

ÍNDICE AUTOMÁTICO

NOTACIÓN TRADICIONAL	ESCALA MAYOR	ESCALA MENOR	FORMACIÓN DE ACORDES
ACORDES DE TRIADA	ACORDES DE CUATRIADA	INTERVALOS	GRADOS DE LA ESCALA
ACORDES DIATÓNICOS	EL TRITONO	TONICALIZACIÓN	PROGRESIONES
DOMINANTE SUSTITUTO	7 ^a DISMINUIDA Y SEMIDISMINUIDA	ACORDES AUMENTADOS	ACORDES SUS2 Y SUS4
ACORDES ADD	NOVENA	ONCENA	TRECENA
MODULACIÓN	NOTAS DE ADORNO	MÚSICA MODAL	INTERCAMBIO MODAL
ACORDES MODALES	IIm7b5	IVm7	bVImaj7
bVII7	Im7	bIIIImaj7	Vm7
II7	#IVm7b5	bVIIImaj7	CONSTRUCCIÓN DE MODOS
OTRAS ESCALAS	CADENCIAS CONCLUSIVAS	CADENCIAS SUSPENSIVAS	QUÉ ESCALA EMPLEAR

PIANO MODERNO VOL1: DE NIVEL BÁSICO A NIVEL INTERMEDIO

ACORDES, ESCALAS, ARMONÍA MODERNA, COMPOSICIÓN, IMPROVISACIÓN, ACOMPAÑAMIENTO, TEORÍA APLICADA, REARMONIZACIÓN.



*La música es la aritmética de los sonidos,
como la óptica es la geometría de la
luz. Las obras de arte hacen las normas;
las reglas no hacen las obras de arte.*

Claude Debussy (1862 – 1918)

INTRODUCCIÓN



Cuando hablamos de música moderna hay que destacar la **armonía y la improvisación**, como elementos fundamentales para entender el presente musical que da vida a estos estilos actuales.

En lo que al piano se refiere, hay que profundizar en armonías complejas, muy elaboradas. Para comprender en profundidad esta música es necesario hacer hincapié en la armonía, y dentro de ella, en su desarrollo dentro del Jazz, el Blues, la música para cine, el pop, así como otros géneros actuales.

Comprender la armonía desde el piano, se hace indispensable, ya que la naturaleza polifónica es este, donde se pueden tocar de manera simultánea numerosas notas musicales, lo convierten en un instrumento único.

La armonía comienza con el choque de dos notas musicales de manera simultánea, como elemento más sencillo de unidad armónica. De ahí, pasamos a los acordes de 3, 4, 5, 6, incluso 7 notas chocando de manera simultánea, provocando multitud de combinaciones que dan lugar a procesos sonoros muy variados.

No cabe duda de que si queremos profundizar en la armonía moderna, resulta necesario hacerlo fundamentalmente desde **el estilo Jazz**, puesto que no existe otro género que presente mayor complejidad armónica en su desarrollo. Aunque en este curso de nivel básico e intermedio, también vamos a pasar por el pop y el rock como ejemplos prácticos para comprender los acordes más fundamentales de la música moderna.

Antes del piano moderno

Diatonismo y cromatismo

Escalas y arpegios

Acordes

Las bases del piano

Tipos de cifrado:

- Americano
- Números romanos

Secuencia didáctica

- Conceptos teóricos
- Práctica de los conceptos
- Aplicación en el piano
- Análisis del repertorio moderno

Objetivos marcados

Se pretende llevar al alumno hacia una dinámica interpretativa, que asuma el papel protagonista, donde la improvisación a partir de unas pautas de partida se conviertan en el eje central del pianista moderno.

El piano clásico se entiende por una manera fiel de interpretar la música, cerrada, hasta cierto punto, a las pautas marcadas por el compositor. Sin embargo, para comprender el piano moderno, no basta con saber leer bien una partitura musical de notación tradicional. De hecho, el carácter de improvisación, tanto en escalas como en acordes, nos obliga a conocer en profundidad los procesos armónicos que dan vida a la música moderna.

No cabe duda, que el conocimiento de la armonía clásica ayuda a comprender con mayor solvencia la música moderna, la armonía y su interpretación al piano. De hecho no podemos obviar ciertos preceptos clásicos que resultan tan universales como imprescindibles que debemos incluir dentro de este curso de piano moderno.

También, en lo que a **la técnica pianística** se refiere, no difiere del estilo de música que trabajemos, tanto si es clásica como moderna, los gestos corporales, de manos y brazos son exactamente los mismos. De hecho, es preciso desarrollar esta cuestión de manera exhaustiva. En numerosas ocasiones he observado a músicos modernos, que no tienen una formación clásica, mantener una serie de problemas técnicos que habrían sido muy fáciles de resolver con una buena iniciación a la técnica pianística, ya que no importa si te gusta el jazz, el pop, la balada o el clásico, porque la técnica pianística es un denominador común para todos los estilos musicales.

Finalmente, **la libertad del intérprete de piano** en el momento presente, que hace de la improvisación su manera de dar vida al discurso musical, convierten el conocimiento de la armonía en algo absolutamente imprescindible. Es más, este conocimiento se debe dar de manera exhaustiva, puesto que es la esencia de estos estilos modernos, ya que el hecho de saber leer música no es suficiente para dar vida al repertorio moderno.

CÓMO REALIZAR ESTE CURSO



En primer lugar este curso hace especial hincapié en la necesidad de asentar algunos conceptos básicos desde el principio, para que el alumno pueda realizar este curso de manera eficaz. Soy consciente, de que algunos alumnos ya tienen conocimientos de teoría, también de piano, pero mi intención es no dejar a nadie atrás desde el principio. Los alumnos que ya tienen asumidos los conceptos de teoría básicos pueden saltar las primeras clases, que son para los que comienzan desde cero.

Por otro lado, para los alumnos que ya dominan bien las escalas y acordes más básicos también pueden pasar directamente al curso avanzado que se presenta como una continuación de este.

Algo que puede resultar de refuerzo para el alumno sería también la realización de mis otros cursos publicados en **Udemy**. Hablo de mi curso de **teoría musical Vol. 1,2,3,4**, y también **Curso de piano completo: desde cero a nivel avanzado**, ya que se tratan aspectos que resultan complementarios y de refuerzo para el curso presente, y viceversa. De hecho se pueden simultanear en su realización.

Los alumnos que ya han realizado alguno de mis cursos, encontrarán alguna clase de conceptos básicos que ya está colocada en estos otros cursos y que aparece en el curso presente. Simplemente se trata de conceptos que todo músico necesita saber para abordar cualquier curso de música.

Si bien es cierto, en primera instancia, los conceptos teóricos se abordan desde las matemáticas, para pasar posteriormente a la memorización de acordes y escalas que son necesarios para abordar el piano en el momento presente. Resulta muy importante conocer los acordes y escalas de manera automática, puesto que las operaciones matemáticas pertenecen a la primera fase del aprendizaje, para posteriormente asumir estructuras armónicas complejas de manera automática.

En este sentido, cabe destacar que la música, en la práctica avanza demasiado rápido como para poder abordarla desde las matemáticas únicamente, pues no hay

tiempo para realizar operaciones en el momento de la interpretación, por lo que es preciso practicar de manera extensa, tanto escalas como acordes, para poder conocer finalmente un gran número de estos recursos de manera memorística.

Considero el acercamiento al piano moderno desde estilos como el jazz, la forma más completa y enriquecedora de conocer la música en términos generales, pues después de haber practicado largas horas sobre estos estilos, se abre un vasto mundo de posibilidades para el músico. Una vez abordado con solvencia el estilo jazz, la comprensión de la materia prima: acordes, escalas, arpegios, modulaciones, relaciones armónicas complejas, etc. no hay nada en el terreno musical que no podamos emprender con cierta facilidad. Estos conocimientos te darán mucha soltura dentro de la improvisación y la composición musical.

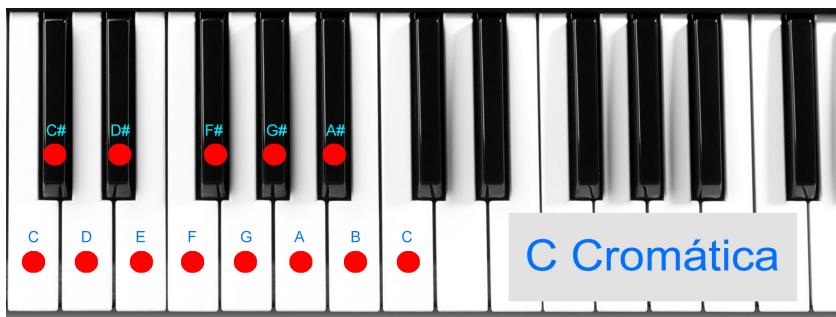
MÚSICA CROMÁTICA Y DIATÓNICA

En primer lugar, comenzamos por la unidad de medida musical que se comporta como la materia prima sobre la que todo se sustenta. Hablamos del tono y el semitono, pues son las combinaciones de estas dos distancias interválicas, las que originan todos los procesos sonoros dentro de la música, ya sean escalas, arpegios, acordes, etc.

La unidad más pequeña de medida es el semitono, y le sigue el tono, que se encuentra formado por la suma de dos semitonos. Así este código binario, de tono y semitono, se ordena con numerosas combinaciones que dan lugar a las distintas escalas diatónicas que vamos a ver en este curso.

Si eliminamos la distancia de tono y construimos una escala a base de semitonos, pues se obtiene la escala cromática, que contiene 12 notas musicales. Si lo observamos sobre el piano esta escala se comprende mucho mejor, pues cada uno de los semitonos presentes en esta escala cromática será representado por una tecla en el piano, hasta sumar doce teclas exactas dispuestas de manera conjunta o correlativa.

*Escala cromática sobre C(Do)



Así, las escalas mayores se presentan como un conocimiento imprescindible antes de abordar la armonía moderna, pues todos los procesos musicales se desarrollan a partir de estas escalas mayores. A esta escala mayor se le denomina también mayor diatónica, pues está formada por una combinación de tonos y semitonos muy concreta. Se trata de la siguiente correlación:

Tono + tono + semitono + tono + tono + tono + semitono

NOTACIÓN TRADICIONAL

En lo que se refiere a la música moderna, es necesario que comprendas que gran parte de lo que toca el intérprete no se encuentra escrito, esto no es propio de los estilos modernos. Aunque no estamos peleados con la grafía tradicional, y considero importante, al menos dominar la clave de sol, ya que las melodías que vamos a adornar con escalas y acordes de manera creativa, sí es necesario que sepas leerlas en notación tradicional.

Aunque ya verás que no se trata de una lectura complicada, sino que a partir de una guía de notas o melodía principal, pues el intérprete añade una serie de recursos que quiero que asumas durante este curso de piano.

Así que vamos con las a estudiar el nombre de las notas primeramente sobre las escalas mayores y menores, para aplicar después este conocimiento al pentagrama sobre una melodía cualquiera. Es cierto que este sería un enfoque más sobre la música moderna, pues en muchas ocasiones simplemente acompañamos con ambas manos sobre el piano y no realizamos la parte melódica de una canción, que puede

corresponder simplemente a un cantante, guitarrista, o cualquier otro instrumento que se dedique a realizar la parte solista melódica.

Pues bien, a partir del sistema de representación gráfica que te muestro en este curso, vamos a escalar hacia el lenguaje tradicional, para que domines también esta perspectiva, que también resulta importante para ti como pianista moderno o compositor.

El sistema de cuadrados sobre el que medimos el pulso, simplemente está basado en que cada uno de los cuadrados que encuentras escrito sobre el gráfico representa una unidad o pulso que podemos llamar **negra**. Así cada pulso o cuadradito lo podemos representar también con una **negra**.

A partir de aquí pues podemos establecer todas las relaciones y equivalencias matemáticas.

4 Cuadrados = Redonda

2 Cuadrados = Blanca

1 Cuadrado = Negra

$\frac{1}{2}$ Cuadrado = Corchea

$\frac{1}{4}$ de cuadrado = Semicorchea

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
O															
REDONDA				BLANCA				NEGRA				CORCHEA			

1	2	3	4
SEMICORCHEA			

En primer lugar, si eres principiante y nunca has visto la notación tradicional, te dejo una serie de clases en el curso, para que puedas adquirir el nivel de lectura que necesitas para enfrentarte al pentagrama dentro de la música moderna. Aunque siempre acompañaré el pentagrama con una representación gráfica sobre un teclado, y lo tocaré todo al piano, para que tengas así dos referencias. Pero si no eres principiante y ya tienes los conocimientos básicos de lectura musical, pues puedes saltar esta parte del curso.

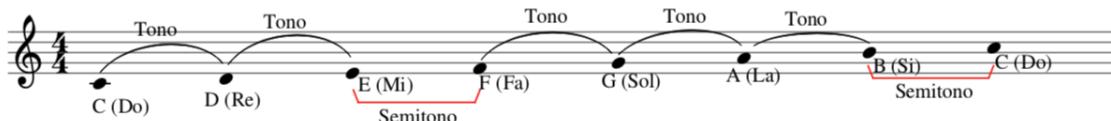
También quiero advertir que este no es un curso para formar a un pianista para tocar repertorio clásico, sino todo lo contrario, pues se ha puesto el foco sobre los estilos modernos, aunque sí añadimos alguna melodía clásica, pero siempre tratada desde la perspectiva moderna de la interpretación al piano.

ESCALA MAYOR

Las escalas mayores se presentan como un conocimiento imprescindible antes de abordar la armonía moderna, pues todos los procesos musicales se desarrollan a partir de estas escalas mayores. A esta escala se le denomina también mayor diatónica, pues está formada por una combinación de tonos y semitonos muy concreta. Se trata de la siguiente correlación:

Tono	Tono	semitono	Tono	Tono	Tono	semitono
------	------	----------	------	------	------	----------

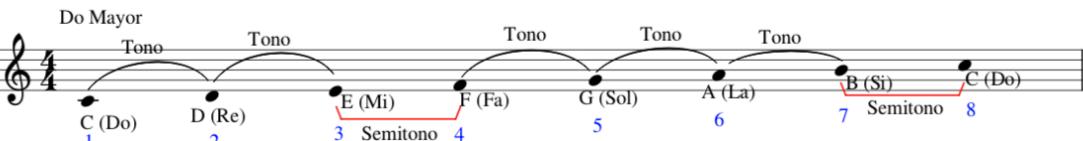
Así, la escala de Do mayor quedaría de la siguiente manera:



En base a este modelo de escala mayor nos disponemos a construir las doce escalas mayores a partir de esta disposición primaria de tono y semitono, aunque el objetivo final consiste en aprenderlas de memoria, con el fin de ser eficiente en la improvisación. Es por ello que pasamos a continuación a facilitar al alumno todas estas

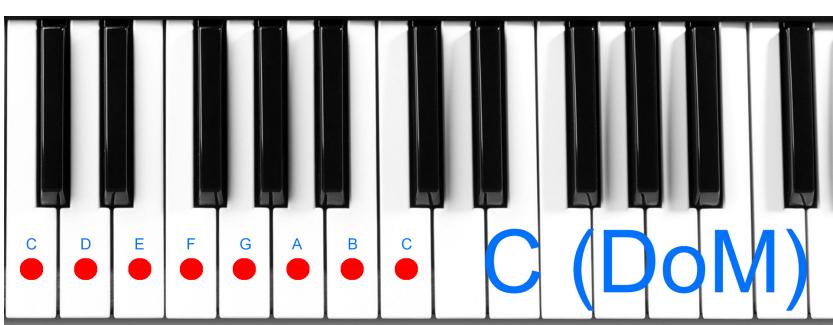
escalas mayores, que se forman a partir de la aplicación matemática de la proporción mostrada anteriormente, que describe perfectamente la escala mayor natural sobre cada una de las notas que dan vida a la escala cromática. Pero nuevamente, cabe destacar que la realización de estas escalas tiene como objetivo final aprenderlas de memoria.

Do Mayor



The musical staff shows the notes C (Do), D (Re), E (Mi), F (Fa), G (Sol), A (La), B (Si), and C (Do) again at the end. Intervals are labeled: Tono (between 1 and 2), Tono (between 2 and 3), Semitono (between 3 and 4), Tono (between 4 and 5), Tono (between 5 and 6), Tono (between 6 and 7), and Semitono (between 7 and 8).

C (DoM)



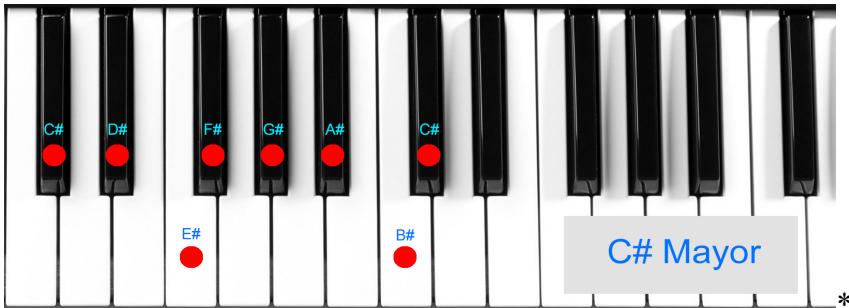
A piano keyboard diagram showing the notes C, D, E, F, G, A, B, and C highlighted in red. The label "C (DoM)" is displayed in large blue letters.

Do# Mayor



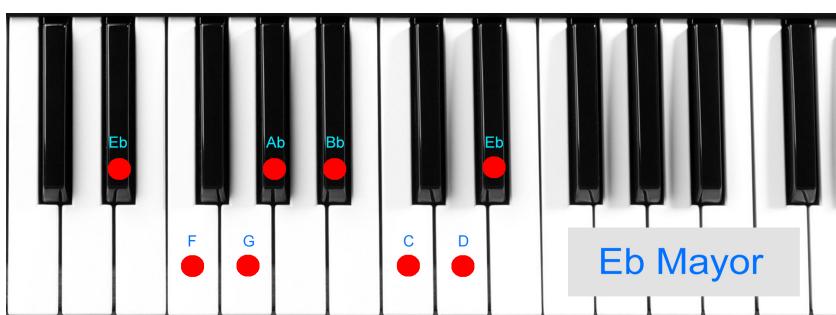
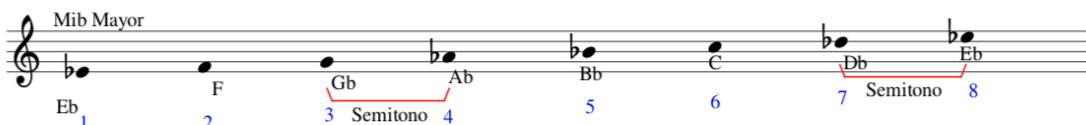
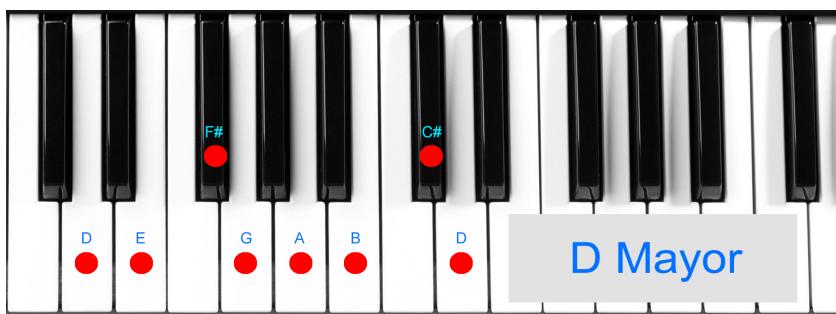
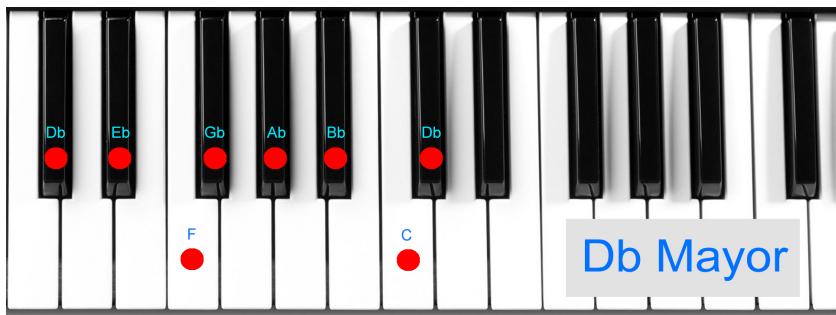
The musical staff shows the notes C# (Do#), D# (Re#), E# (Mi#), F# (Fa#), G# (Sol#), A# (La#), B# (Si#), and C# again at the end. Intervals are labeled: Tono (between 1 and 2), Semitono (between 2 and 3), Tono (between 3 and 4), Tono (between 4 and 5), Tono (between 5 and 6), Tono (between 6 and 7), Semitono (between 7 and 8).

C# Mayor



A piano keyboard diagram showing the notes C#, D#, F#, G#, A#, C#, and B# highlighted in red. The label "C# Mayor" is displayed in large blue letters. An asterisk (*) is located at the bottom right.

*Es importante concretar que las escalas de Do#M y RebM son enarmónicas, y que realmente se trata de los mismos sonidos, y de las mismas teclas sobre el piano. Se trata del concepto de enarmonía: nombrar de manera distinta el mismo sonido “Dos maneras de decir lo mismo”. Este hecho se produce por razones de tonalidad.

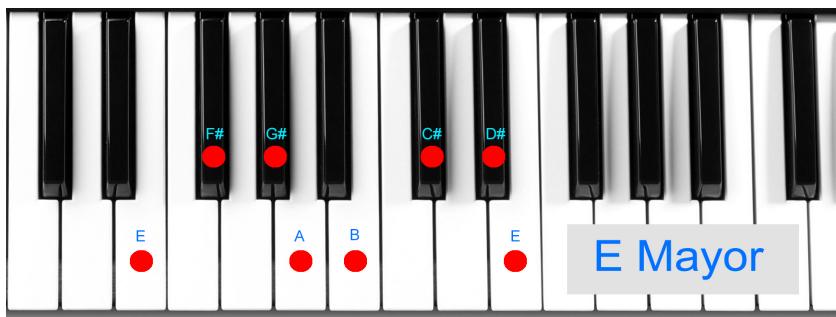


Mi Mayor



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

1 2 3 Semitono 4 5 6 7 8

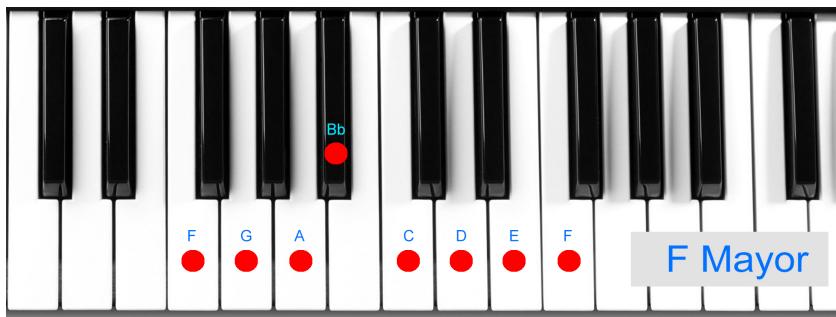


Fa Mayor



F G A Bb C D E F

1 2 3 Semitono 4 5 6 7 8

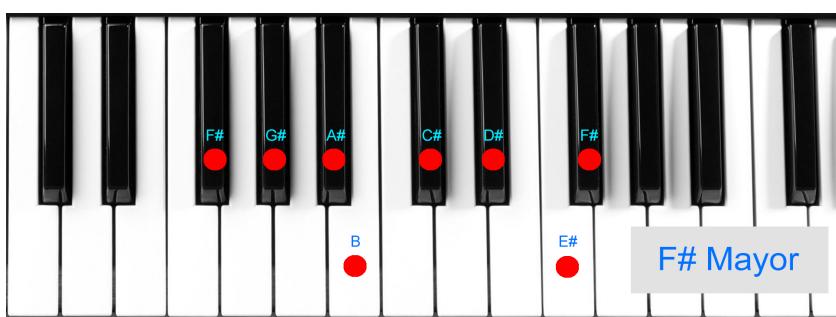


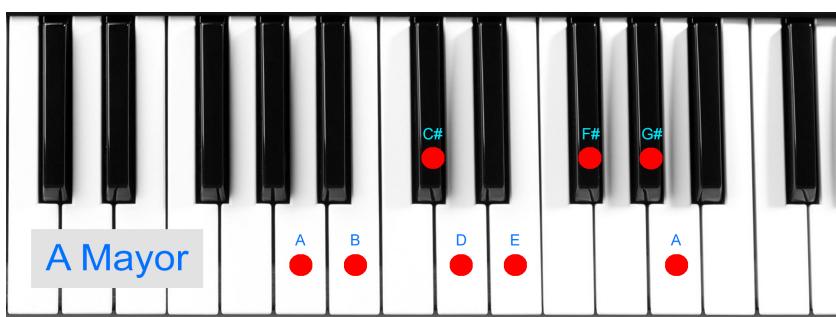
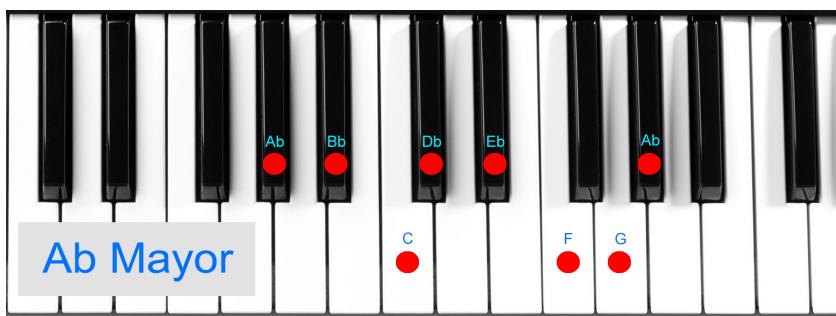
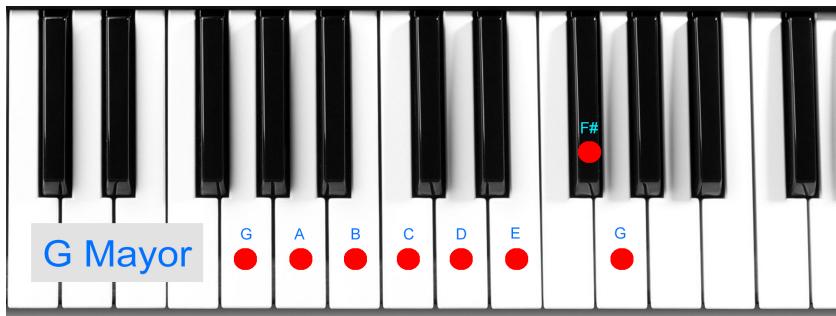
Fa# Mayor

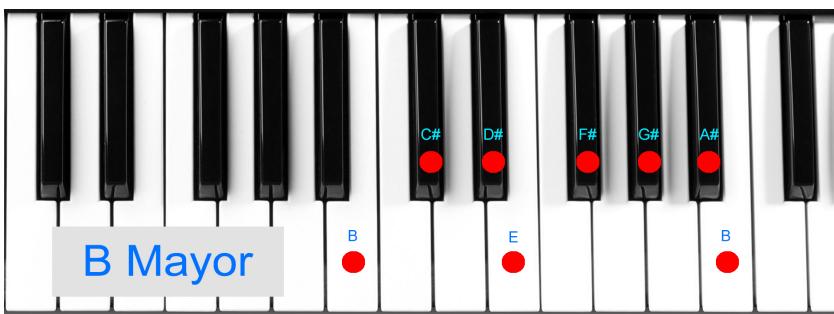
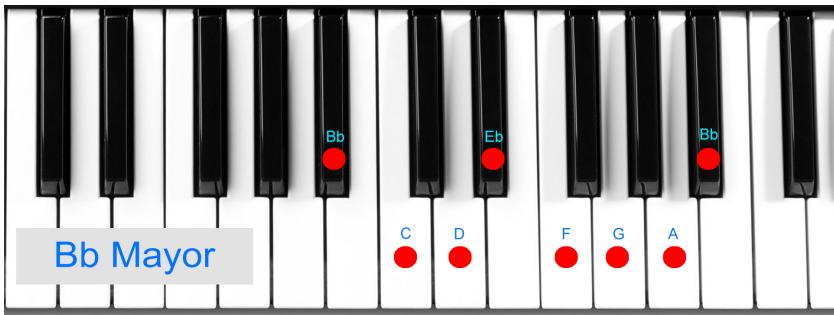


F# G# A# B C# D# E# F

1 2 3 Semitono 4 5 6 7 8







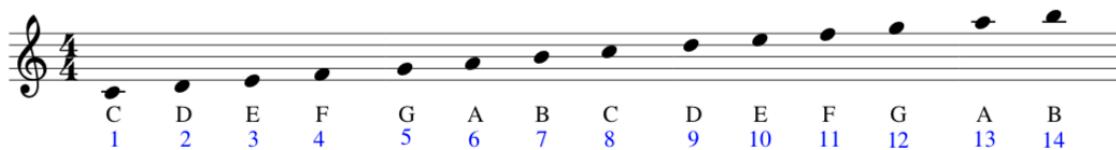
A cada una de las notas que conforman una escala, se le asigna un número o grado. Esto se debe a la relación que cada uno de los grados mantiene con la tónica o centro tonal, independientemente de las distintas tonalidades mayores que se analicen, encontraremos que cada grado desempeña un función paralela dentro de estas tonalidades mayores dentro del discurso musical.

El dominio de estas escalas debe ir más allá de la construcción de las mismas aplicando las matemáticas que agrupan a escalas en tonos y semitonos dispuestos de una manera muy concreta, tal y como se ha visto anteriormente. Resulta muy necesario trabajar estas escalas en profundidad, hasta que se conozcan de manera automática, sin tener que pensar o hacer cálculos matemáticos. Aunque es bueno en un principio acercarse a las escalas a partir de la comprensión matemática, finalmente es una

herramienta tan importante para trabajar dentro de la interpretación y la composición, que se hace muy necesario el aprendizaje memorístico de estas escalas mayores.

El empleo de los grados nos ayuda a comprender que las funciones no varían según la tonalidad, por lo que el grado V de Sol Mayor desempeña la misma función que el grado V de Mib Mayor.

En los estilos modernos, resulta relevante ampliar el concepto de octava a doble octava, ya que los acordes desplegados, de mayor complejidad, que se emplean en diversos estilos de música actuales precisa de esta ampliación, para comprender la naturaleza de esta armonía moderna.



ESCALA MENOR

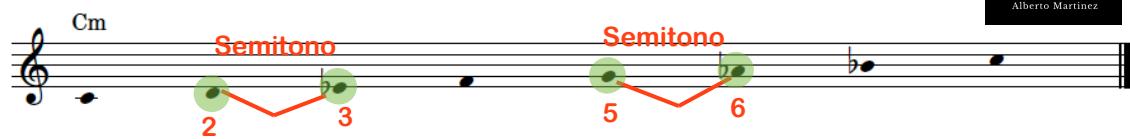
Al igual que ocurre en la escala mayor, en la escala menor se presenta una organización de tono y semitono muy concreta que da identidad a este tipo de escalas.

Así, la disposición de tono y semitono que encontramos en la escala menor natural quedaría de la siguiente manera:

Tono	semitono	Tono	Tono	semitono	Tono	Tono
------	----------	------	------	----------	------	------

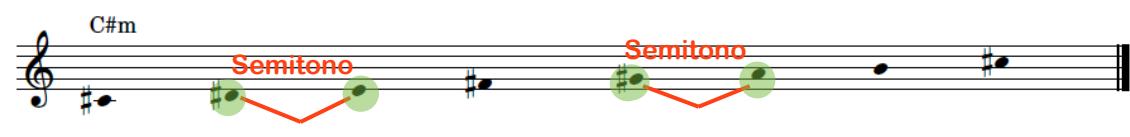
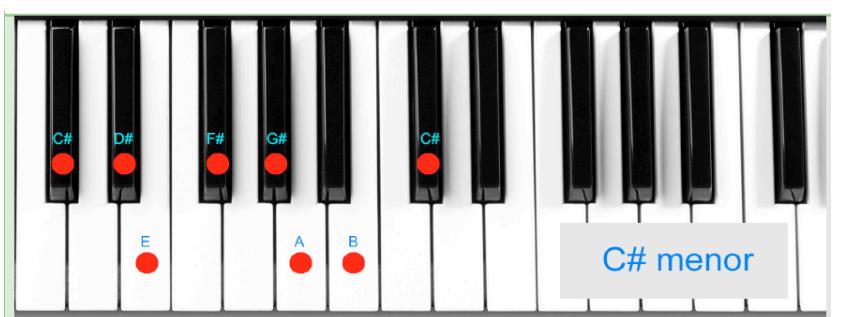
A continuación se muestra un lista de todas las escalas menores, tanto representados en el pentagrama como a partir de gráficos sobre piano.

Cm



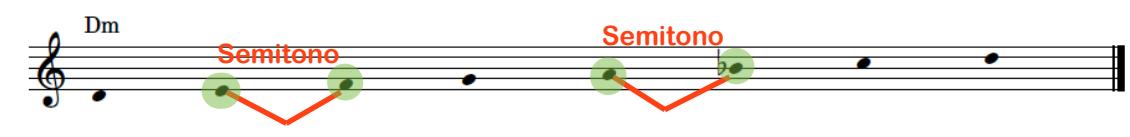
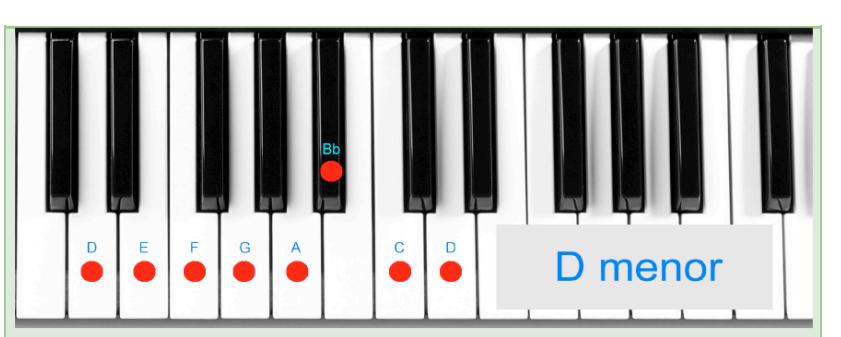

Cm (Dom)

C#m

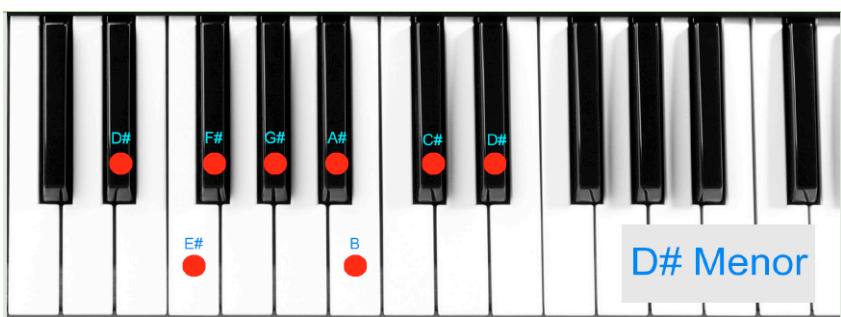



C# menor

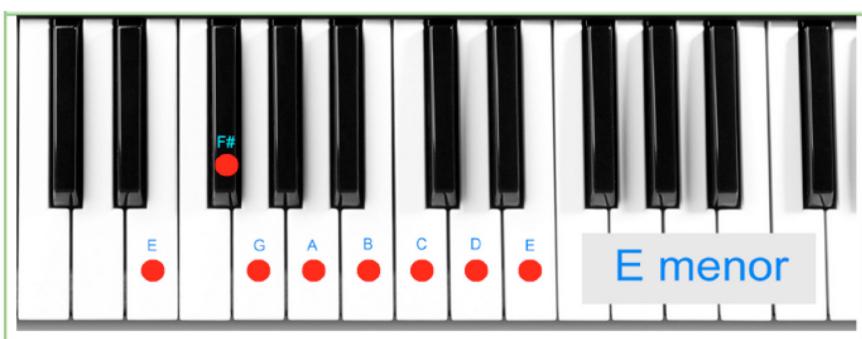
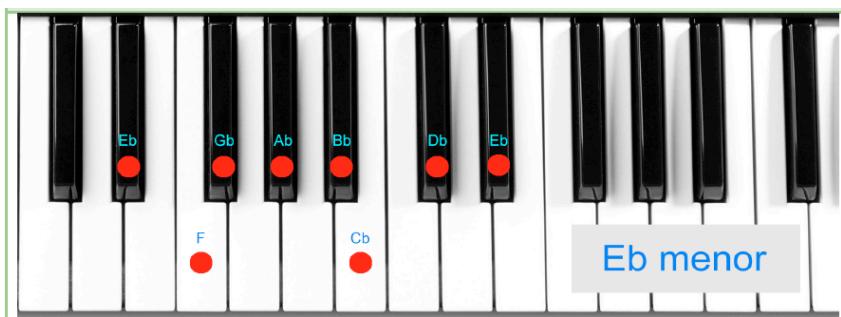
Dm

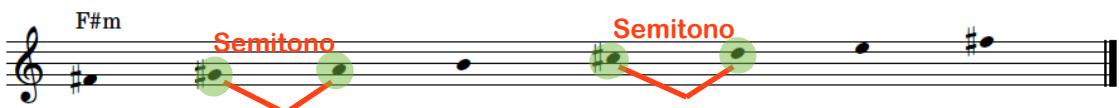
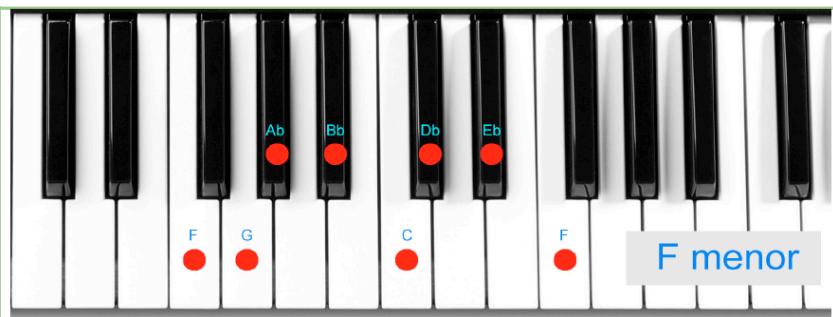



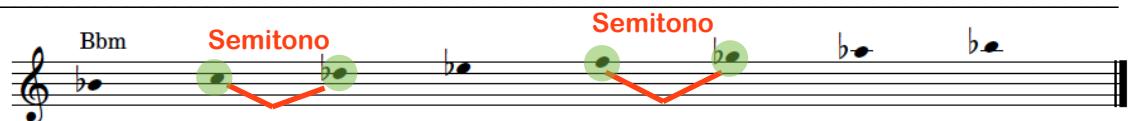
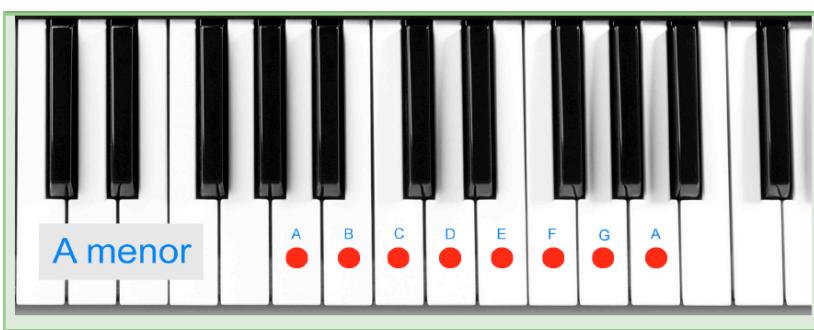
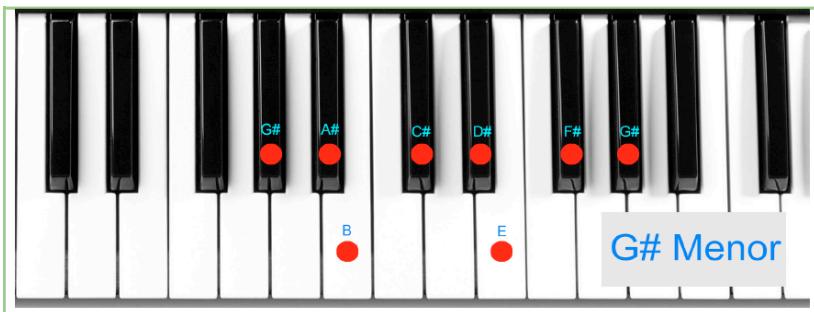
D menor

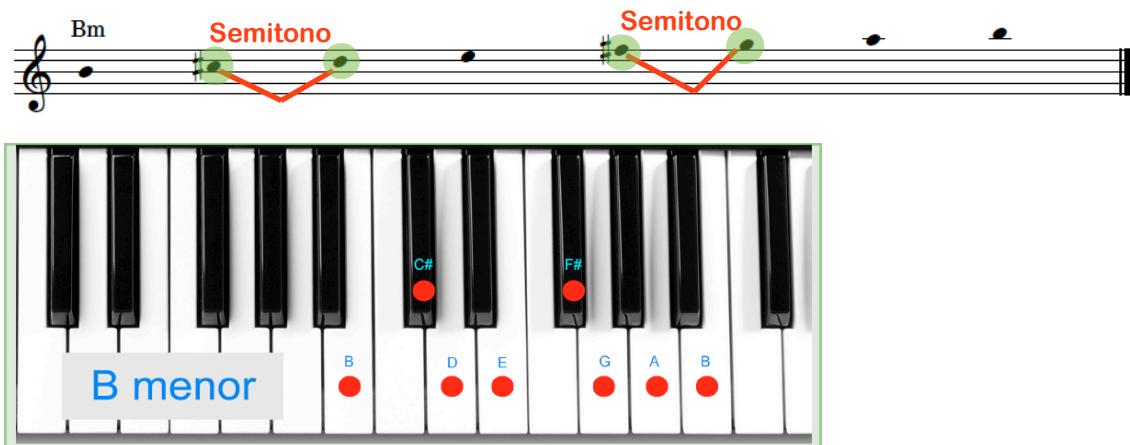


Escalas enarmónicas









Bm

Semitono

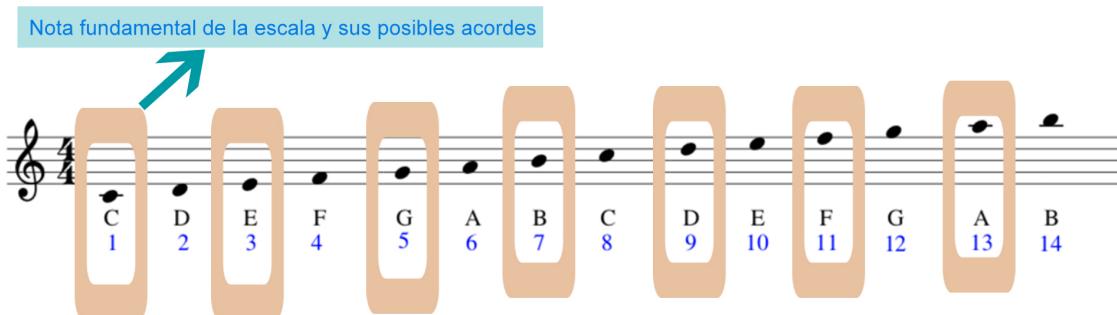
Semitono

B menor

LA FORMACIÓN DE ACORDES

Los números impares de este gráfico de dos octavas se emplean para formar los acordes que de manera natural se van produciendo cuando superponemos y hacemos sonar esas notas que contienen número impar de manera simultánea.

Nota fundamental de la escala y sus posibles acordes



Como se puede observar el número 14 se queda fuera de esta serie, ya que no se emplea en la formación de acordes a partir de esta escala.

Una manera de simplificar la lectura de las notas impares de la segunda octava, es decir de la octava más aguda, sería asumir las notas 9, 11 y 13 como las notas 2, 4 y 6, ya que se trata de las mismas notas, aunque en una octava más alta. De hecho, es un

truco muy empleado por los músicos, construir los acordes desplegados a partir de esta equivalencia que tienen los impares de ambas octavas.



Como se puede observar a partir de este gráfico:

El grado 2 = 9

El grado 4 = 11

El grado 6 = 13

De esta manera, resulta mucho más fácil pensar en la 6^a que en la 13^a para encontrar esta nota, aunque luego se emplean en octavas distintas.

GRADOS ALTERADOS

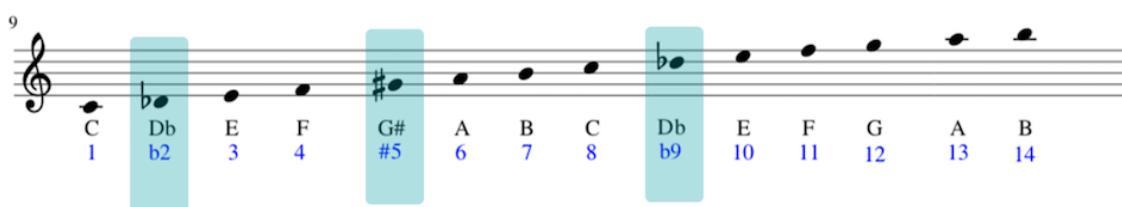
Las notas naturales pueden ser alteradas, tanto para ser elevadas como para ser rebajadas. Para elevar un grado usamos un sostenido (#), y para rebajarlo, empleamos un bemol (b).

En ocasiones aparece un bemol en el cifrado de un acorde, esto no significa que la nota a la que afecta tenga que contener forzosamente un bemol, sino que simplemente significa que la nota será rebajada un semitono. De esta manera, si una nota del acorde contiene un # y el cifrado otorga un bemol a esa nota, pues significa que la nota pasa a ser natural, que no bemol, porque se rebaja medio tono.

Es importante que escribamos la alteración justamente antes de la nota a la que afecta, es decir, en el lado izquierdo.



A continuación te muestro un ejemplo de alteraciones indicadas sobre el cifrado y sobre las notas de la partitura.

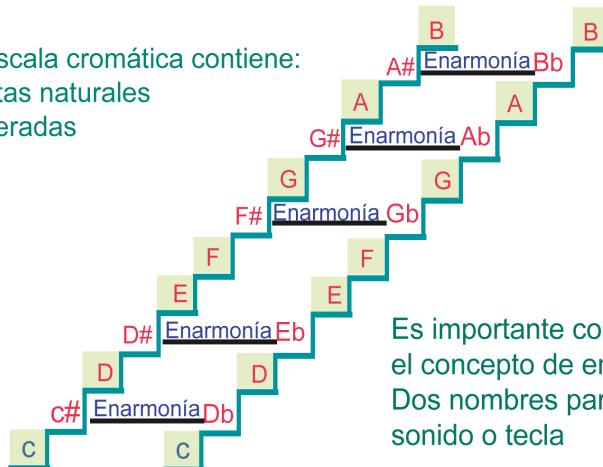


Cuando trabajamos con notas alteradas resulta de vital importancia comprender el concepto de enarmonía, que consiste en nombrar de manera distinta a la misma nota musical. En la siguiente escalera cromática que te muestro en el gráfico, te presento dos maneras de nombrar a las notas alteradas, una con sostenidos y otra con bemoles, que dan como resultado enarmonías.

* El concepto de enarmonía crea confusión en el alumno

Es necesario asumir la complejidad de poder llamar a la misma nota de maneras distintas, aunque esto suele generar incertidumbre la primera vez que intentas comprender este concepto. La mayoría de los alumnos se cuestionan ¿Por qué no se elimina uno de los dos nombres y simplificamos esta cuestión? La respuesta se encuentra fundamentada en la tonalidad, en un problema histórico que tiene que ver con la afinación de temperamento igual. El caso es que la vasta literatura musical escrita en tonalidades enarmónicas hace imposible solucionar este problema en el momento presente. Por lo que tenemos que acostumbrarnos al concepto de enarmonía.

La escala cromática contiene:
7 notas naturales
5 alteradas

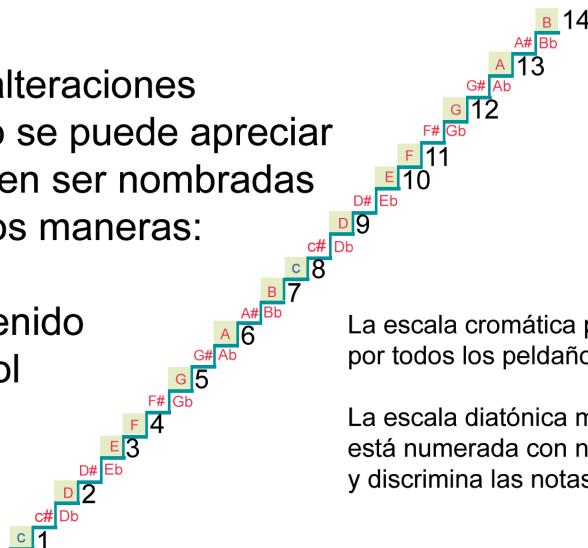


Es importante comprender el concepto de enarmonía:
Dos nombres para el mismo sonido o tecla

Vamos ahora a comprobar qué ocurre cuando colocamos las dos octavas de manera cromática, contemplando las dos posibilidades: Alteración de sostenido o alteración de bemol.

Las alteraciones como se puede apreciar pueden ser nombradas de dos maneras:

Sostenido Bemol



La escala cromática pasa por todos los peldaños de la escalera

La escala diatónica mayor está numerada con números ordinales y discrimina las notas alteradas

SUPERPOSICIÓN DE TERCERAS: GÉNESIS DE LA ARMONÍA

Una vez que comprendemos los intervalos musicales, cabe destacar la importancia de la 3^a Mayor y la 3^a menor. Para la construcción de cualquier acorde, ya sea de triada o de treceava, necesitamos superponer terceras, puesto que los acordes son precisamente eso, superposiciones de 3^a.

La alternancia entre 3^a Mayor y 3^a menor, da como resultado una gran cantidad de combinaciones que enriquece la armonía y le aporta interés. Como ejemplo vamos a construir acordes a partir de la escala de Do mayor natural, empleando como hemos adelantado las posiciones impares en la escala.

Nota fundamental de la escala y sus posibles acordes

El acorde más sencillo que existe es el de 3 notas, teniendo en cuenta que en cada acorde que podemos formar en esta escala de Do Mayor, se comienza siempre por la nota “Raíz” o fundamental.

El primer acorde que aparece se encuentra colocado en las posiciones 1, 3, 5. Así encontramos el acorde Do – Mi – Sol.



Sentido ascendente del acorde

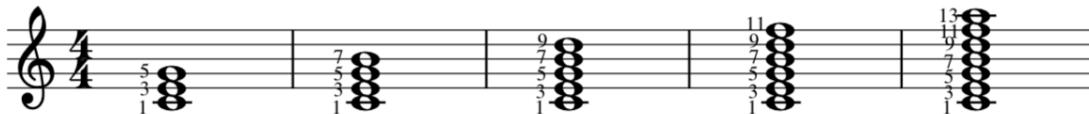
- Sobre la partitura los acordes se escriben de manera vertical
- Todos los acordes se nombran o se leen desde abajo hacia arriba

El acorde de triada

- Se trata del acorde más sencillo de todos, que se compone de 3 notas. Con 2 notas no podríamos formar un acorde, necesitamos como mínimo 3 notas.
- Se encuentran formados por la superposición de 2 tercera.
- El acorde puede escribirse de manera horizontal, donde cada una de las notas que lo componen suenan por separado, una detrás de la otra. A esto se le llama **arpegio**.

Realmente, formar acordes es algo muy simple, pero las múltiples combinaciones que se presentan en los acordes, en distintas tonalidades, hacen que necesitemos aprender gran cantidad de acordes y escalas. De esta manera, iremos poco a poco presentando todas estas combinaciones y la forma de emplearlas sobre el piano.

Así, todos los acordes que se pueden formar a partir de esta escala serían los siguientes:



Como se puede observar en los acordes presentados, todos ellos comienzan por la nota raíz o fundamental en la nota más grave, de manera que sobre esta se van colocando las tercera, como si se apilaran de manera ascendente, desde la fundamental hasta la nota más aguda. De hecho, a la hora de nombrar los acordes lo haremos de esta manera, desde abajo hacia arriba.

Como ejemplo planteamos el siguiente acorde:



Este acorde se leería como Do – Mi – Sol – Si – Re, de manera que se lee comenzando por la nota más grave o raíz y acabando por la más aguda, la nota Re. Esta forma de leer los acordes es algo universal, que no entiende de estilos, se trata de teoría de la música básica para todos los estilos.

Esta forma de proceder se puede usar con cualquiera de las escalas que vamos a tratar en este curso.

Triada (Quintas) (3 notas)	Cuatriadas (Séptimas) (4 notas)	Quintiadas (Novenas) (5 notas)	Sextiadas (Oncenas) (6 notas)	Septiadas (Trecenas) (7 notas)

CONSONANCIA Y DISONANCIA ARMÓNICA

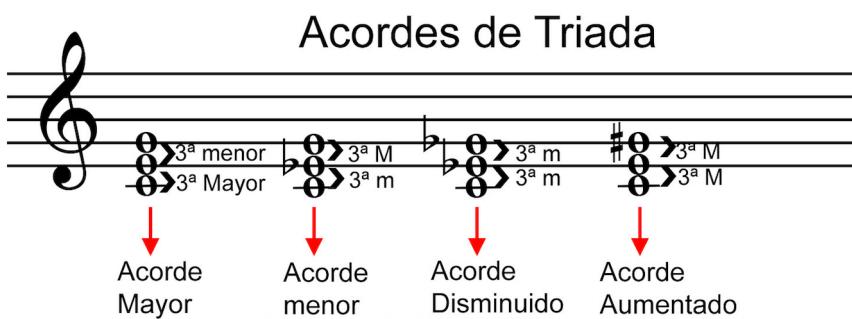
En la construcción de los acordes, las notas más consonánticas con la raíz o fundamental son las tercera. De hecho se trata de una consonancia perfecta, si tuviéramos que usar una metáfora diríamos que la es la relación consonántica más dulce de todas, y a partir de aquí, conforme nos alejamos de la raíz, dentro de los números impares, la disonancia se hace más notable.

ACORDES DE TRIADA

En cuanto a los acordes de triada se refiere, encontramos 4 combinaciones posibles, según la naturaleza de sus tercera, que se pueden distinguir entre dos tipos.

3 ^a Mayor	2 tonos
3 ^a menor	1 + ½ Tonos

Acordes de Triada



Acorde Mayor Acorde menor Acorde Disminuido Acorde Aumentado

Los acordes de triada se nombran según estas cuatro combinaciones posibles, comenzando por la nota más grave de estos acordes, es decir, la nota que se encuentra más abajo.

Por lo tanto, un acorde mayor cuya nota más grave es D, se nombraría como D; si la nota más grave de un acorde menor es D, pues este se nombraría como Dm.

En los estilos modernos de música se emplea la nomenclatura anglosajona, ya que esta forma de cifrar acordes se ha convertido en algo universal, debido a la gran cantidad de literatura musical moderna que encontramos con esta nomenclatura.

Cabe destacar que, en cuanto a los cífrados de acordes de triada se refiere, encontramos algunas variantes o distintas formas de significar los acordes. Esto se debe a que no todos los teóricos cifran de la misma manera. Por ello, se hace necesario conocer esta diversidad de cífrados, para poder enfrentarse a cualquier partitura que nos llegue a nuestras manos.

Acordes de triada: Diferentes cífrados

Mayor m M	Nada	M	Major	Maj
Ejemplos C,D,E	Ejemplos CM,GM	Ejemplos A Major	Ejemplos B Maj	
menor M m	minor	m	min	-
Ejemplos A minor	Ejemplos Dm, Em	Ejemplos F minor	Ejemplos F-, C-	
Aumentado M M	Aum	Aug	+	
Ejemplos C Aum	Ejemplos D Aug	Ejemplos D+		
Disminuido m m	Dis	Dim	o	
Ejemplos G Dis	Ejemplos E Dim	Ejemplos A°		

* En esta tabla aparecen distintas maneras de usar la nomenclatura para cifrar acordes; se trata de simbolizar de manera distinta un mismo acorde.
 * Dependiendo de los tratados de teoría musical, encontraremos diferentes formas de llamar al mismo acorde.

TABLA DE ACORDES DE TRIADA (NOTACIÓN)

4

C Cm Cdim Caug

5

C# C#m C#dim C#aug

9

D Dm Ddim Daug

13

D# D#m D#dim D#aug

17

E Em Edim Eaug

21

F Fm Fdim Faug

25

F# F#m F#dim F#aug

29

G Gm Gdim Gaug

33

G# G#m G#dim G#aug

37

A Am Adim Aaug

41

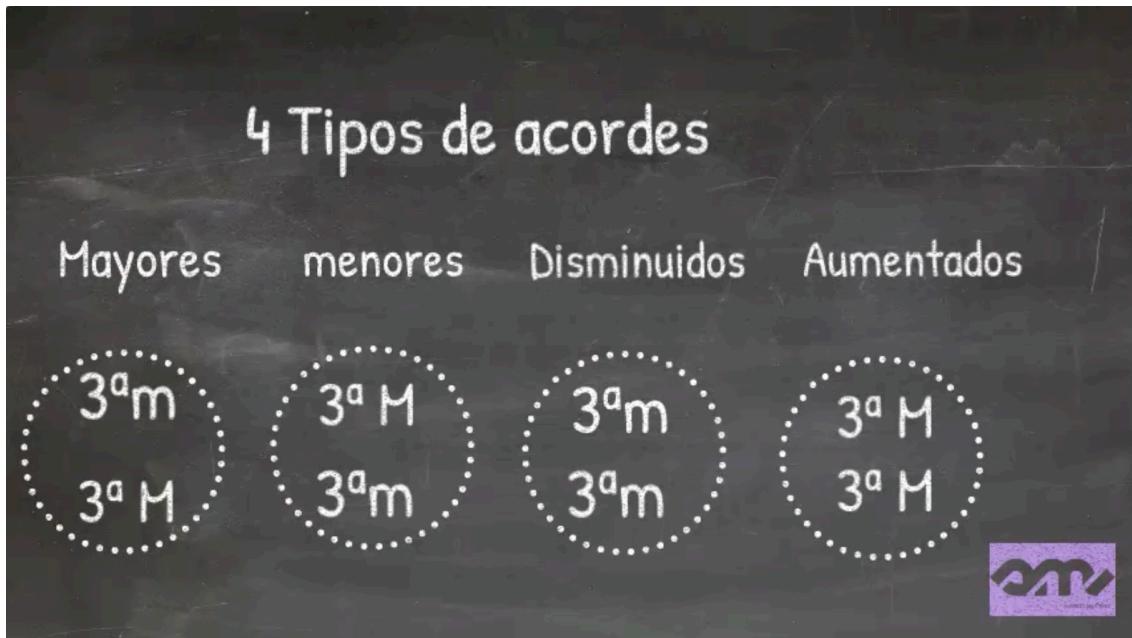
Bb Bbm Bbdim Bbaug

45

B Bm Bdim Baug

Estos acordes de triada son la génesis de todos los acordes, tanto de la armonía clásica como de la armonía moderna. Es cierto que muchos de ellos no se suelen usar, pero es conveniente que tengas una tabla de consulta, a modo de diccionario de acordes.

¡Recuerda este breve resumen!



ACORDES DE CUATRIADA

Cuando superponemos tres tercera a una nota cualquiera, que llamamos fundamental, obtenemos acordes de 7^a, que reciben este nombre porque justamente desde la nota fundamental hasta la nota más aguda del acorde encontramos una distancia interválica de 7^a.

Los acordes de 7^a más empleados se pueden categorizar en 5 tipos:



7 ^a Mayor	7 ^a de Dominante	7 ^a menor	7 ^a semidisminuida o de sensible	7 ^a Disminuida
----------------------	-----------------------------	----------------------	--	---------------------------

A la hora de la nomenclatura, de la forma en que nombramos o ciframos estos acordes suele haber confusión, que se deriva de las diferentes maneras en que se suelen encontrar cifrados estos acordes.

Vamos a intentar ser explícitos, pues necesitamos tener claros estos acordes, además de sus cifrados pertinentes.

En primer lugar, para comprender el origen o naturaleza de estos acordes de 7^a debemos de partir de la idea de que estos acordes se construyen a partir de la superposición de una 3^a sobre los acordes de triada que ya conocemos. De esta manera vamos a tratar las diferentes combinaciones posibles y más empleadas.

Primeramente, pasamos a construir todos los ejemplos de acordes de triada sobre la nota C. Como ya sabemos, existen 4 tipos de acorde de triada:

Mayores	Menores	Aumentados	Disminuidos
m	M	M	m
M	m	M	m

Ahora, vamos a superponer una 3^a más a algunas de estas triadas, de esta forma encontramos un acorde formado por 4 notas: Fundamental, 3^a, 5^a y 7^a. Pero quiero que los entiendas también a partir de la superposición de tercera, y sus posibles combinaciones. Es cierto que podemos encontrar más combinaciones que en los acordes de triada, lógicamente, porque ahora tenemos 4 notas para combinar entre ellas, y en los de triada solamente teníamos 3 notas.

Finalmente, podemos sintetizar los acordes de 7^a más importantes en 5 tipos, aunque también te facilito en el curso una tabla con otros acordes de 7^a menos comunes,

pero que debes conocer, porque es posible que alguno de ellos te lo encuentres en las partituras.

Los 5 tipos de 7^a más importantes.

Acordes de 7 ^a (4notas)				
Ejemplos a partir de la nota C				
7 ^a Mayor	7 ^a Dominante	7 ^a menor	7 ^a Semidis	7 ^a Disminuida
Cmaj7	C7	Cm7	C7 ^Ø	Cº7
3 ^a M	3 ^a m	3 ^a m	3 ^a M	3 ^a m
3 ^a m	3 ^a m	3 ^a M	3 ^a m	3 ^a m
3 ^a M	3 ^a M	3 ^a m	3 ^a m	3 ^a m

*A continuación te muestro una tabla con las distintas maneras en que te puedes encontrar cifrados estos acordes.

Distintas formas de cifrar la 7 ^a				
7 ^a Mayor	7Maj	7Ma	7M	Δ (Δ7)
7 ^a Dominante	7			
7 ^a Menor	7min	7mi	7m	7-
7 ^a Semidisminuida o de sensible	7 ^Ø (Como exponente)	min7b5	m7b5	-7b5
7 ^a Disminuida	7 ^º (Como exponente)	7dim	7dis	

Por supuesto, no tratamos todas las combinaciones posibles, sino las que realmente se emplean en la música, ya sea en estilo clásico, como también en los géneros modernos, como el pop, la balada, la música para cine, el blues, el jazz, etc.

Finalmente, podemos formar estos 5 acordes sobre cada una de las notas musicales de nuestro sistema occidental musical, basado en 12 notas (Escala dodecafónica), de manera que obtenemos múltiples combinaciones. Yo no recomiendo intentar aprender todos estos acordes de memoria, por supuesto que no. Simplemente es necesario saber construirlos a partir de cualquier nota, además de poder ayudarnos de una tabla de referencia que yo te proporciono como archivo descargable.

Lo más interesante y recomendable es que aprendas los acordes de 7^a a partir de la práctica, del empleo de los mismos en armonizaciones creativas, además de practicar estilos modernos, donde abunda la variedad y la cantidad de estos acordes de 7^a.

Cabe destacar que hemos elegido, dentro de las 12 notas de la escala cromática, para enarmonizar, aquellas que presentan menor número de alteraciones en la construcción de acordes, aunque en ocasiones los compositores también usan enarmonías sobre acordes o tonos de una armadura o cantidad de alteraciones mayor.

DIGITACIÓN DE LOS ACORDES DE 7^a EN ESTADO FUNDAMENTAL

MANO DERECHA

Dedo 1	Dedo 2	Dedo 3	Dedo 5
---------------	--------	--------	--------

MANO IZQUIERDA

Dedo 5	Dedo 3	Dedo 2	Dedo 1
Dedo 5	Dedo 4	Dedo 2	Dedo 1

INTERVALOS



Los intervalos representan las matemáticas de la música, la unidad más pequeña que mide con exactitud el resto de elementos musicales: Acordes, escalas, arpegios, etc.

Cuando nos referimos a los grados de una escala lo hacemos en masculino, pero cuando se trata de intervalos lo haremos en femenino. Por ejemplo, quinta, octava, sexta, etc.

Se trata quizás de la parte más fría y teórica, pero también exacta y precisa, que nos ayuda a comprender todo lo que ocurre en la música.

Se denomina intervalo a la distancia tonal que separa a dos notas musicales. Así, entre las notas Do y Re se forma un intervalo de segunda, entre las notas Do y Mi se forma un intervalo de tercera. En primera instancia suele haber confusión debido a la forma de contar, pues hay que contar desde la nota de partida hasta la nota de llegada, incluidas ambas notas. De esta manera, entre Do y Fa hay una cuarta, porque **Do es el 1, Re es el 2, Mi es el 3, y Fa es el 4**: lo que provoca un intervalo de 4^a.

El intervalo

- **Armónico**

Se trata de dos notas musicales sonando simultáneamente.

- **Melódico**

Son dos notas musicales que suenan una detrás de la otra.

Dos familias de intervalos

- **JUSTOS.**

Tienen la posibilidad de ser aumentados o disminuidos.

- **MAYORES.**

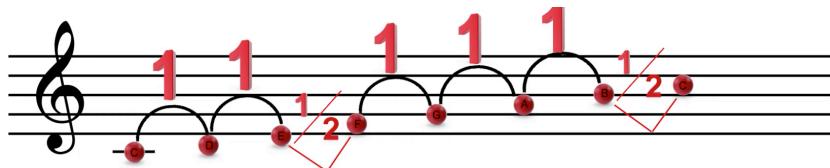
Tienen la posibilidad de ser Aumentados, menores o disminuidos.

INTERVALOS SIMPLES SIN ALTERACIONES

En primer lugar vamos a aprender a contar intervalos simples sin alteraciones.
¡Recuerda contar desde la nota de partida del intervalo hasta la nota de llegada!

Partimos siempre de la nota Do

También debemos saber la cantidad de tonos que separa a dos notas que forman un intervalo. Para contar tonos se toma como referencia la escala de Do Mayor, de manera que, a partir de esta escala, resulta sencillo saber cuántos tonos separa a dos notas.



Con esta información teórica, pasamos a medir todos los tonos existentes en los intervalos formados a partir de la nota Do.



En función de la cantidad de tonos que separan los intervalos, estos reciben un nombre concreto. De esta manera, encontramos que hay varios tipos de 3^a, 4^a, 5^a, etc. Atendiendo a la cantidad de tonos o semitonos que delimitan al intervalo.



INTERVALOS SIMPLES CON ALTERACIONES

A continuación, vamos a implementar las alteraciones dentro de los intervalos, tanto bemoles como sostenidos. Así, desarrollamos, a partir de la nota Do, todas las posibilidades. Recuerda que algunos intervalos se pueden enarmonizar, con la consecuencia de que se puede llamar con otro nombre a la misma nota, por lo que el nombre del intervalo cambia, aunque la distancia interválica será siempre la misma.

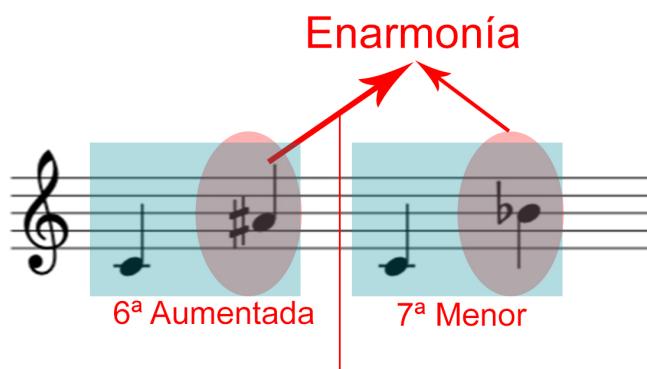
Todos los intervalos



Sheet music showing various intervals on a staff:

- 2^a menor (Semitono diatónico) at measure 1
- 2^a Mayor at measure 2
- 3^a menor at measure 3
- 3^a Mayor at measure 4
- 3^a Aumentada at measure 5
- 4^a Justa at measure 6
- 4^a Aumentada at measure 7
- 5^a Disminuida at measure 8
- 5^a Justa at measure 9
- 6^a menor at measure 10
- 5^a Aumentada at measure 11
- 6^a Mayor at measure 12
- 6^a Aumentada at measure 13
- 7^a Mayor at measure 14
- 8^a Justa at measure 15

Todos los intervalos se encuentran representados sobre esta tabla, aunque es preciso destacar que los intervalos pueden ser representados con enarmonías, por lo que una 6^a aumentada también es una 7^a menor, por enarmonía.



Vamos con un cuadro orientativo que nos sirva para memorizar y construir todos los intervalos con facilidad. Concretamente necesitamos dos cuadros separados por dos familias de intervalos, por un lado los intervalos **justos**, y por otro los intervalos **mayores**.

La diferencia entre los dos grupos o familias de intervalos radica en que los intervalos Justos también pueden ser aumentados y disminuidos, sin embargo los intervalos Mayores, aparte de ser aumentados y disminuidos, también pueden ser **menores**.

Disminuidas	menores	MAYORES	Aumentadas
2^a Dis (Unísono)	2^am(1/2t)	2^aM (1t)	2^aA (1 + 1/2t)
3^a Dis (1t)	3^a m (1 + 1/2t)	3^a M (2t)	3^a A (2 + 1/2t)
6^a Dis (3 + 1/2t)	6^a m (4t)	6^a M (4 + 1/2t)	6^a A (5t)
7^a Dis (4 + 1/2t)	7^a m (5t)	7^a M (5 + 1/2t)	7^a A (6t)

Disminuidas	JUSTAS	Aumentadas
4^aDis(2t)	4^aJ (2 + 1/2t)	4^aA(3t)
5^a Dis(3t)	5^aJ(3 + 1/2t)	5^a A(4t)
8^a Dis(5 + 1/2t)	8^aJ(6t)	8^a A(6 + 1/2t)

LOS INTERVALOS PUEDEN SER

Ascendentes – Descendentes

Un intervalo es ascendente cuando la segunda nota del intervalo es más aguda que la primera. Por el contrario, cuando un intervalo es descendente significa que la segunda nota del intervalo es más grave que la primera.



Conjuntos – Disjuntos

En los intervalos conjuntos no se pueden colocar notas musicales nuevas, aunque esto no se aplica cuando las notas son alteradas, puesto que sí caben notas alteradas en grados conjuntos de 2^a Mayor, pero sigue tratándose de un intervalo conjunto. Por el

contrario, un intervalo es disjunto cuando caben otras notas entre las dos notas que forman el intervalo.



Simples – Compuestos

Los intervalos simples no superan el ámbito de una octava, al contrario que los intervalos compuestos que sí superan este ámbito de octava.



Armónicos – Melódicos

Un intervalo armónico se produce cuando las notas que conforman el intervalo suenan de manera simultánea. Por el contrario, en el intervalo melódico, las notas no suenan simultáneas, sino que se muestran de manera consecutiva, una detrás de la otra.



*Tabla de características de un intervalo

CARACTERÍSTICAS DE UN INTERVALO	
ASCENDENTE	DESCENDENTE
CONJUNTO	DISJUNTO
MELÓDICO	ARMÓNICO
SIMPLE	COMPUESTO
MAYOR/MENOR/JUSTO/AUMENTADO/DISMINUIDO	

NOMBRE DE GRADOS DE ESCALA



Denominamos grado a la nota de la escala sobre la cual se construye un acorde, y esto es importante diferenciarlo de la posición que ocupa una nota en una escala musical, puesto que aquí empleamos el término en femenino: 2^a, 3^a, 4^a, etc...

De esta manera los grados que forman una escala son 7, tantos como notas tiene la escala.

GRADOS	NOMBRE
I	TÒNICA
II	SÚPERTÒNICA
III	MEDIANTE O MODAL
IV	SUBDOMINANTE
V	DOMINANTE
VI	SÚPERDOMINANTE
VII	SENSIBLE O SUTÒNICA

PIANO MODERNO VOL 2: NIVEL AVANZADO

ARMONÍA MODERNA, COMPOSICIÓN, IMPROVISACIÓN, ACOMPAÑAMIENTO,

LECTURA MUSICAL, TÉCNICA PIANÍSTICA, REARMONIZACIÓN.



Componer no es difícil, lo complicado es dejar caer bajo la mesa las notas superfluas. Sin artesanía, la inspiración es una simple caña sacudida por el viento.

Johannes Brahms (1833-1897)

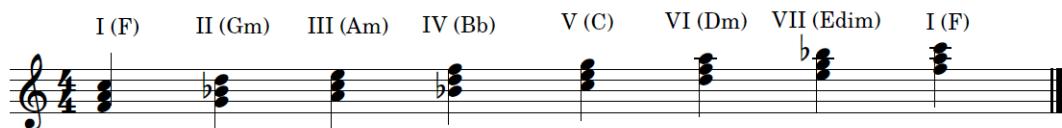
TODOS LOS ACORDES DIATÓNICOS DE UNA TONALIDAD: ARMONIZACIÓN DE SU ESCALA

Cuando empleamos el término diatónico, lo hacemos para referirnos a las notas que se encuentran combinadas dentro de una disposición concreta, que llamamos escala. En el momento que empleamos una nota que queda fuera de la escala, entonces tenemos que usar el término cromatismo.

Si extrapolamos esta idea a los acordes, entonces también podemos hablar de **acordes diatónicos**, que son aquellos que se encuentran formados por notas pertenecientes a la escala en que se desarrolla una pieza musical.

A continuación se muestra un ejemplo de acordes diatónicos sobre F

Grados de F Acordes diatónicos



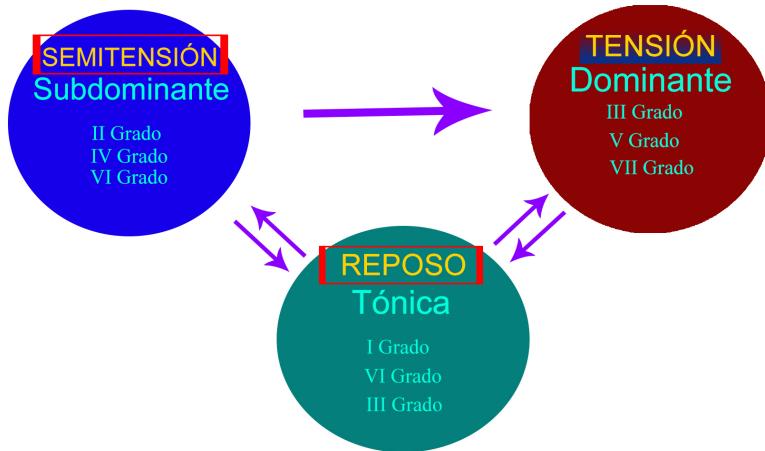
The musical staff shows the seven diatonic chords of F major: I (F), II (Gm), III (Am), IV (Bb), V (C), VI (Dm), VII (Edim). The chords are shown as vertical stacks of three notes each.

FUNCIONES ARMÓNICAS

Resulta crucial comprender la función armónica que cumplen los acordes dentro de la tonalidad, del binomio tensión – reposo, porque esto es indispensable para comprender la música.

Los intérpretes y compositores deben saber dónde están las tensiones y reposos del discurso musical para poder hacer más o menos énfasis. Sobre todo se trata de comprender que la música sigue unas pautas que giran en torno a estos dos polos.

Podemos hablar de 3 funciones importantes:



El enlace de Dominante Subdominante resulta débil, por lo que no se suele usar, ya que deshacer una tensión en una media tensión debilita el discurso musical. Aunque en algunos estilos sí se lleva a cabo este tipo de enlaces débiles por supuesto, pero no es lo más habitual.

En los modos menores se suele usar la 7^a elevada medio tono, propio de la escala menor armónica, puesto que de lo contrario no tendríamos tensión de Dominante a partir del semitono que separa a la 7^a de la tónica. Esta distancia de semitono genera una tensión muy notable.

La sensible siempre es la 3^a de un acorde de V grado, de tensión absoluta.

Evidentemente se trata de un concepto purista y clásico, porque la música modal sí disipa este semitono que contiene la música tonal entre sensible y tónica.

Es importante remarcar que existen acordes de función polivalente, es decir, que pueden desempeñar dos funciones distintas, según el contexto del acorde en cuestión.

De esta manera podemos concretar el siguiente cuadro de funciones de acordes, donde se puede observar que el III y el VI, pueden desempeñar función distinta, según el lugar que ocupen dentro de las relaciones de tensión y reposo que se muestran en el siguiente gráfico.

***Funciones armónicas de los grados de la escala mayor con acordes de triada**

TÓNICA Reposo	I	VI	III
SUBDOMINANTE Semitensión	II	IV	VI
DOMINANTE Tensión	V	VII	III

FORMACIÓN DE ACORDES SOBRE LA ESCALA MAYOR (JÓNICA)



Escala: D
Tono: D

I D II Em III F#m IV G V A VI Bm VII C#o I D

*Funciones armónicas de los grados de la escala mayor (Jónica) con acordes de séptima.

TÓNICA	I^{maj}7	III^m7	V^{Im}7
SUBDOMINANTE	II^m7	IV^{maj}7	V^{Im}7
DOMINANTE	V7	VII^{7b5}	III^m7

FORMACIÓN DE ACORDES SOBRE LA ESCALA DE G MENOR (EÓLICO)

Escala: Gm (Eólica)
Tono: Gm

7 I Gm II A° III Bb IV Cm V Dm VI Eb VII F I Gm

*Funciones armónicas de los grados de la escala menor (eólica) con acordes de séptima.

TÓNICA	I ^m 7	bIIImaj7	bVImaj7	
SUBDOMINANTE	II ^m 7b5	IVm7	bVImaj7	bVII7
DOMINANTE	Vm7 (Sin función de dominante)			

Cabe destacar que la escala **menor natural** no es muy empleada en el mundo clásico de la música, me refiero a la música tonal clásica por supuesto. De hecho es mucho más fácil que te encuentres la escala **armónica menor**, con la 7^a elevada. Por lo que este modo menor realmente pertenece a la música modal, concretamente al **modo eólico**. Esto es algo que explicaremos con detalle en este curso.

Escala: Gm armónica
Tono: Gm



I Gm II A° III Bb+ IV Cm V D VI Eb VII F#° I Gm

Escala: G
Tono: G



I G II Am III Bm IV C V D VI Em VII F#° I G

*Funciones armónicas de los grados de la escala menor armónica con acordes de séptima.

TÓNICA	I^m7	bVImaj7	
SUBDOMINANTE	II^m7b5	IV^m7	bVImaj7
DOMINANTE	bIII+maj7	V7	VII°7

Es importante señalar que en la escala armónica menor, el VII grado se encuentra elevado un semitono, puesto que se trata de un préstamo del modo mayor, es decir, que coge el VII prestado del modo mayor. Es por ello que los acordes **bIII+maj7** y **VII°7** tienen función de dominante, puesto que contienen esa sensible o 7^a de la escala elevada dentro de la conformación del acorde. También el acorde de V7 contiene esta sensible que proviene de elevar la 7^a en la escala armónica. De esta manera se mantiene esa relación de semitonía o medio tono con la tónica, generando esa atmósfera tonal de tensión que pide resolver. Por lo tanto hablamos de función de dominante.

Tal y como se puede observar en esta tabla, existen dos acordes con doble función, y la pregunta es ¿en qué momento desempeñan una función u otra?

En el caso del grado VI, cuando este va precedido de una tensión, ya sea V, VII ó III, tiene función de tónica (Reposo)

Si por el contrario, el VI se encuentra precedido de una tónica (I, III) entonces este VI grado cumple una función de subdominante.

En el caso del grado III, cuando este va precedido de un grado de tensión, entonces este grado III cumple la función de tónica.

Si por el contrario, encontramos un grado III al que le sucede un grado de tónica, entonces estaríamos hablando que este grado III cumple la función de Dominante.

El resto de funciones cumple una función fija, es decir, que no varían su función. También cabe destacar, que en el modo menor el VII grado cumple la función de Subdominante cuando se trata de una **Subtónica**, es decir, que se encuentra a distancia de 1 tono de la tónica.

Sin embargo, cuando este grado VII se encuentra elevado y queda a un semitono de la tónica, formando una **Sensible**, entonces hablamos de una función de Dominante.

NOMBRE DE GRADO Y FUNCIONES: ELIMINANDO LA CONFUSIÓN

Es importante disipar cuanto antes la confusión que crean los nombres de grado con respecto a las funciones armónicas. Esto se debe principalmente a que existe el concepto Dominante como el nombre del Grado V y, a su vez, también encontramos Dominante como función armónica. Y la confusión se genera porque la función Dominante agrupa no solamente al grado Dominante, sino también a los grados VII y III también, incluso a otros grados que también contienen esta función de dominante y que veremos más adelante.

De la misma manera la función subdominante agrupa a los grados IV, II y VI, y la función tónica agrupa los grados I, III y VI; tal y como has podido comprobar en la tabla de funciones de acordes.

El problema es que funciones solamente hay 3: Tónica, subdominante y dominante. Sin embargo hay 7 grados, de los cuales, 3 de ellos reciben el mismo nombre que las 3 funciones armónicas. Además cada función armónica puede acoger 3 grados, siendo uno de ellos el que da nombre a la función, y ahí viene la confusión.

Lo mejor para no caer en la confusión es olvidar el nombre que originalmente reciben los grados y centrarse en las funciones armónicas, que son 3 y cada una de ellas agrupa 3 grados. A nivel teórico está bien conocer el nombre de los grados, pero para trabajar la armonía mi consejo es que te centres en las 3 funciones armónicas y los grados que las conforman.

EL TRITONO

El tritono es la distancia de 3 tonos que comprende un intervalo musical, que puede ser de 4^a aumentada, o su enarmonía de 5^a disminuida.



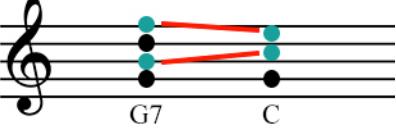
El tritono genera una tensión que precisa ser resuelta.



Tal y como se puede observar en el gráfico, la resolución del tritono pasa por el movimiento contrario de cada una de las voces que lo conforman. Es decir, que la voz superior desciende, mientras que la voz inferior asciende.

Estas dos notas que forman el tritono se encuentran dentro de acordes de 3, 4, 5, 6 ó 7 notas, y funcionan exactamente igual, hay que resolverlo de la misma manera, por movimiento contrario.

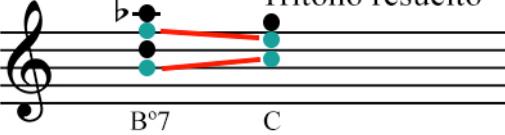
Tritono resuelto



G7 C

De la misma manera, siempre que este intervalo de 5^a Disminuida este presente, no importa las notas que lo acompañen, puesto que la tensión que genera, así como la resolución siempre estarán presentes.

Tritono resuelto



B°7 C

Dominante Primaria

Se trata de un acorde que contiene la sensible, y que genera una tensión de resolución sobre el grado I (tónica).

Dominante Secundaria

Se trata de una tensión generada sobre un grado de la tonalidad ajeno al primer grado de tónica. Se puede decir que un grado que no es el I se convierte en acorde de reposo por un instante.

DOMINANTE PRIMARIA Y SECUNDARIA

Es importante comprender que los acordes que tienen función de dominante generan una tensión que pide ser resuelta, aunque depende del tipo de música la resolución de estas tensiones, puesto que también pueden quedar sin resolver.

En base a esta premisa hay que precisar que estas tensiones se pueden generar sobre la tónica de la tonalidad y por otro lado, también se pueden generar tensiones sobre un acorde ajeno a la tónica. Esto último se denomina Dominante secundaria, y se

produce cuando generamos una tensión sobre un grado de la tonalidad que no es el grado I.

Esto se produce de igual manera tanto en el modo mayor como en el modo menor, puesto que el grado I tiene la misma función de reposo absoluto en ambos modos.

Esta función de tensión de dominante se puede ejercer sobre cualquier grado que contenga un acorde Mayor o menor, pero no se suele emplear sobre una disminuida, puesto que se genera una nueva tensión. Esto significa que no sería resuelta la tensión generada y no quedaría resuelto el proceso. A esto se le denomina **resolución excepcional** de la armonía.

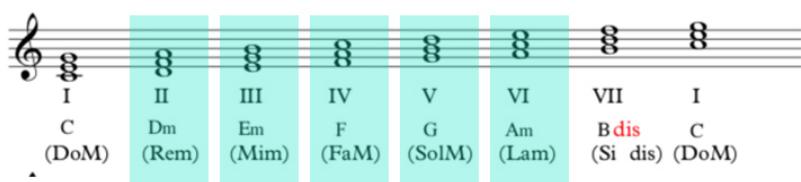
Algunos ejemplos sobre la tonalidad de C

Como hemos adelantado, cualquier acorde mayor o menor puede cumplir la función de tónica (Reposo), si previamente se le coloca su tensión, propia de la tonalidad en la que ese acorde sería grado I (Tónica)

Tonicalización

Si tenemos en cuenta que una dominante secundaria es una tensión creada sobre un grado ajeno a la tónica, y que por un momento lo convertimos en tónica (Reposo), podemos llamar a esto **Tonicalización** de un grado que no es el I.

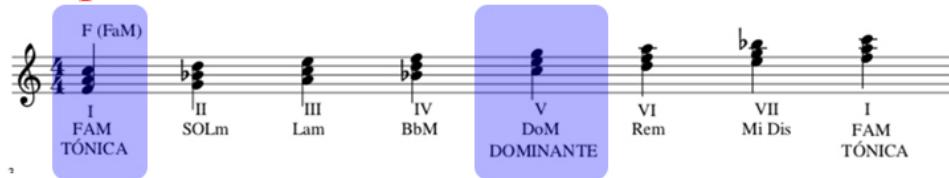
GRADOS DE TONICALIZACIÓN



Vamos a generar una dominante secundaria sobre el grado IV (FaM)

- Situamos Fa como grado de tónica en la tonalidad de FaM, y elaboramos toda la lista de acordes de triada posibles dentro de la tonalidad, en cada uno de los grados de la misma.

Reposo Tensión



- Identificamos la Dominante de esta tonalidad de FaM, que como se puede observar, se trata de Do M.
- Situamos la Dominante de FaM y seguidamente la tónica de FaM dentro de la tonalidad de Do M.

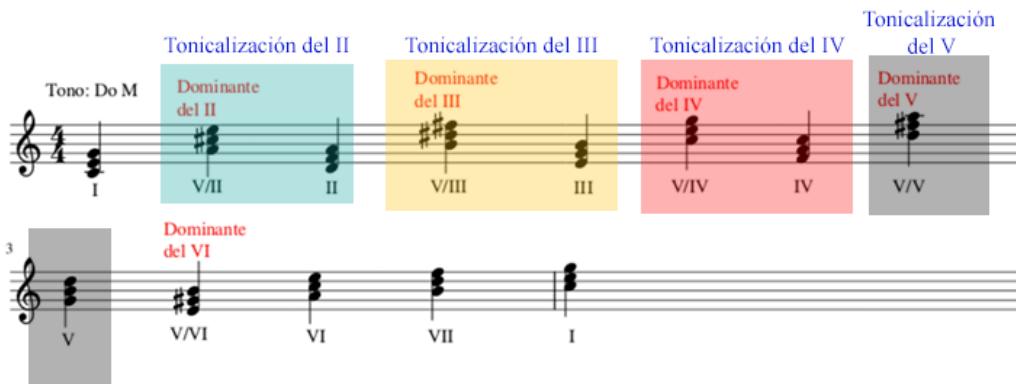


Como has podido comprobar, sobre Sol M se encuentra la tensión principal, es decir, la dominante primaria, que tiene su reposo principal en el grado I de Do M (Tonalidad principal).

Sin embargo, se genera una tensión secundaria sobre Fa M que es el cuarto grado de Do M, y aquí estaríamos hablando de una tensión secundaria, de una Dominante secundaria.

Se trata de “un bache en el camino” una tensión momentánea y transitoria que pasa rápido y vuelve nuevamente el discurso musical al entorno de tensión - reposo sobre Do M. De esta manera, como se puede comprobar, se pueden generar numerosas tensiones transitorias que pueden ser resueltas sobre un reposo secundario, para siempre volver a la tonalidad principal.

A continuación vamos a generar una dominante secundaria a cada uno de los grados susceptibles de ser tonicalizados:



Como puedes comprobar en cada color representado en el gráfico se produce una tonicalización, que está formada por un acorde de tensión (Dominante secundaria) y un acorde de Reposo (Tonicalización o tónica secundaria) sobre un grado que no es el I, por lo que son tensiones que se disipan cuando reposan sobre el grado tensionado. Esta es una manera de enriquecer la armonía, de crear interés con este juego de tensiones y reposos, que pueden ser tanto primarios como secundarios.

PROGRESIONES

Una progresión es una serie de acordes distribuidos de una manera concreta, con la intención de crear una atmósfera que de identidad al discurso musical. Hay progresiones que se emplean de manera repetida, sobre todo en estilos como el pop, el rock, la balada, y otros géneros modernos.

Vamos a empezar con la progresión más sencilla de todas, para ir evolucionando hasta llegar a progresiones complejas, como son las del estilo Jazz.

Aquí te presento una serie de progresiones muy empleadas:

Progresión 1 :

V – I

en Do Mayor (C)



en Fa Mayor (F)



en Sol Mayor (G)



Como puedes comprobar, una progresión es extrapolable a cualquiera de las 12 tonalidades que comprenden nuestro sistema tonal.

Progresión 2

IV - I

Progresión 3

IV - V - I

Progresión 4

I - IV – V7

Progresión 5

I - IV – V - vi

Progresión 7

I - vi – IV - V

Progresión 8

iii - IV – V7

Progresión 9

ii - V – I

Progresión 10

I - V – vi - IV

Progresión 11

I - IV – iii - vi

Progresión 12

I - vi – ii - V

Progresión 13

Ii7 – V7 – I

Progresión 14

I - IV – I–V7–IV - I vi

Podemos practicar estas estructuras simples, que son en su mayoría de triada, con algún acorde de 7^a, para pasar después a los acordes desplegados o súper estructuras, que contienen 9^a, 11^a y 13^a.

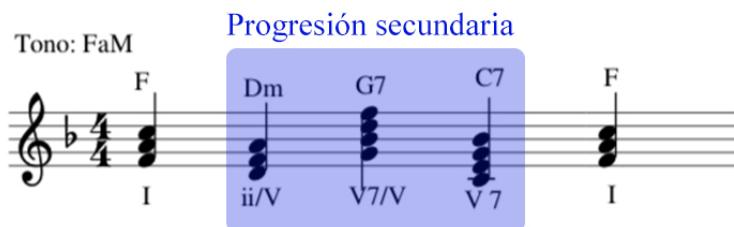
Sobre todo es muy importante practicar en todas las tonalidades posibles, y colocando los acordes en mano derecha invertidos, para esto vamos a trabajar el recorrido que pueden hacer todos los acordes de triada sobre el piano.

Dentro de las posibilidades que nos ofrecen las dominantes secundarias, también se puede ampliar este concepto a pequeñas estructuras secundarias, como si se tratara de pequeñas modulaciones transitorias o “introtonales” que aportan riqueza y color a las progresiones armónicas.

Imagina que tonalizamos el grado V en la tonalidad de FaM, donde dicho grado será DoM, de esta manera a esta dominante primaria, le colocamos una dominante secundaria, es decir, el grado V de DoM: hablamos de SolM. Pero además, antes de este acorde de SolM colocamos el grado IIIm de DoM, ya que la tonalización recae por un instante sobre DoM, que se convierte en tónica momentánea, en un reposo transitorio.

Tono: FaM

Progresión secundaria



Sobre la zona subrayada tenemos una progresión secundaria, que gira en torno al centro tonal de Do (C), que actúa como reposo momentáneo. Incluso cuando la música recae sobre C, este aparece con 7^a de dominante, con lo cual se encadena una tensión sobre Do con una tensión sobre Fa.

DOMINANTE SUSTITUTO



Ya conocemos la resolución del tritono, colocado como 5^a Disminuida, pero si invertimos este intervalo podemos comprobar que se trata de un intervalo simétrico, que contiene nuevamente en la inversión 3 tonos, pero esto nos ofrece nuevas posibilidades de resolución.

The diagram illustrates the Tritono 5^a Dis (G7 to C) and its inversion. On the left, a musical staff shows the notes G7 (bottom) and C (top) with red dots indicating pitch. A vertical bar separates this from the inversion on the right. The inversion is labeled "Tritono invertido". It shows the notes C (bottom), G7 (middle), and F# (top) with red dots. The note G7 is highlighted with a teal box. The notes are positioned on the 4th, 3rd, and 2nd strings respectively.

El **dominante sustituto** trata de un acorde que sustituye al acorde de V7, que se coloca un semitono por encima, como por ejemplo:

Db7 como dominante de Do

Eb7 como dominante de Re

D7 como dominante de Reb

C7 como dominante de Si

Se trata de una tensión que se coloca justamente antes del acorde de tónica, aunque también existe la dominante sustituta de la dominante, que de igual manera se coloca por encima de la dominante un semitono, al igual que podemos colocar dominante sustituta secundaria, es decir, que sustituye a la dominante de un grado que no es la tónica.

El acorde sustituto es un acorde de dominante y se puede cifrar de la siguiente manera:

*En este caso, el acorde de Eb7 sustituye a La7, que sería la dominante natural de Dmaj7

Dmaj7	Eb7	Dmaj7
I	Sus V7	I

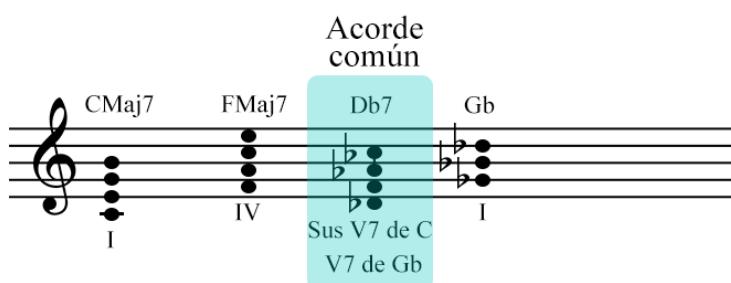
*En este caso, el acorde de Lab7 sustituye a D7.

C Maj7	Ab7	G7
I	SusV7/V	V7

OTROS USOS DEL ACORDE SUSTITUTO

Una forma sencilla de cambiar de tonalidad a partir de este recurso de los acordes sustitutos, tiene que ver con el empleo de acordes comunes o mixtos. Si empleamos el acorde de Db7 como sustituto de la dominante G7 en la tonalidad de C, pues podemos emplear este sustituto Db7 para modular a la tonalidad de Gb, ya que Db7 es la dominante natural o diatónica de Gb. De esta manera podemos cambiar de tonalidad de manera sencilla desde el tono de C al tono de Gb.

Acorde común



CMaj7 FMaj7 **Db7** Gb

I IV I I

Sus V7 de C V7 de Gb

Este uso del acorde común es muy habitual en los cambios de tono, ya que se trata de una manera suave e interesante de cambiar de tono.

ACORDES DE 7^a DISMINUIDA Y SEMIDISMINUIDA

El acorde de grado V contiene sensible, y es por esto que ejerce una tensión sobre la tónica, pero hay otros acordes con función de dominante, como son los que se construyen sobre el 7º grado: hablamos de la 7^a semidisminuida y la 7^a disminuida. Ambos acordes contienen sensible y por tanto, generan una tensión sobre la tónica, esa tensión de **semitonía** entre sensible y tónica que resulta indispensable en la música tonal.

En la siguiente tabla te muestro los acordes de 7^a que generan tensión, que contienen la sensible y contienen función de dominante. También puedes observar la disposición de 3^a mayor y menor que contienen estos acordes.

7 ^a de dominante 3 ^a = Sensible Función Dominante	7 ^a Semidisminuida Fundamental = Sensible Función Dominante	7 ^a Disminuida Fundamental = Sensible Función Dominante
V7 m m M	VII ^ø 7 M m m	VII ^o 7 m m m

A estas estructuras de acordes se les añaden terceras para formar las súper estructuras de 9^a, 11^a y 13^a. Estos acordes desplegados o añadidos generan nuevos colores interesantes en la armonía, pero nunca hacen cambiar la función fija que cumplen estos grados: todos contienen función de dominante. De hecho la función de un acorde queda marcada hasta la 7^a, que es el límite de la estructura base. A partir de la 7^a, tanto la 9^a como también la 11^a y la 13^a aportan color e interés, pero no afectan a la función básica del acorde. Esta es la diferencia entre la estructura del acorde (3^a, 5^a, 7^a) y la súper estructura (9^a, 11^a, 13^a).

El acorde disminuido puede mostrar varios empleos dentro de la armonía:

1. Adorno cromático ascendente



Entre dos acordes que se encuentran separados por un tono, se puede introducir como nexo o puente, un paso cromático a partir de un acorde disminuido °7, que se coloca entre los dos acordes.

2 Adorno cromático descendente

En esta ocasión, el acorde de séptima disminuida se encuentra colocado un semitono por encima del 2º acorde, es decir, que desciende un semitono sobre el 2º acorde.



3 Cambio de color armónico

Este acorde de color se aplica sobre la misma nota fundamental del acorde de resolución, en este caso hablamos de la nota E. Además, se coloca justamente antes del acorde I o V.



ACORDES AUMENTADOS



Como ya sabes, el acorde aumentado de triada se forma a partir de elevar la 5^a de un acorde perfecto mayor (3^aM, 3^am)

Perfecto Mayor

Así, la estructura de la triada queda aumentada en la 5^a, presentando la siguiente disposición: 3^a M, 3^aM.

5^a Aumentada

Si a este acorde de triada le sumamos la nota de 7^a de dominante, que sería la nota Sib, aún tendríamos un acorde más tenso. De esta manera se eleva la 5^a de un acorde de 7^a de dominante. Veamos un ejemplo sobre la nota Do (Dominante de Fa) y otro sobre la nota Re, dominante de Sol.

C7

C+7

Esta 5^a aumentada genera más tensión, ya que se produce atracción de semitonía entre esta 5^a aumentada y la 3^a del acorde de tónica I.

7^a de dominante con 5^a aumentada
que genera tensión sobre F

C7 F

De esta manera, este acorde quedaría muy tensivo, puesto que las séptimas tienden a descender por grado conjunto la tensión de disonancia que generan con la raíz o fundamental. La 3^a (sensible) y la 5^a+ generan una tensión de semitonía ascendente, por lo que tienden a subir un semitono para resolver esa tensión generada.

ACORDE SUS2 Y SUS4 SOBRE UN ACORDE DE 7^a DE DOMINANTE



El acorde suspendido consiste en sustituir la 3^a de un acorde de 7^a de dominante por una 4^a (Sus4) o por una 2^a (Sus2)

La 4^a suspendida genera una tensión de apoyatura que pide resolver descendiendo a la 3^a del mismo acorde

Por otro lado, la 2^a suspendida, genera la necesidad de ascender hacia la 3^a, como si se tratara de un acorde que tiene una nota falsa y necesita ascender para completar con esta nota 3^a que le falta al acorde.

La 2^a suspendida genera una tensión que pide resolver ascendiendo a la 3^a del mismo acorde

ACORDES CON NOTA AÑADIDA (ADD)

En ocasiones a un acorde de triada se le añade una nota, que no sustituye ni altera las notas de triada presentes originalmente sobre el acorde.

La principal diferencia que aparece sobre los acordes con notas sustitutas (Sus) se basa en que en estos últimos la 3^a se suprime en lugar de la 2^a o la 4^a. Pero en los acordes con nota add, simplemente se añade una nota al acorde sin suprimir ninguna nota de su estructura original.

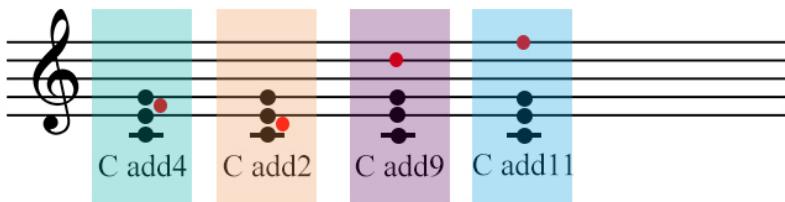
El tritono en acorde

“Sus”

Al colocar nota suspendida y suprimir la 3^a se rompe la relación de tritono que mantenía esta 3^a con la 7^a del acorde.

Anticipa la nota tónica

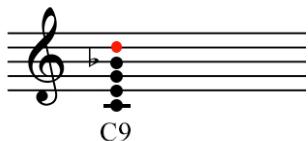
Generalmente el recurso de nota “Sus” se usa en acordes de dominante, por lo que si suspendemos la nota 4^a, pues ya tenemos la tónica del acorde I de resolución.



NOTAS AÑADIDAS COMO SÚPER ESTRUCTURA (9^a,11^a,13^a)

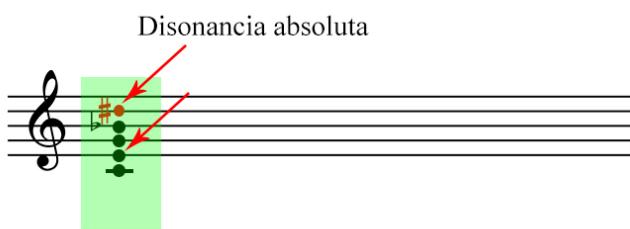
NOVENA (9^a)

Hay que llevar especial cuidado con los acordes de grado III y VII, pues no se suele utilizar la 9^a sobre estos grados.



#9^a Se usa en acordes de dominante

La novena sostenida se usa para generar más tensión, debido a la disonancia que crea con la 3^a del acorde de dominante, ya que esta 3^a con la 9^a sostenida crea una tensión de disonancia absoluta, por tratarse de una 2^a m.



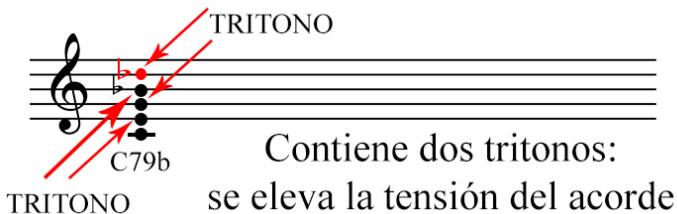
b9^a Se usa en acordes de dominante



este acorde genera dos tritonos en su interior:

Tritono 1: entre la 3^a y 7^a (Mi - Sib)

Tritono 2: entre la 5^a y 9^a (Sol – Reb)



ONCENA (11^a)

Este acorde se emplea en acordes menores, para evitar la disonancia absoluta que se produce entre la 3^a y la 11^a, ya que esa distancia de 2^am (9^am) deforma la consonancia del acorde.

La opción #11 Se emplea sobre el IV grado de un tono mayor y el VI grado de un tono menor. También se emplea en acordes de dominante, con el fin de generar una tensión de semitonía cromática que ejerce gran magnetismo sobre la fundamental del acorde de tónica I.

Se puede usar simplemente como una nota añadida que funciona como apoyatura que resuelve ascendiendo sobre la 5^a del acorde, recuperando la consonancia natural del acorde, eliminando así la excesiva tensión generada por esta disonancia de #11^a.

El empleo de este acorde queda reducido a los acordes mayores, con el fin de evitar que se genere un tritono entre la 3^a y la 13^a del acorde.

b13 El uso de este recurso armónico queda destinado a los acordes de dominante.

Cuando el acorde b13 resuelve en un acorde de tónica menor, esta 13^a es justamente la misma nota que la 3^a del acorde de tónica menor hacia el que cadenciamos, por lo que este b13 actúa como una anticipación.

*A continuación, te dejo una tabla resumen sobre el uso de los acordes de súper estructura.

USO DE ACORDES DE SÚPER ESTRUCTURA	
9 ^a	¡No usar en III y VII! #9^a Se usa en acordes de dominante
11 ^a	¡para acordes menores! #11^a Se emplea: IV de modo mayor VI de modo menor
13 ^a	¡Solo para acordes Mayores! b13^a Solo para acordes de dominante

LA MODULACIÓN



INTRODUCCIÓN

Se puede definir la modulación como un cambio de centro tonal o tonalidad, donde los centros de reposo y tensión cambian de altura o posición. A diferencia de un intercambio modal o inflexión modulante transitoria, la modulación propiamente dicha cambia el tono para no regresar nuevamente, al menos no en los compases sucesivos.

Es conveniente modular con suavidad y con interés, de manera progresiva, con una preparación adecuada de los acordes empleados, para que no se produzca una modulación abrupta que transmita una sensación de ruptura o de salto brusco hacia el nuevo tono.

Es importante comprender que una modulación precisa del empleo de una sucesión de acordes que pueda reafirmar la nueva tonalidad, con el empleo de la dominante y la tónica del nuevo tono para asentar bien la tonalidad.

Modulación

Cambio de tono, donde el centro de reposo cambia a otra altura.

Tonicalización

Se trata de un proceso que genera tensión sobre un grado ajeno a la tónica. Este grado se convierte de manera transitoria en tónica, aunque se trata de una tónica secundaria, pues es una pequeña inflexión modulante, para volver rápidamente al tono principal, con sus tensiones y reposo característicos.

EXISTEN 3 TIPOS O FORMAS DE MODULACIÓN

TIPOS DE MODULACIÓN

DIATÓNICA	POR ACORDE COMÚN/MIXTO
CROMÁTICA	POR CROMATISMO
ENARMÓNICA	POR ENARMONÍA

Encontramos tres formas o procesos mediante los cuales se cambia de tono o modulación.

Resulta confuso e incoherente que para cambiar de tono se use el término modulación, pues la acepción de este término debería referirse a cambiar de modo y no de tono ¿No sería más coherente usar el término “Tonular” para cambiar de tono?

Esto que parece una obviedad, puede crear confusión en un principio, sobre todo cuando no tienes mucha experiencia con la teoría musical. Así que debes recordar que tanto para cambiar de tonalidad como para cambiar de modo empleamos el término “Modulación”

MODULACIÓN DIATÓNICA

Se trata de la modulación más suave de todas, pues requiere un proceso que modula de manera progresiva con el empleo de un **acorde común, pivote o mixto**; cualquiera de los términos anteriores es aceptado por la teoría musical.

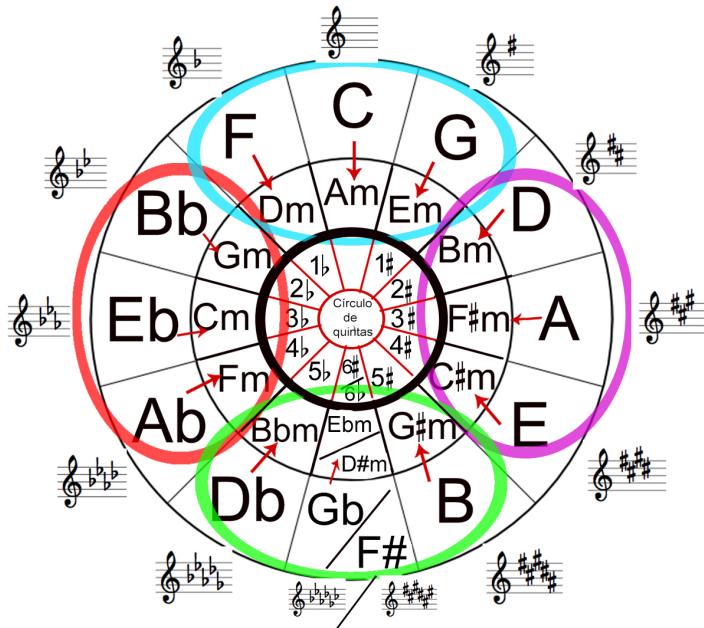
Así, esta manera de modular contempla tres acordes obligados dentro del proceso modulante:

Acorde común	Dominante del nuevo tono	Tónica del nuevo tono
--------------	--------------------------	-----------------------

Es preciso buscar un acorde común a las dos tonalidades, con el fin de poder realizar la modulación diatónica correctamente.

Para ello, vamos a tomar como referencia el círculo de quintas, con el fin de comprender el proceso que describe la música tonal. De esta manera, presentamos todas las tonalidades, tanto mayores como menores, dentro del círculo de quintas.

*Representación gráfica del círculo de quintas.



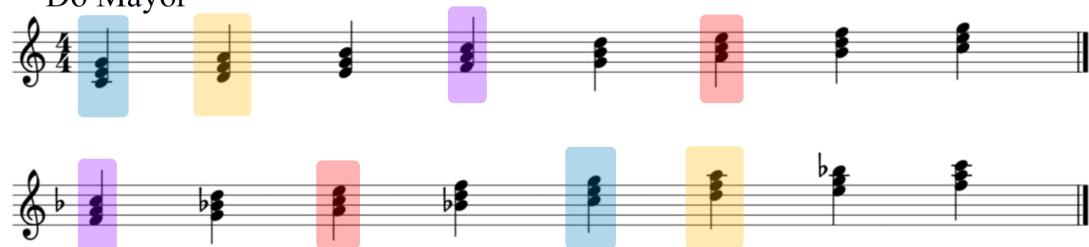
Es importante que comprendas que cada armadura presente en el círculo de quintas contiene dos posibles tonalidades, Una en modo mayor, y su relativa en modo menor.

Una vez que ya tenemos controladas las alteraciones que contiene en la armadura cada tonalidad, conviene construir todos los acordes que agrupa cada tonalidad, con la intención de poder encontrar qué acorde pertenece a ambos tonos para poder ser usados como acorde común y poder modular de una tonalidad a la otra, a partir de este acorde común o mixto.

Por ejemplo, si quiero modular de la tonalidad de Do mayor a la tonalidad de Fa Mayor, primeramente tengo que contrastar qué acordes son comunes a ambas tonalidades. Aquí te dejo la solución para que puedas comprobar cómo se hace esto, aunque más adelante te enseñaré algunos trucos para averiguar el acorde común de manera más rápida y sencilla, pero primeramente quiero que comprendas algunos conceptos.

Acordes comunes para ambas tonalidades

Do Mayor



Fa Mayor

*Se ha colocado el bemol sobre la armadura y también en cada una de la nota SI, que te aparecen en la partitura como modo de precaución o aclarativo.

Una vez que tenemos claro cuáles son los acordes comunes a ambas tonalidades, se puede proceder con la modulación de una de las tonalidades hacia la otra. Así encontramos como acordes comunes los siguientes:

Tono: DoM	Do M	Rem	Lam	FaM
Tono: FaM	DoM	Rem	Lam	FaM

Ya estamos listos para seguir el proceso de modulación diatónico que hemos presentado.

Así proponemos una fórmula de modulación por acorde común o pivote:

Acorde común	Dominante del nuevo tono	Tónica del nuevo tono
ReM	Do7	FaM
ii DoM/vi FaM	V de Fa	I

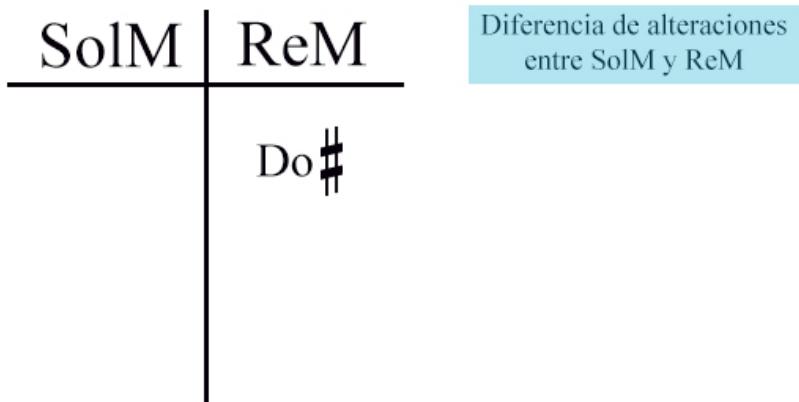
Como puedes comprobar, el acorde común o pivote nos muestra que el acorde ReM es el grado II^m del tono de DoM, y el grado VI^m del tono de FaM. Se trata de un acorde que pertenece a las dos tonalidades, de manera que es un acorde de preparación para el nuevo tono, para seguir con la dominante y la tónica de la nueva tonalidad (FaM)

Otro ejemplo de modulación diatónica, para modular desde la tonalidad de SolM a la tonalidad de ReM. Pero ahora vamos a usar un sistema más rápido y sencillo para buscar el acorde común a las dos tonalidades.

Dibujamos una cruz y colocamos el nombre de la tonalidad de partida y la tonalidad de llegada. Seguidamente, con el círculo de quintas delante, comprobamos las diferencias que contienen en la armadura, de manera que justamente en este proceso de modulación, se puede observar que ReM contiene en la armadura fa y do sostenidos, mientras que Sol M solamente contiene el sostenido sobre fa en la armadura. Así, la diferencia entre ambas tonalidades es la alteración Do#, que es propia en el tono de Re M, pero que no existe en la armadura de SolM. De esta manera, ya sabemos que el acorde común no puede llevar un Do, ya que en ReM el Do está sostenido, y en SolM el Do está natural.

Así, por ejemplo nos valdría como acorde común el acorde de Sol M, ReM, Mim y Sim. Cualquiera de estos cuatro acordes me sirve para modular entre estas dos tonalidades porque no contienen la nota Do. Hablamos de acordes de triada

evidentemente, para colocar 7^a normalmente hay que llevar la precaución de que la séptima no sea una nota no común en ambas tonalidades.



La modulación podría quedar de la siguiente manera:

Acorde común	Dominante del nuevo tono	Tónica del nuevo tono
Mim	La M	ReM
vi SolM/ii ReM	V de ReM	I

MODULACIÓN CROMÁTICA

Se trata de una modulación más abrupta, que no contiene acorde común a los dos tonos que generan el proceso modulante. Simplemente se cromatiza una nota de un acorde y de esta manera fabricamos un acorde nuevo que nos sirve para modular a una nueva tonalidad. De hecho, con este proceso podemos modular a tonalidades más alejadas que en el caso de la modulación diatónica.

Por ejemplo, si queremos modular desde Solm a ReM, pues simplemente podemos cambiar el Sib del acorde de Solm por un si natural, de manera que pasamos de un acorde de Solm a un acorde de SolM, siendo este último el IV grado del tono de ReM.

Cambiamos Sib por si natural



Proceso modulante cromático

Recuerda que en cualquier tipo de modulación hay que establecer acorde de tensión (Dominante) y acorde de reposo (Tónica) de la nueva tonalidad. De otra manera no quedaría clara la sensación de estar en una nueva relación de tensión y reposo, porque no quedaría claro justamente el centro tonal sobre el que gira la armonía y que da nombre a la nueva tonalidad.

Otro ejemplo de modulación cromática:

C	G	Am	A	D
I	V	vi	V/ReM	I

* Cambiamos el acorde de Am por el acorde de A, cromatizando la nota Do natural en Am por Do# en el tono de D.

MODULACIÓN ENARMÓNICA

Este tipo de modulación se suele emplear menos que las modulaciones diatónica y cromática. Suele estar presente en modulaciones a tonos alejados, con bastantes diferencias en las alteraciones de la armadura. Además no es una modulación tan importante como los dos tipos trabajados, pero es necesario conocerla por si te la encuentras en las partituras, o simplemente deseas emplearla en tus arreglos o composiciones.

Ejemplo de modulación enarmónica.



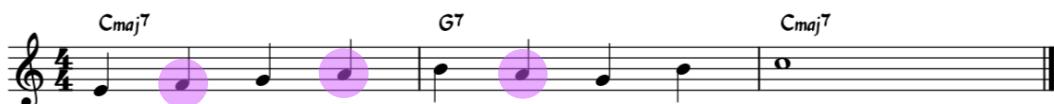
Modulación cromática

I Gb V de Bm I Bm

NOTAS DE ADORNO: NOTAS EXTRAÑAS A LA ARMONÍA

NOTA DE PASO

Notas de paso



Se trata de una nota extraña a la armonía.

Procede por grados conjuntos o notas contiguas, tanto de manera ascendente como descendente.

Se coloca en tiempo o parte débil del compás.

Se encuentra situada entre dos notas que forman una 3^a entre ellas.

FLOREO O BORDADURA

Floreo o bordadura



Pertenece al acorde, pero funciona como un Floreo, puesto que ocupa parte débil y Procede por grados conjuntos

Se trata de una nota extraña a la armonía.

Procede por grados conjuntos o notas contiguas

Se coloca en tiempo o parte débil del compás.

Se encuentra situada entre la repetición de la misma nota, es decir, que después de una nota de floreo regresamos a la nota de partida.

APOYATURA

Apoyatura



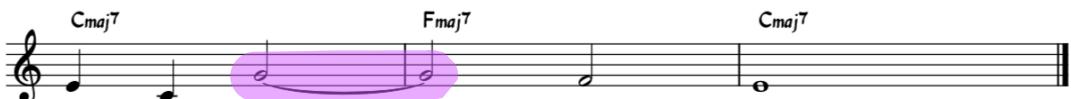
Se trata de una nota extraña a la armonía.

Se trata de la única nota de adorno que se encuentra colocada en parte fuerte.

Desciende por grados conjuntos desde la nota extraña hacia nota real.
Exceptuando la apoyatura de sensible que puede ascender

RETARDO

Retardo



Se trata de una nota extraña a la armonía.

Procede por grados conjuntos

Nace en tiempo o parte débil como nota real, y se prolonga hasta tiempo fuerte como nota extraña a la armonía, progresando finalmente por grados conjuntos hacia nota real de la armonía en el siguiente acorde.

ELISIÓN O ESCAPADA

Elisión o escapada



Se trata de una nota extraña a la armonía.

Se percute en tiempo o parte débil y salta por grado disjunto hacia nota real del siguiente acorde o armonía.

Se trata de la única nota extraña o adorno que procede por salto.

ANTICIPACIÓN



Anticipación



Se trata de una nota extraña a la armonía.

Se percute en tiempo o parte débil y se repite como nota real en tiempo o parte fuerte del siguiente acorde o armonía.

• Introducción

En primer lugar me gustaría aclarar este término, ya que genera bastante ambigüedad en su evolución. Es necesario disipar algunas dudas ¿Modos griegos o gregorianos? ¿Es lo mismo? ¿Cuántos modos hay? ¿Son todos igual de importantes? ¿Cómo se emplean?

Resulta relevante comprender que la música modal representa una variante cada vez más empleada por músicos de estilos modernos como el pop y el rock; también dentro del ámbito de la música folclórica, como es el caso del flamenco. En la música clásica se pueden encontrar numerosas referencias del empleo de este sistema modal en torno al periodo impresionista, donde destacan autores como C. Debussy y E. Satie.

Pero sobre todo, es importante comprender que se trata de una herramienta que aporta nuevas sonoridades y colores en la armonía que dotan al discurso musical de mayor interés, aunque solo se empleen como un color pasajero, como un intercambio modal o préstamo transitorio. De hecho, gran parte de la música para cine, la música jazz, así como otros géneros populares, encuentran en la música modal su razón de ser.

Este sistema tiene su origen en el medievo y renacimiento, y se traslada hasta el momento presente. Es muy habitual recrear escenas épicas a partir de la música modal, pero también es cierto que el empleo de los modos en el momento actual está más relacionado con el intercambio modal, con la mixtura de la tonalidad y la modalidad, donde la primera hace uso de los modos para enriquecer su armonía.

Resulta imprescindible comprender que dentro de la música tonal, se pueden emplear los modos en forma melódica. Es decir, que sobre la dominante de un modo

- Existen un total de 7 Modos gregorianos, de los cuales 3 son mayores, 3 son menores y 1 es disminuido.
- En la música modal ya no hablamos de tonalidad, sino de eje o centro tonal, ya que la idea de sensible ya no está tan presente.
- El modo jónico es nuestro modo mayor; y el modo eólico es nuestro modo menor

mayor, podemos emplear la escala mixolidia, y la escala lidia sobre un acorde de subdominante, etc... Es muy habitual encontrar acordes extraídos del sistema modal como recurso para enriquecer la música tonal y dotarla de un interés más relevante, alejándola de los arquetipos de música previsible y monótona.

CONSTRUCCIÓN DE LOS MODOS

En el momento presente se emplean 7 modos:

- 1) Jónico**
- 2) Dórico**
- 3) Frigio**
- 4) Lidio**
- 5) Mixolidio**
- 6) Eólico**
- 7) Locrio**

Resulta muy sencillo construir estas siete escalas modales, simplemente debemos colocarnos sobre las teclas blancas de un piano y comenzar desde la nota C (Do) el modo 1 (Jónico), sobre la tecla D (Re) el modo 2, sobre la tecla E (Mi) el modo 3, etc...

Escalas modales



The diagram consists of seven separate piano keyboard illustrations, each labeled with a mode name.
 - **C Jónico:** Shows the notes C, D, E, F, G, A, B, C.
 - **D Dórico:** Shows the notes D, E, F, G, A, B, C, D.
 - **E Frigio:** Shows the notes E, F, G, A, B, C, D, E.
 - **F Lidio:** Shows the notes F, G, A, B, C, D, E, F.
 - **G Mixolidio:** Shows the notes G, A, B, C, D, E, F, G.
 - **A eólico:** Shows the notes A, B, C, D, E, F, G, A.
 - **B Locrio:** Shows the notes B, C, D, E, F, G, A, B.

Sobre el pentagrama también resulta muy sencillo establecer un ejemplo de escalas modales desde las notas naturales de la escala diatónica.



The image displays six musical staves, each representing a different mode starting from the note F (the fundamental note) and ending on D (the dominant note). The modes are:

- Jónico (Ionian)**: The first staff shows the notes F, G, A, B, C, D. The note G is labeled "Final" and the note C is labeled "Dominante".
- Dórico (Dorian)**: The second staff shows the notes F, G, A, B-flat, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".
- Frigio (phrygian)**: The third staff shows the notes F, G-flat, A, B-flat, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".
- Lidio (Lydian)**: The fourth staff shows the notes F, G, A, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".
- Mixolidio (Mixolydian)**: The fifth staff shows the notes F, G, A, B, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".
- Eólico (Aeolian)**: The sixth staff shows the notes F, G-flat, A, B-flat, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".
- Locrio (Locrian)**: The seventh staff shows the notes F, G-flat, A-flat, B-flat, C, D. The note F is labeled "F" and the note D is labeled "D".

Estos modos los podemos dividir entre Mayores y menores, incluyendo el Locrio como modo disminuido, tratándose este último del más inestable de todos.

Por el contrario los modos menores contienen una 3^a menor desde la nota de partida de la escala hasta su 3^a, y todos ellos una 5^a justa desde la fundamental hasta la 5^a.

MODOS MAYORES

Los modos mayores son 3, y contienen en la escala una 3^a Mayor (2 tonos) desde la nota de partida hasta su tercera, y una 5^a justa desde la nota fundamental hasta su 5^a.

Así encontramos como modos mayores:

1) Modo jónico (Modo 1)

C Jónico

Jónico (Ionian)

Final

Dominante

2) Modo Lidio (4º Modo)

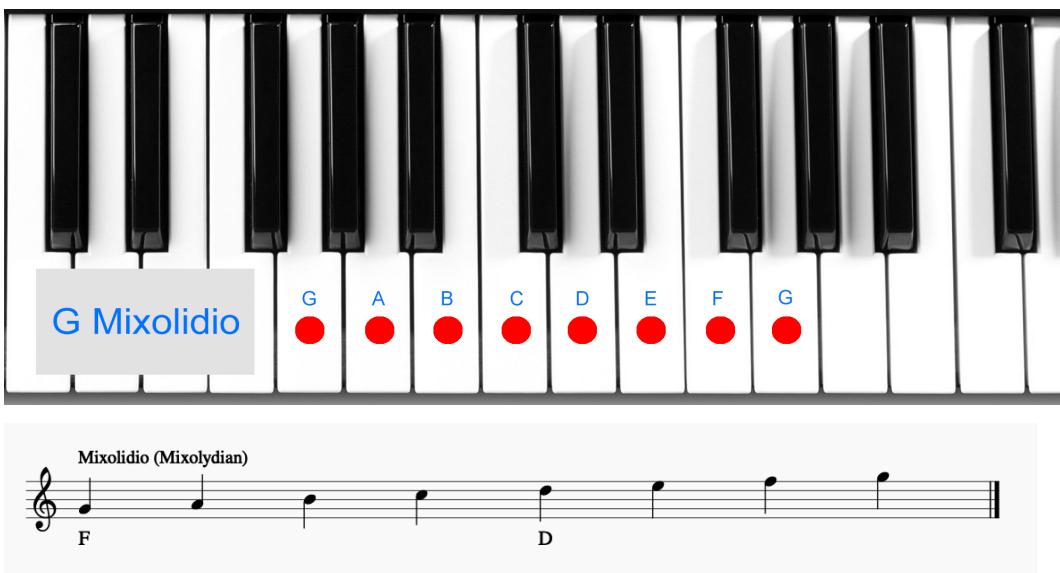
F Lidio

Lidio (Lydian)

F

D

3) Modo Mixolidio



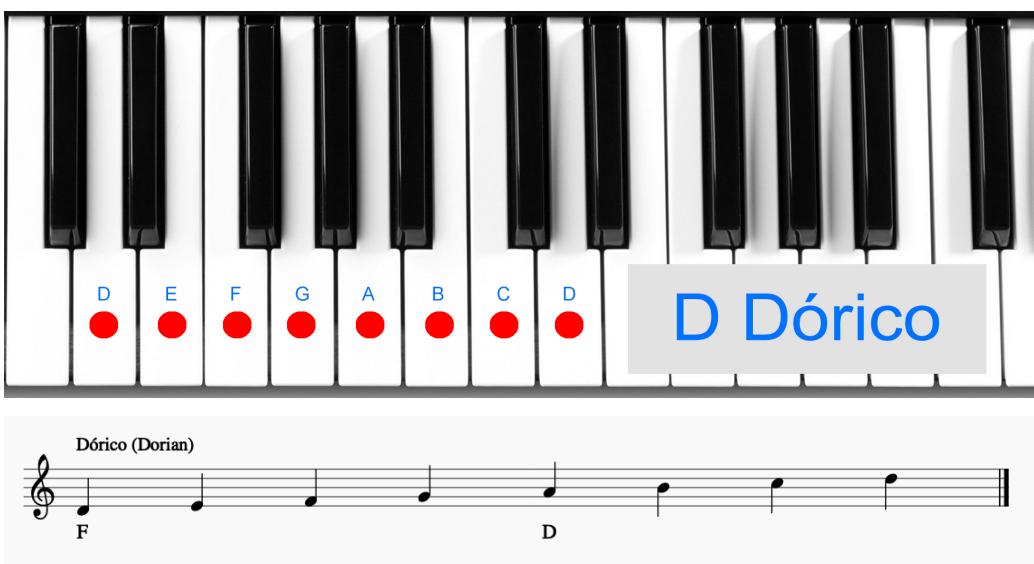
Mixolidio (Mixolydian)

F D

MODOS MENORES

Por el contrario los modos menores contienen una 3^a menor desde la nota de partida de la escala hasta su 3^a, aunque también mantienen una 5^a justa desde la nota fundamental hasta su 5^a.

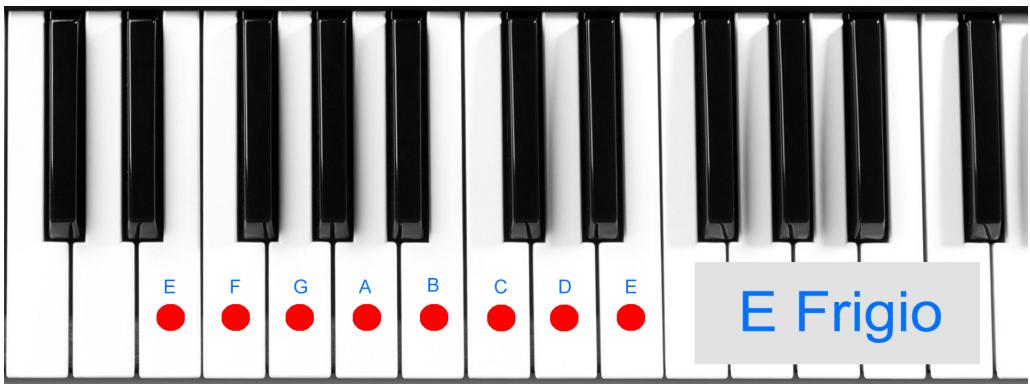
1) Modo Dórico



Dórico (Dorian)

F D

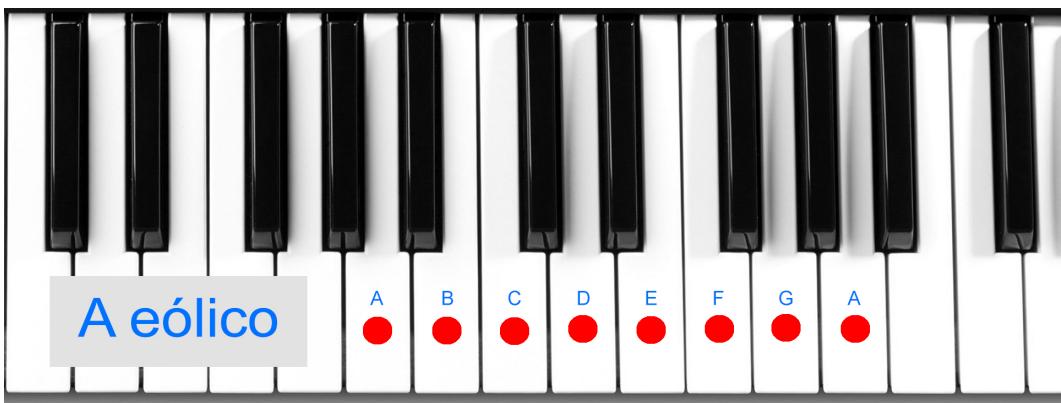
2) Modo Frigio



Frigio (phrygian)



3) Modo eólico



Eólico (Aeolian)

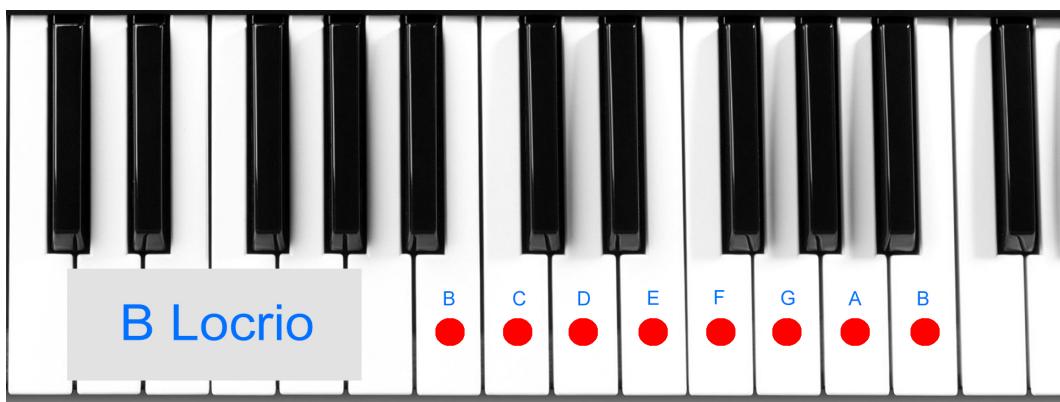


MODO DISMINUIDO



Este modo se caracteriza por contener una 3^a menor y una 5^a disminuida desde la nota fundamental o de partida.

1) Modo Locrio



Locrio (Locrian)

F D

Este último modo se muestra inestable a la hora de establecer relaciones de tensión y reposo armónicas, por lo que su perspectiva armónica se reduce a un artificio teórico. Pero hay que concretar que sí se usa como intercambio modal, que los acordes que lo conforman sí suelen ser empleados en el ámbito de la música modal, como acordes que ocupan el lugar de otros acordes diatónicos de una tonalidad concreta.

Otra cosa es su empleo melódico, de manera horizontal sobre la partitura, en forma de escala o melodía, ya que al no haber choques sonoros que provocan armonías, se trata simplemente de establecer color y sonoridad en el discurso musical, pues presenta una buena oportunidad para generar colores distintos como recurso melódico dentro de la música tonal.

INTERCAMBIO MODAL: PRÉSTAMO ARMÓNICO



En numerosas ocasiones, tanto dentro de la música clásica como de la música moderna, podemos encontrar acordes de préstamo del modo homónimo. Esto ocurre cuando en una progresión de acordes en tonalidad mayor se incluye un acorde de la tonalidad homónima menor. Por ejemplo, la pieza comienza en Do mayor, y en un momento dado, cuando aparece el IV grado mayor, es reemplazado por el IV grado menor, es decir, que intercambiamos Fa M por Fam.

En primer lugar, cabe destacar el préstamo modal no es un término aceptado por todos, aunque sí el término intercambio modal. En lo particular el siempre que a la palabra préstamo le siga “modal” me parece perfecto el término.

Los acordes intercambiados deben contener la misma función armónica

- Tónica mayor por tónica menor
- Subdominante mayor por subdominante menor

El acorde de triada

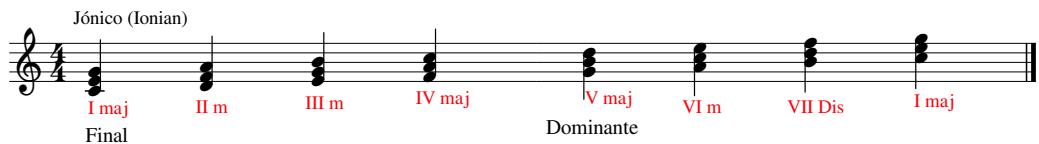
- Se trata del acorde más sencillo de todos, se compone de **3 notas**. Con 2 notas no podríamos formar un acorde, necesitamos como mínimo 3 notas.
- Se encuentran formados por la superposición de **2 tercera**s.
- El acorde puede escribirse de manera horizontal, donde cada una de las notas que lo componen suenan por separado, una detrás de la otra. A esto se le llama **arpegio**.

A continuación te presento una tabla con todos los acordes posibles de triada formados en los 7 modos.

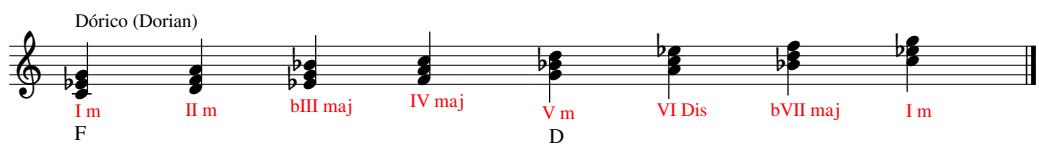
Acordes en todos los modos

Tónica: Do (Armonizado)

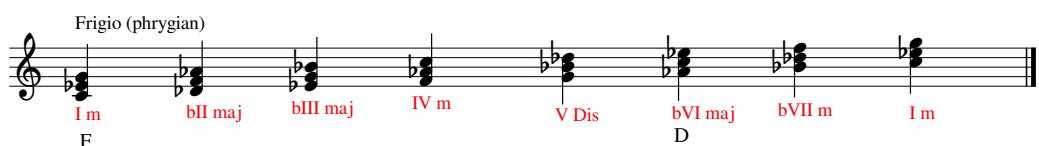
Jónico (Ionian)



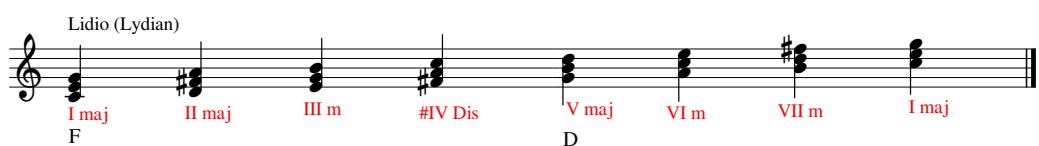
Dórico (Dorian)



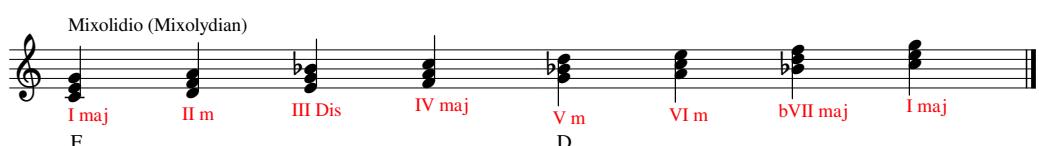
Frigio (phrygian)



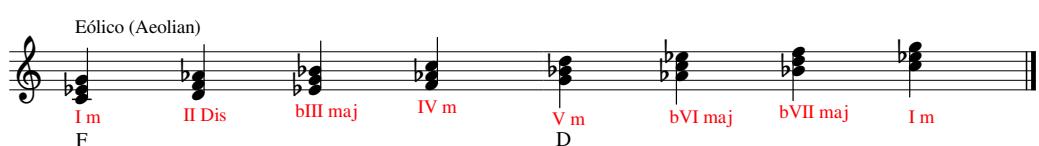
Lidio (Lydian)



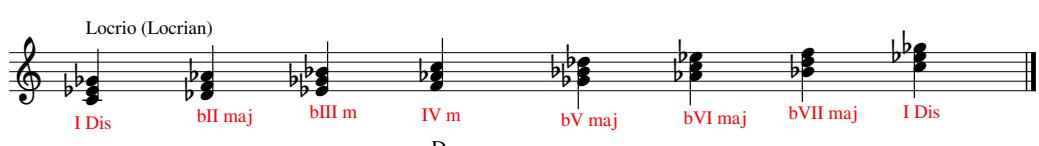
Mixolidio (Mixolydian)



Eólico (Aeolian)



Locrio (Locrian)



Después de la construcción de todos los acordes resultantes en cada uno de los modos, partiendo desde la nota C como nota Final, se puede elaborar una tabla a partir del análisis funcional de cada uno de los acordes. De esta manera se pueden establecer similitudes que nos sirvan para poder realizar préstamos modales o intercambio modal.

Jónico	I maj	II m	III m	IV maj	V maj	VI m	VII Dis
Dórico	I m	II m	bIII maj	IV maj	V m	VI Dis	bVII maj
Frigio	I m	bII maj	bIII maj	IV m	V Dis	bVI maj	bVII m
Lidio	I maj	II maj	III m	#IV Dis	V maj	VI m	VII m
Mixolidio	I maj	II m	III Dis	IV maj	V m	VI m	bVII maj
Eólico	I m	<u>II Dis</u>	bIII maj	IV m	V m	bVI maj	bVII
Locrio	<u>I Dis</u>	bII maj	bIII m	IV m	bV maj	bVI maj	bVII m

Cuando empleamos acordes de séptima, algunas funciones cambian, por lo que el intercambio ya no se hace posible.

Finalmente ¿se pueden intercambiar también acordes que no estén dentro de la misma columna? Sí, siempre que mantengan la misma tónica, la misma nota fundamental, se puede realizar cualquier intercambio modal que nos resulte apropiado en cada situación.

Jónico	I maj7	II m7	III m7	IV maj7	V 7	VI m7	VII <u>m7b5</u>
Dórico	I m7	II m7	bIII maj7	IV 7	V m7	<u>VI</u> <u>m7b5</u>	bVII maj7
Frigio	I m7	bII maj7	bIII 7	IV m7	<u>Vm7b5</u>	bVI maj7	bVII m7
Lidio	I maj7	II 7	III m7	#IV <u>m7b5</u>	V maj7	VI m7	VII m7
Mixolidio	I7	II m7	<u>III</u> <u>m7b5</u>	IV maj7	V m7	VI m7	bVII maj7
Eólico	I m7	<u>II</u> <u>m7b5</u>	bIII maj7	IV m7	V m7	bVI maj7	bVII 7
Locrio	<u>Im7b5</u>	bII maj7	bIII m7	IV m7	bV maj7	bVI 7	bVII m7

En definitiva, cada uno de los modos contiene acordes susceptibles de ser intercambiados, es decir, que están listos para un préstamo modal. Como se puede apreciar los acordes menores están marcados en amarillo y los mayores en rojo. De esta manera, encontramos que dentro de la misma columna cualquier acorde mayor (en rojo) se puede intercambiar por otro menor (en amarillo). Aunque también se pueden intercambiar acordes que no están exactamente en la misma columna, y que además hacen cambiar la función original del acorde diatónico intercambiado.

Esto abre un abanico de posibilidades enorme en la composición musical, donde nuevos colores aparecen como recursos que elevan notablemente el interés del oyente.

Resulta necesario tener en cuenta algunos aspectos que determinan el intercambio modal, que hacen que este sea posible:

1. Los modos que intercambian los acordes han de contener la misma tónica.
2. Se suelen intercambiar modos mayores con modos menores, y viceversa.

Modo Mayor	Do Jónico	Do Lidio	Do Mixolidio
Modo menor	Do Dórico	Do Frigio	Do Eólico

3. Lo más común es encontrar un modo mayor que recibe préstamos de un modo menor, es decir, traídos desde el modo **dórico, frigio o eólico**.
4. El intercambio modal o préstamo debe ser transitorio o momentáneo, de lo contrario podemos entrar en una modulación a otra tonalidad.
5. Normalmente los acordes intercambiados suelen contener la misma función armónica, aunque esto no es una norma fija, puesto que en ocasiones sí hay cambio de función.

***Tabla representativa de los 5 puntos a tener en cuenta sobre el intercambio modal.**

A TENER EN CUENTA EN EL INTERCAMBIO MODAL	
1	Los modos que intercambian acordes deben tener la misma tónica.
2	Se suelen intercambiar modos mayores con modos menores y viceversa.
3	Lo habitual es un modo mayor que recibe préstamo de un modo menor.
4	El intercambio modal o préstamo debe ser transitorio o momentáneo.
5	Los acordes intercambiados suelen contener la misma función armónica.

Vamos a mostrar a continuación, algunos ejemplos de este intercambio modal: en primer lugar comenzamos en un Modo Mayor (Jónico), por ejemplo el modo **Sol Jónico**. Lo hacemos con la siguiente secuencia:

Imaj7	VIm7	IVmaj7	V7
GMaj7	Em7	Cmaj7	D7

*Procedemos a señalar en azul los acordes de los modos menores que queremos traer a Sol Jónico.

Jónico	I maj7	II m7	III m7	IV maj7	V 7	VI m7	VII <u>m7b5</u>
Dórico	I m7	II m7	bIII maj7	IV 7	V m7	<u>VI m7b5</u>	bVII maj7
Frigio	I m7	bII maj7	bIII 7	IV m7	<u>V m7b5</u>	bVI maj7	bVII m7
Lidio	I maj7	II 7	III m7	#IV <u>m7b5</u>	V maj7	VI m7	VII m7
Mixolidio	I7	II m7	<u>III m7b5</u>	IV maj7	V m7	VI m7	bVII maj7
Eólico	I m7	<u>II m7b5</u>	bIII maj7	IV m7	V m7	bVI maj7	bVII 7
Locrio	<u>Im7b5</u>	bII maj7	bIII m7	IV m7	bV maj7	bVI 7	bVII m7

Así, tenemos en color amarillo los acordes originales de la progresión, y en color azul algunas opciones de acordes que podemos tomar prestados como intercambio modal.

Acordes originales	GMaj7	Em7	Cmaj7	D7
Intercambio modal	Gm7	Ebmaj7	Cm7	Dmaj7

Síntesis de la tipología de acordes

Acordes diatónicos. Son los que pertenecen a la escala de la tonalidad principal de la pieza musical, que están formados por notas que son propias o naturales de la tonalidad a la que pertenecen, es decir, que respetan la escala del tono principal.

Acordes no diatónicos. Aquí podemos agrupar a todos los acordes ajenos a los propios de la tonalidad en que se desenvuelve la pieza musical. Además podemos concretar tres subtipos de acordes no diatónicos o cromáticos:

Secundarios. Se puede concretar que provienen de la modulación **introtonal**, que son pequeños pasajes o progresiones que suceden dentro del tono, pero sin llegar a modular, pues volvemos a las tensiones y reposos propios del tono principal.

Préstamo o intercambio modal. Se trata de préstamos de acordes que se sustraen de un modo para traerlo a otro.

Dominantes y disminuidos sustitutos. Actúan como acordes sustitutos o de adorno.

Tipos de acordes	
DIATÓNICOS	Pertenecen a la escala diatónica
NO DIATÓNICOS (CROMÁTICOS)	Secundarios
	Préstamo o intercambio modal
	Dominantes y disminuidos sustitutos y de adorno

MEZCLA DE TONO Y MODO: PIANO MODERNO

En la música moderna, lo más común es encontrar la música modal como un color dentro de la música tonal, como un recurso que sustituye las funciones tonales de manera momentánea, sin perder el centro o polaridad que caracteriza a la música tonal.

Es por esto que el intercambio modal es el recurso más empleado, porque es una forma de dar color a la música tonal sin que esta se convierta en modal. De hecho, es más difícil encontrar música puramente modal, que encontrar música con estas características tonales con pinceladas modales, con ese juego de acordes prestados llamado “Intercambio modal”.

ACORDES MODALES MÁS EMPLEADOS PARA EL INTERCAMBIO



■ Acordes con función de subdominante

■ El resto de acordes de préstamo modal

Jónico	I maj7	II m7	III m7	IV maj7	V 7	VI m7	VII <u>m7b5</u>
Dórico	I m7	II m7	bIII maj7	IV 7	V m7	VI<u>m7b5</u>	bVII maj7
Frigio	I m7	bII maj7	bIII 7	IV m7	V<u>m7b5</u>	bVI maj7	bVII m7
Lidio	I maj7	II 7	III m7	#IV<u>m7b5</u>	V maj7	VI m7	VII m7
Mixolidio	I7	II m7	III<u>m7b5</u>	IV maj7	V m7	VI m7	bVII maj7
Eólico	I m7	II <u>m7b5</u>	bIII maj7	IV m7	V m7	bVI maj7	bVII 7
Locrio	<u>Im7b5</u>	bII maj7	bIII m7	IV m7	bV maj7	bVI 7	bVII m7

Como se puede comprobar, del modo eólico se aprovechan todos los acordes, tanto los de función de subdominante, como los que tienen función de dominante y tónica.

IIm7b5



Normalmente este grado se emplea en la famosa progresión de Jazz IIm7 – V7 – Imaj7. Así el grado IIm, es sustituido por IIm7b5. De esta manera, los acordes podrían ser los siguientes:

IIm7b5			
Imaj7	II	V7	Imaj7
Cmaj7	Dm7	G7	Cmaj7
Cmaj7	Dm7b5 IIm7b5(Extraído del modo C eólico)	G7	Cmaj7

IVm7

Este acorde se puede emplear como sustituto del IV maj7, pero también puede emplearse conjuntamente con este último, como un cambio de color en la armonía, como un préstamo modal que aporta interés al discurso musical.

Intercambio modal:				IVm7			
Cmaj7	G7	Am7	Fmaj7				
Cmaj7	G7	Am7	Fm7				
Cambio de color en la armonía							
Cmaj7	Fmaj7	Fm7	G7b9	Cmaj7			

Como puedes comprobar este acorde de intercambio modal se emplea tanto como sustituto como también de complemento auxiliar, de forma que aporta un color interesante a la armonía.

bVImaj7

Este acorde se suele emplear para sustituir al grado I y también al grado VIm del modo Jónico. De hecho, es un préstamo muy común también en el mundo clásico, ya el mismo Beethoven lo emplea en muchas de sus obras, incluso como acorde común para modular.

Ejemplo de progresión de acordes “Sonata op 2 nº 2” (L.V.Bethoven):

bVImaj7						
C (I)	Dm7(II)	G7(V)	Am (VI)			
C (I)	Dm7(II)	G7(V)	Abmaj7(bVI)	Bbm 7 (II)	Eb7 (V)	Ab (I)

Si te fijas, en esta progresión que se encuentra en la tonalidad de C (DoM) hemos marcado en rojo el acorde que se presenta como prestado o de intercambio modal, de hecho lo natural sería el acorde de Am7, que sería el VI grado diatónico del tono de C (DoM).

En cambio hemos usado el VI grado de Cm (Dom), es decir, el acorde de Abmaj7, y de esta manera hemos modulado al tono de Ab, usando este acorde de Abmaj7 como acorde común las dos tonalidades: a C que es la tonalidad de la que vengo, y a Ab que es la tonalidad hacia la que voy a modular.

También podemos usar este acorde como intercambio modal sin modulación, regresando de nuevo a la tonalidad. De esta manera te planteo la siguiente progresión:

Cmaj7	Dm7	G7	Abmaj7	G7	Cmaj7
-------	-----	----	---------------	----	-------

Podemos poner también como ejemplo el famoso estándar de jazz “Afternoon in Paris” donde aparece la siguiente progresión en tonalidad de C:

IIm7/bVI	V7/bVI	bVImaj7	IIIm7b5	V7	Imaj7
----------	--------	----------------	---------	----	-------

Se trata de una progresión secundaria, realizada con acordes de intercambio modal o préstamo modal. De hecho, con el penúltimo acorde V7 regresamos a Cmaj7 como tónica, para concluir en el modo principal de la obra. Aquí, se justifica el acorde bVImaj7 como un préstamo o intercambio modal del modo eólico al modo Jónico.

bVII7

Este grado es propio del modo eólico, y se puede tomar prestado en los modos jónico, lidio y mixolidio. Incluso los puedes encontrar, tanto este acorde como el anterior, precediendo al acorde de tónica del modo jónico:

bVII7		
Abmaj7	Bb7	Cmaj7

En este punto, los acordes marcados se presentan como una progresión secundaria, ya que no pertenecen al modo principal, sino que son fruto del intercambio modal, es decir, que se trata de un préstamo modal traído del modo eólico.

Im7



Podemos emplear este acorde como un auxiliar, que se intercambia con el modo Jónico para dar color armónico, sin cambiar de funcionalidad armónica.

Im7

Cmaj7	G7	Cmaj7	Cm7	Fm7	G7b9	Cmaj7
-------	----	-------	-----	-----	------	-------

bIIImaj7

Podemos usarlo dentro de una progresión secundaria, como es el caso siguiente:

bIIImaj7

Cmaj7	Bb7	Ebmaj7	G7	Cmaj7
-------	-----	--------	----	-------

* En este caso el acorde Ebmaj7 funciona como un préstamo del modo dórico, traído a C jónico.

Vm7

Este acorde nos sirve para disolver la tensión del acorde G7 en tonalidad de C y sustituirlo por el Gm7, como acorde auxiliar para cambiar el color armónico. La verdad es que este recurso suele quedar muy interesante y “pícaro”. Esto no es algo nuevo que se emplea únicamente en la música moderna. De hecho, era muy propio de J.S.Bach culminar una obra que se desarrolla en tonalidad menor, sobre un acorde de tónica mayor. A este recurso se le denomina en la época barroca como “tercera de picarda o picardía”.

A continuación se muestra un ejemplo de cómo podemos usar este cambio de la 3^a mayor por la 3^a menor y regresar de nuevo al acorde mayor, donde el Vm7 funciona como acorde auxiliar o de color armónico.

Vm7

Cmaj7	Dm7b9	G7	Gm7	G7	Cmaj7
-------	-------	----	------------	----	-------

II7

Este acorde, por tratarse de una 7^a de dominante, podríamos pensar que mantiene la función de tensión, pero lo cierto es que no resuelve sobre el V, como si se tratara de una dominante secundaria, sino que se emplea para aportar un color a la armonía de manera pasajera.

Podemos traer este acorde a los modos Jónico, dórico y mixolidio principalmente, y así podría quedar dentro del modo C Dórico.

II7

Cm7	Dm7	Gm7	G7	Gm7	Cm7
-----	-----	-----	----	-----	-----

Cm7	D7	Gm7	G7	Gm7	Cm7
-----	-----------	-----	----	------------	------------

#IVm7b5



Este acorde puede ser empleado como una subdominante, o también como un semidisminuido o sensible del V, de manera que actuaría como dominante secundaria. De esta manera podríamos presentar la siguiente progresión:

#IVm7b5				
Cmaj7	Am7	Fmaj7	G7	Cmaj7
Cmaj7	Am7	F#m7b5	G7	Cmaj7

bVIImaj7

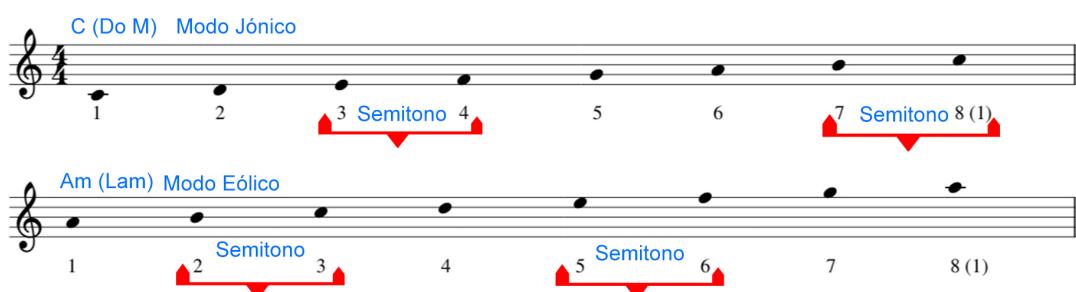
Este acorde puede funcionar como una subdominante, para ser colocado sustituyendo al II o IV grado, de esta manera podríamos encontrar la siguiente progresión de acordes:

bVIImaj7				
Cmaj7	Am7	Dm7	G7	Cmaj7
Cmaj7	Am7	Bbmaj7	G7	Cmaj7

TRUCO PARA CONSTRUIR TODOS LOS MODOS

Para construir los modos de manera eficaz, vamos a emplear el modo mayor y menor que ya conocemos, nos referimos al modo Jónico y el modo Eólico. Las distancias de semitono marcan las diferencias entre las escalas, recuerda que el resto de distancias es de 1 tono.

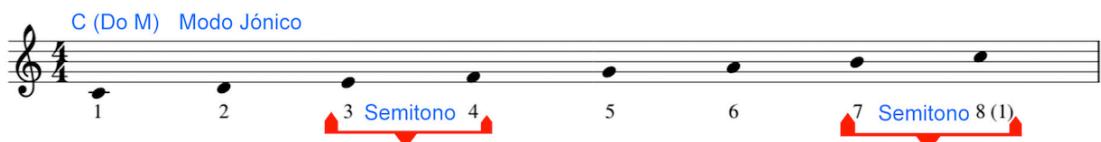
A partir de estas dos escalas vamos a establecer relaciones muy sencillas para calcular el resto de modos.



Resulta realmente cómodo averiguar el resto de modos a partir del Modo Jónico y eólico, pues simplemente se eleva o rebaja una o dos notas de la escala.

De esta manera se averiguan los 7 modos:

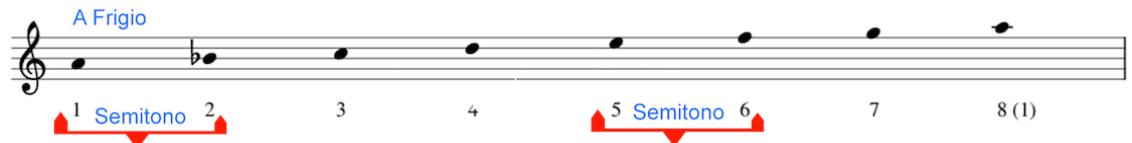
JÓNICO: SE TRATA DE NUESTRA ESCALA MAYOR



DÓRICO: ESCALA MENOR CON EL VI ELEVADO



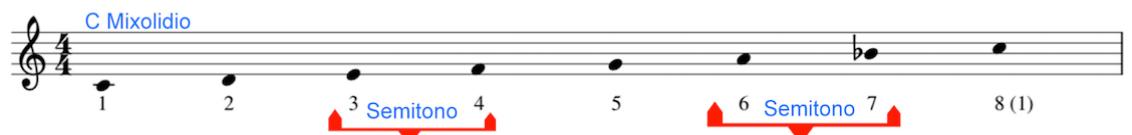
FRIGIO: ESCALA MENOR CON EL II REBAJADO



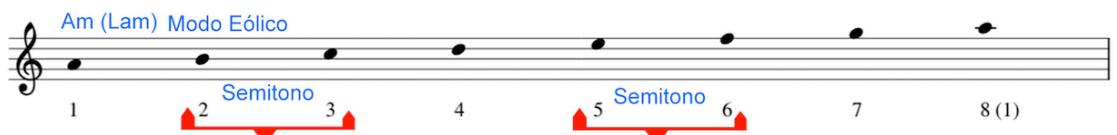
LIDIO: ESCALA MAYOR CON EL IV ELEVADO



MIXOLIDIO: ESCALA MAYOR CON EL VII REBAJADO



EÓLICO: SE TRATA DE NUESTRA ESCALA MENOR



LOCRIO: ESCALA MENOR CON EL II Y V REBAJADOS



Tabla: Truco para sacar todos los modos

MODO JÓNICO	Es nuestra escala mayor
MODO DÓRICO	Escala menor con el VI elevado
FRIGIO	Escala menor con el II rebajado
LIDIO	Escala mayor con el IV elevado
MIXOLIDIO	Escala mayor con el VII rebajado
EÓLICO	Es nuestra escala menor
LOCARIO	Escala menor con el II y V rebajado

OTRAS ESCALAS

En este curso ya hemos trabajado la escala mayor, la escala menor natura, menor armónica y menor melódica; y también hemos trabajado las escalas modales. Pero hay un grupo importante de escalas que debemos sumar y a estas y que también son importantes, puesto que pueden imprimir un color interesante a nuestra música, sobre todo implementan de manera decisiva nuestras herramientas de trabajo.

Vamos primeramente con la escala pentatónica, que podemos dividir en pentatónica mayor y pentatónica menor:

Pentatónica mayor	Suprimimos 4 ^a y 7 ^a de escala mayor (Jónica)
Pentatónica menor	Suprimimos 2 ^a y 6 ^a de escala menor (Eólica)
Blues	Pentatónica menor con 4 ^a elevada añadida
Blues mayor	Pentatónica mayor con 2 ^a elevada añadida
Blues menor	Es igual a la escala de Blues convencional
Blues compuesta	Escala de blues con 2 pasos cromáticos
Mayor bebop	Escala mayor con paso cromático entre 5 ^a - 6 ^a
Menor bebop	Escala dórica con paso cromático entre 3 ^a - 4 ^a
Dominante bebop	Escala mayor con paso cromático entre 6 ^a - 7 ^a
Prometeo	Escala mixolidia con 4 ^a elevada y 5 ^a suprimida
Napolitana mayor	Escala mayor con 2 ^a y 3 ^a rebajada
Napolitana menor	Escala frigia con 7 ^a elevada
Argelina	Escala menor con 4 ^a elevada añadida y 7 ^a elevada
Aumentada	Escala simétrica: sucesión de 1 +1/2 tonos y ½ tono 3 ^a m + semitono
Disminuida	Escala simétrica: Sucesión de tono - semitono
Tonos enteros	Sucesión de tonos enteros

CADENCIAS



El discurso musical presenta diversas maneras de terminar las distintas frases o secciones. Aunque existen dos maneras o tipos de cadencias posibles, que a su vez encierran diversas variantes o posibilidades:

CADENCIAS CONCLUSIVAS

CADENCIA PERFECTA O AUTÉNTICA	V	I
	V6	I
CADENCIA IMPERFECTA	V	I6
CADENCIA PLAGAL	IV	I
CADENCIA MODAL	bVII	I
	Vm	I

CADENCIAS SUSPENSIVAS



CADENCIA ROTA SOBRE EL VI	V	VI
CADENCIA ROTA SOBRE EL III	V	III
CADENCIA ROTA ARTIFICIAL O DE PRÉSTAMO	V	bVI
SEMICADENCIA A LA DOMINANTE	V	
SEMICADENCIA A LA SUBDOMINANTE	IV	
CADENCIA FRIGIA	IVm	V

¿QUÉ ESCALAS EMPLEAR?



Grado	Escala
I maj7	Jónica
Im7	Eólica
IIm7	Dórica
IIIm7b5	locria
IIIIm7	Frigia
III bmaj7	Jónica
IVmaj7	Lidia
IVm7	Eólica
V7	Mixolidia
V+7	Tonos enteros
VIIm7	Eólica
bVIImaj	Jónica
bVIIImaj	Jónica
VII dim7	Disminuida
VIIIm7b5	Locria

EJEMPLO EN C



Grado	Escala
I maj7 (Cmaj7)	C Jónica
II m7 (Cm7)	C Eólica
III m7 (Dm7)	D Dórica
III m7b5 (Dm7b5)	D Locria
III m7 (Em7)	E Frigia
III bmaj7 (Ebmaj7)	Eb Jónica
IV maj7 (Fmaj7)	F Lidia
IV m7 (Fm7)	F Eólica
V 7 (G7)	G Mixolidia
V+ 7 (G+7)	G Tonos enteros
VI m7 (Am7)	A Eólica
bVI maj (Abmaj7)	Ab Jónica
bVII maj (Bbmaj7)	Bb Jónica
VII dim7 (B°7)	B Disminuida
VII m7b5 (B∅7)	B Locria

Como se puede comprobar la música modal ofrece un mundo de posibilidades, tanto para intérpretes como para compositores. Se trata de un recurso, que podemos implementar a nuestras interpretaciones o composiciones, ya sea como un color pasajero, como progresión secundaria, o también para componer música totalmente modal, eliminando las tensiones propias de la música tonal.

Se trata de un recurso que enriquece sin duda nuestra música, dotando al oyente de una experiencia más amena e interesante.

Finalmente, mi deseo, como profesor es que este curso te haga descubrir que no es tan difícil emplear estos recursos que la música moderna te ofrece, y que puedas acercarte al repertorio moderno con una perspectiva diferente.