

EL TONO MENOR

La armonía del tono menor, a diferencia de la del tono mayor, no está formada por un único conjunto de triadas. La razón de esta variación puede que se encuentre en los orígenes mismos de la armonía. Es muy probable que las escalas y las melodías hayan existido antes que los acordes, y que “el paso de la *monodía* a la *polifonía* puede haberse dado no añadiendo a un sonido o una sucesión de sonidos de la melodía un acorde como acompañamiento, si no de manera que una o dos melodías, de las cuales una podía ser eventualmente la principal, cantasen al mismo tiempo.”¹ Esto explicaría las variantes que surgen en el tono menor.

Las notas que forman la *escala mayor* (Fig. 1) son las mismas que las de la *escala menor* si se toma como tónica su sexto grado (Fig. 2). Sin embargo, el análisis del periodo de la *práctica común*² de la música docta europea rara vez se limita a un solo tipo de escala menor³. De manera usual, cuando el séptimo grado (G) se movía en dirección a la tónica se cambiaba por la sensible⁴ (G#), dando lugar a la *escala menor armónica* (Fig. 3). La sensible imprime sensación de finalidad al resolver de manera natural a la tónica y ayuda a establecerla como nota central de la tonalidad, siendo muy frecuente encontrarse con progresiones de acordes en el tono menor que se aprovechan de esta variación. Sin embargo, este cambio generaba un intervalo de segunda aumentada (tono y medio) que rompía la continuidad de la escala y tendía a ser evitado debido a que la dificultad de entonarlo rompía el desarrollo melódico, para lo cual el sexto grado (b6) se substituía por uno un semitono más alto (b6)⁵, dando lugar a la *escala menor melódica* (Fig. 4).

¹ Arnold Schoenberg. *Tratado de armonía* – Real Musical (1979), página 24.

² Walter Piston utiliza el término *práctica común* para referirse a los materiales más frecuentemente empleados por los compositores de los siglos XVIII y XIX. Walter Piston. *Armonía* – Labor (1998), página VIII.

³ Walter Piston. *Armonía* – Labor (1998), página 40.

⁴ Schoenberg sugiere en su tratado de armonía (página 105) que ello sucedió por la tendencia a imitar las peculiaridades del modo jónico (escala mayor), lo cual ocasionó que los modos eclesiásticos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio) cayeran en desuso, borrando las diferencias características entre ellos y estableciéndose el *modo mayor*, que reunía las características del jónico y sus modos afines, y el *modo menor*, que reunía el modo eólico y sus afines.

Cuando el séptimo grado desciende, es decir, se aleja de la tónica, la distancia de un tono que los separa no representa un problema. Edward Aldwell, Carl Schachter. *Harmony & Voice Leading* – Schirmer, 3rd edition (2002), página 16.

⁵ “La alteración del séptimo grado de la escala –y como consecuencia del sexto- elevándolo un semitono, se hizo sólo para obtener la sensible. Cuando no se perseguía este objetivo, la escala quedaba inalterada.” Arnold Schoenberg. *Tratado de armonía* – Real Musical (1979), página 108.

2 EL TONO MENOR

Fig. 1

C D E F G A B C

T T S T T T S

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a C major scale from C4 to C5. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Articulations are indicated by 'T' (tongue) and 'S' (sigh) marks below the notes.

Fig. 2

A (1) B (2) C (b3) D (4) E (5) F (b6) G (b7) A

T S T T S T T

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a B-flat minor scale from B-flat4 to A5. The notes are B-flat, C, D, E, F, G, A. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulations are indicated by 'T' (tongue) and 'S' (sigh) marks below the notes.

Fig. 3

A (1) B (2) C (b3) D (4) E (5) F (b6) G# (b7) A

2^a aum.

T S T T S T+S S

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a B-flat minor scale from B-flat4 to A5. The notes are B-flat, C, D, E, F, G-sharp, A. A bracket labeled '2ª aum.' spans the interval between F and G-sharp. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulations are indicated by 'T' (tongue), 'S' (sigh), and 'T+S' (tongue and sigh) marks below the notes.

Fig. 4

A (1) B (2) C (b3) D (4) E (5) F# (b6) G# (b7) A

T S T T T T S

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a B minor scale from B4 to A5. The notes are B, C, D, E, F-sharp, G-sharp, A. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulations are indicated by 'T' (tongue) and 'S' (sigh) marks below the notes.

Por lo tanto, para un estudio del tono menor en toda su dimensión hay que tener presente las tres escalas, prestándole especial atención a los últimos dos grados que es donde se plasman las diferencias (Fig. 5), así como familiarizarse con ellas en los doce tonos (Fig. 6).

Fig. 5

Menor natural	1	2	b3	4	5	b6	b7
Menor armónico	1	2	b3	4	5	b6	♯7
Menor melódico	1	2	b3	4	5	♯6	♯7

Fig. 6

A menor natural	A	B	C	D	E	F	G
A menor armónico	A	B	C	D	E	F	G♯
A menor melódico	A	B	C	D	E	F♯	G♯
D menor natural							
D menor armónico							
D menor melódico							
G menor natural							
G menor armónico							
G menor melódico							
C menor natural							
C menor armónico							
C menor melódico							
F menor natural							
F menor armónico							
F menor melódico							

4 EL TONO MENOR

B_b menor natural	
B_b menor armónico	
B_b menor melódico	
E_b menor natural	
E_b menor armónico	
E_b menor melódico	
G_# menor natural	
G_# menor armónico	
G_# menor melódico	
C_# menor natural	
C_# menor armónico	
C_# menor melódico	
F_# menor natural	
F_# menor armónico	
F_# menor melódico	
B menor natural	
B menor armónico	
B menor melódico	
E menor natural	
E menor armónico	
E menor melódico	

Una característica distintiva de la armonía en el tono menor es que la triada de tónica es siempre menor ya que no contiene ni el sexto ni el séptimo grado, mientras que el resto de triadas cambiarán en función de si utilizan uno u otro de esos grados (Fig. 7). Vale la pena comparar las armonizaciones de las escalas menor (Fig. 8), menor armónica⁶ (Fig. 9) y menor melódica (Fig. 10) para poder observar la procedencia de cada acorde.

Fig. 7

Im	Am	Im7	Am7
		Im(Δ7)	Am(Δ7)
IIo	Bo	II\emptyset7	B\emptyset7
IIIm	Bm	IIIm7	Bm7
\flatIII	C	\flatIIIΔ7	CΔ7
\flatIII+	C+	\flatIIIΔ7(#5)	CΔ7(#5)
IVm	Dm	IVm7	Dm7
IV	D	IV7	D7
V	E	V7	E7
Vm	Em	Vm7	Em7
\flatVI	F	\flatVIΔ7	FΔ7
VIo	F#o	VI\emptyset7	F#\emptyset7

⁶ La escala menor armónica es una especie de híbrido de las dos formas melódicas; se llama *armónica* porque la mayor parte de la armonía que se utiliza regularmente en el modo menor, aunque no toda, se realiza con escalas basadas en esta escala y el resto procede de las formas melódicas menores. Walter Piston. *Armonía* – Labor (1998), página 42.

La escala menor armónica se consideraba antiguamente como la escala por la que se definían las siete triadas del “modo menor.” Esto parece hoy, por una parte, simple, y, por otra, confuso. Walter Piston. *Armonía* – Labor (1998), página 43.

6 EL TONO MENOR

bVII	G	bVII7	G7
VIIo	G#o	VIIo7	G#o7

Fig. 8

A menor natural – triadas

Im	Ilo	bIII	IVm	Vm	bVI	bVII
Am	Bo	C	Dm	Em	F	G

A menor natural – tétradas

Im7	IIo7	bIIIΔ7	IVm7	Vm7	bVIΔ7	bVII7
Am7	Bo7	CΔ7	Dm7	Em7	FΔ7	G7

Fig. 9

A menor armónico – triadas

Im	Ilo	bIII+	IVm	V	bVI	VIIo
Am	Bo	C+	Dm	E	F	G#o

A menor armónico – tétradas

Im(Δ7)	IIo7	bIIIΔ7(#5)	IVm7	V7	bVIΔ7	VIIo7
Am(Δ7)	Bo7	CΔ7(#5)	Dm7	E7	FΔ7	G#o7

Fig. 10

A menor melódico – triadas

I _m	II _m	^b III ⁺	IV	V	VI	VII _o
Am	Bm	C ⁺	D	E	F [♯] _o	G [♯] _o

A menor melódico – tétradas

I _m (Δ7)	II _m 7	^b III _{Δ7} ([♯] 5)	IV7	V7	VI _{∅7}	VII _{∅7}
Am(Δ7)	Bm7	C _{Δ7} ([♯] 5)	D7	E7	F [♯] _{∅7}	G [♯] _{∅7}

Relativo mayor y menor

Los términos *relativo mayor* y *relativo menor* hacen referencia a la relación que existe entre las tonalidades mayor y menor que comparten la misma armadura y que utilizan, en gran parte, el mismo conjunto de notas⁷. Como se vio anteriormente las escalas de C mayor y A menor (Fig. 1-2) constan de las mismas notas, lo que cambia es la tónica, de ahí que se establezca que C mayor es el *relativo mayor* de A menor y A menor es el *relativo menor* de C mayor. Por lo tanto, todo tono mayor tiene su relativo menor y todo tono menor tiene su relativo mayor (Fig. 11). Es importante establecer con claridad la conexión interválica entre los dos. El relativo menor está una tercera menor por debajo de la tónica de la tonalidad mayor, mientras el relativo mayor está una tercera menor por encima de la tónica de la tonalidad menor.

⁷ Hay que recordar que lo que define a la tonalidad no es el mero uso de una escala, sino un conjunto de relaciones de las notas y acordes de la misma con la tónica, teniendo especial relevancia el acorde de tónica y como éste está asociado al acorde dominante de séptima.

Fig. 11

Relativo mayor	Relativo menor
C mayor	A menor
F mayor	D menor
B \flat mayor	G menor
E \flat mayor	C menor
A \flat mayor	F menor
D \flat mayor	B \flat menor
G \flat mayor	E \flat menor
F \sharp mayor	D \sharp menor
B mayor	G \sharp menor
E mayor	C \sharp menor
A mayor	F \sharp menor
D mayor	B menor
G mayor	E menor

Acorde disminuido de séptima

Antes de analizar las progresiones de acordes más comunes del tono menor, hay que hacer mención especial sobre el tratamiento del acorde VIIo ó VIIo7, tanto en su posición fundamental como invertido, el cual funciona como un acorde dominante (V7) incompleto (Fig. 12)⁸. Este acorde es conocido como *acorde de séptima de*

⁸ La disonancia formada por su fundamental y la quinta disminuída evita que funcione, incluso momentáneamente como acorde de reposo. Así mismo, el hecho de que sean acordes simétricos, esto es, que estén compuestos por el mismo intervalo de tercera menor, hace que cualquier factor del acorde pueda funcionar como fundamental, impidiendo dicha ambigüedad distinguir a que tonalidad pertenece. Es por ello que se suelen interpretar como acordes dominantes de séptima incompletos. Arnold Schönberg se refería a estos acordes como *acordes errantes*. Arnold Schoenberg. *Tratado de armonía* – Real Musical (1979), página 226.

*sensible*⁹ y se analiza como Vlo7/Im, donde Vlo7 indica que es un acorde disminuído de séptima que sustituye a un acorde V7^b9 sin fundamental y Im muestra el acorde al cual resuelve.

Fig. 12

G7

G	B	D	F
1	3	5	^b 7



G7(^b9)

G	B	D	F	A^b
1	3	5	^b 7	^b 9



ANALISIS PROGRESIONES

Las progresiones de acordes en el tono menor frecuentemente se basan en la escala menor natural, y toman prestado de la menor armónica el acorde dominante (Fig. 13-14).

Fig. 13

A-	G	F	E⁷
-----------	----------	----------	----------------------

Am:	Im	^b VII	^b VI	V7
-----	----	------------------	-----------------	----

⁹ Walter Piston. *Armonía* – Labor (1998), páginas 317 y 334.

Edward Aldwell, Carl Schachter. *Harmony & Voice Leading* – Schirmer, 3rd edition (2002), página 377.

Cuando se introduce el acorde IV, ambas opciones menor y mayor/dominante pueden ser utilizadas si complementan la melodía (Fig. 18-19).

Fig. 18

A-7 D-7 A-7 D7 A- D/A D-/A

Am: Im7 IVm7 Im7 IV7 Im IV/5 IVm/5

Fig. 19

A- C D- E7 A- C/G D/F# F

Am: Im bIII IVm V7 Im bIII/5 IV/3 bVI

En el caso del acorde del sexto grado, como éste cambia según la escala, las fundamentales son dos notas distintas, lo que afecta a su comportamiento. El acorde bVI suele tener más opciones de movimiento (Fig. 20), mientras el VIø7 suele moverse al acorde IIø7 (Fig. 21). Ocasionalmente ambos tipos de acorde pueden aparecer seguidos (Fig. 22).

Fig. 20

A-7 FΔ7 E-7 D-7 A- F G C

Am: Im7 bVIM7 Vm7 IVm7 Im bVI bVII bIII

Fig. 21

A-7 F#ø7 Bø7 E7

Am: Im7 VIIm7(b5) IIIm7(b5) V7

Fig. 22

A⁻⁷	F[#]Ø⁷	F^Δ7	E^{sus}7	E⁷
Am:	Im7	VIm7(♭5)	♭VIM7	V7

Un recurso muy común sobre el acorde Im consiste en introducir un movimiento cromático descendente, que muestra los diferentes matices de las diferentes escalas menores (Fig. 23), el cual también se puede presentar en el bajo (Fig. 24).

Fig. 23

A⁻	A⁻(Δ⁷)	A⁻⁷	A⁻⁶	F^Δ7/A	E⁷sus	E⁷
Am:	Im	Im(M7)	Im7	Im6	♭VIM7/3	V7sus V7

Fig. 24

A⁻	E/G[#]	C/G	D/F[#]	F^Δ7	E⁷sus	E⁷
Am:	Im	V/3	♭III/5	IV/3	♭VIM7	V7sus V7

El acorde VIIo7, como se explicó anteriormente funciona como un acorde dominante incompleto (Fig. 25).

Fig. 25

A⁻⁷	B^Ø7	G[#]Ø⁷	A⁻	D⁻⁷/A	G⁷sus	G[#]Ø⁷
Am:	Im7	IIIm7(♭5)	VIIo7/Im	Im	IVm7/5	♭VII7sus VIIo7/Im

Tercera de picardía

Un pasaje musical puede estar enteramente en menor y, sin embargo, terminar con un acorde de tónica mayor. Esta convención busca encontrar una mayor sensación de finalidad al término de una cadencia y se conoce como *Tercera de picardía* (Fig. 26).

Fig. 26

The figure shows a musical staff in 4/4 time, divided into four measures. Above the staff, the chords are labeled: A- (A minor), F (F major), D- (D minor), and A (A major). Below the staff, the corresponding Roman numerals are given: Am: Im, bVI, IVm, and A: I. The staff contains diagonal lines representing the chords for each measure.