturales”, teclas blancas, y 5 notas “alteradas”, teclas negras** (sostenidos y bemoles): **un total de 12 notas** antes de que se repita el mismo ciclo.

Las notas naturales, que son las que nos interesan primero, llevan los siguientes nombres: **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do**.

Conviene familiarizarse con el sentido inverso: **Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do**.



¿Te das cuenta de que entre Mi y Fa, como entre Si y Do, no hay tecla negra?

Esto será importante mas adelante. Por ahora te cuento que la distancia entre Do y Re, es distinta a la que hay entre Mi y Fa, aunque sean sólo notas naturales.

Por otro lado, es un ciclo infinito: cada vez que llegas nuevamente al Do, vuelve a comenzar otra "**octava**".

Estas octavas son virtualmente infinitas y permiten que la misma nota pueda sonar

en distintas alturas: así, hay un Do grave, también un Do agudo, y uno mucho mas agudo, hasta el límite de lo que un humano pueda oír.

Puedes inclusive dibujarte un teclado. con un par de octavas, para revisar algunas cosas que se te harán mas sencillas. Siempre es bueno tener un teclado a mano, aunque sea una pianica (melódica), que son muy accesibles.

Notación Americana

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
C	D	E	F	G	A	B

En la Notación o Cifrado Americano, se le da una letra a cada nota.

Conviene familiarizarse lo antes posible con ella ya que para cifrar acordes resulta sumamente útil, y se utilizará mas adelante.

De hecho, la inmensa mayoría de los cifrados de acordes se realizan usando este

sistema. En mi caso, prefiero usarlo para los acordes, pero cuando estoy citando notas individuales, uso la notación común.

Así, para mi, C sería un acorde de Do mayor. Y Do, sería la nota Do, sola. Es importante, cuando hablemos de acordes, notar que, por ejemplo, D, sin nada más, implica un acorde de Re Mayor.

Ya hablaremos mas de los acordes, cómo se forman y todo aquello.

Para memorizarlo, puedes pensar que **se comienza desde la nota La** y se sigue el abecedario común: A, B, C, D, E, F, G.

Pentagrama

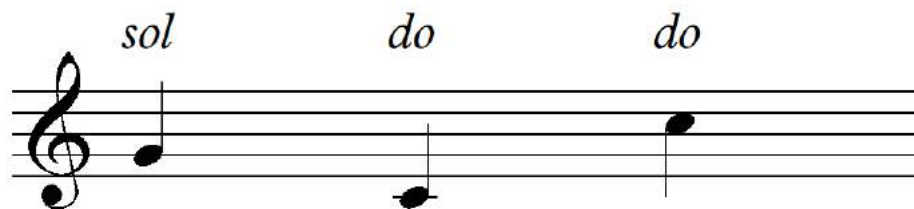
El pentagrama es una pauta de 5 líneas que nos permite leer y escribir música.

La ubicación de las notas no es fija, si no que **depende de una “llave”**, que se pone sobre el pentagrama y nos indica una nota de referencia.

Sin una Llave, no sabemos qué nota va donde. No hay referencia.

Lo mas común es la llave de Sol. Los instrumentos graves utilizan la llave de Fa. Las violas y algunas voces utilizan la llave de Do.

Se utilizan, además de las 5 líneas, **líneas adicionales hacia arriba o hacia abajo**, para ampliar las posibilidades y abordar otros registros.



La llave de Sol la ubicaremos en la segunda línea, lo que significa que la nota SOL se está en esa línea.

La primera línea adicional hacia abajo, es un Do, y se le llama “Do central”.

Desde ahí, cabe contar **una nota por cada espacio y cada línea**.

Por ejemplo, si la 2da línea es Sol, el espacio que queda debajo de ella sería un Fa. Y el espacio por sobre sería La. La línea que le sigue a dicho La, sería un Si, y así sucesivamente.

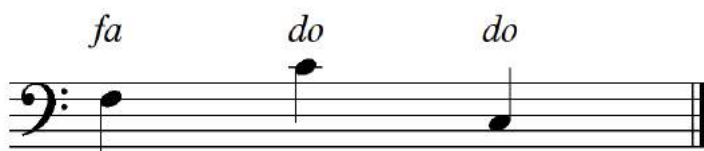


**CURSO EXPRESS DE ESCRITURA
MUSICAL (YOUTUBE)**

Recuerda que tenemos a tu disposición un curso introductorio en video, totalmente gratuito, respecto al arte de la lecto-escritura musical.

Pentagrama

La llave de Fa, que aparece en la imagen, nos indica que el Fa está en la 4ta línea.



Este es un Fa que está **una octava mas grave** que el Fa que se encontraba justo por debajo de la llave de Sol.

Así, la llave de Fa se usa para simbolizar un registro mas grave, mas bajo, para instrumentos como el Cello, los Bajos, la mano izquierda del Piano, etc.

Luego, dentro de la misma dinámica anterior, cada espacio y cada línea avanzamos una nota.

Si subimos desde el Fa hasta la primera

línea adicional por sobre la 5^{ta} línea (lo que sería la "6^{ta} línea"), **nos encontramos con el mismo Do central** de la 1^{ra} línea adicional de la llave de Sol.

Es el punto de unión entre ambas llaves, que se pueden unir para formar un solo gran pentagrama (a veces llamado endecagrama):



Intervalos

Todo el trabajo con alturas (notas), va a involucrar **una relación de distancia** entre ellas.

Cada vez que pasamos de una nota a otra, o que tocamos 2 notas simultáneas, tenemos una distancia.

Para catalogar estas distancias, usamos el concepto de Intervalos.

Es como hablar de centímetros o pulgadas, en términos musicales: define **cuan lejos está una nota de la otra** y eso

a su vez define una cierta sonoridad, color o función.

Entonces: **un intervalo es una distancia entre 2 notas.**

A esta distancia se le asigna **un número y un carácter o especie**. Por ejemplo, 3^{ra} menor, 4^{ta} justa, 6^{ta} mayor, etc.

Para obtener el “número”, contamos los **nombres de nota** que hay entre nota y nota.

Por ejemplo:

Si debo calcular la distancia entre Fa y Sol, contamos: Fa, Sol. Solo hay 2, así que es una Segunda.

Si debo calcular la distancia entre Re y Fa, contamos: Re, mi, fa. Son 3, así que es una 3^{ra}.

Si me piden indicar qué intervalo hay entre Sol y Do, contamos: Sol, la, si, do. Es una 4ta.

Aún no vamos a indagar en el qué cualidad/especie llevan esas 2das, 3ras o 4tas, eso queda para mas adelante. Por ahora nos interesa saber si son 2das, 3ras, 4tas, etc.

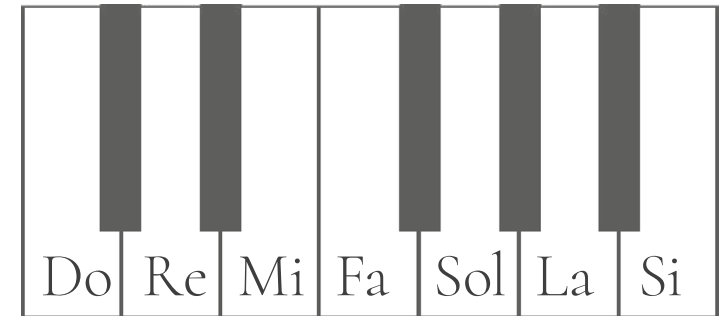
Tonos y Semitonos

La división de las notas en la música occidental se hace en tonos y semitonos. El semitono, o $\frac{1}{2}$ tono, es la unidad mas pequeña que utilizamos en nuestra música, **el intervalo mas pequeño**. Un tono completo se compone de 2 semitonos.

En la guitarra, una distancia de un espacio es equivalente a un semitono. En un piano, es la distancia **entre una tecla y la inmediatamente siguiente**, sea esta una tecla blanca o negra.

Todos los intervalos los vamos a medir mas adelante en tonos y semitonos, y es esta medida la que nos dirá finalmente **qué especie** de tercera, de segunda o de cuarta es: mayor, menor, justa, aumentada, etc.

Entonces, entre Do y Re, por ejemplo, tenemos una segunda, como intervalo. Pero, esta segunda no es igual a la segunda que hay entre Mi y Fa... **¿Recuerdas que en el piano, entre Mi y Fa, no había ningún espacio?**



Y es que, de forma natural, hay un **semitono entre Mi y Fa**. No hay nada entremedio de esas dos notas. En la guitarra, también ves que el Mi es una cuerda al aire y el Fa le sigue inmediatamente.

En cambio, entre Re y Mi, por ejemplo, hay un Tono completo (hay tecla negra entremedio).

Sólo entre Mi y Fa, y entre Si y Do, ocurre este fenómeno en el que naturalmente hay un semitono, y que **le dará estructura a la escala mayor**.

Alteraciones

Sostenido	Bemol	Becadro
1/2 tono	1/2 tono	"natural"
arriba	abajo	



Dijimos que 1 tono consta de 2 semitonos. Entre Do y Re, que son notas naturales, hay 1 tono completo de distancia. Esto ya que **hay una nota entremedio de ambas**, y sería una tecla negra en el teclado.

Para nombrar a estas notas alteradas, que están entremedio de las notas naturales, usamos los mismos nombres de las notas naturales pero les añadimos **“alteraciones”**: **Sostenidos y bemoles.**

Los Sostenidos (#) suben la nota

medio tono. En nuestro ejemplo, la nota entremedio de Do y Re, sería Do#.

Los bemoles (b) bajan medio tono a la nota. En nuestro ejemplo, la misma nota entremedio podría ser Re^b.

¿Entonces, Re^b es el mismo sonido que Do#? Suenan idénticos, y comparten la misma tecla en el teclado y el mismo espacio en la guitarra.

Esto se llama **Enarmonía**: dos notas con un mismo sonido pero distinto nombre.

El uso de uno u otro responde a la necesidad de construir distintos acordes y escalas: entre Sol y Si^b tengo una tercera, pero entre Sol y La# no tengo una tercera, si no una segunda (aumentada, ouch!), **aunque ambas sean la misma distancia y el mismo sonido.** Ya profundizaremos...

Por otro lado, pongamos atención en ese símbolo: \natural . Se le llama **Becadro** y sirve para **cancelar las alteraciones**, ya que éstas mantienen su efecto durante todo un compás mientras no aparezca otra alteración o un \natural que la cancele.

Las Segundas...

Las segundas son el primer tipo de intervalo que veremos en profundidad. **Siempre es de una nota a la siguiente**, y pueden ser mayores o menores.

Una segunda mayor corresponde a un tono de distancia.

Por ejemplo, como ya hemos dicho, entre Do y Re hay un tono completo. En la guitarra, equivale a 2 espacios. **Por ende el intervalo de Do a Re es una 2^{da} mayor.**

De hecho, es casi lo mismo decir *un tono* que una *segunda mayor*.

De Re a Mi, de Fa a Sol, de Sol a La, y de La a Si, también hay una **segunda mayor**.

Pero entre Si y Do, como no hay una *tecla negra entremedio*, es una 2^{da} menor. Lo mismo de Mi a Fa.

Una 2^{da} menor mide solo un semitono, es la distancia mas pequeña en nuestro sistema musical occidental.

Si lo que busco es una 2^{da} mayor a partir de Si, voy a necesitar un semitono mas de distancia (agrandando la distancia para que sea 1 tono). Para ello, mantengo la nota Do (Si - Do = 2^{da}), pero uso un Do[#].

De esta forma, tendré que de Si a Do[#], el intervalo que se forma, la distancia, es una 2^{da} mayor.

Caso contrario: si busco una 2^{da} menor a partir de Do, tendría que usar un Re^b. Estaría acortando la distancia de Do a Re, que era una 2^{da} mayor, por medio tono al "bajar" el Re medio tono.

Entonces, entre notas naturales, todas las segundas son mayores salvo la de Si a Do y la de Mi a Fa. ¡Aprenderse esto es de mucha utilidad!

Y para las alteraciones, veo si las mismas están haciendo la distancia mas grande o mas corta y desde ahí comparo con las notas naturales.

Armonía

Comenzamos a hablar de armonía desde el momento en que 2 notas, distintas entre sí, suenan simultáneamente.

Es el **aspecto vertical de la música**, los sonidos conjuntos mas que sucesivos.

Por ejemplo, en el típico acompañamiento popular de guitarra haciendo acordes y una voz cantada, se podría decir que **la voz lleva la melodía, mientras que la guitarra está llevando la armonía.**

Hoy en día, hablar de armonía es prácticamente hablar de "los acordes" y sus relaciones.

La armonía vista desde esta óptica, como acompañamiento, es la base de la música

popular moderna. **Prácticamente todas las canciones populares se pueden resumir como una combinación de Melodía, Armonía y Ritmo.** Son sus 3 factores mas definitivos e identificativos.

Históricamente, en “nuestra” música primero había solo melodía: el canto llano o “gregoriano”, no llevaba acompañamiento si no que eran varias voces cantando al unísono una misma melodía, lo que se llama “monodia”. Poco a poco se desarrolló un estilo polifónico, de varias melodías, y luego las conjunciones que van generando van dando nacimiento a la armonía como tal y los acordes.

La armonía puede ser mas o menos poblada, puede llevar un ritmo armónico (duración de cada acorde o el ritmo con que cambian) mas lento o mas audaz, puede tener acordes de 3 notas o acordes de 5 notas, puede ser muy leal a la escala de la melodía o llevarla a otros planos sonoros incluyendo notas ajenas...

En fin, la armonía es una herramienta inagotable que le da nueva vida a cada nota de la melodía, y realza su belleza, pudiendo darle nuevos colores a una repetición melódica textual con solo cambiar el acorde que la acompaña, y evocar así nuevas emociones y sensaciones.

Dinámicas

La dinámica es la intensidad con que se toca una determinada línea o frase musical.

En la escritura clásica, se utilizan las palabras **piano y forte**: despacio y fuerte, del italiano.

Se abrevian como p y f. Hay también pp, p, mp (mezzopiano), mf, f, ff; que sería la gradación completa de intensidades desde el sonido más débil al más fuerte:

pp p mp mf f ff

Conviene tener en mente que **la inmensa mayoría de instrumentos tienen la capacidad de generar sonidos tenues e intensos**, y jugar con esas intensidades nos va a dar la posibilidad de matizar, de tener secciones bien diferenciadas y contrastes suaves o bien bruscos. Existe también el “crescendo”, que sería crecer en intensidad gradualmente, y lo contrario, el “diminuendo”.

Además, cabe decir que **la percepción de dicha intensidad depende de lo que venga antes y lo que venga después** de determinada frase o sección. Por ejemplo,

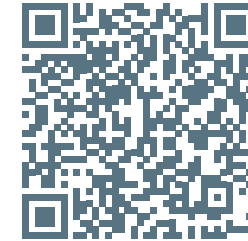
si hay una sección suave, y luego una intensa, la segunda se siente más gracias a la suavidad de la primera. Si queremos resaltar la intensidad o la suavidad de una sección, conviene contrastarla con una que sea inversa. Si estamos tocando todo el rato fuerte, el oído “se anestesia”, y ya no tiene punto de comparación. Es similar a lo que pasa cuando en un lugar están todos hablando y comienzan a hablar cada vez más fuerte.

Siempre vamos a sentir las dinámicas en relación al material anterior y al que viene después.

ACTIVIDAD

Tomar una canción que te guste y analizarla respondiendo las siguientes preguntas:

- ¿Cuántas secciones dirías tú que tiene? Ponle una letra mayúscula a cada una. Si se repite, lleva la misma letra.
- ¿Qué elementos se repiten? Ya sean secciones enteras o pequeños motivos que aparecen recurrentemente.
- ¿Como se puede apreciar la variación? ¿Hay repeticiones variadas, con nuevos elementos?
- ¿Cómo caracterizarías las melodías principales (ej. móvil, estática, tranquila, etc.)?
- ¿Cual consideras que es el elemento mas prominente, entre ritmo, timbre, armonía y melodía?
- ¿Cómo se aplican las dinámicas? ¿Hay secciones mas fuertes que otras?
- El ritmo, ¿es mas cuadrado o es mas sincopado/afro?
- La Armonía, sólo de oído, ¿la considerarías simple o compleja?



**IR AL
CUADERNILLO**

Es también un buen momento para hacer el cuadernillo de ejercicios y repasar la parte mas teórico matemática de lo que hemos visto hoy.

¡Ánimo, vas por buena senda!

Capítulo 2

La Escala Mayor y la Tonalidad

¿Qué es una escala?

Una escala es una colección de notas, un patrón que se repite octava a octava, y nos da como resultado sonoro un cierto “color”.

Se generan, normalmente, a partir de **segundas** (mayores y menores, tonos y semitonos), es decir, **de una nota a la siguiente** (como una escalera).

Por ejemplo, **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y nuevamente Do.**

Por lo general tienen 7 notas, salvo algunas excepciones.

El nombre que le damos a la escala también implica un centro de gravedad

o eje tonal: **si hablamos de la Escala de Do mayor, Do es su centro**, su reposo, su punto de gravedad a donde volverá constantemente. A este centro, le llamamos **la tónica.**

En cierto sentido, la escala nos entrega 7 "posibilidades de nota", en cualquier octava. No implica necesariamente el orden específico según el cual se origina, si no un juego de posibilidades: **podría perfectamente pasar de Do a Mi y saltar a Si.**

(Para algunos teóricos, en ese caso hablaríamos del Tono de Do, mas que de la escala de Do, que implica linealidad)

Una melodía, por lo general, se enmarca o se construye en base a una escala, en mayor o menor medida.

Bien puede cambiar de escala o pedir prestadas notas a otras escalas, pero **en el caso mas básico y usual, una melodía se mantiene dentro de las notas de una determinada escala.**

Las escalas mas conocidas y comunes son dos: la escala mayor y la escala menor. La inmensa mayoría de las melodías que conocemos se enmarcan dentro de estas dos. Luego, para acompañar estas melodías, se pueden generar acordes, con las mismas notas de la escala (o bien con otras). Y luego estos acordes se jerarquizan en lo que llamaremos tonalidad...

La Escala Mayor

La escala mayor es sin duda la colección de sonidos mas popular en nuestro inconsciente colectivo.

Tal vez un 70% de la música que conocemos se basa en ella. Ya veremos qué es lo que la hace tan popular y funcional.

Como vimos antes, **las escalas se forman por segundas sucesivas.** Y estas segundas pueden ser mayores (1 tono), o menores ($\frac{1}{2}$ tono = 1 semitono).

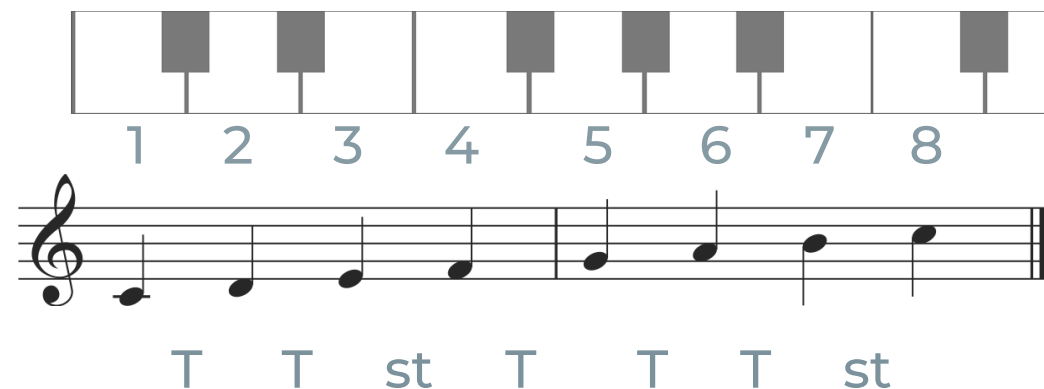
La escala Mayor de Do (C) se construye con todas las notas naturales (sin alteraciones, ni bemoles ni sostenidos), o lo que es lo mismo, **teclas blancas.**

Como habíamos dicho anteriormente, las notas naturales están separadas por un tono (segundas mayores), salvo Si y Do, y Mi y Fa.

Si usamos números para clasificar cada nota de la escala, podemos decir que entre la 3^{ra} y la 4^{ta} notas (mi y fa), hay una segunda menor (semitono).

Entre la 7^a y la 8^{va} (si y do), también hay una segunda menor. Entre todas las demás notas, hay segunda mayor (1 tono).

Entonces, podemos definir **una estructura para la escala mayor**, como indica el dibujo: **Tono, Tono, Semitono, Tono, Tono, Tono, Semitono.**



¿Como suena?



IR A LOS AUDIOS

Para comprender la sonoridad de la escala mayor, te dejo un audio con la escala, primero linealmente, y luego de forma libre.

En este caso, uso la escala como material para improvisar: puedo saltar o moverme entre notas contiguas, usar los ritmos que quiera, siempre usando la misma colección de notas.

Un punto importante de entender es que las escalas tienen una jerarquía u orgánica interna. Algunas notas son más importantes que otras, o tienden a moverse hacia ciertas otras notas más estables. **Las más estables serán la tónica, la 3^{ra} y la 5^{ta}, por motivos que ya entenderás.**

Podemos decir que la 7^{ma}, en este caso la nota Si, **va a tender a subir hacia la tónica**, el Do. Esta tendencia que tiene le vale el nombre de "sensible" a esta 7^{ma} que quiere subir medio tono hacia esa tónica. De hecho, se le llama "sensible tonal", como nombre más específico.

Por otro lado, la nota Fa busca bajar hacia el Mi. A veces se le llama a esa 4^{ta} nota que quiere bajar hacia la 3^{ra}, "sensible modal".

Fíjate cómo estas dos notas con tendencias a resolver a una más estable, **están ubicadas en los lugares de la escala donde están los semitonos** (si-do, mi-fa).

Las demás notas tienden a ser bastante estables pero también tienen sus tendencias: el Re puede bajar a Do o subir a Mi, el La puede bajar a Sol.

ACTIVIDAD

Dicho esto: ¡no te lo tomes tan a pecho! Estos movimientos tan usuales en la escala mayor son referenciales y son tendencias naturales, pero que vienen desde que se usa la escala. Por lo mismo, los giros que respetan estos movimientos tienden a sonar un poco "clásicos" o inclusive un poco infantiles.

Es bueno conocer esas tendencias, pero lo más importante es explorar la escala y comenzar a conocer cada nota y cómo se comporta dentro de la colección, y darte cuenta de que las combinaciones son infinitas: serás capaz de encontrar tu lenguaje propio dentro de ella.

Y por eso es que ahora vas a estudiar un poco la escala mayor en tu instrumento:

- Buscarás los patrones o digitaciones, si lo necesitas. La primera actividad es escoger un registro adecuado y **practicar la escala subiendo y bajando de forma lineal.**
- Cuando hayas dominado esto, vas a ir **en zig-zag:** cambiando

de dirección **de forma aleatoria**, es decir subiendo hasta cierto punto y comenzar a bajar, **improvisando estos cambios de dirección.** Si bien la idea es el movimiento gradual, puede aparecer algún salto.

- Una vez que termines eso, puedes **empezar a saltar y asociar las notas de manera más libre**, con un ritmo más musical, e intentando conectar frases coherentes. Te conviene mezclar lo más lineal, escalístico, con algunos saltos para darle interés, y usar ritmos repetidos.
- Poco a poco, ir conformando una melodía, probablemente con alguna repetición, y que se note que está en Do mayor.
- **¡NO PIERDAS EL CENTRO!** Tiene que sonar, por ahora, el Do, y sentirse como tónica, como reposo.
- **Es sólo melodía, ¡sin acordes!**

Los Intervalos

Retomaremos la temática de los intervalos, **la clasificación de las distancias entre dos notas**, para poder determinar **qué intervalos tengo en la escala mayor**.

Dijimos que hay 2^{das}, 3^{ras}, 4^{tas}, etc., hasta llegar a la 8^{va} (e inclusive mas: 9^{nas}, 11^{nas}, etc).

Para determinar esta clasificación numérica, debemos contar los nombres de nota que separan ambas notas.

Así, entre Re y La, tenemos una 5^{ta}: re, mi, fa, sol, la.

Hasta ahora nos quedamos en eso, sin ver qué **cualidad/especie** puede tener cada uno de estos intervalos.

Para determinar su especie, hace falta ver cuantos tonos/semitonos hay, contar esa distancia como si fuesen centímetros. Pero ojo, esto siempre es **después de la clasificación numérica**.

Dijimos ya que las 2^{das} son mayores cuando constan de 1 tono y son segundas menores cuando constan de $\frac{1}{2}$ tono.

Entonces, es bueno saber que los intervalos se pueden clasificar como:

- **Mayores o Menores**
- **Justos**
- **Aumentados y Disminuidos**

Las 2^{das}, las 3^{ras}, las 6^{tas} y las 7^{mas}, son intervalos que pueden ser **mayores o menores**, y ambos son normales.

Las 4^{tas}, 5^{tas} y la 8^{va} son intervalos **Justos**: esa es su normalidad.

Cualquier intervalo **mas pequeño que el justo se va a llamar disminuido**, y **mas grande se llama aumentado**.

Si es mas pequeño que un intervalo menor, también se le llama disminuido y si es mas grande, aumentado.

- Así, una 5^{ta} disminuida es 1 semitono mas baja que una 5^{ta} justa.
- Una 3^{ra} disminuida sería 1 semitono mas baja que una 3^{ra} menor (un caso muy inusual).
- Una 2^{da} aumentada sería 1 semitono mas alta que una 2^{da} mayor (también inusual, ya veremos por qué).

Los Intervalos

Recuerda que **primero** debemos contar **los nombres de nota**, para ver qué intervalo es, y **luego** contamos la **distancia en tonos/semitonos** para verificar la especie.

En el nombre de nota incluimos la nota inicial (Do, Re, Mi = 3, por ej.), y al contar la distancia en semitonos contamos sólo la distancia, como si fuesen centímetros: la nota inicial es el cero.

De Re a Fa, por ejemplo, contamos que hay 3 (re, mi, fa) y hay un tono y medio, por ende es un 3^{ra} menor.

Te dejo una tabla con todos los **intervalos de uso común** (por el momento):

INTERVALO	SEMITONOS/TONOS	NOTACIÓN
Unísono	0 semitonos	1
2 ^{da} menor	Medio tono (1 semitono)	b2
2 ^{da} mayor	1 tono (2 st)	2
3 ^{ra} menor	1 tono y medio (3 st)	b3
3 ^{ra} mayor	2 tonos (4 st)	3
4 ^{ta} justa	2 tonos y medio (5 st)	4
4 ^{ta} aumentada/5 ^{ta} disminuida	3 tonos (6 st)	#4 / ^b 5
5 ^{ta} justa	3 tonos y medio (7 st)	5
6 ^{ta} menor	4 tonos (8 st)	b 6
6 ^{ta} mayor	4 tonos y medio (9 st)	6
7 ^{ma} menor	5 tonos (10 st)	b 7
7 ^{ma} mayor	5 tonos y medio (11 st)	7
8 ^{va}	6 tonos (12 st)	8

Los Intervalos

OPCIONAL

Hay más intervalos, siendo estos los mas normales por ahora.

Una 6^{ta} menor, por ejemplo, entre C y A^b, puede también convertirse en una 5^{ta} aumentada si cambiamos ese A^b por su enarmónico: G[#].

En ese caso, tenemos la misma distancia, pero es una 5^{ta} y no una 6^{ta}, ya que la distancia ese entre C y G.

De la misma forma, hay 7^{mas} disminuidas (equivalente a 6^{ta} mayor), 2^{das} aumentadas (equivale a 3^{ra} menor), y demás.

Estos los iremos tratando según vayan siendo útiles, pero te dejo una lista mas amplia aquí:

INTERVALO	SEMITONOS/TONOS	NOTACIÓN
Unísono	0 semitonos	1
2 ^{da} menor	Medio tono (1 semitono)	b2
2 ^{da} mayor	1 tono (2 st)	2
3 ^{ra} menor	1 tono y medio (3 st)	b3
3 ^{ra} mayor	2 tonos (4 st)	3
4 ^{ta} justa	2 tonos y medio (5 st)	4
4 ^{ta} aumentada/5 ^{ta} disminuida	3 tonos (6 st)	#4 /b5
5 ^{ta} justa	3 tonos y medio (7 st)	5
5 ^{ta} aumentada	4 tonos (8 st)	#5
6 ^{ta} menor	4 tonos (8 st)	b6
6 ^{ta} mayor	4 tonos y medio (9 st)	6
7 ^{ma} disminuida	4 tonos y medio (9 st)	bb7
7 ^{ma} menor	5 tonos (10 st)	b7
7 ^{ma} mayor	5 tonos y medio (11 st)	7
8 ^{va} (justa)	6 tonos (12 st)	8

Volviendo a la Escala Mayor

Analicemos los intervalos que hay desde Do al resto de notas de la escala:

Do a Re: 2^{da} mayor

Do a Mi: 3^{ra} mayor

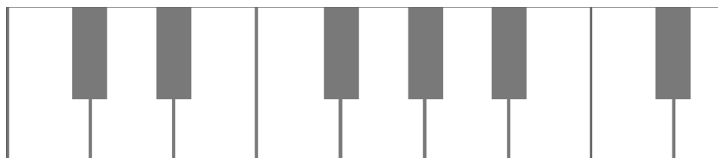
Do a Fa: 4^{ta} justa

Do a Sol: 5^{ta} justa

Do a La: 6^{ta} mayor

Do a Si: 7^{ma} mayor

Do a Do: 8^{va} (justa)



Estos intervalos que presento son los que se forman desde Do al resto de las notas de su escala mayor, **pero entre las otras notas se formarán una infinidad de intervalos**

De un Re a un Fa, por ejemplo, hay una 3^{ra} menor.

Así, **cada vez que relacionamos mas de dos notas tenemos varios intervalos en juego**, por ende es importante tenerlos bien claros, tanto en el papel como en las manos y el oído.

Recomiendo **descargar alguna aplicación de entrenamiento auditivo** (ear training) donde vayamos progresivamente reconociendo aquellos intervalos.

También es bueno tocarlos, aprender su "dibujo" y poner la atención auditiva en qué carácter tiene cada intervalo.

Comenzar desde las 2^{das}, las 3^{ras}, y así sucesivamente añadir intervalos semana a semana. También es provechoso juntarse con colegas para interrogarse mutuamente.

Debes tocar los distintos intervalos en tu instrumento para comenzar a internalizarlos y sentirlos. En instrumentos como la guitarra y el violín, cada intervalo tiene un dibujo muy claro.

4 Reglas para los Intervalos

OPCIONAL

Hay 4 reglas muy sencillas para calcular cualquier intervalo, a partir de las notas naturales como modelo:

1. Todas las segundas son mayores, salvo las que hay entre Si y Do, y entre Mi y Fa.
2. Todas las 5^{tas} son justas, salvo la que hay entre Si y Fa, que es disminuida.
3. Todas las 4^{tas} son justas, salvo la que hay entre Fa y Si, que es aumentada.
4. Entre Do y Mi, Fa y La, y Sol y Si, hay 3^{ras} mayores. El resto son 3^{ras} menores.

Ahora, para convertir una 3^{ra} mayor en menor, basta con usar un Bemol. Y, al revés, usamos un sostenido. Entonces, si de Fa a La tengo una 3^{ra} mayor, mi 3^{ra} menor a partir de Fa sería un La^b. Si entre Mi y Sol, tengo una 3^{ra} menor, entre Mi y Sol[#] es una 3^{ra} mayor.

Al revés, si nos preguntan, ¿Qué intervalo se forma entre Sol[#] y Si?

Lo primero que hago es definir qué intervalo forman las notas naturales (Sol y Si). Es una 3^{ra} mayor. Entonces, ahora **debo ver si dicha alteración está haciendo la distancia mas corta o mas grande** que entre las notas naturales. En este caso, al subir la nota de abajo, estoy haciendo la distancia mas corta, entonces se trata de una 3^{ra} menor.

Te hago un desafío... convierte todas las 3^{ras} mayores presentes en la escala de Do mayor, a 3^{ras} menores (probablemente con ^b). Luego, todas las 3^{ras} que eran menores, conviértelas en mayores (probablemente con [#]).

Tendrás que usar sostenidos o bemoles dependiendo de la situación, pero recuerda que **siempre manda el nombre de nota primero**, y en ese sentido **no es lo mismo** Sol[#] que La^b.

Luego, convierte todas las 5^{tas} justas en 5^{tas} disminuidas, y las 2^{das} mayores en 2^{das} menores (^b). Y, claro, las 2^{das} menores, en 2^{das} mayores ([#]). **¡TOCALOS TODOS!**

Inversión de los intervalos

OPCIONAL

Cada intervalo se puede invertir, es decir, cambiar una nota de octava.

Por ejemplo, si tenemos el intervalo entre Do y Mi, que es una 3^{ra} mayor, lo estaríamos invirtiendo si ponemos el Do por sobre el Mi, en su octava superior.

Resulta ser una 6^{ta} (mi, fa, sol, la, si, do). Así, decimos que una tercera, al invertirla, se convierte en una sexta.



Nos damos cuenta que esta 3^{ra} mayor se convirtió en una 6^{ta} menor.

Cualquier intervalo mayor, al invertirse, se convierte en menor.

Cualquier intervalo disminuido, se convierte en aumentado.

Y cualquier intervalo justo, se convierte en justo.

Un caso usual de inversión de intervalos es la 5^{ta} que al invertirse se convierte en una 4^{ta}. **Visto de otro modo, una 5^{ta} sumada a una 4^{ta}, me dan una octava.** Y así con cualquier intervalo que sea inversión de otro.

Aquí abajo te presento **un gráfico muy práctico** que te servirá para memorizar y entender mejor el tema de la inversión de intervalos.



Una melodía sencilla

Tomemos como ejemplo una melodía simple para hacer un pequeño análisis.

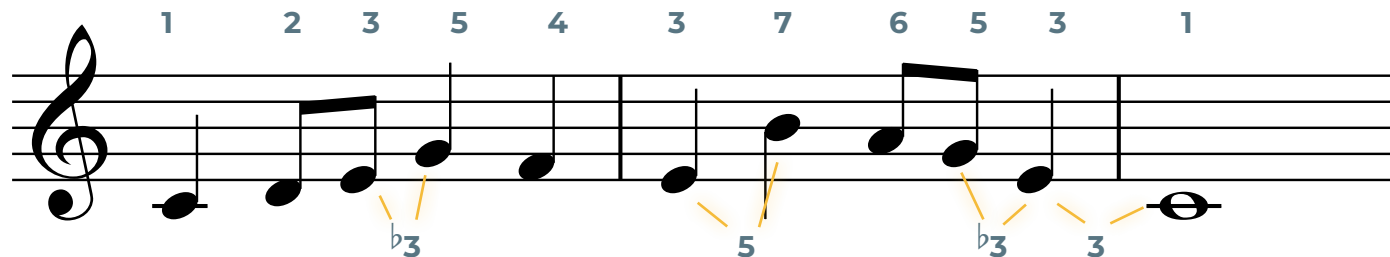
Pensemos que aún no tenemos ninguna armonía, no hay acordes, si no solo la melodía.

Lo primero que vamos a hacer será etiquetar qué notas de la escala aparecen en cada momento, por encima del pentagrama.

Ahora, veremos donde hay movimientos contiguos y donde hay saltos. Y, donde haya saltos, anotaremos de qué intervalo se trata en cada caso (entre ambas notas, en este caso).

Es un análisis sencillo que nos permitirá entender un poco mejor la mecánica de una melodía simple.

¡Ahora, te toca sacar la melodía!



IR A LOS AUDIOS

Una pequeña aclaración: el sistema de notación para los intervalos habla de $b3$ para terceras menores, $b6$ para sextas menores, $b7$ para séptimas menores. Independiente de que sean b , $\#$ o \natural . Se refiere a que son intervalos “descendidos” si uno toma como referencia la escala mayor natural, cuya interválica es: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

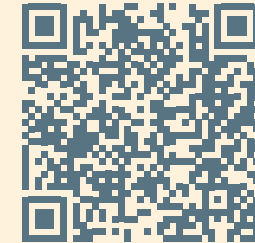
ACTIVIDAD

Antes de meternos en la armonía, quiero que desarrolles una pequeña melodía como la de la página anterior. ¡Si puedes, escríbela!

Mantenlo simple, con un ritmo sencillo. No tiene por qué ser una obra de arte, pero si debe ser **efectiva**.

Te recomiendo, para ello, usar un ritmo que se repita, o bien un **motivo**: un tipo de movimiento o una curva melódica que se repite desde distintas alturas.

Puede ser de 2, 4 u 8 compases. La idea es que vayas intercalando el movimiento mas conjunto, de una nota a la siguiente, con algunos saltos, en especial saltos de 3^{ra} y 5^{ta} que son los mas usuales. Combinar estos dos tipos de movimiento, conjunto con salto, nos va a dar una gran riqueza rítmica, y cuando combinemos esto con la armonía ya tendremos mucho terreno ganado a nivel compositivo.



**CURSO EXPRESS DE ESCRITURA
MUSICAL (YOUTUBE)**

Recuerda que tenemos en YouTube este curso de Introducción a la Escritura. En el **Capítulo 2** abordamos la escritura de una melodía, lo que te puede ser muy útil en este paso.

El Acorde

Mencionamos antes que para acompañar una melodía que se sitúa en la escala de Do mayor, vamos a utilizar **acordes que se construyen con las mismas notas de la escala.**

Pero primero, necesitamos tener una certeza...

¿QUÉ ES UN ACORDE?

Un acorde es un conjunto de notas, como la escala, pero que se construye a partir de terceras.

Recordemos que **la escala se construye por segundas**, es decir, **de una nota a la siguiente.**

Los acordes son grupos de 3, 4 o más notas, que se construyen por terceras superpuestas (una sobre otra) y que, **según la cualidad de estas terceras** (mayores, menores, etc), **lleva un determinado nombre:** mayor, menor, disminuido, aumentado, etc.

Hay muchísimas especies de acorde, pero los dos más comunes son los acordes mayores y los acordes menores, que son ambos acordes de 3 notas, **llamados tríadas.**

No confundirse: una tonalidad mayor contiene tanto acordes mayores como menores, como ya veremos.

Dijimos que un acorde se constituye por terceras superpuestas.

Supongamos que elegimos **una nota fundamental o raíz**, que le dará nombre al acorde.

Añadimos ahora una tercera a esa nota, obteniendo **la 3^{ra} desde la fundamental.**

Y luego, añadimos otra 3^{ra} a partir de la que ya teníamos. Como resultado, obtenemos **una 5^{ta} desde la fundamental.**

Es decir, **un acorde de tríada** (3 notas) **tiene una fundamental, una tercera y una quinta.**

Veámoslo con un ejemplo...

El Acorde

Si comienzo en Do, y busco la 3^{ra}, respetando la escala mayor, sería Mi.

Luego, si hago una 3^{ra} a partir de Mi, siguiendo en la escala, llego a un Sol.

Si lo veo desde el Do, Sol sería su 5^{ta}.

Entonces, un acorde de Do mayor (C), contiene las notas Do, Mi y Sol. Te invito a buscar estas notas en tu instrumento y formar el acorde, sólo con estas 3.



¿MAYOR O MENOR?

Dependiendo de la tercera, voy a tener un acorde menor o un acorde mayor:

Si la 3^{ra} es mayor, el acorde es mayor.

Si la 3^{ra} es menor, el acorde es menor.

Las 5^{tas} en estos dos tipos de acorde son justas, al igual que en la escala, donde la mayoría de quintas son justas y sólo hay una disminuida, como indicamos antes.

En este caso particular, **como entre Do y Mi la tercera es mayor** (antes lo indicamos), es un acorde de **Do mayor (C)**.

Cabe hacer mención de que, entre Mi y Sol, o sea **entre la 3^{ra} y la 5^{ta}** del acorde, se forma una 3^{ra} menor, que viene a complementar la 3^{ra} mayor entre la fundamental y 3^{ra}.

¿Y SI NECESITO UN DO MENOR?

Su notación sería Cm: se le añade una m minúscula al lado de la nota raíz o fundamental.

Y para ello necesito una tercera menor... Entonces, si de Do a Mi tengo una 3^{ra}, pero esta es mayor, **¿cómo puedo volverla menor?**

Manteniendo la nota Mi, pero **bajarla medio tono**, mediante un bemol: sería Mi^b.

Así, un acorde de Cm tiene las notas Do, Mi^b y Sol.

Claro que este acorde "no existe" para la tonalidad de C mayor, ya que la nota Mi^b no está dentro de la escala...

El Acorde

¿Y PARA UN MI MAYOR?

Su notación sería sencillamente E, que como ya dijimos implica un acorde mayor.

Ahora, busco su tercera y su quinta: mis notas son **Mi, Sol, Si**.

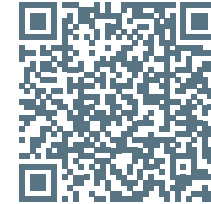
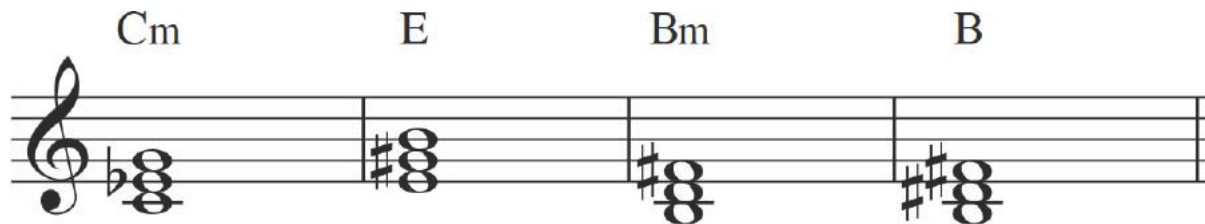
Sé que entre Mi y Sol tengo una 3^{ra} menor (1 tono y medio: Mi>Fa>Sol).

Para que haya una 3^{ra} mayor entre ambas, debo agrandar la distancia añadiendo un sostenido al Sol: Sol#.

Así, sigue siendo una 3^{ra} pero mayor. La 5^{ta} está bien: desde Mi a Si es una quinta justa.

Tampoco "existe" este acorde para Do mayor, ya que utiliza Sol#, nota que no está en el tono. Digamos que no podemos construir este acorde con las notas de la escala de Do mayor.

Te invito a chequear el acorde de Bm: como entre Si y Fa hab{ia una 5^{ta} disminuida, tengo que subir el Fa y usar Fa#.



[IR A LOS AUDIOS](#)

FÓRMULAS

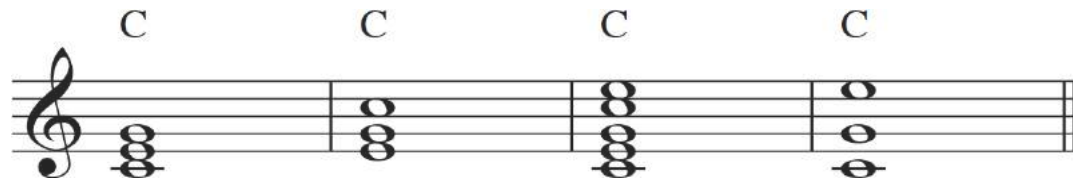
Acorde mayor, tríada:

1 3 5

Acorde menor, tríada:

1 ^b3 5

La Disposición



Cabe notar que, si bien estas 3 notas son las que conforman el acorde, **pueden aparecer en cualquier orden, duplicación, octava y distribución.**

Observa la imagen, que muestra **distintas disposiciones del mismo acorde de C.**

Algunas doblan alguna nota, otras sólo la cambian de octava.

De hecho, **la forma mas usual de tocar un acorde de C en la guitarra** es duplicando la fundamental y la tercera (como el tercer acorde de la partitura).

El acorde es la estructura mas utilizada para afirmar una escala, que a estas alturas se comienza a llamar **Tonalidad:** todo el complejo y la **jerarquía** que construimos alrededor de la escala, con sus materiales melódicos y armónicos.

Un solo acorde ya contiene 3 notas, por ende al tocar 3 acordes es bastante posible que ya hayamos expuesto todas las notas de la escala, y por tanto su sonoridad.

[IR A LOS AUDIOS](#)



ACTIVIDAD

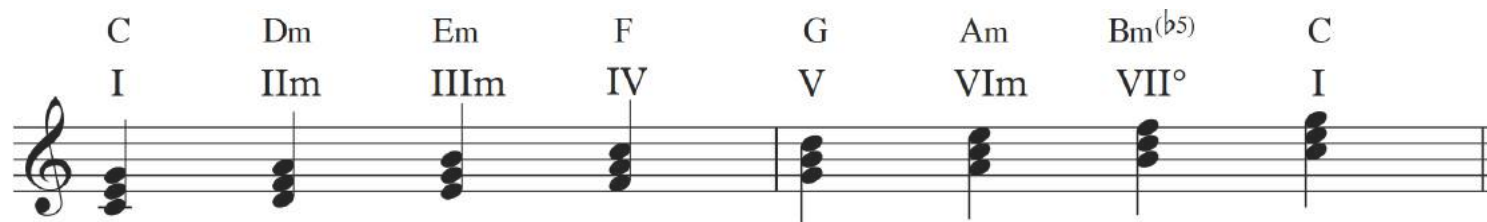
Toca algunos de los acordes que conoces en tu instrumento y analiza qué notas lo componen y qué intervalos hay entre ellas.

Vemos, por ejemplo, que en la guitarra, para tocar un acorde de D, necesito usar F# y no F, para que se forme la 3^a mayor que necesito para un acorde de Re mayor.

¿Qué nota cambia entre A un y un Am?

Intenta tocar las distintas disposiciones del acorde de C que se muestran en la partitura.

Campo Armónico



Definiremos como **campo armónico** al conjunto de los 7 acordes que formamos sobre cada una de las 7 notas de la escala.

A cada uno de estos acordes les llamaremos **grados de la tonalidad** y le daremos a cada uno **un número romano para identificarlos** y luego asignar una jerarquía.

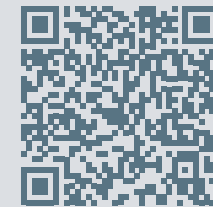
El acorde que se construye sobre el primer grado, I, o la tónica de la tonalidad,

es un acorde mayor, como ya vimos. En la tonalidad de Do mayor, ese acorde de tónica es un acorde de Do mayor (C).

Si hacemos un procedimiento análogo, vemos que **el segundo grado (II) será un acorde menor**, ya que la 3^{ra} entre Re y Fa es una 3^{ra} menor (^b3).

La 5^{ta} ya sabemos que es siempre justa entre notas naturales, salvo entre Si y Fa.

El II grado será entonces un acorde de Re menor: Dm en sistema americano.



[IR A LOS AUDIOS](#)

Así construimos los 7 acordes de la tonalidad mayor y les asignamos su especie (mayor/menor) según corresponda. Por ahora, omitir el VII.

A cada uno le asignamos un número romano que lo va a identificar, y los llamaremos “grados” de la tonalidad.

Campo Armónico

IR A LOS AUDIOS



Veamos un ejemplo de aplicación del campo armónico mayor...

En este ejemplo apreciamos distintas disposiciones de los acordes: el acorde de C mayor está en posición fundamental, pero para ir a Em intento "moverme poco": aprovecho que este acorde tiene también el Mi y el Sol que ya estaban sonando en el acorde anterior.

Para desarrollar esta disciplina, te conviene trabajar en el cuadernillo de ejercicios.

Abajo, planteo otra notación que sería adecuada si queremos, por ejemplo, decirle a un guitarrista o pianista que toque esos acordes y que elija él como disponerlos y el ritmo del acompañamiento.

C Em F G C

C Em F G C

ACTIVIDAD

Tocar cada uno de estos acordes, entender su sonido y la sensación que generan. Anotar, en una hoja cualquiera, **qué me genera cada acorde**, en palabras sencillas.

Siempre dentro del contexto, digamos, volviendo al C. Si se hace necesario, tocar el acorde de C y luego cada uno de los otros acordes, para comparar respecto a ese punto de referencia.

Luego improvisar progresiones de estos acordes, libremente, con un ritmo a gusto.

Ya con mas soltura, **desarrollar dos o tres progresiones que nos agraden**, y anotarlas. Piensa cada una de ellas como una **microcanción** de una sola sección.

Pueden ser de 2 a 4 acordes. Analizar a **qué grados corresponden**. Recordar que **siempre estamos en Do mayor**, y es probable que comencemos y terminemos en Do. **No utilizar el VII grado.**

Oír y sentir cómo, al usar estos acordes, logramos una sensación unidad en la música, una gravitación y una coherencia hacia la tónica, C, si bien podemos pasar por muchos lugares distintos.

Anotar qué sensaciones te genera cada una de las combinaciones de acordes que creaste. **Qué mensaje te transmite cada una de las microcanciones.**

Ahora, **varía tu forma de tocarlas**: la textura, el ritmo, el rasgueo, el instrumento, el timbre, etc... **¿Cambia el mensaje, la intención de lo que transmite? ¿Hasta que punto se mantiene la sensación original?**

Escoge la microcanción que mas te guste, ya con su ritmica definida, y comienza a **improvisar pequeñas melodías**, vocales o instrumentales. Poner foco en el equilibrio y dirección mas que en usar muchas notas. Mantenerlo simple. Ir desarrollando y definiendo melodías. Si te sirve, grábalo antes de crear la melodía, puede ser mas llevadero.

Otros Acordes

OPCIONAL

IR A LOS AUDIOS



Si bien la mayoría de los acordes que encontraremos serán mayores o menores, también aparecen, de manera mas rara, acordes aumentados y disminuidos.

La tríada disminuida es como un acorde menor, al que se le baja medio tono la 5^{ta}: tiene, entonces, una 5^{ta} disminuida (^b5).

La tríada aumentada, por otro lado, es una tríada mayor a la que se le sube medio tono la 5^{ta}: tiene una 5^{ta} aumentada ([#]5).

Entre estos dos, el aumentado es el mas raro, y lo encontraremos poco.

Para los disminuidos, existen esas dos notaciones: ° y m(^b5). Nosotros preferimos la 2^{da} ya que evitará confusiones posteriores.

C ⁺	C [°]	B [°]	D ⁺
C([#] 5)	C _m (^b 5)	B _m (^b 5)	D([#] 5)

Para los aumentados, también hay varias notaciones: un signo +, la abreviación *aum* (*Caum* o *Caug*), y el ([#]5). Nosotros preferimos la última de estas, la consideramos mas coherente con el resto del sistema.

No olvidar, en este caso, utilizar el paréntesis para la ([#]5), y evitar así que se lea como C[#], por ejemplo.

FÓRMULAS

Tríada Disminuida:

1 ^b3 ^b5

Tríada Aumentada:

1 3 [#]5

La Tríada Disminuida

Sobre el séptimo grado se forma un acorde distinto a los demás, el acorde disminuido que hemos visto en la página anterior.

Este lleva una 5^{ta} disminuida, el intervalo que antes catalogamos como "extraño".

Recordemos que la única 5^{ta} disminuida entre notas naturales aparece entre Si y Fa.

Entonces, sólo al llegar al VII grado es que aparece esta 5^{ta} disminuida.

El acorde que se forma en ese caso, consta de una 3^{ra} menor y una 5^{ta} disminuida, y se llama acorde disminuido o, mejor nombre, **tríada disminuida.**

Por el momento no le daremos mucho uso, pero mas adelante irá revelando su

Importante...

Una advertencia de notación: mas adelante veremos un acorde de 4 notas, con séptima, también llamado disminuido, que utiliza la notación "°".

Por ende, desde ahora, para definir este acorde, lo notaremos como "m^(b5)": que tiene 3^{ra} menor y 5^{ta} disminuida (^b5).

Así evitamos cualquier confusión. Al acorde disminuido actual, le podemos llamar "tríada disminuida". Cuando agreguemos la 7^{ma}, convirtiéndolo en semidisminuido, m^{7b5}, su aplicación se va a extender bastante.

Las Funciones Tonales

Ahora que conocemos los acordes que se forman sobre los 7 grados de la escala, podemos seguir adelante.

Como pudiste comprobar en la actividad, **cada acorde genera una sensación específica dada por el lugar que ocupa en la escala/tonalidad y las notas que contiene.**

Primero vamos a categorizar estos 7 acordes en una jerarquía: hay 3 que se llamarán principales y 4 que se llamarán secundarios.

Los grados principales son I, IV y V

Los grados secundarios son II^m, III^m, VI^m, VII^m(^b5)

Anotemos, como regla de oro para memorizarlo, que los 3 acordes principales son mayores, y los 3 secundarios, excluyendo al disminuido, VII^m(^b5), son menores.

Comenzaremos por los 3 acordes principales, I, IV y V.

Cada uno de estos 3 acordes principales tiene una función: genera una sensación auditiva definida, determinada por el **nivel de tensión** que produce.

El juego entre estas funciones tonales es lo que nos dará el movimiento, entre tensión/distensión, entre movimiento/reposo.

Grados Principales

Tónica

Al I grado se le llama Tónica. Es el centro tonal.

Genera reposo, estabilidad, suelo, tierra, resolución. Es el eje de gravedad sonora, adonde tiende a volver la música. Es la ausencia de tensión, y la calma.

Por lo general, se finaliza en este acorde, a menos que se quiera generar una sensación de final “abierto”.

SubDominante

Al IV grado se le llama Subdominante, y genera un movimiento suave.

Es una tensión pero muy “yin”, suave, un paso hacia el lado, un levantamiento sutil.

No empuja tanto hacia la tónica, pero tampoco es totalmente estable. Tiende a generar una sensación agradable y suave, bastante emocional, tiene su propia integridad y completitud.

Dominante

El V grado se llama Dominante, y genera una tensión con punta, “yang”, necesita resolver hacia la tónica.

Es como levantar un peso que caerá hacia ella. Mucha gravedad, tensión que quiere resolver, un salto que queda en el aire queriendo caer.

En general, la fuerza del dominante viene dada por contener la **sensible**: la 7^{ma} de la escala que quiere subir hacia la tónica. Y, por otro lado, el movimiento de Sol a Do, una 4^{ta} ascendente, ya es muy fuerte.

Grados Secundarios

En todos estos casos las relaciones entre los acordes de una misma familia son de 3^{ras} (I-III^m, VI^m-I / II^m-IV / V-VII^o), y tienen por tanto 2 notas comunes entre sí. Por ello es que comparten sus niveles de tensión, su color y su función.

Tónica

El III^m y el VI^m se relacionan con el I, función tónica, ya que comparten muchas de sus notas y su mismo nivel de reposo y estabilidad. Es decir, son acordes estables, que pueden reemplazar al I grado en su función tonal.

Subdominante

El II^m se relaciona con el IV, y comparten la función subdominante.

Tienen en común muchas de sus notas y su nivel de tensión suave.

Por llevar la 4^{ta} de la escala en su composición, es parte de la familia subdominante: no así el VI^m, con quien también comparte notas el IV, pero que no lleva la 4^{ta} de la escala en su estructura.

Dominante

El VII^m(^{b5}), la única tríada disminuida que aparece en la escala mayor, se relaciona con el Dominante, V, y comparte su tensión y gravedad. Casi no se usa, en todo caso.

Lo que le da carácter dominante es contener la 7^{ma} nota de la escala (Si para Do mayor), que llamaremos **sensible**. Esta nota, la sensible, tiende a tener un empuje hacia la tónica, que se ubica justo por sobre ella: de Si a Do.

Las Funciones Tonales

Función o familia	Grado Principal	Grados secundarios
Tónica (T)	I	III ^m , VI ^m
SubDominante (SD)	IV	II ^m
Dominante (D)	V	VII ^m ^(b5)

Construir progresiones de acordes con las siguientes funciones tonales, en Do mayor, utilizando acordes principales y secundarios. Notar qué sensaciones genera cada función y movimiento, e intentar aprehender dicha sensación.

T – SD – T – SD – D – SD – T

SD – T – V – T – SD – D – T

D – T – SD – T – SD – T – D – SD – T

Tener precaución de que, para que suene en Do mayor, debe aparecer el acorde I, C, en algún momento clave. Si sólo usamos sus sustituciones de la tónica, como el VI^m o III^m, el eje tonal se va a desplazar hacia esos acordes.

El acorde de 7^{ma} dominante

El primer acorde que se usó con séptima históricamente, corresponde al acorde de 7^{ma} de dominante, o simplemente 7.

Esto es, un acorde mayor con séptima menor. Se obtiene sobre el V grado, y por ello a veces se le llama acorde de 7^{ma} de dominante o simplemente acorde dominante. Se cifra con un 7.

Las séptimas en los acordes surgen de añadir una 3^{ra} mas a la superposición: la 3^{ra} a partir de la 5^{ta} nos dará una 7^{ma}.

En la práctica común, se utilizaban todos los grados como tríadas, pero el acorde

que se construía sobre el V grado, se podía usar tanto como tríada o como cuatríada (4 notas).

La séptima que le corresponde a este grado, utilizando las notas de la escala, es una séptima menor.

En la tonalidad de Do mayor, el V⁷ nos resulta un acorde de G⁷.

Sus notas serían: Sol, Si, Re, Fa.

El Fa es la séptima menor de Sol, ya que está a un tono completo por debajo del Sol. Si fuese un Fa[#], estaríamos hablando de una 7^{ma} mayor.

Este acorde, el acorde 7 o dominante séptima, **resulta ser uno de los más importantes en la historia de la armonía tonal-funcional** (que es la que se practica en la mayoría de la música que escuchamos), ya que la expansión de la misma se basa en el uso de esta **función de dominante** de forma extendida.

De hecho, para enriquecer una progresión, se puede usar el dominante de cualquiera de sus acordes: así, podemos hacer C - A7 - Dm - G7, por ejemplo. A este recurso le llamamos **Dominantes Secundarias.**

Fórmula

Acorde Dominante Séptima (7):

1 3 5 b7

Particularidades del V⁷

OPCIONAL

1. Solo hay un acorde de 7^{ma} dominante en cada tonalidad. Ninguno de los otros acordes dos mayores presentes en una tonalidad (I y IV), contienen una séptima menor. **Si les añadimos una 7^{ma} a estos, resultaría ser una 7^{ma} mayor** (Si para C, y Mi para F, lo que nos daría acordes maj⁷).

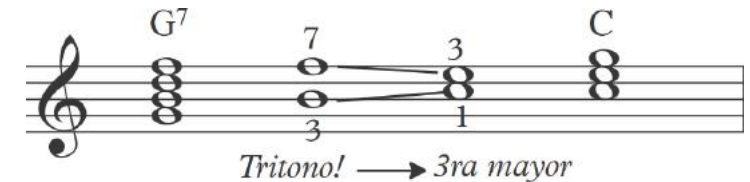
Como sólo hay un acorde 7^{ma} dominante en cada tonalidad, esto significa que al tocar un G⁷ (7 siempre implica 7^{ma} menor cuando hablamos de acordes), ya estamos indicando, implícitamente, que estamos en la tonalidad de Do mayor.

Si tocase un D⁷, como Re sería dominante (V) de Sol, estaría implicando a la tonalidad de Sol mayor, ya que solo en esa tonalidad existe naturalmente D⁷ (en el siguiente capítulo nos extenderemos a otras tonalidades).

2. Entre la 3^{ra} del acorde (Si) y la 7^{ma} (Fa), se forma el intervalo de 5^{ta} disminuida o tritono.

Es el mismo intervalo que aparecía en el acorde disminuido que vimos unas páginas atrás. Este genera una tensión muy fuerte, que en armonía tradicional se resuelve

IR A LOS AUDIOS



de la manera que aparece en la imagen: cerrándose en movimiento contrario (Si sube a Do, y Fa baja a Mi).

Como ya dijimos anteriormente, el Dominante, como familia, es una función tensa, que pide resolver hacia la familia tónica.

Aquí es explícito: el Si (3^{ra} de G⁷) va hacia el Do (tónica de C), y el Fa (7^{ma} de G⁷), va hacia el Mi (3^{ra} de C). El agregarle la 7^{ma} al acorde acentúa por ende esta función de tensión que ya lleva el Dominante.

Particularidades del V⁷

OPCIONAL

En este punto cabe mencionar que ya podemos establecer una relación mas directa entre el acorde V⁷ y el acorde VII^{m(b5)}: ambos contienen el tritono, la 5^{ta} disminuida.

De hecho, podemos ver la tríada disminuida del VII grado como un V⁷ incompleto, sin fundamental, y es como se piensa en la práctica común, mas que como un acorde independiente.

El tritono es una disonancia fuerte, que antaño, en la música antigua, no se usaba, ya que es difícil de cantar y es muy disonante.

Cuando se comenzó a usar, se estableció un diálogo mas claro entre la consonancia y la disonancia:

Un acorde dominante, tenso y disonante, que resuelve en un acorde de tónica, consonante y estable en su esencia.

Desde el barroco hasta Wagner, esta será la base de la Tonalidad y la armonía, se expandirá, se extrapola, se juega con las notas ajenas ("cromáticas") y otros recursos, pero **siempre se mantiene esta relación tensión-distensión.**

DOMINANTES SECUNDARIOS

Como hay sólo un acorde dominante por tonalidad, si yo quiero enfatizar alguno de los acordes de mi progresión puedo añadir, antes de él, su dominante.

Esta técnica lleva por nombre "dominantes secundarios".

Por ejemplo, imaginemos que nuestra progresión armónica consta de C - D^m - G - C. Para enfatizar el D^m, podría añadir su dominante (V⁷) antes de él, que sería A⁷. Para enfatizar el G, podría añadir su dominante, que sería D⁷.

El uso de estos acordes necesariamente involucra notas ajenas a la tonalidad, y es por ello que debes tener cuidado.

Relación entre Melodía y Armonía

Como dijimos antes, una melodía tiende a enmarcarse sobre una escala determinada.

Hemos visto la escala mayor y los acordes que podemos formar con sus notas, por ahora sólo en Do mayor: **la tonalidad de Do mayor.**

También dijimos que **la armonía está estrechamente relacionada con la melodía** y tiende a trabajar en función de ella: para darle otro color, otra carga emocional, otra dirección, para realzarla o resignificarla. Y un largo etc.

Ahora, veremos que las melodías tienden a enmarcarse también en las notas que corresponden a cada acorde.

Es decir, si el acorde es C, es probable que la melodía cante (o toque) un SOL (5), o un MI (3), o un DO (1): **las notas del acorde.** Esto en el caso mas simple.

Podríamos verlo desde la otra óptica: si la melodía juega con un SOL y un MI, y queremos darle un color mayor y estable, probablemente debamos armonizarla con un acorde C, como tónica. Pero ojo: las mismas notas se pueden armonizar con un

acorde de Em, siendo este otro color muy distinto.

Añadiremos un segundo comportamiento usual: tienden a predominar los **movimientos suaves**, de segundas, e inclusive, si tengo una nota común a dos acordes, puedo usarla para los dos. No es obligación mantener esas notas comunes, pero pueden dar un efecto muy interesante de **continuidad.**

Y un tercer comportamiento a notar es que **los saltos generan inflexiones en las melodías.**

Relación entre Melodía y Armonía

Le dan carácter y un punto de cambio:

una melodía que conste sólo de grados conjuntos por lo general no va a ser tan recordable, **necesita puntos de inflexión claros.**

Así mismo, una melodía que conste sólo de saltos tampoco podremos recordarla bien, se vuelve difícil de cantar.

Es clave mantener un equilibrio entre ambos.

Resumiendo:

1. Las melodías tienden a tomar como pilares estructurales las notas del acorde (o viceversa, los acordes se construyen según las notas estructurales de la melodía).
2. Tienden a haber mas movimientos de segundas (en forma de escalas) que grandes saltos.
3. Cuando hay saltos, estos generan puntos de inflexión, despliegan mas energía.

Haremos un pequeño ejercicio, donde tomaremos sólo una nota por acorde y la conduciremos a alguna nota cercana del próximo acorde.

Si bien no es un caso real del cómo construir una buena melodía, es un buen ejercicio para sentir “cómo se oye” cantar la fundamental, 3^{ra} o 5^{ta} de un acorde, y el movimiento por la vía mas corta en el sentido melódico.

Mas adelante nos será útil en el capítulo sobre conducción de voces. Además, podemos usarlo como “notas guía” para crear nuestra melodía, adornándolas e introduciendo un par de recursos intuitivos.

Un Ejemplo

IR A LOS AUDIOS



Tomaremos la siguiente progresión armónica, muy popular, en C mayor:

Dm – G – C – Am

IIIm - V - I - VI (grados)

SD - D - T - T (funciones)

Despleguemos las notas de cada acorde, en una tabla:

Dm	G	C	Am
Re	Sol	Do	La
Fa	Si	Mi	Do
La	Re	Sol	Mi



Cantaremos primero las notas de cada acorde en forma de “arpeggio”, es decir, una nota a la vez, de ida y vuelta, como muestra en pentagrama arriba.

Buscar la octava que le quede cómoda en cada caso.

Por ahora, sin ritmo: detenerse en cada nota tanto como sea necesario, para captar la sensación que genera cada una.

Puedes guiarte por el audio.

Se tomaron solo posiciones fundamentales para no confundir, es decir, partiendo desde la nota raíz de cada acorde.

El objetivo de este ejercicio es detenerse en cada nota de cada acorde, para comprender **cómo se siente la nota**, cómo se siente esa 3^{ra} o esa 5^{ta}.

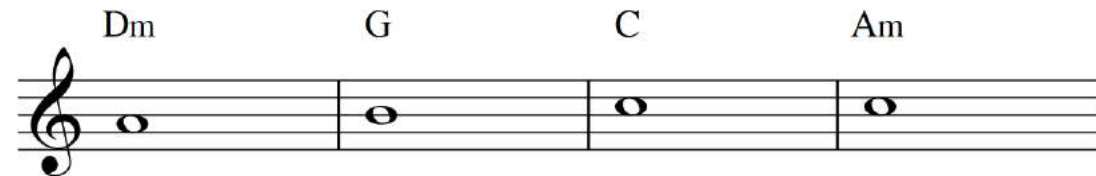
Además, es bueno que notes cómo esa misma nota FA es la 3^{ra} de Dm, a la vez que es la 4^{ta} de la escala.

Un Ejemplo

IR A LOS AUDIOS



Dm	G	C	Am
Re	Sol	Do	La
Fa	Si	Mi	Do
La	Re	Sol	Mi



Ya contextualizados, elegimos una nota que nos guste sobre el Dm para comenzar.

Elijo la nota LA: 5^{ta} de Dm (y a su vez, la 6^{ta} nota de la escala).

Al pasar al acorde de G, subiré un tono hasta SI, su 3^{ra}.

Al pasar a C, subo medio tono desde Si hasta Do, la fundamental del acorde.

Y sobre Am, me mantengo sobre Do, su 3^{ra}. Vemos cómo la misma nota sirve para ambos acordes, lo que me da sensación de **continuidad**.

Así, **puedo hacer una infinidad de variaciones del mismo recurso**.

En el audio, oímos primero lo que está en partitura, textual, y luego una variación libre de ello, respetando las notas como un **“esqueleto melódico”**.

Toma la misma progresión y busca otra solución usando la misma técnica.

Cuando ya tengas definidas tus notas, búscalas en tu instrumento y canta esas notas sobre los acordes. **Y escríbelo**.

Una vez lo tengas internalizado, crea pequeñas variaciones como en el ejemplo, que respeten esas notas como esqueleto pero añadiendo adornos, notas de paso y demás.

ACTIVIDAD

Crear una progresión de acordes en tonalidad de Do mayor.

Escribir:

Qué acordes estoy usando,

Qué grado es cada uno respecto a la tonalidad,

Y qué **función tonal** cumple cada uno (T, SD, D). Ojo con que la tónica se sienta en Do.

Grabarla con lo que tengas a mano (hasta un celular sirve), y realizar el mismo ejercicio que se expuso, desplegando las notas de cada acorde en una tabla y/o pentagrama y **eligiendo una nota por acorde** para crear un esqueleto melódico.

Jugar encima de ese esqueleto, creando pequeños adornos o improvisando dentro de la escala de Do mayor y teniendo como centro las notas que escogimos, sobre cada acorde. Esto para fortalecer la **intuición melódica**.

Poco a poco iremos buscando herramientas para crear mejores melodías, pero es importante que se asiente el espíritu melódico mediante el juego y la exploración. También puedes improvisar con la escala completa, por ahora sin detenernos tanto en qué nota estamos respecto al acorde. De seguro cuando te encuentres con una nota que choque con el acorde del momento, te darás cuenta.

Si quieres obtener un sonido mas moderno, utiliza en tu progresión armónica varios de los grados secundarios (los menores).

¡Siempre con cuidado de que el centro no deje de ser Do mayor! Hay que darle cierta predominancia a este acorde, en **puntos estratégicos de resolución**. Puedes añadir una segunda sección, también, y realizar el mismo ejercicio.

Tanto la rítmica como el ritmo armónico (cuanto dura cada acorde) es libre. ¡Es una composición! Si te animas, compártelo en el grupo de Telegram.

ACTIVIDAD

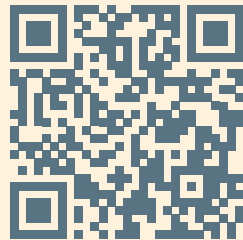
Escucha Have You Ever Seen The Rain, de Creedence.

Te darás cuenta de que está completa en la tonalidad de Do mayor, y aprovecha su campo armónico.

Quiero que primero saques los acordes y encuentres las notas de la melodía. No es necesario que la escribas, pero sí que la saques y sepas qué notas canta en cada momento.

Te conviene sacar primero los acordes, y luego pensar que en cada momento las notas de la melodía se corresponden con notas del acorde, principalmente.

De esa forma estás disminuyendo mucho las notas posibles: de 7 que tiene la escala, a las 3 que tiene cada acorde en cada momento.



AUDICIÓN

Capítulo 3

El Círculo de Quintas

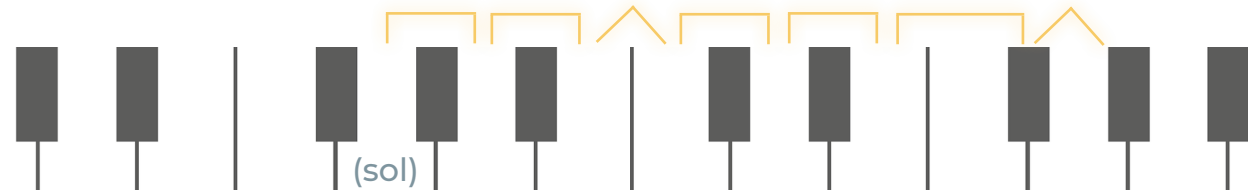
Otras Escalas

El círculo de quintas es una herramienta que nos permite determinar qué alteraciones necesito para construir una escala determinada.

Ya dijimos que, con las notas naturales, sólo podemos construir Do mayor, y que para construir cualquier otra escala necesitaremos de sostenidos (#) o bemoles (b). Los primeros suben medio tono a una nota, y los segundos la bajan.

Ahora, ¿Por qué debemos alterar las notas? Muy simple.

Para formar cualquier escala mayor, debemos mantener el mismo patrón de 2^{das} que vimos que tenía la escala de Do,



es decir: Tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono (los dos tetracordios).

O visto de otro modo, tenemos que tener los siguientes intervalos desde la tónica: 2^{da} mayor, 3^{ra} mayor, 4^{ta} justa, 5^{ta} justa, 6^{ta} mayor, 7^{ma} mayor.

Si comenzamos desde Sol, y hacemos el ejercicio de ir contando, veremos que la estructura se cumple y es idéntica hasta que llegamos al Fa. **Desde Mi a Fa, donde necesitábamos un tono, tenemos medio tono.**

Entonces, debemos subir ese fa, a fa[#], para que haya un tono completo (entre mi y fa[#]). Y para finalizar, entre fa[#] y sol ya hay un semitono así que solo necesitamos de esta alteración para respetar la estructura.

Por ende: La escala de Sol mayor se constituye con las notas sol, la, si, do, re, mi y fa[#].

Es decir, la única alteración que lleva (y la única nota que la diferencia de Do mayor), sería el fa[#]. **Toca la escala en tu instrumento.**

Tetracordios

OPCIONAL

Dentro de la estructura de la escala mayor, hay un patrón: **los tetracordios**.

Al hablar de tetracordio o tetracordo, estamos hablando de 4 sonidos, 4 notas sucesivas, que abarcan una 4^{ta} de distancia.

Si nos detenemos en la estructura de la escala mayor, vemos que desde Do a Fa tenemos un tetracordio compuesto de las distancias Tono, Tono y Semitono.

Y luego, desde Sol hasta Do, ¡tenemos el mismo tetracordio! Tono, Tono, Semitono.

Ambos tetracordios están separados por un tono de distancia (entre Fa y Sol).



La revelación al entender esto viene de que la primera mitad de la escala es igual a la segunda mitad de la escala.

Cuando nos toque construir otras escalas mayores, como la escala mayor de G, la de D, etc., se nos hará muy útil este concepto para entender las diferencias y

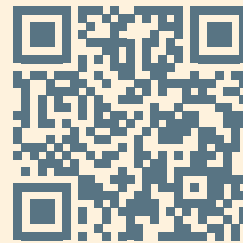
similitudes entre cada escala. Obviamente, para construir otras escalas vamos a tener que acudir a las alteraciones, sostenidos y bemoles, y así formar la misma estructura desde otro punto de partida.

Otras Escalas

Ahora, para generar toda la tonalidad de Sol mayor, y ver sus acordes, tendríamos que hacer una tabla con sus acordes principales, secundarios, de la misma manera que lo hicimos para Do mayor.

Su IV sería un C, su V un D, y así. Ahora nuestro centro tonal o eje de gravedad es G, nuestra nueva tónica.

El círculo de quintas es un sistema/herramienta que nos permite agilizar este proceso y darle un orden, para universalizar las 12 tonalidades posibles.



[IR AL VIDEO](#)

En nuestro canal, encontrarás un video donde tratamos el tema a fondo de manera didáctica.

Entonces, si tenía una melodía en Do mayor, que cantaba las notas DO, RE, MI, SOL, para trasponerlo (cambiar de tono) a Sol mayor lo que tendría que hacer es revisar la relación de estas notas con la tónica.

En este caso, DO RE MI SOL son la tónica, 2^{da}, 3^{ra} y 5^{ta} de la escala.

Para pasarlo entonces a Sol mayor y trasponerlo, debo recrear las mismas relaciones pero a partir de Sol: SOL, LA, SI y RE.

Para los acordes es lo mismo: si mi V en Do mayor era G⁷, para Sol mayor va a ser D⁷. Y claro: el acorde de D (mayor) contiene la nota Fa[#].

Orden de los Sostenidos

El círculo funciona de la siguiente manera: Como G mayor es muy similar a C mayor, salvo por una nota (el fa#) será su **tonalidad vecina**. Esto es, se ubica al lado suyo en el círculo.

Como G está a una distancia de 5^{ta} a partir de C, podemos deducir que, para cualquier tonalidad, **su tonalidad vecina está a una 5^{ta} de distancia**.

O sea, que si vamos avanzando por 5^{tas} desde C, iremos encontrando tonalidades cada vez mas lejanas a C, y añadiendo cada vez una nueva alteración (sostenidos en este caso).

D mayor, que está a una 5^{ta} de G, se diferencia de G sólo por una nota.

Pero tendrá 2 notas distintas de C, lo que la hace un poco mas distante.

D mayor, también tiene el fa#, lo que la hará similar a G. **Pero se le agrega otro sostenido**, que a la vez será la 5^{ta} de FA#: DO#.

Por ende, D mayor tiene FA# y tiene DO#. Si seguimos, la 5^{ta} de D sería A mayor: tendrá FA#, DO# y la quinta de DO#, o sea SOL#. 3 sostenidos. **Y así sucesivamente, vamos añadiendo sostenidos por quintas.**



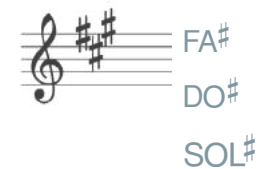
C



G



D



A

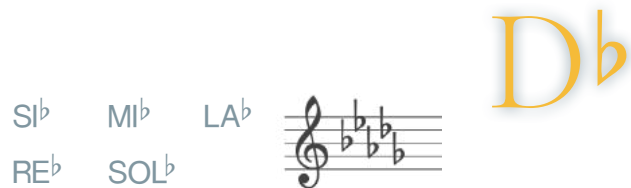
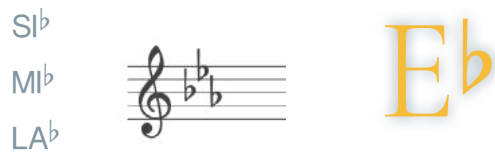


E

B



Orden de los bemoles



A simple vista vemos que al círculo de la página anterior le falta toda una mitad, que va hacia la izquierda.

Si hacia la derecha avanzamos por 5^{tas} y por sostenidos, **hacia la izquierda avanzaremos por 4^{tas}, y con bemoles.**

La 4^{ta} es una 5^{ta} invertida, al revés:

De Do a Sol tenemos una 5^{ta}. Pero de Sol a Do, tenemos una 4^{ta}.

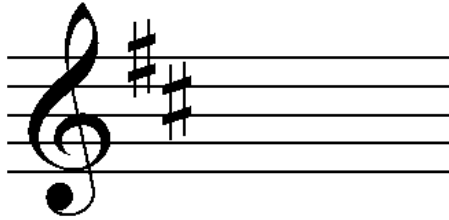
Por eso **tiene sentido que hacia el otro lado sean 4^{tas}**. Es como decir que son 5^{tas} hacia arriba hacia la derecha (sostenidos), y 5^{tas} hacia abajo hacia la izquierda (bemoles).

¿Y cómo agregamos los bemoles?

Para construir F mayor, tengo Fa, Sol, La.... Hasta ahí todo bien, pero cuando llego al Si, veo que, donde necesitaba una segunda menor, tengo una segunda mayor. Por ende, bajo el Si a un Si^b, y todo se acomoda. Así obtengo mi 4^{ta} justa desde F, la tónica.

Luego, la tonalidad de F mayor también es vecina de C, ya que tiene fa, sol, la, si^b, do, re, mi, o sea solo una nota distinta de C (Si^b). Seguimos en la dirección hacia la izquierda avanzando por 4^{tas}, y las alteraciones también se añaden por 4^{tas}. Nos alejamos cada vez más de C mayor.

Armadura



Cuando vemos una partitura, aparece en primer lugar lo que se llama la armadura.

La armadura es una indicación de las alteraciones que lleva la pieza, o dicho de otro modo, nos indica en qué tonalidad/escala está.

Cuando es una tonalidad con sostenidos, se muestra los sostenidos en el orden en que aparecen en el círculo, por quintas: fa#, do#, sol#, re#, la#, mi#.

En el ejemplo, tenemos que es una tonalidad con 2 sostenidos: fa# y do#.

Buscando en el círculo, vemos que corresponde a D mayor: todos los Fa y todos los Do que aparezcan serán sostenidos.

Si es una tonalidad con bemoles, se añaden en el orden de los bemoles, por cuartas: si^b, mi^b, la^b, re^b, sol^b, do^b.

Si no tiene ninguna alteración, significa que estamos en C mayor (o bien, quien lo escribió prefirió no utilizar armadura, como en música atonal o moderna).

¿Cómo reconocemos fácilmente qué tonalidad es la que nos indica la armadura?

Para los sostenidos, el último sostenido que se añade corresponde a la 7^{ma} mayor de la tonalidad (sensible). Fa# para G mayor. Do# para D mayor. Re# para E mayor.

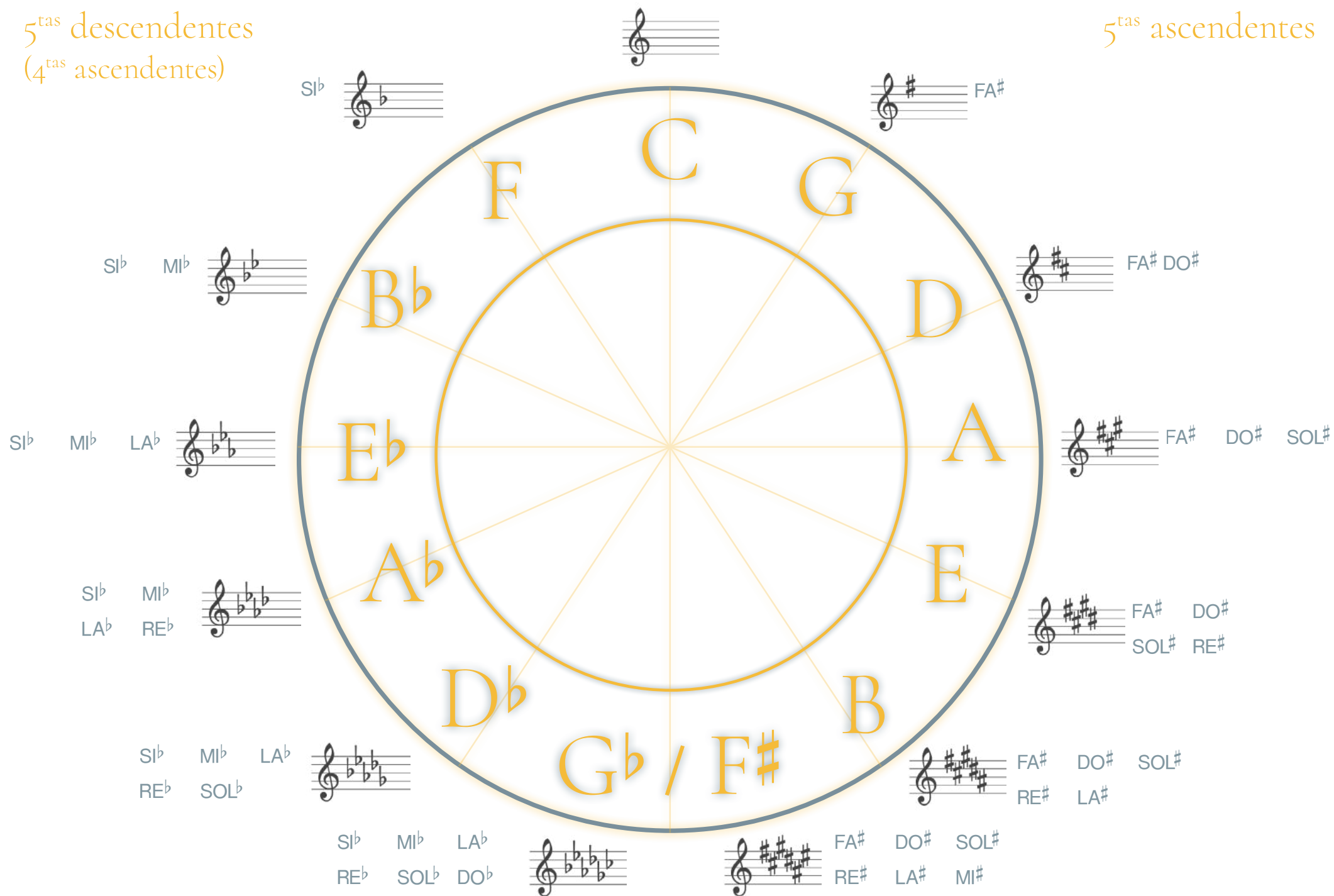
Entonces, vemos el último sostenido añadido y la escala a la que corresponde será la que queda **medio tono arriba de aquel sostenido.**

Para los bemoles, el último bemol que aparece es la 4^{ta} de la tonalidad a la que corresponde: Si^b para F, Mi^b para B^b, Sol^b para E^b, etc.

Entonces, si vemos que la armadura presenta Si^b, Mi^b, La^b y Re^b, pensamos: de quien es 4^{ta} el Re^b? De A^b. La tonalidad sería A^b. Además, **¡la tónica será simplemente la misma nota del penúltimo bemol que aparece!**

5^{tas} descendentes
(4^{tas} ascendentes)

5^{tas} ascendentes



Un Pequeño Ejemplo Práctico

Supongamos que tenemos una progresión sencilla en C mayor: C - Dm - G - Am.

Sería, en grados, I - II^m - V - VI^m. Un punto interesante, si bien no viene al caso, es que el dominante resuelve hacia la función sustituta de la tónica (VI) y no al I grado. Es lo que se conoce como una **resolución deceptiva o inesperada**.

Ahora, a lo que nos convoca: vamos a trasladar esta misma progresión a **varias tonalidades distintas**.

Primero, iremos hacia las tonalidades vecinas: G y F.

Para G mayor, nuestra armadura solo indica Fa[#]. Su primero grado es G, su II^m es Am, el V es un D mayor en este caso, y el VI^m es Bm. Nos queda: G - Am - D - Bm.

Para F mayor, nuestra armadura indica Si^b. La progresión resulta: F - Gm - C - Dm. Nota como el Gm, por ejemplo, contiene al Si^b como 3^{ra}, y es un acorde que no está presente en C mayor como tonalidad.

Si nos vamos a tonalidades mas lejanas, como E mayor, nos encontraremos con algunas situaciones mas interesantes: tenemos, como armadura, las notas Fa[#] - Do[#] - Sol[#] - Re[#]. No hace falta calcularlo:

con **ver el círculo como referencia basta**, por ahora, **y es una gran herramienta para tener a mano**, imprimir o dibujar el tuyo.

La progresión nos va a quedar: E - F[#]m - B - C[#]m. Esta vez, hay acordes que se construyen sobre las notas alteradas, como el F[#]m y el C[#]m. Este es el cuidado que hay que tener al construir el campo armónico, no olvidarnos de que las fundamentales serán las notas que corresponden a la escala.

De hecho, todo el campo armónico de E es: E - F[#]m - G[#]m - A - B - C[#]m - Bm^(b5).

Un Pequeño Ejemplo Práctico

IR A LOS AUDIOS



Dispongamos el mismo ejemplo en una partitura.

Las barras diagonales indican tocar el acorde en esos tiempos, con un ritmo a elección.



IR AL
CUADERNILLO

Lo más importante en este capítulo es que hagas tus ejercicios, para mantenerte ágil en este aspecto.

Four staves of musical notation in 4/4 time, each containing four measures of diagonal slashes representing chords. The chords are: C, Dm, G, Am; F, Gm, C, Dm; G, Am, D, Em; E, F#m, B, C#m.

Conclusiones Respecto al Círculo de Quintas

OPCIONAL

Conviene mantener esta herramienta a mano a modo de referencia, hasta que podamos aprenderla mas o menos de memoria. Siempre van apareciendo nuevos usos para ella mientras vamos avanzando.

Veamos un par de conclusiones a partir de la información que nos presenta:

Las **tonalidades vecinas** de cualquier tonalidad mayor son las que se corresponden a su V y IV grados. Es decir, con aquellas tonalidades tiene mas **notas comunes,** por lo mismo es muy fácil **modular o cambiar de tono** hacia la región

de la dominante o hacia la subdominante y establecerse allí. En el periodo clásico se daba mucho una modulación transitoria hacia esas zonas ya que es muy suave el proceso.

Al cambiar de tono, mientras mas nos alejamos en el círculo de quintas, mas sonidos nuevos presentamos. Si cruzamos en línea hacia la tonalidad que está al lado opuesto del círculo, vemos que hay una distancia de un tritono: esta será **la tonalidad mas lejana,** con mayor cantidad de sonidos nuevos. Una modulación o

un cambio de tono repentino a esa área generaría la sensación de algo totalmente nuevo e inesperado, es un quiebre y es muy sorpresivo, inclusive violento.

Por ambos caminos (sostenidos y bemoles) llegamos a lo mismo: $G^b/F^\#$. Nótese que son los mismos sonidos expresados de formas distintas.

Si bien tomamos el C como inicio, o referencia, **en realidad el círculo no tiene un centro.** Puede tomarse desde cualquier punto como referencia.

Capítulo 4

La Tonalidad Menor

El Modo Menor

Los dos colores o escalas mas usados en la música actual son la tonalidad mayor y la tonalidad menor.

Una escala menor, como su contraparte mayor, también va a construirse a partir de 2^{das}, mayores y menores, pero el patrón es un poco distinto...

De hecho, es el mismo patrón de la escala mayor pero **desplazado... ¿Cómo así?**

En los tiempos del canto gregoriano, se usaban varios ordenamientos de notas, llamados **modos**.

Todos se construian con las mismas notas, notas naturales en primera instancia. La diferencia radicaba en que **cada uno de**

esos modos utilizaba como centro o eje tonal una nota distinta.

Si lo vemos desde el teclado moderno, es como si tomásemos **las mismas notas blancas de la escala de Do mayor**, pero pensando en que cada una de esas notas puede ser nuestro centro.

Para cada uno de estos modos hay nombres, y hoy en día existe la armonía modal, ampliamente difundida. Por ahora, lo que nos interesa es lo siguiente: **la escala menor es uno de esos modos.**

En modalidad, se le llama modo Eolio o Eólico. Es la escala menor natural o antigua. **Se obtiene al comenzar desde la 6^{ta} nota de una escala mayor.**

Para las notas de Do mayor, el modo o escala menor que comparte las mismas notas, comenzaría en la nota La, su 6^{to} grado.

Entonces, si tocamos todas las teclas blancas del teclado, con un bajo en Do, la sonoridad será la de la escala mayor de C.

Pero si tocamos **las mismas teclas blancas**, con un bajo en La, que definirá el centro tonal en dicha nota, **sonará la escala de A menor.**

Esto es lo que llamamos las relativas menores y mayores: La es la relativa menor de Do (su 6^{to} grado), y Do es la relativa mayor de La (su 3^{er} grado).

Son dos caras de una misma moneda, una misma colección de notas pero con distintos centros gravitatorios...

Relativas

Dijimos que la escala menor es la misma escala mayor pero tocada desde otro punto de vista, y que a esta relación entre ambas la llamamos relativas.

Si Am es la relativa menor de C, y su 6^{ta}, ¿Cuál será la relativa menor de G mayor?

Am, como acorde, es el VI grado de la tonalidad de C.

La relativa menor se ubica en el VI grado de su relativa mayor.

Y a su vez, C es el 3^{er} grado de Am: **la relativa mayor de una escala menor se ubica en su 3^{er} grado.** Recordemos que una 6^{ta}, como intervalo, es la inversión de una 3^{ra}.

Entonces, para G, su relativa menor es Em. Y, a su vez, G es la relativa mayor de Em.

A continuación una tabla con algunos adjetivos que se pueden aplicar a las 2 escalas:

Mayor	Menor
Brillante	Opaco
Extrovertido	Introvertido
Activo	Contemplativo
Alegre	Triste

Hallar las siguientes relaciones de relativas:

¿Cuál es la relativa menor de D?

¿La relativa mayor de F#m?

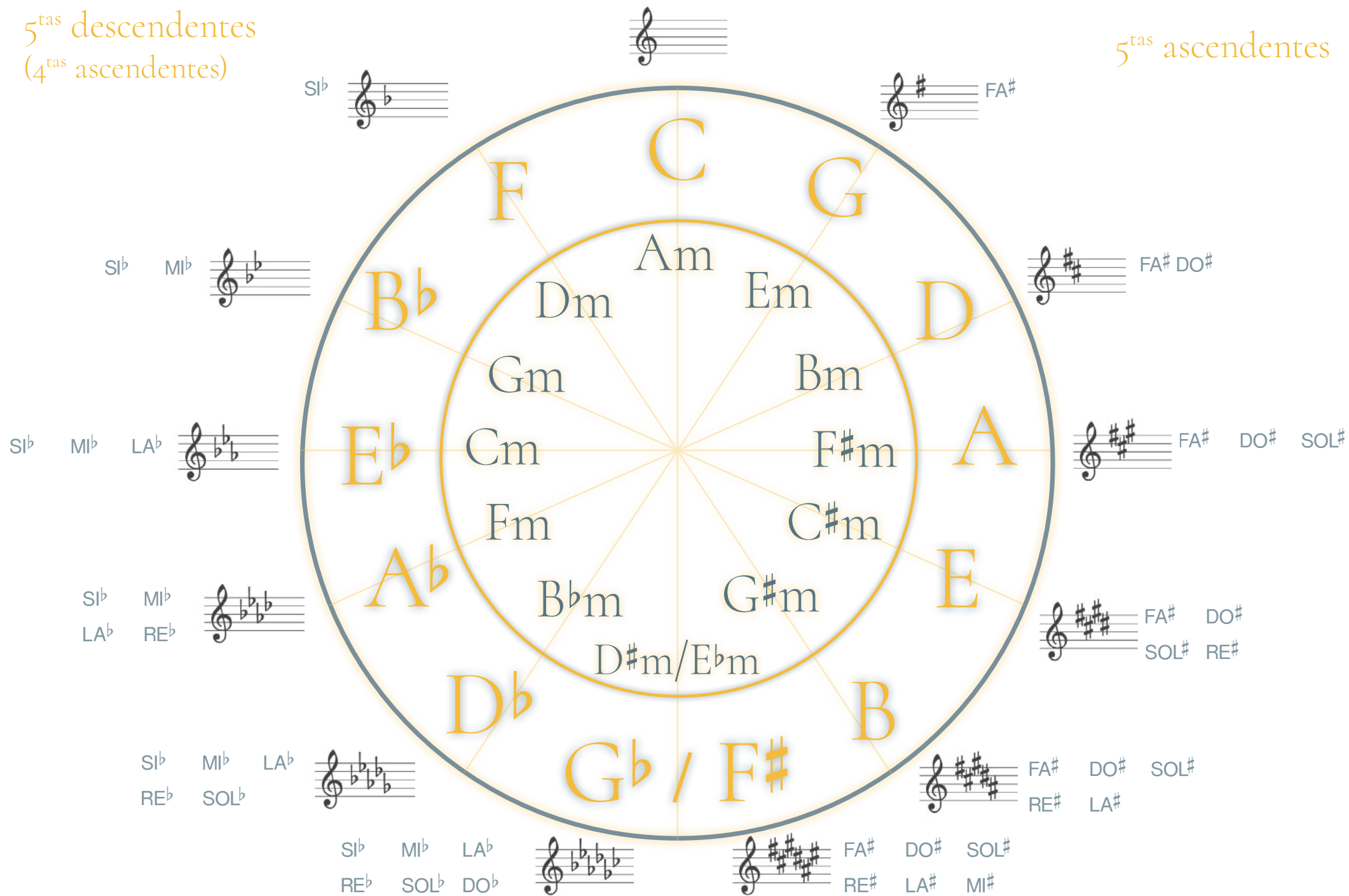
¿La relativa mayor de Dm?

¿La relativa menor de E?

En la siguiente página, verás todas las relativas mayores y menores ubicadas en el círculo de quintas.

5^{tas} descendentes
(4^{tas} ascendentes)

5^{tas} ascendentes



Estructura Escala Menor

IR A LOS AUDIOS



Añadimos entonces, al centro de nuestro círculo de quintas, **las relativas de cada tonalidad.**

Para saber qué alteraciones tiene una tonalidad menor, debo recurrir a su **relativa mayor**, ya que tienen el mismo contenido de notas y sólo varía el eje tonal.

Ahora revisemos la **estructura de la escala menor.**

Sabemos que la estructura de la escala mayor es T T st T T T st. Si nos desplazamos para comenzar desde el VI grado, obtenemos el resultado que se muestra en la figura, en cuanto a tonos y semitonos.



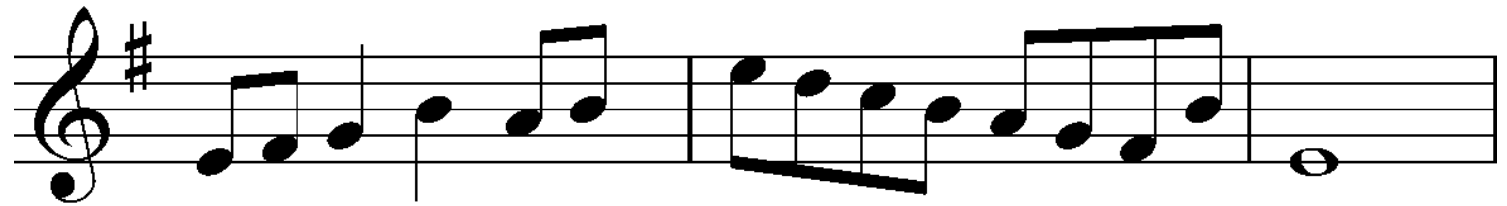
También se muestra la interválica a partir de la tónica. Recuerda que $b3$ indica una 3^{ra} menor, lo mismo para $b6$ y $b7$. El número 7 solo, indicaría una 7^{ma} mayor.

Vemos que **los intervalos que cambian**, comparando con la escala mayor, **son la 3^{ra}, la 6^{ta} y la 7^{ma}, que ahora son menores.** El resto siguen siendo una 2^{da} mayor, 4^{ta} y 5^{ta} justas: igual que en una escala mayor.

Por, esto, como se toma como referencia la escala mayor, los grados construidos sobre dichas notas de la escala menor se cifran como bVI , $bIII$ y $bVII$. Esto puede ser confuso al principio ya que muchas veces no son notas con bemoles, pero es un sistema que nos traerá orden mas adelante, y hay que acostumbrarse. El grado $bIII$, con La como tónica, sería C, por ejemplo.

Una Melodía en Modo Menor

IR A LOS AUDIOS



ACTIVIDAD

Escoge una tonalidad menor, busca su armadura según su relativa, y toca un poco. Juega con la escala. Si te sientes perdido, usa la de La menor. Puede ser en una sola octava, no te preocupes de ello por ahora.

Una vez te sientas mas seguro, construye poco a poco una melodía interesante como la del ejemplo.

A modo de ejemplo, una melodía sencilla en tonalidad de Em.

Un punto de interés es ver que usa, por lógica, **la misma armadura de su relativa mayor (G mayor)**.

Entonces, ¿cómo diferenciamos una melodía en menor de una en su relativa mayor?

En primera instancia, escuchando atentamente. Nos daremos cuenta

enseguida, al oír esta melodía, que el centro está en Mi y no en Sol. **Es el centro de gravedad en este caso.** Aprender a sentir ese centro es una habilidad muy importante a desarrollar.

Por otro lado, **veamos todos los indicadores de una buena melodía**, según lo estudiamos antes: una curva melódica clara, puntos de relajación y de distensión, movimientos contiguos con algunos saltos.

Campo Armónico en la Tonalidad Menor

IR A LOS AUDIOS



Si mantenemos las mismas notas, ¿no se mantienen también los mismos acordes de la escala mayor?

Si, son los mismos acordes... Pero va a cambiar el orden, y por ende **van a cambiar sus funciones tonales** (dominante, tónica, subdominante), **y así su forma de relacionarse y su jerarquía.**

Es toda una gravitación distinta, hacia otro centro. Los acordes que antes eran secundarios ahora se vuelven los principales.

Veamos qué pasa sobre Am, relativa de C...

Am Bm(b⁵) C Dm Em F G Am
Im II^m(b⁵) bIII IV^m V^m bVI bVII Im

Acá vemos claramente que **son los mismos acordes de la relativa, pero llevarán otros grados cada uno.**

El acorde disminuido, que antes era el VII^o, ahora será el II^o.

El bIII, C, antes era la tónica en la relativa mayor.

El IV^m antes era el II^m, en la relativa.

El bVI es el IV de la relativa.

El bVII es el Dominante, V de la relativa mayor.

Funciones Tonales en Menor

¿Recuerdas que, en el capítulo 2, dijimos que los acordes de subdominante contenían la 4^{ta} nota de la escala?

Ahora, **la condición para que un acorde funcione como subdominante menor es que contenga la nota $b6$, la 6^{ta} menor.**

El acorde de bVI , F en este caso, cumple rol de **subdominante menor**.

Esto a diferencia de la tonalidad mayor, donde el VIm era de la familia tónica.

El resto se mantiene similar, pero hay una situación especial... **¿Por qué aparece “no-dominante”, y entre comillas?**

Función tonal o familia	Acorde Principal	Acorde Secundario
Tónica	I_m	$bIII$
Sub-dominante	IV_m	$II_m^{(b5)}, bVI$
“No-dominante”	V_m	$bVII$

Porque este acorde, el V grado como acorde menor, **no tiene una fuerza de atracción tan fuerte hacia la tónica**. No es un **dominante real** hacia la tónica.

Es suave, ya que, a diferencia del V en mayor, **carece de sensible**: no tiene esa

nota a medio tono de la tónica que le daba el empuje al V en mayor.

Aún así, es un color en si mismo, para mí, entre el subdominante y el dominante. Es un color modal. Si tienen algún empuje de resolución, pero es mas suave, mas yin.

¿Qué es la Sensible?

Se llama sensible, o **sensible tonal**, a la **7^{ma} que está medio tono por debajo de la tónica**.

Es decir, una 7^{ma} mayor a partir de esa tónica. En el caso de la escala mayor, esta tiene por naturaleza su sensible (la nota Si para Do mayor).

Es una nota importante porque, en la armonía clásica, **empuja hacia arriba**, hacia la tónica, para resolver. Es la clave de la función dominante, y es una de las responsables de su inestabilidad y tensión.

Cuando formamos un acorde de V⁷ dominante sobre una tonalidad mayor, digamos D Mayor (su V⁷ sería A⁷: la, do[#], mi,

sol); la 3^{ra} de este acorde (do[#]) es la sensible de la tónica de la tonalidad (re).

Al resolver hacia el acorde de tónica (re, fa[#], la), el do[#] **empuja hacia el re**, y la séptima, sol, empuja hacia abajo, hacia el fa[#]. Este movimiento contrario es la resolución natural del tritono presente en un acorde de 7^{ma} dominante, que vimos en el capítulo 2. De hecho, al sol que va a a fa[#] se le llama sensible modal, y también se mueve por semitono pero hacia abajo, mas suave.

Ahora, si volvemos al tono menor, nos damos cuenta que este **no tiene sensible por naturaleza**. En A menor, su séptima es un Sol natural, **una 7^{ma} menor**.

Cuando construimos el acorde sobre el V grado, nos resulta un acorde de Em (mi, sol, si). Como no tiene sensible, el empuje de ese acorde hacia la tónica es mucho mas suave. Se le puede llamar V **modal** (eólico), o a veces **no-dominante**, o simplemente “V **menor**”.

Puede, hoy en día, sonar mas fresco que sus variantes con sensible, ya que el dominante real lleva en juego cientos de años, mientras que este acorde, de sonoridad mas modal, es mucho mas nuevo en rigor.

Escala Menor Armónica

IR A LOS AUDIOS



Para que el V, Em, sea realmente un acorde dominante, **necesitamos que contenga la sensible**, por lo que se alterará su 3^{ra}: de Sol a Sol#.

El acorde resultante será un E, mayor (mi, sol#, si), o bien E⁷ (mi, sol#, si, re).

Necesitamos alterar la 7^{ma} de la escala para que ésta tenga sensible hacia la tónica y así poder construir realmente un acorde de función dominante.

Esto dar origen a la famosa escala menor armónica.



La escala menor armónica se forma cuando tomamos la escala menor natural y subimos medio tono la 7^{ma} nota, convirtiéndola en sensible.

Esta alteración nos permite que el acorde construido sobre el V grado sea un acorde Dominante 7, mayor con séptima menor, y que se cumpla dicha función armónica de dominante real, empujando hacia la tónica

gracias a su sensible. La escala menor armónica de La menor, se escribiría como se indica en la figura.

Esta alteración nunca va en la armadura, si no que se usa como accidental. Es decir, una escala de E menor armónica lleva su armadura con Fa# y el Re#, la sensible, se añade solo cuando se utiliza, que es de hecho cuando suena la función dominante.

Escala menor Melódica

IR A LOS AUDIOS



Si bien el uso de la escala menor armónica resuelve el tema de la sensible y la familia dominante, **introduce un nuevo problema:** entre la 6^{ta} menor ($b6$) y la nueva 7^{ma} mayor, aparece un intervalo que, aunque tiene la misma cantidad de semitonos que una 3^{ra} menor, **es una segunda** (entre fa y sol \sharp por ejemplo).

Este intervalo se llama **2^{da} aumentada**, es difícil de entonar, y rompe el movimiento gradual por 2^{das} de una escala. Además, introduce una sonoridad arabesca u oriental, que no era del agrado en la época, en el contexto de nuestra música occidental.



Entonces, para paliar este nuevo **problema melódico**, la solución fue subir también medio tono la 6^{ta} (de $b6$ a 6).

Quedamos con la siguiente fórmula interválica: 1 - 2 - $b3$ - 4 - 5 - 6 - 7.

Como esta escala **resuelve un problema melódico** (evitar la 2^{da} aumentada entre el 6^{to} y 7^{mo} grados), se llama **escala menor melódica**. Por lo mismo, no es aconsejable, por ahora, verla como una escala para

construir acordes. Si bien es totalmente posible y nos entrega varias posibilidades exóticas, **no es la práctica común**. Conviene reservarlo para explorar nuevas sonoridades, mas adelante, y **manejar bien las bases primero**.

De hecho, esta escala aparece primeramente en movimientos en forma de escala ascendente, sobre la función de dominante.

Campo Armónico Menor con sus Dominantes

IR A LOS AUDIOS



Ya podemos construir un **campo armónico que refleje la práctica común** en la tonalidad menor, que es con los acordes de función dominante “artificiales”.

Así, al utilizar la tonalidad menor, tendremos que tener en cuenta las 3 escalas a la hora de ir moviéndonos por sus distintos acordes. Como **principios generales:**

- Menor natural para el I, $\text{IIm}^{(b5)}$, bIII , IVm , bVI , Vm (si aparece), bVI , bVII (V de la relativa).
- Escala menor armónica o melódica para el V, V^7 .
- M. Armónica para el VII° .

Am	$\text{Bm}^{(b5)}$	C	Dm	E^7	F	G°	Am
Im	$\text{IIm}^{(b5)}$	bIII	IVm	V^7	bVI	VII°	Im

Durante la práctica común, cayeron en desuso los acordes de Vm y bVII (salvo como V de la relativa) que se formaban sobre la escala menor natural.

Esto, si bien fue la usanza común por mucho tiempo, **no es una regla**. Inclusive, hoy **suenan mas frescos y novedosos que los dominantes reales:** no tienen esa gravitación fuerte hacia la tónica, pero es

un sonido bastante noble. Se les considera un color mas “modal”, eólico, como hemos indicado antes. Puede ser hasta medieval.

Nótese el uso del **acorde de séptima dominante sobre el V grado, V^7** , que como dijimos fue el primer acorde que se utilizó con séptima. Es el mismo acorde que en la tonalidad mayor, y contiene el mismo tritono y su tensión.

Armonizando en Tono Menor

IR A LOS AUDIOS



Em G Em Am Bm Em

Hemos armonizado la melodía anterior utilizando el campo armónico correspondiente. En este primer caso, **no utilizamos la función de dominante**, nos mantuvimos con el color suave del Vm.

Aprovechamos el bIII grado, G, para añadir algo de movimiento sin cambiar de función tonal.

Em Bm C B⁷ Em

En el segundo caso, utilizamos también el Vm pero mas tarde pasamos, desde el bVI (C) al V⁷ de función dominante real. Inclusive adaptamos un poco la melodía para hacer mas manifiesto el color (no era necesario hacerlo, ya que cuadraba perfecto). Con ese pequeño detalle se nota mucho mejor la función de dominante y el empuje de la sensible.

El acorde disminuido sobre el VII°

IR A LOS AUDIOS



OPCIONAL

Cuando hablamos de la alteración sobre la escala menor para que esta tenga sensible, la escala menor armónica, no nos detuvimos tanto sobre el VII°.

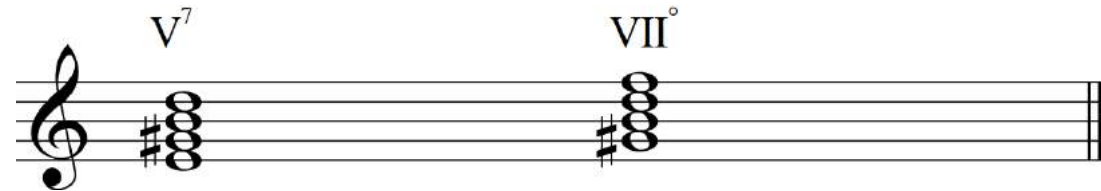
Es justamente su fundamental la que se altera, subiendo un semitono.

El acorde resultante de esta alteración es un acorde disminuido, o sea que lleva 3^{ra} menor y 5^{ta} disminuida, al igual que el VII° de una tonalidad mayor.

Pero al agregar la 7^{ma} vemos que no es idéntico al acorde VII^{m(b5)} de una tonalidad mayor (o al del II^{m(b5)} en tonalidad menor,

Ahora no ahondaremos mucho, mas adelante este acorde se va a volver importante.

Su fórmula es: 1 - b3 - b5 - bb7.



que viene siendo el mismo acorde), si no que tiene una 7^{ma} disminuida (que suena como 6^{ta} mayor, pero es séptima: G#->F), lo que lo va a convertir en un **acorde muy especial** que nos entregará muchas nuevas posibilidades mas adelante.

Recordar que se trata de un acorde de la familia dominante, siempre. Por ahora lo puedes explorar en tu instrumento, se conoce como **acorde disminuido bb7**,

disminuido completo, o simplemente acorde disminuido, se cifra con un °. Ej.: B°.

Podemos ver que **contiene 2 tritonos**, entre su tercera y su séptima y entre su fundamental y su quinta. En cierto modo es una extensión del V⁷: basta con ver la partitura y vemos que contienen casi las mismas notas.

Funciones Tonales en Menor, con Dominantes

Ampliamos la tabla anterior de **Funciones Tonales**, para añadir las nuevas posibilidades que tenemos gracias a la sensible y la función de dominante real.

Recuerda que, un bolero por ejemplo, o una cumbia, va a tender a utilizar las funciones de dominante real ya que **sus principios armónicos están enraizados en la práctica común.**

En cambio, en una música mas moderna, como en el rock alternativo y la fusión, es muy probable que nos encontremos con el V menor y su efecto mas suave.

Función tonal o familia	Acorde Principal	Acorde secundario
Tónica	I _m	^b III
Sub-dominante	IV _m	II _m ^(b5) , ^b VI
“No-dominante” - V modal	V _m	^b VII
Dominante	V ⁷	VII ^o

Creando Armonías en Tonalidad Menor

IR A LOS AUDIOS



Crearemos una pequeña música, partiendo desde la armonía. Poco a poco, irás desarrollando la habilidad de pensar en melodía y armonía de forma simultánea.

Pero, hasta que llegues a ese punto, te conviene explorar ambas posibilidades: comenzar desde la armonía y comenzar desde la melodía y luego armonizar. **Ambas tienen sus ventajas.**

La armonía es sencilla: I - \flat III - IVm - \flat VII - V⁷ - Im. Utilizamos el dominante para generar cadencia. El paso del D al B⁷ es interesante ya que el B⁷ tiene Re[#] mientras que el D contiene Re natural, lo que hará una línea melódica cromática hasta Mi, al resolver.

Em G Am D B⁷ Em

Em G Am D B⁷ Em

Para crear la línea melódica, **he escogido principalmente notas del acorde del momento.** De hecho, no he incluido muchas disonancia, lo que me permitiría mas movimiento y fluidez en la línea.

Lo que si incorporé en la melodía es la **escala menor melódica sobre el acorde de dominante (V⁷)**, para generar una línea

ascendente fluída y no encontrarme con el mencionado salto de 2^{da} aumentada.

Recordemos que la consigna es que **las notas mas importantes** (generalmente mas largas) de la melodía **sean parte del acorde del momento**, y con notas de menor importancia podemos tener un poco mas de flexibilidad.

Modulación entre relativas

OPCIONAL

Modular es desplazar el eje tonal a otra tonalidad. Es "cambiar de tono". **Una de las formas mas sencillas y popularizadas de modulación es la de ir a la relativa, ya sea mayor o menor.**

Por ejemplo, si tenemos una sección de música en Em, yo perfectamente podría continuar con otra sección que esté en G, su relativa mayor. De este modo, como ambas tienen las mismas notas, **sólo cambiaría el eje**, el centro de gravedad.

Para este fin, **se tiende a usar el**

dominante de cada centro tonal, junto a otros grados importantes.

Recordar que, siguiendo el ejemplo, Am sería el IVm de Em, de función subdominante hacia Em. Pero, a su vez, es el IIIm de G, de función subdominante hacia G. Entonces, este acorde tiene una **dobles función**: depende de donde lo miremos.

Pero, si yo toco B⁷, V⁷ de Em, al ser un acorde "artificial" (gracias al D[#] que alteramos para obtener ese B⁷) **no existe en la tonalidad de G.**

Mediante tales recursos es posible **modular de una tonalidad a su relativa**, sea mayor o menor, y así tener dos colores distintos para secciones distintas, tal vez.

ACTIVIDAD

Crea una armonía utilizando el Campo armónico de una tonalidad menor a elección.

Puedes usar las variantes con Dominante o sin Dominante, según el sonido que estés buscando.

Una vez que tengas lista esa armonía, **busca una melodía que le venga bien.** Intenta tener consciencia de qué notas tiene la melodía, no lo dejes demasiado al aire. Sigue las consignas que hemos dado al respecto.

Cuando tengas listo el conjunto de melodía y armonía, **encuentra el ritmo y la textura** adecuada para el acompañamiento (notas largas, rasgueado, arpegiado, etc.).

Ahora, crearás un muy breve puente, que te llevará **hacia la relativa mayor.** Lo mas sencillo es incorporar **dos compases con el acorde dominante de la relativa** (es decir, el $\flat VII^7$ de la tonalidad menor), y caer sobre la tónica mayor, la relativa mayor.

Una vez establecido en esa tonalidad mayor, harás una pequeña sección que sea la contraparte mayor de la sección anterior. Te recomiendo que mantengas la melodía simple y repetitiva, como si fuese un estribillo.

Para terminar, usarás el dominante de la relativa menor (V^7) y volverás a tu sección A. **Con esto ya tienes lista una mini canción, que se pasea entre ambas tonalidades relativas.**

En este caso, te tocará analizar una música de Amy Winehouse, donde verás aplicados algunos de los conceptos de este capítulo: la tonalidad menor y el uso de los dominantes, e inclusive la inflexión melódica de la escala menor armónica.



AUDICIÓN

¡Felicidades!

El que hayas llegado hasta aquí es prueba de tu constancia y tu esfuerzo.

Te invito a aplicar esto y crear mucha música.

Si quieres avanzar mas y obtener un lenguaje sólido, incorporando conceptos mas avanzados, te invito a adquirir nuestro libro **Armonía y Composición**, con un descuento del 15% utilizando el cupón "TMB"



VEAMOS EL LIBRO