目录

Introducción

Módulos Técnicos

Módulo 1

Módulo 2

Módulo 3

Introducción

¿Por qué la Armonía?

Usualmente se dice qué los elementos musicales son melodía, ritmo y armonía. De muchas qué los conceptos de melodía y ritmo son relativamente intuitivos y fáciles de entender la armonía, un concepto de por sí más complejo, permanece incomprendido y subestimado no sólo por el público general sino de hecho por una gran mayoría de músicos, si no es qué la mayoría de ellos.

La Ley de Pareto indica qué a menudo *"un 80% de los efectos está producido por un 20% de las causas"* y mientras en este caso no podría indicar cuál es exactamente la proporción, si puedo afirmar con toda seguridad de qué la importancia de la armonía es desproporcionada respecto a la poca atención qué recibe y a los pocos músicos qué realmente entienden y dominan la armonía.

Mientras qué la mención de la palabra armonía en la mayoría evoca la práctica de la *Armonía Vocal* en la cuál diferentes voces interactúan a diferentes alturas y líneas melódicas, en la práctica estas diferentes voces inevitablemente forman acordes qué se puede decir qué son una formalización de los patrones más comunes de estas voces interactuándo y esto desde ya vale también para la música instrumental.

Es por eso qué la proveen más importante en el estudio de la armonía es el acorde y sus progresiones y es por eso qué los tres módulos de este ebook tratan sobre los 3 principales tipos de acorde en la música popular: Acordes Diatónicos, Dominantes Secundarios y Acordes Prestados del Modo Paralelo.

Veámos ahora un primer ejemplo de Armonía en acción.

¿que es la Armonía?

El concepto de armonía permanece esquivo para muchos. La verdad es qué es difícil entenderlo sin ser músico, pero a grandes rasgos podemos decir qué mientras a un nivel superficial tendemos a creer qué es la melodía lo qué genera la textura musical qué estamos escuchando, en realidad se trata de la interacción entre melodía (diferentes intervalos tocados en sucesión) y los acordes (diferentes intervalos tocados simultaneamente) y a esto es lo qué generalmente se llama Armonía.

Para graficarlo vamos a tomar el solo de guitarra de un conocido hit y arriba los acordes tocados simultaneamente:

```
I Wanna Be Sedated ▶

        E                   A                   B

E|-0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0-
B|-------------------------------------------------------
G|-------------------------------------------------------
D|-------------------------------------------------------
A|-------------------------------------------------------
E|-------------------------------------------------------
```

Pese a qué el solo de guitarra consta de MI (E) como única nota, este igual funciona dado qué los acordes con los qué interactua van cambiando. Esto prueba qué contra nuestra percepción superficial de qué la melodía es lo qué produce el efecto musical, su interación con los acordes es lo qué realmente cuenta.

El armazón estandar qué historicamente a regulado y guiado la interacción de los instrumentos solistas con los instrumentos qué proveen acordes (aunquea veces es el mismo instrumento como el caso del piano) es lo qué se conoce como *Clave diatónica* y pueden leer más al respecto en La Clave: Acordes Sobre los Grados De La Escala

Debe tenerse en cuenta qué este mismo sistema también genera una necesidad de resolución en ciertos acordes qué terminan por definir lo qué se conoce como centro tonal o tónica, tema qué vemos en profundidad en la sección La Sensación de Tonalidad

esta misma necesidad de resolución es también el dispositivo por el qué naturalmente ocurre un desplazamiento en la percepción del centro tonal o tónica, lo qué usualmente se conoce como "cambio de clave" o por el nombre más técnico de modulación, siendo las más utilizadas:

- Modulación entre Claves Relativas
- Modulación entre Claves Paralelas
- Modulación al Grado IV através de VdeIV
- Modulación al Grado IV através de ii-V-I
- Modulación al Grado ii
- Modulación de un Semitono y de un Tono Completo
- Modulación entre Claves Mayores a un Intervalo de Tercera Menor

- bVII Prestado Refuncionalizado como IV

El motivo por el qué este estudio se concentra sólo en las progresiones de acordes sin ocuparse de las líneas melódicas es un intento deliberado de romper con el prejuicio qué tiende a ocuparse de los acordes y sus progresiones como un mero derivado de las diferentes "voces melodicas" interactuándo entre sí.

Esto, qué lo pueden encontrar en el 90% de los manuales armónicos en nuestros días, nos tiende a dejar de lado los muchos efectos específicos de la armonía qué dependen más de los acordes que de la melodía, como por ejemplo la necesidad de resolución a la qué apuntábamos más arriba o las modulaciones (cambios de clave).

En la próxima sección resumo el formato del ebook, pensado en función de los efectos específicamente armónicos.

El Formato

Seguramente ya habrán notado qué los links internos son de un color diferente a los links externos esto es así para lograr la mayor "comparatividad" posible entre los más de 200 ejemplos y de está forma lograr un aprendizaje más práctico qué prescinda de las largas y aburridas explicaciones teóricas qué a menudo se usan cuándo se explica armonía.

Los ejemplos se presentaran como tablaturas (del tipo cifrado americano es decir qué donde la letra A es La, B es Si, C es DO, etc). Los acordes diatónicos o propios de la clave no irán marcado con ningún color en particular, pero los "no diatónicos" (los qué aportan notas externas a la clave) estaran marcados con coloreado sintáctico como el qué le asignan a sus códigos de programación. Por ejemplo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII    i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm

You Never Give Me Your Money ▶

C            E7
Any jobber got the sack,
Am             C7
Monday morning turning back,
F              G               C
```

```
Yellow lorry slow, nowhere to go.
    Bb                        F            C
But oh, that magic feeling,   nowhere to go!
Bb                        F            C
Oh, that magic feeling,   nowhere to go!

E7: Vdevi
C7: VdeIV
Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Como pueden ver al pie del ejemplo, cada acorde "no diatónico" es asignado a un link qué explica su función.

También notarán qué aquí no se incluye la canción completa sino un fragmento de la misma.

Este formato es en general el elegido (con pocas excepciones) para maximizar las posibilidades de interlinkear y comparar los mismos recursos armónicos en diferentes canciones para entrenar al lector en pensar los acordes en términos de grados musicales o números romanos en vez de "nombres propios" y lograr de esta forma identificar similitudes y patrones comunes aún en canciones que no se encuentran en la misma clave

Es por eso qué en la lista de ejemplos varias canciones aparecen 2 veces : A Day In The Life 1 y A Day In The Life 2, If I Fell 1 y If I Fell 2, LA Woman 1 y LA Woman 2 etc, etc.

Reduccionismo Tonal Vs Armonía Modal

Como muchos de ustedes ya sabran la escala diatónica consta de 7 de los 12 intervalos qué componen una octava.

Y también sabrán qué ri tomamos como tónica (comienzo) a cada una de esas notas obtendremos los siete modos en los qué se basa la armonía modal

Esto es lo qué posibilita qué las las escalas qué conocemos como Mayor y Menor se consideren escalas relativas, es decir, qué ambas posen los mismos intervalos y en el mismo orden, pero empezando desde puntos distintos, veámoslo graficado:

```
 I     II   III IV    V     VI    VII I
|A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#|  |G#| A
                                 I    II bIII  IV    V  bVI etc...
                                F#|  |G#| A|  |B |  |C#|D |
```

```
O bien:


I     II bIII  IV    V  bVI   bVII  I
F#|  |G#|A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#
         I     II   III IV    V     VI    VII I
        |A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#|  |G#| A
```

La verdad es qué cualquiera de los 7 modos *"poseen los mismos intervalos y en el mismo orden, pero empezando desde puntos distintos"*, simplemente lo qué conocemos como escalas relativas se refiere a la relación específicamente entre 2 de esos 7 modos: el modo Jónico más conocido como Escala Mayor y el modo Eólico más conocido como Escala Menor.

Los motivos por los cuales en la práctica concreta de la música occidental han predominado ampliamente los modos Jónico y Eólico bajo su nuevo alias de "Mayor" y "Menor" tiene qué ver con qué resultan especialmente convenientes para lo qué se conoce como Armonía Tonal y cuyo principio básico, la *Resolución* es explicado en la sección La Sensación de Tonalidad donde ya entran de lleno la función de los acordes y no ya solo de las escalas, conceptos qué juntos pasan a dar lugar a lo qué conocemos como clave.

Una importante diferencia en la práctica es qué mientras un músico inclinado al enfoque modal interpretaría las notas ajenas a la Clave Mayor como qué dicha obra está en un modo diferente al Jónico, otro músico con un enfoquemás Tonal buscaría ciertas relaciones reduccionistas para explicar esas "alteraciones", sobre todo cuándo dichas alteraciones proveengan de acordes.

Así por ejemplo un músico inclinado al enfoque modal podría decir qué tal canción está en el modo Mixolidio mientras qué el del enfoquemás tonal podría qué incluye un acorde bVII prestado del modo paralelo menor (y ambos tendrian razón).

De igual manera el primer músico podría decir qué tal obra está en modo Lídio mientras qué el segundo simplemente dirá qué incluye un acorde VdeV (y de nuevo ambos tendrian razón).

Este ebook tomará siempre la opción del segundo músico qué prefiere tomar como base los modos "tonales" *Jónicos* y *Eólico* mejor conocidos como Mayor y Menor y explicar las "alteraciones" o notas y/o acordes no estrictamente pertenecientes a dichos modos y clave como pertenecientes a un principio tonal subyacente, por ejemplo VdeV significa literalmente *"dominante del dominante"* y la función dominante es la característica fundamental de la música tonal ya qué produce lo qué conocemos como *resolución*.

En ese sentido se podría considerar el formato de este ebook como una versión del Análisis Schenkeriano aún más reduccionista y simplificada qué la original, pensada específicamente para un

estudio comparativo de lo que Theodor W. Adorno llamaba la *"estandarización de la música popular"*.

La Estructura Paralela

Este ebook tiene una estructura claramente lineal que se [illegible] los índices internos de cada uno de ellos. Y este es el orden qué se recomienda seguir [illegible] no tengan conocimiento previo de teoría musical o aún leyendo este ebook por primera vez.

Sin embargo, la profusión de links internos también está pensada como una analogía práctica de los patrones reduccionistas qué atraviezan el genero de la música popular.

esta idea vino a partir de notar qué en las Alan Pollack's Notes on the Beatles (de las cuales aprendí la mayor parte de lo qué explico en el presente ebook) el Prof. Pollack analiza la relación entre estructura y elementos de cada canción como una unidad cerrada, prestando poca atención a los abundantes patrones qué se repiten a lo largo del Corpus Beatle.

Mientras qué esta omisión es entendible siendo el Prof. Pollack un musicólogo de formación clásica qué por primera vez se aventuraba en el campo de la música popular, este hecho no había sido pasado por alto por otro ilustre musicólogo y sociólogo, Theodor W. Adorno:

> *"Un juicio claro en lo qué concierne a la relación de la música seria con la música popular puede ser conseguido solamente por medio de una atención estricta a la característica fundamental de la música popular: la estandarización, la estructura entera de la música popular está estandarizada...*
>
> *"En la música popular si se sacara algún detalle del contexto no afectaría el sentido musical; el oyente puede suplir el "marco" automáticamente, ya queeste es un mero automatismo musical. El comienzo del coro es reemplazable por el comienzo de otros muchos coros. La interrelación entre los elementos o la relación de los elementos con el todo no se vería afectada"*

Aquí entra de lleno el la profusa utilización de links internos para maximizar las posibilidad de comparar ejemplos entre sí y de está forma entrenar al lector en pensar los acordes en términos de grados musicales o números romanos en vez de "nombres propios" y lograr de está forma identificar similitudes y patrones comunes aún en canciones qué no se encuentran en la misma clave.

Sin embargo, a este nuevo nivel de abstracción se le suman a su vez otros más profundos aún:

Se ha popularizado en los últimos años la noción de *Estructura Superficial/Estructura Profunda* como parte de la *Gramatica Generativa* propuesta por Noam Chomsky pero el ensayo *On the Analytic Systems of Noam Chomsky and Heinrich Schenker*, además de acusar a está teoría de reduccionista, también sostiene que se trata de un plagio del *Análisis Musical Schenkeriano* del cuál

también era conocedor Theodor W. Adorno como evidencia la exposición y crítica qué de la figura y teorías de Heinrich Schenker hace en *On the Problem of Musical Analysis* [PDF].

Más allá de las disputas sobre la validez estètica de cuál o tal tipo de música me parecio oportuno aprovechar la misma naturaleza reduccionista de dichos patrones y estructuras presentes en la música popular para explicarlas mediante la combinación de más o menos más sofisticados recurso reduccionista si los hay.

En donde esto resulta más evidente es en el capítulo Modulación entre Claves Mayores a un intervalo de Tercera Menor dado qué la *"Estructura Profunda"* de dicha modulación se debe a qué se trata de un cambio a la clave "*relativa mayor de la paralela menor*".

Así mismo la usual función resolutiva de la progresión bVI-bVII-I suele ser explicada a partir del hecho de qué los acordes prestados bVI y bVII son las funciones típicamente resolutivas IV-V de la clave "*relativa mayor de la paralela menor*".

El siguiente ejemplo es una práctica forma de graficar la *"estructura profunda"* común subyacente a estos dos recursos dado qué primero hace uso de la progresión bVI-bVII-I y luego procede a una Modulación entre Claves Mayores a un intervalo de Tercera Menor.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 i       II  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

            I       ii      iii IV      V       vi      VII I
           |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C

Lady Madonna ▶

A      D      A                D          -clave de A
Lady Madonna, children at your feet
A              D         F      G    A     -bVI-bVII-I
Wonder how you manage to make ends meet
A             D     A                D
Who finds the money when you pay the rent
A                  D         F   G    A
Did you think that money was heaven sent?
 Dm                            G           -clave de C
Friday night arrives without a suitcase
 C               C/B           Am
Sunday morning creeping like a nun
Dm                                   G
Monday's child has learned to tie his bootlace
```

```
C   C/B         E7                      -vuelta a la clave de A
See how they'll run
A      D      A            D
Lady Madonna, baby at your breast.
A              D         F    G    A
Wonder how you manage to feed the rest

F: bVI prestado del modo paralelo menor
G: bVII prestado del modo paralelo menor
C/B: x20010
Dm-G-C: modulación mediante ii-V-I a bIII (C)
```

índice Alfabetico de Ejemplos

A Day In The Life 1
A Day In The Life 2
A Hard Day's Night
A Little Respect
About A Girl
Agua
Ain't She Sweet
All My Loving
And I Love Her
Anna
Another Brick In The Wall
Another Girl
Are You Gonna Go My Way?
Back In The USSR
Backwater
Bajan
Because
Being For The Benefit Of Mr Kite!
Birthday
Black
Blackbird
Break It All
Brown Sugar
Capitan America
C'est La Ouate
Champagne Supernova
Cigarettes and Alcohol
Civil War
Confortably Numb
Corcovado
Creep
Cry Baby Cry
Cuándo Pase El Temblor
Day Tripper
Dear Prudence 1
Dear Prudence 2
demasiada Presión
Dig A Pony
Divididos Por La Felicidad
Do You Want To Know A Secret
Doctor Robert
Don't Cry
Dust In The Wind
Eight Days A Week
El Loco
Es La Vida
Estranged
Eternal Flame
Even Flow
Everybody's Changing
Every Little Thing
Fall To Pieces
Feel A Whole Lot Better
Fixing A Hole
Flaca
Fly Away

For No One 1
For No One 2
Fortunate Son
From Me To You
Ghostbusters Theme
Girl, You'll Be A Woman Soon
Godfather Theme
Got My Mind Set On You
Got To Get You Into My Life
Have You Ever Loved A Woman?
Hello Goodbye
Help!
Helter Skelter
Here Comes The Sun
Here There And Everywhere
Happy Together
Hey Bulldog
Hey Joe
Hey Jude
Hold My Hand
Honey Pie
Honky Tonk Woman
Hotel California
House Of The Rising Sun
I Am The Resurrection
I Call Your Name
I Get Around
I Just Called To Say I Love You
I Saw Her Standing There
I Touch Myself
I Wanna Be Sedated
I Want To Hold Your Hand
I Want To Tell You
I Was Only Joking
I Will Survive
I'll Follow The Sun
I'll Get You
I'm A Loser
I'm Happy Just To Dance With You
I'm Only Sleeping
If 1
If 2
If I Fell 1
If I Fell 2
If I Needed Someone
Imagine
In My Life
Jane Says
Jijiji
Juego de Seducción
Julia
Jumping Jack Flash
La Bestia Pop
LA Woman 1
LA Woman 2
Lady Jane
Lady Madonna
Lay Lady lay
Lithium
Little Wing
Locomotion
Love Her Madly
Love Hurts
Lovely Rita
Love Street
Los Dinosaurios
Loser
Losing
Lump
Mantenha O Respeito
Mariposa Pontiac
Mean Mr Mustard
Mi novia se cayó en un pozo ciego
Michelle
Miss Sarajevo
More Than Words
More Than A Feeling
Mother's Little Helper
Mrs Robinson
My Sweet Lord
Never Say Goodbye
No Rain
Norwegian Wood
Nothing Compares 2U
Oh! Darling
One
One In A Millon
Only You
Out Of Time
Paint It Black

Pais E Filhos
Paradise City 1
Paradise City 2
Pasos Al Costado
Penny Lane
Please Don't Go
Plush
Pretty Woman
Profugos
P.S. I Love You
Rasguña Las Piedras
Rock Del Pedazo
Rock N' Roll Damnation
Rock N' Roll Y Fiebre
Run for your life
Runaway
Sausfaction
She Came In Through The Bathroom Window
She Loves You
She Said She Said
She's Electric
Shine
Should I Stay Or Should I Go?
Sobredosis De TV
Soldier Of Love
Something
Something In The Way
Strawberry Fields Forever
Sweet Child O' Mine
Sympathy For The Devil
Tan Solo
Taxman
Te Recuerdo Amanda
That Thing You Do
The End
The Look
The Night Before
The Shoop Shoop Song
The Way
Things We Said Today
This Boy
Thunderstruck
Ticket To Ride
Tomorrow Never Knows
Tratame Suavemente
Tuyo Siempre
Under The Bridge
Unskinny Bop
Walk Like An Egyptian
We Can Work It Out
We Are The Champions
What A Wonderful World
When I Get Home
With A Little Help From My Friends
Yesterday 1
Yesterday 2
You Can Leave Your Hat On
You Can't Always Get What You Want
You Never Give Me Your Money
You Oughta Know
You're Gonna Lose That Girl
Zoom

Módulo 1

Este módulo se ocupa principalmente de ejemplos puramente diatónicos, [illegible] qué en módulos [illegible] de ejemplos relacionados a los dominantes secundarios y el módulo [illegible] los acordes prestados del modo paralelo menor. Un amplio linkeado le permitirá navegar libremente entre módulos, sin [illegible] para los principiantes se recomienda una lectura más lineal de estos.

¿Cuándo Hay Música?

Existe el prejuicio muy extendido de qué la música está formada por sonidos conocidos como notas, lo cual, además de incorrecto es muy engañoso: un sonido solo no es música, para qué haya música tal como la conocemos es necesario qué haya, como mínimo, dos sonidos.

Por ejemplo, un error común es decir qué una octava tiene "12 notas" cuándo en realidad tiene 12 semitonos (el intervalo más chico) y solo se pueden hacer 12 intervalos de ese tipo con 13 notas, por ejemplo en C (DO) necesitamos todas las qué van de C a B(SI) más el C (DO) repetido a otra octava, está es la escala cromática.

Y para qué real el tipo de música qué estamos acostumbrados a oír, es necesario qué las frecuencias de ambas notas medidas en hertzs se respondan a un ratio o razón específica (como la razón aritmética o la razón geométrica) la cuál se llama razón de frecuencia, esa razón se denomina intervalo qué es la verdadera unidad musical y no la nota, una por sí sola no es más que un sonido aislado. Para ponerlo en términos más simples, lo que determina un intervalo es la distancia entre dos notas.

Por ejemplo la octava corresponde a la razón de 2/1, esto significa qué ri arrancamos de la frecuencia de A (440 Hz) la siguiente A va a ser 440 Hz x (2/1)= 880 Hz, la siguiente razón más simple es 3/2 y corresponde a al intervalo de 5ta o V por lo que440 Hz x (3/2) = 660 Hz que correspondería a la nota E, le sigue 4/3 correspondiente a al intervalo de cuarta o IV por el cuál se deduce que440 Hz x (4/3)= 587 Hz (aproximadamente) ósea la nota D.

Mientras qué las frecuencias más simples resultan en intervalos más consonantes, las más complejas son progresivamente más disonantes, lo cuál está representado en el orden que aparecen arriba 2/1, 3/2, 4/3 y la lista sigue.

Como este tutorial tiene un espíritu más bien práctico, no nos extenderemos en la explicación de todos los intervalos, pero los pueden leer en el siguiente apartado qué es opcional, es decir, no es

Estrictamente necesario para usar estos conocimientos en la práctica:

Intervalos: La Verdadera Unidad Musical

Naturalmente ustedes se preguntaran de donde se deduce este sistema de una octava dividida en 12 semitonos. La respuesta es qué es una formalización de los intervalos qué resultan naturalmente más consonantes a nuestro oído, de hecho nuestro oído procesa como más consonantes los intervalos que corresponden a razón de frecuencia más simples y como más disonantes los intervalos qué corresponden a una razón de frecuencia mas compleja.

Por ejemplo la octava corresponde a la razón de 2/1, esto significa que si arrancamos de la frecuencia de A (440 Hz) la siguiente A va a ser 440 Hz x (2/1)= 880 Hz, la siguente razón más simple es 3/2 y corresponde a al intervalo de 5ta o V por lo que440 Hz x (3/2) = 660 Hz qué corresponden, a la nota E, le sigue 4/3 correspondiente a al intervalo de cuarta o IV por el cuál se deduce que440 Hz x (4/3) = 587 Hz (aproximadamente) ósea la nota D.

Estos valores no son totalmente exactos por cuestiones técnicas demasiado complicadas para ocuparnos de ellas aquí, pero qué iremos viendo brevemente cuándo mencionemos las diferencias entre la escala de quintas justas y la escala temperada, las dos versiones de la escala diatónica históricamente más exitosas, en la sección Pitágoras lo hizo primero y en las notas del ejemplo de I ll follow the sun.

Pero detengamosnos en estos tres primeros intervalos qué reran de vital importancia cuándo pasemos a la clave, por coincidir con los intervalos de los principales acordes de esta:

```
I       II  III IV      V       VI      VII  I
A  |    |   |    |D  |    |E  |    |    |    |    | A
1    2   3   4   5   6   7   8   9  10   11  12
```

Como vemos la razón 2/1 genera una octava (12 semitonos), la razón 3/2 genera V (7 semitonos) y la razón 4/3 genera IV (5 semitonos). Se dice que V y IV son complementarios dado que7 semitonos + 5 semitonos = 12 semitonos, lo cuál hace qué ri

invertimos la dirección del intervalo (es decir llendo de derecha a izquierda) V este a 5 semitonos y IV a 7 semitonos.

esta relación complementaria, de qué una razón de frecuencia y la siguiente más simple sumen 12 semitonos se da con todos los intervalos de la escala, acá van los pares completos con la nomenclatura en números romanos qué pueden checkear usando las escalas mayores y menores:

```
1/1  únisono (I cero semitonos)
2/1  octava (I 12 semitonos)
3/2  quinta (V 7 semitonos)
4/3  cuarta (IV 5 semitonos)
5/4  tercera mayor (III 4 semitonos)
8/5  sexta menor   (bVI 8 semitonos)
6/5  tercera menor (bIII 3 semitonos)
5/3  sexta mayor   (VI  9 semitonos)
9/8  segunda mayor (II 2 semitonos)
16/9 séptima menor (bVII 10 semitonos)
15/8  séptima mayor (VII 11 semitonos)
16/15 segunda menor (bII  1 semitono)
```

Así como vimos qué el par V y IV (también conocidos como quinta ascendente y quinta descendente como obvia alusión a la circularidad de la escala y su complementaridad) tienen un papel fundamental por ser los grados donde luego agregaremos los acordes fundamentales además de en el grado I, también el par bIII/VI (por los mismos motivos también conocidos como sexta descendente y sexta ascendente) juegan un papel importante en la relación "relativa" de escalas mayores y menores y podemos ver clickeando alli.

Finalmente tenemos el trítono (6 semitonos ósea 3 tonos enteros, de ahi su nombre) qué es su propio complementario y tiene la razón de frecuencia más disonante de todas: 45/32, está característica llevo a quela iglesia lo prohibiera durante la edad media y lo llamara diabolus in música.

Sin embargo el remplazo de la escala de quintas justas por la escala temperada y la consecuente posibilidad de cambiar de clave sin desafinar, le grangeo al trítono un papel preponderante en la música moderna, en principio formando parte del acorde de 7ma dominante en el grado V lo cuál dado a la resolución de su propia inestabilidad tritónica, ayuda grandemente a establecer el acorde en el qué resuelve (I) como "centro tonal" lo qué se conoce como resolución V-I y luego usando el mismo principio "apuntando" en otras direcciones (ósea desde otros acordes qué veremos como dominantes secundarios)

logrando cambiar la percepción de la ubicación de dicho centro tonal, con lo qué la afinación temperada logro su máximo esplendor. Finalmente el otro acorde qué tiene al trítono entre sus intervalos internos es el disminuido.

Pitagoras lo hizo primero

Otra forma de llegar a la misma escala de una octava dividida en 12 semitonos (escala cromatica), es la qué utilizó Pitagoras para definir la primera versión de esta escala (y qué ri se detiene al llegar a la nota 7 también forma la escala diatónica) qué consistia en "apilar" quintas, por ejemplo partiendo de I la primera quinta termina 7 semitonos más adelante, luego se agregaban otros 7 semitonos, pero como 7 + 7 = 14 y la octava tiene 12 semitonos, se agregaban los 2 semitonos sobrantes desde el comienzo y se tenia el grado II a su vez al sumarle 7 semitonos mas resultaba en 9 semitonos qué es el grado VI y asi sucesivamente hasta quela ronda volvia a I dejando la octava dividida en 12 partes.

La escala diatónica sigue el mismo principio pero solo hasta completar 7 notas y es la escala base de la qué se deducen las escalas mayor y menor (y de la cuál se puede deducir cualquiera de los siete modos musicales dado qué las escalas mayor y menor son solo de hecho los modos jonicos y eolicos respectivamente).

Realmente la escala construida de está manera no llegaba a coincidir exactamente con la octava, pero solo por un margen de aproximadamente un quinto de semitono, conocido como coma pitágorica.

esta afinación es la qué predomino en la primera edad media pero no supuso un problema debido al estilo monofonico predominante en la época.

Sin embargo la irrupción del Organum como una forma de incipiente polifonía en la edad media tardía llevo a qué las terceras tuvieran mayor importancia, lo qué dio lugar a la aparición de la afinación justa donde estas resultaban más exactas.

Para dar una idea de la importancia de las terceras para la polifonía podemos revisar la sección sobre escalas armonizadas donde cada nota de la escala es armonizada por su tercera, práctica qué llevo a la formalización de los acordes tal como los conocemos hoy en dia, justamente los acordes mayores se diferencian de los acordes menores por tener una tercera mayor o menor.

Sin embargo la misma polifonía trajo como consecuencia la música tonal, cuyas características podemos ver descriptas en la sección la sensación de tonalidad, y una vez logrado esto surgió lógicamente la necesidad de cambiar de tonalidad como juego formal,

tal como lo podemos ver en The need for modulation (modulación significa cambio de clave).

esta claro qué con cualquiera de las afinaciones mencionadas antes, no se ubiese podido cambiar de clave sin qué alguna de ellas involucradas sonara desafinada, el primer intento para sortear este obstáculo fue la afinación mesotónica qué modificaba o "temperaba" (de ahi qué a los tipos de afinaciones también se los llame "temperamentos") los intervalos de la escala con lo cuál se logro modular entre algunas claves sin qué se percibiera una desafinación en las mismas.

Este tipo de afinación es la qué utilizo Johann Sebastian Bach justamente en El clave bien temperado cuyo nombre hace referencia a la clave "temperada" o modificada y donde ejemplifica las nuevas posibilidades tonales, tales como el cambio de clave o modulación.

Sin embargo, está afinación aún no permitía modular a cualquiera de las 12 claves posibles por lo cuál en favor de la creciénte necesidad de juego formal en la música del siglo XVIII se llego a una convención qué ubiese resultado extrema algunos siglos atras:

La octava se dividio en 12 intervalos identicos y si bien esto provocaba un ínfimo defasaje en las quintas respecto a las quintas naturales y un defasaje apenas un poco mayor en las terceras, dicha infima "desafinación" deliberada y prácticamente imperceptible, posibilitaba el uso de hasta 12 centros tonales diferentes, aunque claro, nunca se llegaba realmente a tal extremo. está es la afinación qué rimplemente se conoce como escala temperada o temperamento igual y aún usamos hoy en día.

Debido a la naturaleza compuesta de la unidad musical qué es el intervalo, en la numeración de los mismos no existe el cero, más aún los números romanos qué se utilizan para identificarlos no dan una idea cuantitativa de la "distancia" qué representan, sino que refieren al orden en el qué aparecen en la práctica concreta e histórica de la música.

Puesto en términos matemáticos, deberíamos pensar la numeración (típicamente en números romanos) de los intervalos mediante el sistema de numeración ordinal en contraste con el de numeración cardinal a la qué estamos acostumbrados.

A muchos el sistema tradicional de denominación de intervalos por números romanos les parece illógico, caprichoso y consiguientemente molesto.

Pero creáme qué aprenderlo es mucho más fácil de lo qué parece y una vez qué se logra, otorga una importantísima ventaja al músico, qué puede evaluar la función de acordes, notas e intervalos,

independientemente de las diferentes claves qué les puedan dar origen.

La "práctica concreta de la música" a la que hice referencia, se refiere como base lo qué se conoce como escala diatónica, y sin bien este acaba siendo un nombre propiedad, en sí no es más que el orden de intervalos de los cuales se producen las escalas mayor y menor que todo músico conoce y a su vez también los intervalos internos de los acordes mayores y menores qué todos usamos (Para ver el origen de la escala diatónica revisar fundamentos).

Se le dice diatónica porque a diferencia de la cromática que esta compuesta exclusivamente de intervalos de semitonos, la diatónica, si se la sigue línealmente, está compuestas por intervalos de uno y dos semitonos (tono completo).

Y ahora si, a poner todo esto en ejemplos concretos:

Los intervalos de la escala mayor, poniendo como ejemplo la escala de A, serian A y B (intervalo de 2da, 2 semitonos o II), A y C# (intervalo de 3era mayor, 4 semitonos o III), A y D (intervalo de 4ta, cinco semitonos o IV), A y E (intervalo de quinta, 7 semitonos o V), A y F# (intervalo de sexta mayor, nueve semitonos o VI), A y G# (intervalo de séptima mayor, 11 semitonos o VII) y finalmente A y A (intervalo de octava, doce semitonos o una octava más arriba), viendo aquí la escala resultante qué todos conocemos:

```
 I       II      III IV      V       VI     VII  I
|A  |   |B  |   |C# |D  |   |E  |   |F# |   |G# |A
```

El grado I puede no parecer en si un intervalo pero de hecho es un intervalo de octava y es la nota a partir de la cuál se nombran los intervalos según su distancia a la misma.

Los intervalos de un acorde son parte de la escala diatónica. Osea teniendo el acorde mayor 3 notas podemos tomar sus intervalos de la escala mayor, son la nota I más las notas qué corresponden a los intervalos III y V respecto a I:

```
I       II      III IV      V       VI     VII  I
A  |   |B  |   |C# |D  |   |E  |   |F# |   |G# |A
```

A algunos guitarristas podría sonarle raro qué los acordes mayores y menores (triadas) tengan solo tres notas, pero cuando tocamos en las posiciones básicas de una triada en más de 3 cuerdas en realidad estamos repitiendo algunas notas, veamos dos típicas posiciones de A mayor para entenderlo, recordemos qué el acorde está formado por A (I), C# (III) y E (V):

```
X= cuerda qué no se toca.

(x02220):

E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--E--+-----+-----+-----+-----+-----+
A|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X

(577655):

 |-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-C#--+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--A--+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+
 |-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
```

Notemos qué en este ejemplo y en los de otros acordes mayores la nota qué da nombre al acorde (conocida como fundamental o raíz del acorde) siempre resulta ser la más grave y esto es lo qué se conoce como inversión fundamental, para diferenciarla de otras inversiones donde no es así.

Pero está es desde ya la más común, en la práctica de la música, aunque se toca primero esa nota y luego las demás, de tal forma de diferenciar claramente una línea de bajo, tal como qué por ejemplo, es muy evidente en los patrones rítmicos del bossanova, pero si escuchan con atención se darán cuenta de qué es el estandard también en el pop, el rock y muchos otros géneros.

Prestemos ahora un poco de atención a las diferencias entre la escala mayor y la menor: mientras qué los grados coinciden iguales en los casos de I, II, IV y V, los intervalos qué antes ocupaban III, VI y VII han bajado un semitono:

```
I       II      III IV      V       VI     VII  I
A  |   |B  |   |C# |D  |   |E  |   |F# |   |G# |A

I       II  bIII    IV      V   bVI     bVII    I
A  |   |B  |B  |   |D  |   |E  |F  |   |G  |   |A
```

Esto lógicamente se translada a la comparativa entre acorde (tríada) de la mayor y la menor:

```
I       II      III IV      V       VI     VII  I
A  |   |B  |   |C# |D  |   |E  |   |F# |   |G# |A

I       II  bIII    IV      V   bVI     bVII    I
A  |   |B  |C  |   |D  |   |E  |F  |   |G  |   |A
```

Poniendolo graficado en el diapason de la guitarra:

```
X= cuerda qué no se toca.

E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--E--+-----+-----+-----+-----+-----+
A|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X


E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |--C--+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--E--+-----+-----+-----+-----+-----+
A|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
```

Ahora, qué ya sabemos qué los acordes se pueden derivar de las escalas, sepamos algo más sobre las escalas mayor y menor: qué pueden formar pares de escalas relativas, es decir, qué ambas posen los mismos intervalos y en el mismo orden, pero empezando desde puntos distintos, veámoslo graficado:

```
 I     II   III IV    V     VI    VII I
|A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#|  |G#| A
                                I    II bIII  IV    V  bVI etc...
                               F#|  |G#| A|  |B |  |C#|D |

O bien:


I     II bIII  IV    V  bVI   bVII  I
F#|  |G#|A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#
         I     II   III IV    V     VI    VII I
        |A |  |B |  |C#|D |  |E |  |F#|  |G#| A
```

Y asimismo se da qué los acordes mayor y menor "relativos" entre si, tienen en común 2 de sus tres notas:

```
  X= cuerda qué no se toca.

  A mayor(x02220):
E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--E--+-----+-----+-----+-----+-----+
A|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X


  F#m (menor)(244222):
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--F#-+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--C#-+-----+-----+-----+
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+-----+
```

Es por eso qué es muy común qué al sacar canciones de oído se confunda un acorde con su relativo (siendo lo más común IV por ii), este error se puede corregir prestando más atención a la dirección de la línea de bajo.

El Vamp De Acordes Relativos

Repetir varias veces el cambio entre un acorde y su acorde relatívo menor (usualmente I y vi) es una de las formulas más comunes del pop, especialmente en los años 50s y 60s con ejemplos como Locomotion, Anna, Run for your life (D-Bm), Pretty Woman (A-F#m), Soldier Of Love (E-C#m).

A su vez dicho cambio seguido de una progresión IV-V-I es también uno de los cliches más conocidos para baladas con ejemplos como Eternal Flame, Love Hurts (G-Em-C-D-G) o I will ▶ (F-Dm-Bb-C-F)

Los pares de acordes mayor-menor relativos más comunes en guitarra son A-F#m G-Em C-Am D-Bm y F-Dm. esta relación es muy importante para lo que vamos a ver así que es bueno que se vaya conectar los conceptos de escala y acordes, en lo que se conoce como clave, cada escala o tonalidad incluye tres pares de acordes mayor-menor relativos entre sí, totalizando 6 de los 7 acordes de la clave.

La Clave: Acordes sobre los Grados de la Escala

La clave no es más que la forma en que estos dos elementos familiares entre sí (acordes y escalas constituidos con los mismos intervalos diatónicos) se combinan de una forma musicalmente "armónica" que vendría a ser "armónica"? Significa que si usáramos determinado tipo de acorde sobre los grados de la escala, todas las notas de cada acorde ya están en la escala sobre la cual la construimos.

Esto es de hecho lo que permite que cuando se toque un set de acordes pertenecientes a una clave, con una escala de la misma clave, estas suenen consonantes entre sí, por ejemplo el caso típico de "guitarra rítmica" y "guitarra solista" tan usual en el rock. La mejor forma de comprobarlo es sobregrabarse en 2 pistas, una para punteos y otra para acordes, ambos en la misma clave por supuesto

Pero cuál es ese orden? aquí lo tienen:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
```

estas son entonces las principales claves:

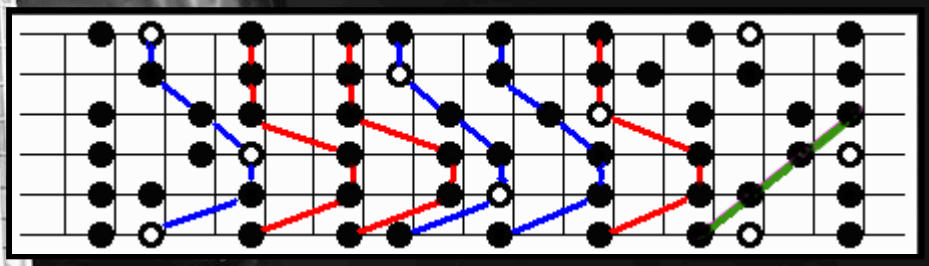
```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |B  |   |Dm |   |Eº |F
|G  |   |Am |   |Bm |B  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
```

Como pueden ver I IV y V (también conocidos como "los 3 acordes básicos" o "acordes de blues") son acordes mayores mientras qué vi, ii y iii son menores, a esto le llamamos acordes relativos menores de cada uno de los tres acordes básicos mayores.

El acorde VII es un disminuido qué pueden ver en ese link, también podemos adelantar qué esta basado en el trítono, y qué lo podemos ver (y oír) en If I Fell, en Here There And Everywhere y en más ejemplos en la sección acorde disminuido.

Pero sacando ese de 7 acordes qué forman la clave 6 correspondes a 3 pares de relativos mayor-menor.

Para entenderlo mejor he distribuido en todo el diapasón una escala mayor (empieza y termina en los puntos blancos) y sobre sus notas he dibujado los 3 acordes mayores de azul y los 3 menores de rojo y el disminuido en verde.



acorde mayor (azul en el gráfico)
acorde menor (rojo en el gráfico)
acorde disminuido (verde en el gráfico)

Los puntos negros sobre los qué estan dibujados los acordes son las notas individuales de la escala distribuida sobre todo el diapasón, así de paso, demostramos gráficamente lo dicho de qué los acordes de una clave están exclusivamente construidos con notas ya presentes en la escala de dicha clave, siendo eso lo qué hace posible la interacción entre acordes e instrumentos solistas.

Por otro lado está claro que, si usáramos esos mismos acordes, pero sin respetar este orden necesariamente incluiríamos notas no correspondientes a la clave diatónica.

Estos acordes existen y se llaman justamente acordes no-diatónicos y la mayor parte de ellos caen en la categoría de acordes prestados del modo paralelo, qué clickeando el link podremos ver en más detalle.

Escalas armonizadas

En la misma línea de la idea del gráfico anterior, vamos a ver una conocida técnica guitarristica (también conocida como "díadas" en contraposición a "tríadas") que logra un sonido brillante y atractivo usando 2 cuerdas simultáneamente, pero qué robre todo nos va a ayudar a entender mejor

la construcción de las formas de acorde que usamos usando las 3ras para entender mejor como **construir nuestros propios acordes**

```
  Escala de D mayor armonizada en 3ras
e|----2--3--5--7--9---10--12--14-----------|
B|----3--5--7--8--10--12--14--15-----------|
G|-----------------------------------------|
D|-----------------------------------------|
A|-----------------------------------------|
E|-----------------------------------------|


Escala de C mayor armonizada en 3ras
e|-----------------------------------------|
B|-----------------------------------------|
G|-----------------------------------------|
D|----2--3--5--7---9--10--12--14-----------|
A|----3--5--7--8--10--12--14--15-----------|
E|-----------------------------------------|


Escala de G mayor armonizada en 3eras
e|-----------------------------------------|
B|-----------------------------------------|
G|-----------------------------------------|
D|-----------------------------------------|
A|----2--3--5--7---9--10--12--14-----------|
E|----3--5--7--8--10--12--14--15-----------|


Escala de G mayor armonizada en 3ras*
e|----3--5--7--8--10--12--14--15-----------|
B|-----------------------------------------|
G|----4--5--7--9--11--12--14--16-----------|
D|-----------------------------------------|
A|-----------------------------------------|
E|-----------------------------------------|
```

*(Recuerde, primera inversión)

Muchas veces, cuándo se usan como arreglo suelen tocarse las notas que faltan del acorde con el bajo, como por ejemplo el intro de Brown eyed girl ▶ cuyo riff de guitarra en G usa más o menos lo qué es la última figura de arriba (Escala de G con 3era en primera inversión) mientras qué el resto lo hace un bajo, logrando un atractivo efecto "estirando" el acorde en un rango de varias octavas.

Los Beatles con su astucia habitual lo usaron de una forma diferente, incluyendo el uso de acordes incompletos como podemos ver comparando She Loves You con Helter Skelter o Michelle con lo expuesto en las notas qué pueden leer al lado de ese ejemplo sobre la influencia de obras más antiguas.

Claramente podrán encontrar "partes de posiciones de acordes" conocidas en estas figuras, pero también notarán seguramente varias qué no se les habian ocurrido, además de verlas más extendidas en el diapasón. Comparar estas posiciones con las de los siguientes gráficos para posiciones de acordes mayores y acordes menores les puede dar una idea de como diseñar sus propios acordes a lo largo del diapasón de acuerdo a sus necesidades.

esta técnica fue popularizada en los 50s por la guitarra solista del trío Los Panchos ▶, pero fue rápidamente adoptada por los beatles qué la utilizaron justamente en su versión de Bésame mucho (ver la original del trío Los Panchos y luego en los intros de Devil in her heart ▶, Words of love ▶, I've just seen a face ▶, Across the universe ▶, And your bird can sing ▶, el riff de The ballad of John and Yoko ▶ prácticamente copiado de el de Lonesome tears in my eyes ▶, también en el solo de All My Loving y en el de Girl ▶ (pero alternando primero una cuerda y después otra en vez de simultáneamente), mientras qué Blackbird está tocada integramente con está técnica más la tónica (G) tocada en la tercera cuerda al aire todo el tiempo (nota pedal). Esto solo por nombrar algunas, se pueden escuchar muchos más casos usados por los Beatles como arreglos.

También la podemos encontrar en el famoso riff de Brown Eyed girl ▶ en los solos de viola de Breathe ▶ o incluso en el video de Have You Ever Loved A Woman? podemos ver al gran Paco De Lucia metiendo varios arreglos con está técnica.

La técnica es similar a cuándo se usan tríadas pero sin repetir notas, veamos un ejemplo en los acordes usados en el corto riff qué antecede al estribillo de Another Brick In The Wall (ver acordes en ese link) y qué va justo antes del cambio de Dm a F, ósea una breve modulación al relativo mayor.

```
              Dm     C     G     F
e|------------10-----8-----7-----5----------------------|
B|------------10-----8-----8-----6----------------------|
G|------------10-----9-----7-----5----------------------|
D|-----------------------------------------------------|X
A|-----------------------------------------------------|X
E|-----------------------------------------------------|X
```

** estos son solo los acordes, para tocar el riff en si escuchar la canción.*

Como pueden ver, este corto riff resume los 4 acordes qué utiliza toda la canción (verla aquí). Y ahora qué va sabemos más sobre la relación de escalas y acordes, pasemos a ver un importantísimo efecto qué se centra principalmente en los acordes.

La Sensación de Tonalidad

esta sección apunta a explicar las progresiones típicamente resolutivas ii-V-I y IV-V-I, así como el acorde V7 (acorde dominante de séptima). En ambos casos se da una disonancia tritónica qué al resolver su tensión al llegar al grado I da esa sensación de relajación y quietud qué establece dicho acorde como tónica.

Pero mientras que en el caso de los cambios de acorde ii-V y IV-V el intervalo disonante (trítono) se da horizontalmente (intervalo producido entre la nota de un acorde y la nota de otro acorde, qué es evidenciado con el paso de un acorde al otro) en el caso de V7 esa disonancia se da verticalmente (Se agrega una séptima menor al acorde V para reproducir ese intervalo disonante entre notas del propio acorde).

Vamos a empezar por el acorde V porque en definitiva es el contiene los elementos qué generan la resolución y porque cuando se trata de explicar un intervalo (en este caso la disonancia mencionada) es más fácil e intuitivo hacerlo en el sentido vertical. Luego pasaremos a explicar las progresiones ii-V-I y IV-V-I.

Como podemos ver clickeando este link, el intervalo con la razón de frecuencia más simple es el V y también ahí se encuentra el acorde armónicamente más alejado del I, por ende clave mayor tensión genera y por ende más necesidad de resolución a I.

Este acorde también pose otra nota qué genera gran "sensación de resolución": La 3era del acorde mayor de grado V está solo un semitono detrás del la nota qué le da nombre a la clave y al acorde mayor del grado I (tónica). Pongamos un ejemplo concreto:

estamos tocando en clave de A mayor, pues bien su dominante es el acorde de E mayor (022100), cuya 3era (G# ver nota coloreada) resolverá directamente sobre A ósea nota qué le da nombre a la clave y al acorde mayor en grado I (A mayor: X02220), esto es lo qué se conoce como leading-note, ver también en las principales claves.

Pero aquí entra un truco más: se le suele aplicar a este acorde una nota qué no es diatónica respecto a la raíz del acorde V (pero si de todas formas lo es respecto a la clave) dado qué es una séptima menor (10 semitonos) y no la séptima mayor (11 semitonos).

Esto es así porque esa 7ma menor forma con la tercera mayor del acorde un trítono, qué es, por lejos, el intervalo más inestable y tenso de los 12 existentes o lo qué también se conoce como una "disonancia".

La altísima necesidad de resolución del intervalo de tritono aplicado a partir de la dominante hace qué la resolución de esa tensión en el acorde I nos haga identificar ese acorde en el qué resuelve como el centro tonal de la clave.

veámoslo ejemplificado en el acorde G mayor qué tiene las notas G(I), B(III) y D(V) al qué luego le agregaremos su propia **bVII** (**F**). Recuerden qué g7 se supone debe resolver en C (V de C ver claves)

```
G mayor (320003) (V de C)
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+
B|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
G|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--B--+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+

  G7 (320001)     (V de C)
 |--F--+-----+-----+-----+-----+-----+
B|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
G|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--B--+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+

  G7 (353433)     (V de C)
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--D--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--B--+-----+-----+
 |-----+-----+--F--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+--D--+-----+
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+

Ver otros acordes dominantes de 7ma.
```

Claramente pueden ubicar el disonante tritono pulsando al mismo tiempo las cuerdas con las notas B y F y ver también como esa disonancia se resuelve tocando la nota o el acorde C (recuerden G es el dominante en la clave de C) dado qué para adaptarse al nuevo acorde B sube 1 semitono (a C) y F baja un semitono (a E, III del acorde C) con lo qué la disonancia tritónica desaparece.

En contraste, el acorde mayor, al qué se le agrega una 7ma mayor (11 semitonos), es un acorde caracterizado como "relajado" y se simboliza usualmente como maj7.

Ahora bien, el el intervalo tritónico presente en el acorde V7 se encuentra en una relación vertical ósea es un intervalo interno del acorde, pero también se puede encontrar en relación a V cómo un intervalo horizontal, esto quiere decir qué se da entre la nota de un acorde y la nota de otro acorde cuándo se produce un cambio de uno de ellos al otro.

Esto se da en la relación ii-V (por ejemplo Dm-G en clave de C) y IV-V (por ejemplo F-G en clave de C) y eso explica porque ii-V-I y IV-V-I son las progresiones "resolutivas" por excelencia.

En el siguiente ejemplo vamos a poner una posición de Dm (ii de C), de F (IV de C) y otra de G7 (Vde C) para mostrar qué el dominante de séptima "verticaliza" una disonancia ya presente en los cambios de acorde históricamente relacionados a la resolución (ii-V y IV-V):

```
 D menor (xx0231, ii de C)

 |--F--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--D--+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X

   F mayor (133211, IV de C)
 |--F--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |--C--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--F--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--C--+-----+-----+-----+
 |--F--+-----+-----+-----+-----+-----+

   G7 (353433,V de C)
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--D--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--B--+-----+-----+
 |-----+-----+--F--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+--D--+-----+
 |-----+-----+--G--+-----+-----+-----+
```

Claramente podemos ver qué aún si V (G), no poseyera F cómo séptima menor, su presencia en los acordes previos generaría con su tercera (B) un intervalo tritonico en el sentido horizontal cuya disonancia resolveria su tensión con el acorde C, indicandolo claramente como tónica.

La "verticalización" de esa disonancia en el acorde de séptima, era bastante esperable dado qué la noción de intervalo interno de un acorde (relación vertical) es una más abstracta y compleja, y por

tanto más manejable qué la del "intervalo horizontal".

De todas formas hay qué mencionar qué un acorde mayor en el grado V generalmente funciona como dominante, aún si no contiene una séptima menor o no está precedido por IV o ii, dado qué esa función se basa principalmente en la relación dual qué las notas I y III del acorde en grado V tiene con la raíz del acorde tónica.

O en un sentido más amplio podríamos decir qué funciona como dominante del acorde 5 semitonos (intervalo de IV) más adelante, dado qué también debemos considerar el uso del dominante en un cambio de clave y como dominante secundario.

De todas formas, el concepto de "intervalo horizontal" en el contexto de cambios de acorde nos va a servir para graficar varias cosas a medida qué vayamos analizando diferentes progresiones de acordes, especialmente sus tensiones subyacentes.

También noten qué F no es la única nota en común qué tiene Dm y F, esto se debe a qué ron acordes relativos.

Por otro lado la cadena ii-V-I (en C seria Dm-G-C) es una cadena del circulo de quintas tomando los últimos tres acordes, pero en las notas a Don't Cry podemos ver qué de toda la cadena del circulo de quintas solo ii-V poseen esa relación "disonancia-resolución" de su tónica más cercana.

Un ejemplo de ii-V-I como comienzo de una canción podemos ver en Girl, You'll Be A Woman Soon (F#m-B-E en clave de E) qué justamente hace su famoso riff sobre el cambio de acorde ii-V y también lo podemos ver graficado en este link a All My Loving (F#m-B7-E en clave de E) donde la disonancia (ii-V) y la posterior resolución de su tensión (V-I) establecen el centro tonal de la clave (tónica).

En este caso la disonancia se encuentra tanto horizontal como verticalmente ya que V es un acorde de séptima, lo cuál nos permite ver qué la nota bIII (A) del acorde F#m (ver acordes menores) y también la nota bVII del acorde B7 (ver acordes de 7ma).

Pero si miran de nuevo el gráfico de All My Loving verán qué la segunda vez qué aparece el acorde F#m, entre este y B7 se interpone el acorde D mayor qué no pertenece naturalmente a la clave de E, sino qué es un acorde prestado del modo paralelo menor (acorde no-diatónico) y si se fijan, la 5ta de ese acorde (ver acordes mayores) también es la nota A!, al respecto leer las notas de All My Loving y ver más ejemplos en la sección sobre la relación bVII-V.

Un buen ejemplo del uso de la disonancia tritónica (horizontal) inherente a la relación IV-V es el intro de I Want To Hold Your Hand qué en clave de G repite insistentemente C-D 3 veces como un medio para establecer la clave (clickear link para ver la canción [illegible]).

Claramente el objetivo de las repeticiones (ver más casos) es hacer más evidente el intervalo tritonico disonante que por su disposición horizontal se hace notar más con los cambios de acorde, ahora vamos a ver un caso qué hace un uso muy similar de esa disonancia pero "verticalizada" es decir, con el acorde v7.

De todas formas, si prestan atención, van a notar qué el ataque del acorde tiende a acentuar las notas disonantes del acorde en tiempos muy similares a los cuales se producian los cambios de acorde en I Want To Hold Your Hand.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

Back in the U.S.S.R. ▶

Intro: E7 (076750) por varios compases.

 A                           D
Flew in from Miami Beach B. O. A. C.
 C                        D
Didn't get to bed last night

C: bIII prestado del modo paralelo menor
```

Otro caso en clave de A donde se utiliza insistentemente E7 en el comienzo (con su famoso riff tocado sobre este acorde) es Pretty Woman.

Tensión y Relajación

En la sección previa vimos como algunas canciones utilizan la repetición de IV-V o ii-V (cambios "portadores" de la disonancia "horizontal" sobre la tercera de V) para qué la relajación provocada por la aparición de I (tónica) estableciera la clave.

Pero por supuesto este no es el único uso qué se le da a dicha tensión: una vez establecida la clave, para suscitar el interés del oyente debe darse más de ese juego entre tensión-relajación, en el próximo ejemplo veremos que se alterna varias veces entre IV-V o ii-V antes de qué la tónica finalmente aparezca en el estribillo.

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

The shoop shoop song ▶

```
G            G  F             F
Does he love me I want to know
G              G      G
How can I tell if he loves me so
       Dm     G
(Is it in his eyes)
    Dm              G
Oh no, you'll be deceived
       Dm     G
(Is it in his eyes)
    Dm              G
Oh no he'll make believe
        C      Am     F            G            C
If you wanna know if he loves you so, it's in his kiss
   F              G
(That's where it is) ...Oh yeah
```

Más ejemplos son el puente de Ticket to ride donde IV y V (D7 y E7 en clave de A) jamás resuelven a I (qué solo aparece con el reinicio de la estrofa) lo mismo sucede en el puente de I Saw Her Standing There entre A7 y B7 ("Well my heart went boom-de-de-de-...")

También está el caso de Soul kitchen ▶ qué tras una relajada estrofa inicial basada en el cuarteto I-IV (A-D) pasa a un estribillo qué mantiene la tensión repitiendo IV-V (D-E) sin resolver nunca a I (A) dentro del estribillo y llevando esa tensión al máximo Cuándo sobre el final se sostiene el "ataque" sobre V (E), truco qué re estira aún más en el caso de Twist and shout ▶ con su interminable serie de "ahhh ahhh ahhh ahhhhhhhh" sobre el acorde A (V en clave de D) y el también significativo (aunquemás corto) e insistente ataque sobre A en "well shake it shake it shake it ...." aunque el ejemplo Beatle más prolongado probablemente sea el puente de Day tripper (B en clave de E).

El caso de Mi novia se cayó en un pozo ciego tiene cierta particularidad: Comienza alternado entre F y G cuya relación de dos acordes mayores a un intervalo de 2 semitonos en el contexto de una clave diatónica refiere a los acordes IV-V, pero dado qué la repeticiones de esos acordes se suceden y el acorde I (C) no aparece la percepción del centro tonal termina centrandose en G, lo cuál deja a F como el acorde no-diatónico bVII (prestado) y su resolución bVII-I mantien la tensión no-funcional sobre la qué podemos ver más clickeando este último link.

Sin embargo en el estribillo esa tensión se refuncionaliza (ver sección refuncionalización) con la aparición de C con lo cuál podemos decir qué se a producido una modulación de la clave de G a la de C con el uso de solo 3 acordes! Podemos ver un uso similar de la progresión ii-V-I en Miss Sarajevo

Por otro lado este truco de "esconder" la tónica los Cadillacs también lo usan en el estribillo de demasiada Presión como podemos ver con el link.

Pero esa es sólo la versión "horizontal" del uso de dicha disonancia, la versión "vertical" claro esta, la representa cierto uso del acorde de séptima dominante veámoslo:

Los Beatles lejos de ver el acorde de séptima dominante solo como una forma de clara de resolución, lo utilizaban también casi en el sentido contrario también: para qué ningún acorde resultara lo suficientemente "conclusivo" y así la canción nunca perdia "movimiento" dado qué cómo ya dijimos la "resolución" de alguna forma implica "relajación" en contraste con "la tensión" del dominante.

¿Pero como lo hacian? fácil convirtiendo todos los acordes mayores de la clave (I, IV y V) en acordes de 7ma dominante, con lo cuál aún llegando a I la relajación nunca era completa.

De esta forma se lograba dotar a muchos números de Rock n' roll una sensación de movimiento indesante, podemos citar como ejemplos a I Saw Her Standing There (E7, A7 y B7 en clave de E, ver gráfico exacto de las posiciones en el link), Can't buy me love ▶ (C7, F7 y G7 en clave de C), She's a woman ▶ (A7, D7 y E7 en clave de A), en You can't do that ▶ (G7, C7 y D7 en clave de G) When I get home (C7, F7 y G7 en clave de C) o el clásico de Ticket to ride ▶ (A7, D7 y E7 en clave de A).

El truco no se limita a los beatles y también puede ser escuchado en Respect ▶ You Can Leave Your Hat On y Kiss ▶ por nombrar solo algunas.

Claves Relativas

Así como las escalas relativas mayor y menor son en realidad parte de la misma escala diatónica pero empezando de diferentes puntos, las claves mayor y menor son como una misma clave analogamente arrancando de puntos así mismo diferentes.

```
|F#m|    |G#º|A  |    |Bm |    |C#m|D  |    |E  |    |F#m
             |A  |    |Bm |    |C#m|D  |    |E  |    |F#m|    |G#º|A

                                  o bien:

|A  |    |Bm |    |C#m|D  |    |E  |    |F#m|    |G#º|A
                                         |F#m|    |G#º|A  |    |Bm
```

*Las relativas empiezan en el VI de la mayor o en el bIII de la menor, bIII y VI son intervalos complementarios.

Este aspecto técnico ha tenido gran relevancia en el ambito de la composición dado qué ron númerosas las canciones qué modulan (esto significa cambiar de clave) al relativo en algun momento.

Pero si ambas tienen los mismos acordes como podríamos notar el cambio en el centro tonal? ac es donde estra en juego el acorde mayor con una séptima dominante.

El dominante natural (v) de una clave menor es también un acorde menor por lo qué ru tercera menor no forma la nota contigua o cercanamente a 1 como habíamos visto en la sección sobre V (dominante) por lo qué usualmente se le agrega artificialmente una tercera mayor (ver notas de Jijiji), si a esto le sumamos la disonancia tritónica tenemos en el V7 un instrumento muy eficaz para cambiar el centro tonal entre claves relativas.

Esto es lo qué voy a mostrar con este ejemplo donde el dominante natural de F#m tal como lo vemos arriba está modificado para esta canción:

```
 i        II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
|C#m|    |D#º|E  |   |F#m|   |G#7|A  |   |B7 |   |C#m

             I       ii      iii IV      V7      vi     VII  I
            |E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B7 |   |C#m|   |D#º|E

The Way ▶

 F#m                                        -clave de F#m
 They drank up the wine
                 Bm
 And they got to talking
 C#7                                   F#m
 They now had more important things to say
 F#7                                   Bm
 When the car broke down they started walking
 F#m                        C#7
 Where were they going without even
                 F#m           E7  -transición a clave de A
 Knowing the way?
                      A
 Anyone can see the road that they walk on
          E
 Is paved with gold
 F#m
 It's always summer
              C#7
 They'll never get cold
```

```
                D
They'll never get hungry
                A               E
They'll never get old and grey
                     A                     E
You can see their shadows wandering off somewhere
          F#m
They won't make it home
     C#7
But they really don't care
          D
They wanted the highway
             A          E7      C#7  -transición a clave de F#m
They're happier there today...    today...

F#m
Their children woke up
                     Bm
And they couldn't find them...

C#7: Dominante (V) de la clave de F#m
F#7: Vdeiv (Dominante de Bm en clave de F#m)
E7: Dominante (V) de la clave de A


El "choque" E7-C#7 también se da en Supersonic ▶ también
al volver de la clave de A a la de F#m.
```

Mas canciones qué utilizan claves relativas*:

Am y C: One, Mr Jones ▶, Godfather Theme, Slide Away ▶ y la canción medioeval Greensleeves.

Bm y D : We Can Work It Out, Us and them ▶, Confortably Numb y Libre ▶.

Gm y Eb: We Are The Champions, El satánico Dr Cadillac ▶

C#m y E: I'm Happy Just To Dance With You y And I Love Her

Dm y F: Everybody knows ▶, Another Brick In The Wall y Jijiji cuyo gràfico (link) nos permiten ver qué la posición natural para el acorde disminuido en 2 claves relativas es, lógicamente, el mismo acorde.

Em y G: Little Wing, Made of stone ▶, Lemon tree ▶ y Mother's Little Helper, Cry Baby Cry.

F#m y A: Under my thumb ▶

El uso del acorde dominante mayor como V de una clave menor es una herramienta tan potente qué permite incluso "mini-modulaciones" entre claves relativas en tiempos muy reducidos, como en este ejemplo:

```
 i        II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
|C#m|    |D#º|E  |   |F#m|   |G#7|A  |   |B7 |   |C#m

             I       ii      iii IV      V7      vi     VII  I
            |E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B7 |   |C#m|   |D#º|E

  Got My Mind Set On You ▶

            C#m G#7 C#m                        -clave de C#m
I Got My Mind Set On You
              E  B7   E                        -clave de E
I Got My Mind Set On You
            C#m G#7 C#m                        -clave de C#m
I Got My Mind Set On You
              E  B7   E                        -clave de E
I Got My Mind Set On You
                     E     A   B                -clave de E
But it's gonna take money
              E        A      B
A whole lotta spending money
                E               A   B
It's gonne take plenty of money
         E           A  B
To do it right child

 G#7: Dominante (V) en la clave de C#m
 B7: Dominante (V) en la clave de E
```

Más modulaciones entre E y C#m incluyen I'm Happy Just To Dance With You y And I Love Her pero por incluir otro truco las veremos en la próxima sección

En la sección La sensación de tonalidad habíamos visto qué mientras qué la disonancia tritónica funcional se encuentra "verticalmente" en el acorde de séptima dominante en la posción V, la versión "horizontal" de dicha disonancia se encuentra entre los acordes ii-V.

Por eso, así mismo como el acorde mayor de séptima se utiliza "artificialmente" en una clave menor, también se da qué se agregue "artificialmente" el ii de una clave mayor (un acorde menor) en vez del ii natual de una clave menor (un acorde acorde disminuido) en los casos donde se da una breve modulación al relativo menor.

Eso es lo qué ejemplifica en el próximo ejemplo, donde no solo el V de Dm es tomado de la clave paralela mayor (D) sino también su ii (Em en vez de E disminuido) en lo qué finalmente es una progresión ii-V-i (Em-A7-Dm).

Una forma fácil de comprobarlo es que, con excepción del próximo ejemplo, todos los casos qué veremos de modulaciones tipo ii-V-I está resuelve en un acorde mayor: La modulación al grado IV (I Want To Hold Your Hand y From Me To You), al grado bIII (Pretty Woman y Lady Madonna), al modo paralelo (Norwegian Wood) o la vuelta a la clave original tras una modulación al grado ii.

Noten también qué en todos esos caso la progresión ii-V-I está marcada con el mismo color naranja qué utilizaremos en este caso:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |B  |   |Dm |   |E° |F

Yesterday ▶

F        Em         A7                Dm         Dm/C
Yesterday...  all my troubles seemed so far away
Bb      C                   F
now I need a place to hide away
Dm        G      Bb       F    -más de está progresión
ohh I believe in yesterday

 G7: VdeV
 Dm/C: x3x231
 Em-A7: ii-V a Dm.
```

Respecto a lo apuntado más arriba sobre este caso, algunos podrían argumentar qué Here There And Everywhere también utiliza los ii-V de una clave mayor para modular a un acorde menor (F#m-B7 qué son los ii-V de E utilizados en dirección a Em).

Pero la verdad es qué dicha progresión F#m-B7-Em realmente no se da: en el tiempo débil de B7 a este acorde se le agrega una nota de la clave de Em con lo cuál se convierte en el medio-disminuido natural de la clave de Em, por lo cual la progresión en realidad es F#m-B7-F#Dism-Em (podemos ver esto explicado en esta nota adicional con gráficos de ese caso).

* * *

Volviendo a Yesterday ▶, la progresión se repite en el verso ("Now she had to go...") pero arrancando directamente de la progresión ii-V (Hacia Dm) y hacia A (dom) precedido por esto remite a una vieja tradición del barroco que consistía en empezar una sección de la obra con una cadena

qué reguia el círculo de quintas (descendentes) y en otra sección acortar esa cadena empezando del acorde siguiente en la cadena.

Lo podemos ver en Don't Cry cuya estrofa es ese tipo de cadena con los acordes Am-Dm-G-C (vi-ii-V-I) pero después del solo de guitarra empieza una sección ("and please remember...") qué arranca directamente de Dm (Dm-G-C o ii-V-I).

Bueno, en el puente de Yesterday pasa lo mismo, solo qué el intervalo qué se "elimina" no está a una distancia de IV sino de un semitono.

Y si leemos las notas de la progresión Dm-G-Bb-F, veremos qué ese no es su único recurso barroco.

La Resolución Decepcionante

Hay un truco qué en su versión más usual incluye la relación entre relativas y del cual, por su importancia como recurso de forma, vamos a ver muchas veces. Se trata de dos acordes sucesivos:

Se basa en la necesidad de resolución de V hacia I y consiste en qué v (dominante) en vez de resolver en I (tónica) cambie a vi (acorde relativo menor de la tónica) esto usualmente, después de qué en una estrofa previa y por todo lo demás idéntica, V resolviera de la forma esperada, es decir en la tónica (I), con lo cuál el movimiento resulta un tanto sorprendente para nuestra expectativa.

Es muy común en baladas y lo podemos ver gráficado en este link a Eternal Flame donde estando en clave de G el dominante (D) salta al relativo menor (Em) sobre "do you understand?".

Vemos otro caso en la misma clave:

```
  I       ii      iii IV      V       vi      VII I
 |G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G

 More than words ▶

G                 C
...Saying "I love you"
Am7
Is not the words
C       D         G
I want to hear from you
C
It's not that I want you
Am7
Not to say, but
```

```
C       D      Em              <-resolución decepcionante
If you only knew
Am7  D7
How easy it would be...
```

Not a second time ▶ también en clave de G termina cada estribillo con la resolución decepcionante y Do You Want To Know A Secret estando en clave de E, al final del estribillo pasa de su dominante (B7) directamente a su relativo menor (C#m) negándonos así la resolución esperada (otros casos en clave de E son That Thing You Do y Bajan), más aún el final de la canción es una repetición la progresión F#m-B7-C#m qué es ii-V7-vi es decir una repetición del truco.

El caso de Losing My Religion, más específicamente la resolución de su estrofa, también es similar al final de Do You Want To Know A Secret pero desde el lado contrario: la canción está en una clave menor (Am) y su punto de climax es el de los acordes Dm-C qué resultan ser ii-V de la clave relativa mayor (C) debido a la fuerte tracción resolutiva de la progresión ii-V-I nuestro oido adelante una modulación a C pero una vez más aparece Am en camino a resolver de la canción.

```
 i      II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
Am |   |B° |c  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
      En C: I       ii                  V

Losing My Religion

                Am
That's me in the corner,
                 Em
That's me in the spotlight
            Am
Losing my religion.
          Em
Trying to keep up with you.
      Am                          Em
And I don't know if I can do it.
                     Dm
Oh no, I've said too much,
                G
I haven't said enough.

puente:

  G                        F
I thought that I heard you laughing
  Dm             G         Am
I thought that I heard you sing
```

```
 Am   F                Dm   G   Am     G
 I  think I thought I saw  you try

 Dm-G: ii-V a C (abortado)
```

Ejemplos en los qué se modula a C atraves de Dm-G-C (aunqueno desde la clave relativa menor) incluyen I Want To Hold Your Hand, Lady Madonna y For No One. Esta última tiene un paralelismo con Losing My Religion en qué termina con los acordes Dm-G (ii-V) dando una sensación de suspension.

Otros casos donde podemos encontrar la relación V-vi son Hello Goodbye y Something (en ambos casos G-Am en clave de C). En Strawberry Fields Forever el cambio de E7 a F#m en clave de A no es tan directo (hay una rapida progresión descendente tocada como riff en el medio) pero aún así recuerda mucho a los 2 casos mencionado antes.

En el caso de las relativas los Beatles también hicieron el truco en el sentido contrario: En I'm Happy Just To Dance With You ▶ el intro comienza repitiendo dos veces C#m-F#m-G#7 (ósea i-iv-V en clave de C#m) apuntando a claramente a C#m como tonica pero en la parte cantada la resolución V-I no se produce basando de G#7 a A: B-E qué es IV-VI en clave de E, es decir, el relativo mayor de C#m.

```
  i       II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
 |C#m|   |D#º|E  |   |F#m|   |G#7|A  |   |B7 |   |C#m

             I       ii      iii IV      V7      vi      VII  I
            |E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B7 |   |C#m|   |D#º| E

 I'm Happy Just To Dance With You ▶

Intro: C#m  F#m  G#7  X2                        -clave de C#m

            C#m
Before this dance is through
             F#m       G#7
I think I'll love you too
A              B          E   B7                -clave de E
I'm so happy when you dance with me
      E              G#m       F#m   B7
I do want to kiss or hold your hand,
E           G#m    F#m   B7
If it's funny try and understand
A                            E    C#m
There is really nothing else I'd rather do
A             B5aug      E     B7
'Cause I'm Happy Just To Dance With You
      E              G#m         F#m   B7
```

```
I don't need to hug or hold you tight,
E              G#m         F#m    B7
I just wanna dance with you all night
A                                   E   C#m
In this world there's nothing I would rather do
A              B5aug           E
'Cause I'm Happy Just To Dance With You
       C#m             F#m G#7                -clave de C#m
Just to dance with you oh oh
  C#m             F#m G#7
Is everything I need  oh oh
C#m
Before this dance is through
F#m       G#7
I think I'll love you too,
A              B          E                   -clave de E
I'm so happy when you dance with me

B5aug = 7x9887
Ver la progresión G#7-A-B-E en Soldier Of Love en clave de E.
```

Este gráfico, basado en la recomendable técnica de Análisis Schenkeriano nos ayudará a entender como se da este sorpresivo cambio en la resolución:

```
     ------------- 3X --------------
    |C#m            |F#m    G#7    |A      B      |E
C#m: i               iv      V      bVI    bVII
                                 E: IV     V       I
```

Algo similar ocurre en la resolución de la estrofa inicial de otra canción qué venia en el mismo album qué esta última: And I Love Her ▶ entre las mismas claves relativas qué la anterior:

```
  i       II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
 |C#m|   |D#º|E  |   |F#m|   |G# |A  |   |B7 |   |C#m

              I       ii      iii IV      V7      vi      VII  I
             |E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º| E

 And I Love Her ▶

F#m        C#m                -clave de C#m
I give her all my love
F#m          C#m
That's all I do
F#m        C#m
```

```
And if you saw my love
A               B             -clave de E
You'd love her too
E
I love her

ver el truco en el solo
ver el truco de su acorde final
```

Finalmente un tema beatle donde, alrevez de lo usual, el cambio a la clave de Bm es precedido por el dominante de dicha B (acorde A) mientras qué el regreso a la clave de D es precedido por el dominante de Bm (acorde F#7)

```
              I       ii      iii IV      V       vi  bVIIVII I
             |D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |C  |C#º|D

 i       II  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F# |G  |   |A  |   |Bm |

We Can Work It Out ▶

 D                                                -clave de D
Think of what you're saying
 D                                  C                   D
You can get it wrong and still you think that it's all right
 D
Think of what I'm saying
 D                                C                 D
We Can Work It Out and get it straight or say goodnight
 G              D
We Can Work It Out
 G              A
We Can Work It Out
 Bm                      Bm/A      G     F#7     -clave de Bm
Life is very short and there's no time
     F#            Bm         Bm/A        G   F#7
For fussing and fighting my friend
 Bm                        Bm/A     G     F#7
I have always thought that it's a crime
    F#     Bm     Bm/A   G    F#7
So I will ask you once again
 D                                                -clave de D
Try to see it  my   way
 D                       C                 D
Only time will tell if I am right or I am wrong
```

```
Bm/A: x04432
C: bVII prestado del modo paralelo
```

El próximo ejemplo también incluye un F#-D justo entre estrofa y estribillo pero en este caso no como parte de un a modulación de Bm a D sino de D a D mixolidio, recuerden qué la inclusión del acorde bVII prestado o un v menor en una clave mayor (o acorde relativo) la convierten al mixolidio desde el punto de vista modal, tal como se explica en Otros Nombres de los Acordes Prestados.

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

Profugos ▶

G                       D
   Como un efecto residual
Em                          Bm
   Yo siempre tomaré el desvío
G                        D
   Tus ojos nunca mentirán
Em
   Pero ese ruido blanco
F#7
   Es una alarma a mis oídos
D          Am                       - D Mixolidio
  No seas tan cruel
Em             Bm
   No busque s más pretextos
D          Am
  No seas tan cruel
Em                   G   C?   - Clave de G? de C?
Siempre seremos prófugos
     Em
Los dos...

F#7: Vdevi
Am: v prestado del modo paralelo menor

C?: En clave de D es bVII prestado pero tal como veremos en la
sección bVII Prestado Refuncionalizado como IV siendo el modo
Mixolidio menos estable qué el mayor común (jónico) el acorde
bVII tiende a ser refuncionalizado con una modulación a la clave
que es la qué tiene por tonica el acorde IV de la original como
el acorde IV de la nueva clave, ergo este amague de modulación
```

```
con un toquede ambigüedad tonal. Esto prepara la final cuando
en el 3er estribillo por primera vez culmina con una clara
resolución al tónica D dando lugar a la coda:

D          Am
  No seas tan cruel
Em             Bm
   No busque s más pretextos
D          Am
  No seas tan cruel
Em                   G   D
Siempre seremos prófugos

Am  Em  Bm  D  Am

Em               G   D
Siempre seremos prófugos

Am  Em  Bm D  Am
```

La misma banda en su Album anterior incluía el hit qué además de una Resolución Descepcionante inversa (es decir desde una clave menor Am hacia su clave relativa mayor C) 2 acordes despues pasa de C a C Mixolidio dada la inclusón de Gm.

Notese qué en este caso la Resolución Descepcionante se da sin dominan te previo, sino qué resulta de qué la misma progresión qué se repitio 2 veces identica sorpresivamente en vez resolver en Am resuelve en C:

```
 i      II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
            I       ii      iii IV      V       vi      VII I
           |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C

Cuándo Pase El Temblor ▶

 Am  G  F  Em                        -clave de Am
 Am  G  F  Em

 Am  G                   F
Yo, caminaré entre las piedras
 Em                  C
Hasta sentir el temblor              -clave de C
F             C
  En mis piernas
Gm             C           Gm        -clave de C Mixolidio
   A veces tengo temor (lo sé)
```

```
                D    F   B7
A veces vergüenza oh, oh

Gm: v prestado del modo paralelo menor.
D:VdeV no-funcional

F-B7: Si bien la primera estrofa recomienza despues de B7, en
la 2da y 3era repetición funciona como dominate-pivot a la clave
de Em (puente) y F a su vez asume el papel de acorde napolitano
respecto a esa nueva clave con una ortodoxa F-B7-Em identica a
la qué se da en Tuyo siempre en esa misma clave de Em.
```

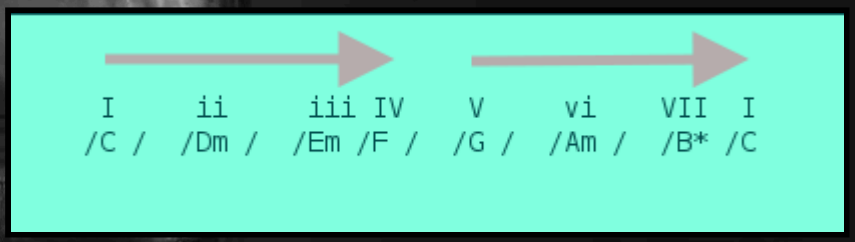
Para variaciones más avanzadas de la resolución decepcionante leer las notas a los ejemplos de I'll Follow The Sun, I Call Your Name, Here There And Everywhere, She's Electric, Day tripper y Mrs Robinson.

Las Direcciones de las Quintas

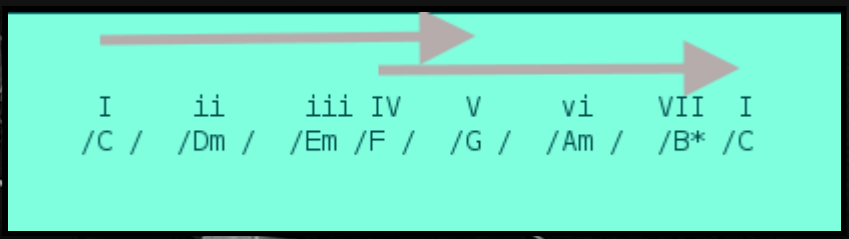
En la sección Un poco de fundamentos vimos como el intervalo de IV (5 semitonos) y el de V (7 semitonos) son complementarios dado que5 + 7 = 12 semitonos ósea octava por su circularidad invierten sus distancias a la tónica dependiendo si se mueven en sentido "descendente" (I-IV y V-I) o "ascendente" (I-V y IV-I).

Esto es muy importante para la composición, al punto de qué con solo 3 acordes, I, IV y V se pueden hacer muchas variaciones dependiendo de su dirección, veámoslos graficados:

Quintas Descendentes



Quintas Ascendentes



como pueden ver con los mismos tres acordes se pueden hacer 2 progresiones con intervalos, y por ende son dos diferentes.

Un ejemplo muy útil es el próximo donde se empieza con la progresión I-V-IV-I cuyos cambios de 5ta son ascendentes y luego cambia a la progresión I-IV-V-I cuyos cambios de 5ta son descendentes;

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|G  |   |Am |   |Bm |B  |   |D  |   |Em |   |F#º| G

Out Of Time ▶

G                                    - 5tas Ascendentes
You don't know what's going on
D
you've been away for far too long
C                                          G
You can't come back and think you are still mine
       G               C             - 5tas Descendentes
You're out of touch my baby,
   D                   G
my poor old fashioned baby
       C           D                   G
I said baby, baby, baby you're Out Of Time
```

Con el paso de los 60s a los 70s el sonido del rock mostro una preferencia por los cambios de acorde a intervalos de quinta ascendente (ver gráfico de dirección de quintas) qué se puede ver en estos ejemplos de I-V-IV-I :

La estrofa inicial de Dead Flowers ▶ (D-A-G-D en clave de D), la estrofa inicial de Salt of the earth ▶ (E-B-A-E en clave de E), Knockin' on Heaven's Door ▶ (G-D-C-G en clave de G), la parte de Estranged qué empieza cuándo canta "When I find out a[illegible]" [illegible] F#-E-B en clave de B qué se repite varias veces incluido un solo de guitarra a [illegible], Blues de Bolivia ▶ [illegible] D-A en clave de A), Sweet home Alabama ▶ (G-D-C-G en clave de G), You shook me all night long ▶ (C-G-D en clave de G) o el estribillo de Candy ▶ en la misma clave qué la anterior, Nowhere man ▶ (E-B-A-E en clave de E), You're wondering now ▶ (A-E-D-A en clave de A), Te tirare del altar ▶ (C-G-F-C en clave de C) y Yellow ▶ (B-F#-E-B en clave de B).

Si bien I-V-IV-I contiene una resolución plagal (es decir una resolución IV-I y por tanto quinta ascendente) esta no contiene 2 movimientos de 5ta ascendente consecutivos qué resuelvan en I ese honor le cabe a la progresión conocida justamente como doble plagal qué para ese proposito debe incluír el acorde no-diatónico bVII prestado prestado del modo paralelo.

Por otro lado I-V-IV-I y la *doble plagal* son análogas es decir estan hechas de los mismos acordes y en el mismo orden pero con diferentes tónicas, por ejemplo si la clave es E la progresión D-A-E es una doble plagal con D como bVII prestado pero si la clave fuera A esa misma progresión D-A-E sería IV-I-V, si se repiten ambas progresiones una y otra vez los acordes erian siempre los mismos y en el mismo orden.

Un ejemplo interesante para ver ambas progresiones en una misma clave es es Fortunate Son qué riempre en la misma clave de G base su estrofa inicial en una doble plagal (G-F-C-G) pero la estrofa es I-V-IV-I (G-D-C-G).

Por su parte Jumping Jack Flash comienza repitiendo 3 veces la progresión B-F-A-B (I-bVII-IV-I) para revertir luego la dirección de las quintas con la progresión B-A-E-B (I-bVII-IV-I) osea la doble pagal.

La otra progresión común qué analoga a I-V-IV-I y la doble plagal es I-V-VdeV, en el siguiente ejemplo en clave de D veremos como el estribillo incluye una progresión I-V-VdeV (D-A-E) seguida de una progresión IV-I-V (G-D-A):

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

Pasos Al Costado ▶

         D
Me imaginaba qué lo qué habíamos pasado
                 Bm
Había qué dado pisado
            F#m
Pero encontramos una nueva
             A
Forma de hablar
              Bm
De cualquier modo
                    D
quete toque esta bien
              A
De cualquier modo
                   E
quete toque esta mal
         G                    D
Mejor abrir los ojos para saber
```

```
                    A
Lo qué te gustaría hacer

E: VdeV
```

Hay otros casos de "secuenciación" (repetición a diferentes alturas) del cambio de acorde de quinta ascendente (I-V) son Hotel California y Fixing A Hole.

En el caso de Hotel California es significativo por la herencia hispanica del estado norteamericano al qué hace referencia el título, qué la base sobre la cuál se secuencia la relación I-V es la progresión andaluza.

En este ejemplo podemos ver como empieza en la clave menor de Cm y de ahi se mueve repetitivamente hacia su V Gm7 (quinta ascendente), pero cuando se ve la clave modulación relativa hacia la clave de Eb no sólo es la clave lo qué cambia. Ahora sobre una línea melódica en la se mueve de la tónica Eb hacia su IV G# (quinta descendente):

```
 i       II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |G  |G# |   |Bb |   |Cm
             I       ii      iii IV      V7      vi      VII I
            |Eb |   |Fm |   |G  |G# |   |Bb |   |Cm |   |D° |Eb

We Are The Champions

              Cm  Gm7            -clave de Cm
I've paid my dues
           Cm  Gm7
Time after time
             Cm     Gm7
I've done my sentence
                 Cm  Gm7
But committed no crime
           Eb   G#               -clase de Eb
And bad mistakes
            Eb  G#
I've made a few
```

El Circulo de Quintas

Ahora vamos a volver a las quintas descendentes dado qué en ellas está basado lo qué popularmente se conoce como circulos de quintas y qué es analogo a lo qué vimos antes en la sección Pitagoras lo hizo primero, en qué la escala diatónica sigue el mismo concepto de construcción de la cromática de "apilar" quintas, pero solo hasta completar 5 de dichos intervalos usando 6 de las 7 notas, dado qué usando ese paso deja de ser diatónica y empieza a convertirse en cromatica).

Esto coincide con la cantidad de cambios de acordes (intervalos) y acordes qué se pueden usar de a quintas descendentes, sin salirse de la clave (aunque se puede ir más lejor usando acordes no-diatonicos como en Tuyo siempre) veamos primero un caso corto de estas cadenas de quintas descendentes:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |B

Don't Cry ▶

Talk to me softly
      G                 C
There's something in your eyes
 Am                     Dm
Don't hang your head in sorrow
 G                C
And please don't cry

-Luego de 2 estribillos y el solo aparece una estrofa diferente
(antes del estribillo final) qué utiliza los mismos 4 acordes
y en el mismo orden pero arrancando un acorde más adelante en
el circulo de quintas es decir Dm-G-C-Am en vez de Am-Dm-C-Am

 Dm              G
And please remember
  C           Am
That I never lied
Dm             G
And please remember
 C          Am
How I felt inside now honey
 Dm                        G
You gotta make it your own way
C                        Am
But you'll be alright now sugar

Este viejo recurso la podemos ver en Tuyo Siempre, con una
estrofa qué es una cadena de quintas descendentes qué empieza
de Em y un estribillo qué también es cadena de quintas
```

descendentes pero empezando de Am.

Una variación especialmente interesante de esto se da en Yesterday cuya estrofa inicial comienza con un cambio de un semitono + un "circulo de 5tas" (F-Em7-A7-Dm-G) mientras que el punte utiliza la misma progresión pero arrancando de Em7 y omitiendo F en una variación análoga a la qué gráficamos.

Claramente el intervalo qué repara IV de ii (Am-Dm) es igual al qué repara ii de V (Dm-G) e igual al qué repara V de I (G-C), pero esto es una vuelta más bien corta.

De todas formas, cuando en el próximo ejemplo veamos la cadena teorica más larga, veremos qué en el único lugar donde naturalmente se produce la relación acorde-menor-segundo-de-acorde-mayor es ii-V qué el la portadora de la disonancia [illegible] fuerza alta resolver [illegible] podemos ver explicada clickeando este el link: ii-V-I

como en el caso de una clave menor esto no se da naturalmente, ya qué al acorde qué resulta ser su V es un acorde menor, por lo cuál para qué cumpla la función dominante se lo hace acorde mayor artificialmente tal como podemos ver en el próximo ejemplo en Am donde su V natural (Em) es remplazado por por E7.

También se incluye en el gráfico la clave del relativo mayor (C) como una muestra de qué estas cadenas siempre tienen algún grado de ambigüedad tonal en ese sentido y como una referencia [illegible] ejemplo anterior:

```
 I       II  bIII    IV      V   bVI     bVII    I
|Am |   |B° |B  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

             I       ii     iii  IV      V       vi      VII  I
            |B  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C
```

I Will Survive ▶

```
      Am
At first I was afraid.
           Dm
I was petrified.
                      G
I kept thinking I could never live
               C
Without you by my side.
              F
But then I spent so many nights
                  B
```

```
Just thinking how you'd done me wrong.
          E
I grew strong.
          E7
I learned how to get along.
                Am                Dm
And so you're back from outer space.
          G
I just walked in to find you here
                C
Without that look upon your face
```

Finalmente, vamos por un ejemplo donde se decide continúar con la cadena de quintas descendentes pese a qué eso significa salirse de la clave. Por lo que estamos usando acordes prestados del modo paralelo.

Es por eso que en este gráfico veremos en paralelo las claves de G y Gm, dado que es la mejor forma de explicar este tipo de acordes.

```
 I       ii      iii IV     V       vi      VII I
 i       ii bIII     iv     v   bVI     bVII    i

|G  |   |Am |   |Bm |B  |  |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |A* |Bb |   |Cm |  |Dm |Eb |   |F  |   |Gm

                                     i       ii  bIII     iv
                                    |Em |F  |F#º|G  |    |Am|
```

Tuyo siempre ▶

```
Em                            Am
Si alguna vez no me vuelven a ver
        D7                      G
porquea mí como a todos se me olvida
      B7                        Em
algo va a qué dar adentro tuyo siempre
      C          B7        Em
algo qué vo te dejé alguna vez.
        Am          D7              G         C
Te seguiría por todas partes y volvería a la ciudad
     F             B7
si me das otra oportunidad...
             Em
de volver a empezar....
```

```
D7: VdebIII
F: acorde napolitano*
```

**Notese quebVII prestado de la clave relativa mayor pasa a ser un acorde napolitano en la clave menor.*

En el capítulo Turnaround de Dominantes Secundarios del módulo 2 veremos como los acordes de este mismo *"círculo de quintas"* al ser convertidos (tanto mayores como menores) en acordes de Septima Dominante se convierten en el típico "Turnaround" jazzero de importancia fundacional para la música popular.

La Progresión Andaluza

Es la progresión base del flamenco y una de las progresiones más usuales en clave menor, consiste en "recorrer la clave hacia atras" acorde por acorde desde la tónica hasta el dominante (i-bVII-bVI-V7) por ejemplo en clave de Am sería Am-G-F-E7, veamos un ejemplo:

```
i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
Am |   |B° |B  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

Runaway ▶

Am                  G
As I walk along, I wonder..what went wrong
     F
with our love..
                    E
a love that was so strong.
Am                        G
And as I still walk on, I think of, the things
             F
we`ve done together..
                    E7
while our hearts were young.

Ver Estribillo
```

En este punto está bueno recordar porque se tiende a usar aún para claves menores un V mayor, en el caso de Runaway ▶ sería E7 contra Em (v natural).

Más ejemplos:

En clave de Am (Am-G-F-E7): Hit the road jack ▶, La del toro ▶, De nada sirve , Walk don't run ▶, I'll be back ▶, Greensleeves , Good vibrations .

En clave de Dm (Dm-C-Bb-A): Sultans of Swing ▶, el estribillo de Aserejé ▶.

En clave de Em (Em-D-C-B7): Happy Together, Made of stone ▶, Spanish caravan ▶ (sobre "take me spanish caravan, yes I know..").

Otras claves: Gimme the power ▶ (C#m-B-A-G#), Mathilda Mother (Bm-A-G-F#), en Waiting for the sun ▶ (Gm-F-Eb-D) segunda parte qué canta "this is the strangest life I've ever know...").

También es usual en tangos como Los Máreados ▶ o La Cumparsita ▶.

La "versión corta" de la progresión andaluza (sea bVI-V-i) es de las progresiones más usuales para establecer una clave menor, por ejemplo la estrofa de Hasta siempre ▶ es una variación de bVI-V-i qué finalmente remata con la progresión andaluza completa i-bVII-bVI-V-i a modo de rondó. También es la estrofa inicial de Sweet dreams ▶ (F-E-Am).

i-bVI-V-i también es la progresión en dos modulaciones beatle a un modo menor, en ambos casos G-F#-Bm pero mientras qué en Penny Lane es desde el paralelo mayor, en el caso We Can Work It Out es desde el relativo mayor.

También da lugar a un recurso muy propio del Flamenco: la gran tensión qué genera el alternar entre bVI y V sin resolver, en ejemplos tomados del rock lo podemos oír en Baby I'm gonna leave you ▶ (F-E7 en clave de Am sobre "I'll leave you when the summertime...") y Cuatro personalidades ▶ (F#-E7 en clave de Bbm sobre "y tengo el vicio de perderme en las alturas...").

Spanish caravan ▶ tiene un detalle interésante: directamente comienza con un arpeggio acustico qué avanza de B a C (V y bVI en clave de Em) y se desarrolla como variaciones sobre esos acordes con el detalle de qué esa relación de acordes se repite melódicamente entre notas al final, es ese riqueo diff entre las notas (no acordes) B y C qué rupongo se debe hacer con B al aire (2da cuerda al aire) haciendo un rápido y repetitivo tapping sobre esa cuerda en el primer traste (C) y qué culmina con un glissando desde el fondo de la 6ta cuerda hasta B (7mo traste de esa cuerda) tras lo cuál toca el acorde de B mayor completo (más sobre este arrogante tipo de acorde en medio-disminuido).

Si miran este video de Double Talkin' jive ▶ en vivo (click en el símbolo de audio) van a poder notar qué en la misma clave qué el ejemplo anterior Slash realiza un largo, variado y muy buen solo final qué también se basa mucho en el juego entre B y C y qué robre el cierre del mismo Slash también hace ese juego de tapping de un semitono qué vimos en Spanish caravan, pero con un sabor más blusero.

Acá hay un efecto curioso qué notar: no importa cuantas vueltas le den al tema, si tocan alternativamente 2 acordes mayores a un semitono de distancia, no van a encontrar resolución más redonda qué el acorde más bajo de ambos resolviendo como dominante (V) de un acorde menor, qué lógicamente se establece como clave, es decir los dos acordes iniciales se interpretarían como bVI y V.

Si decidieran hacer dicha resolución pero sobre un acorde mayor lo qué obtendrian es el efecto conocido como tercera de picardy y qué pueden ver descripto en el link.

Y de hecho eso es lo qué pasa en Day tripper donde forma parte de un complejo truco sobre el cuál pueden leer clickeando es link.

No sería este el último truco beatle aprovechando los acordes resultantes en una clave menor: como podemos ver en Being for the Benefit of Mr. Kite! la intro comienza con Fm ósea bVI-V-i en Dm pero la subita aparición de Gm en el tiempo débil posterior a Dm hace qué reinterpretemos a Dm como el acorde ii de una cadena ii-V-I hacia la clave de C, un efecto bastante sorprendente si consideramos qué se logra con apenas 4 acordes

Tampoco hay qué pasar por alto qué es muy fácil confundir bVI-V-i con iv-V-i, la otra progresión generalmente usada para resolver sobre una clave menor y esto es porquemientras qué al ser bVI y iv (menor) los mismos acordes en los qué difieren dichas progresiones, estos son a su vez acordes relativos mayor/menor entre sí, con lo cuál difieren entre ellos en solo una nota.

Ejemplos de iv-V-i son Em-F#-Bm qué se utiliza para modular a Bm en If I Needed Someone y F#m-G#7-C#m para modular a C#m en I'm Happy Just To Dance With You y Dm-E7-Am para modular a Am en I'm Only Sleeping

Ahora regresemos a la aldaluza completa (i-bVII-bVI-V-i) y recordemos qué es la progresión base del flamenco, por lo qué se la usa mucho para caracterizar lo español, y también, por extensión la cultura del sudoeste norteamericano debido a su herencia hispanica, lo cuál podemos ver en canciones qué presentan variaciones de está progresión como los son Nightrain ▶, Double Talkin' jive ▶, Spanish caravan ▶ o California dreaming ▶

El próximo ejemplo definitivamente cae en la mencionada categoría de "ver de qué modo qué se haya convertido en un clásico radique en qué caracteriza muy bien 2 elementos: La tradición hispanica de estado norteamericano al qué hace referencia el título, mediante el uso de la progresión andaluza como base y por otro lado el sonido del rock de esa época (los 70s) con su tendencia a moverse en quintas ascendentes lo cuál logra haciendo qué cada uno de los acordes de la andaluza se mueva hacia su propio dominante o dominante secundario (ver gráfico de dirección de quintas), acá va el ejemplo:

```
 i        ii  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
|Bm |    |C#º|D  |    |Em |    |F# |G  |    |A  |    |Bm

 Hotel California ▶

 Bm                          F#
 On a dark desert highway, cool wind in my hair
 A                      E
 Warm smell of colitas rising up through the air
 G                           D
 Up ahead in the distance, I saw a shimmering light
 Em
 My head grew heavy and my sight grew dim
 F#
 I had to stop for the night
```

Para graficar mejor el concepto puse en color rojo los acordes qué formarian la progresión andaluza sin alteraciónes, mientras qué el fuccia qué va usamos antes para los dominantes y dominantes secundarios muestra el cambio de acorde qué rigue a cada uno de los acordes qué formarian esta progresión andaluza base: A cada uno le sigue su propio dominante:

Al acorde Bm le sigue su dominante F#, al acorde A, qué le seguiria en la andaluza le sigue su propio dominante E y al qué reria el tercer acorde de una andaluza en Bm ósea G le sigue su dominante D (el hecho de qué el D mayor ya está en la clave de Bm sin necesidad de modificarle la tercera como por ejemplo si paso con Em, no quita el hecho de qué rigue el mismo patron de los otros 2 acordes "andaluces" previos de moverse hacia su propio dominante) hasta qué finalmente tras pasar por Em llegamo al acorde de cierre F#.

Los Acordes Disminuidos

Hasta aquí hemos visto un repaso más o menos complejo de todas las posibilidades de la clave diatónica, sin embargo estamo está constituida principalmente por acordes mayores y menores (tres de cada tipo formando tres pares de acordes relativos mayores/menores) aún nos qué da explicar el septimo acorde, el qué ocupa el grado VII (11 semitonos o 1 atras de la tónica) qué no cae en ningúna de ambas categorías.

Ya hemos hablado del trítono el intervalo más disonante de todos y la forma en qué este se agrega al acorde V através de una séptima menor y también lo hemos visto dentro de ese mismo acorde mayor en varios otros casos cumpliendo la función de dominantes secundarios.

Sin embargo hay un acorde más disonante aún, dado qué pose más de un trítono: El acorde disminuido, se lo llama así porquea el trítono también se lo conoce como quinta disminuida (al tener 6 semitonos tiene una menos que vaqué tenen) podemos ver dicho acorde recordando el gráfico con los acordes dibujados

como ven la diagonal qué describe el acorde nos da una idea de su naturaleza: las cuerdas de la quitarra de la sexta hasta la tercera estan afinadas para qué la siguiente para abajo este afinada a un intervalo de IV de la de más arriba, teniendo en cuenta qué un trítono también es una cuarta (IV) aumentada en un semitono es lógico qué describa esa diagonal.

Para ver eso mismo conviene comparar el gráfico anterior con la forma qué describe la escala disminuida, está apila terceras menores (b III) de tal forma que el círculo que describe los intervalos (3 semitonos) forman un trítono (6 semitonos) y todas las notas forman un trítono con la

```
e|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----|
B|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----|
G|-----+-----+-----+--7--+-----+-----+--8--|
D|-----+-----+--5--+-----+-----+--6--+-----|
A|-----+--3--+-----+-----+--4--+-----+-----|
E|--1--+-----+-----+--2--+-----+-----+-----|
```

No importa de donde empecemos la escla siempre va a ser la misma, solo hay 3 posibles escalas disminuidas porqueal subir tres semitonos obtenemos una escala compuesta de las mismas notas, aun que puedan empezar en una nota o una octava distinta.

En la práctica el acorde disminuido teorico es menos usado qué el qué se conoce como medio-disminuido, qué es un acorde dominante de 7ma qué va tiene su propio al qué se le sube un semitono a la nota raíz de tal forma qué produzca otra disonancia tritónica, aunquelógicamente la la raíz del nuevo acorde ya no es la del acorde de séptima qué se uso como base, de hecho pese a llamarse medio-disminuido en realidad por esto, tiene una disonancia más qué el disminuido natural, veamos esto graficado:

```
X: cuerda qué no se toca.

 Bb7:

 |--F--+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--D--+-----+
 |--G#-+-----+-----+-----+
 |-----+-----+--F--+-----+
 |--Bb-+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+X
```

```
B medio-disminuido:

|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
|-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+X
```

El medio-disminuido tiene la propiedad de que cualquiera de sus notas puede volverse la raíz y, por tanto dar nombre al acorde, sin cambiar las notas que lo conforman. Veamos cómo quedarían los medio-disminuidos usando otras notas como raíz:

```
F medio-disminuido:

|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
|-----+--B--+-----+-----+
|--F--+-----+-----+-----+


D medio-disminuido:

 |--F--+-----+-----+-----+
B|-----+-----+-----+-----+
 |--G#-+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+ X
 |-----+-----+-----+-----+ X


G# medio-disminuido:

|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--F--+
|-----+-----+-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--G#-+
|-----+-----+-----+-----+--D--+-----+
|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+
```

Si comparamos los medio-disminuidos de raíz F y G#, podemos ver una importante propiedad de estos: 2 acordes medio-disminuidos a 3 semitonos de distancia son inversiones uno del otro, es decir

qué tienen las mismas notas pero en diferente orden y con diferente raíz. Un ejemplo de esto lo podemos ver en Jijiji qué incluye G#º y Eº

como ejercicio para ver esto es probar cualquiera de estas 4 inversiones de este acorde, en cualquiera de estos 5 ejemplos pese a qué estan todo en difrenetes claves, también pueden utilizar la misma posición en Strawberry Fields Forever*

**aunque en ese caso es porquea ese ejemplo a la tablatura le baje la clave un semitono a la más guitarristica clave de A, el original está en A#.*

El uso de medio-disminuidos en Here There And Everywhere ejemplifica las 2 propiedades de dicho acorde descriptas más arriba:

1. qué el acorde medio-disminuido puede "derivarse" de un acorde dominante de 7ma mayor con un semitono cualquiera de sus 4 notas.

Esto ocurre 2 veces en Here There And Everywhere primero B7 se vuelve F# medio-disminuido al elevar la nota B a C (ver figura abajo). Sin embargo la raíz resulta ser F# medio-disminuido en vez de su inversion C medio-disminuido. Esto es así porquela conversión es desde dominante modificado para una clave menor (B7 como dominante de Em) hacia el medio-disminuido en posición natural para una clave menor (F# medio-disminuido como el grado II de una clave menor, Em en este caso).

2. qué ri "corres" un acorde medio-disminuido 3 semitonos más arriba obtenes una inversion de ese mismo acorde (un acorde hecho de las mismas notas pero con otra raíz y las notas en otras alturas) y por lógica también si lo moves 6, 9 o 12 semitonos más arriba.

La segunda ocasión en qué dicha "conversión" ocurre en Here There And Everywhere es en la clave de Gm: D7 convirtiendose en A medio-disminuido al elevarsele un semitono la nota D a Eb (ver figura abajo). Dado qué las claves de Em y Gm estan a 3 semitonos de distancia, también lo estan sus medio-disminuidos en sus respectivas grados naturales (grado II) lo cuál los hace ser inversiones uno del otro y por lo tanto podes tocar ambos con una misma posición de acorde, razón por la cuál in la figura de abajo esos acordes no estan ilustrados con medio-disminuidos con raices en F# o A sino en otra inversión de ambos, Eb medio-disminuido.

```
                                        (inversión de)
     B7 (x21202)                        F#dim (xx1212)
  |-----+--F#-+-----+                  |-----+--F#-+-----+
B|-----+-----+-----+                  |--C--+-----+-----+
  |-----+--A--+-----+                  |-----+--A--+-----+
  |--Eb-+-----+-----+                  |--Eb-+-----+-----+
  |-----+--B--+-----+                  |-----+-----+-----+ X
  |-----+-----+-----+ X                |-----+-----+-----+ X

                                        (inversión de)
```

```
    D7 (x24242)                    Adim (xx1212)
  |-----+--F#-+-----+             |-----+--F#-+-----+
  |--C--+-----+-----+             |--C--+-----+-----+
  |-----+--A--+-----+             |-----+--A--+-----+
D|-----+-----+-----+             |--Eb-+-----+-----+
  |-----+-----+-----+ X           |-----+-----+-----+ X
  |-----+-----+-----+ X           |-----+-----+-----+ X
```

En estos casos lo hemos visto como "acorde de paso" pero también suele usarse en un rol más central, como en Not to touch the earth ▶, en el cuál hay dos notas: una está fija y otra que, está a un intervalo de IV de la primera, alternativamente sube un semitono y vuelve a bajar, y como IV (5 semitonos) + 1 semitono = 6 semitonos = trítono, esto tendría el efecto de un acorde de quinta. Pero como la nota qué se mueve en realidad es la más grave, para tocarlo en la viola es más práctico tocarlo como un acorde de quinta en el cuál la quinta está fija y la raíz es la qué se mueve.

Esto viene al caso para mostrar qué ri 2 notas estan a una distancia de V también estan a una distancia de IV (repasar complementarias), es relevante para la inversión de acordes y es analogo a lo qué vimos más arriba sobre la construción del medio-disminuido.

Similar es el caso del riff de Enter Sandman ▶ qué esta construido sobre un acorde de Em (la posición exacta es la 2da para Em en este diagrama) qué hace un bajo descendente cromático de dos notas qué ron el el trítono y la nota IV (Bb y A respectivamente) qué remite al tradiciónal uso de los acordes y escalas disminuidas como un standard del Heavy Metal qué se inicio con canciones como Black Sabbath ▶ de la banda homonima y siguio hasta clasicos del NuMetal como Blind ▶ con su intro qué lleva la tensión tritónica al limite, con el uso del dismuido natural (no el medio-disminuido) tocado insistentemente sobre instrumentos alterados qué reproducen la disonancia en un rango más amplio qué los usuales.

Acá para ilustrar la polivalencia del acorde medio-disminuido vamos a utilizar cualquiera de las cuatro inversiones qué ejemplifican dicho link y le voy a sugerir probarlas en cualquiera de estas cuatro canciones a continuación , y decidan ustedes cuál es la más adecuada, la misma posiciones también sirven para Strawberry Fields Forever.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

If I Fell ▶

Ver intro

     D   Em F#m  Fº    Em7
If I give my heaaaaart to you
   A       A7           D  Em F#m  Fº
```

```
I must be sure from the very sta-a-art
     Em7        A       A7        D
That you would love me more than her

Ver puente

Fº:
|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
|-----+--B--+-----+-----+
|--F--+-----+-----+-----+

ver disonancia en tiempos débiles
```

En este caso la clave tiene cierta ambigüedad entre Fm y su paralelo mayor F mayor.

```
 i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
|Fm |   |G* |G# |   |Bbm|   |C  |Db |   |Eb |   |Fm

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |Eº |F

Michelle ▶

Intro:
Fm-Fm+7-Fm7-Bb-Db-Bbm-Bbm7-C *

F         Bbm       Eb                    Bº         C
Michelle, ma belle, these are words that go together well...
Bº     C
My michelle...

F         Bbm       Eb               Bº    C
Michelle, ma belle, sontles mots qui vont tres bien ensemble...
    Bº         C
tres bien ensemble...

C: V común a ambas claves.
Fm+7:132111 (ver progresión completa )

Bº:
|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
```

```
|-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+X
```

La inclusión del acorde Bbm7 (x13121) en el intro responde a que es a lo qué más se parece el arreglo, en realidad es una versión parcial de Bº (sin trítono!), sobre ello podemos ver más en las siguientes notas adicionales:

Notas adicionales de Michelle

En Michelle había advertido qué la inclusión del acorde Bbm7 (x13121) en la descripción del intro responde a qué es a lo qué más se parece el arreglo, en realidad es una versión parcial de Bdim (ver digitación)que aparece en otras partes de la cancion, pero en este caso sin tritono! Esto es lo qué vo transcribí:

Fm-Fm+7-Fm7-Bb-Db-Bbm-Bbm7-C

Sin embargo en las notas de She Loves You ya habíamos visto como el tipo de arreglo conocido como díadas se utilizaba para "disimular" el uso de la progresión de ese intro en el intro de Helter Skelter.

Bueno, aca se repite un poco eso dado qué el intro de Michelle en guitarra en realidad es algo asi:

```
e|-----8----8----8----8---8---6---4---3-------------|
B|-----9----9----9----9---9---8---6---1-------------|
G|--10----9----8----7---6---------------------------|
D|-----------------------------------------------|
A|-----------------------------------------------|
E|-----------------------------------------------|
```

Las dos notas marcadas en verde son G# y F qué con este gráfico podemos ver qué forman parte de Bdim (más intuitivamente podemos ver qué ron las 2 primeras cuerdas en el gráfico de G#dim el cuál es una inversión de Bdim). Pero cuál es la necesidad de evitar el acorde diminuido completo?

Seguramente todos conoceran La Marsellesa ▶, el mundialmente famoso himno de Francia, dicho himno modula también entre claves paralelas.

Supongamos qué nuestra versión de la La Marsellesa ▶ comienza en F mayor, al llegar a la parte de la modulación a Fm, esto es más o menos lo qué reria esa seccion, incluyendo el regreso a F mayor:

Fm-Eb-Db-Bdim-C-F*

*(ver también disonancias en tiempos débiles)

Es muy probable qué ri hubiesen utilizado el acorde medio-disminuido completo precediendo a C-F en Michelle, por la melodía y el tempo subyacente a esa parte, las comparaciones con La Marsellesa ▶ hubiesen sido inevitables.

Llamativamente algun tiempo después los Beatles incluirian La marsellesa ya sin ningún disimulo en el intro de All you need is love ▶.

Pero ese "motivo" sobre V-I no solo está "disimulado" desde el acorde qué lo precede, sino también desde el qué le sigue: Mientras qué en La Marsellesa ese motivo qué acabamos de describir sobre C-F da lugar a un regreso triunfal al paralelo mayor, en Michelle sorpresivamente vuelve hacia acordes del modo paralelo menor (Bbm y Eb) con lo qué dicho optimista cambio al modo mayor parece frustrarse con una melancolica vuelta al paralelo menor.

Puede parecer extremadamente inusual qué una canción module a una clave menor después de apenas un acorde en una clave mayor, pero no es algo qué los Beatles no hayan hecho ya antes: En Yesterday tras solo haber tocado el acorde F, modula a una clave menor, pero en este caso el relativo menor, através de una cadena ii-V-I qué podemos ver coloreada en el gráfico de de Yesterday.

Por último una referencia final a otro clasico qué modula entre claves claves paralelas, se trata de Volver ▶:

Supongamos qué nuestra versión de Volver ▶ empieza en Fm: La parte qué canta "Y aunqueno quise el regreso" iria sobre los acorde C-Fm (V-i) y suena muy parecida a la qué robre los mismos acordes se canta "until I find a way.." en Michelle ▶, practicamente la única diferencia es qué en Volver ▶ eso no significa el final de la frase, mientras qué en Michelle se vuelve subitamente (y sin cambiar de acorde!) a la misma progresión del intro con la qué comenzamos estas notas adicionales

El próximo ejemplo está en A mayor y se puede utilizar en el medio-disminuido natural de esa clave (el qué tiene raíz en G#) pero utiliza otra inversión del mismo (como ya vimos los medio-disminuidos

"repiten sus notas cada 3 semitonos" pero en otra inversión). B medio disminuido. Esto se debe exclusivamente al uso que la canción hace de Bm (ii de A) y B (V/deV de A).

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

I Want To Tell You ▶

 A
When I get near you
                     B
the games begin to drag me down
E7
It's alright, I'll make you maybe
     A
next time around
Bm       Bº            A
But if I seem to act unkind
           B              Bm
It's only me, it's not my mind
Bº        A
that is confusing things

B: VdeV

Bº:
|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
|-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+
```

Ahora otra inversión del medio disminuido ("enorpeo" en tono de Fa o Sol)

```
 i      ii  bIII    iv      V  bVI     bVII    i
C#m|   |D#º|E  |   |F#m|   |G#|A  |   |B  |   |C#m

Because ▶

  C#m
Because the sky is blue
            D#m7b5   G#7
It makes me cryyyyyyyyyy
  A         C#m       A7   A7add13
```

```
Because the sky is blue
D          G#º        C#m
Ahhhhhhh   ahhhhhhhhh  ahhhhhh.

D#m7b5= 467644
A7add13= 575675 (dominante 7ma + nota VI del acorde)

G#º:
|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--F--+
|-----+-----+-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--G#-+
|-----+-----+-----+-----+--D--+-----+
|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+
```

Quizas hayan notado qué d#m7b5 también es considerablemente disonante, bueno también se trata de un trítono: b5 implica "quinta disminuida" ósea un trítono, siendo el b un diminutivo por "bemol" es este caso de la misma forma qué va lo usamos para específicar ciertos intervalos respecto a la tónica en claves menores como pueden ser los de está misma canción (bIII, bVI, etc).

En clave de E:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

My Sweet Lord ▶

F#m    B
My Sweet Lord
         F#m    B
ohhh my Lord
         F#m    B
ohhh my Lord
                  E       C#m
I really want to see you
               E          C#m
really want to be with you
                E
Really want to see you Lord
       C#7      G#º    F#m
but it takes so long my Lord

C#7: Vdeii

G#º:
|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+
```

```
|-----+-----+-----+-----+-----+--F--+
|-----+-----+-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--G#-+
|-----+-----+-----+-----+--D--+-----+
|-----+-----+-----+--G#-+-----+-----+

 ver disonancia en tiempos débiles
```

Ahora vamos a pasar a ver otros ejemplos con otros medio-disminuidos pero que también en todos los casos se encuentran en la posición natural de un disminuido para una clave diatónica

Este ejemplo nos permite ver algo qué también se ve en Strawberry Fields Forever qué la posición natural para el disminuido en 2 claves relativas es, naturalmente, el mismo acorde:

```
 i       II   bIII    iv      V7  bVI    bVII     i
|Dm |   |Eº  |F  |   |Gm |   |A7 |Bb |   |B  |   |Dm

              I       ii      iii IV      V       vi
             |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |B  |   |Dm |   |Eº

Jijiji ▶

   Dm                          Eº              -clave de Dm
En este film, velado en blanca noche
G#º                       Dm
El hijo tenaz de tu enemigo
           Dm                Eº
El muy verdugo cena distinguido
G#º                                 Dm
Una noche de cristal qué se hace añicos
F             C                                 -clave de F
No lo soñé eeeeeee!
Bb                          Dm
se enderezó y brindó a tu suerte
F             C
No lo soñé eeeeeee!
Bb                       Dm
y se ofreció mejor qué nunca
Bb                  F
no mires por favor, y no prendas la luz
Gm                 A7
la imagen te desfiguró

 Eº:
|-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--G--+
```

```
|-----+-----+-----+-----+-----+--C#-+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
```

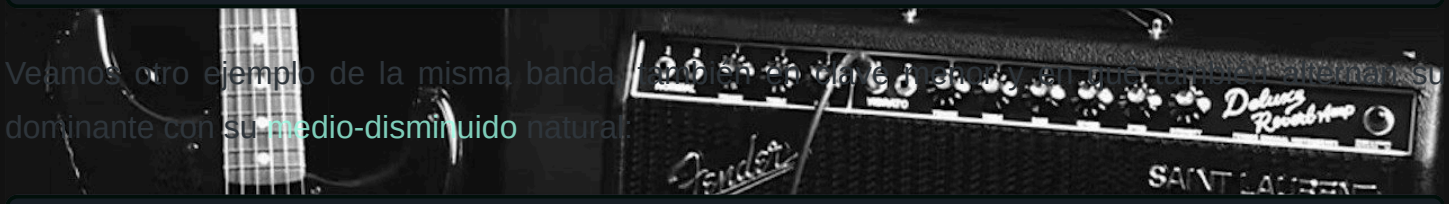
Tal como digimos al comienzo de este capítulo 2 acordes medio-disminuidos a 3 semitonos de distancia tiene las mismas notas pero en distinto orden:

```
G#º:
|-----+-----+--G--+-----+-----+-----+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--Bb-+-----+-----+-----+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+--G--+-----+-----+-----+
|-----+-----+-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
```

Noten qué la única nota no natural de la clave de Dm es C# qué se sube un semitono por la ausencia de leading-note en una clave menor.

Es justamente la misma modificación qué usualmente se hace al grado V de una clave menor (ver nota), en este caso A7 en clave de Dm, donde también aparece C#:

```
A7
|-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-C#--+-----+
|-----+-----+-----+-----+--G--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+
|-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
```



Veamos otro ejemplo de la misma banda, también en Dm, pero en una cadena que alternan su dominante con su medio-disminuido natural:

```
 i       ii  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F# |G  |   |A  |   |Bm
```

La Bestia Pop ▶

```
    Bm          E7          F#7/9
Mi amigo está groggie sin destilar
       Bm          E7       F#7/9
pero yo se, qué hay caballos que
    Bm          E7       F#7/9
se mueren potros sin galopar
```

```
    Bm         E7      F#7/9      Bm         E7      F#7/9
 A brillar mi amor, vamos a brillar mi amor
    Bm         E7      F#7/9      Bm         E7      F#7/9
 A brillar mi amor, vamos a brillar mi amor

 Solo: Bm  Bb°  Bm  Bb°  Bm  Bb°
       Bm  Bb°  Bm  Bb°  Bm  E7  F#7/9


 Bm: 799777


 E7: VdebIII no-funcional:
E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--D--+
 |-----+-----+-----+-----+-----+--Ab-+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+
E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-(B)-+
 (B): quinta opcional para tocar el acorde en 2da inversión.


 F#7/9 (acorde dominante de séptima + nota II del acorde):
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+X
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--G#-+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--F#-+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-(C#)+
 (C#): quinta opcional para tocar el acorde en 2da inversión.


 Bb°:
|-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+-----+-----+-----+X
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--G--+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--C#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+--Bb-+-----+-----+-----+
```

El próximo ejemplo comienza con el acorde Am al cuál le sigue B# medio-disminuido ósea el ii natural de la clave de Am. Sin embargo la frase completa resuelve en F, típicamente, através de una cadena ii-V-I con lo cuál se puede considerar una modulación de Am a F:

```
 I      ii      iii IV      V       vi      VII I
 F |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E° |F
```

```
 i      II  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
Am |   |B° |B  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Corcovado ▶

```
 Am                                          -clave de Am
Um cantinho e um violão
                 B°
Este amor, uma canção
 Gm        C7/9            Fmaj7              -clave de F
Pra fazer feliz a qué m se ama
```

C7/9: x32330 acorde dominante de séptima + nota II del acorde

```
B°:
|--F--+-----+-----+-----+
|-----+-----+--D--+-----+
|--G#-+-----+-----+-----+
|-----+-----+--F--+-----+
|-----+--B--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+
```

La tetrada Fmaj7 contiene las 3 notas de la triada Am, juegos similares entre esas claves se dan en Potifa ▶ y Your mother should know ▶, leer más al respecto en la sección sobre acordes maj7.

Veamos ahora otro ejemplo más qué también utiliza su medio-disminuido en posición natural:

```
 I       ii      iii IV      V   bVI vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |C  |C#m|   |D#°|E
```

Bajan ▶

```
E                   F#m
Tengo tiempo para saber
C#m        D#°   B
si lo qué rueño concluye en algo
E            F#m
No te apures ya más loco
C#m        D#°      B
porque es entonces cuándo las horas
C#m        G#m    B   C     C#m   -resolución decepcionante
bajan, el día es vidrio sin sol
          G#m      B    C    C#m
Bajan, la noche te oculta la voz
        C     Am
Y además vos qué rés sol
```

```
C: bVI prestado del modo paralelo
Am: acorde relativo menor de C

D#º:
|-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+--F#-+
|-----+-----+-----+-----+--C--+-----+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+--B--+
|-----+-----+-----+-----+-----+--D#-+-----+
|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
```

Módulo 2

Este módulo se ocupa principalmente de ejemplos con dominantes secundarios, mientras qué el módulo 1 se ocupa principalmente de aspectos puramente diatónicos y el módulo 3 a los acordes prestados del modo paralelo menor. Un amplio linkeado le permitirá navegar libremente entre módulos pero para los principiantes recomiendo una lectura más lineal de estos.

Dominante de IV

Imaginemos ahora qué deseamos pasar de la clave de D a la de G (un intervalo de IV más adelate ósea G es IV de D).

Por tener ese parentesco tan cercano de ser IV de la original, la nueva clave de G tendria muchos acordes en común con la clave D, no todos como las claves relativas, pero aún así varios.

esta claro queconvertir un dominante (V) de acorde menor en mayor como haciamos en las claves menores en (caso de la modulación entre claves relativas), acá no se podría porque el dominante ya es mayor pero si se le puede agregar una séptima menor al acorde qué resulte ser el dominante de la nueva clave.

Ese acorde resulta ser el acorde I (tónica si se lo usa sin dicha 7ma menor) de la clave original, por lo que al convertirlo en un acorde de séptima dominante I se vuelve VdeIV o una especie de pivot a un cambio temporal de centro tonal aquí el ejemplo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII   I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|  D

This Boy ▶

D       Bm  Em       A     D  Bm
That boy     took my love away
Em              A           D  Bm
Though he'll regret it someday,
Em       A               D  Bm Em A
This boy wants you back again
D       Bm  Em     A7       D  Bm
That boy     isn't good for you
Em             A7        D  Bm
Though he may want you, too,
Em       A              D      D7
```

```
This boy wants you back again.
D7      G                 F#7
Oh, and this boy would be happy
Bm               D    D7
Just to love you, but oh my-y-y-y
G                  E   E7
That boy won't be happy
A                  A
'Til he's seen you cry-y-y-oh

D7: VdeIV
F#7: Vdevi
E7: VdeV
```

Como pueden ver, además de lo indicado con el acorde D pasando a D7, la misma lógica qué antes habíamos usado para convertir un V natural menor en un dominante se utiliza con otros acordes de la clave (dominantes secundarios) tal como se indica al pie de la tablatura: F#m pasa a ser F#7 para ser dominante de Bm, y Em pasa a ser E7 para actuar como dominante de A.

Cabe aclarar qué en estos casos no se trata de un cambio de clave bien establecido (ver modulación) sino más bien de un breve recurso tonal qué ayuda a darle "tracción" a la progresión de acordes por medio de las 7más menores y las terceras mayores qué forman una disonancia tritónica que "pide" resolución sobre el acorde del cuál es V.

Por otro lado esto de comenzar el puente con I-VdeIV-IV y terminarlo en VdeV-V es casí una convención de la balada tipo años 50's como por ejemplo Anna qué estando en clave de D también comienza su puente con D-D7-G (I-VdeIV-IV) y lo termina en VdeV-V (E7-A7).

La función de VdeV (con su tercera elevada en sentido respecto a la tónica) en está convención es el de elevar la línea melódica por encima del resto de la canción y también de puente.

Paul McCartney rescataría está tradición años más tarde con I will ▶, que, estando en clave de F empieza su puente en Bb (IV) y lo termina en G7-C (VdeV-V).

En este último caso por hacer en puente uso del ii natural (Gm) antes del VdeV (G mayor) se puede apreciar claramente el efecto de elevar la línea melódica.

* * *

Volviendo a VdeIV, otros ejemplos con un uso menos "cliché" de VdeIV qué podemos ver graficados con los siguientes links son For No One, Things we said today, If I Fell, You Never Give Me Your Money y Oh! Darling.

Como ya dijimos, el acorde de 7ma dominante es la versión "vertical" (interna del acorde) de la disonancia funcional qué en las progresiones IV-V-I y ii-V-I se da "horizontalamente" (en el cambio entre un acorde y otro) y en la sección modulación a IV mediante ii-V-I puden ver la modulación a la misma clave de IV pero con dichas progresiones.

Pero la sección qué rigue continúa con el tipo de puente años 70s qué recién vimos a fin de mostrar un juego cromático extra qué ruele darse en algunos casos qué es muy interesante y especial.

El cliché IV-iv (IV mayor-menor)

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º| A

 In My Life ▶

Intro A E7 X2

             A    E7       F#m    A7
 There are places I'll remember
        D      Dm                  A
 All my liiiiiife, though some have changed
  A             E7        F#m   A7
 Some forever, not for better
           D   Dm        A
 Some have goooone, and some remain

 A7: VdeIV, ver disonancia en tiempos débiles
 Dm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
```

La inclusión de un acorde ajeno a la clave de A mayor aquí, es decir el acorde del grado IV pero con una tercera menor (Dm) responde a qué esa tercera menor (F en el acorde de Dm) permite extender el juego cromático qué se da entre VdeIV y IV, A7 y D en este caso: la nota G del acorde A7 es seguida por la nota F# del acorde D qué es seguido por la nota F del acorde Dm qué es seguida por la nota E del acorde A describiendo una linea melodíaca crómatica descendente G-F#-F-E como resultado de la progresión de acordes A7-D-Dm-A.

También podemos ver queVdeIV (A7 en clave de A) aparece como un acorde de paso, típicamente para este tipo de acordes, tocado brevemente durante un tiempo débil y de hecho Dm cae en el siguiente tiempo débil. Algo de hecho muy usual para una progresión VdeIV-IV-iv-I. Veamos está nota al respecto:

Disonancia en Tiempos Débiles

Son varios los ejemplos en este ebook donde un acorde disonante es utilizado como acorde de paso en un tiempo débil, por ejemplo el acorde A7 (ver dominante de séptima) como VdeIV en clave de A en In My Life o el acorde C7 en I'll Follow The Sun como VdeIV en clave de C.

Pero es todavía más común esa misma utilización de un acorde medio-disminuido, caso qué podemos ver graficado en If I Fell, Strawberry Fields Forever , Blackbird, Michelle y casi todos los ejemplos qué se ven en la sección sobre el acorde medio-disminuido.

En Here There And Everywhere dicho juego se repite en 2 claves diferentes pero utilizando diferentes inversiones de un mismo medio-disminuido, tal como se explica en el siguiente gráfico de los disminuidos en Here There And Everywhere.

Este recurso tiene sus origenes en la obra de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) sobre cuyo estilo podemos leer en The Palestrina Style:

> *"Una de las marcas características del estilo de Palestrina es qué las disonancias estan típicamente relegadas a los tiempos débiles. Esto produce un tipo más suave y consonante de polifonía qué ahora es considerada la definitiva de la música del renacimiento tardio debido a la posición de Palestrina como principal compositor europeo en ese momento. El estilo de Palestrina hoy en día es muy estudiado en el ambito académico como la base del contrapunto renancentista."*

Existe la leyenda, de la cuál no hay pruevas, de qué palestrina desarrollo su estilo para vencer la oposición del Concilio de Trento al uso de la polifonía en la música religiosa.

Verdad o mito lo cierto es queTheodor W. Adorno se hizo eco del estilo de Palestrina en el capítulo *"Industria Cultural"* de su obra *"Dialéctica de la ilustración"* cuándo decidio hacer un paralelismo (ciertamente critico) entre la autodiciplinación religiosa de Palestrina y la tendencia a la estandarización de los arregladores de Jazz modernos:

> *"Ni el mismisimo Palestrina ubiese puesto tanto celo en eliminar la disonancia no preparada e irresuelta como un arrangeur de música de jazz elimina hoy toda cadencia queno se adecué perfectamente a su jerga"*

El próximo ejemplo rompe con el cliche de qué en una progresión VdeIV-IV-iv-I lo acordes VdeIV y iv necesariamente caigan en tiempos debiles y lo hace extendiendo notablemente los compases qué los acordes son sostenidos.

también rompe con el cliche de qué iv-iv (G-Gm e clave de D) tengan un sentido resolutorio inmediato, dado qué g-Gm no cambian al acorde D (tónica) ... E7 (VdeV en clave de D)

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII   I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|  D

Anna ▶

D  Bm                 D     Bm               D        Bm
Anna girl before you go now  I want you to know now
              D       Bm            Em        A7
That I still love you so  but if he loves you more
         D          D7
Go with him...     ahhhh ahhhh ahhhhh
G
All of my life I've been searching for a girl
            D                       D7
Who'll love me like I love you  ahhhh ahhhh ahhhhh
G                              Gm
But every girl I've ever had, breaks my heart and leave me sad
E7                              A7
What am I  what am I  supposed to do  oh...

D  Bm              D        Bm
Anna just one more thing girl...

D7: VdeIV (G: IV de D)
E7: VdeV (A: V de D)
Gm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
```

La misma banda qué popularizo el cover q del tema qué acabamos de analizar, incluiría un par de albumes más tarde, un tema propio también en clave de D, también incluyendo la misma inusual duración de compases en la progresión VdeIv-IV-iv y también evitando qué esta resuelva directamente en I sino interponiendo una rápida progresión bVI-bVII-I (Bb-C-D en clave de D) entre Gm y D:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i
```

```
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

If I Fell ▶

Ver intro

     D   Em F#m   Fdim   Em7
If I give my heaaaaart to you
   A       A7           D  Em F#m  Fdim
I must be sure from the very sta-a-art
     Em7        A       A7        D    Gm   A7
That you would love me more than her
       D   Em F#m   Fdim
If I trust in yooooooou
     Em7          A        A7
Oh please, don't run and hide
      D   Em  F#m   Fdim
If I love you tooooooooo
      Em7         A        A7       D7/9
Oh please, don't hurt my pride like her
                              G
Cause I couldn't stand the pain
   Gm                  Bb  C   D           A7
And I would be sad if our new love was in vain
      D    Em    F#m
So I hope you'll see

Fdim: 123131 ver gráfico, ver disonancia en tiempos débiles
D7/9: VdeIV
D7/9: x54550 (acorde dominante de séptima + nota II del acorde)
Gm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
Bb-C-D: bVI-bVII-I
```

Notese que el número inusual de compases dado al cambio IV-iv (G-Gm) en Anna en la misma clave aquí se repite pero "incrustando" una progresión bVI-bVII-I (Bb-C-D) entre Gm y D cuyo tempo es identico a esa progresión en P.S. I Love You también en clave de D.

Aquí VdeIV (D7/9) no cae en un tiempo débil, más aún, aparece un tanto sorpresivamente en el mismo lugar donde nos habíamos habituado a escuchar a una resolución V-I (A7-D7/9 en vez del A7-D de la estrofa anterior) con lo cuál los Beatles logran darle una vuelta de turca más a uno s de los recursos favoritos: la resolución decepcionante.

además D7/9 ocupa tanto el tiempo fuerte como el posterior débil, con lo cual este puente logra eliminar el cliché de VdeIV y iv menor cayendo siempre en tiempos débiles como acordes de paso, algo que ya habían hecho en la misma clave en su cover de Anna.

Notese también qué aun antes del puente el acorde Gm (iv menor) ya se utiliza sólo, es decir no accesariamente como parte de una progresión Iv-iv (G-Gm qué ri aparece más adelante). Esto es típico de otras baladas beatle como Across the universe ▶ en la misma clave de D, Nowhere Man y Real Love (Am en clave de E en ambos casos) o She Loves You (Cm en clave de G) por lo qué no es de extrañar qué rea utilizado también como un elemento de caracterización en está paródia pseudo-beatle:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º| E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   | Em
```

That Thing You Do ▶

```
 E    A           B       E
You  doin' That Thing You Do
         A          B     C#m            F#
You're breakin' my heart into a million pieces
F#m             Am  B
Like you always do

     E        A         B       E
And you...   don't mean to be cruel
 A     B   C#m             F#
You never even knew about the heartache
 D                 B
I've been goin' through

        C#m               F#
Well, I try and try to forget you, girl
           E      E7     A   Am
But it's just so hard to do
 E             Am                E
Every time you do That Thing You Do

E      A           B       E
I know all the games you play
         A           B     C#m            F#
And I'm gonna find a way to let you know that
  F#m             Am  B
You'll be mine some day

    E          A         B       E
'Cause we    could be happy can't you see
A     B   C#m             F#
If you'd only let me be the one to hold you
```

```
D                    B
And keep you here with me

       C#m                 F#
Well, I try and try to forget you, girl
           E      E7     A   Am
But it's just so hard to do
 E             Am                E
Every time you do That Thing You Do

A
I don't ask a lot, girl (I don't ask a lot, girl)
              C#m
But I know one thing's for sure (know one thing's for sure)
          F#
It's your love I haven't got, girl
       B                  C       B
And I just can't take it anymore     (Wow!)

F#: VdeV
Am: iv menor (juego cromático con IV mayor)
D: bVII prestado del modo paralelo menor
C: bVI prestado del modo paralelo menor
B-C#m: Ver resolución engañosa
```

Nuen qué por estar muchas de las canciones qué incluyen Iv-iv-I escritas o inspiradas en el estilo predominante entre los años 20s y 50s, también hacen mucho uso de otros recurso típicos de la época, como lo son los dominantes secundarios, especialmente el turnaround VdeVdeV-VdeV-V-I, la progresión I-Vdevi-vi o la modulación al modo paralelo menor y todos estos ejemplos.

With a girl like you ▶ (F/Fm en clave de C potencial de If I Fell), Volver ▶ (F#/F#m en clave de G# sobre "sentir..."), Por una cabeza ▶ (C/Cm en clave de G sobre "..mujer qué al jurar sonriendo..."), Ain't She Sweet (A/Am en clave de E sobre "..cast an eye in her direction.."), My way ▶ (G/Gm en clave de D sobre "..travelled each and every highway.."), When I'm sixty four ▶ (F/Fm en clave de C sobre "the door, will you still need..."), en Only You (C/Cm en clave de G sobre "..you Hold My Hand, I understand.."), ▶ Just a Gigòlo ▶ (C/Cm en clave de C sobre "..the end comes I know.."), Till there was you ▶ (Bb/Bbm en clave de F sobre "..and there was music and wondefull roses..."), Devil in her heart ▶ (C/Cm en clave de G sobre "..I ll take my chances for romance.."), Blue velvet ▶ (C/Cm en clave de G sobre "..Softer than satin was.."), Since I don't have you ▶ (C/Cm en clave de G sobre "..I don't have anything.."), Surfer Girl ▶ (G/Gm sobre "..all undone.")

Desde ya esto no significa qué no existan ejemplos más modernos, por ejemplo Creep mezcla la progresión la progresión I-Vdevi-vi con el juego cromático IV-iv para formar una progresión I-Vdevi-IV-vi (G-B-C-Cm) pese a qué la canción es de 1994.

En Blackbird (G/Cm en clave de G) forma parte de un juego cromático más complejo qué también incluye el uso de acordes disminuidos cromáticas descendentes desde un acorde y dominante secundario no-funcional (A7 como VdeV)

Otros ejemplos más modernos incluyen a Número 2 en tu lista ▶ (E/Em en clave de A sobre "..pero el es mejor y se noto mi borrachera..."), I Am The Resurrection ▶ (E/Em en clave de B sobre "..the resurrection and I am the life.."), Baby I love you ▶ (C/Cm en clave de G sobre "..though I'm really tryin' I think I may start cryin'.."), Julia ▶ (G/Gm en clave de D sobre "..calls me.."), Dont Look Back In Anger ▶ (F/Fm en clave de C sobre "..so I started a revolution from my bed.."), Amazing ▶ (F/Fm en clave de C sobre "..there were times In My Life.."), You won't see me ▶ (D/Dm en clave de A sobre "..the time that was so hard to.."), (Everything I Do) I Do It For You ▶ (F/Fm en clave de C sobre "..walk the wire for you, yeah I'd die for you.."), Bailando en la vereda ▶ (G/Gm en clave de D sobre "..tengo ganas de gritar qué nada podra ya parar.."), Waiting for the sun ▶ (G/Gm en clave de D sobre "..of Eden we raced down.."), Crazy ▶ (D/Dm en clave de A sobre "baby I go crazy").

Este truco en El Loco lo podemos ver graficado clickeando ese link.

More Than Words también incluye este juego (C/Cm en clave de G sobre "..then you wouldn't have to say..") utilizando una posición de Cm qué aprovecha G como cuerda al aire:

```
   (x3x04x)
  |-----+-----+-----+-----+ X
  |-----+-----+-----+--Eb-+
 G|-----+-----+-----+-----+
  |-----+-----+-----+-----+ X
  |-----+-----+--C--+-----+
  |-----+-----+-----+-----+ X
```

Tiritando (las olas y el viento) ▶ tiene sobre estos acordes su momento de climax (G/Gm en clave de D sobre "..es por eso qué he jurado no amarte.." sobre las estrofas previas pueden ver más en está sección), pero además ese juego G/Gm ya es adelantado en el intro, recurso qué recuerda un poco al qué se ve en I Want To Hold Your Hand donde el riff qué marca la vuelta a la clave original de G desde C es el mismo qué se utiliza como intro.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C

I'll Follow The Sun ▶

G       F7            C            D
One day you'll look to see I've gone
```

```
      C           Em       D    G          C
For tomorrow may rain, so I'll Follow The Sun
G        F7          C          D
Some day you'll know I was the one
      C           Em       D    G         C     C7
But tomorrow may rain, so I'll Follow The Sun
          Dm
And now the time has come
   Fm                C    C7
And so my love I must go
           Dm
And though I lose a friend
Fm                  C      Dm
In the end you will know ohhhhhhhhh
G      F7           C           D
One day you'll find that I have gone

C7: VdeIV (F: IV de C)
Fm: acorde no-diatónico, juego cromático con ii (Dm)
este a su vez acorde relativo menor de IV (F).
D: VdeV.
G-F7-C: contiene la cromática ascendente D-Eb-E
Dm-G: ii-V de C
```

Aquí podemos ver como sorpresivamente VdeIV (C7) no resuelve en IV (F) sino qué pasa al acorde relativo menor de este ósea ii (Dm), lo cuál es una variación de la resolución decepcionante.

En este caso la línea cromática descrita en IV-iv cliché no se cumple pues ambos acordes relativos entre sí 2 de sus 3 notas en común, una de ellas es justo la que se necesita.

Noten qué los acordes Dm qué riguen a C7 (VdeIV) no estan marcados con ningún color, pero el acorde Dm qué sigue a C (I) está marcado con color naranja al igual qué el acorde G qué le sigue, como una referencia a la progresión ii-V-I en la clave original de C, luego de esa especie de modulación pasa era a IV qué usualmente representa la progresión VdeIV-IV-iv-I.

Comparémosla con dos canciones de la sección modulaciones a ii: For No One y I Just Called To Say I Love You qué empiezan en clave de C, pero luego modulan a su ii (Dm).

En estos casos la vuelta a la clave de C se da cuándo se pasa del acorde Dm al acorde G qué además de ser el dominante (V) de C, ni es parte de la clave de Dm, ni a su vez Dm es parte de la G (compárar), con lo cuál con la llegada a C, los acordes Dm y G naturalmente tienden a ser reinterpretados como ii y V de C (ver ii-V-I).

En el caso de I'll Follow The Sun el contraste está dado por el hecho de qué al estar precedido por C7 (VdeIV) Dm tiende a ser interpretado como acorde relativo menor (o vi) de F (IV), mientras qué al estar precedido por C tiende a ser interpretado como ii de C, algo qué se confirma con el paso al acorde G (V). (ver ii-V-I)..

Este truco viene acompañado por una variación real en la entonación. En la sección sobre Fundamentos físicos y matemáticos de los intervalos y más específicamente en la sección Pitágoras lo hizo primero vimos qué actualmente se utiliza la entonación temperada qué es menos exacta qué la entonación justa qué predomino hasta el barroco, pero qué a diferencia de está última, permite el cambio de claves o modulación, sin desafinar.

Paradógicamente en la música moderna las disonancias "artificiales" (como VdeIV recuerden qué el acorde de séptima dominante pose una disonancia tritónica, pero está solo es natural en el grado V) se utilizan como efecto para cambiar la clave y de esa forma lograr qué en un mismo acorde puedan cantar las mismas notas pero con cierta variación en en la entonación, tal como sucede en el último uso de Dm durante el puente en I'll Follow The Sun y es aun más evidente en el género conocido como Barbershop vocal harmony ▶.

Así como en I'll Follow The Sun la cromática relacionada a la progresión VI-vi (que en clave de C sería F/Fm) se logra con dos acordes menores (Dm/Fm ósea ii/iv) como resultado de remplazar IV (F) por su acorde relativo menor Dm (ii), en el próximo ejemplo la veremos a partir de 2 acordes mayores como resultado de mantener el IV mayor y remplazar el iv menor por su acorde relativo mayor.

Pero como en el contexto de una clave mayor el acorde de la progresión se ve un acorde prestado del modo paralelo menor también lo será su acorde relativo mayor que en este caso es el acorde bVI prestado.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v    bVI    bVII      i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

I Saw Her Standing There ▶

 E7
Well she was just seventeen
         A7          E7
and you know what I mean
  E7
And the way she looked
                    B7
```

```
 was way beyond compare
     E7                     A7       C
 So how could I dance with another, oh!
         E7       B7      E7
 When I Saw Her Standing There

C: bVI prestado del modo paralelo
Para entender porque e, A y B (I, IV, y V) son todos acordes
de 7ma ver sección todos los acordes básicos con 7ma dominante

Posiciones sugeridas:

E7:
E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+--E--+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--D--+
 |-----+-----+-----+-----+-----+--Ab-+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+--E--+
E|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-(B)-+
(B): quinta opcional para tocar el acorde en 2da inversión.

A7:        traste6                 traste10
E|-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+--A--+-----+-----+
 |-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--G--+
 |-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+-----+--Db-+-----+
 |-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+-----+-----+--A--+
E|-+-+-+-+-+-----+-----+-----+-----+-----+-----+-(E)-+
(E): quinta opcional para tocar el acorde en 2da inversión.

B7: 797877
```

Comparando She Loves You con Helter Skelter pudimos ver qué el intro del segundo caso usa los mismos acordes qué el primero, pero disimula este hecho mediante "acordes parciales" o díadas.

La progresión VdeIV IV-iv-I también escapo a esto dado qué con un tratamiento similar se la "disimula" en un arreglo un tanto psicodélico de una canción qué viene en el mismo album blanco qué Helter Skelter.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

 Dear Prudence ▶

e|2-------------------------|2-------------------------|
B|-------------------3-------|-------------------3-------|
```

```
G|------------2--------------|------------2--------------|
D|--------0---------------0--|--------0---------------0--|
A|0--------------------------|3--------------------------|
D|----------------0----------|----------------0----------|

e|2--------------------------|2--------------------------|
B|--------------------3------|--------------------3-------|
G|------------0--------------|------------0--------------|
D|--------0---------------0--|--------0---------------0--|
A|2--------------------------|1--------------------------|
D|----------------0----------|-----------------0---------|
```

ver el cierre de la estrofa.

La estrofa inicial consiste de un patrón de digitación sobre un mismo acorde de D, más una cromática decendente C-B-Bb-A, pero está cromática descendente es la misma qué rubyaceria a la progresión en está clave (D/ G-Gm-D) y podemos comprobar de la misma forma qué en Anna. De hecho la versión de Dear Prudence de U2 se toca como un VdeIV-IV-iv-I en C: C7-F-Fm-C.

Ahora vamos a ver otra canción del mismo album, qué esta tocada con el mismo patrón de digitación (Fingerpicking) y qué también incluye el juego IV-iv medio disimulado. De hecho también está en la misma clave, aunque al tocarse con un capo en el 2do traste las posiciones corresponden a los acordes de la clave de C y no la de D. Noten también qué en el ejemplo anterior la 6ta cuerda estaba bajada a D:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

 Julia ▶

   G9 (131213)*                    Gm7(131114)
F#|3----------------------------|4----------------------------|
C#|--------------------1--------|--------------------1--------|
 A|------------2----------------|------------1----------------|
 E|--------1---------------1----|--------1---------------1----|
 B|3----------------------------|3----------------------------|
F#|----------------1------------|----------------1------------|
 Calls...                       me...
```

Recuerden qué las posiciones se corresponden a las de IV/iv en la clave de C (F9/Fm7) y no en la clave de D debido al uso de un capo en el 2do traste.

Mismo patrón de digitación en Dear Prudence ▶el intro de Hapiness Is A Warm Gun ▶ (muy similar al puente de Julia) Octopus's Garden ▶ y A pillow of winds ▶. Ver comparados esos ejemplos en video en está parodia, dado qué fue Donovan quien se le enseno a Lennon, por el hecho de pulsar dos cuerdas al mismo tiempo también se lo puede considerar una variación de las díadas.

En Blackbird podemos ver un patrón diferente donde los acordes son tocados principalmente con díadas más una nota pedal

Finalmente nos qué da por ver el caso en el cuál a la línea cromática descrita en los ejemplos previos se alarga un semitono más, al interponer un acorde maj7 (acorde mayor con una séptima mayor) entre I y VdeIV (acorde mayor con una séptima menor), acá un conocido ejemplo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|  |G#°|A

 I Was Only Joking ▶

 A                   Amaj7
 Ever since I was a kid at school
 A7                    D
 I messed around with all the rules
 Dm                A                E              A
 Apologized then realized I'm not different after all
 A                        Amaj7         A7         D
 Me & the boys thought we had it sussed Valentinos all of us
 Dm                      A            E                  A
 My dad said we looked ridiculous but boy we broke some hearts

 A7: VdeIV
 Amaj7: x02120
 Dm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
```

En la proxima sección vamos a estudiar la progresión I-Imaj7-VdeIV-IV por si sola, dado qué también se ha ganado su lugar propio como cliché en la música popular, tal como lo hace por si sola su continuación cromática IV-iv-I en la qué se baso toda está sección qué acá termina:

Cromática Descendente desde un Acorde Mayor

(Y el acorde "maj7")

```
                A      Amaj7      A7       D
```

```
0     0     0     2
2     2     2     3
2     1     0     2
2     2     2     0
0     0     0     x
x     x     x     x
```

Ver está progresión en clave de A en I Was Only Joking

Es una popular progresión qué podemos escuchar al comienzo de Something, en Solo se trata de vivir ▶, It ain't over 'til it's over ▶, The rain song ▶ (sobre una afinación abierta de G), parte de su atractivo reside en la escala cromática descendente, esto es nota por nota, qué describe.

Debido a qué el acorde iii es el qué naturalmente contiene la 7ma mayor, se puede sustituir Imaj7 por iii sin qué se corte la línea cromática tal es el caso qué podemos ver en Strawberry Fields Forever (E-G#m-E7)

Por otro lado el acorde maj7 también se puede oír solo en muchas canciones como Gymnopedie No 1, Blue Sunday ▶, Venus ▶, Look at your game girl ▶ y Soy Pan, Soy Paz, Soy más ▶, San Tropez ▶, Under the bridge o el acorde final de Julia

También suele ser el acorde tónica en varios standards de jazz y bossanovas, por ejemplo Corcovado resuelve típicamente con V7/9-Imaj7 (C7/9-Fmaj7 siendo C7/9: x32330).

Putita ▶ comienza justamente con esa resolución C7/9-Fmaj7 [illegible] C7/9 como dominante, aunqueya no aparece el resto de la canción, solo se [illegible]

Es interésante ver en Imagine como C se convierte en Cmaj7 (ver también A-Amaj7 en She's Electric) justo sobre "..I'm a dreamer" dado qué ese es uno de los estados con los qué se asocia el sonido del acorde maj7, Lennon repetiría el truco al comienzo de justamente #9 Dream ▶, qué comienza con la evocativa frase "so long ago...", dado qué la evocación del pasado es otro de los estados asociados con su sonido.

1979 ▶ es la versión novedosa de eso, con sus riff de bajo y guitarra basados en el acorde maj7, en la qué el narrador tiene una visión retrospectiva de su adolecencia en el año qué da título a la canción.

Algo similar ocurre con el ostentoso acorde Cmaj7 qué abre Sea saw ▶, título qué hace referencia al juego infantil qué aquí conocemos como sube-y-baja, pero seria Time ▶ una canción posterior pero también de Pink Floyd, la qué lo usaría en función de la forma: Mientras qué la tensa estrofa inicial en F#m describe el implacable paso del tiempo, la relajada parte en Dmaj7 arroja una nostalgica mirada al pasado, esta canción merece un análisis más cercano para explicar un par de puntos:

Time ▶ luego de un comienzo en F#m pasa a una sección en Dmaj7 qué utiliza los acordes Dmaj7 (xx0222) y Amaj7 (x03230) y esto tiene una lógica: siendo el acorde maj7 una tetrada (tiene 4 notas) contiene dentro suyo las 3 notas de la tríada menor del grado correspondiente. Si tenemos una por ejemplo sería F#m si la clave fuera D. Inversamente si la clave fuera menor, como en Am, su acorde tónica estaría contenido dentro del acorde Maj en su grado bVI (III y bVI intervalos complementarios).

Si clickeamos el próximo link para ver la relación de acordes relativos y lo comparamos con este gráfico, tendremos una idea más intuitiva de esto:

```
X= cuerda qué no se toca.

  Dmaj7 (xx0222):
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X

  F#m (244222):
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--C#-+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--F#-+-----+-----+-----+
 |-----+-----+-----+--C#-+-----+-----+-----+
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+-----+
```

Es por eso qué esta modulación recuerda bastante a la modulación entre claves relativas.

Debido a qué el acorde iii es el qué naturalmente contiene la 7ma mayor, se puede sustituir Imaj7 por iii sin qué se corte la línea cromática en la progresión qué comienza está sección, tal es el caso que podemos ver en Strawberry Fields Forever (E-G#m-E7)

También podemos comprobar dicha relación por el juego qué se da entre Am y Fmaj7 tanto en Corcovado como en Your mother should know ▶ y en Putita ▶

Cromática Descendente desde un Acorde Menor

Por otro lado, también se puede hacer lo de dicha línea descendente, pero desde un acorde menor, por ejemplo:

Em	Em+7	Em7	Em6*	C
0	0	0	0	0
0	0	0	0	1
0	0	0	0	0
2	1	0	2	2
2	2	2	4	3
0	0	0	0	0

**La nota E es la V del acorde A, mientras C# (VI de Em6) es la III del acorde A por lo cuál pueden remplazar este acorde por A (VdebVII desde el punto de vista de la clave de Em) una variación habitual qué pueden encontrar en el uso del acorde B como prolongación de la descendente desde F#m en A taste of honey ▶*

En la misma clave qué lo vemos aquí, lo podemos escuchar en Cry Baby Cry, en la parte qué esta en clave de Em (la canción fluctua entre las claves relativas C y Em) cuándo canta "The king of Marigold was in the kitchen..." y en Blackbird sobre la linea "learn to fly ... all your life" en clave de C.

Otros ejemplos celebres incluyen Muchacha ojos de papel ▶ también sobre Em (vi en la clave de la canción qué es en C) cuándo canta "Sueña un sueño despacito entre mis manos hasta...". también se puede escuchar en la estrofa inicial de I'm losing you ▶ qué esta en clave de Am. También en la estrofa inicial de A taste of honey ▶ en clave de F#m. Y también lo podemos encontrar en Shine on you crazy diamond ▶ sobre Gm en la parte qué canta "You were caught in the crossfire of..." y sobre el acorde Dm en el intro de Casanova ▶. El famoso intro de Stairway to heaven ▶ es una variación de está progresión.

En el gráfico de Something podemos ver qué incluye ambas cromáticas descendentes desde un acorde: Al comienzo desde el acorde mayor de C como ya vimos, y más tarde sobre su relativa menor Am sobre la parte qué canta "I don't want to leave her now, you know...".

And your bird can sing ▶ en clave de E mayor lo hace sobre su grado iii es decir G#m sobre la parte qué canta "When your prize possessions start to...",

Tiritando ▶ (las olas y el viento) no solo lo hace sobre el relativo (VI ósea Bm en clave de D) en la parte "tiritando caminando..." y el III (F#m en clave de D) sobre "veo la espuma de ..." sino qué además ya lo hace en la estrofa inicial sobre Em (II de D) ("sha la la la la")

O qué tera ▶ lo hace sobre cada uno de los tres acordes principales de la clave de D menor, es decir Dm, Am y Gm. Otra canción qué continuamente recurre a estas cromáticas descendentes sobre varios acordes diferentes, sean mayores o menores es Sampa ▶.

El caso de I Just Called To Say I Love You lo podemos ver con ese link.

* * *

El ejemplo qué vamos a ver ahora mezcla esta "descendente" [illegible] "sin un acordo menor" qué estamos viendo con el juego cromático IV mayor - iv menor pero además tiene un cromático ascendente antes de eso.

Al igual qué en Julia y en Dear Prudence (queademás también tienen el juego IV-iv) está también tiene una mezcla de fingerpicking con díadas (aunque con un patron diferente) y también está incluida en el album blanco.

Pero en este caso no incluire el patron de fingerpicking (díadas + nota pedal, G como cuerda al aire) en cambio, lo voy a transcribir con los acordes tocados como las tríadas (tres notas) y cuatradas (cuatro notas) qué más se parecen al arreglo (incluyendo los digitaciones sugeridas para los medio-disminuidos) a fin de ver cuales son los acordes usualmente asociados con dichas líneas cromáticas.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º| G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   | Gm

                     |C  |   |Dm |   |Em |F  |   | G |   |Am

Blackbird ▶

  G        Am7            Em7      G
Blackbird singing in the death of night
 C          C#º  D         D#º    Em   Em+7
Take these broken wings and learn to fly
Em7  Em6  C    Cm
All your life
 G             A7               Am7      G
You were only waiting for this moment to arise

F  Em  Dm  C  Bb  C
blackbird fly
F  Em  Dm  C  Bb  A7
blackbird fly
          Am7                   G
into the light of a dark black night

C#º: X45353 medio-disminuido
D#º: X67575 medio-disminuido
Em-Em+7-Em7-Em6-C: ver gráfico.
C-Cm: juego cromático IV-vi
A7: VdeV
F-Em-Dm-C: IV-iii-ii-I en clave de C, ver ambigüedad tonal
```

```
F y Dm : prestados del modo paralelo (respecto a G, no a C)
Bb: acorde prestado del modo paralelo (respecto a G y a C)
G-F: ver I-bVII
C-Bb: (replica de G-F) ver I-bVII-IV-bIII.
```

Recuerden qué acá los acordes estan representados como tríadas pero el arreglo original (de guitarra al menos) en realidad son díadas más una nota pedal (G tercera cuerda al aire)

Acá podemos ver como sobre la frase "Take these broken wings and learn to fly" se da una cromática ascendente qué coincide con la raíz de cada acorde (C-C#º-D-D#º-Em) siendo está cromática C-C#-D-D#-E.

En este punto comienza la cromática descendente desde Em (ver gráfico) qué invierte la dirección ascendente de la primera cromática. D# es la séptima mayor de Em+7, D es la séptima menor de Em7, C# es la sexta de Em6 y C es la raíz de C.

Cuando esa cromática descendente culmina en el acorde de C (IV) empieza de nuevo desde ese mismo acorde dado qué su tercera es E y se convierte en D# con el paso al acorde Cm (típico juego IV-iv) y luego D como V del acorde G, C# como 3era de A7 (VdeV) y C como tercera de Am7, y en este caso también hay qué agregar C pasando a B como tercera de G, totalizando una cromática descendente igual a la anterior pero con una nota más.

Dado qué el acorde Am7 incluye en sus notas el acorde C (ver nota) se puede interpretar la última parte de está cromática en A7-Am7-G (VdeV-ii-I) con la cromática A7-C-G (VdeV-V-I) del intro de She Loves You y qué rúyace a toda progresión VdeV-IV-I.

* * *

El estribillo comienza con la progresión F-Em-Dm-C qué se puede interpretar como IV-iii-ii-I en clave de C, pero en los casos de F y Dm nos muestran como la supeposición de una clave mayor (G en este caso) con la clave de su IV (en este caso C) genera acordes que, desde la clave original (G) se consideran acordes prestados del modo paralelo.

Para ver esto en más detalle les recomiendo leer las notas a Eternal Flame, dado qué justamente modula de G a C, también es interesante notar qué por la propia lógica de las relativas, en I'm Only Sleeping qué modula entre las claves relativas menores de G y C (ósea Em y Am respectivamente) el "acorde de contraste" también es F.

Otro detalle está en como la progresión G-F (I-bVII) qué comienza el estribillo es replicada con C-Bb (IV-bIII).

En Strawberry Fields Forever podemos ver cómo se [illegible] de manera muy similar una progresión descendente para ir de A a F#m (Bm-A-G#-F#m) como V o IV de la clave de F#m, pero dicha progresión pasada en otra clave no produce "alteraciones" dado qué las claves relativas están compuestas por los mismos acordes y A y F#m [illegible].

* * *

En Michelle podemos ver qué utiliza esta progresión sobre Fm como intro de guitarra (ver más) con el truco de que, mediante el V común (C) a ambas claves paralelas, la estrofa empieza con el acorde de F mayor (ver claves paralelas):

En el ejemplo qué viene pasa lo contrario: tras un comienzo en F mayor con los acordes F-C+5 (I-V) pasa a hacer la cromática descendente desde el acorde Fm (osea el paralelo menor):

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E* | F

 i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII     i
|Fm |   |G* |G# |   |Bbm|   |C  |Db |   |Eb |   | Fm

Fixing A Hole ▶

    F        C+5                              -clave de F
I'm Fixing A Hole
           Fm      Fm+7                       -clave de Fm
where the rain gets in and
 Fm7     Fm6        Bb
stops my mind from wandering
          F       Bb     F-F7-Fm-F7-Bb
where it will goooooooooo
     F            C+5                          -clave de F
I'm filling the cracks
      Fm             Fm+7                      -clave de Fm
that ran through the door and
 Fm7     Fm6        Bb
kept my mind from wandering
          F       Bb     F-F7-Fm-F7-Bb
where it will goooooooo
        F              C                        -clave de F
And it really doesn't matter
         F              C
if I'm wrong I'm right
         F               C
where I belong I'm right
         F
where I belong
```

```
  C                G                          -clave de C
 See the people standing there
   C                G
 who disagree and never win and
  C                G                C
 wonder why they don't get in my door
      F             C                         -clave de F
 I'm painting the room
       Fm      Fm+7                           -clave de Fm
 in a colorful way and
   Fm7    Fm6        Bb

when my mind from wandering

 Fm-Fm+7-Fm7-Fm6-Bb: ver gráfico

Los siguientes acordes difieren en una sola nota:
```

```
      C+5                              Fm+7
    E|-----+-----+-----+              |--F--+-----+-----+
     |--C--+-----+-----+              |--C--+-----+-----+
     |--G#-+-----+-----+              |--G#-+-----+-----+
     |-----+--E--+-----+              |-----+--E--+-----+
     |-----+-----+--C--+              |-----+-----+--C--+
     |-----+-----+-----+ X            |--F--+-----+-----+
```

Como ya había explicado tras un comienzo en F mayor con los acordes F-C+5 pasa a hacer la cromática descendente desde el acorde Fm (ósea el paralelo menor) para volver a F mayor después de eso.

La siguiente parte en F mayor ("..it really doesn't matter..") repite la progresión I-V en F (F-C) mientras qué luego "secuencia" dicha cambio de acorde y melodía como I-V en clave de C (C-G sobre "..See the people standing..") dado a qué esa parte es una secuenciación o repetición de la parte anterior (En clave de F) a una nueva altura (clave de C), el acorde G mayor no se marca como VdeV tal como habitualmente se hacía para ese acorde en clave de F.

Otro ejemplo de "secuenciación" de la relación I-V es Hotel California, donde la base sobre la cuál se la secuencia es la progresión andaluza

Modulación ii-V-I al grado IV

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C

 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E* | F
```

From Me To You ▶

```
 C                            Am        -clave de C
If there's anything that you want
     C                        G
Like a heart that's oh, so true
      F7                  Am
Just call on me and I'll send it along
      C        G      C
with love From Me To You
     Gm                 C               -clave de F
I got arms that long to hold you
     F
and keep you by my side.
      D7                          -transición(D7: VdeV de C)
I got lips that long to kiss you
     G             G5+
And keep you satisfied
          C                  Am         -clave de C
If there's anything that you want
           C               G
If there's anyhting I can do
```

Gm-C-F : ii-V-I a F.
D7: VdeV de C
G5+: XX5443, acorde inicial de School Days ▶

Acá hay un detalle muy importante qué notar: El acorde Gm no es natural de la clave de C (si lo es mayor como V de C) lo cual por ese contraste al cambiar de acorde de Gm a C nos predispone a escuchar a C ya no como I de la clave de C, sino como V de la clave de F donde Gm cobra más sentido como el ii de dicha clave.

Veamos lo que tenía para decir el mismísimo Sr Paul McCartney:

"...that middle eight was a very big departure for us. Say you're in C then go to a-minor, fairly ordinary, C, change it to G. And then F, pretty ordinary, but then it goes [sings] "I got arms" and that's a g-minor. Going to g-minor and a C takes you to a whole new world. It was exciting..."

Claramente lo qué mcCartney llama "fairly [illegible]" [illegible] pertenecientes a la clave diatónica C, mientras qué destaca el contraste qué ofrece [illegible]

Como a algunos el tema de la reinterpretación funcional de un acorde les puede resultar algo un poco abstracto lo vamos a ver acá en un diagrama de Análisis Schenkeriano qué lo hace más intuitivo:

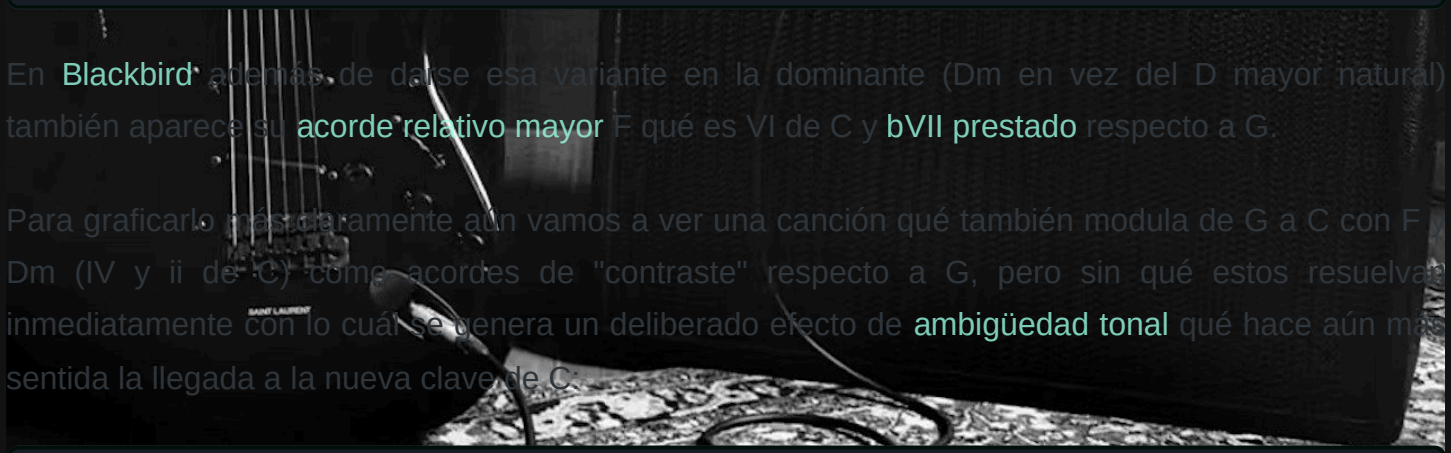
```
      |Gm      |C       |F       |-       |
  F:   ii       V        I
  C:                     IV

      |D7      |-       |G       |G5+     |
  C:   VdeV              V        V5+
```

Blackbird también modula (brevemente) a la clave de su IV respecto a la clave original (de G a C) pero através de una progresión mas larga (F-Em-Dm-C como IV-iii-ii-I en clave de C) con lo cuál los acordes "contrastantes" con la clave anterior son más de uno.

Para entenderlo mejor veamos un caso donde también se modula de G a C pero através de la progresión ii-V-I:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º| G

 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº | C

I Want To Hold Your Hand ▶

C C D   C C D    C C D    D   -clave de G,  + sobre está parte

   G                   D
Oh yeah, I'll tell you something,
Em                  Bm
I think you'll understand.
     G             D
When I'll say that something
Em                  B7
I Want To Hold Your Hand,
C         D         G    Em
I Want To Hold Your Hand,
C         D         G
I Want To Hold Your Hand.
```

```
   G              D
Oh please, say to me
Em                    Bm
You'll let me be your man
    G              D
And please, say to me
Em                      B7
You'll let me hold your hand.
C          D         G     Em
Now let me hold your hand,
C         D         G
I Want To Hold Your Hand.

Dm7         G                 C       Am    -clave de C
And when I touch you I feel happy inside.
Dm7         G               C
It's such a feeling that my love

C C D   C C D    C C D    D                 -vuelta a G
I can't hide, I can't hide, I can't hide.
     G             D
Yeah you, got that something,
Em                  Bm
I think you'll understand...

B7: Vdevi
Dm-G-C : ii-V-I a C.
```



En Blackbird además de darse esa variante en la dominante (Dm en vez del D mayor natural) también aparece su acorde relativo mayor F qué es VI de C y bVII prestado respecto a G.

Para graficarlo más claramente aún vamos a ver una canción qué también modula de G a C con F y Dm (IV y ii de C) como acordes de "contraste" respecto a G, pero sin qué estos resuelvan inmediatamente con lo cuál se genera un deliberado efecto de ambigüedad tonal qué hace aún más sentida la llegada a la nueva clave de C:

```
 I       ii      iii IV      V       vi bVII VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |F  |F#º|G

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

Eternal Flame ▶

```
  G        Em     C            D         G        -clave de G
Close your eyes, give me your hand, darling
```

```
G      Em            C
Do you feel my heart beating
D            Em                 -resolución decepcionante
Do you understand
       B7      Em
Do you feel the same
A7        D   Bm
Am I only dreaming
Am              C            G
Is this burning an Eternal Flame
G   Em          C       D
I believe it's meant to be, darling
G            Em            C
I watch you when you are sleeping
 D              Em
You belong with me
       B7       Em
Do you feel the same
A7        D   Bm
Am I only dreaming
   Am              C            D?
Or is this burning an Eternal Flame
D?    Dm7    G                    D? transición a clave de C
Say my name, sun shines through the rain
       F        G
A whole life so lonely
             C       C/B      Am                 -clave de C
And then you come and ease the pain
D        Bm               F   C   D  -transición a clave de G
I don't want to lose this feeling ooooooooh

  G        Em     C            D         G        -clave de G
Close your eyes, give me your hand, darling
G      Em            C
Do you feel my heart beating ...

B7: Vdevi
A7: VdeV
Dm-G-C: ii-V-I (abortado) a C.
F-G-C : IV-V-I a C.
D? : I de D, V de G y VdeV de C (ambigüedad tonal)
C/B: x20010
F: bVII prestado de G y bIII prestado de D.
```

En Eternal Flame ▶ aún en las partes donde la canción aún no ha salido "oficialmente" de la clave de G, ya presenta cierta tendencia a la ambigüedad tonal con la inclusión del dominante de la relativa menor (B7) y el dominante del dominante (A7).

Pero lo mejor en ese sentido sin dudas viene en el puente, donde el hecho de que el ciclo de V (G) se utilize antes y después de Dm7-G (ii-V de C) hace que estos dos últimos resuelvan directamente a C, con lo cual, cuando dicha resolución finalmente llega con F-G-C (IV-V-I) está es mucho más sentida por la tensión irresuelta acumulada.

Noten qué va fuera de la clave de C el acorde F pasa a estar marcado como acorde prestado del modo paralelo por el hecho de qué los acordes qué lo preceden (D y Bm) no forman parte de la clave de C, al respecto es interésante comparar como está marcado el acorde F (y su acorde relativo menor Dm) en otras dos canciones qué modulan entre G y C: I Want To Hold Your Hand y Blackbird.

Al respecto es interésante notar qué por la propia lógica de las relativas, en I'm Only Sleeping qué modula entre las claves relativas menores de G y C, ósea Em y Am respectivamente, el "acorde de contraste" también es F.

El uso de IV-V-I para modular es menos común queii-V-I, pero aquí tenemos un caso:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º| A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º| D

El Loco ▶

A                   C#m                     -clave de A
Soy victima de un dios
              F#m
frágil, temperamental
            F#m
que en ves de rezar
     C#m
por mi
    Bm
se fue a bailar
                          A
se fue a la disco de un lugar
              C#m
quizo mi disfraz
           F#m
vivir como un mortal
      F#m         C#m
como no logro, matarme
    Bm                      A
me regalo, una visión particular.
 D           Dm
Volutas de humo
```

```
                    F#m          Bm
titilo a su encuentro ..  uouooo...
 G            A                            -clave de D
siento el fulgor
           D
y quiero entrar.
A                  C#m                     -clave de A
Soy victima de un dios
             F#m
discolo y muy singular

Dm: acorde no-diatónico (juego cromático D-Dm (IV-iv))
G-A-D: IV-V-I a D.
```

Dado qué el acorde bVII prestado y el acorde ii de una modulación ii-V-I al grado IV son acordes relativos vamos a ver un par de casos donde la presencia de bVII "adelanta" una posterior modulación al grado IV mediante la progresión ii-V-I.

El caso más viejo y armónicamente más tradiciónal es el de Yes it is ▶ qué estando en clave de E utiliza D (bVII) como remplazo del ii (F#m) qué se oye en la primera frase dado qué la quinta de D es la misma nota qué produce la disnonacia hoy [illegible] de ii-V [illegible] en la variación bVII-V.

Podemos verlo explicado más detalladamente en All My Loving qué además también está en clave de E.

Pero luego en el puente la canción hace una modulación a su IV (A) mediante una progresión ii-V-I qué resulta ser Bm-E-A y siendo Bm acorde relativo menor de D su uso en la estrofa inicial es una especie de "adelanto" de está modulación.

* * *

El otro caso donde se da este es en She Said She Said cuya estrofa inicial podemos ver clickeando el link.

esta estrofa es una doble plagal en clave de B qué incluye la relación I-bVII (B-A) qué tal como podemos ver en el link produce disonancia no-funcional, con lo cuál su sonido psicodélico se diferencia mucho del uso "funcional" de bVII en Yes it is ▶ más propio de los años 50s.

Sin embargo también se da el hecho de qué el bVII en la estrofa "adelante" una modulación ii-V-I a IV dado qué el acorde relativo menor de A es el qué comienza dicha modulación (F#m-B-E sobre "..When I was a boy..")

El VdeV y el Turnaround con Dominantes Secundarios

A está altura ya hemos visto dominantes secundarios de varios tipos como el VdeIV, a la vez que explicamos debidamente la función dominante en la qué se basan.

Para estudiarlos más sistemáticamente vamos a tener qué volver una vez más sobre las cadenas de cambios de acorde a intervalos de quinta descendente qué ya vimos en la sección anterior, pero está vez todos los acordes tendran una tercera mayor y una séptima menor, es decir todos los acordes serán dominantes. El próximo veamos una de dichas cadenas:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

 If ▶

 ver estrofa previa

     E           C#7           F#7                B7           E
 And if I were a good man, I'd talk to you more often than I do.

VdeVdeV-VdeV-V-I en otra clave: Only You (E7-A7-D7-G en clave de G)
```

Aquí los acordes qué antes usabamos en el circulo de quintas se han convertido en dominantes secundarios del qué los precede en la cadena: vi (C#m) a pasado a ser VdeVdeV (C#7) mientras qué ii (F#m) a pasado a ser VdeV (F#7).

Y obiamente la vuelta puede ser más larga:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

 Ain't She Sweet ▶

    E     C    B7
 Oh Ain't She Sweet
          E       C          B7
 see her walking down the street
     E         G#7           C#7
 Yes I ask you very confidentially
```

```
  F#7  B7    E
 Ain't She Sweet?

C: bVI prestado del modo paralelo menor
```

Una cadena tan larga como está de acordes mayores de a quintas decendentes se puede escuchar en Mrs Robinson(desde E hasta C) pero en ese caso se trata más bien de un truco de ambigüedad tonal.

La versión más corta de este turnaround (VdeV-V-I) suena a country-blues y es lo qué vamos a ver en el próximo ejemplo, aunquetenga en cuenta qué es muy fácil confundir VdeV-V-I con IV-V-I, para aclarar este punto les recomiendo leer las notas de Mother's little helper:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G

Honky Tonk Woman ▶

G                                   C
I met a gin-soaked barroom qué en in Memphis
    G                A              D
She tried to take me upstairs for a ride
         G                              C
The lady had to heave me across her shoulder
      G                  D                G
Now I just can't seem to drink you off my mind

A: VdeV
```

La versión inmediatamente más larga del turnaround (VdeVdeV-VdeV-V-I) es típica del jazz primitivo y es fácilmente identificable en varias canciones beatle, tales como Honey Pie (E7-A7-D7-G en clave de G), When I'm sixty four ▶ (Ab7-Eb7-G#7-Db en clave de Db), Good day sunshine ▶ (F#7-B7-E7-A en clave de A), o Your mother should know ▶ (A7-D7-G7-C en clave de C).

Debido a su acusado gusto jazzero John Lennon solía llamar a estas canciones "La típica canción de abuelita de Paul", sin embargo el propio John utilizaría está progresión, no al tradiciónal estilo de turnaround al qué lo usaba Paul, sino directamente en la primera estrofa de I Call Your Name (E-C#7-F#7-B7-E en clave de E).

Debido a una variación que se introduce en la segunda repetición de dicha estrofa, veremos ese caso en está nueva sección:

La Progresión VdeV-IV-I

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

I Call Your Name ▶

            E                    C#7
I Call Your Name, but you're not there
         F#7                 B7
Was I to blame for being unfair
            E                                C#7
Oh I can't sleep at night since you've been gone
F#7          A          E
I never weep at night, I can't go on

C#7: VdeVdeV
F#7: VdeV
```

Como bien pueden ver, la primera vuelta se cumple tal como la habíamos visto en los ejemplos anteriores hasta completar el ciclo de vuelta a E(I), pero en la segunda nos aguarda una sorpresa: donde esperaríamos un B7(V) en cambio encontramos un A(IV).

Este tipo de truco, jugando con la expectativa del oyente es muy común en los beatles, de hecho ya habíamos visto algo similar con la resolución decepcionante.

De hecho aquí lo que se está haciendo es remplazar la resolución V-I por una "resolución plagal" (IV-I) la cuál podemos repasar en la sección de dirección de quintas como quinta ascendente, dado que es un cambio de acorde qué corresponde a ese intervalo.

Este truco es muy efectivo dado que VdeV (en este caso F#7) naturalmente nos prepara para escuchar V (B7) pero en vez de eso escuchamos IV (A).

Pero ese no es el único factor nuevo qué agrega: al privarselo al VdeV de su relación tipo V-I con el siguiente acorde (VdeV-V), se pone en evidencia la disonancia qué causa su tercera mayor agregada, dado que esta genera una disonancia tritónica "horizontal" (entre notas de un acorde y otro) entre esa tercera "agregada" de VdeV (en este caso la nota Bb del acorde F#7) y la V del acorde IV (E del acorde A), por lo cuál se le dice "disonancia no-funcional", mientras qué en la relación VdeV-V se consideraría funcional.

Ahora veamos un caso de VdeV-IV-I en un conocido ejemplo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E° |F

Yesterday ▶

 F        Em         A7              Dm       Dm/C
Yesterday...  all my troubles seemed so far away
Bb      C                  F
now I need a place to hide away
Dm        G      Bb       F
ohh I believe in yesterday

Dm/C: x3x231
A7: Vdevi
G7: VdeV
```

En este caso el uso de la resolución plagal (IV-I, ver quintas ascendentes) se corresponde con su uso en la música religiosa del periodo barroco (especialmente Bach) donde se lo utilizaba después de una la resolución "oficial" V-I y como pueden ver que claramente [illegible] con el C-F sobre "..to hide away", y ciertamente en está explicación de la progresión ritual (G-A-Dm) pueden ver qué no es este el único recurso parecido de la canción.

Si bien Bach no era ajeno al uso de VdeV, jamas lo ubiese puesto donde provoque una disonancia no-funcional, pero la resolución plagal era tan común en los himnos religiosos (Genero qué cultivo Bach) qué se la conoce como la "resolución Amen".

Mi teoría es qué al tener la resolución V-I una sensación casí gravitatoria, al invertirse con IV-I la dinamica de esa relación la sensación es casí de elevación celestial, en contraste con nuestras mundanas vidas regidas por la inexorable gravedad.

Aparte en A Day In The Life podemos ver como la repetición consecutiva de este tipo de cambio de acorde (quinta ascendente) resulta en la progresión conocida como cuadruple plagal y qué parece hacer referencia a dicho tipo de elevación evangelica.

Y aún cuándo no les sonaran convincentes mis argumentaciónes, la resolución plagal se corresponde con lo qué se conoce como quintas ascendentes, qué marco tendencia en el rock.

Pero volviendo al ii-VdeV-IV-I del anterior ejemplo (Yesterday) vamos a ver ahora esa misma progresión pero como intro:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
```

She Loves You ▶

```
   Em
She Loves You yeah, yeah, yeah
   A7
She Loves You yeah, yeah, yeah
    C                            G6
She Loves You yeah, yeah, yeah, YEAH
```

A7: VdeV
G6: 320030 (acorde mayor + nota VI del acorde)

En este caso se tiene la ventaja de qué por comenzar la progresión desde el relativo menor (Em) y qué la tónica no sea sino el 4to acorde en aparecer, la progresión tiene cierta ambigüedad tonal qué resulta en un mayor impacto con la confirmación de la clave del relativo mayor (G).

El próximo ejemplo repite el truco con un intro con la misma progresión y el mismo acorde pero además el arreglo deliberadamente lo hace aún más ambiguo mediante el uso de díadas.

Noten el detalle de qué las 2 primeras notas coinciden con las 2 primeras de la digitación del acorde G6 (320030) con el qué termina la intro de She Loves You (se pueden interpretar como parte de G6 o de Em7), veamos el intro:

Intro de Helter Skelter ▶

```
   Em7         A           C           G
e|--0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-3---------------|
B|--3-3-3-3-3-3-2-2-2-2-2-2-1-1-1-1-1-1-0---------------|
G|-----------------------------------0---------------|
D|-----------------------------------0---------------|
A|-----------------------------------2---------------|
E|-----------------------------------3---------------|
```

Ver díadas

El resto del riff nos permite ver la línea cromática que [illegible] la progresión ii7-VdeV-IV-I o la variante I-VdeV-IV-I (ver Eight Days A Week).

La primera cuerda se mantiene al aire todo el tiempo dado qué e es una nota qué forma parte de cuaquíera de los acordes qué usa la progresión (checkear con el diagrama de acordes) y es lo qué se conoce como nota pedal.

La 2da cuerda es donde se toca la linea cromática descendente: pasa del 3er traste (D: bVII de Em7 y V de G) al segundo traste (C#: III de A) luego al primer traste (C: I de C) y luego al aire (B: III de G).

De más está decir qué el intro de She Loves You se puede cantar tranquilamente sobre este riff aunque sonara más parecido aún si tu terminamos en donde empezo en vez de G abierto, dado qué esas dos notas se pueden interpretar tanto como parte de G6 como de Em7 (ver nota).

Luego de eso la canción pasa a una subita modulación a E mayor lo cuál cae en la categoría de dos claves mayores separadas por 3 semitonos ampliamente usada por los beatles y de la qué pueden ver más ejemplos clickeando aquí.

Pero ya en clave de E se da un cambio de acorde de E a G (I-bIII) qué es analogo al de A a C (dos acordes mayores a un intervalo de 3 semitonos o bIII) y qué por ende pose la misma disonancia no-funcional.

Cigarettes and Alcohol ▶ hace uso de ambas versiónes de dicho disonante cambio de acorde sin cambiar de clave, primero con su riff (muy parecido al de Get it on ▶) qué robre la tónica de E mayor usa el acorde G mayor (bIII) y luego entre F# y A como parte de la progresión I-VdeV-IV-I (E-F#-A-E) de la estrofa, mejor veamos lo gráficado:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Cigarettes and Alcohol ▶

Intro:

E  E  E
riff: G-F#-E

      E
Is it my imagination?
         F#
Or have I finally found
 A                     E
something worth living for?
```

```
E  E  E  G-F#-E

      E
I was looking for some action
    F#
But all I found was
 A                E
Cigarettes and Alcohol

 A                    E
You could wait for a lifetime
A                         E
To spend your days in the sunshine
 A                        E
You might as well do the white-line
              D           A
Cause when it comes on top....

                  E      D
You gotta make it happen!
          A          E     D
You gotta make it happen
          A          E     D
You gotta make it happen
          A          E    D  A  C  B7  E
You gotta make it happen

F#: VdeV
G: bIII prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
C: bVI prestado del modo paralelo menor
```

El estribillo es una doble plagal que funciona como una preparación de la resolución plagal previa (A-E) ósea IV-I, pero además como una referencia al modo paralelo, dado que el intro usa el prestado bIII (G) mientras qué el estribillo usa el prestado bVII (D). En las notas a LA Woman podremos encontrar varios ejemplos de esa "referencia".

Veamo ahora un caso qué también utiliza VdeV-IV-I en la misma clave (F#-A-E) y además utiliza el acorde II (F#m en clave de E) para comparar el sonido de ese acorde con el de F# mayor (VdeV):

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

Zoom ▶
```

```
  E                 F#m
Quiero un zoom anatómico
 E                 F#m
quiero el fin del secreto
E
Entre tus labios de plata
       F#        A
y mi acero inolvidable
           E
quiero un loop
     F#m
protagónico

F#: VdeV
```

La repetición de I-VdeV IV-I en un intro y estrofas también nos lleva a un recordado hit beatle, de hecho el más asociado con está progresión al punto de qué algunos la llaman la progresión "Eight Days A Week".

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

Eight Days A Week ▶

D E G D

D          E
Ooh I need your love babe
G                   D
Guess you know it's true
        E
Hope you need my love babe
G                D
Just like I need you

E: VdeV
```

Otros ejemplos: You won't see me ▶, Stay ▶, en el estribillo de Brain damage ▶ (que esta en clave de G a diferencia de la estrofa inicial qué está en D), en la parte intermedia de The rain song ▶ (la parte más movida, la única qué se toca con [illegible] y afinación alternativa).

También la podemos escuchar al comienzo de La balsa ▶ (F-G-Bb-F) pero la segunda repetición de la estrofa incluye V (F-G-Bb-C-F) qué nos priva de la resolución plagal.

Lo opuesto pasa con Satellite of love ▶ qué comienza I-VdeV-IV-V-I (F-G-Bb-C-F) pero al final de la canción se quita el acorde A (V) de la progresión qué dando F-G-Bb-F. Esto nos permite ver cierto aspecto rítmico de la resolución plagal qué la inclusión de V cortaba en la estrofa inicial.

Por eso no es de extrañar el frecuente uso rítmico qué se le da a la doble plagal como podemos ver en Sympathy For The Devil, en The End y en Remember a day y Mr Brownstone en ese link junto a otros ejemplos similares, al igual qué esos dos, en clave de E mayor.

Las variaciones qué incluían VdeV-IV-I continuaban a medida qué avanzaban los 60s.

```
 I       ii     iii  IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G

You Can't Always Get What You Want ▶

   G                      C
I saw her today at the reception
   G                     C
a glass of wine in her hand
   G                              C
I knew she was gonna meet her connection
        G                     C
at her feet was a footloose man
     G                         C
You Can't Always Get What You Want
     G                         C
You Can't Always Get What You Want
     G                         C
You Can't Always Get What You Want
           A                   C
but if you try sometimes, you might find
                  G
you get what you need

A: VdeV
```

Por otro lado la combinación I-VdeV aún sin ser seguida por una resolución plagal (IV-I) también fue muy popular en el rock y pop.

Por ejemplo como parte de la progresión I-VdeV-V, en Honky Tonk Woman, Mother's little helper y I Want To Tell You

también como parte de la progresión I-VdeV-IV-V-I en Satellite of love ▶ y La balsa ▶ (en ambos casos F-G-Bb-C en clave de F) o As tears go by ▶ (E-F#-A-B en clave de E).

Para cerrar esta sección vamos a ver una canción de los 90s qué mezcla la progresión I-VdeV con otro cliché de los 60s: la progresión bVI-bVII-I

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Backwater ▶

E                          F#
And when I wake up in the morning
C                           E
To feel the daybreak on my face
E                                          F#
There's a blood that's flowin' through the feeling
C                           E
With a knife to open up the sky's veins

E                     C#m
Some things...will never change
          C
They just stand there looking backwards
        D
Half unconscious from the pain
E               C#m
It may seem...rearranged
C                                 D
In the backwater swirling there is something...

F#: VdeV
C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

VdeV-I como Resolución

Si bien la resolución VdeV-IV-I qué vimos en la sección anterior es tal vez el cliché más común del pop en términos de "VdeV no-funcional" es [illegible] en esta sección veremos una resolución VdeV-I.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D

Locomotion

D                                   Bm
I know you'll get to like it if you give it a chance now.
D              Bm
Come on, baby, do the Loco-motion.

   G                      Em
My little baby sister can do it with ease..
     G                        E7
It's easier than learning your A-B-C's.
    D                 A                       D
So, come on, come on, do the Loco-motion with me

E7: VdeV
```

La progresión IV-VdeV-I sería reproducida en la clave de A (D-B7-A) con un tempo similar un bit posterior:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

Here Comes The Sun

  A                          D                E
Little darling, it's been a long, cold, lonely winter
  A                             D                    E
Little darling, it feels like years since it's been here
 A
Here comes the sun (doo doo doo doo)
  D             B7
Here comes the sun
          A
And I say it's alright

B7: VdeV
```

En el próximo ejemplo, en la misma clave, vemos la misma resolución B7-A como parte de dos progresiones diferentes:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

Feel A Whole Lot Better

  A
The reason why.. I can't say
                 E                    F#m  F#m7  B7
I had to let you go babe, And right away
               A                      D    D/C#  B7
After what you did..   I can't stay on...
                    A                E
And I`ll probably feel a whole lot better
             D     G     A
When you're gone

B7: VdeV
F#m7: 242222
D/C#: x40232
G: bVII prestado del modo paralelo
```

VdeV no-funcional y VdebVII

Si bien en secciones previas vimos usos no funcionales del acorde VdeV tales como la progresión VdeV-IV-I y la resolución VdeV-I en está sección estudiaremos algunas propiedades particulares sobre la altura y duración del uso de VdeV al margen de su uso o no como dominante de otro acorde.

Habíamos visto en This Boy qué el típico puente estilo años 50 empieza en IV y termina en una VdeV-V donde VdeV parece qué dar "colgado" sin resolución por un breve instante.

Esto es llevado a un nuevo límite en el caso de Oh! Darling donde el acorde VdeV (B7 en clave de A) se mantiene por un número inusualmente largo de compases durante el momento más movido de la canción.

Sin embargo esto es aún más común en los casos de VdeV que van resolviendo directamente a V, conocidos como VdeV "no-funcionales", vamos a ver dos ejemplos en caso de la [illegible]

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
```

```
Day Tripper ▶

 E
Got a good reason, for taking the easy way out
 A                          E
Got a good reason, for taking the easy way out
          F#7
She was a daaaaaaaaay tripper, one way ticket yeah
            A      G#7          C#                B7
It took me sooooo long to find out, and I found out

F#7: VdeV
G#7: Vdevi
C#: vi con tercera mayor.
```

Acá claramente pueden ver el VdeV "no-funcional" (F#7) mantenido durantre varios compases, y qué no resuelve directamente a V (B).

B7 finalmente apare más tarde, pero acá hay algo muy importante qué notar, justamente la corta progresión de 3 acordes qué se interpone entre VdeV y V (F#7 y B7), dado qué tiene sus propias particularidades.

Si el acorde qué corresponde al grado vi ubiese estado en su versión natural (C#m) en vez de la versión con tercera aumentada (C#) qué se escucha en la canción, está resolución ubiese sido interpretada por nuestro oído como una modulación a C#m (ver modulación al relativo menor) con lo cuál A y G#7 (IV-Vdevi, para verlos en su resolución usual ver Run for your life) ubiesen sido reinterpretados como bV y V en una progresión bVI-V-i con C#m como nueva clave.

Es por eso qué el hecho de qué el grado vi aca sea mayor (C#) tiene qué ver con evitar una resolución total qué ubiese dejado la canción desprovista de tensión y por ende imposibilitada de volver a resolver en E mediante la típica resolución V-I (B7-E).

A un nivel más general se puede decir qué se trata de una progresión bVI-V-i incrustada en medio de una progresión VdeV-V-I, pero qué debido al hecho de ser ambas progresiones fuertemente resolutivas se debió recurrir al truco del iv mayor (mézcla de tercera de picardy y resolución decepcionante) para qué una resolución no interfiera con la otra.

veámoslo en un gráfico Schenkeriano con el fin de ver más claro, y al otra parte escuchar la canción qué tuvo gran influencia en el rock:

```
      |E           |           |           |           |
   E:  I
```

```
      |A           |            |E           |            |
   E:  IV                       I

      |F#7         |            |            |            |
   E:  VdeV

      |A           |G#7         |C#          |B7          |
   E:  IV           Vdevi        vi3+         V
   C#m:bVI          V            i3+

      |E           |            |            |            |
   E:  I
```

Como pueden ver VdeV se mantiene por una cantidad inusualmente larga de compases (ver ritmo armónico), esto iba a marcar tendencia en el rock, veámoslo en algunos ejemplos:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C

Patience ▶

C
Shed a tear cause I'm missing you
G
I'm still alright to smile
A                              D
Girl I think about you every day now
C
Was a time when I wasn't sure
        G
But you  set my mind at easy
A                                 D
There is no doubt you're in my heart now
C              G
Said, woman, take it slow
           C               Em
And it'll work itself out fine
C               G
All we need is just a little
    D                     -sostiene D varios compases
Patience...

luego en un estribillo posterior:

            G
Said sugar take the time
           C                   Em
```

```
Cause the lights are shining bright
 C            G
You and I've got what it takes to
D
Make it...
         D
We won't fake it...
          D
Oh, I'll never break it...
             D
Cause I can't take it...

A: VdeVdeV
D: VdeV
```

La banda insistiría con el recurso, pero en este caso empezaría en el tercer grado (Mi) de la tonalidad relativo menor por lo qué el mismo acorde ahora será marcado como V del V, la armonía sobre la tonalidad relativa mayor (G) brevemente sobre el estribillo.

```
i       II  bIII    iv      v   bVI      bVII    i
Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C   |   |D  |   |Em

 Civil War ▶

Em
Look at your young men fighting
G
Look at your women crying
Em
Look at your young men dying
G                        D
The way they've always done before
Em
Look at the hate we're breeding
G
Look at the fear we're feeding
Em
Look at the lives we're leading
G                       D
The way we've always done before

 A                                -sostiene A varios compases

                Em
 My hands are tied
      G                   D
```

```
The billions shift from side to side
         Em
And the wars go on with brainwashed pride
         G                    D
For the love of God and our human rights
     Em
And all these things are swept asíde
     G                D
By bloody hands time can't deny

        Em
And are washed away by your genocide
     G                 D                 A- varios compases
And history hides the lies of our Civil Wars

- más adelante en la canción:

A
"We práctice selective annihilation of mayors
  A
And government officials
  A
For example to create a vacuum
  A
Then we fill that vacuum
  A
As popular war advances.
  A
Peace is closer."

G           Bm              Em   -Clave de G (relativa mayor)
And I don't need your Civil War
G            Bm                       Em  C D
It feeds the rich while it buries the poor
G            Bm                          Em
You're power hungry sellin' soldier In a human grocery store
G       Bm              Em    C  D
I don't need your Civil War

A: VdebVII
```

Como pueden ver en este ejemplo, VdebVII no es más ni menos que una crova mayor vista desde la perspectiva de su relativo menor

Compàremos la progresión Bm-E7 qué en Run for your life por estar en clave de D es vi-VdeV pero en La Bestia Pop es vi-VdebVII por estar en clave de Bm (relativo menor de D) pese a tener los mismos acordes.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
```

Run for your life ▶

```
        D
Well I'd rather see you dead, little girl
        Bm
Than to be with another man
    D
You better keep your head, little girl
     Bm
Or I won't know where I am
     Bm                              E
You better Run for your life if you can, little girl
Bm                      E
Hide your head in the sand little girl
Bm                       G
Catch you with another man
F#7        Bm                  D
That's the end'a little girl ....
```

E: VdeV
F#7: Vdevi

La estrofa de Saxy Sadie comienza G-F#7-Bm
pero en ese caso es I-Vdeiii-iii

Veamos otro ejemplo de dicho acorde en un contexto de claves relativas:

```
 i       ii  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

Another Brick In The Wall, Part 2 ▶

```
Dm
We dont need no education
Dm
We dont need no thoughts controlled
Dm
No dark sarcasm in the class room
Dm                              G
Teacher leave those kids alone...
G                           Dm
Hey...Teacher leave them kids alone
```

```
-Estribillo en F (relativo mayor):

F                    C                    Dm
All in all its just Another Brick In The Wall
F                      C                    Dm
All in all youre just Another Brick In The Wall

G: VdebVII
Ver riff previo al estribillo
```

Pero veamos un par de ejemplos más viejos, alla por los 60s:

```
i       II  bIII    iv      v   bVI      bVII    i
Em |    |F#º|G  |    |Am |    |Bm |C    |    |D  |    |Em

Paint It Black ▶

Em                      B7
I see a red door and I want it painted black
Em                  B7
No colors anymore I want them to turn black
Em D       G           D           Em
I  see the girls walk by dressed in their summer clothes
Em D       G       D      A7              B7
I  have to turn my head until my darkness goes

A7: VdebVII
```

Hay un antecedente a esto en Under my thumb ▶ y su uso del acorde B7 estando en la clave de A/F#m (fluctua entre claves relativas), veamos otro clásico donde VdeV tiene una particularidad extra: el acorde no está en inversión fundamental (la raíz es la nota más grave) sino en primera inversión (la tercera es la nota más grave):

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |    |Dm |    |Em |F  |    |G  |    |Am |    |Bº |C

Dust In The Wind ▶

  C      C/B Am    G          Dm             Am
I close my eyes only for a moment and a moment is gone.
C    C/B Am     G              Dm          Am
All my dreams pass before my eyes are curiosity.
```

```
 D   G       Am    D             G          Am
 Dust In The Wind, all we are is Dust In The Wind.

 C/B: x20010
 D: VdeV

 D en primera inversión:

 |-----+-----+-----+-----+-----+-----+ X
 |-----+-----+--D--+-----+-----+-----+
 |-----+--A--+-----+-----+-----+-----+
D|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
A|-----+-----+-----+-----+-----+-----+
 |-----+--F#-+-----+-----+-----+-----+
```

Es fácil ver qué la elección de dicha inversión tiene que ver con la intensidad lírica de la cuerda más grave de la guitarra, ahora veamos el mismo acorde pero en la clave relativa menor de la del ejemplo anterior.

```
 i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
 Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

 House Of The Rising Sun ▶

      Am   C        D           F
 There is a house in New Orleans
      Am       C       E7
 They call the Risin' Sun
          Am       C       D           F
 And it's been the ruin of many a poor boy.
     Am     E7        Am
 And God, I know I'm one.

 D: VdebVII
```

El comienzo i-bIII-VdebVII (bIII es el acorde relativo mayor [illegible] está en la misma clave en el estribillo de Maggie M'Gill ▶ pero sería en la canción de los Doors VdebVII (nuevamente como D en clave de Am) volvería a aparecer durante un número inusual de compases, pero en este caso, dicha tensión será "liberada" con una modulación a G (D es dominante de G).

```
 i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
 Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am
```

Love Her Madly ▶

```
          Am                                -clave de Am
Don't you Love Her Madly?  Don't you need her badly?
           D
Don't you love her ways?
        Am
Tell me what you say?
          Am               C
Don't you Love Her Madly?
        F              D
Want to be her daddy?
          Am
Don't you love her face?
   Am                          E7
Don't you love her as she's walking out the door?
  Am               E7
Like she did one thousand times before.
        D
Don't you love her ways?
        Am
Tell me what you say
                           E7              Am
don't you love her as she's walking out the door?

        D
All you love ...
          D
all your love ...
          D
all your love ...
          D
all your looooooove
           G                                -clave de G
all your love is gone,
           C                     A
So sing a lonely song of a deep blue dream.
            D          C   A   G
Seven horses seem.... to  be  on
  E  Am                                     -clave de Am
the mark
  Am    C                   F            D
Yeahhhhhh....,  don't you love her ?
           Am               E7               Am
Don't you love her as she's walking out the door?
```

D: VdebVII en clave de Am y V en clave de G
A: VdeV (en clave de G)

La progresión i-bII-VdebVII volvería a apareceren los 90s como la estrofa incial de Supersonic ▶ (F#m-A-B) y también con los mismos acordes en el estribillo de You Could Be Mine ▶ y Rocket que en ▶ ambas de la misma banda.

Habría más clasícos de los 90s con el VdebVII, qué como ya vimos es en si el muy popular VdeV puesto en el contexto de su clave relativa menor

```
i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

 One ▶

 Am                 D              -clave de Am
 Is it getting better
  F                  G
 Or do you feel the same
 Am                 D
 Will it make it easíer on you Now
  F                  G
 you got someone to blame

            C                       -clave de C (relativa mayor)
 You say, One love,
 Am                 F
 One life, When it's one need
        C
 In the night, It's one love
 Am                    F
 We got to share it, It leaves you baby
        C
 If you don't care for it

 D: VdebVII
```

De todas formas el hecho de que hasta en canciones en clave menor predomine como dominante secundario el VdeV de su relativo mayor, no implica que las canciones en clave menor no usen su propio VdeV:

```
i       II  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

 Demasiada Presión ▶
```

```
Am
mil veces y una más
   Dm
juraste no volverla a ver
     E7
la fiesta terminó
   Am
ya no podés tenerte en pie

Dm                          C
esta noche es hora de qué pienses en cambiar
               B7                  E7
el tiempo pasa pronto y todo tiene su final
Dm                      C
pasa, pasa, pasa, pasame un vaso más
           B7                    E7
volvamos caminando pero elijamos el lugar.

B7: VdeV
```

Otro buen ejemplo de turnaround en una clave menor es Break It All (F#7-B7 en clave de Em).

En este caso está usado en su función más tradiciónal como parte de un turnaround ósea la "cadena" VdeV-V (B7-E7).

Noten el detalle no menor de qué am no aparece durante el estribillo, algo qué ayuda a mantener la tensión, de hecho al truco de "esconder" la tónica los Cadillacs también lo usaron en Mi novia se cayó en un pozo ciego como podemos ver con el link.

Dominante del Relativo Menor (Vdevi)

Típicamente se encuentra como I-Vdevi-vi (bastante lógico), está progresión también se remonta a los origenes de la música popular y el primer jazz, pero no ha perdido vigencia.

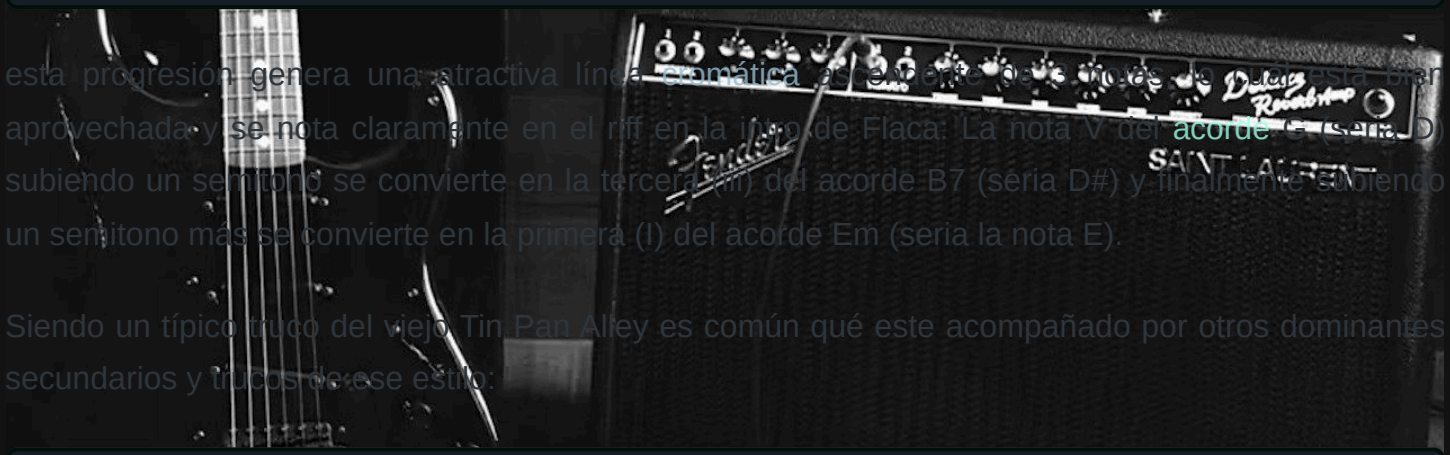
Ya habíamos visto el uso de un dominante de septima para modular entre claves relativas pero la progresión I-Vdevi-vi como tantas popularizadas entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX con el primer auge de la música grabada, utiliza el dominante secundario para dar sensación a la progresión sin realmente modular a otra clave, veamos un ejemplo no tan antiguo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
```

Flacá ▶

```
G              B7
Flaca, no me claves
      Em               C
tus punales, por la espalda
      G               D
tan profundo, no me duelen
             G    D
no me hacen mal
```

B7: Vdevi



esta progresión genera una atractiva línea cromática ascendente de cinco notas que está muy aprovechada y se nota claramente en el riff en la intro de Flaca: La nota V del acorde G (seria D) subiendo un semitono se convierte en la tercera (III) del acorde B7 (seria D#) y finalmente subiendo un semitono más se convierte en la primera (I) del acorde Em (seria la nota E).

Siendo un típico truco del viejo Tin Pan Alley es común qué este acompañado por otros dominantes secundarios y trucos de ese estilo:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
```

Only You ▶

```
     G                    B7
Only You  can make this world seem right
     Em                  G               G7
Only You  can make the darkness bright
     C            D7          G    B7       Em    E7
Only You and you alone, can thrill me like you do,
    A7                                 D7
and fill my heart with love for Only You
     G                    B7
Only You  can make this change in me
          Em              G         G7
For it's true you are my destiny
         C
 When you Hold My Hand,
   Cm             G     B7      Em
I understand the magic that you do
 E7         A7
You're my dream come true
```

```
   D7            G
My one and Only You

B7: Vdevi
E7: VdeVdeV
A7: VdeV
Cm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
```

Más ejemplos de I-Vdevi-vi en clave de G (G-B7-Em) la podemos encontrar en Cum On Feel The Noise ▶, That's life ▶, el intro de Friends will be friends ▶ o el estribillo de You can't do that ▶.

En clave de A Drain you ▶ (A-C#7-Fm)

En clave de D el estribillo de Pizza conmigo ▶ (D-F#7-Bm)

En clave de C en You Never Give Me Your Money (C-E7-Am).

En clave de F: What A Wonderful World y Your mother should know ▶ (F-A7-Dm)

En clave de E (E-G#7-C#m) en She's Electric, Lithium, Santeria ▶ y Married With Children ▶ mientras que Interstate Love Song ▶ también utiliza G#7 en clave de E en el estribillo, pero sin qué nunca resuelva a C#m lo cual ayuda a mantener la tensión.

Perfidia ▶ hace una especie de resolución decepcionante cambiando I (D) por Vdevi (F#7) en la resolución y utilizandolo luego en el puente junto con IV (G) a solo mediotono.

También lo podemos escuchar en I Want To Hold Your Hand (B7 en clave de G) en la misma clave en I Should Have Known Better ▶ y en I'm Only Sleeping' (la canción fluctua entre G y Em qué ron claves relativas).

Un ejemplo interesante donde Vdevi no resuelve en iv es Creep qué estando en clave de G comienza G-B-(I-Vdevi) pero luego pasa a IV (C) donde hace hace el juego cromático IV-vi describiendo una progresión I-Vdevi-IV-iv (G-B-C-Cm).

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G

Creep ▶

Intro:
G B C Cm
                        G
When you were here before
```

```
                          B
Couldn't look you in the eyes
                        C
You're just like an angel
                    Cm
Your skin makes me cry

B: Vdevi
Cm: acorde no-diatónico (juego cromático con IV mayor)
```

En el siguiente ejemplo Vdevi también es no-funcional, pero más aún, aparece justo donde se esperaría escuchar vi, remplazando completamente el acorde que en "Imagine" "debería resolver en el sentido "funcional":

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C

Imagine ▶

F         G          C    Cmaj7  E  E7
  You may say I'm a dreamer
F         G             C  Cmaj7  E  E7
  But I'm not the only one
F            G           C    Cmaj7  E  E7
 I hope some day you'll join us
F         G          C
  And the world will be as one

E7: Vdevi
```

Para entender la naturaleza del truco deberíamos imaginar la mucho más intuitiva progresión IV-V-I-vi que en este caso sería F-G-C-Am... pero la verdad es qué am (vi) nunca aparece sino qué es completamente sustituida por su propio dominante (Vdevi)...

Existe un antecedente a está progresión I-Vdevi-IV-V-I en clave de E ósea E-G#7-A-B-E-Vdevi... ésta en el próximo ejemplo:

```
 I       ii      iii IV      V7      vi      VII I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#°|E

Soldier Of Love ▶
```

```
                C#m                    E
Lay down your arms and surrender to me
                 C#m                      E
Lay down your arms and love me peacefully yeah
C#m                             F#m
Use your arms for sque ezin' and please
                             E
I'm the one that loves you so
      E                   G#7
There ain't no reason for you to declare
A         B                 E
War on the one who loves you so
     E                           G#7
So forget the other boys because my love is real
A         B           E
Come off your battlefield

G#7: Vdevi
Ver la progresión G#7-A-B-E en I'm Happy Just To Dance With You
en en el contexto de una modulación desde la clave de C#m a la
de E, su Clave Relativa Mayor.
```

Noten el parecido de esa estrofa con la resolución qué se da en la misma clave en I'm Happy Just To Dance With You donde se explica como una variación de la resolución decepcionante.

Hay una canción qué en su intro hace homenaje Imagine y también un uso inusual del acorde Vdevi (va desde IV a Vdevi y no al reves como es más usual), se trata de Dont Look Back In Anger ▶ cuya estrofa inicial en clave de C es C-G-Am-E-F-G ósea I-V-vi-Vdevi-IV-V, aunque en este caso recuerda más al uso de Vdevi en la cancion medioeval inglesa Greensleeves ▶ (en la parte del puente, cuándo pese a qué la canción pasa a la clave del relativo mayor sigue utilizando el V del relativo menor).

El el próximo ejemplo Vdevi (E en clave de C) parece ser tener más qué ver con un juego con su acorde contiguo F (IV) de la misma forma qué en el ejemplo F hace un juego similar con Em (iii):

```
 I       ii     iii IV      V       vi      VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C

 A Little Respect ▶

 C
 I try to discover
                         G
 A little something to make me sweeter
```

```
            E
Oh baby refrain
                 F
From breaking my heart
          C
Im so in love with you
           G
I'll be forever blue
                     F
That you give me no reason
                      Am
Why you're making me work so hard
  G                    G7
That you give me no, that you give me no, that you....
 C                   Am
Soul I can hear you calling
          F                   Em      F   G   C
Oh baby please give a little respect to-oo-oo me

E: Vdevi
```

En el siguiente ejemplo Vdevi (A en clave de F) es tocado a continuación de vi (Dm) como una pequeña variación respecto a las estrofas previas qué sirve de preparación a al estribillo. Dado qué el estribillo comienza con un acorde no diatónico (Eb como bVII prestado del modo paralelo) se produce un cambio de acorde muy inusual de 2 acordes mayores separados por un intervalo de tritono (A y Eb):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E° |F
|Fm |   |G* |G# |   |Bbm|   |Cm |C# |   |Eb |   |Fm

Nothing Compares 2U ▶

F                         C
It's been seven hours and fifteen days
Dm                            F  C
since you took your love away
F                        C
I go out every night and sleep all day
Dm                            F  C
since you took your love away
F                                C
Since you been gone I can do what-ever I want
Dm                          F  C
```

```
I can see whomever I choose
F                                C
I can eat my dinner in a fancy restaurant
    Dm                                A
but nothing, I said nothing can take away these blues
     Eb         Bb
'cos nothing compares
Dm         C
nothing compares 2 U.

A: Vdevi
Eb: bVII prestado del modo paralelo
```

El Grado II y su Modulaciones

como es de esperar, la progresión más común qué incluye el dominante secundario Vdeii es I-Vdeii-ii, dos ejemplos clásicos son The KKK took my baby away ▶ (G#-F-Bbm) y el próximo ejemplo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |A* |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

I Get Around ▶

G                          E7
Round, round, get around, I Get Around
         Am          F      D
Yeah, I Get Around, I Get Around

E7: Vdeii
F: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Los últimos tres acordes (Am-F-D ósea ii-bVII-V) son son los mismos, con casi el mismo tempo y en la misma clave qué los últimos 3 del estribillo de I'm A Loser

Otros ejemplos de Vdeii se puede ver en Loco un poco y My Sweet Lord.

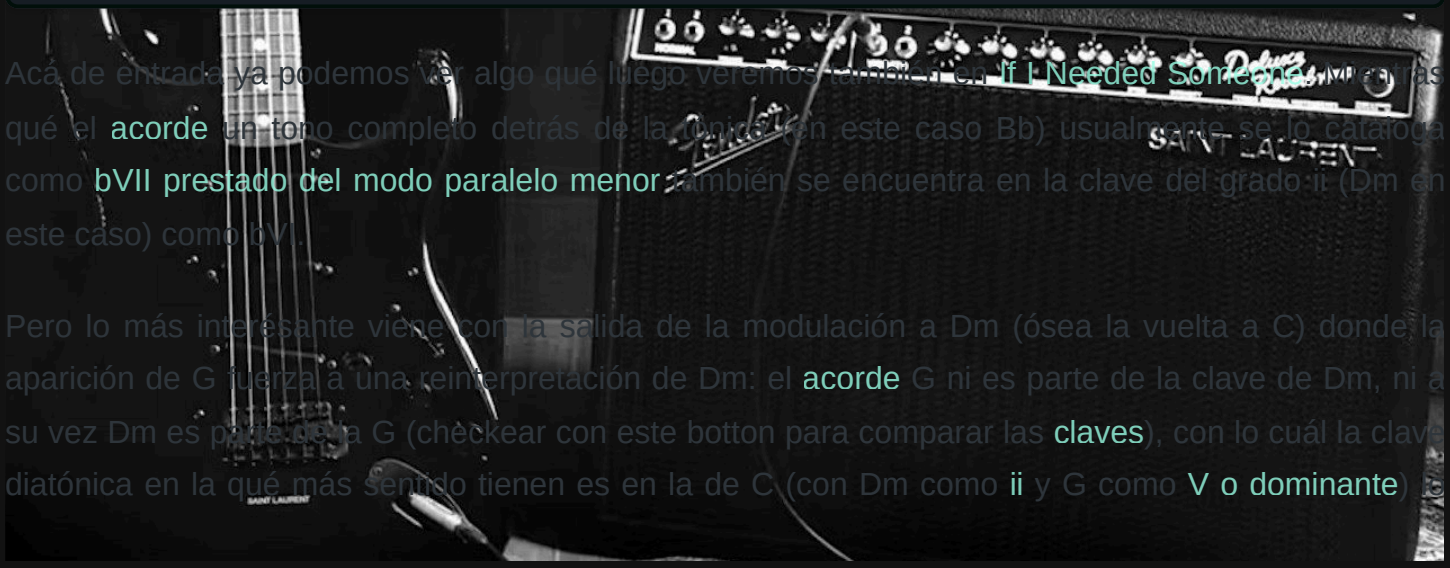
Ahora vamos a ver un par de casos donde se modula de Dm a C mediante la progresión ii-V-I de G osea Dm-G-C (I Want To Hold Your Hand y Lady Madonna también usan Dm-G-C para modular a

pero desde otras claves):

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VIIºI
 i       iiº bIII    iv      v   bVI     bVII    i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
|Cm |   |Dº |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm

|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

For No One ▶

```
C                C/B                        -clave de C
Your day breaks, your mind aches
Am             C7                F
you find that all her words of kindness linger on
Bb           C
when she no longer needs you
            Dm           A7                 -clave de Dm
And in her eyes you see nothing
Dm          A7              Dm
No sign of love behind the tears
          A7     Dm            A7
Cried For No One a love that
                     Dm    G                -clave de C
should have lasted years
 C             C/B
You want her, you need her

C7: VdeIV
C/B: x20010
Bb: bVII prestado del modo paralelo
A7: Vdeii
Dm-G-C: ii-V-I a clave de C.
```



Acá de entrada ya podemos ver algo qué luego veremos en If I Needed Someone más qué el acorde un tono completo detrás de la tónica (en este caso Bb) usualmente se lo cataloga como bVII prestado del modo paralelo menor. También se encuentra en la clave del grado ii (Dm en este caso) como bV.

Pero lo más interesante viene con la salida de la modulación a Dm (ósea la vuelta a C) donde la aparición de G fuerza a una reinterpretación de Dm: el acorde G ni es parte de la clave de Dm, ni a su vez Dm es parte de la G (checkear con este botton para comparar las claves), con lo cuál la clave diatónica en la qué más sentido tienen es en la de C (con Dm como ii y G como V o dominante).

cuál debido a está relación subyacente se puede sentir incluso antes de qué finalmente toquen C! De hecho es interésante el detalle de qué la canción termina Dm sin llegar a C.

She Came In Through The Bathroom Window también incluye la misma modulación de Dm a C pero precedido inmediatamente por otra modulación.

Y es similar también a lo qué pasa sobre el final del puente en I'll Follow The Sun aún qué en ese caso la reinterpretación de Dm es de Dm como relativo menor (vi) de F a ii de C.

Y es interésante notar qué acá se invierte lo qué pasa en From Me To You: mientras qué en ese caso se reinterpreta el V de la progresión ii-V-I qué produce una cadencia rota, en este caso el reinterpretado es el grado ii de esa progresión.

Veamos un ejemplo similar:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C

 i       ii  bIII    iv      v  bVI      bVII     i
|Dm |   |E° |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   | Dm

I Just Called To Say I Love You ▶

Cmaj7    C       Cmaj7    C                        -clave de C
No April rain, no flowers bloom,
Cmaj7       C         C7                 Dm    A7   -clave de Dm
no wedding Saturday within the month of June.
           Dm    Dm+7        Dm7     Dm+7      <-ver progresión
But what it is, is something true,
           Dm                     G             C   -clave de C
made up of these three words that I must say to you.

C7: VdeIV
A7: Vdeii
Dm+7: xx0221
Dm-G-C: ii-V-I a clave de C.
```

Acá el uso de Cmaj7 en la estrofa inicial es muy similar al de Imagine.

Con respecto a I'll Follow The Sun además de tener en común la vuelta a la clave original mediante ii-V-I qué va mencionamos antes, también se da queVdeIV (C7) sorpresivamente no resuelva en IV (F) sino qué pase al acorde relativo menor menor de este ósea ii (Dm), qué a su vez pasa a ser

confirmado como centro tonal momentáneo por su propia dominante (A7) tal como vimos en el ejemplo anterior qué pasa con For No One.

Ahora una qué nos va a mostrar una vez más lo qué vimos en For No One de qué el acorde usualmente denominado bVII prestado del modo paralelo menor también aparece en la clave de ii respecto a la original como bVI.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º| A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   | Am

|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F# |G  |   |A  |   | Bm

If I Needed Someone ▶

A                                        -clave de A
If I needed someone to love
                                     G
You're the one that I'd be thinking of
            A
If I needed someone
A
If I had some more time to spend
                                 G
Then I guess I'd be with you my friend
            A
If I needed someone
Em                F#                      -clave de Bm
Had you come some other day
                       Bm
Then it might not have been like this
Em              F#                Bm   E  -clave de A
But you see now I'm too much in love
A
Carve your number on my wall
                                    G
And maybe you will get a call from me
            A
If I needed someone

G: bVII prestado del modo paralelo
Bm-E-A: ii-V-I a clave de A.
Estrofa en A: ver junto a más casos de I-bVII-I-bVII
```

En está el hecho de qué se entre en la nueva clave através de iv-VI nos permite ver el contraste entre el acorde con el cual se entra en esa modulación (Em) y el acorde con el cual se sale (E).

Y para cerrar la sección otra canción qué modula de C a Dm, pero en este caso nos vamos a centrar solo en el intro qué está pensado para enfatizar al máximo la sensación de reinterpretación qué se da en Dm al pasar a la clave de C:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C

 i       ii  bIII    iv      V   bVI     bVII    i
|Dm |   |E° |F  |   |Gm |   |A7 |Bb |   |C  |   |Dm

Being for the Benefit of Mr. Kite! ▶

Bb        A7        Dm   G                -clave de Dm (intro)

        C         Em                      -clave de C
For the benefit of Mr Kite....

Bb-A7-Dm: bVI-V-i en clave de Dm
Dm-G-C: ii-V-I a clave de C.
```

Este gráfico, basado en la recomendable técnica de Análisis Schenkeriano describe un poco mejor la división rítmica (G cae en un tiempo débil ver más al respecto en las notas al Disonancia En Tiempos Débiles) y la reinterpretación de Dm:

```
     |Bb              |A7              |Dm     G       |
Dm:  bVI              V                i
                                    C:  ii     V
```

Modulación de Semitono o Tono Completo

Es un tipo de modulación que cambia de clave sin dominantes ni otro tipo de pivot previo. Generalmente se da sobre el final de la canción, veamos algunos casos de a un semitono:

Como recurso tuvo su máximo esplendor en los 50s y 60s, especialmente baladas como podemos ver en los ejemplos de Put your head on my shoulder ▶ (de G a G#), Take good care of my baby ▶

(de G a G#), Surfer Girl ▶(de D a D#), When a man loves a woman ▶(de C# a D), I Get Around (de G a G#), Hello I love you ▶(de A a A#), o aún en canciones posteriores a ese periodo como I try ▶ (de C a G#).

esta "subida" de un semitono, se la conoce de aquellas épocas como "The Truck Driver's Gear Change" ósea "La modida de cambio del camionero" lo cuál por un lado da una idea de como se siente esta modulación y por otro refleja la baja reputación estetica qué este recurso goza entre los circulos compositivos.

El qué parecio tomarse en serio la analogia de los cambios de cambio de Paul Overs fue qué su recordado hit Yo tengo fe ▶ sube un semitono con cada nueva estrofa, qué a su vez va aún 50 % más rápido qué la anterior hasta totalizar 6 claves diferentes, empezando en E y terminando en un tempo qué tranquilamente podría ser el doble de rápido qué el original.

And I Love Her lo hace de una forma más disimulada: subiendo medio tono de C#m/E a Dm/F (en ambos casos se da un juego entre claves relativas) justo en el momento qué empieza el solo de guitarra.

Sería otra canción qué venia en el mismo album que And I Love Her la qué desafiaría algunos clichés asociados con la modulación de un semitono: no se da sobre el final, de hecho se da en el intro.

Pero sobre todo no es directa, se da en este caso un complejo juego de reinterpretación tonal de un acorde típicamente para los beatles, haciendo referencia a la progresión ii-V-I en el sentido de la nueva clave como se puede ver en From Me To You, en I'll Follow The Sun o en las vueltas de las modulaciones a ii.

Utilizando esos lin[illegible] poder ver como a la progresión ii-V-I se la marca con el color naranja qué también vamos a usar con ese propósito en este caso:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|Db |   |D#m|   |Fm |F# |   |G# |   |Bbm|   |C° |Db

 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A7 |   |Bm |   |C#°|D

If I Fell ▶

      D#m                                  -clave de Db
If I Fell in love with you
            D
would you promise to be true
     Db      Bbm
and help me understand
```

```
                D#m
'cause I've been in love before
       D
and I found that love was more
      Em          A7                    -clave de D
than just holding hands
      D   Em F#m  Fdim    Em7
If I give my heaaaaart to you
   A       A7           D  Em F#m  Fdim
I must be sure from the very sta-a-art
     Em7        A       A7        D
That you would love me more than her

ver puente

D en clave de Db: acorde de paso entre D#m y Db (ii y I).
Em-A7-D: ii-V-I  a clave de D.
Fdim: 123131 ver gráfico, ver disonancia en tiempos débiles
```

como podemos ya en clave de Db la cosa arranca por el grado ii (D#m) donde como variación a la típica ii-V-I se usa D como acorde de paso llenando el espación entre D#m y Db con una progresión cromática descendente.

Pero es la vez el acorde Em como ii de D el que fuerza el oído a reinterpretar a D como nueva clave, cosa qué pueda confirmada con la inclusión de A7 (V de D) formando una típica progresión ii-V-I qué deja a D bien firme como clave para el inicio de la estrofa.

Volviendo al tema de la reinterpretación tonal, o funcional si se prefiere, de D vamos a mostrar un diagrama de Análisis Schenkeriano qué lo hace un poco más intuitivo:

```
     |D#m          |D          |Db          |Bbm          |
 Db:  ii            bII        I            vi

     |D#m          |D          |Em7         |A            |
      ii            bII
                D:  I           ii           V
```

** Otros diagramas de Análisis Schenkeriano donde se modula através de la progresión ii-V-I se incluyen en From Me To You y Being for the Benefit of Mr. Kite!*

también hay una clara referencia en la estrofa misma a la progresión cromática descendente D#m-D-Db con la qué empezo la canción: la progresión F#m-Fdim-Em7, si bien con un tempo más rápido (Fdim cae en el tiempo débil entre F#m y Em7), también es una progresión cromática descendente con un acorde de paso (disminuido en este caso) entre dos acordes a un tono completo de distancia.

La modulación diríamos no se limita a la subida de un semitono: también suele hacerse con 2 semitonos o un tono completo si se prefiere. Por ejemplo My girl ▶ sube de C a D, The KKK took my baby away ▶ sube de G# a A# (solo la versión del disco).

You really got me ▶ "secuencia" bVII-I (F-G) dos semitonos más arriba (G-A) con lo cuál G pasa de ser I a bVII, tal como lo podemos ver explicado en las notas de Are You Gonna Go My Way? qué hace algo parecido pero de a 3 semitonos, aunque en estos casos donde no hay una modulación más definida más bien podríamos hablar de "secuenciación".

Es muy notorio en el caso de I will always love you ▶ donde la canción prácticamente tiene antes de qué whitney Houston reanude su recordada performance vocal 2 semitonos más arriba (de G a A).

Ahora vamos a ver el ejemplo de una canción cuyo estribillo sube 2 semitonos sobre el final, aunque de nuevo, mediante otro ingenioso truco Beatle, qué aprovecha el hecho de qué previo a ello, la estrofa y el estribillo se ubican en dos claves diferentes separadas por un tono completo (ósea 2 semitonos) aunque antes también hay una modulación previa a la clave paralela menor:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v   bVI     bVII    i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F# |G  |   |A  |   |Bm

 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 Penny Lane ▶

      B                                E      F#-clave de B
 Penny Lane there is a barber showing photographs
           B                            Bm      -clave de Bm
 Of every head he's had the pleasure to know.
               Bm7                  G
 And all the people that come and go
               F#7
 Stop and say hello
         B                        E       F#    -clave de B
 On the corner is a banker with a motor car.
             B                              Bm  -clave de Bm
 The little children laugh at him behind his back
         Bm7                   G
 And the banker never wears a mac
          F#7              E7
 In the pouring rain...  very strange.
```

```
       A                              D            -clave de A
enny Lane is in my ears and in my eyes
  A                              D
Wet beneath the blue suburban skies
           F#7
I sit and meanwhile back
          B                                        -clave de B
In Penny Lane there is a fireman

al final tras el estribillo en A, F#7 ya
no se usa para volver a la estrofa en B
sino para repetir el mismo estribillo en B:

       A                              D            -clave de A
Penny Lane is in my ears and in my eyes
  A                              D
Wet beneath the blue suburban skies
            F#7
I sit and meanwhile back
       B                              E            -clave de B
Penny Lane is in my ears and in my eyes
  B                              E
Wet beneath the blue suburban skies

F#7: V común a B/Bm
E7: V de A
G-F#-Bm: bVI-V-i
```

Secuenciación

La melodía usada durante una obra rara vez está construida de frases totalmente diferentes entre sí, sino qué generalmente repiten los mismos motivos melódicos a diferente altura, algo conocido como secuenciación.

La secuenciación, si bien es un concepto relacionado, se diferencia de la modulación en qué es más breve y no ocurre dentro de una sección formal completamente nueva (estofa, estribillo, puente, etc) sino a menudo dentro de una misma frase.

El caso tal vez más común es el patrón blusero donde un motivo y/o riff se ejecuta sobre la tónica primero y luego sobre el acorde IV.

Un hit rockero donde se toma esta tradición del Blues es Day Tripper con su riff y frase melódica primero ejecutados sobre el acorde E (tónica) y luego sobre el acorde A (IV).

Por supuesto el tema se complica cuándo la frase melódica a ser secuenciada incluye cambios de acorde durante su duración, dado qué al ser secuenciada a otra altura lo debe hacer sobre acordes qué tengan entre si la misma relación qué tenian los acordes sobre los qué iba la frase melódica original.

Y esto muy a menudo es difícil de conseguir con acordes puramente diatónicos, vemos un caso:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E* | F

Fixing A Hole ▶

        F              C
And it really doesn't matter
         F              C
if I'm wrong I'm right
         F               C
where I belong I'm right
         F
where I belong
 C               G
See the people standing there
  C               G
who disagree and never win and
 C               G               C
wonder why they don't get in my door

G: VdeV
```

Como vemos aquí la frase melodica original se repite (V-Gm-Am-Bb) sobre el cambio de acorde F-C (I-V), cuándo la misma frase es "subida" dos semitonos el acorde de tónica sobre el qué va tiene ser C-G, siendo este último acorde VdeV respecto a la clave de F.

En el próximo ejemplo también se da una secuenciación qué resulta de "subir" dos semitonos, cuándo la parte qué va sobre Dm-G (ii-V) es secuenciada sobre Em-A7 (iii-Vdeii):

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII   I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |  C

Everybody's Changing ▶

F           G
So little time
```

```
C                        F
Try to understand that I'm
Dm                              G
Trying to make a move just to stay in the game
   Em                      A7
I try to stay awake and remember my name
      Dm                        G              C
But everybody's changing and I don't feel the same

A7: Vdeii
```

A diferencia de los dos casos anteriores en este ejemplo la seccuenciacón es no es 2 semitonos más arriba sino 2 semitonos más abajo, aunqueluego la secuencia completa pasa a ser secuenciada a su vez dos semitonos más arriba en el breve interludio instrumental qué repara las estrofas.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E* | F

Love Street

 Am           G                 <-- ii-I  en clave de G
She lives on love street
 Gm              F              <-- ii-I  en clave de F
Lingers long on love street
 Am        G                    <-- ii-I  en clave de G
She has a house and garden
 Gm              F              <-- ii-I  en clave de F
I would like to see what happens

Intrumental:

Bm  A  Am  G  <-- Am-G-Gm-F secuenciado 2 semitonos más arriba

 Am                  G
She have robbes and she has...

G: VdeV
```

En los casos que graficamos más arriba la frase melódica original a ser secuenciada va sobre acordes diatónicos. Ahora veremos una frase a ser secuenciada qué va incluye un acorde diatónico y otro no diatónico (G-E7 como I-Vdeii), lo cuál fuerza a qué los acordes qué van sobre la frase qué la secuencia (F-D como bVII-V) también incluya un acorde no diatónico.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |A* |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

I Get Around ▶

G                          E7
Round, round, get around, I Get Around
         Am          F      D
Yeah, I Get Around, I Get Around

E7: Vdeii
F: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ambigüedad Tonal

En la sección sobre fundamentos habíamos visto qué los intervalos de IV (5 semitonos) y V (7 semitonos) son complementarios, es decir, juntos suman 12 semitonos qué equivalen a una octava.

Y a su vez en la sección direción de quintas vimos qué un cambio de acorde a un intervalo de IV más alto se lo conoce como "quinta descendente" mientras qué un cambio de acorde a un intervalo de V más alto se lo conoce como "quinta ascendente", por lo cuál la "distancia" entre dos acordes puede ser tanto un intervalo de IV o de V según nos movamos en forma ascendente o descendente.

Esto a dado lugar a un truco propio del pop donde por lo cómún en una canción alternamos 2 acordes situados a dicho intervalo sin dejar en claro cuál es la clave hasta qué un tercer acorde finalmente decide cuál de los 2 es la tónica.

Tomemos como ejemplo There's a place ▶ qué comienz alternando entre los acordes E y A.

Podíamos considerar qué e es I y qué a es IV. Pero también podíamos considerar qué a es I y qué e es V. Tras ese momento de ambigüedad, la aparición del acorde C#m (vi de E) y B7 (V de E) hacen qué nuestra percepción se establezca en la clave de E.

Ejemplos similares son I Should Have Known Better ▶ (alterna entre G y D, la clave finalmente es G) y Drive my car ▶ (alterna entre G y D y diría qué hay partes qué estan en cada una de las 2 claves) mientras queCannonball le da un giro propio de los 90s a este mismo truco.

* * *

también se puede lograr ambigüedad tonal haciendo qué el acorde qué resulta ser la tónica de la clave sea solo el último de la progresión qué se utiliza como intro. A tal fin se mucho qué se utilicen como intro progresiones qué en otras canciones son resoluciónes.

Por ejemplo la progresión ii-bVII-V-I como resolución en All My Loving (F#-D-B7-E en clave de E) y a su vez como intro en Help! (Bm-G-E-A en clave de A).

Y a su vez es analogo con el uso de vi-VdeV-IV-I como resolución en Yesterday (Dm-C-G-F en clave de F sobre "oh I believe in yesterday.") y el uso de vi-VdeV-IV-I a modo de intro en She Loves You (Em-A-C-G).

Más aún los intros de Help! (ii-bVII-V-I) y She Loves You (vi-VdeV-IV-I) guardan a su vez cierta analogia entre sí dado qué por empezar en un acorde menor y por el hecho de qué la tónica no es sino el 4to acorde en aparecer, dichos intros hacen uso de cierta ambigüedad tonal.

Under the bridge es otro ejemplo donde podemos ver un claro intento de generar una deliberada ambigüedad tonal en el intro, mismo caso de la estrofa inicial de Doctor Robert.

* * *

Blackbird comienza firmemente en clave de G, pero el estribillo presenta cierta ambigüedad con la clave de C (donde varios acordes pueden considerarse alternativamente como parte de la clave de C o como acordes prestados del modo paralelo menor de G).

Pero sería un éxito posterior, Eternal Flame, el qué en su transición de la clave de G a la de C llevaría una deliberada ambigüedad tonal al extremo para convertirse en un clasico indiscutido del genero balada.

Y es interesante como en I'm Only Sleeping entre las claves relativas menores de G (Em) y A (m) se dan los mismos "acordes contrastantes" qué en G y C con un efecto similar.

* * *

Un concepto íntimamente relacionado con el de ambigüedad tonal es el de reinterpretación tonal de los acordes qué se da cuándo se establece la clave y la ambigüedad termina.

El caso más usual entre los ejemplos de este ebook es el qué se da en las modulaciones através de la cadena ii-V-I como I Want To Hold Your Hand (al igual que Eternal Flame entre G y C), From Me To You (al igual qué las anteriores una modulación al grado IV pero en este caso de C a F), Lady Madonna y Pretty Woman (ambas de A a C) o casos más complejos como Norwegian Wood y Being for the Benefit of Mr. Kite!.

Un caso de reinterpretación qué no involucra la cadena ii-V-I es el de When I get home qué podemos ver explicado en este link.

* * *

La progresión VdeVdeV-VdeV-V-I (E-A-D-G en clave de G) también es usada con un deliberado efecto de ambigüedad tonal en Mrs Robinson dado qué no empieza de la tónica (G) sino de VdeVdeV (E) y de una manera tan lenta qué no se nota y con la fuerza suficiente para una interpretación del centro tonal, hasta qué en el estribillo la clave se establece finalmente en G sin antes coquetear con las claves de C y Am antes.

De todas formas Mrs Robinson se puede considerar una especie de lenta modulación de E a G lo cuál cae en la amplia categoría de modulación entre dos claves mayores separadas por 3 semitonos donde también podemos encontrar un caso de inteligente uso la ambigüedad en Have You Ever Loved A Woman?

Módulo 3

Este módulo se ocupa principalmente de ejemplos con acordes prestados del modo paralelo menor mientras qué el módulo 1 se ocupa de aspectos puramente diatónicos y el módulo 2 se ocupa principalmente de ejemplos relacionados a los dominantes secundarios. Un amplio linkeado le permitirá navegar libremente a los capítulos que quiera pero para los principiantes recomiendo una lectura más lineal de éstos.

El Modo Paralelo como Cambio de Clave

El modo paralelo es el qué se da por ejemplo entre las claves G y Gm, F y Fm, A y Am y así sucesivamente. Esto implica desde ya un cambio tanto entre el tipo de acordes y entre los intervalos qué los separan.

Desde ya esto no es una simple curiosidad teórica sino qué se utiliza muchísimo para cambiar de clave, en este primer ejemplo presten especial atención al uso de E7 dado qué éste es el dominante común a ambas claves (ver V mayor en una clave menor).

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E7 |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

Runaway ▶

Am                 G                          -clave de Am
As I walk along, I wonder..what went wrong
     F
with our love
                   E
a love that was so strong.
Am                       G
And as I still walk on, I think of, the things
             F
we ve done together
                   E7
while our hearts were young

 A                                            -clave de A
I`m walking in the rain
  F#m
```

```
tears are falling and I feel the pain
A                              F#m
wishing you were here by me to end this misery
  A                      F#m       A
I wonder  I wa-wa-wa-wa-wonder?   Why?
                      F#m
wha, wha, wha, wha, why, she ran away?
      D                       E
And I wonder, where she will stay-yay
          A        D                    A       E7
my little runaway  run, run, run, run, runaway

Am      G      F     E                          -clave de Am
(solo de organo)

E7: V común a Am y A
Am-G-F-E: progresión andaluza
```

Como pueden ver la canción empieza en Am y luego pasa a A mayor através del dominante común a ambas claves E7, dado qué aunque el V natural de una clave menor es un acorde menor, en general se usa un dominante mayor, por la leading-note en la tercera mayor, la nota qué hace mayor a un acorde.

Más ejemplos de modulaciones paralelas: Volver ▶ (C#m a C#), Por una cabeza ▶ (G a Gm), While my guitar gently weeps ▶ (Am a A), A pillow of winds ▶ La Marsellesa ▶ (G a Gm), The fool on the hill ▶(D a Dm), Penny Lane (B a Bm), Zapato roto ▶ (Cm a C), Norwegian wood ▶ (E a Em), lovefool ▶ (Am a A), Chega de saudade ▶ (Dm a D), Echoes ▶ (C#m a C#), Quizas quizas quizas ▶ (Gm a G), Flor de Lino ▶ (Am a A), No milk today ▶ (Am a A) y también Marcha Turca de Mozart ▶

Caso menos evidente es el de Do You Want To Know A Secret que tiene un intro que comienza en Em y termina en A mayor donde se mantiene el resto de la canción.

El intro y estrofa inicial de Fixing A Hole utiliza una progresión "cromática" descendente (ver en link) Desde Fm luego de qué la estrofa comenzara en F mayor.

Michelle en cambio comienza con la misma progresión en Fm Pero su estrofa empieza en F mayor más adelante en la canción vuelve a Fm donde sobre la mismo progresión menor qué hizo el intro canta "I will say the only words..." para verlo más detalladamente ver notas adiciónales de Michelle

Este truco se puede equiparar con el de la música clásica conocido como tercera de Picardy qué consiste en terminar una obra o sección qué está en clave menor en la tónica hecha mayor (de ahí la referencia a la tercera, recordemos qué es la qué hace la diferencia entre un acorde menor y uno mayor

Los Beatles ya lo habían usado en el final de And I Love Her cuando, estando en clave de Dm, la canción sorpresivamente termina en el acorde de D mayor.

También lo podemos escuchar como el acorde final de A Saucerful of Secrets ▶ (B en clave de Bm).

The End en la última parte pese a ser casi toda en C, a diferencia de Pink Floyd sobre el final agrega algunas terceras menores de ese acorde (nota F) logrando también ese efecto final en D mayor, algo acorde al comienzo también, donde define el clima de la canción por medio del acorde bVII prestado del modo paralelo menor.

También podemos ver una variación de la tercera de Picardy en el ejemplo de Day tripper

En el caso qué vamos a grafiear ahora se modula de Em a E através de una cadena ii-V-I qué va a estar marcada de color naranja, como referencia para qué vean el uso de ese color asociado con una modulación através de ii-V-I pueden ver los ejemplos de Pretty Woman (de A a C) o From Me To You (de C a F):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Norwegian wood ▶

 E                                          -clave de E
I once had a girl
 E7          E
or should I say
  D          E
she once had me
 E
she showed me her room
    E7          E
it isn't too good
 D         E
norwegian wood
 Em                                         -clave de Em
she asked me to stay
                           A
and she told me to sit anywhere
   Em
so I looked around
       Em                     F#m     B7    -vuelta a clave de E
and I noticed there wasn't no chair
 E
```

```
a nd when I awoke
  E7    E      D              E
 I was alone, this bird has flown...

 D: bVII prestado del modo paralelo menor
 A: VdebVII (variación del VdeV no-funcional)
 F#m-B7-E: progresión ii-V-I a E
```

Acá las dos primeras cosas qué raltan a la vista es qué el acorde de séptima dominante no se toca solamente y como es habitual, en el grado V (único lugar donde la disonancia tritónica propia de acorde de séptima dominante es funcional y natural) sino también en la tónica (E7 alternando con E) cuya función usualmente es más bien la de resolver la tensión de dicha disonancia de V, ve resolución V-I.

Por otro lado también podemos ver qué el acorde bVII de la clave de Em (D) ya aparece aún antes de qué se de una modulación perceptible a esa clave como un acorde prestado, alternando con E en el mismo tiempo qué lo hace E7.

Ambas cosas estan relaciónadas y responden a la disonancia no-funcional qué acábo de describir: si checkeamos la sección sobre tonalidad qué describe la disonancia tritónica funcional, veremos qué esta se ubica verticalmente en el acorde V como acorde de séptima (séptima menor o bVII qué produce dicho tritono con la tercera mayor, pongamosle B7 en clave de E) pero qué esa disonancia también existe horizontalmente (en el paso entre un acorde y otro) desde la raíz de IV hacia la tercera de V (pongamosle de A a B).

Si quisieramos replicar horizontalmente a disonancia [illegible] qué se agrega artificialmente haciendo la tónica un acorde de séptima dominante, necesariamente [illegible] qué respecto a I tuviese la misma relación qué IV respecto a V y esto es justamente lo qué provee el acorde prestado bVII en este caso D, podemos ver esto en más detalle en la sección bVII-I.

esta disonancia no-funcional se volvio muy común de los 60s en adelante y tiene mucho qué ver también con qué el riff de Norwegian wood ▶ sea tocado con una sitar hindu (al únisono con la guitarra) dado qué la música hindu tiene una tendencia a no concentrar las disonancias en un punto específico (lo qué se conoce como armonía funcional o tonal) como la música occidental característica también conocida como Drone hindu.

Más sobre la "disonancia no-funcional" en las secciones sobre las progresiones bVI-bVII-I, bVII-I y I-bVII en dichos links.

* * *

Continúando con el ejemplo de Norwegian Wood, tras está estrofa, la canción modula a su modo paralelo sin usar el dominante común como vimos en Runaway, sino qué lo hace directamente através de los acordes tónica de cada clave ósea E|Em, casos similres podemos ver en Penny Lane (B|Bm) y The fool on the hill ▶ (vuelta desde Dm a D).

El siguiente acorde es el grado IV, pero inusualmente dado qué clave ve en su lugar a mayor es decir, es una tríada mayor.

Por eso está marcado como VdebVII, lo cuál es por otro lado es el VdeV no funcional visto desde la perspectiva del relativo menor de la clave mayor en la cuál es VdeV no funcional, sección en la qué podemos ver más, aunquetambién hay qué apuntar a qué este acorde igual es muy común en claves menores como una prolongación de un juego cromático, tal como podemos ver en A taste of honey

Finalmente tras volver a la tónica menor (Em) se da paso al acorde qué reinterpreta la clave de la canción como E mayor, es decir vuelve a la clave original. Este acorde es F#m ósea ii de E y es el comienzo de una progresión ii-V-I a E mayor.

En From Me To You y en For No One podemos ver otros casos de reinterpretación tonal asociados con el uso de ii-V-I para cambiar de clave.

Pero este resulta especialmente sorprendente dado qué llegamos a percibir el cambio de una clave menor a una mayor (de Em a E) con el cambio entre dos acordes menores (Em y F#m).

Esto no resulta tan sorprendente si consideramos qué el acorde natural para el grado ii de una clave menor es el disonantísimo acorde disminuido, formado con notas naturales de la clave de Em, mientras qué f#m además de estar formado por notas de la clave de E mayor, como grado ii pose las relaciónes tonales (disonancia funcional) respecto al B7 de E que se desplaza en su dominación de la progresión ii-V-I.

Aún así el hecho de qué esa reinterpretación se logre sin ningún contraste directo con el acorde disminuido sigue siendo bastante sorprendente y para entenderlo mejor vamos a verlo en una canción qué ni incluye F#m como ii de E (recuerden el color naranja con qué se marco F#m-B7-E ósea ii-V-I en el gráfico de Norwegian Wood) y F#º (medio-disminuido) como ii natural de Em muy cerca uno de otro.

Y además de esto incluye otra vuelta de tuerca a las modulaciones al paralelo menor:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |    |Am |    |Bm |C  |    |D7 |    |Em |    |F#º|G
|Gm |    |Aº |Bb |    |Cm |    |Dm |D# |    |F  |    |Gm
```

```
            |Bb |    |Cm |    |Dm |D# |    |F  |    |Gm |    |A° |Bb
```

Here There And Everywhere ▶

```
G         Bm           Bb                    Am D7 -clave de G
To lead a better lifeeee I need my love to be here

G   Am  Bm          C          G    Am
Here.. making each day of the year
 Bm          C           F#m         B7          -clave de E/Em
Changing my life with a wave of her hand,
F#m    B7 F#° Em                Am              D7
Nobody can deny that there's something there

G   Am  Bm         C                 G    Am     -clave de G
There running my hands through her hair
Bm          C           F#m         B7           -clave de E/Em
Both of us thinking how good it can be
 F#m         B7     F#° Em           Am               D7
Someone is speaking but she doesn't know he's there

           Bb        Gm                          -clave de Bb
I want her everywhere
       Cm              D7     A° Gm              -clave de Gm
And if she's beside me I know I need never care
Cm              D7
But to love her is to need her

G    Am    Bm            C          G     Am     -clave de G
Everywhere knowing that love is to share
Bm         C             F#m        B7           -clave de E/Em
Each one believing that love never dies
 F#m          B7  F#°  Em         Am          D7
Watching her eyes and hoping I'm always there

           Bb        Gm                          -clave de Bb
I want her everywhere
       Cm              D7     A°     Gm          -clave de Gm
And if she's beside me I know I need never care
Cm              D7
But to love her is to need her

G    Am     Bm           C          G     Am     -clave de G
Everywhere, knowing that love is to share
Bm         C            F#m        B7            -clave de E/Em
Each one believing that love never dies
F#m          B7   F#°  Em         Am            D7
Watching her eyes and hoping I'm always there
```

```
            G     Am    Bm     C                          -clave de G
I will be there and everywhere
G      Am          Bm    C     G
Here there, and everywhere

Bb: bIII prestado del modo paralelo
D7: dominante (V) de G y Gm
F#m y B7: ii y V de una progresión ii-V-I (abortada) a E mayor
F#º: medio-disminuido natural de Em
Aº: medio-disminuido natural de Gm
F#º y Aº: xx1212 misma posición para ambos (enarmónicos).

Gráfico de la posición de F#º y Aº a partir de
los dominantes qué los anteceden (B7 y D7)
```

como pueden ver la inclusión de Bb (bIII) en el intro como acorde prestado ya nos adelanta hacia donde se moveran las cosas más adelante.

Luego, en la segunda vuelta de la estrofa la resolución C-G (plagal) qué cerró la primera vuelta, es interrumpida por el acorde F#m qué amaga junto a B a ir a la clave de E mayor (F#m y B7 son los ii y V naturales de E mayor ósea parte de la progresión ii-V-I a esa clave) pero estaresolución a la vez es interumpida por la inclusión del acorde medio-disminuido natural de la clave de Em qué es F#º lo cual tragicamente da una resolución a Em y no a E mayor.

Este es un acorde de paso y típicamente para ese tipo de acordes cae en un tiempo débil, en las notas de In My Life podemos ver mencionado este uso de los disminuidos en relación al ejemplo qué le sigue ósea If I Fell.

Pero acá hay otra cosa qué notar: el acorde medio-disminuido es el disminuido natural más una disonancia extra, ósea una mezcla de disminuido con acorde de séptima dominante, tal como podemos ver en este gráfico sobre su formación.

Bueno, lo qué vemos ahi también se da entre B7 y F#º tal como podemos ver en este otro gráfico específicamente sobre los medio-disminuidos en estacanción.

Por lo qué pueden ver graficado allí es qué entre B7 y F#º hay solo una nota de diferencia (nota C) pero esa nota pertenece a la clave de Em y no a la de E mayor y de hecho F# es el grado II, grado natural para un acorde disminuido en una clave menor.

Esto hace qué nuestra percepción de la clave su fuerze hacia Em en vez de E mayor, y es la contracara de lo qué vimos en Norwegian Wood cuándo estando en clave de Em tocan el acorde

Em) al de la clave de E mayor (en contraposición al disminuido en ese grado para Em) forzando nuestra percepción de la clave de vuelta a la clave de E mayor.

El acorde D7 como V (dominante) de G recomienza la estructura inicial donde el juego recién descripto se vuelve a repetir, pero cuándo el acorde B7 (V de G) se repite una tercera modulación en G sorpresivamente (ver resolución decepcionante) salta a Bb, el relativo mayor Gm, a su vez paralelo menor de G.

La modulación al "*relativo mayor del paralelo menor*" es un patron muy común en los Beatles como pueden ver en la sección modulación entre claves mayores a un intervalo de bIII.

Acá el truco específicamente tiene qué ver con la posibilidad de hacer tres modulaciones sucesivas (de G a B, de B a Gm y de Gm a G) con un número reducido de acordes.

Sin embargo en el medio se vuelve a dar el juego dominante-disminuido qué va vimos: a D7, dominante de G, al agregarsele una nota de la clave de Gm (ver gráfico) se convierte en el medio-disminuido Aº, ósea II (disminuido natural) de la clave de (Gm), logrando qué una vez más el disminuido fuerze la percepción hacia el paralelo menor (Gm sobre G) como ya habia ocurrido previamente (Em sobre E) pero más aún, la posición con la qué se toca Aº es la misma con la qué se toca F#º.

Esto es así porque como se explica en este gráfico, las posiciones de acordes disminuidos y medio-disminuidos se repiten cada 3 semitonos (y justamente Gm está a 3 semitonos de Em y por ende sus respectivos grados II) es decir vuelven a tener las mismas notas, aunquelógicamente en una inversión diferente, para entender esto a partir de la cantidad de notas de un acorde ver sección sobre acorde disminuido.

Al igual qué en el caso anterior Aº aparece en un tiempo débil respecto D7 (lo qué se dice un acorde de paso), y si se lo compara con la siguiente aparición de D7 qué se mantiene todo el compás completo sin cambios, ese contraste hace qué esta última y más prolongada aparición de D7 tenga una fuerte tracción hacia G lo cuál nos hace sentir el paso a la clave paralela (de Gm a G) aún antes de qué se toque el acorde G.

Y de hecho ese D7 es uno de los pocos acordes de la canción qué no agregan un modificación en la 2da subdivisión del compás qué ocupa, dado qué rascando el acorde Bm en el intro, TODOS los acordes menores de la canción (en cualquiera de sus modulaciones) agregan una séptima menor antes de cambiar de acorde, por ejemplo el primer Bm de la primera estrofa agrega una séptima menor sobre la palabra en mayusculas en estafrase: "..making EACH day of the.." y las posiciones podrían ser x24431 (Bm) y x24231 (Bm7) y de la misma forma así todos los acordes menores.

Esto tiene mucho qué ver con la textura general de la canción, dado qué mientras qué en un acorde mayor la séptima menor forma un intervalo de trítono con la tercera mayor convirtiendolo en dominante de séptima, en un acorde menor esto no pasa dado qué su tercera es menor, siendo este un acorde con un sonido suave.

El acorde menor de 7ma es una tetrada (4 notas en contraposición a las 3 de la tríada) y así como las tríadas mayor y menor relativas entre sí comparten 2 de sus tres notas, el agregar una séptima menor a la tríada menor hace qué esta contenga dentro de si todas las notas de su tríada mayor relativa.

Si la nota más grave es la qué corresponde a un acorde menor se lo considera un acorde menor de esa nota (ver inversiones) pero si fuera la más grave la qué corresponde a su relativo mayor se lo considera un acorde mayor de 6ta. Al respecto comparar el uso de G6 en el intro de She Loves You con el uso de Em7 en el intro de Helter Skelter.

Y de hecho la raíz es un tema importante en el arreglo de Here There And Everywhere dado qué para tocar correctamente estos patrones rítmicos qué describo es muy importante marcar una definida línea de bajo como se explica en ese link.

Ahora pasemos de la complejidad extrema de Here There And Everywhere a un ejemplo muy simple, pero qué sin embargo evita el "dominante común" de las claves paralelas y aprovecha el efecto dramático del "choque" disonante entre E y C (bVI natural de Em).

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Black ▶

  E              A                              -clave de E
sheets of empty canvas
       E                A
untouched sheets of clay
      E                   A
her lace spread out before me
     E
as her body once did
E          A
all five horizons,
           E               A
revolved around her soul as the earth to the sun
 E               A
```

```
now the air I tasted and breathed,
     E
has taken a turn
      C                                Em        -clave de Em
oooh all I know I taught her was.. everything
      C                                Em
oooh all I she gave me all.. that she wore
        D
and my bitter hands
         C
shake beneath the clouds
                  Em
of what was everything
        D                        C
all the pictures have all been washed in black
                Em
tatooed everything
```

Finalmente vamos a ver una canción qué modula de Em a E mayor, pero en estaúltima clave solo la tónica E pertenece a la clave mayor mientras qué los demas acordes siguen siendo de la clave de E menor, lo qué nos lleva al tema de la próxima sección: los acordes prestados del modo paralelo menor

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em
```

Happy Together ▶

```
        Em                                          -clave de Em
Imagine me and you, I do
                  D
I think about you day and night, it's only right
                   C
To think about the girl you love, and hold her tight
           B
So happy together
            Em
If I should call you up, invest a dime
                  D
And you say you belong to me, and ease my mind
                C
Imagine how the world would be, so very fine
```

```
            B
So happy together

E               D                 E                -clave de E
I can't see me lovin’ nobody but you
            G
for all my life
 E                   Bm
When you’re with me baby
                    E               G
the skies will be blue for all my life

Em-D-C-B: Progresión Andaluza
D: bVII prestado del modo paralelo menor
G: bIII prestado del modo paralelo menor
Bm: v prestado del modo paralelo menor
```

Acordes Prestados del Modo Paralelo

Se denomina así cuando se toma un acorde (usualmente mayor) del paralelo menor y se incluye en una clave mayor sin que necesariamente se salga de esta.

Requiere cierto conocimiento ubicar estos acordes dado que su composición no es diferente de la de cualquier acorde mayor, sino qué ru particularidad es que es el de estar ubicado a un intervalo menor respecto a la tónica mayor, lo cuál por supuesto supone la inclusión de notas no diatónicas lo cuál entendemos mejor si refrescamos un poco con el próximo link la relación entre acordes y notas dentro de una clave con ese gráfico.

Para ejemplificar los vamos a empezar donde estos acordes resultan más evidentes: en la clave de C, esto es así porque como todos saben C al ser la qué le da nombres oficialmente a todas las notas no contiene bemoles por lo qué la aparición de los mismos hace evidente el caracter "prestado" del acorde:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII    i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
|Cm |   |Dº |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm

Rasguña Las Piedras ▶
```

```
     C             G
Detrás de las paredes
      Am              Em
queayer se han levantado
      F            C         Bb  G
te ruego qué respires todavía

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Acá tal como dijimos resulta fácil ubicar el acorde dado qué todos los acordes mayores de la clave menor de C llevan alguna alteración como podemos ver en Hello Goodbye qué además de bVII también incluye bVI prestado en clave de C.

Veamos otro caso en la misma clave para reforzar la idea:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII    i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm

For No One ▶

C                C/B
Your day breaks, your mind aches
Am              C7                F
you find that all her words of kindness linger on
Bb           C
when she no longer needs you.

Ver puente

C7: VdeIV
C/B: x20010
Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
```

En Things we said today la progresión VdeIV-bVII se da en la misma clave (C7-F-Bb sobre "..lonely wishing you weren't so far away..."). De todas formas vale aclarar qué la clave original de For No One es D y aquí ha sido subido un semitono a la más "guitarristica" clave de C

He aquí uno los impedimentos teóricos qué llevo a la práctica de usar estos acordes: la imposibilidad de hacer dos cambios de acorde a intervalos de IV (5 semitonos también conocido como quinta descendente) sin salirse de la clave, en este ejemplo de I (C) hasta IV (F) está todo bien, pero si quisiéramos movernos en esa dirección otros 5 semitonos nos encontrariamos qué la clave mayor no

preovee ningún acorde propio a 10 semitonos de distancia en esa dirección. La solución está a la vista:

IV es el límite teórico para moverse de a cambios de acorde a intervalos de IV, o lo conocidos, quintas descendentes.

Pero en realidad es solo el último de una larga cadena de cambios de acorde de ese tipo qué va iii-vi-ii-V-I-IV (conocida como círculo de quintas) hasta qué un cambio de acorde más de ese tipo implicaria salirse de la clave, como podemos ver en Tuyo siempre

Otros Nombres De Los Prestados

Seguramente habrán oido hablar de lo qué aquí denominamos acordes prestado con otras denominaciones.

Uno de ellos es el de acordes cuartales como aparece en el celebre y recomendable articulo A Flood Of Flat-Sevenths dado qué se "obtienen" apilando intervalos de IV (cuarta). Un buen ejemplo es justamente For No One dado qué ri nos movemos de la tónica C un intervalo de IV estamos en el acorde F (IV) y si nos movemos nuevamente un intervalo de IV estamos en el acorde (bVII) Bb qué estafuera de la clave.

Otra forma de "explicar" el acorde "bVII prestado" es el modo mixolidio, pero aquí nos encontramos con la misma limitación qué en el caso de la denominación cuartal: Sólo explica el acorde "prestado" bVII y su acorde relativo menor v y no los prestados bVI o el bIII.

Una denominación un poco más abarcativa es la de acordes cromáticos dado qué estase puede explicar a partir de la linea cromatica qué rubyace a la progresión doble plagal qué incluye a bVII, misma linea cromática qué se alarga una nota más con la triple plagal qué incluye bIII y se alarga una nota más con la cuadruple plagal qué incluye bVI.

Pero dado qué es la idea qué mejor se adapta al espiritu reduccionista de este ebook, tal como se expresa en la sección La Estructura Paralela utilizaremos de aquí en más la denominación de "acordes prestados" en cualquier de los casos.

Como les decía, los acordes prestados son menos intuitivos qué los diatónicos por eso debemos tener en cuenta qué la clave original de For No One es B y aquí ha sido subido un semitono a la más

"guitarrística" clave de C.

Si la ubiesemos mantenido en la clave original de B (ó bVI) que es el DA y su nombre es parte de nombre (que todos los acordes mayores prestados del modo paralelo menor tienen bemoles, en los qué tengan bemoles solo ocurre en C) no hubiese sido tan fácil darse cuenta de su función específica.

Por eso pasemos a un par de ejemplos qué tampóco estan en C y donde nada podría decinos qué el bVII es un acorde prestado a menos qué tengamos cierto conocimiento previo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

All My Loving ▶

            F#m           B7
Close your eyes and I'll kiss you
   E           C#m
Tomorrow I'll miss you
    A           F#m       D   B7
Remember I'll always be true

D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

La canción empieza con una típica resolución ii-V-I (F#m-B7-I) qué pose la disonancia tritónica entre la tercera de F#m (A) y la tercera de B7 (Eb) qué la hace justamente la progresión resolutoria por excelencia dado qué el acorde I resuelve esa disonancia estableciéndose como tónica.

Pero si miramos la segunda aparición de F#m van a ver qué entre ese acorde y B7 se interpone el acorde prestado bVII ósea D y esto obedece a qué la quinta de D también es A y provoca también la disonancia qué provocava A como tercera de F#m, y funciona como una prolongación de ese acorde (ii) aun que por eso mismo también lo puede reemplazar completamente como ocurre en That Thing You Do en estamisma clave o en Rasguna las piedras (Bb-C-C en clave de C) ver más sobre bVII-V.

Este es probablemente el más tradicional de los varios usos qué se le dan a bVII dado qué se incluye como una prolongación o sustitución de la armonía funcional, pero no debemos olvidar qué tal qué como vemos y se explica en Norwegian Wood, también se puede usar para generar disonancia no-funcional, centrado en la relación directa entre bVII y I (ver bVII-I) en vez de con V.

Ahora veremos otro ejemplo de esa relación bVII-I en el contexto de la clave de G, pero que, dado lo común del uso de la clave de C en la guitarra, podría pasar inadvertido, tomando como el más usual y diatónico IV:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

A Hard Day's Night ▶

 G              Cadd9  G
Its been a hard day's night
               F            G
and I've been working like a dog
   G             Cadd9  G
It's been a hard day's night
              F       G
I should be sleeping like a log
            C
But when I get home to you
               D
I find the things that you Do
              G C7/9 G
Will make me feel alright.

Cadd9: x32030 (acorde mayor + nota II del acorde)
F: bVII prestado del modo paralelo menor
C7/9: x32330 (acorde dominante de séptima + nota II del acorde)

ver uso de C7/9 en Things we said today del mismo album, y D7/9
en When I Get Home y If I Fell ambas también el mismo album.
```

Es interesante qué mientras qué en A Hard Day's Night ▶ se hace un uso relativamente discreto de la pseudo-resolución bVII-I en When I Get Home del mismo album se la utiliza como un estridente, casi disonante riff introductorio.

Ahora vamos a subir un tono completo (2 semitonos) con lo cual lógicamente, el bVII también subirá un tono completo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i
```

```
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Ticket to ride ▶

```
    A
I think I'm gonna be sad, I think it's today, yeah
                                          Bm   E
The girl that's driving me mad is going away
 F#m                    D    F#m                     G
She's got a ticket to ride  she's got a ticket to ride
F#m                     E                    A
She's got a ticket to ride  and she don't care
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

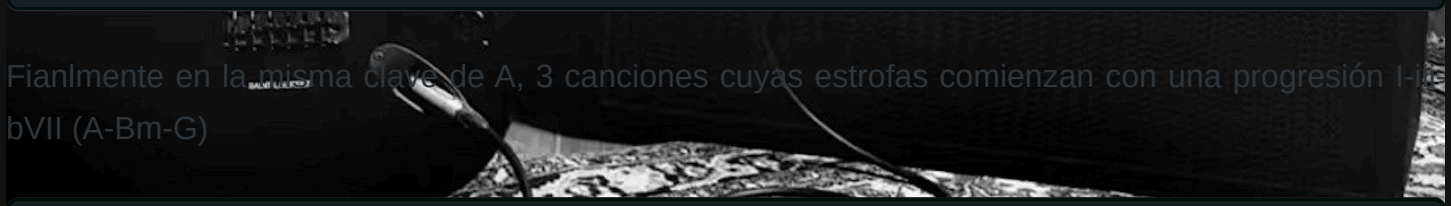
Para muchos el primer acorde que aprendieron en guitarra es el de DO (C) por lo cuál les podria parecer de lo más básico, pero si se lo toca en la clave de RE (D) produce el caracteristico sonido del bVII prestado:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

Tratame Suavemente ▶

```
 D              F#m              C
Alguien me ha dicho qué la soledad
      Bm            A      D
se esconde tras tus ojos...
            F#m           C
y qué tu blusa atora sentimientos
     Bm      A
querespiras
 D           F#m                  C
tenés qué comprender qué no puse tus miedos
      Bm            A
donde estan guardados
D            F#m    C
y qué no podré quitártelos
               Bm         A
si al hacerlo me desgarras
```

```
G           A                  F#m      E
No quiero soñar mil veces las mismas cosas
G         A            F#m     Bm
ni contemplarlas sabiamente
G               A          C
quiero qué me trates suavemente

C: bVII prestado del modo paralelo menor
E: VdeV
```



Fianlmente en la misma clave de A, 3 canciones cuyas estrofas comienzan con una progresión I-iii-bVII (A-Bm-G)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

Lay Lady Lay ▶

A          C#m  G          Bm           A    C#m G  Bm
Lay, lady, lay, lay across my big brass bed
A          C#m  G          Bm           A    C#m G Bm
Lay, lady, lay, lay across my big brass bed

G: bIII prestado del modo paralelo


Never Say Goodbye ▶

A
As I sit in this smokey room
C#m
The night about to end
G
I pass my time with strangers
D
But this bottle's my only friend

G: bIII prestado del modo paralelo


Loco un poco ▶

A
Loco un poco nada mas,
```

```
C#m
casi pareces normal
G                F#7            Bm
pero en la mirada ocultas algo detrás
A
Simulando, sonriendo,
C#m
sin saber qué estoy diciendo
G                    F#7                    Bm
sucio en la conciencia pero claro el porvenir

F#7: Vdeii
G: bIII prestado del modo paralelo
```

La Doble Plagal

Si bien, como vimos en For No One, la explicación teórica más común del acorde bVII prestado es la de la limitación de la clave diatónica de no poder hacer más de dos cambios de acorde de quintas descendentes desde I sin recurrir a él, en la práctica la progresión con la qué más se identifica al bVII prestado se basa en otra limitación qué es la contraparte de la primera: La imposibilidad en la clave diatónica de hacer dos cambios de quintas ascendentes qué no sean en el I.

En la sección Las direcciones de las quintas qué habíamos visto la tendencia del rock clasíco y del hard rock a moverse a cambios de acorde de quintas ascendentes, presentado por la preferencia de la progresión I-V-IV-I sobre la progresión I-IV-V-I, pero aún con el muy rockero sonido qué los dos cambios de quinta ascendente proveían allí (IV-I-V como por ejemplo en el estribillo de You shook me all night long ▶ C-G-D en clave de G) no se podia hacer de dicha progresión una resolución a I.

Acá es donde surge bVII-IV-I, también conocida como "doble plagal", llamada así debido a qué en el contexto de la música académica se llama resolución plagal a la resolución IV-I en contraste con la más popular V-I llamada "resolución autentica", ver más detalles sobre la resolución plagal simple en las notas de Yesterday

Debido a qué la resolución hace dos cambios de acorde a intervalo de quinta ascendente (que es lo qué la resolución plagal es) se la lama así: doble plagal.

De todas formas tenga en cuenta qué la doble plagal, al repetirse (lo cuál es usual), también incluye la progresión I-bVII, la cual pueden ver más ejemplos en el link, además de estar detalladamente explicada en las notas a Norwegian wood, justamente en la misma clave de E qué los ejemplos de doble plagal qué vamos a ver ahora:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em
```

Gloria ▶

```
E     D     A
E     D     A
E     D     A

E        D        A
Yeah, right
E        D        A         E       D        A
Did you hear about my baby?
E        D        A         E       D        A
she come around
E        D        A         E       D        A
She come round here,
E        D        A         E       D        A
the head to the ground?
E        D        A         E       D        A
Come round here just
E        D        A         E       D        A
about midnight...
```

D: bVII prestado del modo paralelo menor

El sonido definitivamente rockero de la doble plagal puede corroborarse con otra doble plagal en la misma clave y por ende con idénticos acordes: el intro de Polythene Pam ▶.

Ahora vamos a ver por qué comienza meta repetición de doble plagal en la misma clave pero qué en el estribillo agrega otro acorde donde podemos notar el contraste, noten también qué por tener un ritmo más lento la relación no diatónica I-bVII se hace más evidente:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em
```

Sympathy For The Devil ▶

```
 E                      D
Please allow me to introduce myself
```

```
      A                 E
I'm a man of wealth and taste
     E                 D
I've been around for a long, long year
      A                     E
Stole many a mans   soul and faith
E                    D
And I was round when jesus christ
        A                   E
Had his moment of doubt and pain
E                   D
Made damn sure that pilate
           A                     E
Washed his hands and sealed his fate
 B                                   E
Pleased to meet you hope you guess my name
           B                               E
But what's puzzling you is the nature of my game

D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Un éxito anterior de los Rolling Stones también en clave de E, utilizaba también la doble plagal, pero en el estribillo en vez de en la estrofa:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Satisfaction ▶

E               A           E               A
I can't get no satisfaction I can't get no satisfaction
         E         B         E       A
Cause I try and I try and I try and try
         E    D   A        E    D
I can't get no..  I can't get no
 A         E            D     A          E                D  A
When I'm driving in my car...   and the man comes on the radio
      E                   D     A            E             D  A
he's telling me more and more...  about some useless information
     E                D      A      E             A  D
supposed to drive my imagination  I can't get no
                       E     D          A
Oh no  no  no hey hey hey....  That's what I say
```

```
D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Y ahora otra creando un claro contraste con la estrofa totalmente diatónica, aunque si haya ya acordes prestados en el intro ("billy shears!!!...").

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

With A Little Help From My Friends ▶

    C           D           E        -progresión bVI-bVII-I
Biiiiiillyyyyyy    yeeeeeeeeeee Shears

E              B          F#m
What would you think if I sang out of tune,
          F#m          B           E
Would you stand up and walk out on me.
E            B             F#m
Lend me your ears and I'll sing you a song,
          F#m       B           E
And I'll try not to sing out of key.
      D                A            E
I get by With A Little Help From My Friends
      D                 A            E
I get high With A Little Help From My Friends
         D                 A            E
Going to try With A Little Help From My Friends
       C#m     F#7
Do you need anybody,
  E        D       A
I need somebody to love.
         C#m   F#7
Could it be anybody
  E        D       A
I want somebody to love.

D: bVII prestado del modo paralelo menor
F#7: VdeV no-funcional
```

La doble plagal está así exageradamente acentuada en la versión de Joe Cocker a su vez muy similar a la doble plagal en Dig A Pony

esta progresión es especialmente popular en el rock clásico y el hard rock y por lo que es de rock y pop por lo qué en los próximos ejemplos la vemos en canciones muy conocidas.

Pero en dichos géneros estos acordes muchas veces tienden a tocarse con acordes tipo "5" o "de quinta" (acordes de 2 notas) y V por lo qué al carecer de tercera se dice qué no son ni mayores ni menores) por lo cuál muchos cuestionaran si realmente estos acordes acordes prestados del modo paralelo menor son realmente acordes mayores, mi respuesta es si, en la mayoría de los casos siguen siendo acordes mayores (aunquea una distancia intevalica a la tónica qué no corresponde a la clave mayor) y por tanto acá van a ser transcriptos como acordes mayores. Para aclarar este punto les sugiero clickear está aclaración.

Y finalmente algunas "Doble Plagales" más en clave de E (D-A-E) antes de pasar a más ejemplos en otras claves: Back in black ▶, The gold is in the... ▶, Good times bad times ▶, Born to be wild, Midlife crisis ▶, Ala Della ▶ y Remember A Day ▶, Mr Brownstone ▶, Pic nic en e 4to B ▶ y And she was ▶, el estribillo de Cigarettes and Alcohol, el rápido cambio de acordes qué se da entre estrofa y estofa de How many more times ▶ (las estrofas se mantienen sobre un riff en E) y las tres primeras canciones de Beggars Banquet, siendo Sympathy For The Devil la qué habre el album.

En You're Gonna Lose That Girl podemos ver qué estando en clave de E, el acorde bVII (D) es utilizado para modular dos veces a la clave de G, riff qué tras su última aparición en ese mismo lugar da lugar a una resolución D-A-E qué [illegible] la canción [illegible]

Esto cae dentro de la amplia categoría de canciones beatle qué modulan entre claves mayores separadas a un intervalo de tercera menor (bIII). Ver más casos clickeando el link.

También cae en esa categoría Beds are burning ▶ dado qué ru estrofa empieza en E donde aparece una doble plagal (sobre la parte "The time has come..." no confundir con su riff-intro qué también aparece entre la estrofa y el estribillo y es E-G-A ósea I-bIII-IV), mientras qué el estribillo está en clave de G, más aún ese estribillo termina con una progresión C-G-D qué es analoga a la doble plagal (ver progresión IV-I-V).

Otro caso conocido es Mr Brownstone ▶ qué tras una rítmica estrofa en E con dobles plagales y variaciones, salta a una parte en clave de G ("we've been dancin' with Mr. ") donde la dirección de quintas descendentes contrasta con el constante juego rítmico sobre una doble plagal (quintas ascendentes) de la estrofa.

Lovely Rita por otro lado también tiene ese juego entre IV-I-V (A-E-B) y la doble plagal (D-A-E).

No Rain ▶ también sería una doble plagal en E si no fuera porque el acorde de paso G (bIII) se interpone entre la resolución de A a E.

Ahora veremos más "doble plagales" en otras claves:

Ejemplos de doble pagal (bVII-IV-I) en clave de Db (B-F#-Db)*

* Estos dos casos en clave de Db se tocan con las posiciones estandard de los acordes de la clave de D, su altura resulta de una afinación un semitono más baja que la estandard, por lo qué para evitar confusiones las tablaturas seran graficadas como en clave de D

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

Sweet Child O' Mine ▶

```
   D
She's got a smile that it seems to me
     C
Reminds me of childhood memories
            G                                  D
Where everything was as fresh as a bright blue sky
   D
Now and then when I see her face
         C
She takes me away to that special place
                G                                   D
And if I stared to long, I'd probably break down and cry
```

C: bVII prestado del modo paralelo menor

Shine

```
 D
Give me a word

Give me a sign

Show me where to look
                    C                  G
Tell me what will I find (What will I find?)
D
Lay me on the ground

Fly me in the sky
```

```
Show me where to look
                    C                 G
Tell me what will I find (What will I find?)

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ejemplos de doble pagal (bVII-IV-I) en clave de D (C-G-D)

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

Taxman ▶

    D                          D7#9  D
Let me tell you how it will be
    D                              D7#9  D
There's one for you nineteen for me
               C               G    D
'Cos I'm the taxman   Yeah I'm the taxman

D7#9: X5456X
C: bVII prestado del modo paralelo menor



More Than A Feeling ▶

  D                                C       G
I looked out this morning and the sun was gone
D                        C        G
Turned on some music to start my day
  D                 C        G
I lost myself in a familiar song
  D                    Am       D
I closed my eyes and I slipped away

C: bVII prestado del modo paralelo menor
Am: v prestado del modo paralelo menor


Fall To Pieces ▶

D
It's been a long year
```

```
C                   G
Since you've been gone
D
I've been alone here
C           G
I've grown old
D                   C        G
I Fall to pieces, I'm falling
D                     C            G
Fell to pieces and I'm still falling

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

The End ▶

```
    D
This is the end
C         D
Beautiful friend
   D
This is the end
C       D
My only friend, the end
   C     G       D
Of our elaborate plans, the end
   C      G         D
Of everything that stands, the end
   C      G     D
No safety or surprise, the end
     C                    D
I'll never look into your eyes...again

(ver acorde final)

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Agua ▶

```
D
Agua, como te deseo
agua, te miro y te quiero
C
agua, corriendo en el tiempo
G                        D
agua, bailando en manos de sol

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Please Don't Go

```
 D              Bm   C              G
Babe I love you so  I want you to know
     D                    Bm
That I'm gonna miss your love
     C                        G
The minute you walk out that door
                 D         C   G
So please don't go  don't go  don't go away
              D         C  G
Please don't go  don't go  I'm begging you to stay
```

C: bVII prestado del modo paralelo menor

Lady Jane ▶

```
D              C                      G   D
My sweet Lady Jane, when I see you again
             C                    G      D
your servant am I and will humbly remain
```

ver puente

C: bVII prestado del modo paralelo menor

Dear Prudence ▶

```
D           D/C   D/B   D/Bb                D  D/C  D/B D/Bb
Dear Prudence            greet the brand new day
     D             D/C              D/B         D/Bb
The sun is up, the sky is blue it's beautiful, and so are you
D          D/C   C          G           D
Dear Prudence    won't you come out to play?
```

ver arreglo (fingerpicking)

C: bVII prestado del modo paralelo menor

Comfortably numb ▶

```
D                          A
There is no pain, you are receding.
D                             A
A distant ships smoke on the horizon.
C                             G
You are only coming through in waves.
```

```
     C                                        G
Your lips move but I can t hear what you re saying.
     D                     A
When I was a child I had a fever.
   D                           A
My hands felt just like two balloons.
C                             G
Now I got that feeling once again;
                     C
I can t explain, you would not understand.
                  G
This is not how I am.
A C       G                 D
I  have become, comfortably numb

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ejemplos de doble pagal (bVII-IV-I) en clave de G (F-C-G)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

Tan Solo ▶

    G
Quizas no sea el vino
    F
quizas no sea el postre
    C                  G
quizas no sea, no sea nada
      G
Pero hay tanta belleza
 F
tirada en la mesa
    C              G
desnuda toda rebalsada

F: bVII prestado del modo paralelo menor


Fortunate Son
G                            F
Some folks are born made to wave the flag
C                             G
```

```
ooh, they're red, white and blue
G                             F
And when the band plays "Hail to the chief"
C                               G
they point the cannon right at you

G                D                C         G
It ain't me, it ain't me, I'm no senator's son
G                D                C         G
It ain't me, it ain't me, I'm no fortunate one

F: bVII prestado del modo paralelo menor


Love hurts ▶

F C G

G                  Em         C          D
Love hurts, Love scars, Love wounds and marks
      G        Em         C      D
Any heart not tough or strong enough
 D7               G       D           Em
To take a lot of pain, take a lot of pain
Em               C                D
Love is like a cloud, it holds a lot of rain
      G      F    C        G
Love hurts, Ooo-oo Love hurts

F: bVII prestado del modo paralelo menor


Paradise City ▶

Ver estrofa

G
Take me down to the paradise city
            C
Where the grass is green
 C
And the girls are pretty
F               C              G
Oh, won't you please take me home

F: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ejemplo de doble pagal bVII (Ver en clave de F (Eb-Bb-F)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E° |F
|Fm |   |G* |G# |   |Bbm|   |Cm |C# |   |Eb |   |Fm
```

Hey Jude ▶

```
     F                C
Hey Jude don't make it bad
      F          C7      F
take a sad song and make it better
   Bb                           F
Remember to let her under your skin
               C                F
then you'll begin to make it better, better, better..Ah!

F        Eb
Na na na na na na na
Bb
Na na na na
   F
Hey Jude
F        Eb
Na na na na na na na
Bb
Na na na na
   F
Hey Jude
F        Eb
Na na na na na na na
Bb
Na na na na
   F
Hey Jude
```

Eb: bVII prestado del modo paralelo menor

Ejemplos de doble pagal (bVII-IV-I) en clave de A (G-D-A)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i
```

```
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Es La Vida qué me alcanza ▶

```
A                          D        A
cuándo me levanto temprano en la mañana
                      G          A
me cebo unos mates y riego las plantas
                           D         A
salgo a la terraza, hay un sol qué camina
                         G           A
todo sigue adentro, proseción qué lastima

G     D             A
Es La Vida qué me alcanza
G     D             A
Es La Vida qué me alcanza
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

The Look ▶

```
 A
Walking like a man, hitting like a hammer
  G
She's a juvenile scam. Never was a quitter
 D                                    A
Tasty like a raindrop, she's got the look
  A
Heavenly bound cause heaven's got a number
  G
When she's spinning me around, kissing is a colour
 D                                       A
Her loving is a wild dog, she's got the look

               A
She's got the look. She's got the look
  C                           G                    A
What in the world can make a brown-eyed girl turn blue
  C                        G              A
When everything I'll ever do I'll do for you
           F           G                A       <- bVI-bVII-I
And I go: la la la la la she's got the look
```

G: bVII prestado del modo paralelo
C: bIII prestado del modo paralelo
F: bVI prestado del modo paralelo

Fly Away ▶

```
A         B  C       G
I want to get away
            D   A
I want to fly away
 B   C      G      D
Yeah,  yeah,  yeah
A         B  C       G
I want to get away
            D   A
I want to fly away
 B   C      G      D
Yeah,  yeah,  yeah
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor
B: acorde de paso.

Dig A Pony ▶

```
A                              F#m
I... I hi hi, I hi hi... Dig A Pony
              Bm            G
Well you can celebrate any thing you want...  yes
         Bm            G            E7
You can celebrate any thing you want    ohhh...
A                              F#m
I... I hi hi, I hi hi... do a roadhog
              Bm           G
Well you can penetrate any place you go... yes
         Bm           G
you can penetrate any place you go
E7
   I told you so
G     D       A
All I want is you
G                     D                      A
Everything has got to be just like you want it to... because...
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

Unskinny bop ▶

```
   A                      G  D
What's got you so jumpy?
```

```
      A                          G   D
Why can't you sit still, yeah?
    A                               G     D
Like gasoline you want to pump me
  A                                    G      D
And leave me when you get your fill, yeah
  E                               G
Every time I touch you honey you get hot
  E                               G
I want to make love you never stop
    E                               G
Come up for air you push me to the floor
  E                               G
What's been going on in that head of yours
A            G              D
Unskinny bop Just blows me away
A             G                D
Unskinny bop, bop All night and day
A           G           D
Unskinny bop, bop, bop, bop
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

Mariposa pontiac ▶

```
A
Ven a mi casa suburbana,
me obsecióna tu prisión.
C D x 2
A
Ven a mi casa suburbana,
me obsesióna tu prisión.
     G       D                      A
¡Ay! Mariposa pontiac, ¿que va a ser de mí?...
     G       D                      A
Sin tus caricias, nena, ¿que va a ser de mí?...
```

C: bIII prestado del modo paralelo menor
G: bVII prestado del modo paralelo menor

Rock N'Roll damnation ▶

```
A
y' say that that you play too loud
A
well baby that's tough
A
y'say that you got too much
```

```
A
can't get enough
A
tell you that you look a fool
A
baby I'm a fool for you
A
say that you're my disease
A
well, shake your stuff
        G      D      A
It's a Rock and Roll damnation
        G       D     A
ma's own whipping boy
        G       D     A
rock and roll damnation

G: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ejemplos de doble pagal (bVII-IV-I) en clave de B (A - B)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

Rock and roll y fiebre ▶

B
Ya va a amanecer y escucho rock and roll en la radio,
B
apago el motor para escucharlo mejor.
B
Mi articulación se presta para el movimiento,
B
mi mano en tu cintura empieza a sentir su sudor.
  A       E        B
Rock and roll y fiebre
  A       E        B
van de la mano los dos
  A       E        B
Rock and roll y fiebre
  A       E        B
van de la mano, van de la mano los dos
```

A: bVII prestado del modo paralelo menor

La estrofa inicial (y el riff) de Jumpin Jack Flash
se basa en una doble plagal en B, ver link.

Rock Del Pedazo ▶

```
B                        A       E
ya me estoy agotando de tanto caminar
B                   C#                    F#
hace dos horas qué ando detrás de un poco de grass
```

A: bVII prestado del modo paralelo menor
C#: VdeV

I Am The Resurrection ▶

```
B
Down down you bring me down
              A
I hear you knocking down my
E                  B
Door and I can't sleep at night
B
Your face it has no place
             A
No room for you inside my
E                    B
House I need to be alone
G#m
Don't waste your words I don't need
E              B
Anything from you
G#m
I don't care where you've been or
E                 F#
What you plan to do
```

A: bVII prestado del modo paralelo menor

She Said She Said ▶

```
 B       A  E
She said
                   B               A  E
"I know what it's like to be dead
               B             A  E
```

```
I know what it is to be sad"
           B         A
And she's making me feel like
      E          B       B   A   E   B
I've never been born
 B         A               E
She said "You don't understand what I said"
        B       A           E
I said "No, no, no, you're wrong"

A: bVII prestado del modo paralelo menor


Ghostbusters Theme ▶

            B                A  E
If there's somethin' strange
         B          A  E
In your neighborhood
  B                 A
Who you gonna call?
   E   B       A  E
 Ghostbusters!

            B              A  E
If there's somethin' weird
        B              A  E
And it don't look good
  B                 A
Who you gonna call?
   E   B       A  E
 Ghostbusters!

A: bVII prestado del modo paralelo menor


Thunderstruck ▶

                            B A E
I was shakin' at the knees
                           B A E
Could i come agaim please?
                              B A E
Yeah the ladies were too kind

You've been...

              B-A  A-E
Thunderstruck
               B-A  A-E
```

```
Thunderstruck
                                B-A  A-E
Yeah, yeah, yeah, thunderstruck,
                   B-A  A-E
Ooh, thunderstruck

A: bVII prestado del modo paralelo menor

La notación B-A y A-E es para dar una idea del tiempo
de los cambios de acorde.
```

La siguiente canción está en clave de E mayor y de hecho su estrofa inicial es una doble plagal en dicha clave, por lo qué a su vez suele considerarse su intro una progresiónV-IV-I-V en dicha clave. Pero si considramos qué v-IV-I y la doble plagal (bVII-IV-I) son analogas y la forma en que la frase melódica qué va sobre "lovely rita meter maid" parece resolver en B, también se podría considerar qué la canción comienza con una doble pagal en B para el intro y qué la estrofa comienza subitamente con una doble plagal en clave de E, la transcribo con ambas claves para qué raquen sus propias conclusiónes:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Lovely Rita ▶

 B           A?         E
Lovely Rita meter maid lovely Rita meter maid
 E           D     A    E                B -clave de E
Lovely Rita meter maid nothing can come between us
C#m                 F#7             B
When it gets dark I tow your heart away

A: bVII prestado del modo paralelo menor (respecto a B)
D: bVII prestado del modo paralelo menor (respecto a E)
F#7: VdeV en clave de E y V de B.
*La parte del intro se repite como coda al final
```

Ejemplos de doble pagal bVII en clave de G, Bb

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII    i
```

```
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm
```

You Never Give Me Your Money ▶

```
C            E7
Any jobber got the sack,
Am             C7
Monday morning turning back,
F              G               C
Yellow lorry slow, nowhere to go.
    Bb                      F            C
But oh, that magic feeling,   nowhere to go!
Bb                      F            C
Oh, that magic feeling,   nowhere to go!
```

E7: Vdevi
C7: VdeIV
Bb: bVII prestado del modo paralelo menor

You Can Leave Your Hat On ▶

```
C                          C7
Baby take off your coat... real slow
C                         C7
And take off your shoes... I'll take your shoes
C                           C7
Baby take off your dress... yes yes yes
C                        C/E
You Can Leave Your Hat On
        F7                G7
You Can Leave Your Hat On
                          C
You Can Leave Your Hat On
C            C7
Go on over there
Turn on the light
No all the lights
C            C7
Come back here
Stand on this chair
That's right
C            C7
Raise your arms up to the air
no shake 'em
C            C7
You give me a reason to live
E/C
You give me a reason to live
```

```
F                        F7
You give me a reason to live
G                         G7
You give me a reason to live
           Bb      F        C
Sweet darling You Can Leave Your Hat On
           Bb    F       C
  BABY!!!! You Can Leave Your Hat On
           Bb  F                     C
     (You Can Leave Your Hat On)
           Bb  F                     C
     (You Can Leave Your Hat On)

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
```

La Triple Plagal

El album Beggars Banquet de los Rolling Stones fue uno de los grandes introductores de la doble plagal incluyendola en sus tres primeros temás Sympathy For The Devil, No Expectations ▶ y Dear Doctor ▶, todas en clave de E.

Pero la mayor innovación venia en su single adelanto (no incluido en el album como indicaba la tradición sesentosa compartida con los Beatles) Jumpin Jack Flash ▶ qué además de empezar con una doble plagal (base de su famoso riff, al igual qué en el de Satisfaction) en la tercera línea agrega otro acorde prestado el bIII (D en este caso) para convertir la progresión en una triple plagal, veámoslo graficado:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

Jumpin Jack Flash ▶

Intro:
B-E-A (x3) luego B-A-E (x2) ver nota al pie*

      B          A       E       B    A E B
I was born in a cross-fire hurricane
        B          A          E       B    A E B
And I howled at my ma in the driving rain
```

```
D                  A       E              B
But it's all right now, in fact, it's a gas!
D            A      E
But it's all right. I'm Jumpin' Jack Flash
       B
It's a gas! Gas! Gas!

A: bVII prestado del modo paralelo menor
D: bIII prestado del modo paralelo menor
```

**Durante el intro la progresión B-E-A-B (I-IV-bVII-I) invierte ladirección de las quintas y pasa a ser I-bVII-IV-I (doble pagal)*

Veamos en otra clave un ejemplo de una banda qué no por nada, también versióno Jumpin Jack Flash:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

One In A Millon ▶

C                G       D                    A
 You're one in a million, Yeah that's what you are
C                G            D                   A
 You're one in a million babe, You're a shooting star
C                    G       D                   A
 Maybay someday we'll see you, Before you make us cry
C                    G         D                      E
 You know we tried to reach you, But you were much too high

C: bIII prestado del modo paralelo menor
G: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Usualmente solo se consideran "plagales" a las progresiones qué además de repetir sucesivamente 3 de este tipo de cambio de acorde, es decir de quintas ascendentes también resuelven a la tónica o I, pero si quitaramos esa exigencia (que tiene del qué es la cadencia plagal) y nos quedamos con la resolución a I, no necesariamente necesitamos 2 acordes prestados para obtener una progresión con 3 cambios de acorde de quinta ascendente consecutivos, sino simplemente bVII qué en estas progresiones funciona como una extención de la progresión IV-I-V qué va vimos y hace dos cambios de acorde de 5ta ascendente sin recurrir a prestados:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII     i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   | Cm

Estoy harto de verte con otros ▶

C                       G
Salgo y me empiezo a encontrar
Bb
más despierto qué anoche
                   F
ahora ya puedo pensar
C                      G
La lluvia me hace despabilar
Bb
y en este tren mis zapatos
                       F
son distintos a los demás

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Otro buen ejemplo es Fat Old Sun ▶ (F-C-G-D en clave de G).

En otra clave:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#°|A
|Am |   |B° |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

Alive ▶

   E    G      D          A
Oh I... ooooh, I'm still alive
     E  G      D          A
Hey, I, ooooh, I'm still alive
    E  G      D          A
Hey I, ooooh, I'm still alive...   Hey...  oh...

G: bVII prestado del modo paralelo menor
```

La Cuadruple Plagal

Debido a la tendencia del rock a las quintas acendentes era natural esperar qué aparecieran canciones con 4 cambios de acordes consecutivos de 5tas ascendentes y estos ejemplos a su vez suele representar un desafío a la hora de decidir qué función cumplen exactamente sus acordes. veamos el primero:

```
  I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C

 Hey Joe ▶

C     G       D             A               E
Hey Joe, where you goin’ with that gun of yours?
C      G       D            A                         E
Hey Joe, I said where you goin’ with that gun in your hand
```

esta la podríamos ver como una cadena analoga a las cadenas "jazzeras" qué vimos en la sección turnaround pero lógicamente en el sentido inverso.

Al poco de aparecer Hey Joe ▶ un amigo de Jimi Hendrix, el sr Paul McCartney incluiria dicha progresión en su último disco.

Pero además lo hace como parte de una transición entre la clave de E (donde estaba la canción en ese momento) hacia la clave de G donde habia empezado.

Esto se corresponde con un "patron" muy común en los Beatles qué es el de la modulación entre claves mayores separadas por un intervalo de tercera menor (bVII). después del gráfico del próximo ejemplo, vamos a ver muchos ejemplos y explicaremos porque esto es tan usual en su música y en la de muchos otros grupos.

Tan importante es qué le vamos a asígnar su propia sección y veremos el próximo ejemplo ahi:

Modulación entre Claves Mayores a un intervalo de Tercera Menor

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em
```

A Day In The Life ▶

Estrofa inicial en clave de G

```
E                                                D   -clave: E
Woke up, fell out of bed, dragged a comb across my head
          E                    B
Found my way downstairs and drank a cup
      E              B
And looking up, I noticed I was late
          E                                                D
Found my coat and grabbed my hat, made the bus in seconds flat
             E                B
Found my way upstairs and had a smoke
      E                        B
And somebody spoke and I went into a dream
C         G           D         A       E
Aah ah ah ah   Aah ah ah  Ah ah ah     Ah
C         G           D         A       E D C D G
Aah ah ah ah   Aah ah ah  Ah ah ah

G          Bm            Em                           -clave: G
I read the news today oh boy...
```

C: bVI prestado del modo paralelo menor
G: bIII prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor

La progresión C-G-D-A-E (ver cuadruple plagal) también se escucha en Here Comes The Sun pero por ser en clave de A se interpreta como bIII-bVII-IV-I-V y se repite 6 veces, las 4 últimas al canto de "Sun, sun, sun here it comes.."

Acá podemos ver como C y D (que en la clave de E son bVI y bVII) al llegar a G nuestro oído los reinterpreta como los muy usuales IV y V en la extrema cercanía de la usual progresión resolutiva IV-V-I (C-D-G desde el punto de vista de G).

El uso de bVII-V como acorde transicional en una clave mayor y otra clave mayor 3 semitonos más alta es muy común, dado a qué como vimos en la sección bVII-I el acorde bVII como acorde prestado en una clave mayor tiende a generar una disonancia no-funcional qué lógicamente tiende a buscar una "refuncionalización" y justamente eso es lo qué pasa con la mencionada modulación donde dicho acorde es reinterpretado como V.

Poniendolo en términos de estructura superficial/profunda es la modulación al "*relativo mayor del paralelo menor*".

Un caso más sencillo para graficarlo es el próximo ejemplo donde empezando en clave de A utiliza su bVII prestado (G) al principio solo como acorde de "contraste" pero qué luego de una modulación a C pasa confirmar mucho acorde como el V (dominante) la nueva tónica (temporal) de C (esto sucede sobre la frase "*...Another Girl who will love me 'til the end...*").

```
 I       ii      iii IV      V       vi bVII VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|G  |G#º|A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

Another Girl ▶

```
            A    D      A   D                    -clave de A
For I have got Another Girl, Another Girl
 A                G                 A          D
You're making me say that I've got nobody but you
 A           G                     A               D
But as from today, well, I've got somebody that's new
   D                                            E
I ain't no fool and I don't take what I don't want
            A    D      A   D
For I have got Another Girl, Another Girl
  A                G                 A              D
She's sweeter than all the girls and I met quite a few
 A                 G        A               D
Nobody in all the world can do what she can do
      D                                            E
And so I'm telling you, "This time you'd better stop"
            A    D      A     D
For I have got Another Girl another
 C             G               C                 -clave de C
girl who will love me till the end
   G                C
Through thick and thin
          E             A                         -clave de A
She will always be my friend
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor
(En la clave de A, V en clave de C).

En el próximo ejemplo pasa lo contrario: la primera y muy evidenta aparición de bVII (D en clave de E) se da en función de una modulación a G (bIII respecto a E) mientras qué su tercera aparición es similar a las anteriores pero da pie a una doble plagal qué marcara el fin de la canción.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

You're Gonna Lose That Girl ▶

E                        G#m                      -clave: E
If you don't treat her right my friend
             F#m           B7  E
you're gonna find her gone
                   G#m
Cause I will treat her right and then
              F#m         B7
you'll be the lonely one
             E            C#m
You're Gonna Lose That Girl  (yes, yes you're...)
             F#m       B7
You're Gonna Lose That Girl (yes, yes you're...)
             F#m    D
You're gonna looooose (yes, yes you're...)
G                      C                 G      -clave: G
I'll make a point of taking her away from you
G                      C               F
The way you treat her, what else can I do?

Solo: E G# F#m B7                               -clave: E

D: bVII prestado del modo paralelo menor (en clave de E)
F: bVII prestado del modo paralelo menor (en clave de G)
```

En el próximo ejemplo, pasa de A a C mediante el acorde de G como bVII/V transicional, pero con la particularidad de que también entra en la clave de A (desde C donde en realidad empieza la canción) mediante G.

Esto un poco grafica el origen de la reputanción de bVII como un "pseudo-dominante", más aún, podemos ver como dentro de la modulación a A, el acorde G es usado como un acorde propio (bVI

prestado) antes de ser usado como transición a la clave de C (V de C)

```
 I       ii bIIIiii  IV      V       vi     VII  I
|C  |   |Dm |D# |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C

 I       ii     iii  IV      V       vi     VII  I
 i       ii bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

Something ▶

C                          Cmaj7           -clave: C
Somewhere in her smile she knows
C7                            F            -ver progresión
That I don't need no other lover
D7                                G
Something in her style that shows me, yeah
 Am                         Am+7*          -ver progresión
I don't want to leave her now
Am7                     D7
You know I believe and how

F D# G A

A             C#m                F#m   A   -clave: A
You're asking me, will my love grow?
        D     G           A
I don't know, I don't know
A            C#m              F#m   A
You stick around now it may show
          D    G        C       -vuelta a la clave de C
I don't know, I don't know

C7: VdeIV (de C)
D7: VdeV (de C)
Am+7: x02110
D#: bIII de C.
G: bVII prestado del modo paralelo menor en clave de A
(V en clave de C)
```

Al igual qué en Something, también podemos ver en When I get home qué esta modula entre A y C. Comienza con su recordado intro al grito de "Woouoaaaaaa... woouoaaaaaa.." qué va sobre la repetición de los acordes G-A, lo cuál tiende a darnos la idea de qué se trata de bVII-I en clave de A pero al final de la estrofa G resuelve sobre C (V-I en C) donde continúa la canción.

Pero hay un truco más: antes de ese V-I a C, y en el momento en qué por primera vez se canta el titulo de la canción, G pasa a Am y no a A mayor, lo cual, debido a qué am es el VI natual de la clave de C "prepara" un poco nuestro oído para la siguiente aparición de G ya como V de C.

```
 I       ii      iii  IV     V       vi  bVIIVII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|G  |G#º|A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

When I get home ▶

```
 G       A     G     A                          -clave de A
Whoaaaaaaaa  whoaaaaaa
        D7/9                        G
I got a whole lot of things to tell her
            Am   G                              -clave de C
When I get home
     C7             F7
Come on, out of my way
            C7                F7
'cause I'm gonna see my baby today
            C7                           F7
I've got a whole lot of things I've gotta say
   G7
To her

 G       A     G     A                          -clave de A
Whoaaaaaaaa  whoaaaaaa
        D7/9                        G
I got a whole lot of things to tell her
            Am   G                              -clave de C
When I get home
     C7          F7
Come on if you please
          C7                F7
I've got no time for trivialities
            C7                        F7    G7
I've got a girl who's waiting home for me tonight.

 G       A     G     A                          -clave de A
Whoaaaaaaaa  whoaaaaaa
        D7/9                        G
I got a whole lot of things to tell her
            Am   G                              -clave de C
When I get home
```

```
                    C
When I'm getting home tonight
           Am
I'm gonna hold her tight
           C                          Am
I'm gonna love her till the cows come home
      F7             G7
I bet I'll love her more,
       F7             G7
Till I walk out that door,
 Am   G                                          -clave de C
Again

     C7           F7
Come on, let me through,
          C7                        F7
I've got so many things I've got to do
         C7                          F7
I've got no business being here with you,
     G7
This way.

 G       A     G     A                           -clave de A
Whoaaaaaaaa  whoaaaaaa
        D7/9                         G
I got a whole lot of things to tell her
            A
When I get hoooooooooome  YEAH!
        D7/9                         G
I got a whole lot of things to tell her
            C                                    -clave de C
When I get home

D7/9: x54550 (acorde dominante de séptima + nota II del acorde).
D7/9: VdeV de C
G: bVII prestado del modo paralelo en clave de A
(V en clave de C).
```

Como pueden ver en la última estrofa nos encontramos 2 nuevas sorpresas. Por primera vez en la parte qué canta "...to *her when I get home*" pasa al acorde de mayor en vez de Am y luego vuelve a repetir una última vez más esa frase para (de nuevo, por primera vez) resolver en C (acorde relativo mayor de Am) en vez de en Am.

En el próximo ejemplo la modulación de A a C se da algo sorpresivamente después de qué e7 (V de A) junte tensión ("yes we're going to a party party, yes we're...") hacia la clave original (comparar con

la modulación de Pretty Woman, también de A a C) mientras qué la vuelta a A también es através de E7 (V de A) tal como en el caso qué vimos en Another Girl para volver de C a A.

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

Birthday ▶

```
    A                                        -clave de A
You say it's your birthday
     A
It's my birthday too, yeah
     D
They say it's your birthday
      A
We're gonna have a good time
    E
I'm glad it's your birthday
      A
Happy birthday to you.

E

E7
Yes we're going to a party party
E7
Yes we're going to a party party
E7
Yes we're going to a party party

C       G                  C                -clave de C
I would like you to dance (Birthday)
       G                  C
Take a cha-cha-cha-chance (Birthday)
        G                  C
I would like you to dance (Birthday)
G         E7
Daaaaaaaaaaance

Intrumental                                  -clave de A
A    D    A    etc
```

E7: V de A.

En el mismo album que Birthday venia Helter Skelter, está empieza con una progresión en G pasa subitamente a la clave de E aunque luego volvera a usar la progresión del intro en G.

En este caso el paso entre claves mayores a un intervalo de bIII es directo y sin ningún acorde que haga transición, algo más propio de un sonido más rockero, y luego vuelve a cambiar de E a G, pero en este caso ya con G como bIII de E (ver I-bIII).

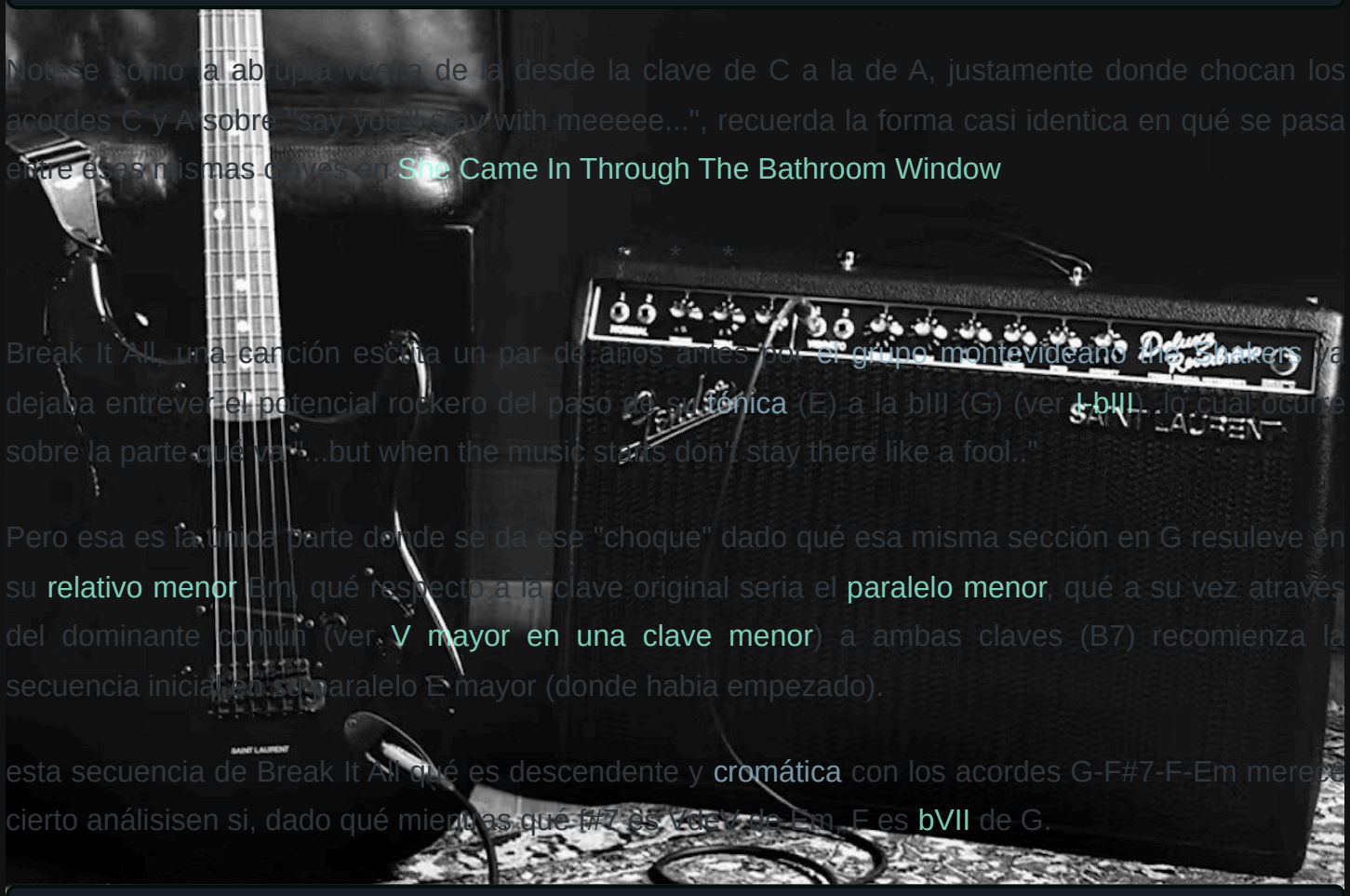
Notese también en el caso de Birthday ▶ el truco de qué la modulación a C estaprecedida por el dominante de A (E7) algo que, entre las mismas claves, también pasa en el proximo ejemplo además de qué allí sobre ese E7 va también un muy famoso riff:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

Pretty Woman ▶

```
E7 (Riff)

A                      F#m                   -clave de A
Pretty Woman, walking down the street
       A                  F#m
Pretty Woman, the kind I like to meet
        D                     E
Pretty Woman..that you look lovely as can be
E7
Are you lonely just like me?

E7         (Riff)

Dm            G                             -clave de C
Pretty Woman, stop a while
C       C/B   Am
Pretty Woman, talk a while
Dm            G                  C
Pretty Woman, give your smile to me
Dm            G
Pretty Woman, yeah, yeah, yeah
C       C/B   Am
Pretty Woman, look my way
Dm            G                    C    A
Pretty Woman, say you'll stay with meeeee..
A       F#m       D              E          -clave de A
cause I need you, I'll treat you right
```

```
A             F#m   D         E
Come with me baby, be mine tonight

Dm-G-C: modulación mediante ii-V-I a bIII (C)
```



Notese como la abrupta vuelta de la desde la clave de C a la de A, justamente donde chocan los acordes C y A sobre "say you'll stay with meeeee...", recuerda la forma casi identica en qué se pasa entre esas mismas claves en She Came In Through The Bathroom Window

Break It All, una canción escrita un par de años antes por el grupo montevideano The Rockers ya dejaba entrever el potencial rockero del paso de su tónica (E) a la bIII (G) (ver I-bIII), lo cual ocurre sobre la parte qué va "...but when the music starts don't stay there like a fool.."

Pero esa es la única parte donde se da ese "choque" dado qué esa misma sección en G resuleve en su relativo menor Em, qué respecto a la clave original seria el paralelo menor, qué a su vez através del dominante común (ver V mayor en una clave menor) a ambas claves (B7) recomienza la secuencia inicial en su paralelo E mayor (donde habia empezado).

esta secuencia de Break It All qué es descendente y cromática con los acordes G-F#7-F-Em merece cierto análisisen si, dado qué mientras qué F#7 es V de V de Em, F es bVII de G.

```
 I       ii  bIIIiii IV      V       vi     VII  I
|E  |   |F#m|G  |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

 i       ii  bIII    iv      v   bVI    bVII     i
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

             I       ii      iii IV      V       vi  bVII VII I
            |G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |F  |F#º| G

Break It All ▶

               E      E7   E6   E     -clave de E
We want you to come
               E      E7   E6   E
We want you to hear
               E      E7   E6   E
We want you to dance
      E7         B7
Dance all night long
    E
```

```
But when the music starts
      G
Don't stay there like a fool
    F#7       F
And Break It All
                Em            B7      -clave de Em
You listen me, Break It All
                E    E7   E6   E      -clave de E
Before getting tired
                E    E7   E6   E
Before getting sad
                    E
Come and shake with us
  E7         B7
Break plans tonight
    E
But when the music starts
      G
Don't stay there like a fool
    F#7       F
And Break It All
                Em                    -clave de Em
You listen me, Break It All
           G                 D        -clave de G
If you're alone and nobody shakes with you
                  G        D
Oh, please don't mind and shake oh yeah!
 Em                                   -clave de Em
Now, we're know you're fine
Am
Do the shake, do the shake oh yeah!
     F#7
And Break It All
               B7
You listen me Break It All
               E      E7   E6   E     -clave de E
We want you to come
               E      E7   E6   E
We want you to hear
               E      E7   E6   E
We want you to dance
      E7         B7
Dance all night long
    E
But when the music starts
      G
Don't stay there like a fool
    F#7       F
And Break It All
                Em                     -clave de Em
```

```
You listen me, Break It All
           G                 D         -clave de G
If you're alone and nobody shakes with you
                  G        D
Oh, please don't mind and shake oh yeah!
 Em                                     -clave de Em
Now, we're know you're fine
Am
Do the shake, do the shake oh yeah!
    F#7
And Break It All
     F          Em
You listen me Break It All
    F#7           F
And Break It All
               Em
You listen me, Break It All
    F#7           F
And Break It All
                Em
You listen me, Break It All

G G# A A# B C C# D E

E6: 022120
B7: V común entre paralelas.
F#7: VdeV
F#7-B7: turnaround en clave menor
G: bIII prestado de E
F: Napolitáno de E y Em y bVII prestado de G.
```

Podemos ver un antecedente a esta progresión cromática descendente (aunquemás corta) en Things we said today donde pasa lo contrario: Mientras qué en Things we said today (quetambién modula tanto al relativo como al paralelo mayor) el uso de VdeV (B en clave de A) se da primero como turnaround VdeV-V-I (B-E-A) sobre "...love to say you'll love me love" recién en la siguente vuelta se lo usa en función de la cromática descendente (B-Bb-Am) sobre el acorde paralelo menor sobre "...love is here to stay and that's enough" en caso de Break It All se da primero su uso "cromático" y recién en el puente su uso en un turnaround:

El puente de Break It All consiste en una nueva (diferente) y más prolongada modulación (sobre "...if you're alone and nobody..") también a G qué a su vez vuelve a otra nueva (y diferente) modulación a Em cuya resolución turnaround VdeV-VI (F#7-B7) podemos ver explicada al pie de este ejemplo, tras lo cuál (esa parte termina convenientemente en B7) vuelve a la secuencia inicial es E mayor.

Por otro lado la repetición de la progresión cromática descendente G-F#7-F-Em en Break It All tiene cierto parecido con el estribillo de Seek and destroy ▶ con la que comparte una curiosa similitud en el título.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 i       II  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

             I       ii     iii IV       V       vi bVII VII I
            |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |Bb |Bº |C
```

Things we said today ▶

```
Am      Em        Am   Em                        -clave de Am
You say you will love me
Am    Em     Am  Em
If I have to go
Am          Em     Am  Em
You'll be thinking of me
Am      Em      Am
Somehow I will know
 C                C7/9                            -clave de C
Someday when I'm lonely
 F                  Bb
Wishing you weren't so far away
 Am      Em  Am   Em                              -clave de Am
Then I will remember
 Am        Em   Am
Things we said today
 Am      Em        Am    Em
You say you'll be mine, girl
 Am       Em     Am   Em
Till the end of time
 Am         Em     Am   Em
These days such a kind girl
 Am       Em      Am
Seems so hard to find
 C                 C7/9                           -clave de C
Someday when we're dreaming
 F                Bb
Deep in love, not a lot to say
 Am      Em  Am   Em                              -clave de Am
Then I will remember
 Am        Em   A
Things we said today
A                D                                -clave de A
```

```
Me I'm just the lucky kind
 B7               E7               A
Love to hear you say that love is luck
               D
And though we may be blind
 B7               Bb              Am
Love is here to stay and that's enough
    Em       Am    Em                        -clave de Am
To make you mine, girl
Am      Em   Am   Em
Be the only one
 Am      Em      Am    Em
Love me all the time, girl
 Am      Em     Am
We'll go on and on
 C                   C7/9                    -clave de C
Someday when we're dreaming
 F                   Bb
Deep in love, not a lot to say
 Am      Em   Am   Em                        -clave de Am
Then we will remember
  Am       Em    A
Things we said today
A                D                            -clave de A
Me I'm just the lucky kind
 B7               E7               A
Love to hear you say that love is luck
               D
And though we may be blind
 B7               Bb              Am
Love is here to stay and that's enough
Am   Em      Am    Em                        -clave de Am
To make you mine, girl
Am     Em    Am   Em
Be the only one
 Am     Em       Am    Em
Love me all the time, girl
 Am      Em     Am
We'll go on and on
 C                   C7/9                    -clave de C
Someday when we're dreaming
 F                   Bb
Deep in love, not a lot to say
 Am      Em   Am   Em                        -clave de Am
Then we will remember
  Am       Em    Am
Things we said today

C7/9: VdeIV en clave de C
C7/9: x32330
```

```
Bb: bVII prestado del modo paralelo en clave de C.
```

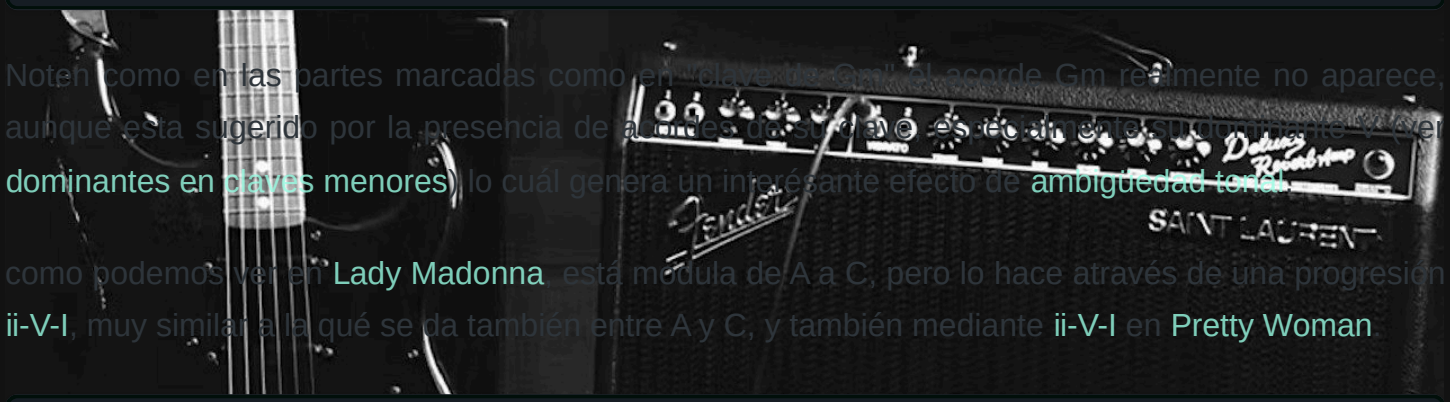
Acá con estas 3 claves qué da expuesta la estructura subyacente al juego de dos clave mayores separadas por un intervalo de tercera menor (3 semitonos, la modulación al "*relativo mayor del paralelo menor*"), y los varios atractivos juegos formales qué esto posibilita.

Posiblemente el caso más acabado de esto, es el qué podemos ver graficado y detalladamente explicado en Here There And Everywhere qué incluye partes en G mayor, en Gm y en Bb aunque, de nuevo, no necesariamente en ese orden.

Y esas tres mismas claves (aunque de nuevo no necesariamente en ese orden) es lo qué vamos a ver en el próximo ejemplo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |D  |D# |   |F  |   |Gm
            |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm |   |Aº |Bb

Have You Ever Loved A Woman? ▶

           D#                                        -clave de Gm
To really love a woman
        Cm                    D
To understand her you gotta know her deep inside
             Bb                F                      -clave de Bb
Hear every thought see every dream
             F7
N' give her wings when she wants to fly
               Cm                  Bb             D -clave de Gm
Then when you find yourself lyin' helpless in her arms
      D7             G                               -clave de G
You know you really love a woman
G
When you love a woman you tell her
                    D
that she's really wanted
              D7                                   G
When you love a woman you tell her that she's the one
G          Em          G
she needs somebody to tell her
     Em        Am     D
that it's gonna last forever
    Am                     D
```

```
So tell me have you ever really
Am                  D       G
really really ever loved a woman?
                 D#                                -clave de Gm
To really love a woman
         Cm
Let her hold you
```



Notemos como en las partes marcadas como en "clave de Gm" el acorde Gm realmente no aparece, aunque esta sugerido por la presencia de acordes que son específicamente su dominante (ver dominantes en claves menores), lo cuál genera un interesante efecto de ambigüedad tonal.

como podemos ver en Lady Madonna, está módula de A a C, pero lo hace através de una progresión ii-V-I, muy similar a la qué se da también entre A y C, y también mediante ii-V-I en Pretty Woman.

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 i       II  bIII    iv      v   bVI     bVII    i
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

             I       ii      iii IV      V       vi      VII I
            |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

Lady Madonna ▶

```
A      D      A                D           -clave de A
Lady Madonna, children at your feet
A              D         F      G    A     -bVI-bVII-I
Wonder how you manage to make ends meet
A             D     A                D
Who finds the money when you pay the rent
A                  D         F   G    A
Did you think that money was heaven sent?
 Dm                            G           -clave de C
Friday night arrives without a suitcase
 C               C/B           Am
Sunday morning creeping like a nun
Dm                                   G
Monday's child has learned to tie his bootlace
C   C/B         E7                     -vuelta a la clave de A
See how they'll run
A      D      A            D
Lady Madonna, baby at your breast.
A              D         F    G    A
Wonder how you manage to feed the rest
```

```
F: bVI prestado del modo paralelo menor
G: bVII prestado del modo paralelo menor
C/B: x20010
Dm-G-C: modulación mediante ii-V-I a bIII (C)
```

She Came In Through The Bathroom Window también modula de A a C mediante ii-V-I pero con cierto truco de ambigüedad tonal en el medio: el hecho de qué dm no pase directamente a G impide qué se interprete como ii de C y como en realidad pasa a A está más bien se reinterpreta como V de Dm.

Luego finalmente se da la ii-V-I hacia C, como ejemplo de modulación de Dm a C mediante ii-V-I lo podemos comparar con For No One mientras qué es interesante ver como en un contexto muy similar se da un juego de reinterpretación de Dm en I'll Follow The Sun.

En She Came In Through The Bathroom Window la vuelta de la clave de C a la de A se da de forma abrupta, muy similar a la de Pretty Woman

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A

 I       ii      iii IV      V       vi      VII I
|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C
```

She Came In Through The Bathroom Window ▶

```
A                                   D           -clave de A
 She Came In Through The Bathroom Window
A                        D
 Protected by a silver spoon
A                                   D
 But now she sucks her thumb and wonders
                                A
By the banks of her own lagoon
                Dm      A                       -clave de Dm
Didn't anybody tell her?
                Dm
Didn't anybody see?
  G                         C  C/B              -ii-V-I a C
Sunday's on the phone to Monday
  G                        C   A                -clave de A
Tuesday's on the phone to me
                                D     A
She said she'd always been a dancer
                                D    A
She worked in fifteen clubs a day
```

```
C/B: x20010
Dm-G-C: ii-V-I a C.
```

Por todo lo explicado en esta sección no es de extrañar qué la parodia beatle Number One ▶ utilice como elemento de caracterización un puente qué resulta de la modulación de C a D#.

En A Day In The Life habíamos visto qué ri haciamos cambios sucesivos de acordes mayores de a quintas ascendentes se "generaban" acordes prestado del modo paralelo menor

En el próximo ejemplo vamos a ver qué pasa lo mismo si hacemos cambios sucesivos de acordes mayores de a quintas descendentes

Por eso mismo y aprovechando qué modula entre la mismas claves queA Day In The Life, para comparar, vamos a marcar con el rojo habitual, los acordes qué resulten caer en dicha categoría tomados desde el acorde donde empieza la progresíon.

Sin embargo esto estrías bien a modo ilustrativo, dado qué la lentitud con la qué se desarrolla dicha progresión genera un deliberado efecto de ambigüedad tonal sobre el qué daremos más detalles en las notas al pie:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

 I      ii       iii IV      V       vi      VII I
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G

Mrs Robinson ▶

      E              E7                          -clave de E?
We'd like to know a little                              de A?
         E           E7
bit about you for our files
     A
We'd like to help you learn to help yourself
D               G
Look around you all you
               C    C/B   Am                      -clave de C/Am?
see are sympathetic eyes                          (relativas)
E7                          D
Stroll around the grounds until you feel at home
               G       Em                         -clave de G
```

```
And here's to you Mrs Robinson
 G                Em                  C    Am     D
Jesus loves you more than you will know,  wo wo wo
                 G          Em
God bless you please Mrs Robinson
G                 Em                  C             D
Heaven holds a place for those who pray, hey hey hey
        E
Hey hey hey
 E              E7                                -clave de E?
Hide it in a hiding place                                de A?
        E           E7
where no one ever goes

C/B: x20010
```

La canción es de entrada tonalmente ambigua por el hecho de qué e alterne con E7 dado qué es muy común qué una canción comience con su V como acorde de séptima dominante, por ejemplo Back In The USSR y Pretty Woman qué estan en clave de A empiezan con un insistente acorde E7.

La progresión continua con acordes mayores a quintas descendentes los cuál agrega más ambigüedad, pero en el momento en qué la canción parece a punto de detenerse en la clave de las relativas C/Am (por estar contigua a Am allí E7 funciona como su dominante), la progresión pasa repentinamente al acorde D qué termina funcionando como dominante de la clave de G.

El estribillo en clave de G es la única parte de la canción donde la clave se encuentra firmemente establecida, por lo cuál su llegada suena especialmente sentida.

Pero este no es el último truco: la vuelta a la clave (ambigua) de E se da de una forma un tanto sorpresiva, dado qué no se hace através del dominante de dicha clave, sino siguiendo al dominante de la propia clave de G (el acorde D), una especie de tarareo de una resolución decepcionante.

Viendolo en retrospectiva desde la clave de E y al preguntarse como sonaría si estando en clave de E y sin salirnos de la misma, ubiesemos utilizado los acordes IV-V de la clave de G (C y D qué en clave de E son acordes prestados del paralelo menor) para resolver en E.

Esto nos lleva al primer ejemplo de la proxima sección:

La Fanfarria bVI-bVII-I

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

With A Little Help From My Friends ▶

    C           D           E*
Biiiiiillyyyyyy    yeeeeeeeeeee Shears

E              B          F#m
What would you think if I sang out of tune,
          F#m          B7          E
Would you stand up and walk out on me.
E            B             F#m
Lend me your ears and I'll sing you a song,
          F#m       B7           E
And I'll try not to sing out of key.

ver estribillo

C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor

*La progresión C-D-E se repite como final de la canción.
```

Tal como pueden ver haciendo scroll-up no es casualidad qué estasección este precedida por la sección modulación entre claves mayores a un intervalo de bIII dado qué la relación subyacente a esa modulación es la misma qué subyace a está progresión: Mientras qué la relación de una tónica mayor con otra tónica mayor a un intervalo de bIII (3 semitonos más bajo es la de relativa mayor de su paralelo menor, los acordes bVI y bVII a su vez son los IV y V de una clave (los que su fuerte sentido resolutivo) tomados desde la clave un intervalo de bIII más baja.

Para ejemplificarlo vamos a ver el ejemplo de Lady Madonna qué primero remata su estrofa inicial con una progresión bVI-bVII-I (F-G-A) y luego modula a la clave de C (3 semitonos más alta).

esta progresión está más o menos (aunque desde ya, no exclusivamente) relaciónada con los beatles como lo demuestran homenajes como Beatle ▶ (D#-F-G en clave de G) o She's Electric (C-D-E en clave de E) y parodias como Number One ▶ (F#-G#-Bb) o Ouch ▶ (Ab-Bb-C en clave de G) lo cuál por otro lado no es injusto, dado qué además de usarla varias veces, ya aparece en su primer album con PS I love you ▶ qué es Bb-C-D en clave de D sobre la parte cantada "P.S. I love you, you, you, you!" Veamoslos graficados

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

P.S. I Love You ▶

 D                   Em                  D
Treasure these few words till we're together
     A7            Bm
Keep all my love forever
A7          Bb         C    D
P.S. I love you, you, you, you
```

Notese el tempo idéntico del uso de la progresión bVI-bVII-I (Bb-C-D) en la misma clave en If I Fell

Si revisamos las notas de Norwegian Wood veremos qué la relación bVII-I producia una disonancia qué puedaba "latente" en I

la progresión bVI-bVII-I amplia esa disonancia no funcional aún más, dicha relación de dos acordes mayores a 2 semitonos de distancia no solo se da entre bVII y I sino también entre bVI y bVII qué así generan un doble efecto "drone", por eso no es de extrañar qué en el gran revival qué se dio en los 90s de estaprogresión MTV hiciera uso y abuso de la iluminación y los filtros "azul electrico" para ir a tono con ese zumbido qué recuerda al de una línea de alta tensión, acá algunos ejemplos:

Plush (Eb F-G en clave de C), el estribillo de Jeremy ▶ (F G A en clave de A), en She's Electric, All I wanna do ▶, Backwater y Epic ▶ (en los 4 casos C-D-E en clave de E), en la estrofa inicial de Mantenha O Respeito (D-E-F# en clave e F#), en el estribillo de Aurora ▶ (F G A en clave de A) o en variaciones como en Lithium, Lump o Even flow, esta última tiene algo de bVI-bVII-I pero de una forma no-lineal, algo qué también pasa en Hello Goodbye y Juego de Seducción

Un ejemplo interesante del revival noventosa de la progresión bVI-bVII-I es Burbujas de amor ▶, la canción se mantiene por un largo rato en la clave de C sin ningún tipo de alteraciones hasta qué finalmente si aparecen bVI y bVII (Ab y Bb en este caso) pero en vez de resolver I se meten en una especie de breve modulación al modo paralelo de la qué ri finalmente saldran con una progresión Ab-Bb-C qué a su vez también será luego el final de la canción.

Otro caso qué ejemplifica la resurrección noventosa de estaprogresión es el final del himno de los estado Unidos (los links son exclusivamente de video y ya abren en el final de la canción): Pese a qué el final bVI-bVII-I no aparece en la versión original de este himno nacional, en la recordada

versión de Jimi Hendrix en Woodstock a este le ocurrio terminarla con algo bastante parecido a está progresión. Años después la idea seria retomada por Whitney Houston en el Super Bowl de 1991, versión muy recordada. Y finalmente en el acto de asunción de Obama, con su versión Beyonce no perdio oportunidad de hacer uso de ese final, una vez más.

Más ejemplos de bVI-bVII-I incluyen Brown Sugar (F G A en clave de A como resolución de su típico riff), El pibe de los astilleros ▶ (C D E en clave de E "mezclada" en la estrofa inicial y mucho más prominentemente como resolución del puente), el estribillo de Polythene Pam ▶ (C D E en clave de E), cuando pasas de nivel en super mario bros ▶, mientras que el efecto de Rodrigo ▶ en ese mismo juego es una verison más acelerada de la progresión. I am the walrus ▶ (F G A sobre "waiting for the van to come"), entre estrofa y estrofa de One In A Millon (F-G-A), el final de la fanfarria-intro de Also Sprach Zarathustra ▶, el final del tema principal de Robotech ▶, el estribillo de Waiting for the sun ▶ (Eb F G en clave de G), God gave rock n roll to you ▶ (G A B en clave de B al final del estribillo), Look what you've done ▶ (G#-A#-C en clave de C) y la estrofa inicial de Casualidad ▶ (Bb-C-D en clave de D) y Mean Mr Mustard qué agrega un acorde de paso entre bVI bVII y además revierte su dirección antes de llegar a la tónica (mantiene la tensión) con lo cuál logra un interésante efecto cromatico funky con la progresión B-C-C#-D-C#-C-B en clave de E.

Ahora veamos algunas caracteríseas especiales de algunos ejemplos.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

She's Electric ▶

E  G#   C#m  A
She's Electric
           E      G#       C#m     A
She's in a family full of ecentrics
      E                G#       C#m   A
She's done things I've never expected
      C    D    E
and I need more time

A       Amaj7        A                 Amaj7
  And I want you to know, I've got my mind made up now
A       Amaj7        E    E7
  But I need more time
A       Amaj7        A                Amaj7
  And I want you to say, do you know what I'm saying
A       Amaj7
  But I need more time
```

```
        E
Cause I'll be you and you'll be me
         E7
There's lots and lots for us to see
         A7
There's lots and lots for us to do
B7                                  E
She is electric, can I be electric too?

 - y luego cuándo ese puente se vuelve a reptir de nuevo..

E7
There's lots and lots for us to see
         A7
There's lots and lots for us to do
B7                                C    D    E
She is electric, can I be electric too?
C    D    E
can I be electric too?
C    D    E
can I be electric too?
C    D    E
ahhhhhhhhhhh!

G#: Vdevi
C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
E7, A7 y B7: ver todos los acordes básicos con 7ma dominante.
```

En este caso la progresión bVI-bVII-I (C-D-E) ya aparece desde la primera estrofa, pero la mejor parte está reservada para el final: La primera vuelta del puente resulve muy naturalmente V7-I (B7-E) sobre "She is electric, can I be electric too?" pero en la segunda vuelta del puente, no esperamos por descontado qué se dara dicha obvia resolución de nuevo, en cabio encontramos la progresión C-D-E incrustad donde esperariamos esa resolución, de ahí en más dicha bVI-bVII-I se repiten hasta concluir la canción.

Este truco tiene cierto regusto Beatle, no solo porque estos hayan usado está progresión, sino además por su tendencia a jugar con las resoluciónes qué adelanta el oído del oyente (ver resolución decepcionante) y su tendencia a incrustar progresiones dentro de otras (ver Day tripper).

Es usual qué para retrasar una resolución los compositores repitan varias veces (pa' delante y pa' atras) los acordes previos a una resolución como una forma de mantener la tensión, por ejemplo si la resolución es un típico F G C (IV-V-I) es usual qué repitan IV-V un par de veces antes de resolver a I.

Exactamente lo mismo se puede hacer con la progresión bVI-bVII-I repitiendo bVI y bVII un par de veces antes de resolver a I, un ejemplo de esto es el final de Beatle ▶ (pero no es mi único.../pero no es mi único.../pero no es mi único... amor!).

En el próximo ejemplo veremos otro ejemplo de eso pero con una variación extra:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Lithium ▶

E   G#7   C#m
I'm so happy.
  A      C      D       B
Cause today I found my friends.
   D           E
They're in my head
E   G#7   C#m
I'm so ugly
   A         C       D       B
But that's okay. 'Cause so are you
   D           E
We've broken our mirrors
E    G#7   C#m    A       C
Sunday morning is everyday
D       B
for all I care
   D           E
And I'm not scared
E     G#7   C#m    A      C      D        B       D
Light my candles. In a daze cause I've found god
E     G#7   C#m    A      C      D       B       D
Yeah...    Yeah...    Yeah...
E     G#7   C#m    A      C      D       B       D
Yeah...    Yeah...    Yeah...

G#7: Vdevi
C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Acá vemos como la progresión bVI-bVII-I (C-D-E en clave de E) es abortada pasando de D a B (V en clave de E) en vez de a E, desde donde luego vuelve a D para sí resolver en E.

La confluencia de de las variantes bVII-I (disonancia no funcional, ver Norwegian Wood en la misma clave) con la variante bVII-V (disonancia funcional, ver All My Loving en la misma clave) parecen hacer juego con la esquizofrenia de la qué hace referencia el titulo de la canción.

Lithium recuerda mucho a Mean Mr Mustard por estar en la misma clave, por la proximidad con el dominante (B7) y por la forma en qué se invierte la dirección de la progresión bVI-bVII-I antes de llegar a la tónica, pero Lithium si recurre a al bVII-I en un movimiento que recuerda en qué hacen estos mismos acordes en A Day In The Life y también en Lane de E apresurándose G con la diferencia de qué acá simplemente se vuelve E.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v    bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Mean Mr Mustard ▶

E                       E
Mean Mr Mustard sleeps in the park
               E
Shaves in the dark, trying to save paper
  B7                            C   C#
Sleeps in a hole in the road
 D                                C#  C
Saving up to buy his new clothes
 B7
Keeps a ten bob note up his nose
        E        C  B7
Such a mean old man
 E        C  B7
mean old man

C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
C#: acorde de paso entre C y D.
```

Los ejemplos de esta última progresión en el sentido contrario ósea I-bVII-bVI no son tantos (probablemente por el sentido resolutorio qué usualmente se le da) aunque si es el caso del estribillo de Gimme shelter ▶ (C#-B-A), y también en el intro de I am the walrus ▶ donde estapresente dentro de una progresión descendente más larga (precedida por el acorde B como VdeV y prolongada por E como V) también se podría decir qué la estrofa inicial de Arnold Layne ▶ es un A-G-F en clave de A si consideramos el F# entre G y F un acorde de paso, mientras que Beautiful stranger ▶ (que es una

recreación del Swinging London del cuál el ejemplo anterior fue un himno) el acorde inicial es C# qué se mantiene un largo rato para luego bajar lentamente a B y luego a A.

El próximo ejemplo tiene una estrofa inicial puramente diatónica en clave de A, comienza con un estribillo donde A pasa a V menor es decir Em (acorde relativo menor de bVII prestado) y de ahí a bVI prestado, es decir algo muy parecido a una I-bVII-bVI-I yendo al reves, la resolución finalmente es una I-bVII-bVI standard:

```
 I      ii       iii IV     V        vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv     v    bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

C'est La Ouate ▶

  A                D
Paresseuse  Par essence elle est paresseuse
       A
Est-ce vraiment la paresse
   D
Ou trop de quoi ou qu'est-ce...
  A            D
Apparemment elle est heureuse
   A                     D
C'est la plus heureuse des paresseuses

 A
De toutes les matières
      Em
C'est la ouate qu'elle préfère (C'est la ouate)
   F
Passive, elle est pensive
 G   A
En négligé de soie    (C'est la ouate)
A
De toute les matières
      Em
C'est la ouate qu'elle préfère (C'est la ouate)
   F
Passive, elle est pensive
 G  A
En négligé de soie      (C'est la ouate)
```

```
Em: v prestado del modo paralelo menor
G: bVII prestado del modo paralelo menor
F: bVI prestado del modo paralelo menor
```

Finalmente otro clásico noventoso qué describe una bVI-bVII-I para luego ver en la misma clave otro clásico con lo qué yo consideraría un acontecimiento de esa progresión que es el bVII prestado en un sentido resolutorio (bVII-I) ya sin la participación de bVI.

Más sobre bVI puede verse en la sección bVI solo.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |Eb |   |F  |   |Gm

Plush ▶

G        D       F              C
And I feel that time's a wasted go
Ebmaj7        F       G
So where ya going to tomorrow?
G       D        F               C
And I See that these are lies to come
Ebmaj7    F      D
Would you even care?

Eb: bVI prestado del modo paralelo menor
F: bVII prestado del modo paralelo menor
```

bVII–I y v–I (V menor)

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

Cry baby cry ▶
```

```
G        Am  F                G
Cry baby cry make your mother sigh
      Em7                A7        F        G
she's old enough to know better so cry baby cry
```

Ver progresión del puente en la clave relativa menor (Em)

F: bVII prestado del modo paralelo menor
A7: VdeV no-funcional

Veamos un caso del mismo grupo en misma clave y con un uso bastante similar:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm
```

I'm A Loser ▶

```
    Am    D     Am    D
I'm A Loser, I'm A Loser,
          Am          F       D
And I'm not what I appear to be

 G              D           F          G
Of all the love I have won or have lost
 G              D           F             G
There is one love I should never have crossed
 G              D          F        G
She was a girl in a million my friend
 G              D           F             G
I should have known she would win in the end
  Am    D        Am                 D
I'm A Loser, and I lost someone who's near to me
 G     Em       Am            F          D
I'm A Loser, and I'm not what I appear to be
```

F: bVII prestado del modo paralelo menor

Los últimos tres acordes (Am-F-D ósea ii-bVII-V) se ven son los mismos, con casi el mismo tempo y en la misma clave qué los últimos 3 del estribillo de I Get Around

Otros bVII-I en clave de G (F-G) incluyen A Hard Day's Night, You've Got To Hide Your Love Away ▶ y I don't want to spoil the party ▶

Si revisamos las notas de Norwegian Wood veremos qué la relación bVII-I producia un disonancia tritónica no-funcional dado qué la relación de dos acordes mayores a 2 semitonos qué posen dicha disonancia horizontalmente (entre notas de un acorde y otro) en el sentido diatónico se da entre IV y V (ver descripción de la progresión IV-V-I) resolviendo dicha disonancia en I o tónica.

En ese caso la inclusión de bVII (que pose respecto a IV la misma qué IV a V) se daba como un medio de dejar dicha disonancia "latente" en I, cosa qué también se hacia con la "sensible" qué al de dicha disonancia el uso del acorde de séptima en la tónica, qué en el sentido diatónico está reservado al acorde V.

Respecto a sus antecedentes historicos debemos mencionar el recordado blues Hoochie Coochie Man ▶ adelanta el bVII-I qué iba a marcar tendencia en el rock con el acorde G resolviendo sobre la tónica A en el riff de la estrofa inicial, y uno de los primero antecedentes de esto aparece en el intro de Some other guy ▶ (C-D en clave de D) y otro antecedente temprano es el final de Break It All (D-E).

También es bVII-I (G-A) el intro al grito de "whooooooaaaaah" qué podemos ver en la When I get home.

Otros ejemplos de la misma banda incluyen Hello Goodbye y For No One en ambos casos Bb-C.

Un caso interesante es You really got me ▶ que"secuencia" la relación bVII-I: la estrofa cominaza con un riff basado en dicha relación (G-G-F-G en clave de G) y luego lo repite 2 semitonos más arriba (G-A). Ver esto mismo en las notas Are You Gonna Go My Way?.

Podemos ver una "secuenciación" similar en The Nile song, aunque en ese caso no qué se secuencia es más bien la relación I-bVII ósea la realción bVII-I en sentido inverso.

El recurso seguiría siendo explotado, por su particular sonido incluso en la movida "alternativa" de los noventas como el recordado bVII-I (B-C# en clave de C#) de Lump sobre "she's lump... she's lump.. she's lump.." y también es bVII-I la resolución del estribillo ("..just figures..") Ironic ▶ (C-D en clave de D).

En notas sobre la progresión IV-V-I podemos ver qué la otra progresión qué genera esa disonancia horizontal (pero en ese caso funcional) sobre la tercera de V y qué resuelve en I (tónica) es la progresión ii-V-I por lo qué otra forma de producir esa disonancia no-funcional es reproducir en I (tónica) la misma relación qué entre ii-V y eso se consigue haciendo el acorde V un acorde menor, mientras qué la tónica continúa siendo mayor.

Lo qué vamos a ver ahora es un ejemplo de una canción qué repite ii-V sin resolver a I dejando qué la disonancia tritónica horizontal propia de la relación ii-V qué de irresuelta varias veces hasta qué

finalmente se "refuncionaliza" con una resolución a I.

De todas formas, si esto no ocurriera nuestra percepción del centro tonal se centraria en el acorde ii como tónica con una disonancia no-funcional como en los casos de bVII-I qué venimos viendo en este capítulo.

De más está decir qué la canción juega concientemente con tal ambiguedad tonal.

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

Miss Sarajevo ▶

           F#m
Is there a time for keeping a distance
  B
A time to turn your eyes away
           F#m
Is there a time for keeping your head down
   B
For getting on if your day
           F#m
Is there a time for kohl and lipstick
   B
A time for cutting hair
            F#m
Is there a time for High Street shopping
    B
To find the right dress to wear
           E        F#m
Here she comes uhhh heads turn around
           E           G#m
Here she comes...   to take her crown
           F#m
Is there a time to run for cover
   B
A time for kiss and tell
```

Fijense como significativamente la aparición del acorde qué finalmente será la tónica se da sobre la frase "Here she comes..". El truco es muy parecido al qué podemos ver en My Sweet Lord en la misma clave.

Al respecto también podemos ver una analogia respecto a la refuncionalización de la relación bVII-I en el gráfico de Mi novia se cayó en un pozo ciego

De todas formas hay muchísimas canciones qué reproducen la relación ii-V pero en la tónica en vez de en V (ó sea con su disonancia tritónica horizontal desfuncionalizada) sin refuncinalizar nunca ese acorde como V de I en una cadena ii-V-I. En esas canciones lo qué en Miss Sarajevo ▶ llamamos V simplemente es la tónica y ii un V con tercera menor.

Como ya dijimos esto genera una disonancia no funcional, no resuelta que les da sensación de movimiento (respecto a la quitud qué generalmente se asocia a la resolución a I) y la mayor parte de las canciones qué utilizan el truco de la dominante menor no "refuncionalizan" la disonancia inherente a esto, veamos algunos ejemplos:

El caso más celebre probablemente sea Breathe ▶ qué comienza repitiendo un monton de veces Em-A y a un ritmo deliberadamente lento donde no se da nunca un resolución clara a D qué las reinterprete como una progresión ii-V-I y la percepción de centro tonal se mantiene predominantemente en A.

Otro caso famoso es When the Music's Over ▶ con su repetición constante de un riff basado en los acordes Em-A a lo largo de toda la canción y con notables variaciones rítmicas, esto ayuda por un lado a mantener el sentido de movimiento en la canción y además le da ese particular sonido de disonancia no funcional y en ese sentido es interésante compararlo con el efecto climatico qué el uso de bVII-I (C-D) de en The End canción qué es una predecesora de When the Music's Over ▶ en la categoría "canción larga y tripsy de los Doors" mientras qué la sucesora en ese rubro, LA Woman, está mayormente basada en la relación I-bVII.

Venus ▶ también hace uso de la virtudes "marchosas" de la relación v-I "secuenciando" esa relación dentro de una estructura bluesera: comienza sobre la relación de Em-A al modo pop (un poco más rápido qué en When the music's over) y luego la repite a un intervalo de V (A mayor sobre Em: "I've got it oh baby..."). El trunaround qué cierra la secuencia (C-B7-Em ver progresión bVI-V-I en Secuencias) termina con Em como centro tonal, pero eso no quita el hecho de qué en las estrofas previas se secuencio una progresión con disonancia no-funcional.

Otra qué recuencia dicha relación es #9 Dream ▶ qué primero lo hace con Em-A (sobre "..I thought I could feel, feel:") y luego 3 semitonos más arriba con Gm-C ("..Ah! Bowakawa, pousse pousse..")

* * *

Al igual que Miss Sarajevo y My Sweet Lord, el próximo ejemplo repite todo el comienzo de la canción varias veces los acordes F#m y B.

Pero a diferencia de aquellas, ésta B nunca resuelve directamente a E (no hay refuncionalización), por lo cual decididamente se trata de una canción en clave de B mayor con el grado V de la clave menor (F#m).

La variación tonal la provee el estribillo qué parece pasar subitamente a la clave de F#, aunqueluego veremos también otras interpretaciones posibles:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

|F# |   |G#m|   |A#m|B  |   |C# |   |D#m|   |Fº |F#
|F#m|   |G#º|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m
```

You Oughta Know ▶

```
F#m                      B                    -clave de B
I want you to know that I'm happy for you
F#m                      B
I wish nothing but the best for you both
         F#m
Another versión of me Is she preverted like me?
              B
Would she go down on you in a theatre?
                F#m
Does she speak eloquently?And would she have your baby?
                B
I'm sure she'd make a really excellent mother
            F#m
'Cause the love that you gave that we made
        A                                        B
wasn't able to make it enough for you to be open wide
      F#m
No, and everytime you speak her name
  A                                  B
does she know how you told me you'd hold me
                           B
until you died? `Til you died
                  B
but you're still alive

         F#             E                    -clave de F#
And I'm here to remind you
        A                      B
of the mess you left when you went away
          F#          E
It's not fair to deny me
        A                      B
of the cross I bare that you gave to me
```

```
            B
You, you, You Oughta Know

 F#m                                          -clave de B
You seem very well
  B
Things look peaceful

Clave de B:
F#m: V prestado del modo paralelo
A: bVII prestado del modo paralelo
(acorde relativo mayor de F#m)

Clave de F#:
E: bVII prestado del modo paralelo
A: bIII prestado del modo paralelo
```

Noten qué el acorde A es tanto bVII prestado en clave de B como bIII prestado en clave de F#.

De hecho el estribillo (F#-E-A-B) podía verse como un V-IV-bVII-I en clave de B en vez de de I-bVII-bIII-IV en clave de F# tal como lo grafique, aun que por supuesto el lector es libre de hacer su propia lectura.

Ahora vamos a ver otra canción de la misma época y en las mismas claves qué hace un juego muy similar:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

|F# |   |G#m|   |A#m|B  |   |C# |   |D#m|   |Fº |F#
|F#m|   |G#º|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m

Estranged ▶

             F#m                          -clave de B
When you're talkin to yourself
              B
And nobody's home
     F#m
You can fool yourself
                      B
You came in this world alone
```

```
F#m       B
F#m       B

 A                            B              -clave de F#
... so nobody ever told you baby
                  F#
How it was gonna be
A                              B
... So what'll happen to you baby
                               F#
Guess we'll have to wait and see
B                                             -clave de B

Clave de B:
F#m: V prestado del modo paralelo

Clave de F#:
A: bIII prestado del modo paralelo

Más sobre está canción en la progresión IV-I-V
```

Otro ejemplo es las repeticiones de Fm y Bb en Sera ▶ sin qué nunca resuelva a D#, y en Capitan America (otro exito de Las Pepitas) podemos ver la misma disonancia horizonatal no-funcional pero através de la repetición de A y G.

El siguiente ejemplo en realidad no incluye el "V menor" sino el el acorde relativo mayor de este el bVII prestado del modo paralelo menor, en este caso C, que a de D. Sin embargo, vamos a ir de comparar la notable similitud de la resolución bVII-I aquí (C-D) con la resolución V-I (A-D) en el ejemplo siguiente:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

Te Recuerdo Amanda ▶

    D          F#m
Te Recuerdo Amanda
       A
calle mojada
    G
corriendo a la fabrica
 C               D
```

```
donde trabajaba Manuel
 D                F#m
La sonrisa ancha
                  A
la lluvia en el pelo
G
no importaba nada
 C                     D
ibas a encontrarte con el

C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ahora podemos comparar la notable similitud de la resolución bVII-I aquí (C-D), con la resolución v (Am-D) en el ejemplo siguiente:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº |C

Lady Jane ▶

D              C                     G    D  -clave de D
My sweet Lady Jane, when I see you again
             C                       G    D
your servant am I and will humbly remain
E7           Am                              -clave de Am/C
Just heed this plea, my love                  (relativas)
D7           G
On bended knees my love
C            D           Am      D           -vuelta a D
I pledge myself to Lady Jane
              C
My dear Lady Anne
                  G       D
I've done what I can

C: bVII prestado del modo paralelo menor
Am: v prestado del modo paralelo menor
bVII y v : acordes relativos
E7: VdeAm
D7: VdeV de C.
```

Acá como vemos bVII (G) ya hace una aparición temprana como parte de una doble plagal en D, pero hay un truco extra qué es la modulación justamente a la clave de C, con lo cuál la resolución C-D sobre "..I pledge myself to.." no está exenta de cierta ambigüedad que parece finalmente desaparecer con la resolución Am-D.

esta última resolución por ser Am el acorde relativo menor de bVII retiene la disonancia emocional asociada a bVII-I y de hecho podemos ver qué también suena muy parecida a la resolución C-D en Te Recuerdo Amanda.

Mientras qué los ejemplos qué vimos hasta aca generalmente la direccción es v-I en el caso siguiente se invierte la dirección I-v (D-Am) qué es el momento climatico de la canción:

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

I'll Get You ▶

  D
Imagine, I'm in love with you
     G            A
it's easy cause I know
       D                 Bm
I've imagined, I'm in love with you
G                        A
many, many, many times before
         D             Am
It's not like me to pretend
         D                           Bm
but I'll get you, I'll get you in the end
      G                         A
Yes I will, I'll get you in the end
   D        A
oh yeah, oh yeah

Am: v prestado del modo paralelo menor
```

El proximo ejemplo, amplia con un vamp (repetición) la dirección v-I y también aprovecha qué los acordes bVII y v prestados son acordes relativos, y de hecho aparecen contiguos (Bb-Gm) dandole al gastado cambio cliche "acorde-mayor/su-relativo-menor" una vuelta de tuerca al no aparecer típicamente como I-vi o IV-ii, sino con dos acordes prestados de la clave paralela:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII     i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   | Cm

Hey Bulldog ▶

  C          Gm
Sheepdog, standing in the rain
 C        Gm
Bullfrog, doing it again
Bb            Gm           F
Some kind of happiness is measured out in miles
    Bb              Gm                 C
What makes you think you're Something special when you smile

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
Gm: v prestado del modo paralelo menor

bVII y v : acordes relativos
```

En el próximo caso en la misma clave de C se da lo contrario: v menor (Gm) cambia a Bb (bVII prestado)

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII     i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° | C
|Cm |   |D° |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   | Cm

Los Dinosaurios ▶

    C                  Gm
Los amigos del barrio pueden desaparecer
    Bb                          C
Los cantores de radio pueden desaparecer
C                                   Gm
Los qué estan en los diarios pueden desaparecer
   Bb                        C
La persona qué amas puede desaparecer

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor
Cm: v prestado del modo paralelo menor
```

Puente de Gustavo Cerati también comienza con la progresión
I-v-bVII-I pero en clave de F: F-Cm-Eb-F

Finalmente aquí vemos un cambio de acorde (Em) como el pomposo coro de la estrofa inicial:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

                                        i       ii  bIII    iv
(F#m clave relativa menor de A)->   |F#m|   |G#º|A  |   |Bm
```

Strawberry Fields Forever ▶

```
 A
Let me take you down
                Em
Cause I'm going to
                   F#
Strawberry Fields

Nothing is real
     D          E   F#         -bVI-bVII-I a F#?
And nothing to get hung about
   D                 A
Strawberry Fields Forever
 E        G#m        E7       Bm   A   G#º   F#m
Living is easy with eyes closed
                           D
Misunderstanding all you see
              E             A
It's getting hard to be someone
    A/G#         F#m
But it all works out
D           E           D     A
It dosen't matter much to me
```

Em: v prestado del modo paralelo menor
F#: Vdeii no-funcional
G#º: 456464 medio-disminuido, ver disonancia en tiempos débiles
Bm-A-G#º-F#m: iv-bIII-II-i en clave de F#m (relativa menor de A)
A/G#: 477655

La inclusión de F# acá parece ser más una breve modulación a dicha clave qué un Vdeii dade que:

1. nunca resuelve a Bm.
2. D-E-F# forma una progresión bVI-bVII-I (quetiene un fuerte sentido resolutorio).
3. está bVI-bVII-I también está precedida por F# por lo qué actua como una "confirmación" de ese centro tonal.
4. la disonancia no-funcional de bVII-I (E-F#) es analoga a la de I-v (A-Em) de la clave original.
5. las modulaciones entre dos claves mayores a 3 semitonos es extremadamente común en los beatles (ver link).

La típica descendente cromática desde un acorde mayor (E-G#m-E7) qué usualmente comienza de la tónica para convertirse en VdeIV con la "conversión" del la tónica en acorde de séptima, acá arranca desde el acorde V (E) de hecho lo podemos considerar una modulación fugaz a E dado qué el acorde G#m (III de C) no es natural de la clave de A, aunque si podemos decir qué para el momento en qué e se convierte en E7 a recuperado su "puesto" como V de A.

La frase qué comienza en E7 (V) termina en F#m (vi or relativo menor) lo cuál se denomina resolución decepcionante y nos muestra una peculiaridad de la "construcción" del G# medio-disminuido en ese contexto, a la vez esto también nos permite ver qué se encuentra en el grado natural para un disminuido vII del relativo mayor (A) y ii del relativo menor (F#m).

Debido a qué las claves relativas estan hechas de los mismos acordes esa progresión descendente hacia F#m (Bm-A-G#º-F#m o iv-bIII-ii*-i) no agrega nada nuevo a lo que podemos encontrar con un recuerso similar en Blackbird donde si agrega acordes diferentes.

Es cuándo estando en clave de G, la canción empieza su estribillo con la progresión F-Em-Dm-C (IV-iii-ii-I en clave de C) con lo cuál los acordes F y Dm no son propios de la clave de G, sino qué respecto a está caen en la categoría de bVII y V menor prestados del paralelo menor.

El cambio I-bVII

La disonancia horizonatal no-funcional ya está descrita en las notas a Norwegian Wood, en la sección bVI-bVII-I, y en la sección bVII-I.

La relación I-bVII además de heredar el sonido no-diatónico del bVII prestado y dicha disonancia no-funcional, también invierte la dirección de la misma.

La canción con la qué vamos a ejemplificar ya utiliza bVII en la estrofa inicial, pero es definitivamente su uso pervasivo en el estribillo lo qué haria escuela en el rock de los años sucesivos:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Every Little Thing ▶

```
 A                  D    E
When I'm walking beside her
  A                 G  D  D/C#
People tell me I'm lucky
  Bm   Bm/A      E7    A
Yes I know I'm a lucky guy

 A              D     E
I remember the first time
 A               G   D   D/C#
I was lonely without her
  Bm    Bm/A    Bm/G#     A
Yes I'm thinking about her now

   A           G
Every Little Thing she does
              A
She does for me, yeah
   A              G
And you know the things she does
              A
She does for me, ooh
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor
D/C#: x40232
Bm/A: x04432

El comienzo de la estrofa de el siguiente ejemplo es otro ejemplo de la influencia de los Beatles como pioneros en este cambio de acorde:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

The Night Before ▶

```
Intro:
D    F    G     A

D               C   G      A
We said our goodbyes (the night before)
D                C   G      A
Love was in your eyes (the night before)
Bm          Gm    Bm                     Gm
Now today I find, you have changed your mind
D                 G               D    F  G
Treat me like you did the night before
D                C   G       A
Were you telling lies? (the night before)...
```

F: bIII prestado del modo paralelo
C: bVII prestado del modo paralelo
Gm: iv prestado del modo paralelo

La progresión I-bVII-IV-V también tendría hits en los 90s

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Champagne Supernova ▶

```
  A
Slowly walking down the hall
  G
Faster than a cannonball
  D                                  E
Where were you while we were getting high?
                   A
Some day you will find me
                  G
Caught beneath a landslide
        D                        E
In a champagne supernova in the sky
```

G: bVII prestado del modo paralelo

La fuente más común de dicho cambio I-bVII es la repetición de la progresión doble plagal qué es igual a la progresión I-bVII-IV-V qué vimos en los dos ejemplos anteriores pero sin el acorde V lo cuál hace qué destaquela "resolución plagal" IV-I (una quinta ascendente en contraposición a la quinta descendente V-I)

Sin enbargo varios de esos ejemplos de hecho el I-bVII al comienzo es más notorio en términos de tempo y fraseo qué los 2 cambios de quinta ascendente a los qué hace referencia la etiqueta "doble plagal" por ejemplo:

En clave de Db (Db-B):

- Sweet Child O' Mine
- Shine

En clave de D (D-C):

- Agua
- The End
- Please Don't Go
- Lady Jane

En clave de G (G-F):

- Tan Solo
- Fortunate Son

En clave de F (F-Eb):

- Hey Jude

En clave de E (E-D):

- With A Little Help From My Friends
- Sympathy For The Devil
- Back In Black
- Good Times Bad Times

En clave de A (A-G):

- Unskinny bop
- Rock N' Roll Damnation

En clave de B (B-A):

- Rock Del Pedazo
- Lovely Rita (Intro/Coda)
- Ghostbusters Theme
- Thunderstruck

De todas formas, hay muchos más ejemplos qué rin ser estrictamente doble plagales son variaciones de la misma como por ejemplo estacanción qué comienza su estrofa con un iconico I-bVII (E-D en clave de E) y qué reria una doble plagal si no se atravésara G (bIII) como un rápido acorde de paso entre A y E:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

No Rain ▶

E
All I can say is that my
D
Life is pretty plain
  A                        G       E
I like watching the puddles gather rain
    E
And all I can do is just
 D
Pour some tea for two
     A
And speak my point of view
     G        E
But it's not sane
 E
It's not sane

E           D          E          D
I just want someone to say to me, no oh oh oh
E           D                 E        D
I'll always be there when you wake      yeah
E                    D              E         D
You know I'd like to keep my cheeks dry today
E            D                   E
So stay with me and I'll have it made (I'll have it made)
```

```
D: bVII prestado del modo paralelo menor
G: bIII prestado del modo paralelo menor
```

Más casos qué sin ser ni doble plagal o una I-bVII-IV-V utilizan la progresión I-bVII:

- Lump, Beautiful stranger (C#-B)
- Sobredosis De TV, You Oughta Know (F#-E)
- Mucho mejor ▶, Pink ▶, Wild horses ▶, I'm a believer ▶ (G-F)
- Another Girl, LA Woman, Big guns ▶, I can't dance ▶ (A-G)
- Hair of the dog ▶, Clash city rockers ▶, Ramble on ▶, Paranoid ▶ El 38 ▶, Flaming ▶ (E-D)
- California girls ▶ (B-A)
- Pretty tied up ▶ (D-C)

Para casos de canciones qué alternan entre I y bVII ver en este link

Plush también la incluye(G-F en clave de G sobre) pero no en la parte graficada en el link sino en la parte qué canta *"When the dogs do find her got time, time, to wait for tomorrow"*.

Dado qué es un recurso típicamente rockero y usualmente es tocado con guitarra electrica, también es bueno refrescar algunas cuestiones sobre el uso de acordes de quinta en este link.

El uso de bVII como sustituto de V se puede apreciar en Brown Sugar qué pueutiliza la progresión A-G-A para cerrar su estrofa blusera dado qué el V está reservado para el estribillo y algo similar también pasa en To Be With You.

Así mismo en el proximo caso en clave de E usa el cambio I-bVII (E-D) también en la transición entre estrofa y estribillo. Como dato adicional es de notar qué la canción también explota cierta ambiguedad tonal entre E y F#m dado qué mientras qué f#m es el ii natural de la clave de E, el acorde E a su vez es el bVII natural (no prestado) de la clave de F#m:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Girl, You'll Be A Woman Soon

 F#m  B               E     F#m
Girl... you'll be a woman soon
```

```
F#m
Love you so much can't count all the ways

I'd die for you girl and all they can say is
     E
He's not your kind
     F#m
They never get tired of putting me down and

I never know when I come around
     E
What I'm gonna find
                D
Don't let them make up your mind, don't you know...

 F#m   B              E     F#m
Girl... you'll be a woman soon
 F#m   B         E
Please...  come take my hand

D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Mientras qué el ejemplo anterior utiliza I-bVII dentro del contexto de ambiguedad entre I y ii (E y F#m) el próximo ejemplo lo usa inmediatamente después de haber salido de la clave de Em a su clave Relativa Mayor de G:

```
 i       ii  bIII    iv      v   bVI     bVI    i
|Em |   |F#°|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |  |Em

             I       ii      iii IV      V      vi  bVIIVII I
            |G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |  |Em |F  |F#°|G

Little Wing ▶

             Em                   G       -clave de Em
Well, she's walking through the clouds
       Am
With a circus mind
           Em
That's running round
 Bm
Butterflies and zebras
     Bb       Am
And moonbeams
     C          G                         -clave de G
And fairy tales
```

```
                F                    C
That's all she ever thinks about
                  D
Riding with the wind

F: bVII prestado del modo paralelo menor
```

En The Nile son más repeticiones de I-bVII (por ejemplo al comienzo A-G en clave de A) pasa a un acorde mayor un semitono detrás de bVII (F# mayor) qué funciona como dominante de la clave, semitonos más arriba (B respecto a la anterior con A ahora haciendo de bVII de B) donde repite el ciclo.

Pero respecto a The Nile song hay qué notar qué el sonido particular del acorde bVII prestado se hace más evidente cuándo no se vuelve inmediatamente a I como dejandolo "colgado" y es justamente lo qué vamos a profundizar a partir del próximo ejemplo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

Even Flow ▶

  D  riff    D                   riff            D
Freezin', rests his head on a pillow made of concrete, again
    D   riff   D                 riff                 D
Oh, Feelin' maybe he'll see a little better set a days
    D     riff   D                  riff
Oh, hand out, faces that he sees time again ain't that familiar
    D      riff      D           riff                     D
Oh, dark grin, he can't help, when he's happy looks insane
D    Bb                        D     C
Even flow, thoughts arrive like butterflies
    D        Bb                      D     C
Oh, he don't know, so he chases them away, yeah...ooh...
     D       Bb                   D   C    D     C     D
Oh, someday yet, he'll begin his life again    life again

Bb: bVI prestado del modo paralelo menor
C: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Acá algunos ejemplos de canciones qué repiten varias veces el bVII lo cual da la relación I-bVII, note qué mientras la melodía resuelve en I solo bastan 2 acordes para lograr ese efecto.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

If I Needed Someone ▶

A
If I needed someone to love
                                      G
You're the one that I'd be thinking of
            A
If I needed someone
A
If I had some more time to spend
                                 G
Then I guess I'd be with you my friend
            A
If I needed someone

Ver el estribillo

G: bVII prestado del modo paralelo menor


 I       ii      iii IV      V       vi      VII  I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII     i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº | C
|Cm |   |Dº |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   | Cm

Tomorrow never knows ▶

C
Turn off your mind relax and float downstream
          Bb                C
It is not dying  It is not dying
C
Lay down all thoughts, surrender to the void
      Bb             C
It is shining  It is shining
C
That you may see the meaning of within
```

```
      Bb           C
It is being  It is being
```

Bb: bVII prestado del modo paralelo menor

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

LA woman ▶

```
      A
Well, I just got into town about an hour ago
Took a look around, see which way the wind blow
Where the little girls in their Hollywood bungalows
Are you a lucky little lady in the city of light
              A
Or just another lost angel?
         G              A
City of night, city of night
         G              A
City of night, city of night wow c'mon
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

Ver puente

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Capitan America ▶

```
A                          G
Moviendose torres de cristal irrompible
A          G
frente a mi,garantizado
A                           G
Caen sobre mi las cadenas de supermercados
A                 G
compre más barato, garantizado
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

Personalmente ▶ de la misma banda también se basa
en I-bVII (F#-E) ver también notas sobre "Sera".

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm
```

Got To Get You Into My Life ▶

```
G                                                    F
I was alone I took a ride I didn't know what I would find there
G                                                  F
Another road where maybe I can see another kind of mind there
```

F: bVII prestado del modo paralelo menor

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm
```

Divididos Por La Felicidad ▶

```
F                      G
 I'm always breaking glasses
   F             G
In other people rooms
F                G
 Forever making passes
  F                G
at other people's tombs
F                 G
 No matter what existed
  F                 G
A few short years ago
```

F: bVII prestado del modo paralelo menor

Ver Mi novia se cayó en un pozo ciego en la misma clave.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i
```

```
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Jane Says ▶

```
 G    A
 G    A
 G    A
Jane Says
     G            A
I'm done with Sergio
G     A              G     A
He treats me like a ragdoll
  G       A
She hides
     G      A      G
The television
     A                G   A
Says I don't owe him nothing
```

G: bVII prestado del modo paralelo menor

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm
```

Loser ▶

```
 D     C  D        C        D
Sooooy un perdedor.. I'm A Loser baby...
C               D
so why don't you kill me
 D     C  D        C        D
Sooooy un perdedor.. I'm A Loser baby...
C               D
so why don't you kill me
```

C: bVII prestado del modo paralelo menor

The End en la misma clave comienza alternando entre D y C antes de proceder con una doble plagal, mientras que We Can Work It Out comienza insistentemente en el acorde (y clave) de D con un breve paso a C en el tiempo débil antes de la resolución de la frase.

```
 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
 i       ii  bIII    iv      v  bVI     bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

If ▶

E                          D
If I were a swan, I'd be gone.
E                            D
If I were a train,  I'd be late.
E
And if I were ....

ver turnaround

D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Este I-bVII en clave de E recuerda a varios otros en la tonalidad de E (D), como el qué comienza la parte en clave de E de A Day In The Life, el final de la estrofa en Hold My Hand (Please, please Hold My Hand...") y al comienzo del estribillo de Happy Together ("I can't see me loving...").

En clave de B ver Walk Like an Egyptian, mientras qué el caso de The Nile song puede ser comparado con varios de los ejemplos de más arriba debido al hecho de qué cambia de clave 6 veces.

El Acorde bVI Prestado

Su uso más común es, por lejos, como parte de la progresión bVI-bVII-I, pero en P.S. I Love You antes de rematar con una progresión bVI-bVII-I (Bb-C-D sobre "you you you!" con un "you" sobre cada acorde) Bb ya aparece antes de su "you" correspondiente, justo luego del dominante (A) donde más bien esperaríamos escuchar I.

El truco de V-bVI "abortando" la resolución V-I (ver resolución decepcionante) nos va a qué dar más claro en una canción qué lo usa libre de bVI-bVII-I, se trata de I will ▶ donde se da V-bVI (C-C# en clave de F) como una variación previa al final.

Otros ejemplos donde se puede escuchar este truco son Till there was you ▶ (C# en clave de F sobre el final) y Lazy Flies ▶ (G# en clave de C).

En I Saw Her Standing There se utiliza bVI como una "sustitución del vi menor" en una especie de variación de la progresión crómatica IV-iv-I dado siendo iv menor un acorde prestado en una clave mayor, el bVI prestado es su acorde relativo mayor: estando en clave de E diríamos qué en vez de usar IV-iv (A-Am) se "sustituye" con IV-bVI (A-C) sobre su icónico "uoooooohhhh!" conservando la linea crómatica descendente de 3 notas asociada a IV-iv-I.

Y Heart shaped box ▶ consiste de una progresión I-bVI-IV (B-G-E en clave de B) todo el tiempo y Mmm mmm mmm mmm ▶ claramente basa su sonido en el uso de G# en clave de C.

El estribillo de Even flow utiliza bVI y bVII pero no en la forma lineal de bVI-bVII-I veamos un ejemplo mas antiguo qué también hace lo propio:

```
 I       ii      iii IV      V       vi      VII   I
 i       ii bIII     iv      v   bVI     bVII      i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº | C
|Cm |   |Dº |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   | Cm

Hello Goodbye ▶

Dm           C
You say yes, I say no
G7               Am            G7
You say stop and I say go, go, go
Am        G7
Ohhhhhh, oh no
G           G7      F        C
You say goodbye and I say hello
  C/B       Am
Hello, hello goodbye
G            F               G#
I don't know why you say goodbye
         C
I say hello
 C/B        Am
Hello, hello goodbye
G            F               Bb
I don't know why you say goodbye
         C
I say hello

C/B: x20010
Bb: bVII prestado del modo paralelo
G#: bVI prestado del modo paralelo
```

El estribillo del próximo ejemplo incluye una muy inusual resolución bVI-I (G-B en clave de B):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

Juego De Seducción ▶

  B                F#4
Voy a ser tu mayordomo
        A               E
Y vos harás el rol de señora bien
B                    F#4
...O puedo ser tu violador
      A             D       C#m       B
La imaginación estanoche todo lo puede

E         A        G       B
               ...te llevaré
E         A        G       B
hasta el extremo,  te llevaré
E         A        G       B
he!      he!      he!  abrazame..
E         A        G       B
este es el juego de seducción

  B                  F#4
Estamos solos en la selva....

F#4: 244422
A: bVII prestado del modo paralelo menor
G: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bIII prestado del modo paralelo menor
```

El puente de Hold My Hand es un progresión vi-VdeV-IV-bVI-I en clave de E (C#m-F#7-A-C-E) mientras qué la estrofa inicial de Backwater es I-VdeV-bVI-I en la misma clave (E-F#-C-E):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em
```

```
Hold My Hand ▶

Intro     E      D      A      B7

F#m          B7              E
I'm not the kind of guy who likes to play Big Brother
F#m            B7              E
But I've just seen your date outside, he's with another
C#m     G#m             A
I saw you both come in but
      G#m        F#m       B7
clearly you're not meant for him so...
E        D             E
please please Hold My Hand
         C#m
Hold My Hand, yeah yeah
         F#7
Hold My Hand, yeah yeah
         A             C       E
Hold My Hand and I'll see you home

F#7: VdeV
D: bVII prestado del modo paralelo menor
C: bVI prestado del modo paralelo menor
```

El enfasís en relación bVI-V (como su repetición, ver bVI-V-i) es muy común sobre todo en la música flamenca (es parte de la progresión andaluza de hecho) pero en esos casos no se lo puede considerar a bVII un acorde prestado dado qué se trata de una progresión en clave menor.

Pero en muchas canciones en clave mayor si se da el uso de bVI prestado y V antes de resolver a I como en Blue Sunday ▶ qué en clave de F (mayor) enfatiza la relación bVI-V (C#-C) y en de Black hole sun ▶ D#-D-G en clave de G).

Más casos incluyen: Ain't She Sweet, Cigarettes and Alcohol, That Thing You Do, I Call Your Name y Mean Mr Mustard (en los 5 casos C-B-E en clave de E).

Otro caso de lo mismo es lo qué vamos a ver a continuación, qué cierra su puente con una pregresión V-bVI-V (E7-F-E y en clave de A) pero qué además ya utiliza bVI solo al comienzo de dicho puente:

```
I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
i      ii  bIII     iv      v    bVI    bVII      i
```

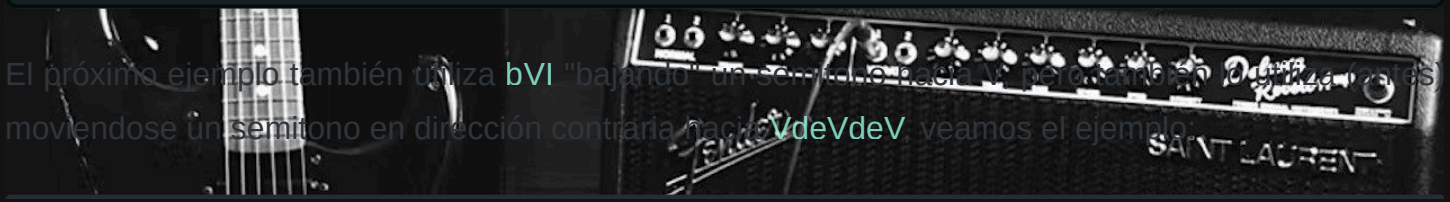
```
|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am
```

Oh! Darling ▶

E5+

```
    A                E7
Oh darling please believe me
F#m                  D
I'll never do you no harm
   Bm              E7
Believe me when I tell you
Bm         E7        A
I'll never do you no harm

A   D   A   E5+

    A              E7
Oh darling if you leave me
F#m                D
I'll never make it alone
  Bm              E7
Believe me when I beg you
Bm         E7        A
Don't ever leave me alone

A   D   A   A7

          D                   F
When you told me, you didn't need me anymore
           A
Well you know I nearly broke down and cried
         B7
When you told me you didn't need me anymore
         E7            F             E  E7  E5+
Well you know I nearly fell down and di-i-i-ed
    A              E7
Oh darling if you leave me ...
```

E5+: 022110 o 0765x0
A7: VdeIV
B7: VdeV
F: bVI prestado



El próximo ejemplo también utiliza bVI "bajando" un semitono en la V, pero también (notes) moviendose un semitono en dirección contraria hacia VdeVdeV veamos el ejemplo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |Eb |   |F  |   |Gm
```

Honey Pie ▶

```
G                           Eb
Honey pie you are making me crazy
E7                  A7
I'm in love but I'm lazy
D7                      G       Eb   D7
So won't you please come home
   G                        Eb
Oh honey pie my position is tragic
 E7                   A7
Come and show me the magic
 D7                G
of your Hollywood song
```

Eb: bVI prestado
E7: VdeVdeV
A7: VdeV

Veamos un par de ejemplos más del uso solitario de bVI como acorde prestado:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |Eº | F
|Fm |   |Gº |G# |   |Bbm|   |Cm |Db |   |Eb |   | Fm
```

What A Wonderful World ▶

```
     F         Am    Bb         Am
I see trees of green, red roses too
Gm          F     A7         Dm
I see them bloom, for me and you
      Db               Gm          C7     F    F5+ Bbmaj7 C7
And I think to myself, What a  wonderful world.
```

```
A7: Vdevi
Db: bVI prestado
F5+: 113221
```

Ahora una canción qué rólo usa I y bVI. después de visto el ejemplo veremos un par de detalles sobre la canción.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|F# |   |G#m|   |A#m|B  |   |C# |   |D#m|   |F° |F#
|F#m|   |G#°|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m

Something In The Way ▶

F#             D
Underneath the bridge
F#                    D
The tarp has sprung a leak
F#                    D
And the animals I've trapped
F#                 D
have all become my pets
F#                     D
And I'm living off of grass
F#                         D
And the drippings from my ceiling
F#               D
It's okay to eat fish
F#                           D
'Cause they don't have any feelings

F#               D   F# D
Something In The Way, mmm
F#               D   F#       D
Something In The Way, yeah, mmm
F#               D   F# D
Something In The Way, mmm
F#               D    F#       D
Something In The Way, yeah, mmm
```

Desde el vamos la relación de los acordes I y bVI es lo suficientemente peculiar como para que la canción qué está hecha de solamente esos dos acordes tenga un cierto clima particular pero noten qué hay algo de engaño tonal en el hecho de qué todas las frases, el estribillo e incluso la canción,

terminen siempre en D, dando la impresión de ser una "resolución" y de qué esa es la clave en realidad.

Haciendo el experimento de agregar el acorde F# inmediatamente después de ese cierre, podemos ver qué prácticamente arruina ese efecto (aparte de generar el efecto conocido como tercera de Picardy, ver ejemplos en link).

El intro de Under the bridge también usa F# y D.

Acordes Prestados y Engaño Tonal

Podemos checkear un ejemplo con este link a Help! donde G y E son de hecho bVII-V, pero debido a la deliberada ambigüedad tonal en el desarrollo de dicho intro ubiese cabido la posibilidad de interpretarlos como I-Vdeii antes de qué la clave qué dara firmemente establecida en A y no en G.

El siguiente ejemplo comienza con un intro cuyo sonido parte de tocar lo cual se debe a qué esta basado en los acordes F# mayor y D mayor, cuya relación de dos acordes mayores separados por cuatro semitonos no se da naturalmente en la clave diatónica, como podemos ver en Somethingin the way qué usa solo esos dos acordes F# y D.

Pero además de eso acá hay un truco basado en la ambigüedad tonal, dado qué ningúno de los dos acordes resulta ser la clave de la canción, qué rorpresivamente resultara luego comfirmada como la clave de E mayor.

Más alla del truco en ese contexto el acorde D mayor es el bVII prestado de E y F# mayor vendría a ser VdeV no-funcional, acá el ejemplo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I

 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Under the bridge ▶

D F# D E F# D F# D E F#

E           B            C#m           G#m A
Sometimes I feel like I don't have a partner.
 E           B            C#m     A
Sometimes I feel like my only friend,
```

```
        E       B
Is the city I live in, the city of angels
C#m       G#m    A
The city of angels
E        B      C#m          A       Emaj7
Lonely as I am together we cry
```

E: bVII prestado del modo paralelo menor
F#: VdeV

El uso del bVII prestado al comienzo de una canción para generar ambiguedad y reinterpretación tonal no era nuevo por entonces.

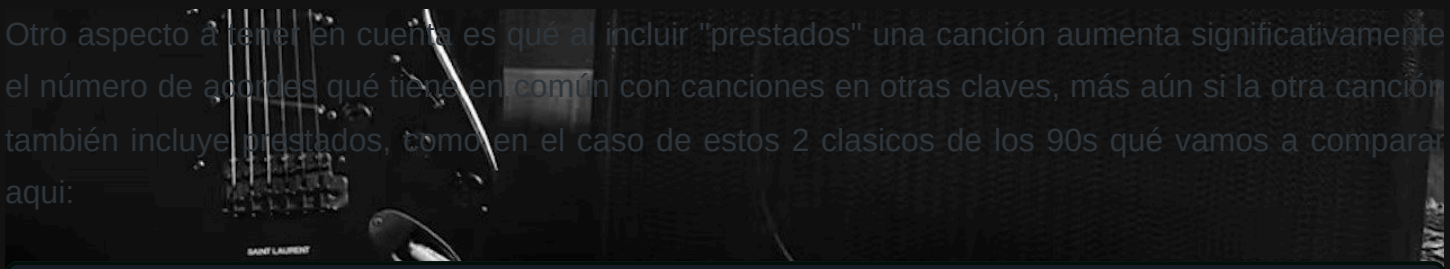
En el próximo ejemplo vamos a ver una canción qué comienza insistentemente sobre un mismo acorde llevandonos a interpretarlo como la tónica, pero la progresión posterior termina estableciendo la tónica (o centro tonal) dos semitonos más arriba, con lo cuál el acorde inicial pasa a ser reinterpretado como bVII prestado.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|B  |   |C#m|   |D#m|E  |   |F# |   |G#m|   |A#º|B
|Bm |   |C#º|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm

Doctor Robert ▶

  A                                   A
Ring my friend, I said you'd call Doctor Robert
   A                              A
Day or night he'll be there any time at all, Doctor Robert
   F#                                F#
Doctor Robert, you're a new and better man
   F#7
He helps you to understand
    E                   F#          B
He does everything he can, Doctor Robert
```

A: bVII prestado del modo paralelo menor

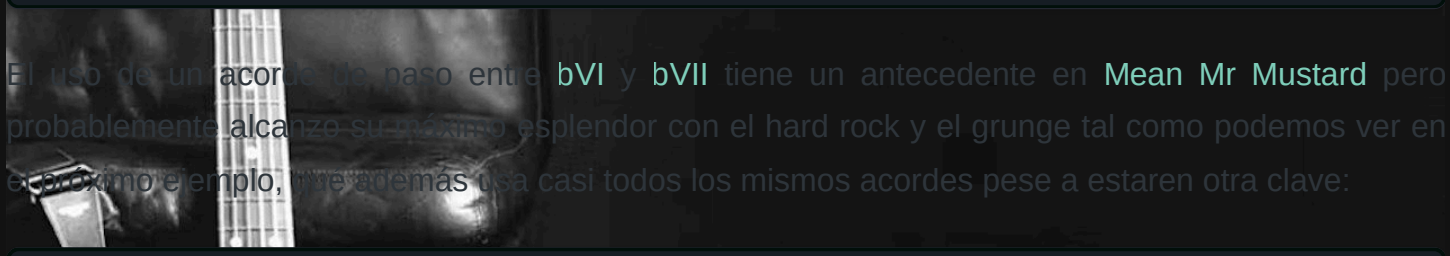
Noten qué la relación bVII-V (A-F#) ya se encuentra en I-bIII-I (G-B), ya que ambas podría haber sido interpretada como un I-VdeII dado al juego de ambigüedad tonal con el que comienzan ambas canciones, antes de qué establezcan claramente su clave

Otro aspecto a tener en cuenta es qué al incluir "prestados" una canción aumenta significativamente el número de acordes qué tiene en común con canciones en otras claves, más aún si la otra canción también incluye prestados, como en el caso de estos 2 clasicos de los 90s qué vamos a comparar aqui:



```
 I      ii       iii IV      V       vi      VII I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|C# |   |D#m|   |Fm |F# |   |G# |   |Bb |   |C* |C#
|C#m|   |D#°|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m

Lump ▶

Lump sat alone in a boggy marsh,
totally emotionless except for her heart
Mud flowed up into lump's pajamas
she totally confused all the passing pihranas

  B    C#     B    C#     B    C#
She's lump, she's lump, she's lump
  C#         F#      B
She's in my head
  B    C#     B    C#     B    C#
She's lump, she's lump, she's lump
  C#         F#      B
She's in my head

 C#                              B
Lump lingered last in line for brains
                 E                          C#
and the one she got was sorta rotten and insane
 C#                                  B
Small things so sad that birds could land
              E                              C#
Is lump fast asleep or rockin' out with the band?

  B    C#     B    C#     B    C#
She's lump, she's lump, she's lump
  C#         F#      B
She's in my head
  B    C#     B    C#     B    C#
She's lump, she's lump, she's lump
  C#         F#      B
She's in my head

 C#         E F F#   A A# B
Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh
 C#         E F F#   A A# B
```

```
Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh
 C#          E F F#   A A# B
Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh

B: bVII prestado del modo paralelo
A: bVI prestado del modo paralelo
E: bIII prestado del modo paralelo
F: acorde de paso entre E y F#
A#: acorde de paso entre A y B
```



El uso de un acorde de paso entre bVI y bVII tiene un antecedente en Mean Mr Mustard pero probablemente alcanzo su máximo esplendor con el hard rock y el grunge tal como podemos ver en el próximo ejemplo, Tyler además usa casi todos los mismos acordes pese a estaren otra clave:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|F# |   |G#m|   |A#m|B  |   |C# |   |D#m|   |F° |F#
|F#m|   |G#°|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m

Mantenha O Respeito ▶

 F#        C#    C       B
Não, não preciso da sua postura
                      D       E
A minha segurança eu faço na cintura
 F#                   C#        C       B
Um hipócrita vai e os valores não caem
                        D               E
É tanto preconceito qué eu não aguento mais
 F#               C#       C      B
Se você tem amor pelo qué tem no peito

D2 más Mantenha O Respeito

 F#     C#      C       B     Bb     B     C
D2 más Mantenha O Respeito
 F#     C#      C       B     Bb     B     C
D2 más Mantenha O Respeito
 F#     C#      C       B     Bb     B     C
D2 más Mantenha O Respeito
```

```
C: acorde de paso entre C# y B
D-E-F#: ver bVI-bVII-I
Bb: Vdevi (no-funcional crómatica con B)
```

bVII Prestado Refuncionalizado como IV

Antes qué nada aclaro qué no se debe confundir esto con la refuncionalización de bVII como V en la modulación entre claves mayores a un intervalo de bIII

En los ejemplos de Blackbird y Eternal Flame habíamos visto qué ri estamos en clave G el acorde F (no natural de la clave de G) se podía considerar bVII prestado del modo paralelo.

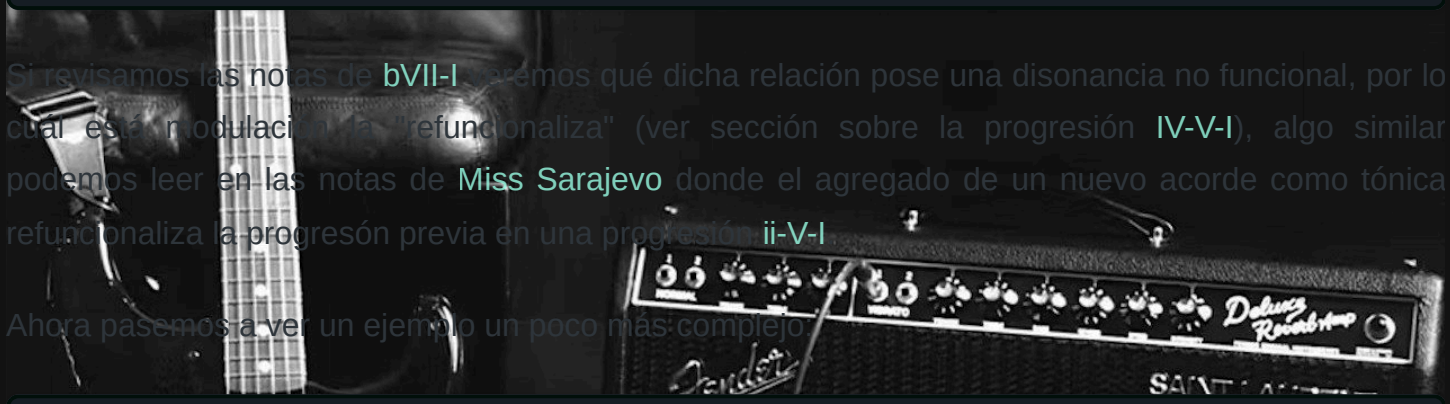
Siendo este un acorde no natural de la clave tiende a querer [illegible] otros acordes y a "buscar" un contexto tonal donde resulte más estable.

Esto ocurre cuando ambas canciones modulan a la clave de C donde mismo acorde se vuelve totalmente consonante y natural como IV de la nueva clave.

Lo qué vamos a ver ahora son un par de canciones qué utilizan bVII en una clave y al modular a su grado IV ese acorde se vuelve a su vez IV de la nueva clave:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |Bº /C

Mi novia se cayó en un pozo ciego ▶

G     F     G     F                           -clave de G

     G           F             G     F
Caminando por la calle con mi novia
       G           F             G     F
desde hoy ya no escucho más sus penas
      G         F           G     F
mirenla, en el pozo se ha caido,
           G          F           G     F
ella no quiere nunca más estar conmigo
```

```
            C                 F                    -clave de C
Hay qué racarla, hay qué racarla,
            G     F    G    F
del pozo ciego
             C                  F
Hay qué ayudarla, hay qué ayudarla
              G     F    G    F
porquela quiero

F: bVII prestado del modo paralelo
```



Si revisamos las notas de bVII-I veremos qué dicha relación pose una disonancia no funcional, por lo cuál esta modulación la "refuncionaliza" (ver sección sobre la progresión IV-V-I), algo similar podemos leer en las notas de Miss Sarajevo donde el agregado de un nuevo acorde como tónica refuncionaliza la progresón previa en una progresión ii-V-I.

Ahora pasemos a ver un ejemplo un poco más complejo:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am |   |B° |C
|Cm |   |D* |Eb |   |Fm |   |Gm |G# |   |Bb |   |Cm

|F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm |   |E° |F

I Touch Myself ▶

C       Dm                                -clave de C
I love myself
Bb      C
I want you to love me
C       Dm
When I'm feelin' down
Bb      C
I want you above me
C       Dm
I search myself
Bb      C
I want you to find me
C       Dm
I forget myself
Bb      C
I want you to remind me
```

```
Bb       C   F                              -clave de F
I don't want anybody else
Bb           C
When I think about you
F
I Touch Myself
Bb       C      F       Bb
I don't want anybody else
              C
Oh no, oh no, oh no

C                                -clave tonalmente ambigua
You're the one who makes me come honey
Eb
You're the sun who makes me shine
F
When you're around I'm always laughing
G#
I want to make you mine

C           Dm                               -clave de C
I close my eyes
Bb           C
And see you before me
C             Dm
Think I would die
Bb             C
If you were to ignore me
C            Dm
a fool could see
Bb        C
Just how much I adore you
C                 Dm
I get down on my knees
Bb                  C
I'd do anything for you

Bb       C   F                               -clave de F
I don't want anybody else
Bb           C
When I think about you
F
I Touch Myself
Bb       C      F       Bb
I don't want anybody else

Funciones solo respecto a C:
Bb: bVII prestado del modo paralelo
```

```
G#: bVI prestado del modo paralelo
Eb: bIII prestado del modo paralelo
```

Aca la refuncionalización de Bb (bVII de C) como IV de F con el cambio de claves entre estrofa y estribillo es fácil de ver, el truco del puente, sin embargo, es considerablemente más complejo.

El estribillo qué está en F, concluye en el acorde C (V de F) y siendo V el acorde más tenso eso da una sensación de suspensión (ver sección tensión y relajación)

Para ejemplificarlo mejor vamos a considerar primero el solo de I Touch Myself ▶ (que en realidad viene después qué este puente) donde se logra mantener la tensión por el mero hecho de sostener el acorde C, siendo este V de la clave de la parte previa (estribillo en F). Un ejemplo similar muy conocido es Day Tripper qué estando en clave de E hace sí solo en el tenso contexto de su V (acorde B) mantenido varios compases.

Pero el puente de I Touch Myself ▶ en sí, agrega otros elementos de tensión, si leemos la sección sobre la progresión I-bIII podemos ver qué la disonancia en ella es aún más disfuncional qué la de la progresión bVII-I y el puente está basado en una secuenciación de dicha relación:

Si consideramos qué la clave es en C (dado qué además este puente también es tonalmente ambiguo) C-Eb es una progresión I-bIII mientras qué f-G# es una seccuenciación de la misma 7 semitonos más arriba mientras qué ri consideraramos qué la clave es F también lo podríamos considerar una seccuenciación de I-bIII pero en el sentido contrario.

En cualquiera de los casos, la liberación de tensión con la vuelta a la estrofa C-Dm-Bb-C es evidente, y la tensión remanente por el uso del acorde bVII (Bb) es completamente eliminada por el estribillo en F con su progresión Eb-C-F como IV-V-I cuya disonancia es completamente funcional, con lo cual se logra un efecto de tensión decreciénte puente-estrofa-estribillo.

Casos donde bVII no se refuncionaliza

Aún en canciones qué usan bVII al comienzo y luego usan su acorde IV como vimos en Mi novia se cayó en un pozo ciego no necesariamente producen una modulación (cambio de clave), dado qué depende de varios factores (melodía, tiempo qué se [illegible] bVII respecto al resto, etc), veamos un ejemplo:

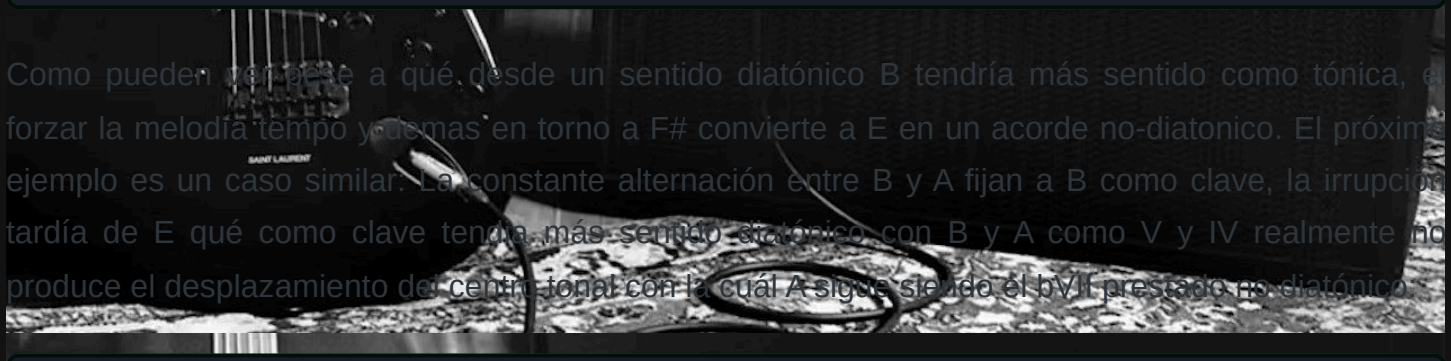
```
I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i
```

```
|F# |    |G#m|    |A#m|B  |    |C# |    |D#m|    |F° |F#
|F#m|    |G#°|A  |    |Bm |    |C#m|D  |    |E  |    |F#m
```

Sobredosis De TV ▶

```
   F#              E
Estoy desesperado
 F#                        B
Soy tan vulnerable a su amor
 F#                 E
Ella ya sea ha ido
    F#                     B
Un hueco en mi habitación
    F#                 E
Mis manos siguen frías
      F#                   B
He perdido la fascinación
    F#                   E
Sus labios son escombros
 F#                     B
Detienen mi respiración
```

E: bVII prestado del modo paralelo



Como pueden verse a qué desde un sentido diatónico B tendría más sentido como tónica, el forzar la melodía tempo y demas en torno a F# convierte a E en un acorde no-diatonico. El próximo ejemplo es un caso similar. La constante alternación entre B y A fijan a B como clave, la irrupción tardía de E qué como clave tendría más sentido diatónico con B y A como V y IV realmente no produce el desplazamiento del centro tonal con la cuál A sigue siendo el bVII prestado no diatónico.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII   I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII      i

|B  |    |C#m|    |D#m|E  |    |F# |    |G#m|    |A#°|B
|Bm |    |C#°|D  |    |Em |    |F#m|G  |    |A  |    |Bm
```

Walk like an Egyptian ▶

```
 B
All the old paintings on the tombs
                   A                   B
They do the sand dance don't you know
 B
If they move too quick (oh whey oh)
                        A          B
They're falling down like a domino
```

```
 B
All the bazaar men by the Nile
              A
They got the money on a bet
  B
Gold crocodiles (oh whey oh)
                  A
They snap their teeth on your cigarette
 E
Foreign types with the hookah pipes say
        E
Ay oh whey oh, ay oh whey oh
 B
Walk like an Egyptian

A: bVII prestado del modo paralelo
```

Los Acordes Napolitanos y los Prestados

Los acordes napolitanos, así llamados por su uso en las escuela napolitana de opera durante los siglos XVII y XVIII, son acordes mayores un semitono más alto qué la tónica, sea está mayor o menor.

Usualmente se tocaban antes de una resolución V-I como un sustituto de ii en una resolución ii-V-I o de IV en una resolución IV-V-I.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en Tuyo siempre (F-B7-Em en clave de Em sobre "..si me das otra oportunidad.."), donde además podemos ver otro detalle: En una clave menor el acorde napolitano es el bVII prestado (que tanto vimos en este módulo) en su clave relativa mayor, en ese caso puntualmente F es bVII de G.

Y qué mejor para ejemplificar el *bVII prestado de una clave mayor como acorde napolitano de su clave relativa menor* qué el tema de la película "El Padrino". Aquí la cosa arranca en clave de Am y tras una breve modulación a C los acordes Bb y E7 prestados aparecen en la estrofa en Am:

```
 i       II  bIII    iv      V7  bVI     bVII    i
|Am |Bb |B° |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |   |Am

              I       ii      iii IV      V7      vi bVII VII I
             |C  |   |Dm |   |E  |F  |   |G  |   |Am |Bb |B° |C
```

```
Godfather Theme

       Am                Dm                -clave de Am
Speak softly love and hold
                        Am
me warm against your heart
   Am
I feel your words the tender
  C                  Dm
trembling moments start
                           Am
We're in a world our very own
           E7
Sharing a love that only
                Am
few have ever known
              G                  C      -clave de C
Wine-colored days warmed by the sun
             Bb                E7
Deep velvet nights when we are one
       Am            Dm                 -clave de Am
Speak softly love so no
                        Am
one hears us but the sky
   Am                     C
The vows of love we make will...

Bb: bVII prestado en clave de C y
acorde napolitano en clave de Am.
```

El próximo ejemplo también utiliza la conbinación napolitano-dominte (F-B7 en clave de Em) pero como pivot hacia su clave paralela mayor (E mayor).

```
 i   bII ii  bIII    iv      v   bVI    bVII     i
|Em |F  |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

 I       ii      iii IV      V       vi     VII  I
|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E

Do You Want To Know A Secret ▶

  Em                           Am    Em           -clave de Em
You'll never know how much I really love you
  G                            F      B7
You'll never know how much I really care
```

```
  E   G#m Gm F#m      B7              E G#m Gm F#m-clave de E
Listen....    Do You Want To Know A Secret
        B7             E  G#m Gm F#m  B7
do you promise not to tell  wooooooooooah
  E   G#m Gm F#m      B7              E   G#m Gm F#m
Closer....    let me whisper in your ear
      B7                A   B7
say the words you long to hear
                 C#m    F#m  B7    -resolución decepcionante
I'm in love with you   ooooooo

Gm: acorde de paso entre F#m y G#m
```

El napolitano precediendo una resolución V-I también lo sirve como herramienta efectiva para cambiar de clave, veamos otro ejemplo, en este caso, entre claves relativas (Am y C) que pasa de la tonalidad de C:

```
 I     ii   iii IV    V     vi bVIIVII I
|G |  |Am|  |Bm|C |  |D |  |Em|F  |F#º|G |

                              i  bII ii  bIII  iv    v  bVI
                             |Em|F  |F#º|G |  |Am|  |Bm|C |

                I     ii    iii IV     V     vi   VII I
               |C |  |Dm|  |Em|F  |   |G |  |Am|  |Bº|C
```

Mother's little helper ▶

```
 Em                                              -clave de Em
Kids are different today
I hear every mother say
       Em                                F     D
Mother needs something today to calm her down
            G                                  -clave: G
And though she's not really ill,
             C      C/B  Am
there's a little yellow pill
         Am
She goes running for the shelter
      D7
of a mother's little helper
       Em                                      -clave de Em
And it helps her on her way
gets her through her busy day
  Em
Things are different today
I hear every mother say
```

```
        Em                                      F     D
  Cooking fresh food for her husband's just a drag
         G                                       -clave de G
  So she buys an instant cake and
       C         C/B   Am
  she burns her frozen steak
           Am
  And goes running for the shelter
        D7
  of a mother's little helper
          Em                                     -clave de Em
  And two help her on her way
          Em
 get her through her busy day
         C                    D                   -clave de C
  Doctor, please, some more of these
              G                  C
  Outside the door she took four more
         Am     D7         Em                     -clave de Em
  What a drag it is getting old

  C/B: x20010
  D: VdeV (En clave de C, en G es el V natural)
  D7-Em: Ver resolución decepcionante
```

En este caso podemos ver qué el uso de F forma parte de una progresión bVII-V (F-D) hacia G, que, tal como podemos ver en el link, tiene un gran sentido resolutorio.

La parte que esta marcada como en clave de C bien podrían interpretarse como en clave de G (C, D y G son IV, V y I en esa clave) pero en realidad es una progresión I-VdeV-V-I (C-D-G-C) en clave de C, para distinguir la diferencia es util compararlo con el caso de Honky Tonk Woman.

El próximo ejemplo agrega tiene una novedad respecto a los anteriores: en este caso el acn qué medie V (dominante) entre el y la nueva clave:

```
  I       ii      iii IV      V       vi bVII VII I
 |G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |F  |F#º|G  |

                                      i   bII  ii bIII
                                     |Em |F  |F#º|G  |

         i       ii  bIII    iv      V   bVI    bVII
        |Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |E7 |F  |   |G  |

  I'm Only Sleeping ▶
```

```
Em                              Am                    -clave de Em
Everybody seems to think I'm lazy
G        C      G              B7
I don't mind I think they're crazy
Em                              Am
Running everywhere at such a speed
 G         C    G          C
'til they find there's no need
G                      Am
Please don't spoil my day
           Bm            Am
I'm miles away and after all
         Cmaj7       Em
I'm Only Sleeping

 Em

 Dm7                    E7                Am       -clave de Am
Keeping an eye on the world going by my window
 F
Taking my time

 Em                               Am                -clave de Em
Lying there and staring at the ceiling
 G       C      G     B7
waiting for a sleepy feeling
```

La progresión Dm-E7-Am es claramente una modulación iv-V-i a la clave de Am (ver dominantes mayores en claves menores) y aca es donde viene el truco.

Mientras qué el acorde F no es propio de la clave de Em si lo es de la clave de Am, lo cuál al volver al estribillo qué va escuchamos a un comienzo tendamos a interpretarlo (al menos en un sentido tonal) como v-i en clave de Am y no como i-vi en clave de Em como la primera vez qué lo oimos! (ver ambiguedad tonal).

Es interésante ver qué por la propia lógica de las relativas en Blackbird y Eternal Flame qué modulan entre las claves relativas mayores de [illegible] y C respectivamente, la "nota de contraste" también es F.

La utilización del bVII de la clave relativa mayor para "volver" a una clave menor se puede ver en casos como Things we said today (Bb-Am en clave de Am sobre "...to stay and that's enough") y Break It All (F-Em en clave de Em sobre "...you listend to me , Break It All")

Al igual qué en estaúltima, en el próximo ejemplo se dan juntos el acorde bVII prestado (F en clave de G) y el acorde relativo menor o vi (Em en clave de G).

Pero hay una diferencia con lo qué pasa en Break It All o Things we said today. Mientras qué en esos caso este se da como una vuelta desde la clave paralela mayor, en próximo caso solo se podría considerar como una modulación desde la clave relativa.

Y debido a qué la claves relativas estan hechas de los mismos acordes y a la ausencia de un dominante de Em sería difícil reconsiderar qué en este caso a ocurrido una modulación.

Sin embago son muchos los autores qué consideran que, en este ejemplo, el uso del bVII/napolitano (F) produce una modulación de G a Em donde Em-C no son considerados vi-IV de G sino i-bVI de Em:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

A Day In The Life ▶

G          Bm            Em
I read the news today oh boy
C        C/B          Am
About a lucky man who made the grade
G               Bm             Em
And though the news was rather sad
C           F       Em
Well I just had to laugh
C         F       Em      C
I saw the photograph

Ver puente en clave de E

C/B: x20010
F: bVII prestado del paralelo menor
```

Ahora veamos un ejemplo muy similar en la misma clave:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i
```

```
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

Pais E Filhos ▶

 C          D        G
estatuas e cofres e paredes pintadas
         C          D     G
Ninguém sabe o qué aconteceu
C          D       G
Ela se jogou da janela do quinto andar
 C            D       G      G     C     D
Nada é fácil de entender
F      Em    C     Bm      Am
Dorme agora.....  uuuhhhhhhhhhhhh
                 D
É só o vento lá fora
  C     D   G
Quero colo Vou fugir de casa....

F: bVII prestado del paralelo menor
```

Debido a la popularidad del bVII prestado en la música popular, los ejemplos de acorde napolitano qué vimos se corresponde con el uso de dicho acorde pero desde la perspectiva de la clave relativa menor de la cuál ese acorde es bVII, pero entre los ejemplos de este tutorial hay dos variaciones donde podemos ver un acorde mayor un semitono por encima de una tónica mayor.

Uno es el inicio de If I Fell (Db-D-Ebm, ósea ii-bII-I en clave de Db) donde D será luego reinterpretado como tónica cuándo la canción suba un semitono (ver en link).

El otro caso es You're Gonna Lose That Girl, qué modula de la clave de E a la de G (ver ese tipo de modulación), cuándo estamos en clave de G la vuelta la hace através del bVII de G ósea el acorde F qué funciona como "napolitano" de E.

Dos Acordes Mayores a un Intervalo de bIII

A estarelación típicamente no-diatónica (en la clave diatónica no hay acordes mayores a un intervalo de 3 semitonos) la vamos a dividir en 2 variantes:

La relación del bVII prestado con V donde el bVII funciona como sustituto (o prolongación) de la disonancia tritónica horizontal y funcional qué se da con ii o IV respecto a V (ver progresiones ii-V-I

IV-V-I) y por otro lado la disonancia horizontal no-funcional típicamente representada por los cambios de acorde I-bIII y VdeV-IV.

Lógicamente el primero es el caso más ortodoxo, clickeando el siguiente link podemos ver el caso de All My Loving qué lo ilustra muy bien:

como ven la canción empieza con una típica resolución ii-V-I (F#m-B7-E) qué tal como podemos ver en su link pose el disonancia tritónica entre la tercera de F#m (A) y la tercera de B7 (Eb) (disonancia horizontal) qué lo hace justamente la progresión resolutoria por excelencia dado qué el acorde I resuelve esa disonancia estableciondose como tónica.

Si miramos la segunda aparición de F#m vamos a ver qué entre ese F#m y el B7 se interpone el acorde prestado bVII, ósea D y esto obedece a qué la quinta de F#m también es A y por también la disonancia qué provocava A como tercera de F#m, funciona como una prolongación de ese acorde (ii).

En Rasguna las piedras podemos ver quebVII (Bb en clave de C) remplaza completamente el uso de ii o IV dado qué al igual qué esos dos grados pose la nota qué genera el trítono horizontal con la tercera del acorde V (B7 en este caso).

I Get Around, I'm A Loser y Mother's little helper también usan bVII-V (F-D en clave de G), en el caso de estaúltima, como parte de una modulación entre claves relativas (Em y G).

Más ejemplos de esto incluyen: That Thing You Do (B-F como bVII-V en clave de E), Lunes por la madrugada ▶ (G-E como bVII-V en clave de A), What a feeling ▶ (G-E como bVII-V en clave de A), Arnold Layne ▶ (G-E como bVII-V en clave de A), Beat on the brat ▶ (A-F# como bVII-V en clave de B, repitiendose un par de veces antes de resolver a B) mientras quesheena is a punk rocker ▶ invierte dicha relación pasando de G (V en clave de C) a Bb (bVII de C).

También es muy interesante Lithium, donde una progresión bVI-bVII-I (C-D-E en clave de E) es abortada pasando de D a B (V en clave de E) en vez de a E, desde donde luego vuelve a D para si resolver en E.

La confluencia de de las variantes bVII-I (disonancia no-funcional) en Norwegian Wood (misma clave) con la variante bVII-V (disonancia funcional) en All My Loving en la misma clave) hacen juego con la esquizofrenia a la qué hace referencia el título de la canción.

Ahora vamos a ver la misma progresión qué cierra la estrofa de All My Loving (ii-bVII-V-I en ese caso F#m-D-B-E) pero en este caso usada como intro en clave de A (Bm-G-E-A):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

Help! ▶

Bm
Help! I need somebody
G
Help! Not just anybody
E
Help! You know I need someone
A
Help!

A                              C#m                F#m
When I was younger, so much younger than today,
                            D       G   A
I never needed anybody's help in any way
                                 C#m                  F#m
But now those days are gone I'm not so self-assured,
                                          D    G       A
Now I find I've changed my mind, I've opened up the door

G: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Acá el ritmo lento de los cambios de acorde en el intro genera una deliberada ambigüedad tonal.

Por ejemplo si la clave la interpretaramos como Bm el acorde G tendria sentido como su bVI. Si en cambio interpretaramos la clave como G el acorde Bm tendria sentido como su III (a todo esto bVI y III son complementarias).

La aparición de E fuerza ya a relaciones menos diatónicas en cada variante: podría ser Vdeii respecto a G (ver I Get Around) o VdebVII respecto a Bm (ver más que la melodía). Toda esa ambigüedad como ii-bVII-VII.

También podemos ver como bVII (G) vuelve a aparecer como resolución de la estrofa G-A algo significativo dado que como ya digimos la relación bVII-V genera una disonancia funcional pero la relación bVII-I típicamente genera una disonancia no-funcional.

Ya habíamos marcado la yuxtaposición de ambas variantes de bVII en Lithium, pero en ese caso el contraste es más extremo por encontrarse ambos en una misma frase.

* * *

Ahora vamos a ver la versión del cambio de acordes mayores a un intervalo de bIII (3 semitonos) cuya disonancia resulta disfuncional (y va en el sentido contrario que la variante que vimos al principio, es decir en este caso va del acorde más grave al más agudo).

El caso más típico probablemente es la progresión I-bIII (con bIII como acorde prestado) donde la disonacia horizontal en vez de tomarse desde la quinta de bVII hacia la tercera de V como en el caso anterior, aquí se toma desde la tercera de I (mayor) hacia la raíz del acorde prestado bIII con lo cuál la disonancia tritónica cae en una nota qué no es leading-note (como la tercera) hecho qué deja dicha disonancia sin resolución posible (bVII si se puede refuncionalizar) por lo cuál su trítono es "más disonante" qué otros y por eso mismo un favorito de rock.

Pueden testear dicho trítono en clave de E tocando la tercera de dicho acorde (G# sería que en el traste) y la quinta del acorde G (la nota D, la pueden tocar en la 4ta cuerda al aire).

Para ejemplificar su uso vamos a ver una canción qué justamente hace evidente uso de la progresión I-bIII en clave de E (E-G):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

About A Girl ▶

E   G     E      G
I Need an easy friend
E    G        E     G
I (Do) with an ear to lend
E     G       E        G
I (Do) think you fit this shoe
E     G       E        G
I (Do) dont you have (A) clue

 G: bIII prestado del modo paralelo menor
```

Acá hay algo qué notar: pese a qué bVII es el acorde prestado más usado, cuándo intuitivamente buscamos un sonido rockero y definidamente no-diatónico la opción más usual pasa por la relación I-bIII dado qué mientras la disonancia de la relación bVII-I es no-funcional, la disonancia de I-bIII es directamente disfuncional

Para entender esto tenemos qué recordar qué la disonancia tritónica horizontal de bVII-I es análoga a la de IV-V (podemos ver ambas explicadas en los links) con la diferencia de qué la de IV-V se resuelve su tensión en I mientras qué la de bVII-I deja dicha tensión irresuelta en I pero aún así con la posibilidad de "refuncionalizar" dicha disonancia (ver refuncionalización de bVII)

Pero en el caso de I-bIII la dirección de dicha disonacia se vuelve completamente disfuncional dado qué se da en un movimiento de intervalo horizontal (entre notas de un acorde y otro) en dirección a la quinta del acorde bIII qué no es una leading-note como la tercera sobre la qué recae dicha disonancia en los casos de IV-V y bVII-I.

Siendo tanto bIII como bVII acordes prestados del modo paralelo menor es algo común qué se convinen ambos en una misma canción, por ejemplo veamos el uso de bVII en la canción LA Woman clickeando ese link y luego veamos esta parte posterior de la canción:

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

LA woman ▶

 A      C  A           C  A
Mr Mojo risin' Mr Mojo risin'
 A      C  A           C  A
Mr Mojo risin' Mr Mojo risin'
 A      C  A           C  A
Mr Mojo risin' Mr Mojo risin'
 A      C  A           C  A
Mr Mojo risin' Mr Mojo risin'

ver estrofa previa

C: bIII prestado del modo paralelo menor
```

En este caso bVII y bIII se encuentran en 2 partes separadas de la canción, algo bastante común qué podemos ver en el próximo ejemplo cuya estrofa incluye bIII (Bb en clave de G) mientras qué su estribillo incluye bVII (F en clave de G):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i
```

```
|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

Paradise city ▶

 G                          Bb
Rags to riches, or so they say
 G                                          Bb
You gotta keep pushin' for the fortune and fame
 G                                            Bb
You know, it's all a gamble when it's just a game
 G                            C                            G
You treat it like a capital crime everybody's doin' their time

Ver estribillo

Bb: bIII prestado del modo paralelo menor
```

El uso de bIII junto a bVII para lograr un efecto disonante y rockero es muy común como podemos ver en Cigarettes and Alcohol, I Touch Myself, Lump, Alive, Beds are burning ▶, Mr Brownstone ▶, Midlife crisis ▶, Clash City Rockers ▶, (White Man) In Hammersmith Palais ▶, Born to be wild ▶, Break It All, Mariposa Pontiac, Rock N' Roll Damnation, Even Flow, Juego de Seducción y You Oughta Know.

El riff de Brown Sugar es I-bIII-I-bVI-bVII-I (A-C-A-F-G-A en clave de A)

```
 I      ii       iii IV     V        vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv     v    bVI    bVII     i

|A  |   |Bm |   |C#m|D  |   |E  |   |F#m|   |G#º|A
|Am |   |Bº |C  |   |Dm |   |Em |F  |   |G  |   |Am

Brown Sugar ▶

E    A    x4

A    C    A    F   G   A   x2

 A
Gold coast slave ship bound for cotton fields
 D
Sold in a market down in New Orleans
  A
Scarred old slaver knows he's doing alright
 G                        A
Hear him whip the women, just around midnight
```

```
  E7                          A
Ah, Brown Sugar how come you taste so good?
  E7                      A
Ah, Brown Sugar just like a young girl should

  A    C    A    F   G   A

G: bVII prestado del modo paralelo menor
C: bIII prestado del modo paralelo menor
F: bVI prestado del modo paralelo menor
```

También, por la propia lógica de las quintas ascendentes los acordes bVII y bIII son parte de las progresiones triple plagal y cuadruple plagal.

La relación VdeV-IV por otro lado es análoga a I-bIII (relación no diatónica de 2 acorde mayores separados por 3 semitonos) y lo podemos ver explicado en Helter Skelter y Cigarettes and Alcohol qué hacen uso de ambas variantes.

A su vez bVII es la dominante (V) de bIII, por lo cuál la podemos ver utilizada para modualar a una clave un intervalo de bIII (3 semitonos) más alta qué la original en la sección modulación entre claves mayores a un intervalo de bIII.

De todas formas está claro, qué I-bIII no es la única forma en la que se puede utilizar el bIII prestado del modo paralelo, acá va un ejemplo donde la relación IV-bIII-IV replica la relación de IV-V y bVII-I (acordes mayores a 2 semitonos):

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|D  |   |Em |   |F#m|G  |   |A  |   |Bm |   |C#º|D
|Dm |   |Eº |F  |   |Gm |   |Am |Bb |   |C  |   |Dm

Should I Stay Or Should I Go? ▶

                                  D  G  D
Darling you gotta let me know
                                  D  G  D
Should I Stay Or Should I Go?
                                  G  F  G
If you say that you are mine
                                  D  G  D
I'll be here 'till the end of time
                                  A
So you gotta let me know
```

```
                                D   G   D
Should I Stay Or Should I Go?

F: bIII prestado del modo paralelo menor
```

En este caso el uso del bIII prestado (F) se puede considerar más bien un bVII de IV debido a la estructura blusera de la canción: Mientras qué en los primeros compases qué en la estuctura blusera corresponden a I (D) y la inclusión de G (IV) es un acorde de paso "subordinado" a I, a su vez en el compás qué en la estructura blusera corresponde propiamente a V es análogo al bVII de este (F) de la misma forma qué se usaba G en los compases "propios" de I.

Es por esto qué más qué un bIII a este acorde se lo puede considerar una "secuenciación" de la relación I-bVII, al respecto es interésante ver en Blackbird como el I-bVII qué comienza el estribillo (G-F) es replicado con un IV-bIII (C-Bb) en el cierre de la misma.

Por otro lado la relación relación I-bIII es análoga a V-bVII como en Unskinny bop (E-G en clave de A) y Eternal Flame (D-F en clave de G) y también es análoga a la relación IV-bVI qué podemos ver en Oh! Darling (D-F en clave de A)

El próximo ejemplo está basado en una secuenciación pero I-bIII, con la particularidad de qué el intervalo al cuál se secuencia también es de bIII o sea 3 semitonos.

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em |   |F#º|G
|Gm |   |Aº |Bb |   |Cm |   |Dm |D# |   |F  |   |Gm

Are You Gonna Go My Way?  ▶

E     G     E    G                        -clave de E
I was born long ago
E          G              E
I am the chosen, I'm the one
E       G    E           G
I have come to save the day
E            G               E
And I won't leave until I'm done
G           Bb   G            Bb           -clave de G
So, that's why you've got to try
```

```
G            Bb                    E
You got to breath and have some fun?

G: bIII prestado del modo paralelo menor (en clave de E)
Bb: bIII prestado del modo paralelo menor (en clave de G)
```

Es interesante comparar esto con You really got me ▶ que"secuencia" bVII-I (F-G) dos semitonos más arriba (G-A) con lo cuál G pasa de ser bVII a ser I.

Más ejemplos en clave de E mayor donde también vemos dos acordes [illegible] clave) son Break It All ▶ o Please Please Me ▶

También I am the walrus cuya estrofa inicial comienza A-C (I-bIII) igual y en igual clave qué la estrofa inicial de Corporal clegg ▶ e igual y en igual clave qué el estribillo de Are you gonna be my girl ▶ y también, aunquemás sutilmente en el estribillo de Muchacha ojos de papel ▶ (Bb en clave de G) muy similar al uso de Bb en la misma clave en el intro de Here There And Everywhere con la particularidad de qué esta canción luego modula de hecho a la clave de Bb (ver más de ese tipo de modulación).

Finalmente la otra relación usual qué contiene la misma disonancia disfuncional de I-bIII es la relación VdeV-IV qué podemos ver justamente en la sección sobre la progresión VdeV-IV-I donde se explica en detalle.

Especialmente interesante es Helter Skelter qué primero incluye la relación VdeV-IV como parte de una progresión iv-VdeV-IV-I (Em7-A-C-G en clave de G) y luego, como primer cambio de acorde de su subita modulación a la clave de E mayor incluye I-bIII como E-G y donde a su vez se la compara con el uso de ambas en Cigarettes and Alcohol pero sin cambiar de clave: primero I-bIII (E-G) como partre de su riff copiado de Get it on y luego como parte de la progresión I-VdeV-IV-I (E-F#-A-E) de su estrofa.

Al Estilo del Rock ¿acordes "5" o tríadas?

Debido a qué la mayor parte de este modulo versa sobre acordes prestados del modo paralelo y a qué dichos acordes se tocan usualmente en guitarra y en el género rock como acordes "5", (acordes de 2 notas, I y V, por lo qué al carecer de tercera se dice qué no son ni mayores ni menores, en parte porquelas terceras tienden a saturar la distorisión) es muy común qué se objete si está teoría de los prestados es tan exacta.

Pero a menudo se suele pasar por alto qué en el análisis para determinar qué acorde se está tocando en un momento determinado no se tiene en cuenta solamente el acorde qué toca la guitarra rítmica, sino también las notas qué aportan el bajo, la guitarra solista, las distintas partes vocales, los teclados etc, etc.

Para corroborarlo vamos a poner por ejemplo una canción qué en la transcripción qué hago incluye tríadas prestadas del modo paralelo y también qué cumplen función de dominante secundario, pero a su vez tal como podemos ver en el video qué se incluye en el link titulado ▶ es tocada por el interprete con los típicos "acordes5":

```
 I      ii       iii IV      V       vi     VII  I
 i      ii  bIII     iv      v   bVI    bVII     i

|E  |   |F#m|   |G#m|A  |   |B  |   |C#m|   |D#º|E
|Em |   |F#º|G  |   |Am |   |Bm |C  |   |D  |   |Em

Lithium ▶

E   G#7   C#m
I'm so happy.
  A      C      D       B
Cause today I found my friends.
   D           E
They're in my head
E   G#7   C#m
I'm so ugly
   A         C       D       B
But that's okay. 'Cause so are you
   D           E
We've broken our mirrors
E    G#7   C#m    A       C
Sunday morning is everyday
D       B
for all I care
   D           E
And I'm not scared
E     G#7   C#m    A      C      D        B       D
Light my candles. In a daze cause I've found god
E     G#7   C#m    A      C      D       B       D
Yeah...    Yeah...    Yeah...
E     G#7   C#m    A      C      D       B       D
Yeah...    Yeah...    Yeah...
```

```
G#7: Vdevi
C: bVI prestado del modo paralelo menor
D: bVII prestado del modo paralelo menor
```

Ahora bien el origen de cada acorde estadebidamente explicado en el gráfico, ahora, pero si por el hecho de qué esta tocado con acordes tipo 5 decidieramos excluir las terceras de cada acorde o más bien poner la tercera inversa (mayores donde yo puse menores y menores donde yo puse mayores) la progresión nos qué daria Em G#m7 B Am [illegible] Que [illegible] como suena ahora?

Otro caso en qué la canción es tocada con acordes "5" es The KKK took my baby away ▶ yo la trascribi como I-Vdeii-ii ósea G#-F-Bbm toquemosla en cambio como G#-Fm-Bbm (lo cuál es más natural desde el punto de vista diatónico dado qué Fm es el relativo menor de G#) y digame cuál de las dos suen más parecida a la versión qué todos conocemos? La idea es qué a la hora de analizar los acordes de una canción todos los sonidos presentes sean analizados....