

Teoría Musical Básica

en 35 Lecciones

cresciente.net / v. 1.1

Francisco Soto Aparicio

Por qué este libro

El objetivo de este texto es orientar al iniciante en música de una manera clara y directamente aplicada a la música actual.

Confiamos en que estas 35 lecciones serán de muchísima ayuda para comprender los mecanismos básicos subyacentes en toda la música que oímos, y también en que el estudiante entenderá **la absoluta necesidad de llevar esto a la práctica** en su territorio: el instrumento, la música que hace o que oye, o el papel.

La teoría musical tiene una dudosa reputación entre los músicos empíricos o autodidactas, o, más bien, tiende a haber una relación de amor-odio.

Cuando estos leen textos que son demasiado antiguos o están hechos para un contexto muy distinto (*clásico*), se tienden a frustrar: no tiene sentido estudiar teoría musical sin aprender a verla y oírla en

la música con la que tenemos contacto día a día. Pasa cuando leen los tratados de Schoenberg, que son geniales pero involucran otra manera de hacer música, la académica, y hay que adentrarse en ello. Paso a paso.

Así, este texto propone una aproximación lo más pedagógica posible, sin intentar ser enciclopédico: **nuestra meta es que te puedas acercar a estos conceptos desde tu propio terreno.**

¡Espero que le saques el jugo!

Francisco y el equipo de Cresciente.

¿Cómo usarlo?

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

Tener claro donde están las notas naturales (Do-Re-Mi, etc) en tu instrumento.

Las digitaciones de algunos acordes básicos para instrumentos armónicos.

Se recomienda un instrumento armónico (ej. piano/guitarra) para complementar, si tu instrumento principal es melódico (voz, violín, flauta, etc.)

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

Es recomendable que le entregues un tiempo determinado y periódico al estudio del libro. Si no lo haces de esta forma, es difícil que veas avances.

Recomiendo, como punto de partida, 2 horas por semana divididas en sesiones de 30 minutos.

También es importante procurar tener el ambiente y concentración adecuados.

Cada vez que aparezcan estos dibujos, puedes escanearlos con aplicaciones para escanear **Códigos QR**, o bien hacer click/tap en cada QR, lo que te llevará directo al enlace. La idea de tener los QR es que si lo imprimes aún podrás acceder a los enlaces.



**Curso gratuito de
lecto-escritura musical**

Los 3 Pilares en Música

Oír música es una experiencia sensorial, intelectual y estética.

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

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

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

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

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

1. Ritmo

Distribución del sonido en el dominio del tiempo, periodicidad, patrón, estructura, pulso-tempo-tiempo, corazón y raíz, tierra, movimiento, elemento motor. Tiene que ver con las duraciones y cómo se distribuyen en el tiempo.

2. Armonía y Melodía

Está en directa relación con las alturas, pero tiene que ver con su organización a nivel melódico y armónico. Más adelante indagaremos en detalle en estos dos conceptos, pero tiene que ver con el **cómo se organizan las notas (alturas) para crear música**.

3. Timbre

Color del sonido, contenido de armónicos, “qué instrumento suena” y “cómo suena”, personalidad, textura, continente del sonido, “materialidad” sonora. Ya lo vimos en la lección anterior.

Los 3 pilares en música

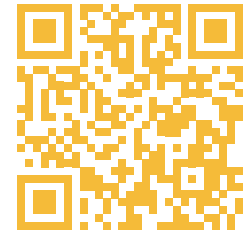
Cada música contiene estos 3 elementos, y **el contraste entre ellos es lo que la hace interesante**: un cambio de velocidad o tempo (rítmica), un cambio de tonalidad (armonía), o pasar una misma melodía a otro instrumento (timbre), entre muchos otros.

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

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

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

Te invitamos a oír **el Bolero de Ravel: una música que consta casi únicamente de variaciones de timbre**.



El ritmo es muy monótono. La belleza y simpleza de las melodías es atrayente e hipnotizante. La armonía también es muy simple y repetitiva.

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

Es bueno intentar describir, con tus propias palabras, qué es lo que va variando, qué sensaciones te genera. Una escucha activa.

Por cierto, si le haces click al código QR, te llevará a YouTube a oír la música.

Propiedades del sonido

Ya que en música trabajamos con el sonido, tiene sentido investigar un poco acerca de sus propiedades, ¿no?

Vamos a dividirlos, como se da usualmente, en las siguientes propiedades:

1. Altura: se refiere a las notas como tal, sonidos más agudos y más graves. Tiene que ver con el concepto de frecuencia (vibraciones por segundo). Una nota con una frecuencia más alta, es decir, con vibraciones más rápidas, será más aguda.

Para visualizarlo mejor, imagina un bajo eléctrico versus un violín: el violín tiene un sonido mucho más agudo, mientras que el bajo es más grave. Si lo vemos en el piano, hacia la izquierda vamos bajando y yendo cada vez más hacia los graves. En la partitura, más abajo es más grave y más arriba es más agudo.

2. Duración: bastante auto-explicativo, la duración hace referencia a cuanto se prolonga el sonido en el tiempo. Un sonido de tambor, por ejemplo, tiende a ser más seco. En cambio, si dejamos sonar un acorde de guitarra, este va a resonar por un tiempo, teniendo una

mayor duración. Tiene directa relación con lo que llamaremos ritmo.

3. Intensidad: tiene que ver con la energía que despliega el sonido, y, en un lenguaje más coloquial, con *el volumen*. Así, un set de batería tiene de por sí un sonido con alta intensidad, *suenan fuerte*. En cambio, una guitarra eléctrica, sin amplificador, tiene una intensidad mínima. Al conectarla al amplificador, lo que hacemos es aumentar la intensidad del sonido.

4. Timbre: es la propiedad más *etérea* del sonido, y se refiere al cómo suena cada instrumento o fuente sonora. Una guitarra y un piano pueden tocar exactamente la misma nota, pero podremos diferenciarlo ya que tienen un timbre distinto.

A veces se define como *el color del sonido*. Inclusive, dos guitarras pueden tener un timbre ligeramente distinto. Cuando incluimos efectos, muchas veces modificamos el timbre.

Esta propiedad depende directamente del contenido de armónicos, que es un concepto más avanzado.

Tempo y ritmo

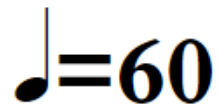
El tempo o pulso es el latido de la música, que puede ser explícito o no.

Es como una rejilla o regla sobre la que se construye el ritmo. Tiende a ser lo que llevamos con el pie al oír músicas más movidas.

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

En ese caso, llevaríamos con el pie el mismo ritmo que un reloj: un tiempo por segundo.

El Pulso siempre es constante e igual.



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

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

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

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

El ritmo no siempre es constante, y de hecho varía regularmente para generar interés y dirección.

Subdivisión y compás

En toda la herencia occidental, sobre la que construimos gran parte de nuestra música, el ritmo se construye a través de subdivisión: el tempo es el pulso básico y regular, y lo vamos dividiendo para generar las distintas figuras rítmicas.

Hoy en día lo más común es que el pulso sea contado en negras, asignándole a esta el valor 1, la unidad básica.

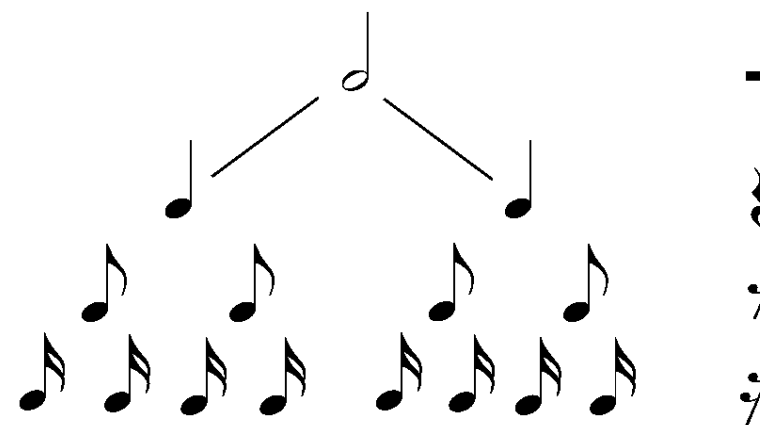
La corchea, que dura la mitad de una negra, valdría $\frac{1}{2}$ tiempo. La semicorchea, $\frac{1}{4}$. Es decir, que 2 corcheas (o 4 semicorcheas) equivalen a una negra, un tiempo. Del mismo modo, una blanca vale 2 negras, es como multiplicar en vez de dividir.

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

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

Formamos los diversos ritmos combinando figuras de distintos

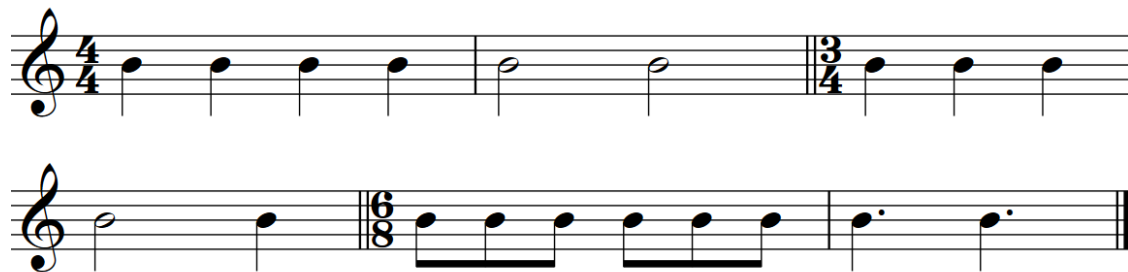
valores y sus respectivos silencios. Prácticamente cualquier ritmo se puede expresar de esta manera, pero debemos tener cuidado ya que por lo general hay una fluctuación: el groove, el sentir rítmico, la manera. Es lo que nos diferencia de una máquina.



Subdivisión y compás

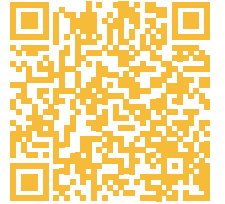
Según cómo se agrupen los acentos de nuestra música, tendremos compases de 2, 3 o 4 tiempos (que son tiempos de negra o de corchea, generalmente). **Un compás es como un cajón** en el que se organiza el ritmo en música.

La cifra indicadora de compás nos dice, similar a una fracción, cuántos tiempos tiene cada compás y de qué duración. Entonces, 4/4 nos dice que son 4 tiempos de negra. Si fuese 3/8, serían 3 tiempos de corchea (8, en este sentido, serían corcheas, 4 serán negras y 2 serán blancas).



Ejemplo 1

Si haces click aquí, te llevará al audio del ejemplo. Si lo has impreso, puedes escanearlo.



El rock tiende a estar en un compás de (4/4): 1, 2, 3, 4, etc.

Una chacarera tiende a estar en un compás de 6/8.

En el caso de un compás de 4/4, los tiempos fuertes son el 1 y el 3, siendo los débiles 2 y 4.

En un compás de 3/4, el acento puede estar en el 1 y el 3 o bien en el 2 y 3.

En un 6/8, los tiempos fuertes son el 1 y el 4, lo que da lugar a dos grupos de 3 corcheas cada uno.

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

Para profundizar, te recomendamos chequear el curso de lectoescritura de la web, cresciente.net. Es gratuito.

La forma

Cada pieza musical o canción tiene ideas musicales que se agrupan en secciones o "escenas", determinando así una forma.

Siempre debemos tener en cuenta que percibimos la música a través del tiempo. Cuando el oyente está escuchando una pieza atentamente, va generando asociaciones de corto o de largo alcance: esto es, recuerda lo que pasó al inicio de la canción, **y lo trae a la memoria en retrospectiva.**

Comprender y valorar la forma es crucial para que el viaje del oyente sea redondo y podamos entregar una experiencia única con nuestra música.

Un elemento crucial para que el oyente se sienta ubicado dentro de nuestra forma, y que pueda generar esas asociaciones, es la **repetición**. Es tan sencillo como hacer memoria, *¿alguna vez has oído alguna música que no repita nada?*

Si vamos a Bohemian Rhapsody, que es una canción emblemática por tener una forma exótica (además de larga), también veremos

repetición de elementos. De hecho, la repetición del material inicial al final de la canción (luego de pasar por muchos lugares), es la que viene a redondear todo y culminar la experiencia de forma satisfactoria.

Ahora, si solo repetimos, sin mayor contraste o variación, se vuelve aburrido y demasiado predecible. Necesitamos, entonces generar contrastes y variaciones.

En ese sentido, hay materiales que son más fáciles o más difíciles de digerir o asimilar, y tenemos que tener en cuenta esta regla de oro: mientras más complejo el material, más se puede repetir sin cansar - pero un material sencillo de digerir, simple, puede ser muy cansador al repetirlo muchas veces.

LECCIÓN 6

Las notas y el teclado

El teclado será, junto a la partitura, la manera más fiable y menos confusa de disponer información musical en torno a las alturas. **Nuestro sistema occidental tiene 12 notas posibles**, de las que tenemos 7 "naturales" y 5 con "alteraciones". Son las 7 teclas blancas del teclado y las 5 teclas negras - sostenidos y bemoles. Juntas, nos dan 12 notas en total antes de que se repita el mismo ciclo.

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

Conviene familiarizarse con el sentido inverso también: Do - Si - La - Sol - Fa - Mi - Re - Do.

Ahora, mira el teclado de la derecha, ¿te das cuenta de que entre Mi y Fa, como entre Si y Do, no hay tecla negra? Esto será importante mas adelante. Por ahora te cuento que la distancia entre Do y Re, es distinta a la que hay entre Mi y Fa, aunque en todos los casos sean notas naturales.

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

Estas octavas son virtualmente infinitas y permiten que la misma nota pueda sonar en distintas alturas: así, hay un Do grave, también un Do agudo, y uno mucho mas agudo, hasta el límite de lo que un humano pueda oír.

Por cierto: el nombre octava viene de que, si cuentas de Do a Do, te da 8.



El pentagrama

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

La ubicación de las notas en el pentagrama no es fija, si no que depende de una Llave o Clave, que se pone sobre el pentagrama al inicio del mismo y nos indica una nota de referencia.

Sin una clave, no sabríamos qué nota va donde - no hay referencia.

La más común hoy en día es la **clave de sol**. Esta la ubicaremos **sobre la segunda línea**, lo que significa que la nota Sol se ubica como referencia en esa línea, como muestra el diagrama de la derecha.

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

Por ejemplo, si la 2^{da} línea es Sol, el espacio que queda debajo de ella sería un Fa, una nota hacia abajo. Y el espacio por sobre este Sol correspondería a la nota La. La línea que le sigue a dicho La, sería un Si, y así sucesivamente: cada espacio y cada línea avanza en un nombre de nota, según el orden que vimos anteriormente.

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



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

Así, no es tan inusual ver muchas líneas adicionales hacia arriba en partituras de flauta, por ejemplo.

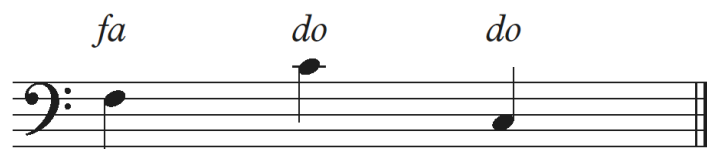
La primera línea adicional hacia abajo, es un Do, y se le llama “**Do central**” por ser el centro del piano, y un registro central en general.

En notación científica se le da un número a cada octava, para diferenciarlas: el primer Do de la figura, el central, sería un Do^4 , mientras que el segundo sería un Do^5 . El Sol, nuestra referencia, es un Sol^4 . Cabe mencionar que hay otros sistemas que difieren.

LECCIÓN 8

Clave de fa y gran pentagrama

La clave de Fa, que aparece en la imagen, nos indica que el Fa está en la 4^{ta} línea.



Este es un Fa que está **una octava más abajo** (más grave) que el Fa que se encontraba justo por debajo del Sol, en la clave de Sol.

La clave de Fa se usa para indicar notas más graves, para instrumentos como el cello, bajo eléctrico, contrabajo, la mano izquierda del piano, etc.

Siguiendo la misma dinámica anterior, cada espacio y cada línea avanzamos una nota. Si subimos desde el Fa hasta la primera línea adicional por sobre la 5^{ta} línea, nos encontramos con el mismo Do⁴ de antes, el Do central de la 1^{ra} línea adicional hacia abajo de la clave de Sol.

Es el punto de enlace entre ambas claves, que se pueden unir para formar un solo gran pentagrama, *grand staff* o endecagrama.



Melodía

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

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

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

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

El ámbito de una melodía es la distancia entre la nota más grave y la más aguda que utiliza, y depende también del **registro** de cada voz o instrumento, es decir, **el rango entre su nota más alta y más grave posibles.**

Los **registros agudos extremos tienden a desplegar más energía** y por tanto se cuida que los puntos en donde aparecen esas notas sean de clímax, por lo general.

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

Sin duda ambas se complementan, pero es difícil pensar en una música puramente armónica, mientras que una música puramente melódica es más fácil de imaginar (y en algún momento de la historia la mayoría de la música era así - el famoso canto gregoriano o canto llano).

Entonces, resumiendo: una melodía es un conjunto de alturas y ritmos, con una personalidad propia, y que traza una cierta curva melódica, abarcando un ámbito determinado de notas.

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

Notación americana

En la notación o cifrado americano, se le da una letra a cada nota.

Conviene familiarizarse lo antes posible con ella ya que **para cifrar acordes resulta sumamente útil**, y se utilizará más adelante. De hecho, la inmensa mayoría de los cifrados de acordes se realizan usando este sistema.

En mi caso prefiero reservar su uso para los acordes, y cuando estoy citando notas individuales uso la notación común de Do - Re - Mi, etc.

Así, para mí, C sería un acorde de Do mayor. Y si escribo Do, sería la nota Do, sola.

Es importante, cuando hablemos de acordes, notar que, por ejemplo, D, sin nada más, implica un acorde de Re Mayor. Ya hablaremos más de los acordes, cómo se forman y todo aquello.

Para memorizarlo, puedes pensar que se comienza desde la nota La y se sigue el abecedario común: A, B, C, D, E, F, G sería igual a La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol.



También es útil memorizar algunos que son más fáciles: F es Fa, lo que resulta sencillo de aprender ya que inician con la misma letra. C es Do y también es fácil de aprender. Con esto ya podrás calcular el resto hasta que lo aprendas.

ACTIVIDAD 1

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

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

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

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

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

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

Intervalos

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

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

Para catalogar estas distancias, usamos el concepto de **Intervalos**.

Es como hablar de centímetros o pulgadas, en términos musicales: define **cuan lejos está una nota de la otra** y eso a su vez define una cierta sonoridad, color o función.

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

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

Para obtener la clasificación numérica, **contamos los nombres de nota** que hay entre nota y nota.

Por ejemplo:

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

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

Si me piden indicar qué intervalo hay entre Sol y Do, contamos: Sol - La - Si - Do. Es una 4^{ta}.

Aún no vamos a indagar en el qué cualidad/especie llevan esas 2^{das}, 3^{ras} o 4^{tas}, eso queda para más adelante.

Por ahora nos interesa conocer la clasificación numérica. Es ideal que cuentes con los dedos de la mano, primeramente, para no perderte. **Siempre se cuenta la nota inicial.**

Tonos y semitonos

La división de las notas en la música occidental se hace en tonos y semitonos.

El semitono, o $\frac{1}{2}$ tono, es la unidad más pequeña que utilizamos en nuestra música, **el intervalo más pequeño.**

Un tono completo se compone de 2 semitonos (o dos *medios tonos*).

En la guitarra, la distancia de un espacio al siguiente es equivalente a un semitono.

En un piano, es la distancia entre una tecla y la inmediatamente siguiente, sea esta una tecla blanca o negra.

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

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

Y es que, de forma natural, hay un semitono entre Mi y Fa. No hay nada entremedio de esas dos notas.

En la guitarra, también verás que el Mi es una cuerda al aire y el Fa le sigue inmediatamente, un espacio (*un semitono*) arriba.

En cambio, entre Re y Mi, por ejemplo, hay **un tono completo**, ya que hay tecla negra entremedio de ambos. Es como decir que hay dos semitonos: de Do a la tecla negra, y de la tecla negra al Re.

Sólo entre Mi y Fa y entre Si y Do ocurre este fenómeno en el que naturalmente hay un semitono, como vemos en el piano. Más adelante, veremos como esto le da su estructura a la escala mayor.



Alteraciones

Ya dijimos que 1 tono consta de 2 semitonos (2 medios tonos).

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

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

Los Sostenidos (#) suben la nota medio tono. En nuestro ejemplo, la nota entremedio de Do y Re, sería Do#.

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

¿Entonces, Re^b es el mismo sonido que Do#?

Si, suenan idénticos, y comparten la misma tecla en el teclado (y el mismo espacio en la guitarra). Esto se llama enarmonía: dos notas con un mismo sonido pero con distinto nombre.

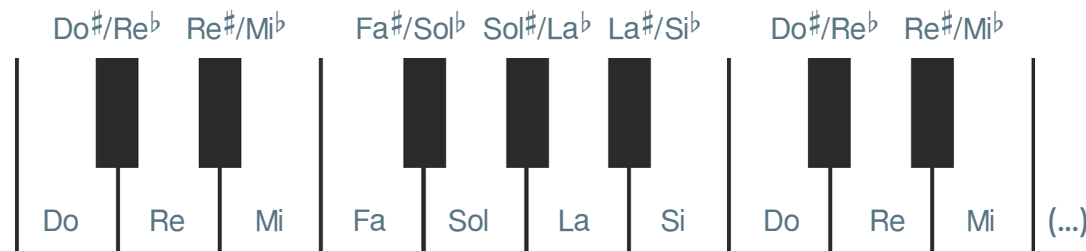
Puede que te parezca absurdo, pero el uso de uno u otro responde a la necesidad de construir distintos intervalos: entre Sol y Si^b tengo una tercera (Sol-La-Si), pero entre Sol y La[#] no tengo una tercera, si no una segunda (Sol-La), por más que sea una 2^{da} muy rara (como veremos más adelante).



Do# - un Do 1/2 Re^b - un Re 1/2 Do[♮] - cancela las
tono arriba tono abajo alteraciones anteriores

Aunque ambas midan la misma distancia y suenen igual, teóricamente tienen sentidos distintos, y para que el sistema funcione debemos respetar esto que es como uno engranaje.

Por otro lado, pongamos atención en este símbolo: \natural . Se le llama becuadro y sirve para cancelar las alteraciones, ya que **estas mantienen su efecto durante todo un compás** mientras no aparezca otra alteración o un \natural que la cancele. Esa nota sería un DO natural.



Las segundas...

Las segundas son el primer tipo de intervalo que veremos en mayor profundidad. **Una segunda siempre es el intervalo de un nombre de nota al siguiente**, y, como veremos, pueden ser mayores o menores. Esto corresponde a la segunda clasificación, de **especie**.

Una segunda mayor corresponde a un tono de distancia.

Por ejemplo, como ya hemos dicho, entre D0 y Re hay un tono completo de distancia. En la guitarra, equivale a 2 espacios. **Por ende el intervalo de D0 a Re es una 2^{da} mayor.**

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

De Re a Mi, de Fa a Sol, de Sol a La, y de La a Si, también hay **segundas mayores**.

Pero entre Si y D0, como no hay ninguna tecla negra entremedio, es una 2^{da} menor - 1/2 tono. Lo mismo de Mi a Fa.

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

Si lo que busco es una 2^{da} mayor a partir de Si, voy a necesitar un

semitono más de distancia (debo *agrandar la distancia* para que sea 1 tono completo).

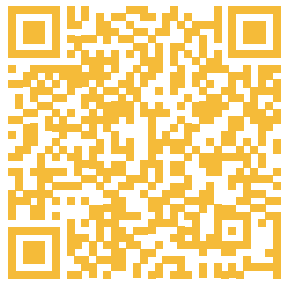
Para ello, mantengo la nota D0 (Si - D0 = 2^{da}) para que se mantenga la clasificación numérica, pero uso un D0[#] que se encuentra un tono completo por encima del Si. De esta forma, tendré que de Si a D0[#], el intervalo que se forma es una 2^{da} mayor.

Caso contrario: si busco una 2^{da} menor a partir de D0, tendría que usar un Re^b. Estaría acortando la distancia de D0 a Re, que era una 2^{da} mayor, por medio tono al bajar el Re medio tono.

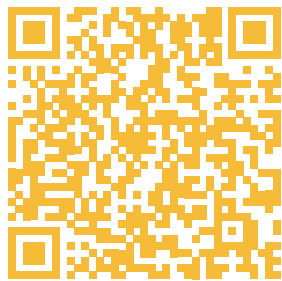
Entonces, entre notas naturales, todas las segundas son mayores salvo la de Si a D0 y la de Mi a Fa, ¡aprenderse esto es de mucha utilidad!

Y, para las alteraciones, **debo analizar si las estas están haciendo la distancia más grande o más pequeña** y desde ahí comparo con las notas naturales.

Checkpoint:



Te tocaría trabajar el cuadernillo
de ejercicios, parte 1



Además, puedes despejar dudas con
nuestras cápsulas de YouTube

Armonía

Podemos comenzar a hablar de armonía desde el momento en que 2 notas distintas suenan simultáneamente.

Es el **aspecto vertical de la música**, los sonidos conjuntos más que sucesivos. La melodía es su contraparte horizontal.

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

Hoy en día, hablar de armonía es prácticamente hablar de los acordes y sus relaciones, un tema en el que profundizaremos más adelante.

La armonía vista desde esta óptica, como acompañamiento, es la base de la música popular moderna. Prácticamente todas las canciones populares se pueden resumir como una combinación de melodía, armonía y ritmo. Son sus 3 factores más definitivos e identificativos.

Históricamente, en nuestra tradición musical primero había solo melodía: *el canto llano o gregoriano* no llevaba acompañamiento si

no que eran varias voces cantando al unísono una misma melodía, lo que se llama “monodia”.

Poco a poco se desarrolló un estilo polifónico, de varias melodías simultáneas, y luego esta simultaneidad va decantando (durante un par de siglos) en la armonía tal y como la conocemos hoy.

La armonía puede ser más o menos poblada, con mayor o menor cantidad de información, puede llevar un ritmo armónico (la duración de cada acorde o la velocidad con que cambian) más lento o bien más audaz, puede tener acordes de 3 notas o acordes de 5 notas, puede ser muy leal a la tonalidad o llevarnos a otros planos sonoros muy distantes.

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

Dinámicas

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

En el sistema de escritura musical, se utilizan las palabras **piano y forte**: despacio y fuerte (del italiano).

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

pp p mp mf f ff

Conviene tener en mente que la inmensa mayoría de instrumentos tienen la capacidad de generar sonidos tanto tenues como intensos, y jugar con esos niveles de intensidad nos va a dar la posibilidad de matizar, de tener secciones bien diferenciadas y con contrastes tanto suaves como bruscos.

Existe también el *crescendo*, que sería crecer en intensidad gradualmente, y lo contrario, el *diminuendo*, bajar gradualmente.

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

Por ejemplo, si hay una sección suave y luego una intensa, la segunda se siente más gracias a la suavidad de la primera. Entonces, si queremos resaltar la intensidad o la suavidad de una sección, conviene contrastarla con una que sea inversa.

Cuando estamos tocando todo el rato fuerte, el oído “se anestesia”, y ya no tiene punto de comparación. Es similar a lo que pasa cuando en un lugar están todos hablando y comienzan a hablar cada vez más fuerte.

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

ACTIVIDAD 2

Toma una canción que te guste y analiza a nivel global, respondiendo las siguientes preguntas:

¿Cuántas secciones dirías tú que tiene? Ponle una letra mayúscula a cada una. Si la sección se repite, lleva la misma letra.

¿Qué elementos se repiten? Ya sean secciones enteras, ritmos característicos o pequeños motivos que aparecen frecuentemente.

¿Cómo se puede apreciar la variación? ¿Hay repeticiones variadas, con nuevos elementos? ¿Contraste entre secciones?

¿Cómo caracterizarías las melodías principales? (ej. ágil, estática, rítmica, tranquila, etc.)

¿Cuál consideras que es el elemento más prominente, entre ritmo, timbre, armonía y melodía?

¿Cómo se aplican las dinámicas? ¿Hay secciones más fuertes que otras?

La Armonía, sólo de oído, ¿la considerarías simple o compleja?

La escala mayor

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

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

Por ejemplo, Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si, y nuevamente Do. Por lo general tienen 7 notas, salvo algunas excepciones que conocerás más adelante.

El nombre que le damos a la escala también implica un centro de gravedad o eje tonal: si hablamos de la "Escala de Do mayor", Do es su centro, su reposo, su punto de gravedad a donde volverá constantemente. **A este centro, le llamamos la Tónica.**

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

Para algunos teóricos, en ese caso hablaríamos del *Tono de Do*, más

que de la *escala de Do*, que implica linealidad u orden. Yo uso ambos términos de manera intercambiable.

Una melodía, por lo general, se enmarca o se construye en base a una escala, en mayor o menor medida. Bien puede cambiar de escala, alejarse momentáneamente con notas ajenas, o pedir prestadas notas a otras escalas, pero en el caso más básico y usual, **una melodía se mantiene dentro de las notas de una determinada escala.**

Las escalas más conocidas y comunes son dos: **la escala mayor y la escala menor.** La inmensa mayoría de las melodías que conocemos se enmarcan dentro de estas dos.

Y luego, para acompañar estas melodías, se pueden construir acordes con las mismas notas de esta escala. Y luego estos acordes se jerarquizan en lo que llamaremos tonalidad.

Como verás, tenemos un largo e interesante camino por recorrer.

La escala mayor

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

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

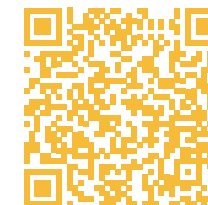
Como vimos antes, las escalas se forman por segundas sucesivas. Y estas segundas pueden ser mayores (1 tono), o menores ($\frac{1}{2}$ tono = 1 semitono).

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

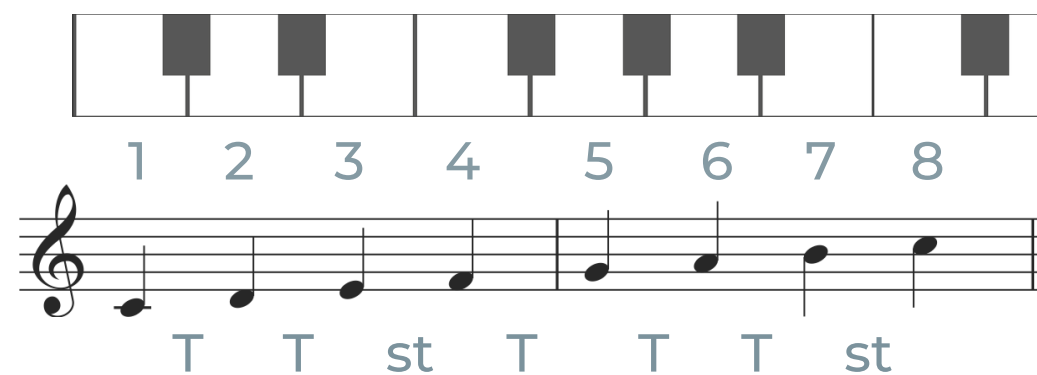
Como habíamos dicho anteriormente, las mayoría de las notas naturales están separadas por un tono completo (segundas mayores), salvo Si - Do, y Mi - Fa.

Si usamos números para clasificar cada nota de la escala, podemos decir que entre la 3^{ra} y la 4^{ta} notas (Mi - Fa), hay una segunda menor (semitono). Entre la 7^a y la 8^{va} (Si - Do), también hay una segunda menor. Entre todas las demás notas, hay segunda mayor (1 tono).

En este audio oirás la escala mayor tocada por cuerdas, primero lineal y luego con una melodía más libre que usa las notas de la escala.



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



Ejemplo 2

ACTIVIDAD 3

Ahora vas a estudiar un poco la escala mayor en tu instrumento:

Buscarás los patrones o digitaciones, si lo necesitas. La primera actividad es escoger un registro adecuado y practicar la escala mayor de Do subiendo y bajando de forma lineal.

Cuando hayas dominado esto, vas a ir en zig-zag: cambiando de dirección de forma aleatoria, es decir subiendo hasta cierto punto y comenzar a bajar, improvisando estos cambios de dirección. Si bien la idea es el movimiento gradual, puede aparecer algún salto de vez en cuando - no lo reprimas.

Una vez que termines eso, puedes empezar a saltar y asociar las notas de manera mas libre, con un ritmo mas musical, e intentando conectar frases coherentes. Te conviene mezclar lo mas lineal - escalístico, con algunos saltos para darle interés, y usar algunos ritmos repetidos para no perder la coherencia.

Poco a poco, ir conformando una melodía, probablemente con alguna repetición, y que se note que está en Do mayor.

¡NO PIERDAS EL CENTRO! Tiene que sonar, por ahora, el Do, y sentirse como tónica, como reposo. Volverás periódicamente él.

Es sólo melodía, ¡sin acordes!

Intervalos y especies

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

Dijimos que hay 2^{das}, 3^{ras}, 4^{tas}, etc., hasta llegar a la 8^{va} (e inclusive hay más: 9^{nas}, 11^{nas}, etc). Para determinar esta debemos **contar los nombres de nota** que separan ambas notas.

Así, de Re - La, por ejemplo, tenemos una 5^{ta}: Re - Mi - Fa - Sol - La. Hasta ahora nos quedamos en eso, sin ver qué **cualidad/especie** puede tener cada uno de estos intervalos, más allá de las 2^{das}.

Dijimos ya que las 2^{das} son mayores cuando constan de 1 tono y son 2^{das} menores cuando constan de $\frac{1}{2}$ tono. Entonces, hoy veremos que los demás intervalos también se pueden clasificar como:

- Mayores - Menores
- Justos
- Aumentados - Disminuidos

Las 2^{das}, las 3^{ras}, las 6^{tas} y las 7^{mas}, son intervalos que pueden ser

mayores o menores, y no hay uno más normal que otro. Tanto mayor como menor son comunes y usuales.

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

Si tengo una 5^{ta} justa y la bajo medio tono (usando un bemol, por ejemplo), seguirá siendo 5^{ta} pero ahora será una 5^{ta} disminuida. Si tengo una 5^{ta} justa y le subo medio tono, sigue siendo 5^{ta} pero esta vez es aumentada.

Cualquier intervalo mas pequeño que justo se va a llamar disminuido, y mas grande se llama aumentado. Si es mas pequeño que un intervalo menor, también se le llama disminuido y si es mas grande que un intervalo mayor, será aumentado.

Una 2^{da} aumentada, por ejemplo, sería de Do a Re[#]: sigue siendo una 2^{da}, ya que de Do a Re siempre lo será, pero es más grande que la 2^{da} mayor.

En general, aumentado y disminuido son clasificaciones mucho menos usuales de encontrar, por que te debieses concentrar primero en lo que es más usual (mayor, menor, justo).

Intervalos y especies

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

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

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

Te dejo una tabla con los intervalos que más te encontrarás. Ya conociendo los principios anteriores, sabrás deducir los demás (por ejemplo, tenemos una 5^{ta} aumentada que es igual a la 6^{ta} menor, pero es 5^{ta}).

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

INTERVALO	SEMITONOS/TONOS	NOTACIÓN	EJEMPLO
Unísono	0 semitonos	1	Do - Do
2 ^{da} menor	1/2 tono (1 semitono)	^b 2	La - Si ^b
2 ^{da} mayor	1 tono (2 st)	2	Mi - Fa [#]
3 ^{ra} menor	1 tono y medio (3 st)	^b 3	Sol - Si ^b
3 ^{ra} mayor	2 tonos (4 st)	3	Mi ^b - Sol
4 ^{ta} justa	2 tonos y medio (5 st)	4	La - Re
4 ^{ta} aumentada/5 ^{ta} disminuida	3 tonos (6 st)	[#] 4 / ^b 5	Re - La ^b
5 ^{ta} justa	3 tonos y medio (7 st)	5	Fa - Do
6 ^{ta} menor	4 tonos (8 st)	^b 6	Si - Sol
6 ^{ta} mayor	4 tonos y medio (9 st)	6	Sol - Mi
7 ^{ma} menor	5 tonos (10 st)	^b 7	Do - Si ^b
7 ^{ma} mayor	5 tonos y medio (11 st)	7	Do - Si [#]
8 ^{va} (justa)	6 tonos (12 st)	8	Mi ³ - Mi ⁴

4 reglas para los intervalos

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

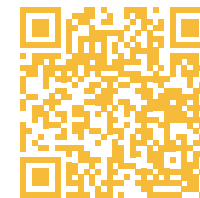
1. Todas las segundas son mayores, salvo las que hay entre Si y Do, y entre Mi y Fa.
2. Todas las 5^{tas} son justas, salvo la que hay entre Si y Fa, que es disminuida.
3. Todas las 4^{tas} son justas, salvo la que hay entre Fa y Si, que es aumentada.
4. Entre Do - Mi, Fa - La, y Sol - Si, hay 3^{ras}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

Ahora, para convertir una 3^{ra} mayor (Sol - Si) en 3^{ra} menor, basta con usar un bemol (Sol - Si^b). Y al revés, para convertir una 3^{ra} menor (La - Do) en mayor, usamos un sostenido (La - Do[#]).

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

Lo primero que hago es definir qué intervalo forman las notas naturales (Sol y Si). Es una 3^{ra} mayor. Entonces, ahora **debo ver si**

Ahora, te invito a ver este video donde hablamos del tema más en extenso y damos más ejemplos.



Por ahora no te compliques la existencia: lo que más va a usar son 2^{das}, 3^{ras} y 5^{tas}.

dicha alteración está haciendo la distancia más corta o más amplia que entre las notas naturales. En este caso, **al subir la nota de abajo, estoy haciendo la distancia más corta**, entonces se trata de una 3^{ra} menor. Así de simple.

Si me preguntan entre La^b y Do, vuelvo a mis notas naturales: entre La y Do tengo una 3^{ra} menor. Entonces, la alteración sobre el La, ¿está agrandando la distancia o la está acortando? Puedes visualizar el teclado para ayudarte (no es mala idea dibujarse uno). En este caso, el La^b, al ser la nota de abajo, y estar bajando más aún, está agrandando la distancia. Entonces, tendremos una 3^{ra} mayor.

Ahora, las 6^{tas} son iguales a las 3^{ras} y las 2^{das} son análogas a las 7^{mas}, pero invertidas: una 3^{ra} mayor (Do - Mi) se convertirá, al invertirla, en una 6^{ta} menor (Mi - Do). Si tengo Do - Mi^b, 3^{ra} menor, al invertirlo en Mi^b - Do me va a dar una 6^{ta} mayor.

Una 2^{da} menor como Si - Do, al invertirla, me da una 7^{ma} mayor: Do - Si.

Con esto hemos completado todos los intervalos.

ACTIVIDAD 4

Te hago un desafío... convierte todas las 3^{ras} mayores presentes en la escala de Do mayor (las que dijimos que eran mayores en la página anterior), a 3^{ras} menores (probablemente usando bemoles, ¿no?).

Luego, todas las 3^{ras} que eran menores, conviértelas en mayores (probablemente con #).

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

Luego, convierte todas las 5^{tas} justas en 5^{tas} disminuidas, y las 2^{das} mayores en 2^{das} menores (^b). Y, claro, las 2^{das} menores, en 2^{das} mayores (#).

¡TOCALOS TODOS! Es bueno tocarlos, aprender su "dibujo" y poner la atención auditiva en qué carácter tiene cada intervalo.

Ahora, algunas preguntas obligadas, qué intervalo hay entre (tendrás las respuestas abajito - puedes usar un teclado dibujado):

1. Do - Fa#
2. Re - Fa#
3. Mi - Si^b
4. Si^b - Re
5. Re - Si^b
6. Sol - La^b
7. Mi - Re#
8. Mi^b - Sol
9. La^b - Do
10. Do - La^b

[respuestas: 4^{ta} aumentada (#4) / 3^{ra} mayor (3) / 5^{ta} disminuida (^b5) / 3^{ra} mayor (3) / 6^{ta} menor (^b6) / 2^{da} menor (^b2) / 7^{ma} mayor (7) / 3^{ra} mayor (3) / 3^{ra} mayor (3) / 6^{ta} menor (^b6)]

El acorde

Mencionamos antes que para acompañar una melodía que se sitúa en la escala de D0 mayor, vamos a utilizar **acordes que se construyen con las mismás notas de la escala.**

Pero primero, necesitamos tener una certeza...

¿QUÉ ES UN ACORDE?

Un acorde es un conjunto de notas (como la escala) que tiene un sentido vertical, simultáneo, y se construye a partir de terceras.

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

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

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

No confundirse: una tonalidad mayor va a contener tanto acordes mayores como menores, como ya veremos.

Para construir un acorde, primero elegimos **una nota fundamental o raíz**, que le dará nombre al acorde. Añadimos ahora una tercera a esa nota, obteniendo **la 3ª desde la fundamental.** Y luego, añadimos otra 3ª a partir de la que ya teníamos. Como resultado, obtenemos **una 5ª desde la fundamental.** Es decir, **un acorde de tríada** (3 notas) **tiene una fundamental, una tercera y una quinta.**

Veámoslo con un ejemplo: si comienzo en D0, y busco la 3ª, respetando la escala mayor, sería Mi. Luego, si hago una 3ª a partir de Mi, siguiendo en la escala, llego a un Sol. Si lo veo desde el D0, Sol sería su 5ª.



Entonces, un acorde de D0 mayor (C), contiene las notas D0 - Mi - Sol, como vemos en la figura.

Te invito a buscar estas notas en tu instrumento y formar el acorde, sólo con estas 3.

El acorde

¿MAYOR O MENOR?

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

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

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

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

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

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

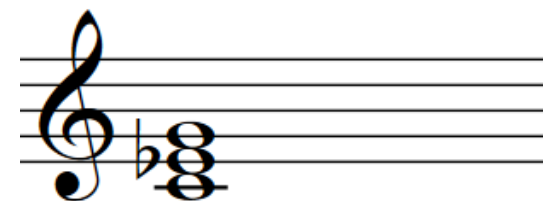
¿Y SI NECESITO UN DO MENOR?

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

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

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

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



Ahora: este acorde "no existe" en un principio para la tonalidad de C mayor, ya que la nota Mi^b no está dentro de la escala...

El acorde

¿Y PARA UN MI MAYOR?

Su notación sería sencillamente E, que como ya dijimos, cuando es la letra sola, implica un acorde mayor. Ahora, busco su tercera y su quinta: mis notas son Mi, Sol, Si. Yo ya sé que entre Mi y Sol tengo una 3^{ra} menor (1 tono y medio: Mi - Fa - Sol).

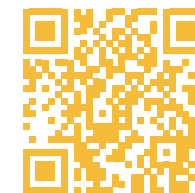
Para que haya una 3^{ra} mayor entre ambas, debo agrandar la distancia añadiendo un sostenido al Sol: Sol#.

Así, sigue siendo una 3^{ra} pero ahora es mayor. Como se que de Mi a Si tengo una 5^{ta} justa, ya tengo mi acorde listo.

Tampoco *existe* este acorde dentro de la tonalidad de D0 mayor, ya que utiliza Sol#, nota que no está dentro del tono. Digamos mejor que **no podríamos construir este acorde solo con las notas de la escala de D0 mayor.**

Ahora, hay varias maneras de incorporar notas ajenas al tono dentro de mis acordes (mi armonía), pero son técnicas más avanzadas. Lo primero que haremos será construir los acordes de la escala, en un par de lecciones más.

Te invitamos a ver este video para complementar lo aprendido.



Es importante **aprender a construir estos acordes en el papel y también en tu instrumento:** busca estas 3 notas en tu instrumento (aunque este sea melódico) y construye cada acorde.



En la figura ves algunos ejemplos de acordes. **Te invito a revisar con atención el acorde de Bm y B:** como entre Si y Fa había una 5^{ta} disminuida (recordar las 4 reglas), tendré que subir el Fa y usar Fa# en su lugar para obtener una 5^{ta} justa.

FÓRMULAS

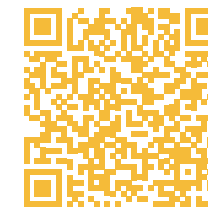
Acorde mayor (tríada):

1 3 5

Acorde menor (tríada):

1 b3 5

La disposición



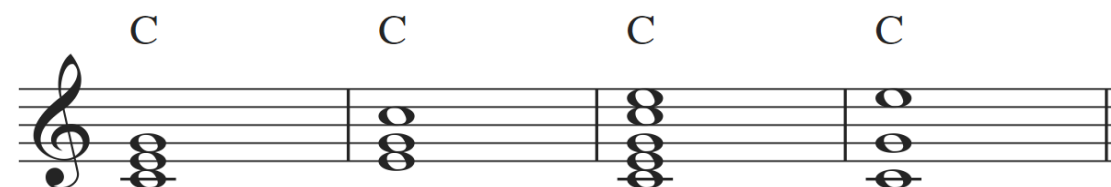
Cabe notar que, si bien estas 3 notas son las que conforman el acorde, **pueden aparecer en cualquier orden, duplicación, octava y distribución.** Observa la imagen de la derecha, que muestra **distintas disposiciones del mismo acorde de C.**

Algunas duplican alguna nota (Do - Mi - Sol - Do - Mi), y otras sólo la cambian de octava, invirtiendo el orden (Mi - Sol - Do o Do - Sol - Mi en vez de Do - Mi - Sol)

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

El acorde es la estructura más utilizada para afirmar la sonoridad y el centro de una escala, que a estas alturas se comenzará a llamar **Tonalidad:** todo el complejo y la **jerarquía** que construimos alrededor de la escala, con sus materiales melódicos y armónicos (acórdicos).

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



Ejemplo 3

ACTIVIDAD 5

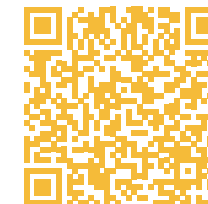
Toca algunos de los acordes que ya conozcas en tu instrumento y analiza qué notas lo componen y qué intervalos hay entre ellas (si no conoces ninguno, busca algunos diagramas).

Vemos, por ejemplo, que en la guitarra, para tocar un acorde de D, necesito usar Fa[#] y no Fa natural, para que se forme la 3^{ra} mayor que necesito para un acorde de D mayor.

¿Qué nota cambia entre A un y un Am?

Intenta tocar las distintas disposiciones del acorde de C que se muestran en la partitura (puede que algunas te cuesten más).

Campo armónico



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

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

El acorde que se construye sobre el primer grado, I, o la tónica de la tonalidad, es un acorde mayor, como ya vimos. En la tonalidad de Do mayor, ese acorde de tónica es un acorde de Do mayor (C).

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

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

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

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

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

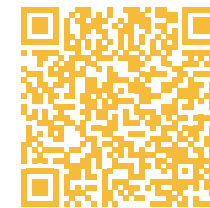
C Dm Em F G Am Bm(^b5)

I IIm IIIIm IV V VIIm VIIIm(^b5)

Ejemplo 4

A veces se utiliza el término grados para referirse también a las notas de la escala, lo que también es correcto: nosotros lo utilizamos más para referirnos a los acordes construidos sobre cada fundamental.

Campo armónico



Veamos un ejemplo de aplicación del campo armónico mayor:

Aquí podemos apreciar distintas disposiciones de los acordes: el acorde de C mayor está en posición fundamental, pero para ir a Em intento mover mi mano lo menos posible: aprovecho que este acorde contiene también al Mi y el Sol que ya estaban sonando en el acorde anterior, por lo que los mantengo.

Basta con que baje el Do hacia el Si, mantenga las dos notas superiores (Mi y Sol) y mi bajo se mueva a las fundamentales (en la clave de Fa) para obtener el nuevo acorde y cambiar suavemente. El Em, cuyo estado fundamental es Mi - Sol - Si, queda dispuesto, desde el bajo: Mi - Si - Mi - Sol.

Esto es lo que se conoce como conducción de voces, si bien es una disciplina mucho más amplia.

Arriba de todo aparece una **notación simplificada con barras diagonales**, que sería adecuada si queremos, por ejemplo, decirle a un guitarrista o pianista que toque esos acordes y que elija él como disponerlos y con qué ritmo - indicando la duración de cada acorde.

The image shows two musical staves for the sequence of chords C, Em, F, G, C. The top staff is a simplified notation where each chord is represented by a series of diagonal slashes. The bottom staff shows the same sequence with notes. The C chord is in the treble clef (C4, E4, G4). The Em chord is in the bass clef (E3, G3, B3). The F chord is in the bass clef (F3, A3, C4). The G chord is in the bass clef (G2, B2, D3). The final C chord is in the treble clef (C4, E4, G4).

Ejemplo 5

ACTIVIDAD 6

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

Es importante mantenerte dentro del contexto de D0 como tónica, digamos, volviendo al acorde de C.

Para no perder esta referencia, puedes comenzar con el acorde de C y luego alternar con cada uno de los otros acordes, para comparar respecto a ese punto de referencia: C - Dm - C - Em - C - F - C - G - C - Am.

El VII, Bm^(b5), por ahora lo evitaremos.

Ahora puedes improvisar combinaciones de estos acordes, libremente, con un ritmo a gusto.

Ya con más soltura, **desarrollar y escribir en un papel o una nota algunas progresiones**, que servirían como un acompañamiento para una melodía. Piensa cada una de ellas como una **microcanción** de una sola sección.

Analiza a **qué grados corresponden**. Recordar que **siempre estamos en D0 mayor**, y es probable que comencemos y terminemos en D0 si no queremos complicarnos la vida. Recuerda **no utilizar el VII grado**.

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

Si quieres, puedes anotar qué sensaciones te genera cada una de las combinaciones de acordes que creaste - **qué mensaje te transmite cada una de las microcanciones**.

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

Escoge la microcanción que más te guste, ya con su rítmica definida, y comienza a **improvisar pequeñas melodías**, vocales o instrumentales.

Ponle foco al equilibrio y la dirección más que en usar muchas notas. Repetir un ritmo, por ejemplo, es muy efectivo. Mantenlo simple.

Si te sirve, graba la base antes de crear la melodía, puede ser más fácil concentrarse en una cosa a la vez.

Puedes subir tus resultados a cresciente.net/comunidad, si quieres.

Las funciones tonales

Ya conocemos los acordes que se forman sobre los 7 grados de la escala de D0 mayor, y podemos seguir adelante.

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

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

Los grados principales son I, IV y V.

Cada uno de estos 3 acordes principales tiene una función: genera una sensación auditiva definida, determinada por el **nivel de tensión o reposo** que produce. El juego entre estas **funciones tonales** es lo que nos dará el movimiento, entre tensión/distensión, entre movimiento/reposo.

FUNCIÓN TÓNICA

Al I grado se le llama tónica. Es el centro tonal. Genera reposo, estabilidad, suelo, tierra, resolución. Es el eje de gravedad sonora, adonde tiende a volver la música. Es la ausencia de tensión o

Los grados principales son I, IV y V.

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

Anotemos, **como regla de oro para memorizarlo**, que los 3 acordes principales (I, IV y V) son mayores, y los 3 secundarios, excluyendo al VII^m(^{b5}), son acordes menores (II^m, III^m, VI^m).

movimiento, y la calma, el reposo. Por lo general, la música finaliza en este acorde, a menos que se quiera generar una sensación de *final abierto*.

SUBDOMINANTE

Al IV grado se le llama subdominante, y evoca un movimiento suave. Es una tensión pero muy *yin*, muy suave, un levantamiento sutil y delicado. **No empuja tanto hacia la tónica, pero tampoco es totalmente estable.** Tiende a generar una sensación agradable y suave, bastante emotivo, tiene su propia integridad y completitud.

DOMINANTE

El V grado se llama dominante, y genera una tensión con punta, yang, necesita resolver hacia la tónica y empuja hacia ella.

Es como levantar un peso que caerá hacia la tierra: un salto que queda suspendido en el aire, queriendo caer. En general, la fuerza del dominante viene dada por contener la **sensible**: la 7^{ma} de la escala que quiere subir hacia la tónica. Y, por otro lado, el movimiento de Sol a D0, una 4^{ta} ascendente, ya es muy fuerte.

Las funciones tonales

GRADOS SECUNDARIOS

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

El II^m se relaciona con el IV, y comparten la función subdominante - tensión o movimiento suave. Por llevar la 4^{ta} de la escala en su composición, es parte de la familia subdominante: no así el VI^m, con quien también comparte notas el IV, pero que no lleva la 4^{ta} de la escala en su estructura. Más adelante se profundizará en esto.

El VII^m(^{b5}), la única tríada disminuida que aparece en la escala mayor (y que estudiaremos en la próxima lección), se relaciona con el dominante, V, y comparte su tensión y gravedad.

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

Esta es una de las piedras angulares de la armonía que oímos día a día en la música popular moderna, que de hecho se llama por ello "armonía funcional". Más adelante, en el Ciclo 1, le sacaremos el jugo y expandiremos el concepto.

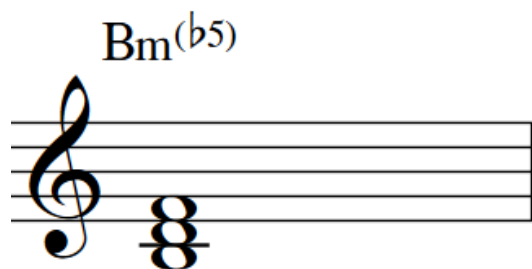
En todos estos casos de parentesco en funciones, las relaciones entre los acordes de una misma familia son de 3^{ras} (I-III^m, VI^m-I / II^m-IV / V-VII), y tienen por tanto **2 notas comunes entre sí**. Por ello es que comparten sus niveles de tensión, su color y su función.

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

Tríada disminuida y acorde 7

Sobre el séptimo grado se forma un acorde distinto a los demás, una tríada disminuida. Esta lleva una 5^{ta} disminuida, el intervalo que antes catalogamos como *extraño o menos usual*.

Recordemos que la única 5^{ta} disminuida entre notas naturales aparece entre Si y Fa. Entonces, sólo al llegar al VII grado, que construimos sobre el Si, es que aparece esta 5^{ta} disminuida. Y solo puede haber uno de estos intervalos (y por ello solo uno de estos acordes) por escala mayor, ya que todas tendrán la misma estructura, ¿no? Recuerda esto para más adelante.



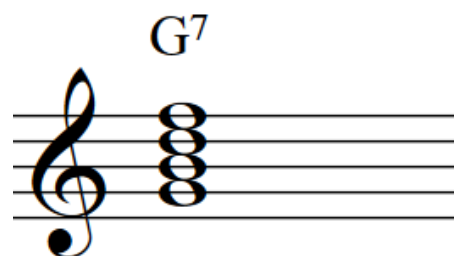
El acorde que se forma en ese caso, consta de una 3^{ra} menor y una 5^{ta} disminuida, y se llama acorde disminuido o, mejor dicho, **tríada disminuida**. Por el momento no le daremos mucho uso, pero si veremos que guarda una estrecha relación con el acorde de dominante V⁷.

Una advertencia de notación: A veces se cifra a esta tríada como B^o, pero más adelante veremos un acorde de 4 notas, con séptima, que también es llamado disminuido, y que utiliza la notación “^o “. Por ende, para definir esta tríada disminuida, la cifraremos “m^(b5)”: que tiene 3^{ra} menor y 5^{ta} disminuida (^b5). Así evitamos confusiones.

El primer acorde que se usó con séptima históricamente, corresponde al acorde de 7^{ma} de dominante: el V⁷.

Esto es, **un acorde mayor con séptima menor. Se obtiene sobre el V grado**, y por ello su nombre. Las séptimas en los acordes surgen de añadir una 3^{ra} más a la superposición: la 3^{ra} a partir de la 5^{ta} nos dará una 7^{ma}.

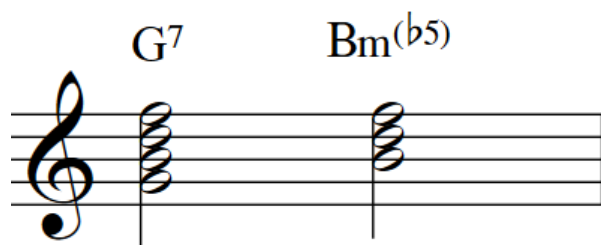
En la práctica común (periodo clásico, por ejemplo), se utilizaban la mayoría de los grados como tríadas, pero el acorde que se construía sobre el V grado **se podía usar como tríada o cuatríada** (4 notas).



La séptima que le corresponde a este grado, utilizando las notas de la escala, es una séptima menor. En la tonalidad de Do mayor, el V⁷ nos resulta un acorde de G⁷. **Sus notas serían:** Sol - Si - Re - Fa.

El Fa es la 7^{ma} menor de Sol, ya que está a **un tono completo por debajo**.

Tríada disminuida y acorde 7



Ahora, la relación entre el V^7 y el $VIIIm^{(b5)}$, ambos de función dominante, es evidente: **tienen prácticamente las mismas notas.**

De ahí que se diga que el $VIIIm^{(b5)}$ es un V^7 incompleto o *sin fundamental*.

Y ambos contienen el tritono de la tonalidad de D_0 mayor: la 5^{ta} disminuida que hay entre Si y Fa.

Como hemos visto antes, solo hay una 5^{ta} disminuida en la escala mayor, entre Si y Fa. Las demás escalas también tendrán su propia 5^{ta} disminuida, o **su tritono** (de 3 tonos), en otras notas (lo veremos más adelante en profundidad). Este intervalo, al invertirse (Fa - Si), se convierte en una 4^{ta} aumentada.

El acorde 7 o dominante séptima, **resulta ser uno de los más importantes en la historia de la armonía tonal-funcional** (que es

FÓRMULAS

Acorde Dominante Séptima (7):

1 3 5 $b7$

Tríada disminuida ($m^{(b5)}$):

1 $b3$ $b5$

la que se practica en la mayoría de la música que escuchamos), ya que la expansión de este sistema se basa en el uso de esta **función de dominante** de forma extendida hacia otras tonalidades: **el dominante de otras tonalidades me permitirá moverme entre ellas**, y el acorde 7 es una función inequívoca de dominante.

Me explico:

Si yo toco un acorde de G mayor, puede ser parte de varias tonalidades, como veremos más adelante. En cambio, si toco un acorde de G^7 , lo más probable es que sea parte de la tonalidad de D_0 mayor ya que solo hay 1 acorde de esta especie por cada tonalidad (así como solo había una 5^{ta} disminuida por escala mayor, por su estructura).

Más adelante veremos otras escalas y tonalidades, y podrás comprobarlo.

Relación entre melodía y armonía

Como dijimos antes, una melodía tiende a enmarcarse sobre una escala determinada. Ya hemos visto la escala mayor y los acordes que podemos formar con sus notas, por ahora sólo en D0 mayor: la tonalidad de D0 mayor.

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

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

Es decir, si el acorde del momento es C, es probable que la melodía cante (o toque) un D0 (1), o un Mi (3), o un Sol (5): **las notas del acorde.**

Podríamos verlo desde la otra óptica: si la melodía juega con un Sol y un Mi, y queremos darle un color mayor y estable, probablemente debamos armonizarla con un acorde C, como función tónica, ya que contiene a ambas notas. Pero ojo: las mismás notas se pueden armonizar con un acorde de Em, siendo este otro color muy distinto.

Añadiremos un segundo comportamiento usual: en las melodías

tienden a predominar los **movimientos suaves**, de segundas, e inclusive, si tengo una nota común a dos acordes, puedo usar la misma para los dos. No es obligación mantener esas notas comunes, pero pueden dar un efecto muy interesante de **continuidad melódica** mientras los acordes cambian.

Y un tercer comportamiento a notar es que **los saltos generan puntos de inflexión en las melodías**, le dan carácter y un punto de cambio: una melodía que conste sólo de grados conjuntos por lo general no va a ser tan recordable, necesita puntos de referencia claros. Así mismo, una melodía que conste sólo de saltos tampoco podremos recordarla bien, se vuelve difícil de cantar. Es clave mantener un equilibrio entre ambos.

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

Relación entre melodía y armonía

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

Dm - G - C - Am

IIIm - V - I - VI (grados)

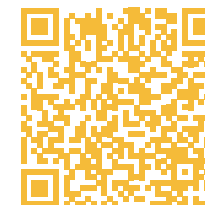
SD - D - T - T (funciones)

Despleguemos las notas de cada acorde, en una tabla:

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

Un buen ejercicio es ir cantando cada una de estas notas sobre cada uno de los acordes.

Por ejemplo, podemos comenzar por Dm y cantar sobre el el Re, el Fa y el La, y así ir oyendo **qué sensación me generan**.

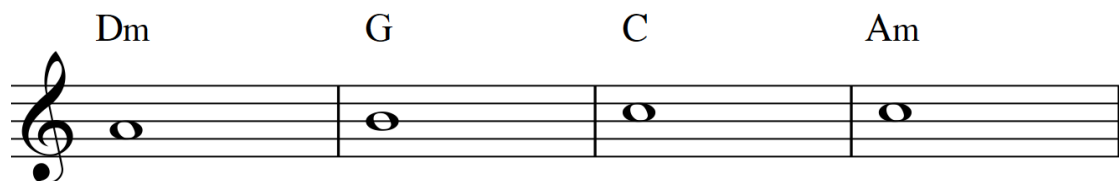


Ya contextualizados, elegimos una nota que nos guste sobre el Dm para comenzar.

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

Elijo la nota La: 5^{ta} de Dm (y a su vez, la 6^{ta} nota de la escala de D0). Al pasar al acorde de G, subiré un tono hasta Si, su 3^{ra}. Al pasar al acorde de C, subo medio tono desde Si hasta D0, la fundamental del acorde.

Y sobre Am, me mantengo en el mismo D0, que ahora es su 3^{ra}. Vemos cómo la misma nota sirve para ambos acordes, lo que me da sensación de continuidad. Este será mi esqueleto, y **puedo variarlo libre e intuitivamente**, como oirás en la 2^{da} vuelta del audio.



Ejemplo 6

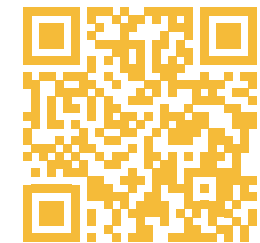
ACTIVIDAD 7

Escucha **Have You Ever Seen The Rain, de Creedence**.

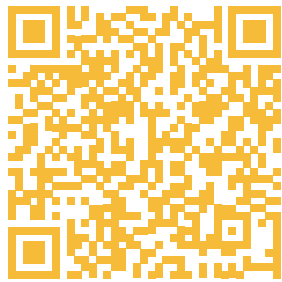
Te darás cuenta de que está completa en la tonalidad de D0 mayor, y aprovecha su campo armónico.

Quiero que primero **saques los acordes y encuentres las notas de la melodía**. No es necesario que la escribas, pero si que la saques y sepas qué notas canta en cada momento. Es más fácil si sacas la melodía de la voz con tu instrumento. Recuerda que son todas notas de la escala: notas naturales.

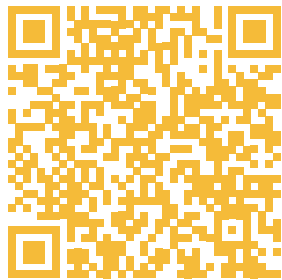
Te conviene sacar primero los acordes, y luego pensar que en cada momento las notas de la melodía se corresponden con notas del acorde, principalmente.



Checkpoint:



Te tocaría trabajar el cuadernillo de ejercicios, parte 2



Si estás cursando el curso online "Primeros pasos en la composición musical", que acompaña este libro, es hora de que vayas realizando las primeras actividades.

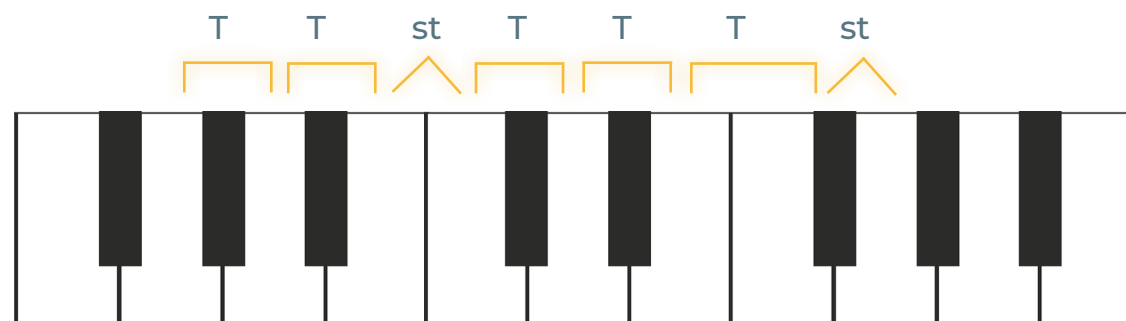
Otras escalas mayores

Ya dijimos que, con las notas naturales, sólo podemos construir la escala de D0 mayor: para construir cualquier otra escala necesitaremos de sostenidos (#) o bemoles (b). **Ahora, ¿Por qué debemos alterar las notas? Muy simple.**

Para formar cualquier escala mayor, debemos mantener el mismo patrón de 2^{das} que vimos que tenía la escala de D0, es decir: *tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono*. **O, visto de otro modo**, tenemos que tener los siguientes intervalos desde la tónica: 2^{da} mayor, 3^{ra} mayor, 4^{ta} justa, 5^{ta} justa, 6^{ta} mayor, 7^{ma} mayor.

Si comenzamos desde Sol (con la idea de construir la escala de Sol mayor, y hacemos el ejercicio de ir contando, veremos que la estructura de tonos y semitonos se cumple hasta que llegamos al Fa: **de Mi a Fa, donde necesitábamos un tono, tenemos medio tono.**

Entonces, debemos subir ese Fa, a Fa[#], para que haya un tono completo: Mi y Fa[#]. Para finalizar, entre Fa[#] y Sol ya tenemos un semitono: ya se acomodó todo, y solo necesitamos de esta alteración para respetar la estructura comenzando desde Sol.



Así, la escala de Sol mayor se constituye con las notas Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa[#]. Es decir, la única alteración que lleva (y la única nota que la diferencia de D0 mayor), sería el Fa[#].

Ahora, para generar toda la tonalidad de Sol mayor, y ver sus acordes, tendríamos que hacer una tabla con sus acordes principales, secundarios, de la misma manera que lo hicimos para D0 mayor.

Su IV sería un C, su V un D, y así. Ahora nuestro centro tonal o eje de gravedad es G, nuestra nueva tónica o 1^{er} grado (I).

Otras escalas mayores

TETRACORDIOS

Dentro de la estructura de la escala mayor, hay un patrón: **los tetracordios**. Al hablar de tetracordio o tetracordo, estamos hablando de 4 sonidos, 4 notas sucesivas, que abarcan una 4^{ta} de distancia.

Si nos detenemos en la estructura de la escala mayor, vemos que desde Do a Fa tenemos un tetracordio compuesto de las distancias Tono, Tono y Semitono. Y luego, desde Sol hasta Do, ¡tenemos el mismo tetracordio! Tono, Tono, Semitono. Y ambos tetracordios están separados por un tono de distancia (entre Fa y Sol).

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

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

Obviamente, para construir otras escalas vamos a tener que acudir a las alteraciones (sostenidos para unas y bemoles para otras), y **así formar la misma estructura desde otro punto de partida**.



Si tenía una melodía en Do mayor, y cantaba las notas Do - Re - Mi - Sol, para trasponerlo (cambiar de tono) a Sol mayor tendría que revisar la relación de estas notas con la tónica. En este caso, las notas de la melodía son la tónica, 2^{da}, 3^{ra} y 5^{ta} de la escala. Para pasarlo entonces a Sol mayor debo recrear las mismas relaciones pero a partir de Sol: Sol - La - Si - Re.

Para los acordes es lo mismo: mi V en Do mayor era G⁷, para Sol mayor va a ser D⁷.

El círculo de 5^{tas}

Si nos fijamos con detenimiento, para construir la escala de Sol mayor, que está una 5^{ta} por arriba de Do mayor, hemos incorporado un sostenido. El patrón sigue: cuando construyamos Re mayor, vamos a necesitar 2 sostenidos, y Re está una 5^{ta} por encima de Sol. Y así en adelante.

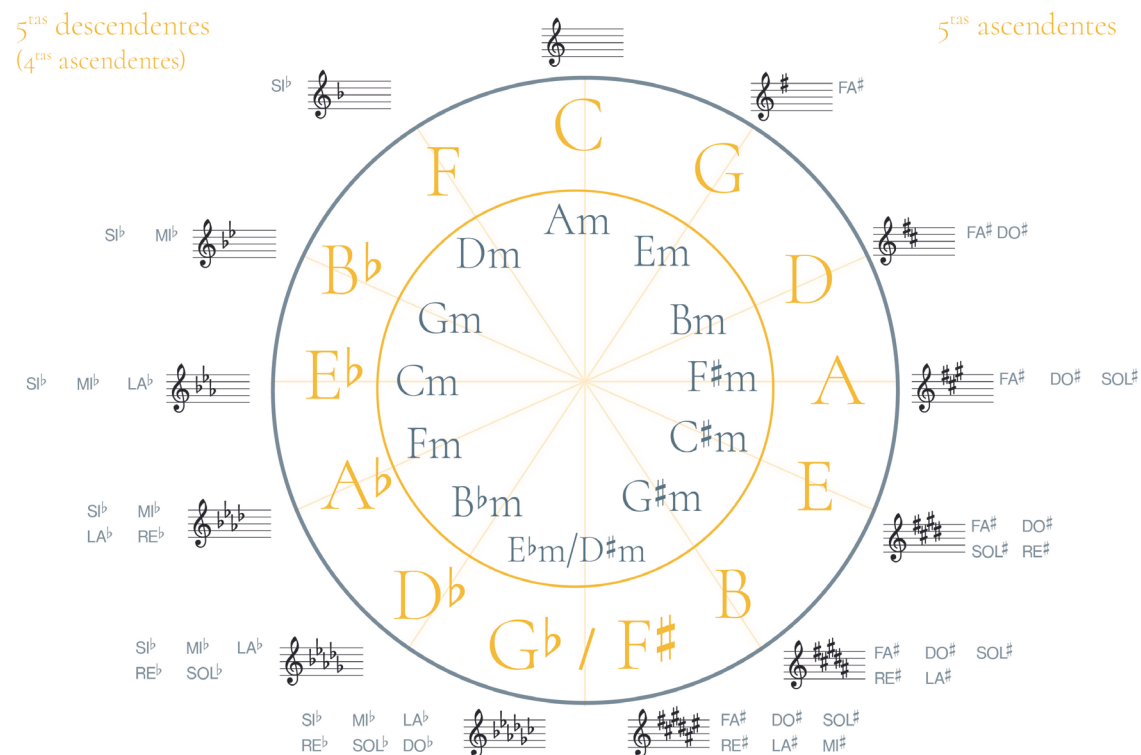
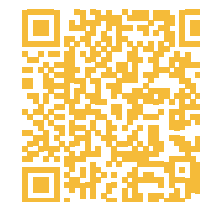
Además, el sostenido que añadimos, que viene a acumularse junto al Fa#, es Do#, la 5^{ta} de Fa#.

Entonces, este paso de una escala a la siguiente, está marcado por dicho intervalo, la 5^{ta}.

El círculo de quintas, que es el gráfico que tienes a tu derecha, es la representación gráfica de esas relaciones de 5^{ta}, y mostrará ser una herramienta sumamente útil.

Hacia el otro lado tenemos las tonalidades que se construyen con bemoles, y que tienen una relación de 4^{ta}. Ahora, una 4^{ta} ascendente no es más que una 5^{ta} invertida: Do - Fa es una 4^{ta}, mientras que Fa - Do es una 5^{ta}.

Descarga tu Círculo de 5^{tas} listo para imprimir, en PDF.



El círculo de 5^{tas}

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

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

O sea, que si vamos avanzando por 5^{tas} desde C, iremos encontrando tonalidades cada vez más lejanas a C, y añadiendo cada vez una nueva alteración (sostenidos en este caso). D mayor, que está a una 5^{ta} de G, se diferencia de G sólo por una nota. Pero tendrá 2 notas distintas de C, lo que la hace un poco más distante.

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

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

The diagram illustrates the circle of fifths for major keys. Each key is represented by a large letter and a musical staff showing its key signature and the notes of its triad.

- C**: No sharps or flats. Notes: C, E, G.
- G**: One sharp (F#). Notes: G, B, D.
- D**: Two sharps (F#, C#). Notes: D, F#, A.
- A**: Three sharps (F#, C#, G#). Notes: A, C#, E.
- E**: Four sharps (F#, C#, G#, D#). Notes: E, G#, B.
- B**: Five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). Notes: B, D#, F#.

Diagram illustrating the construction of major chords with flats (F, B \flat , E \flat , A \flat , D \flat) by moving down from the C major scale. Each chord is shown with its name in large yellow letters, its constituent notes in smaller yellow letters, and a musical staff with a treble clef and a key signature of flats. The notes are: F (Fa), B \flat (Sol \flat), E \flat (La \flat), A \flat (Mi \flat), and D \flat (Re \flat).

LECCIÓN 27

El círculo de 5^{tas}

A simple vista vemos que al círculo de la página anterior le falta toda una mitad, que va hacia la izquierda. Si hacia la derecha avanzamos por 5^{tas} y por sostenidos, **hacia la izquierda avanzaremos por 4^{tas}, y con bemoles.**

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

¿Y cómo agregamos los bemoles?

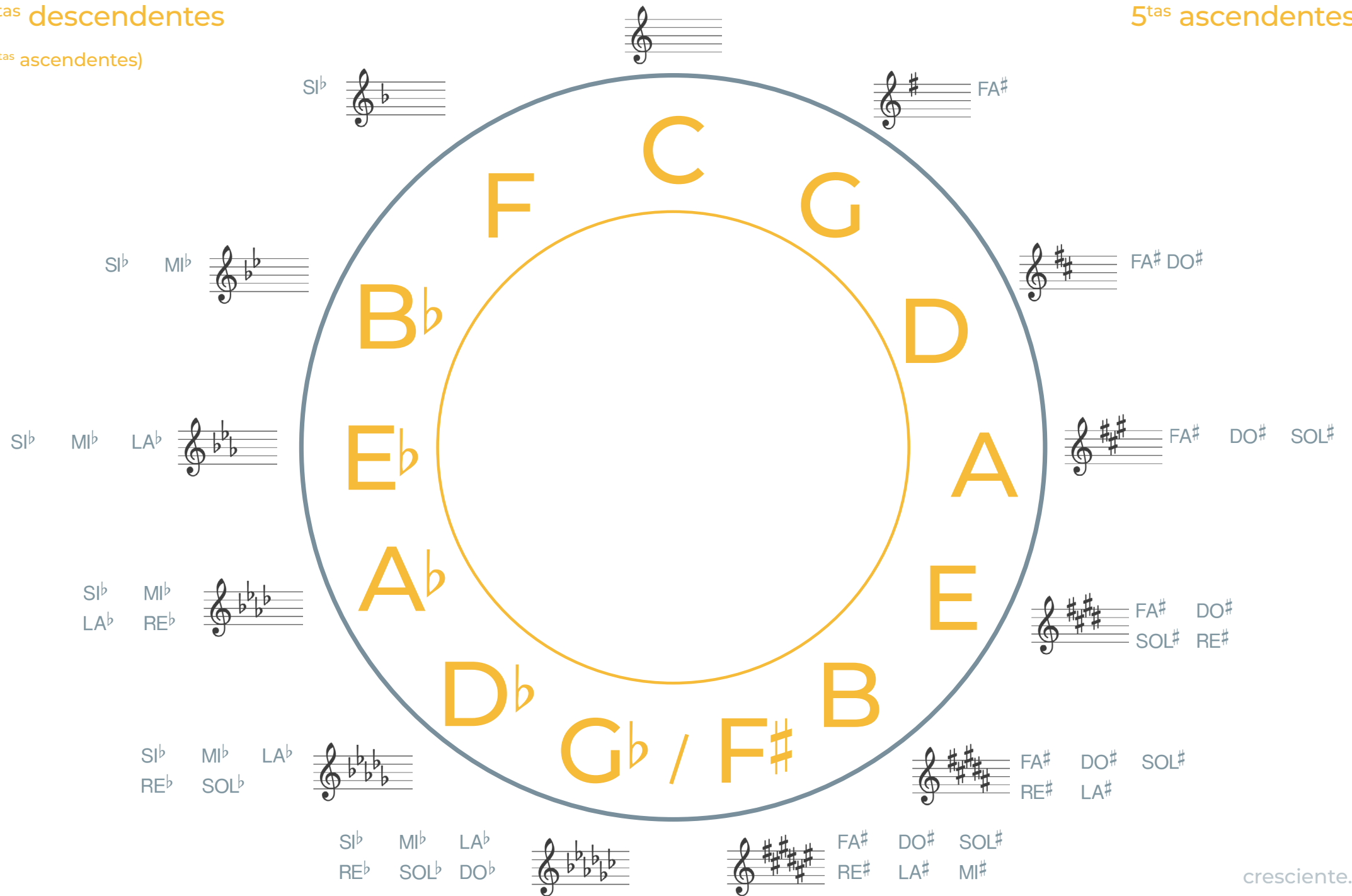
Para construir F mayor, tengo Fa, Sol, La.... Hasta ahí todo bien, pero cuando llego al Si, veo que, donde necesitaba una segunda menor, tengo una segunda mayor. Por ende, bajo el Si a un Si \flat , y todo se acomoda. Así obtengo mi 4^{ta} justa desde F, la tónica.

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

5^{tas} descendentes

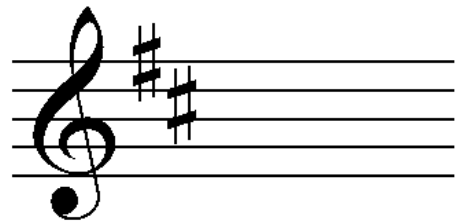
(4^{tas} ascendentes)

5^{tas} ascendentes



Armadura

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



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

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

En el ejemplo, tenemos que es una tonalidad con 2 sostenidos: fa[#] y do[#]. Buscando en el círculo, vemos que corresponde a Re mayor: todos los Fa y todos los Do que aparezcan en la partitura serán sostenidos, a menos que se indique lo contrario.

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

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

Si, también tenemos un video sobre el Círculo de 5^{tas}:



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

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

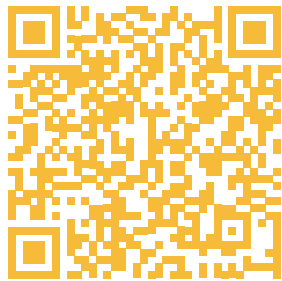
Entonces, vemos el último sostenido añadido y la escala a la que corresponde será la que queda **medio tono arriba de aquel sostenido**.

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

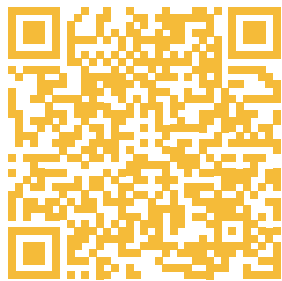
Entonces, si vemos que la armadura presenta Si^b, Mi^b, La^b y Re^b, pensamos: ¿de quien es 4^{ta} el Re^b? De A^b. La tonalidad sería A^b. Además, ¡la tónica será simplemente la misma nota del penúltimo bemol que aparece!

Te invitamos a ver el video, para reforzar los conocimientos adquiridos en estas dos intensas lecciones.

Checkpoint:



Te tocaría trabajar el cuadernillo de ejercicios, parte 3



Recuerda que puedes despejar dudas y profundizar con nuestras cápsulas, que también están en formato curso en la web.

El modo menor

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

Una escala menor, como su contraparte mayor, también va a construirse a partir de 2^{das}, mayores y menores, pero el patrón es un poco distinto. De hecho, es el mismo patrón de la escala mayor pero **desplazado... ¿Cómo así?**

En los tiempos del canto gregoriano, se usaban varios ordenamientos de estas notas, llamados modos. Todos se construían con las mismas alturas, notas naturales en primera instancia. La diferencia radicaba en que cada uno de esos modos utilizaba como centro o eje tonal una nota distinta.

Si lo vemos desde el teclado moderno, es como si tomásemos las mismas notas blancas de la escala de D0 mayor, pero pensando en que cada una de esas notas puede ser nuestro centro.

Para cada uno de estos modos hay nombres (*frigio, lidio, etc.*). Por ahora, lo que nos interesa es saber que **la escala menor es uno de esos modos, el modo eólico o escala menor natural o antigua.**

Se obtiene al comenzar desde la 6^{ta} nota de una escala mayor.

Para las notas de D0 mayor, el modo o escala menor que comparte las mismas notas, comenzaría en la nota La, su 6^{to} grado.

Entonces, si tocamos todas las teclas blancas del teclado, con un bajo en D0, la sonoridad será la de la escala mayor de C.

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

Esto es lo que llamamos las relativas menores y mayores: La es la relativa menor de D0 (su 6^{to} grado), y D0 es la relativa mayor de La (su 3^{er} grado). Es como si fuesen hermanos: D0 es el hermano mayor de La, y viceversa.

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

El modo menor

ESCALAS RELATIVAS

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

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

La relativa menor se ubica en el 6^{to} grado de su relativa mayor.

Entonces, para G, su relativa menor es Em: Sol - La - Si - Do - Re - Mi.

Si queremos hacer el proceso inverso (cual es la relativa mayor de Am) vemos que C es el 3^{er} grado de Am: **la relativa mayor de una escala menor se ubica en su 3^{er} grado.**

Recordemos que una 6^{ta}, como intervalo, es la inversión de una 3^{ra}.

A continuación una tabla con algunos adjetivos que se pueden aplicar a las 2 escalas como sonoridad, color o colección de notas:

Mayor

Brillante

Extrovertido

Activo

"Alegre"

Menor

Opaco

Introvertido

Contemplativo

"Triste"

Hallar las siguientes relaciones de relativas:

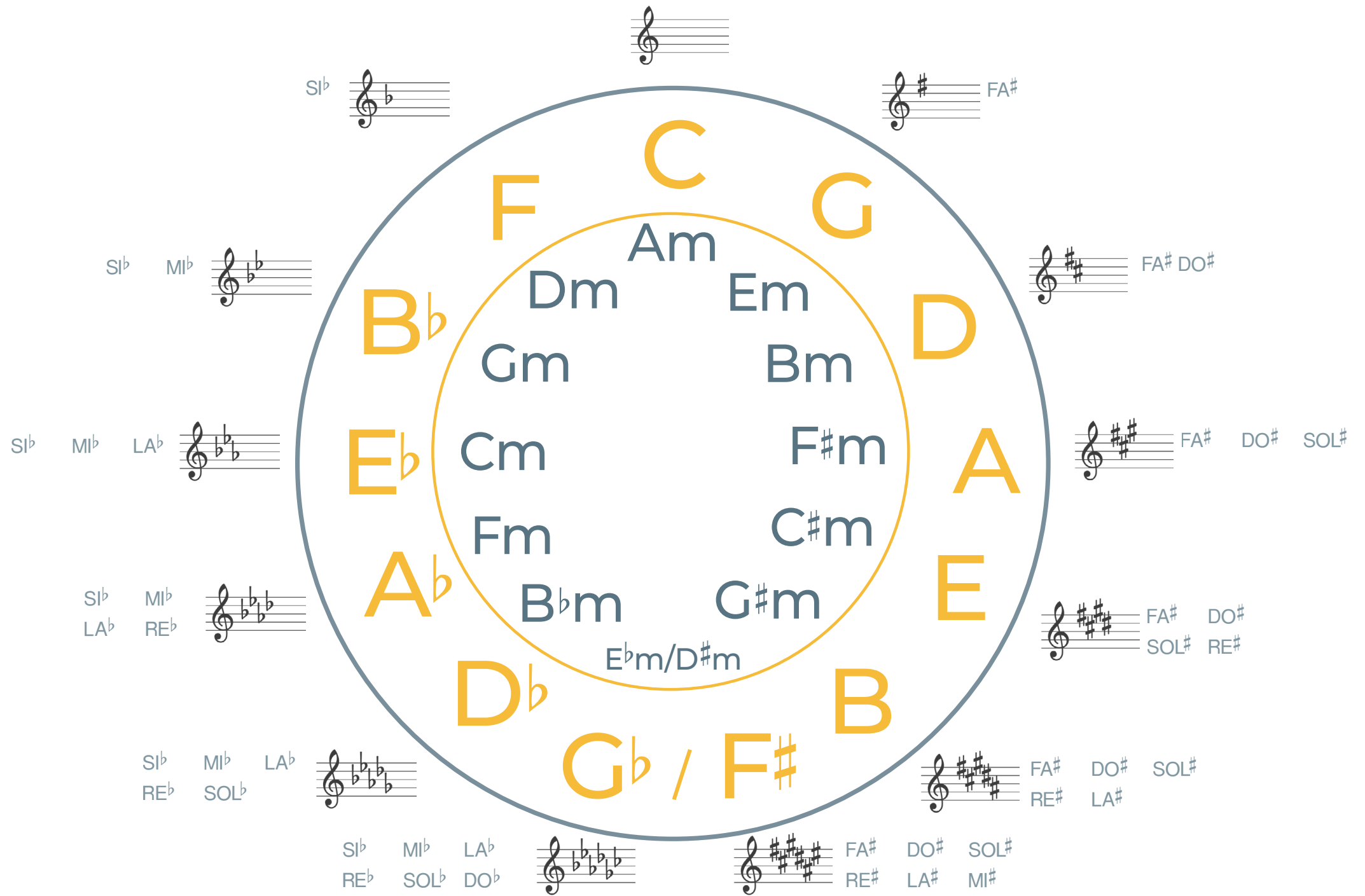
¿Cual es la relativa menor de D?

¿La relativa menor de E?

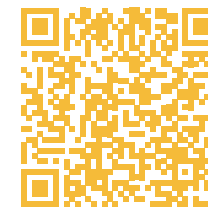
¿La relativa mayor de F#m? (ojo)

¿La relativa mayor de Dm?

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



Estructura de la escala menor



Ya añadimos entonces, al centro de nuestro círculo de quintas, las relativas de cada tonalidad

Para saber qué alteraciones tiene una tonalidad menor, debo recurrir a su relativa mayor, ya que tienen el mismo contenido de notas y sólo varía el eje tonal. Siempre lo haremos así, a partir de su relativa mayor. Es bueno tener el Círculo de 5^{tas} a mano, en algún lado.

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

Sabemos que la estructura de la escala mayor es T T st T T T st.

Si nos desplazamos para comenzar desde el VI grado, obtenemos el resultado que se muestra en la figura de la derecha, en cuanto a tonos y semitonos: T st T T st T T.

También se muestra la interválica a partir de la tónica. Recuerda que $\flat 3$ indica una 3^{ra} menor, lo mismo para $\flat 6$ y $\flat 7$. El número 7 solo, indicaría una 7^{ma} mayor. Vemos que los intervalos que cambian, comparando con la escala mayor, son la 3^{ra}, la 6^{ta} y la 7^{ma}, que ahora son menores, a diferencia de su contraparte mayor. El resto siguen siendo una 2^{da} mayor, 4^{ta} y 5^{ta} justas, igual que antes.

1 2 $\flat 3$ 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 8

T st T T st T T

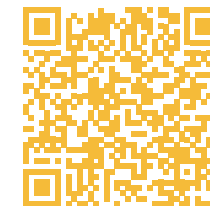
Ejemplo 7

Como siempre se toma como referencia la escala mayor, los grados construidos sobre dichas notas de la escala menor ($\flat 3$, $\flat 6$, $\flat 7$) se cifran como $\flat VI$, $\flat III$ y $\flat VII$.

Esto puede ser confuso al principio ya que muchas veces no son notas con bemoles, pero es un sistema que nos traerá orden más adelante, y hay que acostumbrarse. El grado $\flat III$, con LA como tónica, sería C, por ejemplo. El mismo $\flat III$, con una tónica en SOL, sería un Si \flat .

Campo armónico

En tonalidad menor



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

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

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

Veamos qué pasa sobre Am, relativa de C. Claramente son los mismos acordes de su relativa mayor, **pero llevarán otros grados cada uno, otros números.**

El acorde disminuido, que antes era el VIIº, ahora será el IIº.

El \flat III, C, antes era la tónica en la relativa mayor.

El IVm antes era el IIm, en la relativa.

El \flat VI es el IV de la relativa.

El \flat VII es el Dominante, V de la relativa mayor.

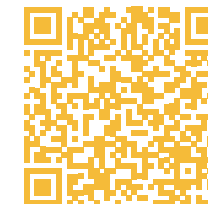
Am	Bm ^(\flat5)	C	Dm	Em	F	G	Am
I _m	II _m (\flat 5)	\flat III	IV _m	V _m	\flat VI	\flat VII	I _m

Ejemplo 8

ACTIVIDAD 8

Sería muy buena idea que tomes tu instrumento armónico, en caso de tenerlo, y juegues con estos acordes, pero alternando hacia el Am. Es importante que el centro esté ahí, en el Am, para que puedas sentir la sonoridad o el color de la escala menor. Puedes hacer el mismo ejercicio que hicimos antes: Am - C - Am - Dm - Am - Em - Am - F - Am - G - Am_{mi}

Dominantes en menor



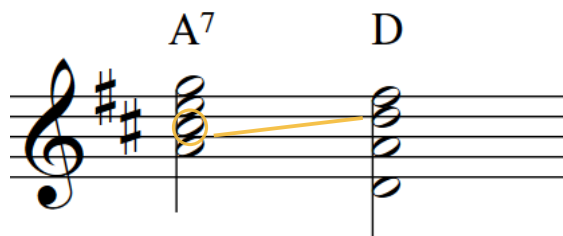
Como verás, el V grado de la tonalidad menor es un acorde menor, por naturaleza. Esto ya que su 3^{ra} es la 7^{ma} de la escala, y está un tono completo por debajo de la tónica (Sol - La). Entonces, la escala de La menor **no tiene sensible**: Sol está un tono completo por debajo del La, no como el Si que estaba a medio tono por debajo de Do.

¿QUÉ ES LA SENSIBLE?

Se llama sensible, o **sensible tonal**, a la 7^{ma} que está medio tono por debajo de la tónica. Es decir, una 7^{ma} mayor. En el caso de la escala mayor, esta tiene por naturaleza su sensible (Si - Do).

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

Cuando formamos un acorde de V⁷ en tonalidad mayor (ej. D Mayor - su V⁷ sería A⁷); la 3^{ra} de este acorde V (Do#) es la sensible de la tónica (Re).

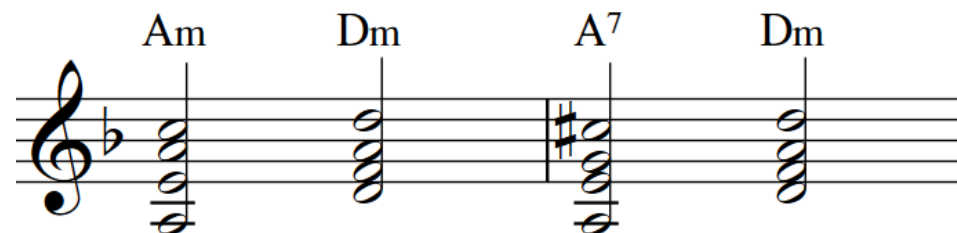


Al resolver hacia el acorde de tónica (Re, Fa#, La), el Do# **empuja hacia el Re**.

Ahora, si volvemos al tono menor, nos damos cuenta que este **no tiene sensible por naturaleza**. En D menor (relativa de F), su séptima es un Do natural, **una 7^{ma} menor**.

Cuando construimos el acorde sobre el V grado, nos resulta un acorde de Am (La, Do, Mi). Como no tiene sensible, el empuje de ese acorde hacia la tónica es mucho más suave. Se le puede llamar V **modal** (eólico), o a veces **no-dominante**, o simplemente **"V menor"**.

En la práctica común no se usa tanto de esta manera, y se altera el acorde convirtiéndolo "a la fuerza" en un acorde mayor:



Ejemplo 9

Escala menor armónica y melódica

ESCALA MENOR ARMÓNICA

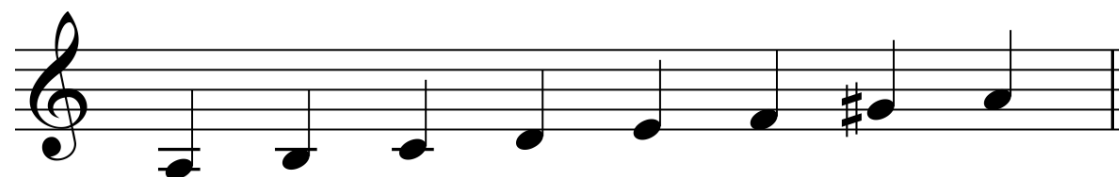
Al alterar únicamente esta nota, la 7^{ma}, y convertirla en sensible, estamos alterando la escala, generando una nueva escala. Y es necesaria para obtener una función de dominante real.

Esta es la famosa escala menor armónica.

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

Esta alteración nos permite que el acorde construido sobre el V grado sea un acorde Dominante 7, mayor con séptima menor, y que se cumpla dicha función armónica de dominante real, empujando hacia la tónica gracias a su sensible. La escala menor armónica de LA menor, se escribiría como se indica en la figura: **esta alteración nunca va en la armadura**, si no que se usa como accidental.

Así, la escala de Em armónica lleva en su armadura Fa[#] como corresponde, y el Re[#], la sensible artificial, **se añade solo cuando se utiliza, que es de hecho cuando se usa la función dominante**. Se llama así porque **soluciona un problema armónico**.



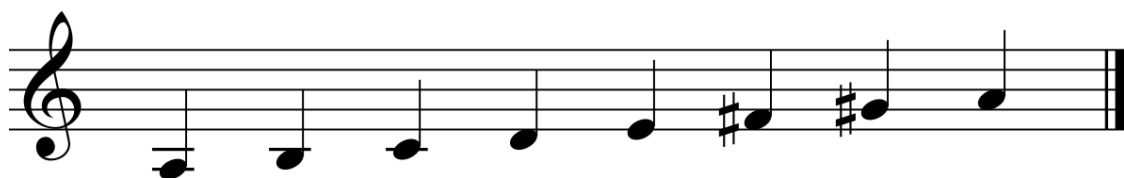
Escala menor armónica de La

ESCALA MENOR MELÓDICA

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

Este intervalo se llama **2^{da} aumentada** (una 2^{da}, pero más grande que una mayor) es difícil de entonar, y rompe el movimiento gradual por 2^{das} de una escala común. Es un tono y medio. Además, introduce una sonoridad arábiga u oriental, que no era del agrado en la época, en el contexto de nuestra música occidental.

Escala menor armónica y melódica



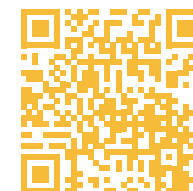
Escala menor melódica

Entonces, para solucionar este nuevo **problema melódico**, subimos también medio tono la 6^{ta} (de $b6$ a 6 natural). Quedamos con la siguiente fórmula interválica: 1 - 2 - $b3$ - 4 - 5 - 6 - 7.

Como esta escala **resuelve un problema melódico** (evitar la 2^{da} aumentada entre el 6^{to} y 7^{mo} grados), se llama **escala menor melódica**. Por lo mismo, no es aconsejable, por ahora, verla como una escala para construir acordes. Si bien es totalmente posible y nos entrega varias posibilidades exóticas, no es la práctica común. Conviene reservarlo para explorar nuevas sonoridades, más adelante, y manejar bien las bases primero.

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

Resumiendo: la escala menor natural no contiene una función de dominante real, y su V es una tríada menor. Esto es muy suave para ciertos contextos (en otros, suena estupendo).

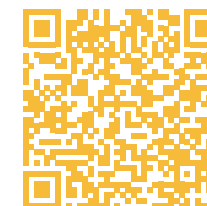


Entonces, para solucionar ese problema y obtener un V grado dominante real, es que se altera la escala y se le modifica su 7^{ma}, y así tendremos un V^7 . Luego, para solucionar el problema de que surgía una 2^{da} aumentada entre la $b6$ y la 7^{ma} mayor (tono y medio), es que subimos también la 6^{ta}, produciendo así una subida muy pareja por tonos (de hecho, es igual a la 2^{da} mitad de una escala mayor - el 2^{do} tetracordio).

Ahora, ten en cuenta algo muy importante: **esto es solo para la función de dominante**. En la realidad, las 3 escalas conviven y se combinan, y sobre una función de tónica podría estar perfectamente usando la escala menor natural, para luego, al usar el dominante, pasarme a la menor armónica o melódica.

En el video que te adjuntamos, se explica mejor.

Funciones tonales en menor



Ya podemos construir un **campo armónico que refleje la práctica común** en la tonalidad menor, que es con los acordes de función dominante “artificiales”. Así, al utilizar la tonalidad menor, tendremos que tener en cuenta las 3 escalas a la hora de ir moviéndonos por sus distintos acordes. Como **principios generales**:

- Menor natural para el I, IIm^(b5), bIII, IVm, bVI, Vm (si aparece), bVI, bVII (V de la relativa).

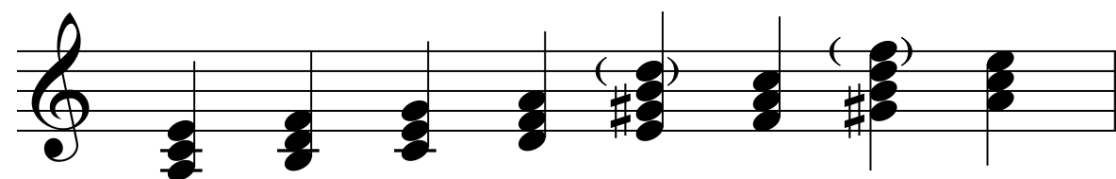
- Escala menor armónica o melódica para el V, V⁷.

- M. Armónica para el VII^o (ya entraremos en detalle sobre esto).

Durante la práctica común, cayeron en desuso los acordes de Vm y bVII (salvo como V de la relativa, ej. G⁷ dominante de C) que se formaban sobre la escala menor natural.

Esto, si bien fue la usanza común por mucho tiempo, no es una regla. Inclusive, hoy suenan más frescos y novedosos que los dominantes reales: no tienen esa gravitación fuerte hacia la tónica, pero es un sonido bastante noble. Se les considera un color más “modal”, eólico, como hemos indicado antes. Puede ser hasta medieval.

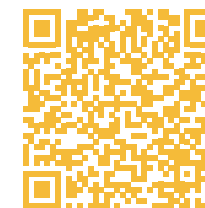
Am Bm^(b5) C Dm E⁷ F G^{#o} Am
 Im IIm^(b5) bIII IVm V⁷ bVI VII^o Im



Ejemplo 10

Función tonal o familia	Acorde Principal	Acorde secundario
Tónica	Im	bIII
Sub-dominante	IVm	IIm ^(b5) , bVI
“No-dominante” - V modal	Vm	bVII
Dominante	V ⁷	VII ^o

Funciones tonales en menor



Em G Em Am Bm Em

Ejemplo 11 a

Em Bm C B⁷ Em

Ejemplo 11 b

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

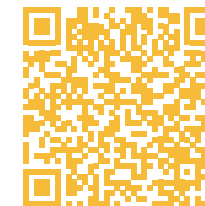
Aprovechamos el ^bIII grado, G, para añadir algo de movimiento sin cambiar de función tonal. Nota como tenemos función tónica hasta que aparece el Am, de función subdominante, y el Bm, nuestro V modal.

En el segundo caso, utilizamos también el Vm al inicio pero más tarde pasamos, desde el ^bVI (C) al V⁷, de función dominante.

Inclusive adaptamos un poco la melodía para hacer más manifiesto el color de la escala menor armónica (si bien no era necesario hacerlo, ya que cuadraba perfecto). Con ese pequeño detalle se nota mucho mejor la función de dominante y el empuje de la sensible.

Si la melodía hubiese sido distinta, y hubiese tomado el Re[#] desde abajo, usaría la menor melódica.

El acorde disminuido sobre el VII°



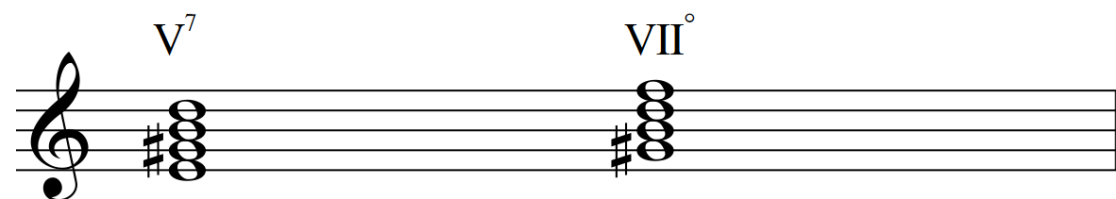
Cuando hablamos de la alteración sobre la escala menor para que esta tenga sensible, la escala menor armónica, no nos detuvimos sobre el VII° que se generaba. **Es justamente su fundamental la que se altera, subiendo un semitono.**

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

Pero al agregar la 7^{ma} vemos que no es idéntico al acorde VII^m(^b5) de una tonalidad mayor (o al del II^m(^b5) en tonalidad menor, que viene siendo el mismo acorde), si no que tiene una 7^{ma} disminuida, lo que lo va a convertir en un **acorde muy especial** que nos entregará muchas nuevas posibilidades más adelante.

La 7^{ma} disminuida es la inversión de la 2^{da} aumentada característica de la escala menor armónica. Así, el salto F - G[#] se convierte en G[#] - F: parece una 6^{ta} mayor, pero es una 7^{ma} disminuida.

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



Ejemplo 12

como **acorde disminuido ^b7, disminuido completo, o simplemente acorde disminuido**, se cifra con un °. Ej.: B°, G[#]°.

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

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

Su fórmula es: 1 - ^b3 - ^b5 - ^bb7 (doble bemol - 7^{ma} disminuida).

ACTIVIDAD 9

Crea una armonía utilizando el Campo armónico de una tonalidad menor a elección. Puedes usar las variantes con Dominante o sin Dominante, según el sonido que estés buscando.

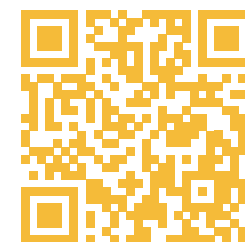
Una vez que tengas lista esa armonía, **busca una melodía que le venga bien.** Intenta tener consciencia de qué notas tiene la melodía, no lo dejes demasiado al aire. Sigue las consignas que hemos dado al respecto.

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

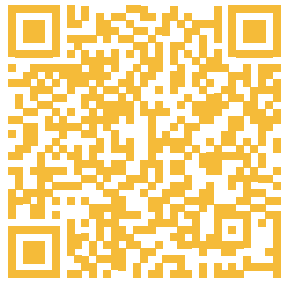
Aunque sea minimalista, ya puedes pensar en una canción de una sola sección, **una canción estrófica.**

ACTIVIDAD 10

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

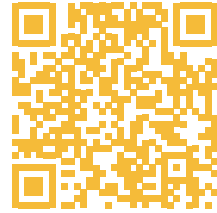


Checkpoint:



Te tocaría trabajar el cuadernillo
de ejercicios, parte 4

¿Qué viene ahora?



Ahora te recomendaríamos avanzar hacia el curso **Primeros pasos en la composición musical**, que tiene un valor muy accesible, donde podrás aplicar lo aprendido en este libro para **crear tu propia música**.

Es un curso introductorio con actividades para comenzar a incorporar la teoría a la composición.

Otra opción es ir al curso **Fundamentos del oficio**, en donde encontrarás estos conceptos que has aprendido aplicados con mucha mayor profundidad.

Si te lo tomás bastante en serio, puedes entrar al **Círculo de creadores**, la membresía de la academia Cresciente que te da acceso total a los libros, cursos y clases (las 3 capas del aprendizaje de Cresciente).

Sea cual sea la decisión que tomes, ¡éxito!

CICLO 0

INTRODUCCIÓN A LA COMPOSICIÓN
Primeros Pasos en la Composición Musical
\$7 usd

- Lecto-escritura musical 1 *gratis*
- Audioperceptiva 1

estás aquí

Teoría Musical Básica en 35 lecciones *gratis*

CICLO 1

ARMONÍA Y COMPOSICIÓN 1
Fundamentos del Oficio

- Armonía Aplicada a la Guitarra 1
- Armonía Aplicada al Piano 1
- Introducción a la Producción Musical
- Cómo Componer una Canción *gratis*
- Voz y Cuerpo
- Lectoescritura 2

CICLO 2

ARMONÍA Y COMPOSICIÓN 2
Crear Música con Seguridad y Fluidez

- Armonía Aplicada a la Guitarra 2
- Armonía Aplicada al Piano 2
- Introducción a la Armonía Modal *gratis*
- Instrumentación
- Armonía Modal Aplicada a la Composición

CICLO 3

