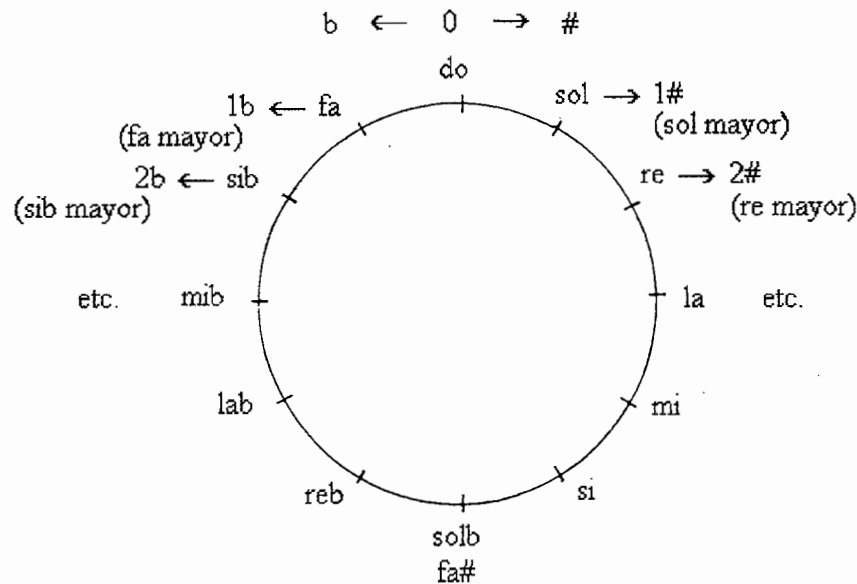


Para identificar ahora el grado (número romano) que le corresponde al acorde en la tonalidad es indispensable, por supuesto, que la tonalidad en la que está escrita la melodía sea previamente reconocida. Como es sabido, las tonalidades se identifican por el número de alteraciones (sostenidos o bemoles) que vienen representados en la “armadura”, junto a la clave de sol. Pueden deducirse fácilmente del círculo de quintas que indica a partir del do (sin alteraciones), un incremento gradual de sostenidos hacia la derecha y de bemoles hacia la izquierda:



También el acorde final de la melodía suele ser un indicador confiable para determinar la tonalidad por su condición de centro tonal (*)

A continuación un ejemplo de conversión –incluyendo los nombres de los acordes y sus grados–, en la tonalidad de fa mayor:

	<p>F⁶ A^bdim Gm⁷ Cdim C⁷ C⁷+5 F</p>
<p>nombre: FA M+6 LA^{bo} SOLm DO^o DO^x FA M</p> <p>grado: I+6 bIII^o II Vo V I</p> <p style="text-align: right;">("Moonlight Serenade")</p>	

(*) Esta referencia es particularmente útil para resolver la ambigüedad entre las tonalidades mayores y menores relativas, de lo que nos ocuparemos en una lección posterior.

Los acordes C7 y C7+5 del cuarto compás, en este ejemplo, corresponden a una sola cualidad: DOx. En la conversión de las partituras con armonía cifrada conviene simplificar acordes que estando representados por distintos símbolos identifican la misma cualidad armónica. Otro ejemplo:

/ F	Fmaj7	/ Gm7	Gm	/ A7sus4	A7
FA M		SOLm		LAX	

La identificación de los grados de los acordes en la melodía anterior pone de manifiesto dos formas de enlace entre ellos: una progresión cromática (bIIIo II) y otra de círculo de quintas (II Vo-V I). Este reconocimiento inicial es un buen punto de partida para emprender la corrección de la partitura.

CORRECCIÓN.

Corregir la armonización original de una melodía es hacer una evaluación que nos permita incrementar el potencial cuantitativo y cualitativo de sus acordes. La corrección, por consiguiente, es la tarea que sigue a la conversión de una partitura y lo que con propiedad se entiende por rearmonización de una melodía.

En general, podemos sintetizar en solo dos actividades la corrección de una partitura con armonía cifrada: una es la **simplificación** de sus acordes y otra su **complementación**. Veamos en qué consiste cada una de ellas.

1) Simplificación:

a) Se deben simplificar los grupos armónicos muy complejos. Hay compases en las partituras con armonía cifrada que contienen tres o más acordes: uno o dos ellos corresponden a su armonización básica pero los otros sirven solo para cubrir notas no esenciales o secundarias de la melodía, con lo que interfieren en el desarrollo normal de las progresiones. Estos acordes deben suprimirse. En el ejemplo siguiente, como se puede apreciar por la corrección, los acordes de la partitura original se simplifican para integrar la relación I – IV en que se sustenta la primera frase de la melodía:

	F	Fdim	B ^b 6	F	F7	B ^b
conv:	FA M	FAo	SIb M	FA M	FAX	SIb M
	I	Io	IV	I	Ix	IV
corr.:	I	VI	Vm	bV	IV	IV

("Release Me")

También en el pasaje melódico que sigue, la relación I – IV simplifica los acordes de su versión original:

	F	Fmaj ⁷	F ⁷	A	B ^b	D ⁷	D-9	Gm ⁷	B ^b m ⁶
									
Conv.:	FA M	FA _x		LA M	SI _b M	RE _x		SOLm	SI _b m+6
	I	I _x		III M	IV	VI _x		II	IVm+6
Corr.:	I	VI	Vm	bV	IV	III \emptyset	VI _x	II	

(“A Certain Smile”)

b) Es conveniente, en general, que los acordes de la armonización se simplifiquen a solo uno o dos por cada compás (tiempos 1° y 3° en el compás standard de 4/4). La corrección efectuada en los tres acordes del segundo compás de los dos ejemplos anteriores puede servir de ejemplo.

2) Complementación:

a) Contrario a la simplificación, la complementación se refiere a los espacios de la melodía que carecen de variedad armónica. El problema principal, por lo tanto, es el de los acordes estacionarios. (En la armonía cifrada, el símbolo de un acorde rige sobre la melodía sin interrupción hasta la aparición de otro símbolo, lo que puede implicar uno o más compases).

b) Un problema similar, aun cuando más fácil de resolver, es el de las progresiones incompletas. Es frecuente que las armonizaciones originales contengan progresiones en las que falta alguno de los acorde que la integran.

Ejemplo:

	I	/	II	V	III	VI	/	V	
corrección:	I	VI	/	II	V	III	VI	II	V

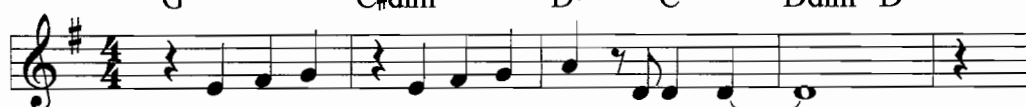
c) Otra situación que se presenta a menudo en las tareas de rearmonización de melodías es la de los acordes dominantes sin preparación. La duplicación de acordes que implica su corrección es practicable en la mayor parte de los casos. El último ejemplo melódico nos ofrece, en su cuarto compás, el caso de un acorde dominante sin preparación que amerita corregirse (VI_x : III \emptyset VI_x).

d) Finalmente, hay que tener presente también a los acordes paralelos o sinónimos que con frecuencia son usados en lugar de sus acordes verdaderos (v. Lección N° 10, pag. 5 y

Lección N° 11, pag. 3) y a los acordes disminuidos sin enlace cromático (v. Lección N° 11, pag. 3).

A continuación un ejemplo en el cual se corrigen, de su armonización original, un acorde disminuido sin enlace cromático y un acorde dominante sin preparación a la vez que se simplifican sus acordes:

	G	C#dim	D7	C	Ddim	D7
--	---	-------	----	---	------	----



Conv.:	SOL M	DO#o	REx	DO M	REo	REx
	I	#IVo	V	IV	Vo	V
Corr.:	I	bIIIo	II		V	

(“Embraceable You”)

El acorde disminuido, en particular, merece una cuidadosa consideración. A las cuatro posibilidades sinónimas que todo disminuido ofrece debemos agregar la de su relación paralela con el acorde dominante situado una tercera mayor debajo de su nota fundamental, con el que a menudo se le confunde. Así, por ejemplo, un acorde FA#o tiene, al lado de sus tres equivalentes sinónimos (LAo, DOo y MIbo), una especial afinidad sonora con el acorde REx del cual es paralelo. Pero además, siendo exactamente igual que sus tres disminuidos sinónimos (los que a su vez pueden considerarse inversiones suyas), comparte con ellos sus tres acordes dominantes paralelos (de LAo, DOo y MIbo, los acorde FAX, LABx y SIX, respectivamente). De lo anterior se concluye que la utilización del acorde disminuido implica, por lo general, la potencialidad de 8 acordes diferentes, 4 disminuidos y 4 dominantes. Volveremos sobre este punto en una lección posterior.

PARTE PRACTICA.

Las dos melodías de práctica de la presente lección son partituras con armonía cifrada. Realice con ambas la tarea de su rearmonización.

Los cuatro compases iniciales y algunos otros más adelante de la melodía #21 aparecen corregidos. Su propósito es ejemplificar el método a seguir: utilice la parte superior de la línea horizontal para la conversión (en la cual, si lo desea, puede prescindir de los nombres de los acordes como se hace en la partitura) y la parte inferior para la corrección.

Chords: F, Fmaj7, F7, Bb

1 I
I II

2 I
III VI

3 Ix
Vm bV

4 IV
IV

Chords: Am7, D7, Am7, D7, Gm7

5

6

7

8

Chords: C7(sus), C7(sus), F, Fmaj7, F7, Bb, C7

9

10

11

12

13

14

Chords: Am, D7, Gm7, C7(sus)

15

16

17 VIx
Vm

18 II
bVm

19 V
IV

III bIIIo

Chords: C7, C7(sus), F, Gm7, C7(sus), F

20 V
II bIIx

21

22

23

24

Bbmaj7 A7 Am7

1 2 3

IV

Dm7 Bb 4.F

4 5 6 7 8

2.F Bb

9 10 11 12

Am Am7 D7 Bb Bbmaj7

13 14 15 16

C 3.F

17 18 19 20

III VI Vm bV

1 I
 I
 2 II
 3 III bIIIx
 4 II bIIx
 5 I IV
 2) VI

6 III VI
 7 V
 8 II #7 II #7
 9 II V
 10 IV+6
 11 III II

12 V
 13 VII bVIIx
 14 VI bVIx
 15 I III
 16 II bIIx
 III bIIIx
 II bVIIx

17 Vm bV b5
 18 IV IVx
 19 III bIIIo
 20 IVm II∅
 21 bIIx
 22 I II

23 III VI
 24 V VII bVIIx
 25 VI bVIx
 26 I I+6
 27 bIIIo II
 28 bIIM
 bIIM
 IVm

29 bVIIIm bVIIx
 30 bVIM IVm
 31 I III bIIIx
 32 bIIM II∅ bIIx
 33 I I
 34 I

LECCION N° 13

LAS ESCALAS DE LOS ACORDES (I)

MODOS DIATONICOS

Todos los acordes pueden servir de base para la construcción de escalas. Con ellas se obtiene un recurso de gran contenido melódico, pues suministran planos sonoros independientes que se multiplican con el cambio de cada armonía.

El potencial melódico de estas escalas tiene su principal aplicación en la improvisación (como ocurre en la música de jazz), pero también en el arreglo de melodías y en la composición. Al igual que los arpeggios que están formados por la sucesión consecutiva de las notas de los acordes, pero conteniendo generalmente más notas, las escalas efectúan la transformación cualitativa de la armonía en melodía.

Las escalas de los acordes se construyen combinando sus notas (fundamental, tercera, quinta y séptima) con otras situadas entre ellas y elegidas libremente. Las posibilidades para cada acorde, en consecuencia, son muy variadas (*). Si tomamos un acorde de DO M, por ejemplo, veremos que entre su fundamental y su tercera, entre su tercera y su quinta, y entre esta última y su séptima, hay varias notas intermedias con las que podemos formar libremente escalas agregándolas a las que integran el acorde:

DO M:



The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'DO M:', shows a treble clef with a chord of D major (D, F#, A) and a diatonic scale starting on D: D, E, F#, G, A, B, C, D. The second staff, labeled 'Escalas:', shows two diatonic scales starting on D: one ascending (D, E, F#, G, A, B, C, D) and one descending (D, C, B, A, G, F#, E, D). The word 'etc.' is written to the right of the second staff.

Las posibilidades para construir escalas en las distintas cualidades armónicas (mayor, dominante, menor, etc.) dependen, según esto, de las notas que constituyen a cada cualidad y de las notas intermedias que se elijan para integrar la serie. El único requisito será el de

(*) La serie absoluta de los 12 semitonos o escala cromática es la escala “universal” para los 60 acordes básicos. Cualquier acorde puede transformarse en una serie cromática ya que esta contiene necesariamente a las cuatro notas que lo constituyen.

que la escala contenga siempre a las cuatro notas de su acorde (fundamental, tercera, quinta y séptima).

Una manera de simplificar la construcción de escalas consiste en utilizar como modelo a las siete notas que forman la tonalidad, es decir, a la propia escala mayor. Esta escala es, como se sabe, el lugar “natural” de cuatro de las cinco cualidades básicas de la armonía: mayor (I y IV), menor (II; III y VI), dominante (V) y sensible (VII). A las escalas que se obtienen mediante este procedimiento, en el cual se emplean solo las notas de la escala natural de la que el propio acorde deriva, se les denomina **modos diatónicos**, en tanto que todas las demás escalas que se construyen en forma convencional reciben el nombre de **escalas artificiales**. En la presente lección nos ocuparemos solamente de las primeras.

MODOS DIATONICOS.

Derivados del sistema modal griego, los modos diatónicos se construyen a partir de cada una de las siete notas de la escala natural o escala mayor. Los desplazamientos de esta escala de fundamental a fundamental en cada uno de sus siete acordes constituyen cada vez un modo diatónico. Tradicionalmente se asigna a cada modo un nombre propio. La lista siguiente contiene el acorde (grado de la tonalidad), la nota a partir de la cual se desplaza la escala, el nombre de esta y su equivalente en la tonalidad de do:

Acorde:	Desplazamiento:			Modo:	Ejemplo en la tonalidad de do:		
I	1	a	1	Jónico	do	a	do
II	2	“	2	Dórico	re	“	re
III	3	“	3	Frigio	mi	“	mi
IV	4	“	4	Lidio	fa	“	fa
V	5	“	5	Mixolidio	sol	“	sol
VI	6	“	6	Eolio	la	“	la
VII	7	“	7	Locrio	si	“	si

Por no hallarse contenido en la escala de la tonalidad, el acorde disminuido no tiene representación en ninguna de estas escalas (*).

Con el fin de simplificar aún más el empleo de los modos diatónicos en la práctica, se establece una sola relación entre cualidad y escala que permita su uso generalizado en todas

(*) La escala del acorde disminuido se verá en la siguiente lección.