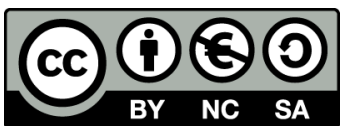
ARMONÍA BÁSICA

Javier Cabañas

1

Escrito y diseñado por Javier Cabañas — 2013
clasesguitarramadrid.com

Este manual está registrado con licencia Creative Commons:
Reconocimiento – NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



***Pequeño compendio de armonía básica para principiantes ilusionados*.**

ÍNDICE

ARMONÍA BÁSICA 5

1. **INTERVALOS: ESCALA MAYOR DIATÓNICA 6**
    - **Círculo de quintas 11**
2. **ACORDES: TRIADA Y TÉTRADA 16**
3. **ESCALA ARMONIZADA 18**
4. **ÁREAS Y CADENCIAS 21**
5. **RELATIVOS 24**
6. **MODOS 27**
    - **Acordes determinantes 30**

FIGURAS RÍTMICAS 34

- **Corchea de swing 39**

ARMONÍA BÁSICA

1. **INTERVALOS: ESCALA MAYOR DIATÓNICA**
    - **Círculo de quintas**
2. **ACORDES: TRIADA Y TÉTRADA**
3. **ESCALA ARMONIZADA**
4. **ÁREAS Y CADENCIAS**
5. **RELATIVOS**
6. **MODOS**
    - **Acordes determinantes**

INTERVALOS: ESCALA MAYOR DIATÓNICA

La evolución armónica de la música comienza en la prehistoria con el descubrimiento de los sonidos. El desarrollo de las habilidades humanas conllevó el perfeccionamiento de los instrumentos y de las estructuras sonoras. Poco a poco, la complejidad y riqueza de las combinaciones de sonidos y percusión fue creando lo que llamamos música.

El proceso básico sería así:

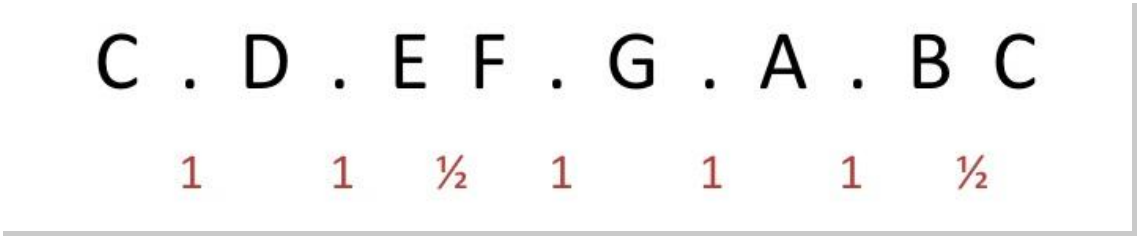
Cuando dos notas se reproducen consecutivamente, el espacio sonoro que las diferencia se llama **intervalo**. Y **una sucesión de intervalos forma una escala**.

La nomenclatura genérica de cualquier escala diatónica (*diatónica*: todos los tonos y consecutivos), tomando de referencia el orden de la escala de C, es:

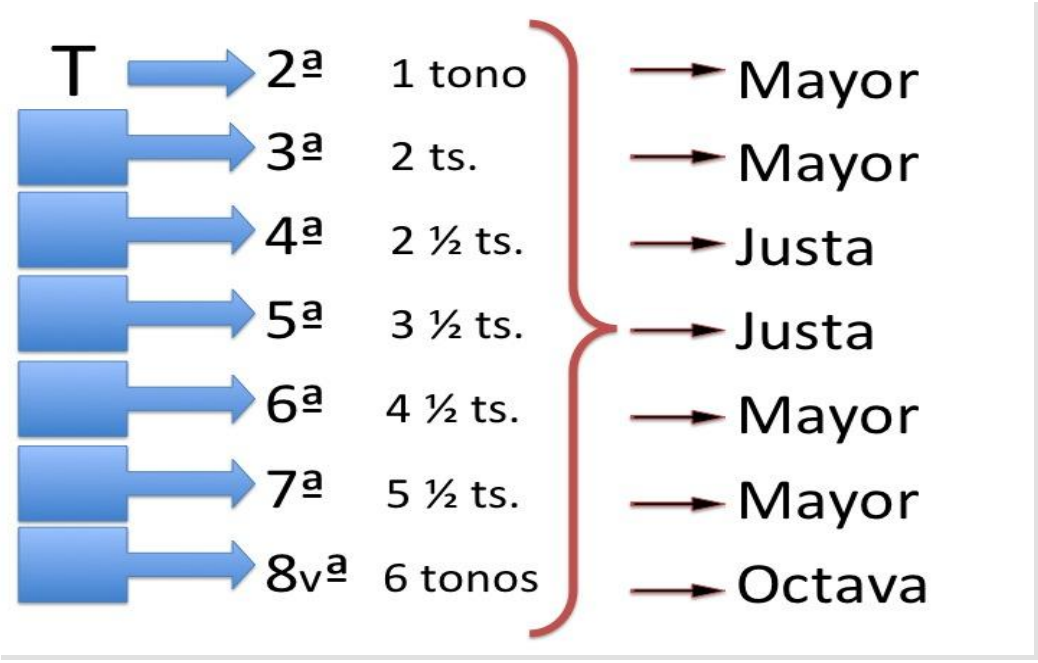
T — 2ª — 3ª — 4ª — 5ª — 6ª — 7ª — 8vª [1]

[1] ***T=Tónica, primera nota de la escala; 8vª= Tónica 6 tonos más aguda.***

Si tomamos la escala de C como modelo por no contener alteraciones, podemos hallar los intervalos —el número de tonos que separa una nota de la siguiente— que originan la escala mayor natural:

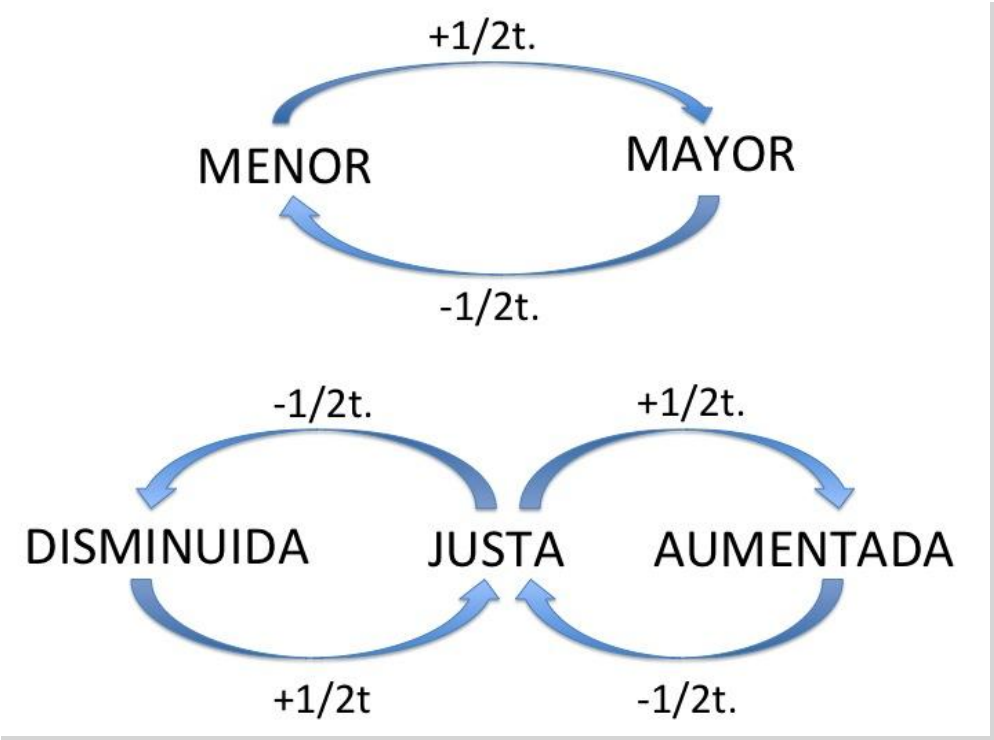


Si contamos desde la tónica hasta cada una de las restantes notas de la escala respectivamente, y sumamos los tonos que hay desde dicha tónica hasta cualquiera de las esas notas; **hallamos los 7 diferentes intervalos con los que, al mantener en el mismo orden, y empezando desde cualquiera de las doce notas que existen, podemos construir cualquier escala mayor natural**:



En la tabla tenemos los **7 intervalos principales**, y su **carácter** —mayor, menor, justo, aumentado o disminuido.

Teniendo en cuenta, que la mínima distancia entre dos notas es un semitono (½ tono), **el carácter de cada uno de los intervalos principales pueden modificarse** según el esquema:



De tal manera que, un intervalo, por ejemplo, de *3ª mayor*, al restarle (bajar, poner un *bemol*) medio tono, se convierte en *3ª menor*. O un intervalo de *5ª justa*, al sumarle medio tono (subir, poner un *sostenido*), lo convertimos en *5ª aumentada*.

Veamos ahora todas las posibilidades desde la Tónica[2]:

T ↓		DISMUNUIDA	MENOR	JUSTA	MAYOR	AUMENTADA
2ª		—	½ tono	—	**1 tono**	*1 ½ t.*
3ª		—	1 ½ t.	—	**2 ts.**	—
4ª		*2 tonos*	—	**2 ½ t.**	—	3 tonos
5ª		3 tonos	—	**3 ½ t.**	—	4 tonos
6ª		—	4 tonos	—	**4 ½ t.**	—
7ª		*4 ½ t.*	5 tonos	—	**5 ½ t.**	—
8va	**6t.**	—	—	—	—	—

Hay intervalos que tienen el mismo número de tonos como, por ejemplo, la 5ª aumentada y la 6ª menor. Se utiliza un nombre u otro dependiendo del entorno armónico en el que se trabaje.

También existen algunas excepciones, que aparecen en escalas de características especiales:

2ª aumentada= 1 ½ tonos= 3ª menor

4ª disminuida= 2 tonos= 3ª mayor

y **7ª disminuida**= 4 ½ tonos= 6ª mayor.

[2] En negrita y rojo los 7 intervalos principales: Los que surgen de la escala mayor natural. En cursiva las excepciones.

Así, si consideramos, por ejemplo, la nota D como tónica, su escala y todos los intervalos que se generan son:

D—E—F#—G—A—B—C#—D

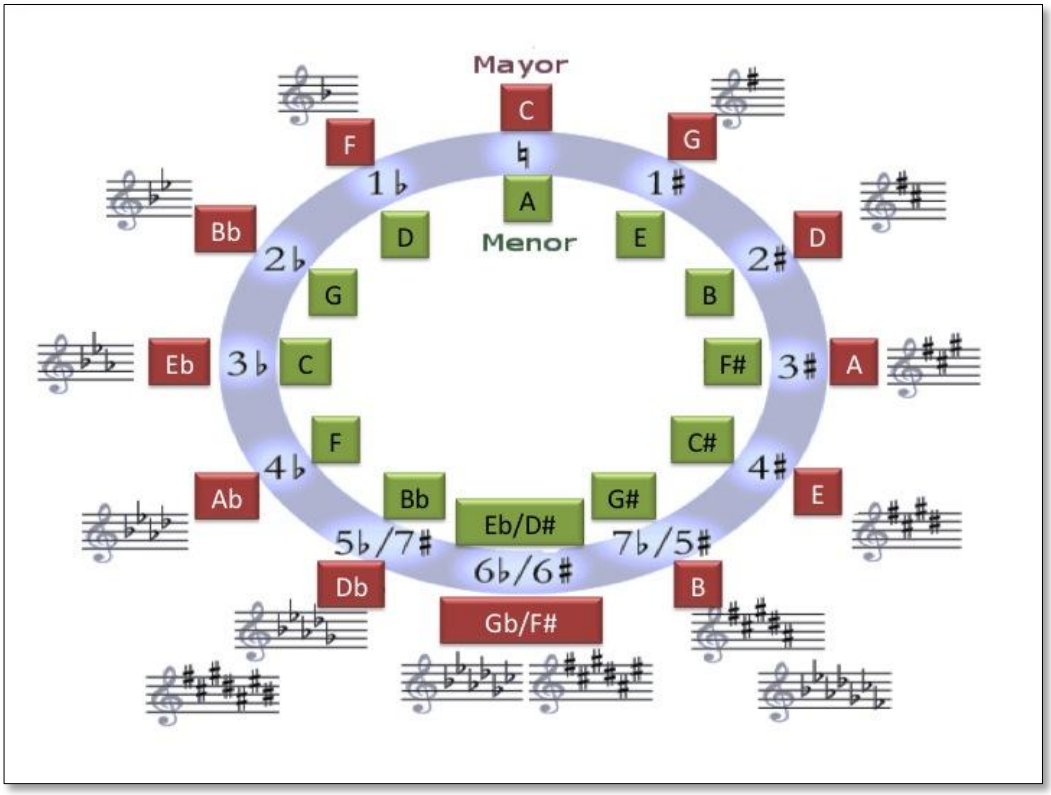
D ↓		**DISMUNUIDA**	**MENOR**	**JUSTA**	**MAYOR**	**AUMENTADA**
2ª		—	Eb	—	**E**	*F*
3ª		—	F	—	**F#**	—
4ª		*F#*	—	**G**	—	G#
5ª		Ab	—	**A**	—	A#
6ª		—	Bb	—	**B**	—
7ª		*B*	C	—	**C#**	—
8va	**D**	—	—	—	—	—

Otra cosa a tener en cuenta, es la manera en que denominamos a los intervalos cuando se supera la primera octava:

T — 2ª — 3ª — 4ª — 5ª — 6ª — 7ª — 8va

— **9ª** — 3ª — **11ª** — 5ª — **13ª** — 7ª — 8va

Fijaos que la denominación es igual para todos los intervalos excepto para los de 2ª, 4ª y 6ª: éstos cambian por 9ª, 11ª y 13ª respectivamente. Es decir, que **los intervalos formantes de acorde se nombran igual que en la primera octava**.



Círculo de quintas

El Círculo de quintas es una herramienta geométrica muy útil que nos ayuda a calcular el número de alteraciones —sostenidos y bemoles— que tiene una determinada escala o tonalidad mayor y su relativa menor[3], y cuáles son estas alteraciones.

Los doce tonos existentes[4] se representan en un círculo dispuestas como en la esfera de un reloj, donde, en el inicio —la hora 12 del reloj—, se coloca la nota C, tónica de la escala o tonalidad que no contiene alteraciones.

---

[3] ***Ver Relativos, pág. 24.***

[4] ***Los doce tonos existentes forman la llamada escala cromática.***

- ***Subiendo desde C, con sostenidos: C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B***
- ***Bajando desde B, con bemoles: B-Bb-A-Ab-G-Gb-F-E-Eb-D-Db-C***

Las notas alteradas, son iguales en afinación por pares, es decir, que, por ejemplo, Ab es la misma nota que G#. Se utiliza un nombre u otro dependiendo del contexto.

A partir de ahí, **se avanza por quintas** —intervalo más consonante después de la octava— **ascendentes**; pasando por todas las tonalidades existentes y cerrando el círculo en la nota C inicial.

Si queremos averiguar el número de alteraciones que tiene una determinada escala o tonalidad mayor, primero la localizamos para saber si es una tonalidad construida con sostenidos —***Orden sostenidos***—, o si, por el contrario, está construida con bemoles —***Orden bemoles***.

En el *Orden de sostenidos* se avanza en sentido de la agujas del reloj por quintas ascendentes, y en el *Orden de bemoles* se retrocede en sentido contrario de las agujas por quintas descendentes, es decir, por cuartas ascendentes[5].

---

[5] ***Regla del 9:***

Saber cuántos tonos hay desde una nota hasta otra o qué intervalo se forma con un número determinado de tonos, es muy útil cuando estamos analizando escalas, construyendo acordes o armonizando melodías. En general es necesario para organizar y adquirir una visión completa del entorno de una nota, intervalo, escala, acorde o tonalidad.

Encontrar la nota que forma un intervalo corto con la que tomamos como punto de partida o hallar la distancia en tonos desde esa nota hasta las más cercanas es relativamente fácil. La cosa se complica cuando la nota que buscamos forma un intervalo largo con la de referencia.

Intervalos cortos: 2ª, 3ª, 4ª.

Intervalos largos: 5ª, 6ª, 7ª

No es lo mismo sumar y visualizar 2 tonos de nada, que 4 ½ ts. ó 5 ½ ts.

Para facilitar la búsqueda está la Regla del 9:

- ***Restamos de 9 el intervalo que buscamos. El resultado es el intervalo que usaremos para localizar la nota que queremos encontrar.***
- ***Cambiamos el carácter del intervalo resultante por su opuesto, es decir, si el intervalo que buscamos es mayor, el resultante debe ser menor, y viceversa. Si es aumentado será disminuido, y viceversa. Los justos se quedan igual.***
- ***Bajamos desde la nota de referencia el intervalo resultante.***

Ejemplo:

Nota de referencia C. La nota que buscamos está a una 7ªmayor (5 ½ ts.) de distancia.

C más 5 ½ tonos = B

Con la Regla del 9:

- ***7ª ---- 9-7=2. El intervalo que bajaremos será una 2ª.***
- ***El intervalo que usaremos es el de 2ª. El carácter debe ser el opuesto al del original (7ªmayor), luego el intervalo resultante es una 2ª menor (½ tono) .***
- ***C menos ½ tono (2ª menor)= B***

¡Está claro que es mucho más fácil y rápido bajar ½ tono que subir y encontrar una nota a 5 ½ tonos!

Tabla completa de resultados:

Intervalos largos:

ORIGEN	REGLA DEL 9	RESULTANTE
Subir 7ª mayor	9-7=2	Bajar 2ª menor
Subir 7ª menor	9-7=2	Bajar 2ª mayor
Subir 6ª mayor	9-6=3	Bajar 3ª menor
Subir 6ª menor	9-6=3	Bajar 3ª mayor
Subir 5ª aumentada	9-5=4	Bajar 4ª disminuida
Subir 5ª justa	9-5=4	Bajar 4ª justa
Subir 5ª disminuida	9-5=4	Bajar 4ª aumentada

Intervalos cortos (La regla del 9 para los intervalos cortos, no es necesario aplicarla en la práctica):

ORIGEN	REGLA DEL 9	RESULTANTE
Subir 4ª aumentada	9-4=5	Bajar 5ª disminuida
Subir 4ª justa	9-4=5	Bajar 5ª justa
Subir 3ª mayor	9-3=6	Bajar 6ª menor
Subir 3ª menor	9-3=6	Bajar 6ª mayor
Subir 2ª mayor	9-2=7	Bajar 7ª menor
Subir 2ª menor	9-2=7	Bajar 7ª mayor

- **Orden Sostenidos:**

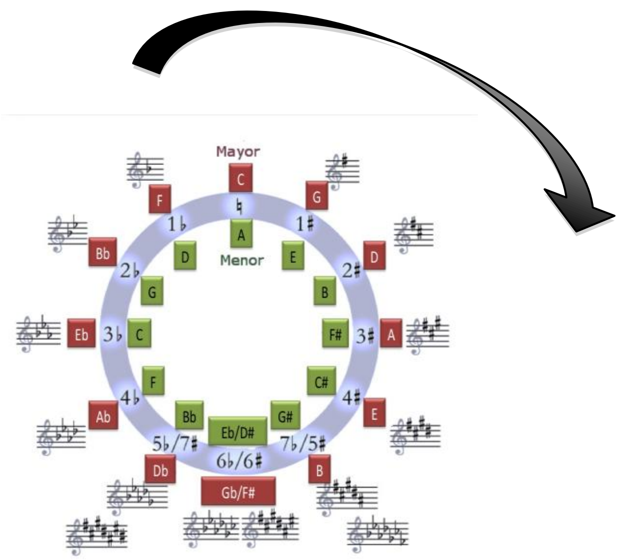
1. <u>Para hallar el nº de # (sostenidos)</u>:

Contamos desde C en el <u>sentido de las agujas</u> del reloj, hasta la tonalidad que buscamos. El número de orden, será el número de sostenidos que tiene dicha tonalidad.
Por ejemplo:
Tonalidad de E: Contamos desde C hasta E; hallamos que está en el número de orden 4º: E tiene cuatro sostenidos.

2. <u>Para saber cuáles alteraciones son</u>:

Empezando siempre desde F miramos cuáles son las notas por las que pasamos, **contando tantas quintas ascendentes como el nº de orden** en el que está la tonalidad que hemos buscado.

Por ejemplo:
Tonalidad de E: Está en el nº de orden 4. Contamos cuatro desde F hasta llegar a D:
F, C, G y D son los cuatro sostenidos que tiene la tonalidad de E.



- **Orden Bemoles:**

1. Para hallar el nº de *b* (bemoles):

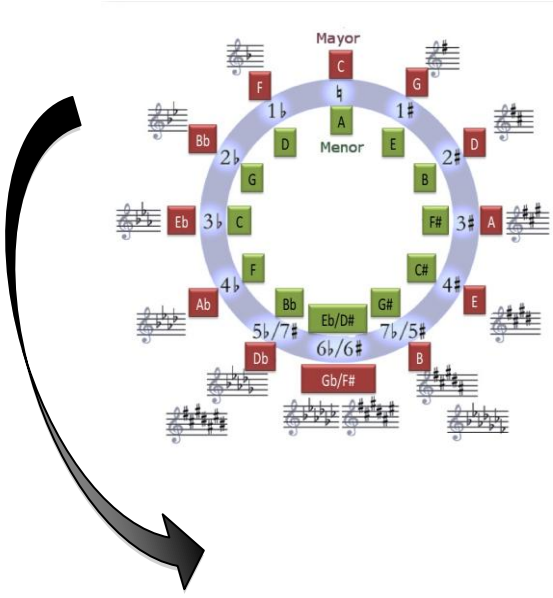
Contamos desde C en el sentido contrario de las agujas del reloj, hasta la tonalidad que buscamos. El número de orden, será el número de bemoles que tiene dicha tonalidad.

Por ejemplo:
Tonalidad de Eb: Contamos desde C hasta Eb; hallamos que está en el número de orden 3º: Eb tiene tres bemoles.

2. Para saber cuáles alteraciones son:

Empezando siempre desde Bb, miramos cuáles son las notas por las que pasamos, **contando tantas quintas descendentes** (que es lo mismo que ascender por cuartas) **como el nº de orden** en el que está a tonalidad que hemos buscado.

Por ejemplo:
Tonalidad de Eb: Está en el nº de orden 3. Contamos tres desde Bb hasta llegar a Eb:
Bb, Eb y Ab son los tres bemoles que tiene la tonalidad de Eb.



ACORDES: TRIADAS Y TÉTRADAS

Al reproducir simultáneamente tres o más notas se genera un **acorde.** O sea, que un **acorde es una superposición de tres o más notas**.

Las dos **fórmulas básicas** son la ***triada*** y la ***tétrada***, se construyen superponiendo a la tónica notas a distancia de tercera.

Sus representaciones son así:

TRIADA ➔ T 3^a 5^a —

TÉTRADA ➔ T 3^a 5^a 7^a

La combinación de diferentes intervalos en estas dos fórmulas, configura el conjunto de acordes básicos que podemos construir. Debemos tomar especial atención a sus símbolos o nomenclaturas, especialmente en lo que se refiere a las séptimas:

TRIADA	3ª	5ª	7ª	Nom.
Mayor	mayor	justa	—	**X**
Menor	menor	justa	—	**X-** ; **Xm**
Aumentada	mayor	aumentada	—	**X+** ; **Xaug**
Disminuida	menor	disminuida	—	**Xo** ; **Xdim**
TÉTRADA	**3ª**	**5ª**	**7ª**	
Triada mayor + 7ª	mayor	justa	mayor	**Xmaj7**
Triada mayor + b7ª	mayor	justa	menor	**X7**
Triada menor + 7ª	menor	justa	mayor	**X-maj7**
Triada menor + b7ª	menor	justa	menor	**X-7**
Triada aumentada + 7ª	mayor	aumentada	mayor	**Xmaj7$^{(\#5)}$** **X+maj7**
Triada aumentada + b7ª	mayor	aumentada	menor	**X+7**
Triada disminuida + b7ª Acorde semi-disminuido	menor	disminuida	menor	**Xø** **X-7$^{(b5)}$**
Triada disminuida + bb7ª Acorde disminuido	menor	disminuida	disminuida	**Xo7** **Xdim7**

ESCALA ARMONIZADA

Armonizar una escala es un proceso que consiste en superponer a cada nota de las que forman una escala, otras notas pertenecientes a dicha escala.

Es decir, si **consideramos cada una de las notas de la escala como la tónica de un posible acorde**, al superponer por terceras —mayores o menores— notas de la misma escala, vamos construyendo una serie de acordes que, en conjunto, forman lo que se denomina **tonalidad.**

El conjunto de los acordes que surgen, que en una escala mayor natural son siete (siete notas, siete acordes), **adquiere una sonoridad unificada y reconocible al oído**, de tal manera que, al introducir elementos externos, éstos «cantan»; resaltan y se diferencian como extraños o no pertenecientes al espacio armónico y sonoro que conforman los acordes de la tonalidad principal.

Construyamos la tonalidad de C (mayor):

7ª	B	C	D	E	F	G	A
5ª	G	A	B	C	D	E	F
3ª	E	F	G	A	B	C	D
T	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**A**	**B**

Los acordes resultantes son:

C maj7 D-7 E-7 F maj7 G7 A-7 B-7(b5)

Tomando el resultado como modelo, tenemos la **fórmula genérica de tonalidad mayor**:

IºmajIIº-7IIIº-7IVºmajVº7VIº-7VIIºø

Cada uno de los siete acordes se llama **grado**[6], y su carácter es:

Iº, IVº y Vº ----- Mayores

IIº, IIIº y VIº ----- Menores

VIIº ----- Semi-disminuido

Y en cuanto a sus características principales, su ordenación es:

Iº y IVº ----- Mayores con séptima mayor

IIº, IIIº y VIº ----- Menores con séptima menor

Vº ----- Mayor con séptima menor

VIIº ----- Menor con séptima menor y quinta disminuida

[6] ***La representación genérica de los acordes de una tonalidad se hace en números romanos.***

Los grados V y VII son únicos, no se repiten. **Son exclusivos de cada tonalidad**; es decir, que si encontramos una combinación de acordes donde aparezcan cualquiera de estos dos grados, automáticamente sabríamos definir la tonalidad fuente. Por ejemplo:

C7 —es Vº de la tonalidad de F; su VIIº sólo puede ser E-7b5

D-7b5 —sería VIIº de la tonalidad Eb; su Vº sólo puede ser Bb7

F7 —Vº de la tonalidad de Bb; su VIIº sólo puede ser A-7b5

En cambio, si el acorde de que disponemos para averiguar en qué tonalidad nos estamos moviendo fuera un acorde X-7 ó Xmaj7, las posibilidades se ampliarían y necesitaríamos más puntos de referencia para localizar la tonalidad fuente:

D-7 —puede ser: a) IIº de la tonalidad de C

b) IIIº de la tonalidad de Bb

c) VIº de la tonalidad de F

Cmaj7 —puede ser: a) Iº de la tonalidad de C

b) IVº de la tonalidad de G

Según vamos ampliando el número de referencias[7], nos acercamos más a una situación en que la posibilidad de tener más de una tonalidad fuente se reduce:

D-7 + E-7 —tocados juntos, sólo pueden ser: IIº y IIIº de la tonalidad de C.

[7] ***Ver Acordes determinantes, pág. 30.***

ÁREAS Y CADENCIAS

Área tonal es el espacio armónico en el que un acorde, como grado de una tonalidad, ejerce una función determinada. Esta función es un tipo de relación con el resto de los grados de la tonalidad, que define su jerarquía y posicionamiento en el espacio sonoro que conforma un grupo de acordes.

Los tres acordes mayores de la tonalidad mayor —Iº, IVº y Vº—, se encuadran en tres áreas principales:

- Área **Subdominante**: IVº
- Área **Dominante**: Vº
- Área de **Tónica**: Iº

El resto son áreas complementarias, cuya denominación es:

- Área **Supertónica**: IIº
- Área **Mediante**: IIIº
- Área **Submediante** o **Superdominante**: VIº
- Área **Sensible** o **Subtónica**: VIIº

Sus funciones son determinadas por la tensión que un acorde provoca en el oyente al interpretarlo antes o después de otro. La sensación de inestabilidad o reposo que se siente al pasar de un acorde al siguiente, nos «guía» a la hora de componer un tema o canción con los acordes que configuran una tonalidad.

El área de tónica, el grado Iº de una tonalidad, es el punto más estable; y el Vº , área dominante, el más inestable: Éste provoca una tensión —«domina»— que induce a *resolver*[8] en el punto armónico más estable, es decir, la tónica. El IVº, área de subdominante, provoca una tensión intermedia que sirve de paso previo al área dominante para resolver en la tónica.

Las distintas organizaciones —no necesariamente consecutivas— de estas áreas, se denominan ***cadencias***. Estás conforman la mayoría de las composiciones más habituales. Y, aunque la ordenación de acordes que elijamos pueda no ceñirse a estos modelos, las cadencias principales son las que respetan más apropiadamente el **ritmo armónico**: secuencia progresiva de acordes, no medida en valores temporales propiamente dichos[9], que suele ajustarse a un patrón cíclico de manera que la sensación que provoque sea reconocida y aceptada como «adecuada» por el oyente.

Es decir, que ciertas combinaciones —cadencias— de acordes, inspiran sensaciones completas, cerradas o plenas; mientras que otras, dejan al oyente con la sensación de que lo que escucha está inacabado, vacío o incompleto.

Hay muchos tipos de cadencias. Algunas representan el sonido típico de ciertos estilos, como el *Blues*, otras son casi imprescindibles; incluso se puede componer sin atender a sus disposiciones. Veamos sólo las principales o más comunes:

---

[8] ***Resolución: es el punto final donde «reposa» una secuencia de acordes o notas.***

[9] ***Se refiere más bien al número de acordes que se ejecutan en un mismo compás y a la relación armónica entre ellos: Varios acordes en un mismo compás y que no resuelven, pueden dar una sensación de mayor velocidad que una secuencia de acorde por compás que acabe en un acorde de tónica.***

- Cadencia **Perfecta**:
  Vº—Iº; De Dominante a Tónica. Resolución perfecta.
- Cadencia **Plagal**:
  IVº—Iº; Resuelve de manera menos clara sobre el Iº porque se obvia la resolución del Dominante.
- Cadencia **Compuesta**:
  IVº—Vº—Iº; Resolución perfecta y progresiva. La sustitución del IVº por el IIº, forma la progresión **IIº—Vº—Iº**.
- Cadencia **Rota** o **Deceptiva**:
  Vº—VIº o Vº—IIIº; El Dominante no resuelve sobre el grado esperado. Se puede utilizar para resolver en acordes fuera de la tonalidad principal.

Veamos un ejemplo, en la tonalidad de C, donde se usan varias cadencias combinadas y diferentes ritmos armónicos:

Cmaj7	Fmaj7	D-7	G7
Cmaj7	E-7	Fma7	G7
A-7	D-7	E-7	Fma7 G7
Cmaj7	Bø E-7	Fmaj7	G7

RELATIVOS

Los ***relativos***; **son grados que comparten en su estructura ciertas notas**, aunque sus tónicas sean distintas. Sus escalas y sus funciones son intercambiables, al pertenecer a áreas tonales equivalentes. Su semejanza nos permite hacer sustituciones y añadir *extensiones*[10] a los acordes «origen».

Cada acorde (grado) mayor tiene dos relativos menores. El conjunto de relativos se divide en dos grupos:

- **Primarios:**

  Son aquellos acordes menores relativos que **comparten** con el mayor origen dos o tres notas —dependiendo de si son triada o tétrada—, una de las cuales debe ser **la tónica del mayor**. Sus funciones son intercambiables. Veamos un ejemplo en la tonalidad de C mayor:

	T	3ª	5ª	7ª
C maj7	**C**	**E**	**G**	B
A-7	A	**C**	**E**	**G**

  En la tabla se aprecia que el acorde tétrada Cmaj7, comparte tres notas —la triada principal, tónica incluida— con A-7, su relativo primario. Y en caso de que fueran triadas, compartirían dos notas, la tónica y la 3ª mayor de C. Si sustituyésemos Cmaj7 por A-7 mientras un instrumento bajo tocase C, el resultado sería Cadd6: C con su 6ª añadida.

[10] **Extensión** ***se refiera a cualquier intervalo que se añada al acorde, que no sea 3ª, 5ª ó 7ª, y que provocan cierta «tensión» en su sonoridad. Por ejemplo: 9ª, #4ª, 13ª, etc.***

- **Secundarios**

  Son aquellos acordes menores relativos que **comparten** con el mayor origen dos o tres notas —dependiendo de si son triada o tétrada—, **sin que figure la tónica del mayor**. Un ejemplo en la tonalidad de C mayor:

	T	3ª	5ª	7ª
C maj7	C	**E**	**G**	**B**
E-7	**E**	**G**	**B**	D

  Se puede observar que, E-7 comparte con Cmaj7 tres notas, no aparece la tónica de Cmaj7, pero si su 3ª mayor, E. En el caso de que fueran triadas, compartirían dos notas, E y G.

  Al remplazar Cmaj7 por E-7 mientras un bajo toca C, el resultado sería $Cmaj7^{(9)}$: Cmaj7 + su novena.

Hemos de tener en cuenta que, **aunque sus escalas o funciones sean intercambiables**, cuando estemos en un determinado grado de la tonalidad, al improvisar o construir una melodía siempre debemos focalizar las relaciones interválicas con respecto a la tónica de dicho grado. Es decir, que, aunque nuestro punto de vista pueda *moverse* de un acorde hacia su relativo, **el *centro tonal* del conjunto sonoro que forman la armonía y la melodía, seguirá siendo el del acorde origen**:

Si el acorde que tocamos es, por ejemplo, Cmaj7, aunque toquemos la escala de Am en vez de la de C, lo que suena es C, independientemente de que las notas de las dos escalas sean las mismas, de en cuál de ellas nos apoyemos o resolvamos; o de que sus funciones sean equivalentes.

El conjunto de grados relativos, sus relaciones y sustituciones[11] es:

	PRIMARIO	SECUNDARIO	Extensión generada por el primario[12]	Extensión generada por el secundario
I° TÓNICA	**VI°-**	**III°-**	Triada: **add6ª** Tétrada: **13ª**	Triada: **7ª** Tétrada: **7ª+9ª**
IV° SUBDOMINANTE	**II°-**	**VI°-**	Triada: **add6ª** Tétrada: **13ª**	Triada: **7ª** Tétrada: **7ª+9ª**
V° DOMINANTE	**III°-**	**VII°ø**	Triada: **add6ª** Tétrada: **13ª**	Triada: **b7ª** Tétrada: **b7ª+9ª**

[11] ***Los colores indican las posibles sustituciones en función del área tonal.***

El V° tiene como sustituto de función su relativo secundario, el VII°ø, y no su relativo primario, el III°-; debido a que la función dominante se ejerce por la presencia del tritono existente entre la 3º mayor y la séptima menor. Este tritono no aparece en el III°-; pero sí en el VII°ø, siendo éste el que puede desempeñar, como sustituto del V°, la función dominante.

[12] ***Las extensiones también se pueden generar en los relativos al sustituir estos por el acorde origen o por el otro relativo. Por ejemplo, A-7, relativo primario de Cmaj7, al sustituirlo por Cmaj7, con el bajo en la nota A, genera un acorde A-7(9); y al intercambiarlo por E-7, relativo secundario de Cmaj7, forma un acorde A7sus4(9), siempre y cuando el bajo toque la nota A como tónica. [Un acorde suspendido es el que tiene una 4ª o una 2ª en vez de su 3ª.]***

MODOS

Los ***Modos*** (*griegos*; según la nomenclatura actual), son las **siete «diferentes» escalas que comienzan a partir de la tónica de cada uno de los grados.**

Aunque las notas que utilizamos para construirlas son las mismas siete que conforman la escala principal —la que comienza desde la tónica de la tonalidad—, **cada una de las escalas tiene una sonoridad y unas características particulares y diferenciables**.

Sus nombres y estructuras son así:

Iº	***Jónico***	T	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
IIº	***Dórico***	T	2ª	b3ª	4ª	5ª	6ª	b7ª
IIIº	***Frigio***	T	b2ª	b3ª	4ª	5ª	b6ª	b7ª
IVº	***Lidio***	T	2ª	3ª	#4ª	5ª	6ª	7ª
Vº	***Mixolidio***	T	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	b7ª
VIº	***Eólico***	T	2ª	b3ª	4ª	5ª	b6ª	b7ª
VIIº	***Locrio***	T	b2ª	b3ª	4ª	b5ª	b6ª	b7ª

Ahora **comparemos cada uno de los modos** según su carácter **tomando de referencia el Iº y su relativo menor, el VIº-**; que ejercen su función en al *área de tónica*:

- **Grados mayores:**

Iº	***Jónico***	**T**	**2ª**	**3ª**	**4ª**	**5ª**	**6ª**	**7ª**
IVº	*Lidio*	T	2ª	3ª	#4ª	5ª	6ª	7ª
Vº	*Mixolidio*	T	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	b7ª

- **Grados menores:**

IIº	*Dórico*	T	2ª	b3ª	4ª	5ª	6ª	b7ª
IIIº	*Frigio*	T	b2ª	b3ª	4ª	5ª	b6ª	b7ª
VIº	***Eólico***	**T**	**2ª**	**b3ª**	**4ª**	**5ª**	**b6ª**	**b7ª**

- **Grado semi-disminuido:**

VIº	***Eólico***	**T**	**2ª**	**b3ª**	**4ª**	**5ª**	**b6ª**	**b7ª**
VIIº	*Locrio*	T	b2ª	b3ª	4ª	b5ª	b6ª	b7ª

Si nos fijamos:

1. **En los mayores:**
    - El modo Lidio es como el Jónico pero con #4ª.
    - El modo Mixolidio es como el Jónico pero con b7ª.

2. **En los menores:**
    - El modo Dórico es como el Eólico pero con 6ª (mayor)
    - El modo Frigio es como el Eólico pero con b2ª.

3. **En el (semi) disminuido:**
    - El modo Locrio es como un Eólico pero con b2ª y b5ª.
      O más fácil: Es como un Frigio con b5ª.

Es necesario entender, que la sonoridad de cada escala es específica en cada caso, pero que, **al contraponer cada escala (modo) con otros acordes de la misma tonalidad, que no sean su grado respectivo, la sonoridad se acopla automáticamente al carácter del acorde que suena como base**:

Si tocamos la escala Dórica de D de la tonalidad de C; mientras el acorde que suena de base sea un D-7, la sonoridad es dórica. Pero si cambiamos el acorde D-7 por, por ejemplo, G7 (Vº de la tonalidad de C); la sonoridad de la escala que estamos interpretando como Dórica de D, se convierte automáticamente en Mixolidia de G.

Esto sucede, obviamente, porque todos los modos están construidos con los mismos elementos: las siete notas de la escala que genera la tonalidad principal. **Lo que importa, es la relación armónica de esas siete notas con el acorde que esté sonando en el momento que las interpretamos**.

Acordes determinantes

Debido a que hay grados que tienen una estructura de acorde básica igual —triada o tétrada—; **para *enfocar* de manera apropiada el carácter y características de un acorde y su escala** en un grado determinado, **necesitamos una serie de referencias que eliminen cualquier tipo de cercanía sonora con otro grado similar**. Estas referencias son acordes que centran el oído en cualquier modo de manera inconfundible, permitiendo distinguirlo de otros similares. Para componer secuencias de acordes centrando la sonoridad en un modo concreto; los acordes determinantes para cada grado son:

1. Modos mayores:

- **Jónico**:
  Al ser la tónica de la tonalidad, cualquier acorde determina su grado. El oído tiende a asociarlo como modo principal.

Iº	**IIº**	**IIIº**	**IVº**	**Vº**	**VIº**	**VIIº**
C maj7	**D-7**	**E-7**	**F maj7**	**G7**	**A-7**	**Bø**

- **Lidio**:
  a. Dominante a distancia de 2ª
  b. Semi-disminuido a distancia de #4ª

IVº	**Vº**	VIº	**VIIº**	Iº	IIº	IIIº
F maj7	**G7**	A-7	**Bø**	C maj7	D-7	E-7

- **Mixolidio:**
  Si la estructura es tétrada, no se necesitan acordes determinantes, pues este grado es reconocible al ser único acorde mayor en cualquier tonalidad mayor que tiene séptima menor. En el caso de que la estructura sea en forma de triada:
  a. Menor a distancia de 2ª
  b. Menor a distancia de 5ª
  c. Mayor a distancia de b7ª

Vº	**VIº**	VIIº	Iº	**IIº**	IIIº	**IVº**
G7	**A-7**	Bø	C maj7	**D-7**	E-7	**F maj7**

2. Modos menores:

- **Eólico:**
  a. Todos; menos Mayor a distancia de b3ª (Iº)[13].

VIº	VIIº	~~Iº~~	IIº	IIIº	IVº	Vº
A-7	**Bø**	~~C maj7~~	**D-7**	**E-7**	**F maj7**	**G7**

- **Dórico:**
  a. Menor a distancia de 2ª
  b. Dominante a distancia de 4ª
  c. Semi-disminuido a distancia de 6ª

IIº	IIIº	IVº	Vº	VIº	VIIº	Iº
D-7	**E-7**	F maj7	**G7**	A-7	**Bø**	C maj7

[13] ***Un acorde mayor a distancia de b3 del modo Eólico es el Iº de la tonalidad; su relativo mayor. Como los dos pertenecen al área de tónica y el Iº grado es mucho más definitorio de la tonalidad que el Eólico, el oído identifica primero el Jónico que el Eólico. Se perdería así la focalización en el grado Eólico.***

- **Frigio:**
  a. Mayor (no dominante) a distancia de b2ª
  b. Menor a distancia de b7ª

IIIº	**IVº**	Vº	VIº	VIIº	Iº	**IIº**
E-7	**F maj7**	G7	A-7	Bø	C maj7	**D-7**

3. Modo Semi-disminuido:

- **Locrio:**
  Obviamente, no hay otro modo con sus características y, por lo tanto, no necesita acordes determinantes.

FIGURAS RÍTMICAS

Es primordial hacer un pequeño repaso de las figuras musicales para comprender rítmicamente los diferentes estilos con los que podemos interpretar una melodía, acorde o improvisación.

Hay que tener en cuenta que la nomenclatura que usamos en español no es la misma que en otros idiomas, como por ejemplo en USA, donde se refieren a las figuras con nombres de fracción:

ESPAÑOL	INGLES USA
Redonda	*Whole note*
Blanca	*Half note*
Negra	*Quarter note*
Corchea	*Eighth note*
Semi-corchea	*Sixteenth note*
Fusa	*Thirty-second note*

En este manual usaremos la notación en español. Aunque en el caso del nombre de las notas y los acordes, estemos usando la manera USA, me parece más cercano usar los nombres en español habituales para las figuras rítmicas.

Para estudiar las figuras se toma como referencia el compás de 4/4[14], que es el más frecuente en la música popular.

El ***pulso*** es la secuencia rítmica que es guiada de forma sincronizada con los *clicks* del metrónomo. En cada tipo de compás, **la figura principal** —el denominador de la fracción que lo representa—, **coincide con los clicks**, definiendo el pulso principal.

En un compás 4/4, el pulso se sincroniza con la negra. Las figuras principales que dividen y subdividen un compás son:

1. **Redonda**

   Figura que representa una nota que dura la totalidad de un compás

2. **Binarias**

   Dividen el compás y subdividen cada pulso, en **grupos pares**. Son:

   - **Blanca**: La mitad de un compás. Es la mitad de una Redonda.
   - **Negra**: La cuarta parte de un compás. Es la mitad de una Blanca.
   - **Corchea**: Octava parte de un compás. Es la mitad de una negra.

[14] **Compás**: ***Conjunto compuesto por varias unidades de tiempo (negra o corchea) organizadas de manera que unas son acentuadas o fuertes y otras átonas o débiles. Se representan con una fracción donde el numerador es el número de figuras y en el denominador el tipo de figura (se emplea la notación americana: 4 sería una negra y 8 una corchea)***

Un compas 3/4 sería un conjunto formado y dividido por tres negras; un 12/8 doce corcheas, en este caso agrupadas de tres en tres; 5/4 cinco negras; etc.

- **Semicorchea**: Dieciseisava parte de un compás. Es la mitad de una corchea.
- **Fusa**, **Semifusa** y **Garrapatea**: Van dividiendo la figura superior en su mitad y son la 32, 64 y 128ava parte de un compás respectivamente.

3. Ternarias

Subdividen cada pulso en **grupos impares de tres figuras**. Son:

- **Tresillo**:

  Subdivide la figura superior en **grupos de tres figuras iguales**. Dependiendo de cuál sea la figura que subdivide serían:

  a. **Tresillo de negra**: Subdivide la Blanca en tres figuras iguales llamadas ***Negras de tresillo***.

  b. **Tresillo de corchea**: Subdivide la Negra en tres figuras iguales llamadas ***Corcheas de tresillo***.

  c. **Tresillo de semicorchea**: Subdividen la Corchea en dos grupos tres figuras iguales llamadas ***Semicorcheas de tresillo***.

- **Seisillo**:

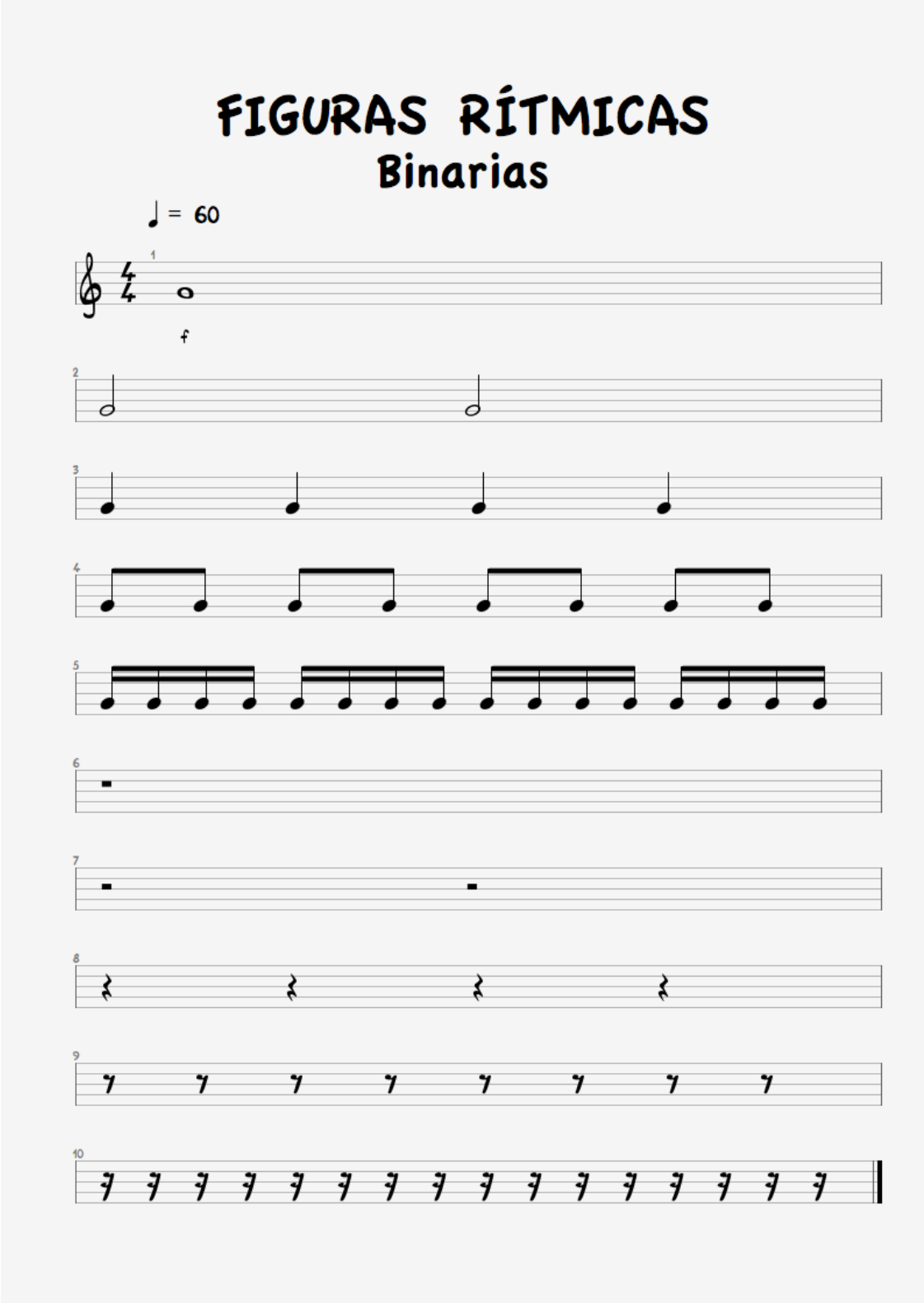
  Subdivide la Negra en un grupo de seis figuras iguales llamadas ***Semicorchea de seisillo***[15].

4. Silencios

Un silencio es una figura rítmica que representa una **ausencia de sonido** con la misma duración que la figura rítmica que viene a sustituir. Sus caracteres difieren de los símbolos que se utilizan para representar las figuras rítmicas convencionales equivalentes.

[15] ***La diferencia entre un Seisillo y dos Tresillos de semicorchea es la acentuación: El seisillo se acentúa la primera de cada seis; y en el Tresillo de semicorchea las primeras de cada grupo de tres.***

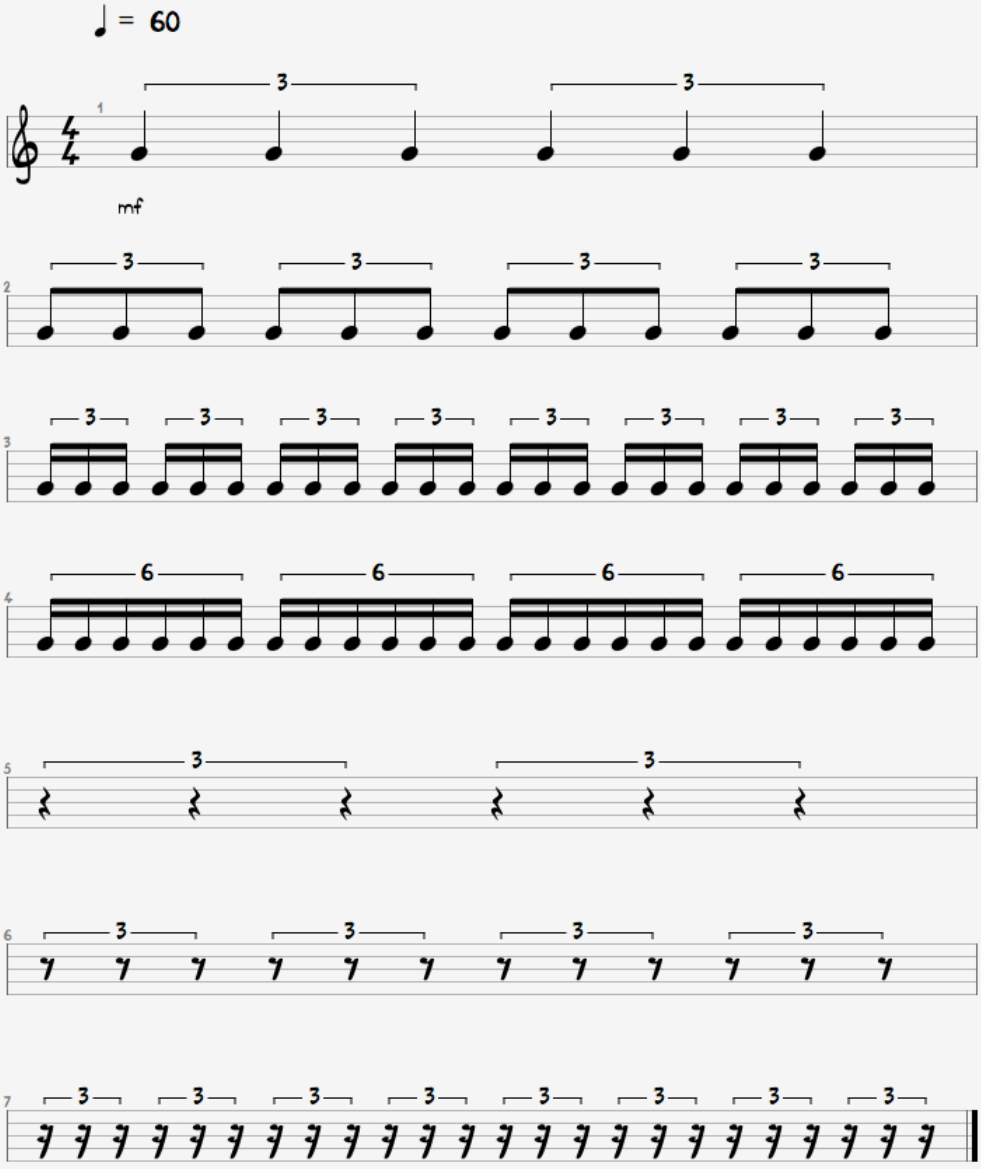
Veamos su representación en un pentagrama[16]:



[16] ***Las representaciones de los silencios son los últimas y están ordenadas de más a menos duración de manera respectiva a las figuras convencionales.***

FIGURAS RÍTMICAS

Ternarias



Corchea de swing

El ***Swing*** es un estilo de música que tiene características heredadas del blues y del jazz tradicional, y que incorpora un elemento rítmico que proviene del baile: El ***Shuffle*.**

Esta variante rítmica induce a la **interpretación de grupos de dos notas de manera «*atresillada*»**.

Es decir, que el pulso principal en un compás —la negra— en vez de subdividirla de forma **binaria** (grupos de dos figuras rítmicas iguales), lo hacemos de forma **ternaria** (grupos de tres figuras rítmicas iguales), que en conjunto duran lo mismo que el grupo de dos figuras; y que utilizamos como plantilla para interpretar los grupos de dos notas.

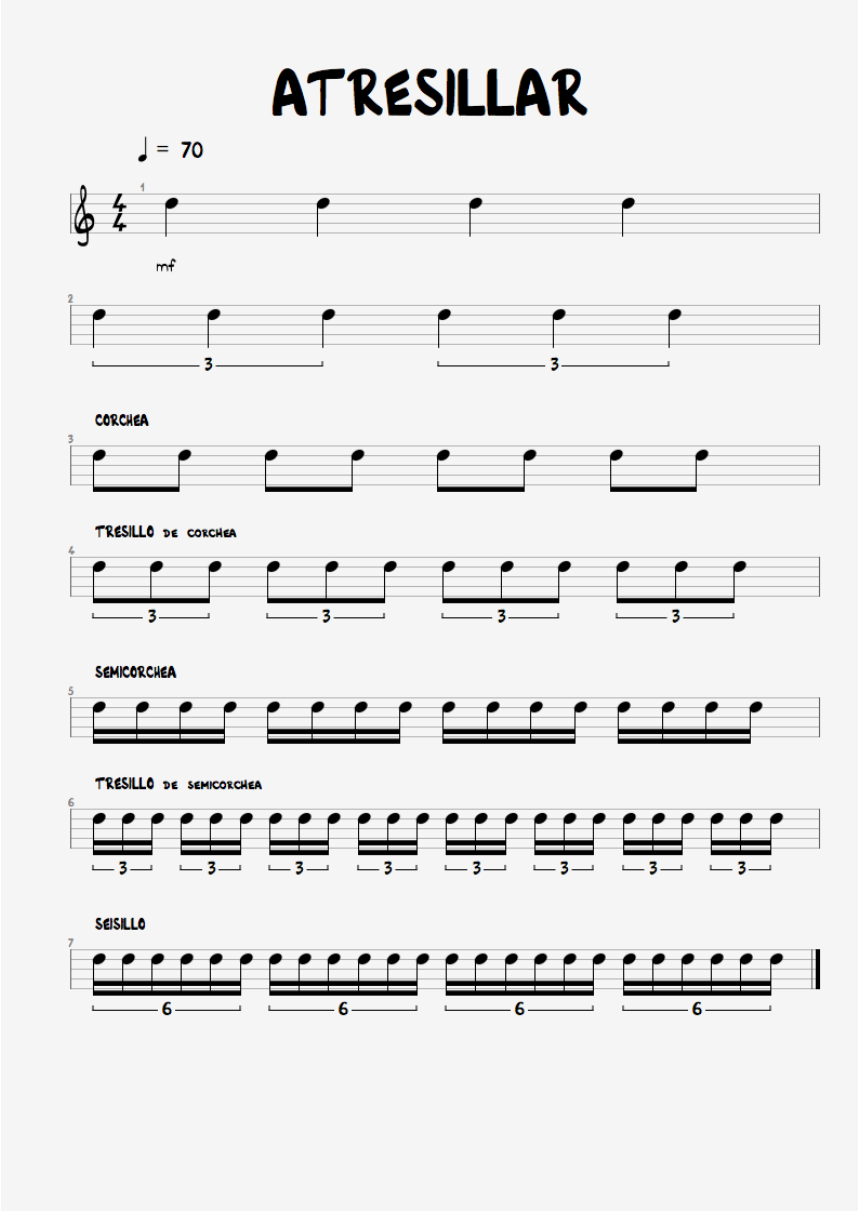
Si, por ejemplo, subdividimos la negra en dos partes iguales, tenemos dos corcheas. Un **tresillo** sería la sustitución de estas dos corcheas por tres figuras iguales que duran lo mismo que una negra. En este caso se denominaría tresillo de corchea.

Aunque cada una de las figuras del grupo de dos y el de tres se designan igual, es importante entender que **sus duraciones no son iguales**: La corchea original —subdivisión binaria— dura la mitad de una negra; mientras que la corchea del tresillo —subdivisión ternaria— representa un tercio de una negra. Obviamente una mitad es mayor que una tercera parte.

Esto se hace extensible a cualquier par de figuras pares que sustituyamos por un grupo de tres.

De esta manera generamos:

- **Tresillos de negra**: sustituimos dos negras por un grupo de tres negras de tresillo.
- **Tresillo de corchea**: sustituimos dos corcheas por un grupo de tres corcheas de tresillo.
- **Tresillo de semicorchea**: sustituimos dos semicorcheas por un grupo de tres semicorcheas de tresillo. Dos grupos de tresillo de semicorchea forma un **seisillo**.



Así sucesivamente.

La corchea de swing es el resultado de interpretar dos grupos de notas, originalmente binarias, de forma que la primera se alargue un poco más que la segunda, provocando una sensación de retardo en patrón rítmico general.

Cuando este alargamiento de la primera nota es justo el doble de la segunda, se llama *Shuffle*, y es, estrictamente, la unión — ligadura— de las dos primera figuras del tresillo seguida de la tercera.

Por ejemplo: Si consideramos un tresillo de corchea — tres corcheas de tresillo—, al ligar las dos primeras se convierten en una negra (de tresillo). El grupo quedaría como una negra y una corchea de tresillo juntas. Es decir **un grupo de dos notas desiguales, provenientes de un tresillo, que duran una negra**.

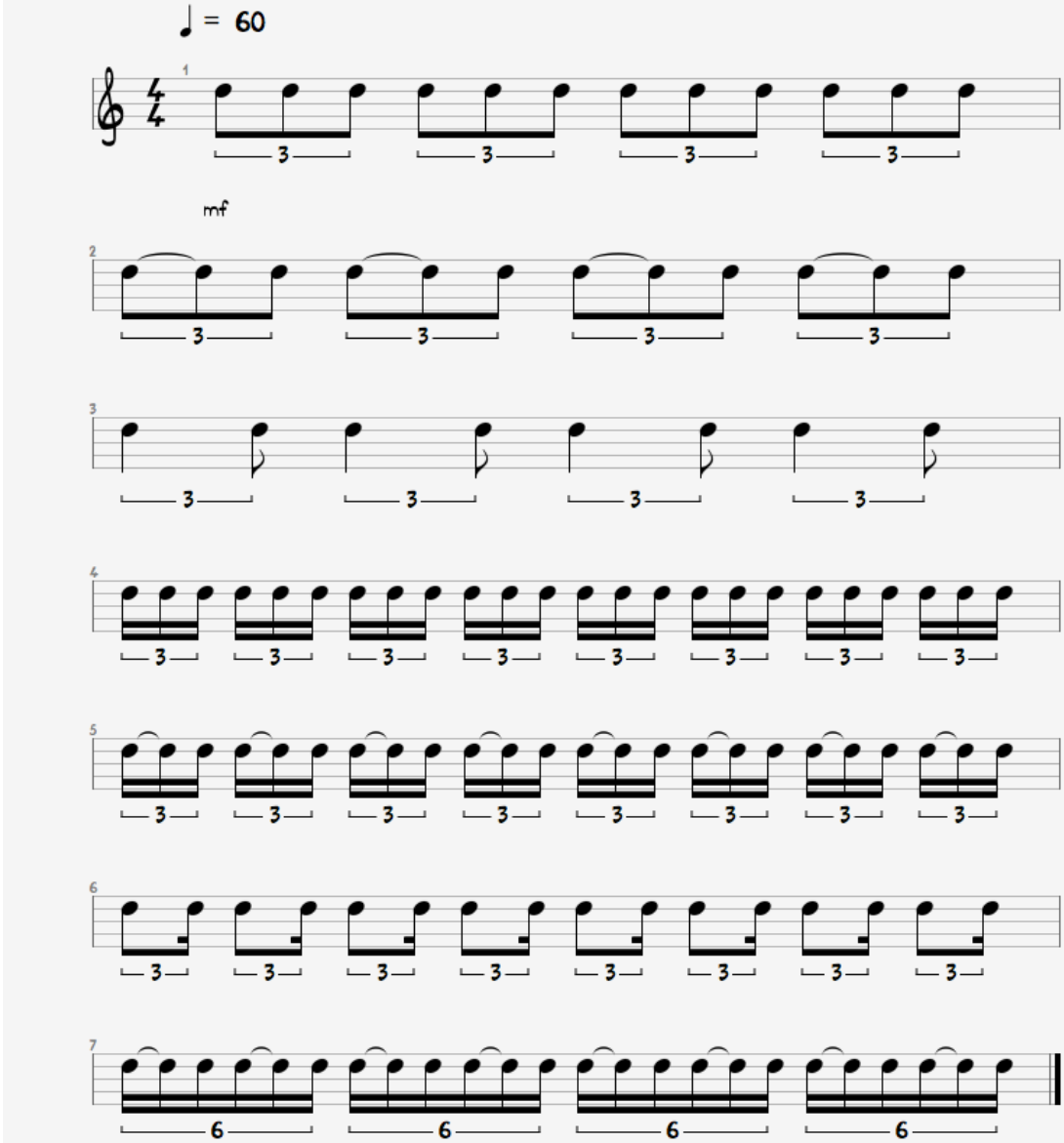
Esto se puede hacer con cualquier tipo de tresillo, ya sea de corchea, semicorchea etc.

El ***Swing***, es simplemente (o no tanto) la desviación que se aplica a la duración de estas dos notas atresilladas de manera intuitiva. Lo que se llama *groove* o *feeling*.

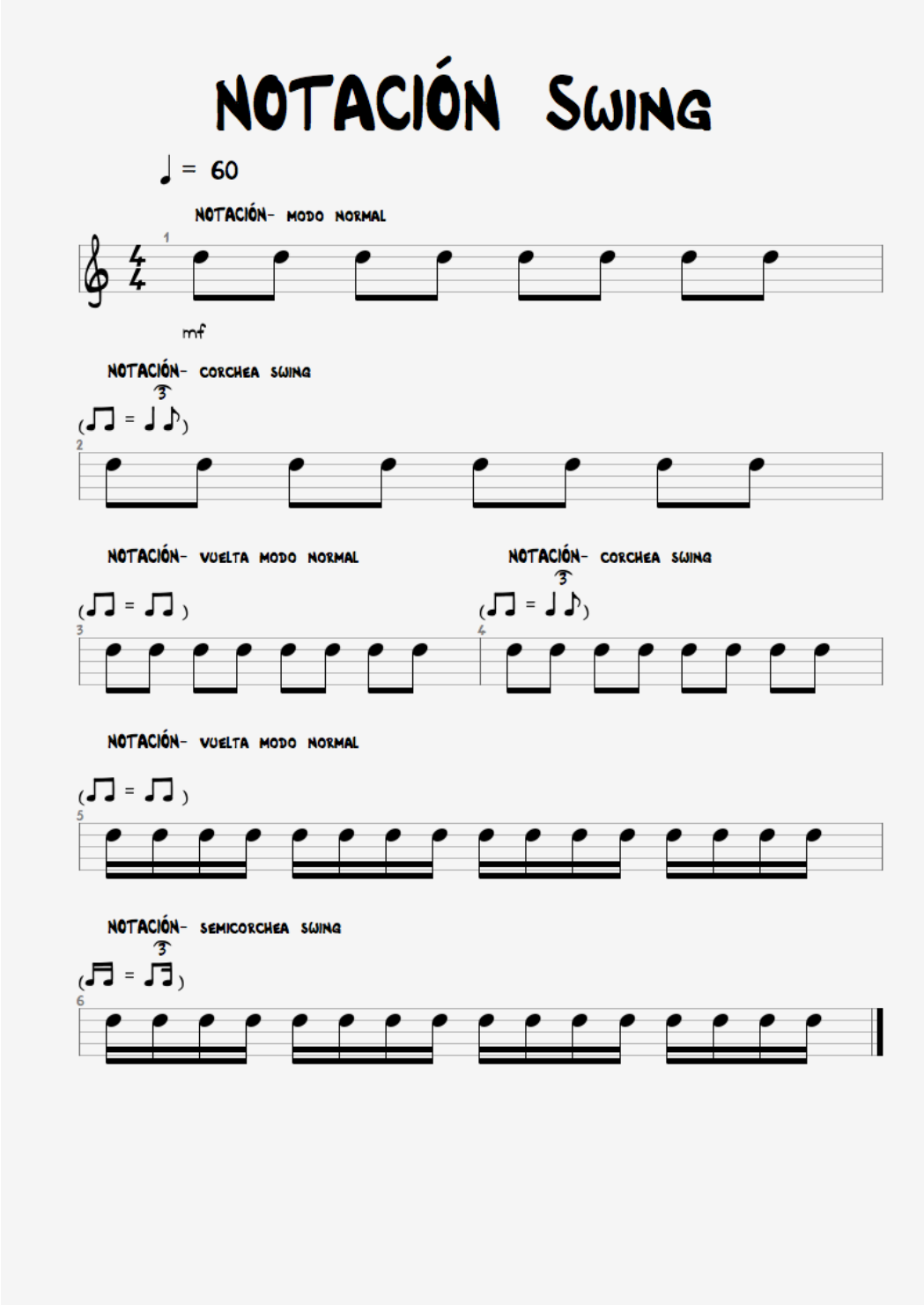
Así, un músico podría alargar la primera nota menos que la duración de las dos primeras figuras del tresillo ligadas —negra que se genera uniendo las dos primeras corcheas del tresillo en Shuffle—, haciendo que la primera nota del grupo sea más larga que una corchea original, pero más corta que una negra de tresillo.

Las diversas longitudes que se podrían ejecutar son tantas como personas e intuiciones; y generan subestilos y modos de tocar blues, jazz y swing tan diversos que incluso representan el sentimiento de partes del mundo diferente: No es lo mismo el swing de Nueva Orleans que el de Paris.

CORCHEA SWING

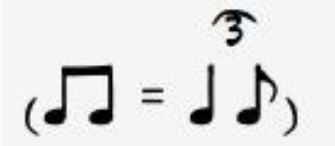


Otra cuestión importante es **la notación**. A la hora de escribir una partitura, para ahorrar trabajo, se escriben las figuras como si fueran binarias, es decir, negras, corcheas, semicorcheas, etc., pero **se anota una salvedad al principio del compas donde queremos que la interpretación sea** atresillada.

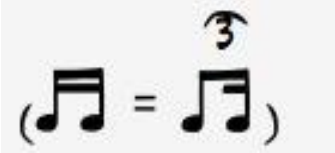


Estas anotaciones indican que desde del compás en el que aparecen, la interpretación de las figuras binarias se hará en modo Shuffle.

La anotación genérica es:



Asimismo se haría para las semicorcheas:



Javier Cabañas

clasesguitarramadrid.com