

ARMONÍA FUNCIONAL Y COMPOSICIÓN PEDAGÓGICAS.

Por Luis "mochilero dylanófilo" Blaugen-Ballin¹.
UN COMPENDIO PARA "DESCUADRATIZAR"
LAS MENTES.



Prólogo por Mauro Donato, pianista, acerca de la primera publicación de este método de Armonía y Composición en una página Web.

Don Luis: Me he llevado una buena sorpresa al buscar un poco de data sobre armonía. Quizás no se acuerde de mí y menos si lo trato de usted. Hemos sabido compartir buenas charlas acerca de... **TODO**, con vos y demás compañeros, a la salida de las clases del sacratísimo conservatorio municipal de San Martín. Las casualidades no existen, soy devoto del concepto de *Causalidad* así que aquí va este "emilio" para volver a ponernos en contacto, y para felicitarte por el curso que subiste a la página. Acá te pego el comentario que "postié" en ella, no se si pasará por el "regulador" pero sentí que tenía que escribir algo en favor de un amigo.

El título del comentario:
Garantía de sabiduría.

Comentario:

He aquí un trabajo en el que todos los usuarios de esta página pueden tener plena confianza. Me encontraba buscando un poco de información sobre armonía, y solo daba con libros electrónicos de descarga NO GRATUITA, y cursos de calidad dudosa. Decidí buscar en esta comunidad virtual que más de una vez me da una mano con trabajos hechos a conciencia, y me encuentro con una grata sorpresa: El eximio filántropo, Luis "Blaugen" Ballin ha tenido la amabilidad de compartir su conocimiento con el mundo, en esta ocasión, con este trabajo sobre armonía. Vale destacar su precisión a la hora de transmitir información, descriptando lo más posible una rama del arte que a lo largo de la historia la humanidad se ha encargado de "ocultarizarla" con difícil terminología y vueltas innecesarias que sólo distraen al neófito. Permitaseme una felicitación, y un abrazo a esta persona que le hace bien a la humanidad a fuerza de amor y conciencia en virtud de la evolución. Algún Día mi querido Luis, la humanidad habrá concluido su tarea de cruzar la cuerda tendida entre la bestia y el superhombre y agradecerá la incondicional participación de héroes cotidianos como usted.

Mauro Donato, el Flaco Alto del San Martín.

¹ Alumno de la cátedra de **Violín del Conservatorio de Música de General San Martín** a cargo de la **prof. Natalia Chiambaretta**;

Alumno de la cátedra de **Canto Popular del Conservatorio Manuel de Falla** a cargo de la **prof. Marta Said**;

Alumno de la cátedra de **Música en Guitarra (Folklore y Música Ciudadana)** del **Conservatorio Manuel de Falla** a cargo del **prof. Eduardo Tacconi**;

Alumno de la cátedra de **Guitarra Armónica del Conservatorio de Música de General San Martín** a cargo del **prof. Daniel Galán**.

A todas estas personas, aparte de culparlas por haber creado este monstruo, les agradezco enormemente la labor desinteresada en enseñar sin esperar nada a cambio y solamente por amor al arte.

Y a continuación, señores (y por que no damas también), el librito.

INTRODUCCIÓN.

MODO.

Existen dos modos: el Mayor y el menor.

TONALIDAD.

La tonalidad es la escala.

ACOMPAÑAMIENTO.

Pueden dividirse en dos tipos: sostén armónico (acordes) y segunda voz (línea musical que acompaña a la melodía principal).

CÓMO DISCERNIR SI SE TRATA DE MODO MAYOR O MENOR.

El modo mayor suena más brillante y el modo menor más opaco (este es un criterio personal), aunque el verdadero reconocimiento se hace escuchando las notas.

ORDEN ALTERACIONES	ARMADURA DE CLAVE	TONALIDAD	
		MAYOR	Menor
-----	Ninguna alteración	C	Am
Con Sos-Te-Ni-Dos	F	#	G
	C	##	D
	G	###	A
	D	####	E
	A	#####	B
	E	#####	F#
	B	#####	C#
Con Be-Mo-Les	B	b	F
	E	bb	Bb
	A	bbb	Eb
	D	bbbb	Ab
	G	bbbbb	Db
	C	bbbbb	Gb
	F	bbbbb	Cb

Nota: ver círculo de 5^{nas} en pág. 6.

GRADOS.

A cada uno de los sonidos o notas de la escala se los llama grados, y se los designa con números romanos:

Ejemplo para escala Mayor:

I = 1^{er} grado = TÓNICA o Centro Tonal

II = 2^o grado = SUPERTÓNICA

III = 3^{er} grado = MEDIANTE

IV = 4^o grado = SUBDOMINANTE, o Sensible Modal.

V = 5^o grado = DOMINANTE

VI = 6^o grado = SUBMEDIANTE (o SUPERDOMINANTE)

VII = 7^o grado = SENSIBLE Tonal (cuando asciende por semitono a la tónica, si no no). Cuando el 7^o grado está a distancia de tono respecto de la tónica (escala menor antigua), a éste se lo denomina SUBTÓNICA, por lo que concluimos que el Modo menor antiguo carece de sensible tonal.

Si sobre cada grado de la escala se arman acordes triada (o sea, acordes de tres notas, que son los acordes más fáciles, respondiendo a un principio acústico) utilizando sólo las notas de esa escala, se obtienen las estructuras indicadas en el cuadro a continuación. Con los acordes que se efectúan sobre los grados **I**, **IV** y **V** (llamados **tonales**) de la escala se pueden armonizar todos los sonidos de la misma, ya que los siete sonidos

característicos de cada escala forman parte de estos tres acordes. Ampliando el concepto de la armonía pueden sustituirse estos acordes con el fin de que el acompañamiento de la melodía se pule y no sea tan monótono.

La mayoría de la música está en una tonalidad o escala determinada, aunque quizás no se usen pura y exclusivamente notas de esa escala para componer la melodía o construir los acordes; es decir, puede aparecer cualquiera de las otras cinco notas que le son ajenas, formando cromatismos, por ejemplo, sin que esto signifique que la escala ha cambiado. Es simplemente un recurso.

Se deduce que una canción en la escala de C, estará compuesta por notas de esa escala y armonizada con acordes compuestos por las mismas notas; todo esto la mayoría de los casos, pues como se dijo hay excepciones.

Los acordes perfectos se dividen en dos: los mayores, que se forman por la primera 3ª Mayor y la segunda 3ª menor, y los menores, los cuales se forman por la primera 3ª menor y la segunda 3ª Mayor. Los de dominante con 7ª por la primera 3ª Mayor, la segunda y la tercera 3ª menores. Los de 7ª disminuida por tres 3ªs menores contiguas; éste es el acorde cuatría que se arma sobre el 7º grado de la escala menor armónica. Los de 7ª de sensible, también llamados m7(5b) ó semidisminuidos, por la primera y segunda 3ªs menores y la tercera 3ª Mayor; este último es el acorde cuatría que se arma sobre el 7º grado de la escala Mayor y sobre el 2º grado de la escala menor armónica. Si a estos 2 últimos acordes les suprimimos la 7ª, ambos nos quedan con la misma estructura interválica, convirtiéndose en un acorde de 5ª disminuida. El aumentado o de 5ª aumentada está formado por dos 3ªs. M.

Características y cifrado de los acordes sobre los grados:

Acorde sobre el grado:	En el Modo mayor (ejemplo en C):	En el Modo menor (ejemplo en Am):
I	MAYOR: C ó CM	menor: Am
II	menor: Dm	semi disminuido o de 7ª de sensible (en ambas escalas): B ^ø
III	menor: Em	MAYOR (en Antigua): C ó CM; Aumentado (en Armónica): C ^{aug}
IV	MAYOR: F ó FM	menor: Dm
V	MAYOR: G ó GM	menor (en Antigua): Em; MAYOR (en Armónica): E ó EM
VI	menor: Am	MAYOR: F ó FM
VII	semi disminuido o de 7ª de sensible: B ^ø	MAYOR (en Antigua): G ó GM disminuido o de 7ª disminuida (en Armónica): G ^{#o}

El acorde de Tónica da sensación de conclusión o de reposo; el de Dominante de inconclusión o de tensión.

Todo grado trata de descargar su tensión a uno vecino.

En la escala Mayor, la sensible principal ó 7º grado de la escala resuelve al 8º grado y la sensible siguiente (sensible secundaria) ó 4º grado lo hace al 3º.

La escala menor Antigua es un Modo (eólico gregoriano), carece de sensible que resuelva. La escala menor Armónica y la Bachiana son tonales.

SOBRE LA ELECCIÓN DE LOS ACORDES.

El primer paso a seguir es la confección de la melodía base, que es algo “parecido” a lo que hace el bajo eléctrico en una banda y será la que recibirá la armonización. Ella es la expresión mínima a la cual puede reducirse la canción, conservando sólo las notas necesarias, manteniendo así el sentido que tenía la línea principal. A partir de una partitura dada se establecerá esta melodía y luego se procederá a colocarle los acordes a la misma. Para elaborar la melodía base se extractan las notas de los tiempos fuertes o las de mayor duración del compás en cuestión. Casi al final de este escrito, hay un ejemplo donde se pone en práctica esto con una canción de música popular.

Debe existir una relación entre la melodía, más precisamente la nota principal o a armonizar, y la armonía (acordes); es decir, la nota a armonizar debe estar contenida en el acorde que la armoniza para que haya “Identidad” entre ambos.

ACORDES FUNDAMENTALES O PRINCIPALES EN AMBOS MODOS.

Son los construidos sobre el I, IV y V grado de la escala.

ACORDES REEMPLAZANTES EN AMBOS MODOS.

Suelen usarse II y VI como reemplazos de los acordes fundamentales, con lo cual se amplía el concepto de armonía.

LOS ENLACES:	PUEDEN SUSTITUIRSE POR:	EVENTUALMENTE:	
		EN MODO MAYOR:	EN MODO menor:
IV – V	II – V	II – V	II7 – V
V – I	V – VI	V7 – VI	V7 – VI

EN MODO MAYOR.

IV – V puede reemplazarse por II – V, siempre que la regla de la pluralidad de las notas lo admita (ver página 5).

Colocando VI en lugar de I en el enlace V – I queda aliviado el carácter muy terminante de I luego de V. Eventualmente puede usarse V7 en lugar de V en este enlace, con lo cual se acentúa aún más el carácter terminante de I después de V.

EN MODO MENOR.

Se procede igual que en el modo mayor: se puede cambiar IV – V por II – V y V – I por V – VI si se quiere aliviar el carácter terminante de I luego de V, teniendo en cuenta las consideraciones pertinentes con respecto a la pluralidad de las notas.

Cambiando el 7º grado de la escala por 7# (se transforma en m armónica) en el acorde sobre el V grado cuando forma parte del enlace V – I se obtiene fuerza concluyente de I en V – I. El acorde de V grado se convierte en un acorde Mayor.

El acorde sobre el II grado en el modo menor es un acorde de 5ª disminuida (en tríada); éste produce tensión, la cual puede acentuarse aún más agregándole la 7ª (se transforma en un acorde cuatrida semidisminuido en m Antigua y en m Armónica).

Los acordes V7 son iguales tanto para escala menor como para Mayor; lo que cambia es su resolución.

EJEMPLOS DE ARMONIZACIÓN PARA MODO MAYOR Y MENOR.

Se deben tener en cuenta algunas consideraciones:

- El acorde adecuado, indicado en el cuadro de la página siguiente, es el conveniente la mayoría de los casos, no todos**.
- El acorde reemplazante suple al acorde original sólo cuando se da el enlace que está entre paréntesis y si la nota a armonizar es común al acorde original y al reemplazante, o sea, cuando es uno de los dos sonidos que ambos acordes comparten (ver **Pluralidad de las Notas** en página siguiente).
- Cuando se presentan notas que pueden ser armonizadas por dos acordes distintos, como la nota C que puede armonizarse con el acorde C ó F (dado que esta nota está contenida en ambos acordes), y la nota G que puede armonizarse con C ó G (idem anterior), se debe discriminar por oído uno u otro acorde, aunque hay ciertas técnicas para descartar uno y adoptar otro; por ejemplo, el primero y último acorde de una canción en CM debe ser C, pues debe empezar y terminar con el acorde de tónica. Asimismo, el penúltimo acorde de un tema, por lo general, es el acorde de V, que con el último acorde (de tónica) forma la **Cadencia Auténtica**.
 - Si tenemos 2 compases con V, al primero lo podemos cambiar por III. Si tenemos 2 con I, al segundo lo podemos cambiar por VI (la mayoría de los casos) o III (muy raras veces).

NOTA MUSICAL	Acorde que la armoniza	Acorde adecuado **	Acorde reemplazante
C	C ó F	C	Am (en G-C)
D	G	G	G7 (en G-C)
E	C	C	Am (en G-C)
F	F ó G7	F	Dm (en F-G)
G	C ó G	G	G7 (en G-C)
A	F	F	Dm (en F-G)
B	G	G	G7 (en G-C)

*Tabla 2-a: Escalas mayores, ejemplo en C.

NOTA MUSICAL	Acorde que la armoniza	Acorde adecuado **	Acorde reemplazante
A	Am ó Dm	Am	F (en Em/E-Am)
B	Em-E	Em/E	
C	Am	Am	F (en Em/E-Am)
D	Dm ó Em7/E7	Em7/E7	B [°] (en Dm-Em/E)
E	Am ó Em/E	Em/E	
F	Dm	Dm	
G (en Antigua)	Em	Em	
G# (en Arm.)	E	E	E7 (en E-Am)

*Tabla 2-b: escalas menores, ejemplo en Am.

° = dim = 5ª disminuida para tríadas ó 7ª disminuida para cuatríadas o tétradas;

∅ = 7ª de sensible, m7(5b) ó semidisminuido para cuatríadas.

PLURALIDAD DE LAS NOTAS.

Los acordes que pertenecen a la misma función son sustituibles entre sí.

<table style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">B</td> <td style="text-align: center;">C</td> <td style="text-align: center;">F</td> <td rowspan="5" style="font-size: 3em; vertical-align: middle; padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">Acordes sobre los grados de la escala Mayor. Ejemplo en C.</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">G G</td> <td style="text-align: center;">A A</td> <td style="text-align: center;">D D</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">E E E</td> <td style="text-align: center;">F F</td> <td style="text-align: center;">B B B</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">C C</td> <td style="text-align: center;">D</td> <td style="text-align: center;">G G</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">A</td> <td></td> <td style="text-align: center;">E</td> </tr> </table>	B	C	F	}	Acordes sobre los grados de la escala Mayor. Ejemplo en C.	G G	A A	D D	E E E	F F	B B B	C C	D	G G	A		E	<table style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">I (III) VI</td> <td style="text-align: center;">II IV</td> <td style="text-align: center;">V VII (III)</td> <td rowspan="3" style="font-size: 2em; vertical-align: middle; padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;"> ◀ Grados sobre los cuales se forma el acorde. ◀ Función Tonal </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Función</td> <td style="text-align: center;">Función</td> <td style="text-align: center;">Función</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Tónica</td> <td style="text-align: center;">Subdominante</td> <td style="text-align: center;">Dominante</td> </tr> </table>	I (III) VI	II IV	V VII (III)	}	◀ Grados sobre los cuales se forma el acorde. ◀ Función Tonal	Función	Función	Función	Tónica	Subdominante	Dominante
B	C	F	}			Acordes sobre los grados de la escala Mayor. Ejemplo en C.																							
G G	A A	D D																											
E E E	F F	B B B																											
C C	D	G G																											
A		E																											
I (III) VI	II IV	V VII (III)	}	◀ Grados sobre los cuales se forma el acorde. ◀ Función Tonal																									
Función	Función	Función																											
Tónica	Subdominante	Dominante																											

Verticalmente se dan las notas que componen el acorde sobre el grado indicado; horizontalmente se comparan con qué otro acorde de la escala comparten sonidos comunes. II reemplaza a IV, VII al V y VI suple a I cuando la nota que se está armonizando es uno de los dos sonidos comunes a ambos acordes (el reemplazante y el reemplazado). El acorde de III grado también, en ciertas ocasiones, puede reemplazar al V (aquí funciona como Dominante, queda una especie de V más suave), pues entre ellos tienen 2 de sus 3 sonidos en común, y en otras (muy pocas veces) al I (aquí funciona como Tónica).

FUNCIÓN TONAL DE LOS ACORDES SOBRE CADA GRADO DE LAS ESCALAS MENORES								
Escala menor	I	II	III	IV	V	VI	VII	VII
Natural o Antigua	T	SD	T	SD	T(*)	SD	SD	T
Armónica	T	SD	T	SD	D	SD	D	T
Melódica	T	SD	T	SD	D	T	D	T

Funciones:

- T: Tónica (reposo).
- SD: Subdominante (media tensión).
- D: Dominante (tensión).

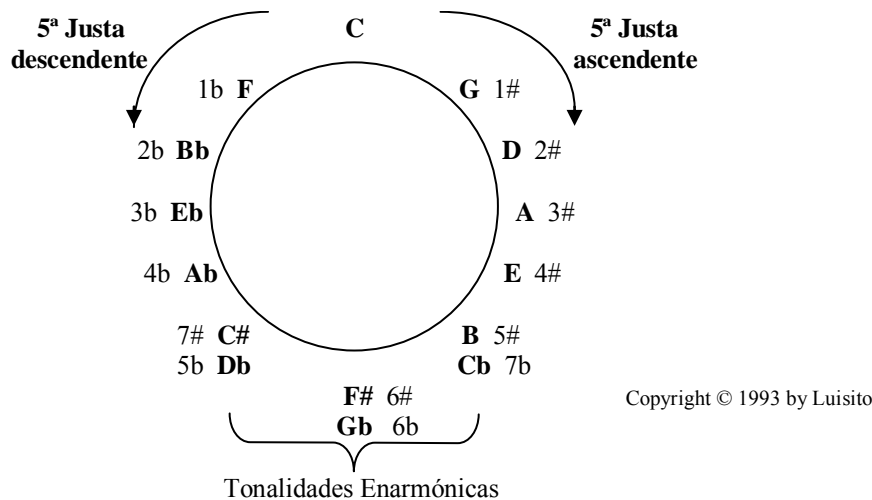
(*) El acorde sobre el V grado en la escala menor Antigua cumple función de tónica. Esta escala no tiene acorde de dominante.

CAIDAS.

O “*Cadencias*”. En cuanto a los acordes construidos sobre los grados de la escala mayor, el I (estable) busca caer al IV, éste al VII, este otro tiende a moverse al III, éste al VI, este otro al II, éste al V, y este último al I.

CÍRCULO DE QUINTAS.

Subiendo por 5^{ntas.} se obtienen las escalas con sostenidos (#); bajando por 5^{ntas.} (o subiendo por 4^{ntas.}) las escalas con bemoles (b).



CONSTRUCCIÓN DE ESCALAS.

ESCALAS MAYORES NATURALES.

Son naturales, debido a que no presentan alteraciones accidentales (que se agreguen a las propias de la armadura de clave o que las modifiquen).

Reglas nemotécnicas para la obtención de las mismas:

- **CON SOSTENIDOS.**

De la tónica de la escala se baja un semitono. Se ubica esta última nota en su lugar correspondiente en el orden de los sostenidos. Van alteradas desde el fa hasta esa inclusive.

- **CON BEMOLES.**

Se ubica la tónica de la escala en su lugar correspondiente en el orden de los bemoles y se le agrega un bemol. Van alteradas desde el si hasta esa inclusive.

EXCEPCIONES.

C Mayor: no lleva alteraciones en la armadura de clave.

F Mayor: lleva el si bemol en la armadura.

ESCALA MAYOR ARTIFICIAL.

Está formada por un primer tetracordio Mayor y un segundo tetracordio menor armónico. Lleva el VI descendido. Debe su nombre, a que lleva una alteración accidental que modifica a la armadura de clave.

ESCALAS MENORES.

Dada la tonalidad menor se sube una 3ª m (1½ tono), para hallar la escala relativa Mayor.

- **ANTIGUA.**

O menor Natural. Se crea partiendo del 6º grado de la escala Mayor. Se llama relativa menor de su respectiva escala Mayor. Es un Modo (Eólico). Carece de sensible. Tiene sus semitonos entre el 2º y 3º, 5º y 6º grados. Es natural, debido a que no presenta alteraciones accidentales (que se agreguen a las propias de la armadura de clave o que las modifiquen).

- **ARMÓNICA.**

Tiene sus semitonos entre el 2º y 3º, 5º y 6º, 7º y 8º grados. Es una modificación de la escala menor Antigua, con su 7º grado ascendido. Entre el 6º y 7º grado se forma un intervalo de tono y ½, lo que hace que suene árabe.

- **MELÓDICA.**

Ascendiendo: tiene sus semitonos entre el 2º y 3º, 7º y 8º grados. Lleva ascendidos el 6º y 7º grados (o sea, sube igual que la Bachiana). Es una modificación de la escala menor Armónica, con su 6º grado ascendido, quedando así un primer tetracordio menor y un segundo tetracordio Mayor al subir.

Descendiendo: lo hace igual que la Antigua, o sea, sus semitonos están entre el 6º y 5º, 3º y 2º grados. Está formada por un primer tetracordio Frigio y un segundo tetracordio menor al bajar.

- **BACHIANA.**

Asciende y desciende como la primera parte de la escala menor Melódica, o sea, tiene sus semitonos entre el 2º y 3º, y 7º y 8º grados. Lleva ascendidos el 6º y 7º grados.

En resumen: si a la escala menor Antigua se le asciende el 7º grado, queda la menor Armónica, y si a esta última se le asciende el 6º grado, queda la menor Bachiana.

Nota: Las escalas menores se usan todas juntas.

INTERVALOS.

1ª ó tónica – 2ª m – 2ª M – 3ª m – 3ª M – 4ª J – 4ª aum ó 5ª dism – 5ª J – 5ª aum ó 6ª m – 6ª M – 7ª m ó 7ª – 7ª M – 8ª ó tónica.

Intervalos Consonantes Perfectos (Consonancia, Fusión): unísono, 8ª J, 5ª J, 4ª J.

Intervalos Consonantes Imperfectos: 3ª M, 6ª M, 3ª m, 6ª m.

Intervalos Neutros: Tritono (4ª A ó 5ª D, #4 ó b5).

Intervalos Disonantes suaves: 7ª m, 2ª M.

Intervalos Disonantes Fuertes (Disonancia, Tensión): 7ª M, 2ª m.

Intervalos en la escala de C.

La tónica representa el reposo absoluto; todos los demás grados dan sensación de tensión, en mayor o menor grado, cuando se tocan simultáneos con la tónica:

VII-II-VI-IV-III-V-I

+ ←————— - 0

El intervalo armónico del VII con el I (7ª M) es el de mayor tensión (signo +), el del V con el I (5ª J) el de menor (signo -), y el I o Tónica consigo mismo (unísono), aunque sea una obviedad, es el reposo (cero tensión).

Ejemplos de algunos intervalos particulares:

Tritono, 4+ (4ª aumentada) ó 5b (5ª disminuida). Es la división de la 8ª en 2 partes simétricas.

Por ejemplo, en C, el tritono formado por el intervalo B (sensible tonal o 7ª nota de la escala) – F (sensible modal o 4ª nota de la escala) resuelve de la siguiente forma: el F va al E y el B lo hace al C, quedando un bicordio que contiene a la tónica y a la 3ª M del acorde de tónica (C – E). Pero, al ser el tritono la división de la escala en 2 partes o distancias interválicas iguales, cualquiera de las dos notas puede ser la tónica de un

acorde y la restante la 4+ del mismo; la primera nota puede funcionar como tónica y la segunda como 4+ de un acorde correspondiente a una determinada escala, o al revés: la primera nota puede funcionar como 4+ y la segunda como tónica de un acorde de otra escala distinta a la anterior. O sea, el tritono puede bien pertenecer a cierta tonalidad o a la que está frente suyo en el círculo de 5^{nas}. Por ejemplo: el tritono B – F puede resolver tanto a C – E (en C M) como a Gb – Bb (en Gb).

Séptima Mayor: C – B = 7M

Séptima menor: C – Bb = 7m

Séptima disminuida: C – Bbb = 7 dim. La 7ª disminuida es el mismo sonido que la 6ª M (enarmonía).

INVERSIONES.

Sólo los intervalos simples (los que no salen de la 8ª) pueden invertirse.

INTERVALO	INVERSIÓN
Mayor	Menor
Menor	Mayor
Aumentado	Disminuido
Disminuido	Aumentado
Justo	Justo

Un intervalo y su inversión suman 9. La 8ª se transforma en unísono.

Un intervalo simple + 7 da el intervalo compuesto.

ACORDES.

PURO: se tocan todos sus sonidos simultáneamente (*plaqué*).

IMPERFECTO: es el *arpeggio* de un acorde puro (el acorde desplegado o quebrado).

Por un fenómeno acústico que aquí no voy a explicar, dada la finalidad esencialmente práctica de este escrito, los acordes más fáciles de escuchar son aquellos en los cuales sus sonidos están dispuestos en orden de 3^{er}as. Estos no son los únicos acordes que existen, ya que también pueden construirse acordes con disposición de 4^{as}.

TIPOS DE ACORDES.

Acordes perfectos: con 5ª J.

Acorde Perfecto Mayor, M: T – 3M – 5J. C ó CM = C-E-G

Acorde Perfecto Menor, m: T – 3m – 5J. Cm = C-Eb-G

De 7ª de dominante, 7 ó V7: T – 3M – 5J – 7m. Es un acorde M con una 7ª m. Resuelve. C7 = C-E-G-Bb

Cuarta suspendida, sus4: T – 4ª J – 5ª J. Es un acorde sin 3ª, donde se retarda la 3ª por la 4ª; la 4ª suspende la acción de la 3ª (de ahí el nombre). Puede ir con 7ª, sobretodo cuando se efectúa sobre la dominante. Csus4 = C-F-G

Séptima cuarta suspendida, 7sus4: T – 4J – 5J – 7m. Es un acorde de 4ª suspendida con el agregado de una 7ªm. C7sus4 = C-E-F-G-Bb

Quinta disminuida, 5-, b5: T – 3m – 5b. Son dos 3ª m contiguas. Resuelve. C5- = C-Eb-Gb

Quinta aumentada, 5+, 5A, #5 ó aug: T – 3M – 5#. Son dos 3ª M contiguas. Es el acorde de 3er. Grado de los modos menor armónico y melódico. Resuelve. C_{aug} = C-E-G#

Mayor con sexta, 6: T – 3M – 5J – 6M. Es un acorde mayor con el agregado de una 6ª M, y puede entenderse como la inversión de un acorde m7. El intervalo 5ª-6ª descoloca al acorde. C6 = C-E-G-A (inversión de Am7).

Menor con sexta, m6: T – 3m – 5J – 6M. Es un acorde menor con el agregado de una 6ª M, el cual puede entenderse como la inversión de un acorde Mayor 7M. Cm6 = C-Eb-G-A (inversión de A7Maj).

Mayor con sexta menor, 6b: sin la 5ª, C6b es igual a C5#.

Sexta novena, 6/9: T – 3M – 5J – 6M – 9M. Es un acorde mayor con 6ª con el agregado de una 9ªM. C6/9 = C-E-G-A-D

Sexta aumentada, 6 aug.

Séptima mayor, 7M, M7 ó maj7: T – 3M – 5J – 7M. Es un acorde M con una 7ª M. No resuelve, pues funciona como tónica. C7M ó Cmaj7 = C-E-G-B (a veces también cifrado como C^Δ).

Menor séptima, m7: T – b3 ó 3m – 5J – b7 ó 7m. Es un acorde m con una 7ª m. Cm7 = C-Eb-G-Bb

Menor séptima mayor, m7M: T – 3m – 5J – 7M. Es un acorde menor con el agregado de una 7ªM. Cm7M = C-Eb-G-B

Menor séptima oncena, m7/11: T – 3m – 5J – 7m – 11. Es un acorde menor séptima con el agregado de una oncena. Cm7/11 = C-Eb-G-Bb-F

Séptima de sensible, semidisminuido, m7(5b), m7 5b ó [∅]: T – 3m – 5b – 7m. Está formado por dos 3ª m y una última 3ª M. Es un acorde V 9M (9ª de Dominante) con la fundamental omitida; es el VII[∅] del modo mayor. También se llama de 5ª disminuida y 7ª m. Resuelve. B[∅] = B-D-F-A

Séptima disminuida, 7 dim, disminuido ó ^o: T – 3m – 5b – 7dim. Es más disonante que el de 7ª de sensible. Son tres 3ª m contiguas. Es un acorde V 9m con la fundamental omitida; es el VII^o en la escala menor armónica. Resuelve. B^o = B-D-F-G#

Séptima quinta bemol, 7 (5b): T – 3M – 5b – 7m. Es un acorde V7 con la quinta descendida. C7 (5b) = C-E-Gb-Bb

Séptima quinta bemol novena bemol, 7 5b (9b): T – 3M – 5b – 7m – 9b. Es un acorde de 5ª disminuida con el agregado de una 7ªm y una 9ªm. C7 5b (9b) = C-E-Gb-Bb-Db

Séptima quinta aumentada, 7 (5+): T – 3M – 5+ – 7m. Es un acorde V7 con la 5ª ascendida. C7 (5+) = C-E-G#-Bb

Séptima novena bemol, 7 (b9): T – 3M – 5J – 7m – 9m. Es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ªm. C7 (b9) = C-E-G-Bb-Db

Novena mayor, 9, 7/9 ó 9M: T – 3M – 5J – 7m – 9M. Acorde 9ª de Dominante del modo Mayor. Es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 3ª M. Resuelve. Puedo omitir la 5ª. C9M = C-E-G-Bb-D, G9 = G-B-D-F-A

Novena menor, 9m: T – 3M – 5J – 7m – 9m. Acorde 9ª de Dominante del modo menor. Es un acorde de 7ª de dominante al que se le añade una 3ª m. Es más disonante que la 9M. Resuelve. C9m = C-E-G-Bb-Db, E9m = E-G#-B-D-F. Ambos acordes de 9ª son siempre sobre el V grado. También se los cita como 7/b9 ó b9.

Novena aumentada, 7#9, #9 ó 7/#9: T – 3M – 5J – 7m – 9+. Es un acorde V7 con el agregado de una 9ª aumentada.

Mayor con novena, M (add 9), M9, maj9: T – 3M – 5J – (7M) – 9M. Es un acorde mayor (ó maj7) con el agregado de una 9ªM. CM (add 9) = C-E-G-(B)-D. Cuando aparece escrito add 9, se suprime la 7ª.

Menor con novena, m (add 9) ó m9: T – 3m – 5J – 9M. Es un acorde menor con el agregado de una 9ªM. Cm (add 9) = C-Eb-G-D. Los acordes add 9, tanto sean mayores como menores, son sin séptima.

Menor trecena, m13

Mayor Oncena: CM11 = C-E-G-B-D-F

Mayor Trecena: CM13 = C-E-G-B-D-F-A

Acordes extendidos: se entiende por este nombre, por ejemplo, a los acordes de 7ª de dominante a los cuales se les agrega la 9ª, 11ª, 13ª, logrando así agrandar al acorde. Son los tres casos que se dan a continuación:

-**Novena**, 9, 7/9: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª. C9 = C-E-G-Bb-D

-**Oncena**, 11 ó 7/9/11: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª y una 11ª, o sea 7/9/11. C11 = C-E-G-Bb-D-F

-**Trecena**, 13 ó 7/9/11/13: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª, una 11ª y una 13ª, o sea 7/9/11/13. C13 = C-E-G-Bb-D-F-A

Las 9ª, 11ª, 13ª, son las mismas notas que las 2ª, 4ª, 6ª, sólo que están en la 8ª siguiente a la fundamental del acorde, lo que hace que el intervalo sea compuesto (excede la 8ª).

También es un acorde extendido cualquier acorde tríada al que se le agreguen 3^{cras}. Así, pueden extenderse tanto acordes menores, como semidisminuidos, disminuidos, o lo que fueren.

Oncena aumentada: #11 ó 7/9/#11 u 11+. Es un acorde de dominante. La 11# es la 5b en la 8ª siguiente. C11# = C-E-G-Bb-D-F#

Trecena bemol: b13 ó 7/b9/b13. Es un acorde de dominante. La 13b es la 5+ en la 8ª siguiente. C13b = C-E-G-Bb-Db-Ab

Acordes con un bajo diferente a la tónica o bajo obligado: se indican con el nombre del acorde, seguido por una barra y a continuación la nota del bajo. **D/A:** DM con bajo en A. Pueden ser inversiones.

Inversiones: la inversión le quita estabilidad al acorde, lo debilita tonalmente. Ejemplo para C: 1ª inversión: C₆ (la relación interválica entre ambas fundamentales es de 6ª) = E-G-C; 2ª inversión: C₄₆ (la relación entre el G y el C es de 4ª) = G-C-E. La 3ª inversión sería colocando en el bajo la 7ª del acorde.

Acordes yuxtapuestos: la **yuxtaposición** consiste en la superposición de 2 acordes cuyas fundamentales se hallen a una 5ª de distancia entre sí. Por ejemplo, **G11** es la yuxtaposición de **G7** (G-B-D-F) + **Dm7** (D-F-A-C), lo que nos da G-B-D-F-A-C. Otro ejemplo es **G13**, que es la yuxtaposición de **G7/9** (G-B-D-F) + **Dm7/9** (D-F-A-C-E), donde obtenemos G-B-D-F-A-C-E.

REGLAS DE LA ARMONÍA.

- La armonía tradicional no admite saltos de 7ª (séptima).
- Las notas de paso van en tiempo débil.
- El bajo de toda composición regular, concluye siempre con la nota fundamental tónica.
- Si en un compás armonizado con un acorde sobre cierto grado de la escala, aparece una nota ajena a ese acorde, la debo tomar por grado conjunto y dejarla luego de idéntica manera; no está permitido tomar por saltos notas ajenas al acorde, pues generan disonancias.

De todos modos, estas normas son para tenerlas de guía, ya que la música se trata de sentimiento más que de reglas. Aparte, estas normas también están hechas para infringirlas.

RITMOS.

SÍNCOPA: son las notas que comienzan en tiempo débil y se prolongan en tiempo fuerte o semi fuerte.

CONTRATIEMPO: son las notas que comienzan en tiempo débil seguidas por un silencio.

MODULACIÓN.

Es el abandono de una tonalidad para pasar a otra. La mayoría de los tangos utilizan este recurso. Cuando este pasaje es momentáneo, se denomina **inflexión** (modulación pasajera) y no modulación.

Requisito indispensable para modular: debe cambiar la armadura de clave.

MODULACIÓN A LOS TONOS VECINOS.

Para modular a la 5ª superior o a las relativas menores, la nota característica principal (la que se usa de pivót para pasar a la nueva tonalidad) es la sensible (7º grado) de esas nuevas escalas; para modular a la 5ª inferior (ó 4ª superior), la nota característica principal es la subdominante (4º grado) de esa nueva escala.

Cuando aparece la sensible de la escala a la cual voy a modular, ésta lo debe hacer en tiempo débil, e inmediatamente resolver a la nueva tónica en tiempo fuerte. No hay que resolver la sensible en tiempo débil, ni tampoco evitar su resolución.

ESCALAS PENTATÓNICAS.

ESCALA PENTATÓNICA MAYOR.

1ª – 2ª M – 3ª M – 5ª J – 6ª M – 8ª J

ESCALA PENTATÓNICA MENOR. (Es el V modo de la Pentatónica M).

1ª – 3ª m – 4ª J – 5ª J – 7ª m – 8ª J

ESCALA PENTATÓNICA MENOR CON NOTAS DE PASO.

T – 2ª M – 3ª m – 3ª M – 4ª J – 5ª b – 5ª J – 6ª M – 7ª m – 7ª M – 8ª J

ESCALA DE BLUES.

T – 3ª m – 3ª M (eventualmente) – 4ª J – 5ª b – 5ª J – 7ª m – 8ª J

Armónicamente, el **blues** es **Mayor**, pero, **melódicamente**, mire Ud. y aunque esto que voy a decir parezca medio loco, es **menor-Mayor**.

RECURSOS.

Cadencia II – V – I (variante de IV – V – I).

Esta es una concatenación de acordes, llamada **Cadencia Perfecta** (pues contiene las 3 funciones) o de **Primera Especie**, guarda relación de 5^{ntas.} entre sus fundamentales y es muy frecuente ver su aparición en *jazz*, aunque no es privativa de este estilo. Suele colocarse $\text{II}^{\emptyset}/\text{II}$ (**II** relativo del **II**) – V^7/II (Dte. Sec. del **II**) en un mismo compás, anticipando así al acorde del compás siguiente, que será el **II**. Asimismo, se acostumbra situar IIm^7/IV (**IIm** relativo del **IV**) – V^7/IV (Dte. Sec. del **IV**) también dentro del mismo compás, previendo de esta forma al acorde del próximo, que será **IV**.

Por ejemplo, en la siguiente progresión en **Cm**: | **Cm7** | % | **Fm7** | puede modificarse el 2º compás: | **Cm7** | G^{\emptyset} **C7** | **Fm7** | y en esta otra en **CM**: | **CM7** | % | **FM7** | proceder de manera análoga: | **CM7** | **Gm7** **C7** | **Fm7** |.

Dominante secundario.

Es el acorde de dominante de cualquier escala, excepto el de la tonalidad en la que estoy. Es un acorde que se usa momentáneamente como dominante del acorde que le sucederá, aunque no es el dominante de la tonalidad principal. Se utiliza mucho en modulación. Al acorde que se transformará momentáneamente en tónica, y que va precedido por el dominante secundario que desemboca en éste, se lo llama acorde objetivo. Se signa V^7/acorde que funcionará momentáneamente como tónica. El V^7/VII no se usa, pues VII es un acorde semidisminuido que no puede funcionar como tónica. Entonces, concluimos que hay 5 dominantes secundarios para cada escala.

IIm relativo.

Cualquier dominante (secundario también) puede estar precedido por el **II relativo** (ya sea éste **IIm7** ó **II^o**) del grado sobre el que resolverá este dominante. Se signa II/acorde que funcionará momentáneamente como tónica (grado sobre el cual resolverá el dominante secundario).

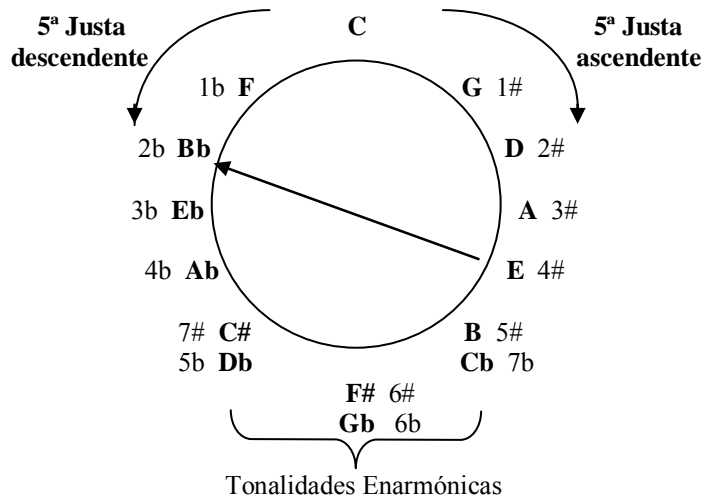
Reemplazo o Sustitución Tritonal.

O dominante sustituto. Un acorde de 7ª de dominante puede sustituirse por otro acorde de 7ª de dominante cuya tónica esté separada de la del primero por un intervalo de 4ª aumentada ó 5ª disminuida (tritonos o división simétrica de la 8ª). Se cambia el **V** por el **Iib7/9** si estamos en el Modo Mayor, o bien, si estamos en el menor, lo permutamos por el **Iib9b** (ó **Iib7/9b**) o por el **Iib9+** (ó **Iib7/9#**); la tónica del acorde reemplazado está distancia de 4+ (ó 5b) de la del reemplazante. Se permuta un acorde por el que está frente suyo en el círculo de 5^{ntas.}, obviamente pasando siempre por el centro del círculo. La 3ª del primer acorde, se transforma en 7ª del segundo, y la 7ª del primero en 3ª del segundo. Para el caso de la sustitución por el acorde **Iib9M** ó **Iib7/9**, la 9ª del acorde reemplazante sería la 5ª aumentada del reemplazado, y para el caso de **Iib9+** ó **Iib7/9#**, la 9ª aumentada del acorde sustituto sería la 13ª (6ª) del original.

Por ejemplo, en la siguiente progresión armónica en **Dm**: | **Dm7** **E7** | **A7** |, puedo sustituir el **E7** (dominante secundario o V/v) por su reemplazo tritonal (**Bb7**, ver el dibujito más abajo), quedándome la siguiente estructura de acordes: | **Dm7** **Bb7** | **A7** |, donde **A7** es la resolución del tritono anterior.

El acorde de 7ª de dominante (V^7) también puede reemplazarse por el VII^{\emptyset} ó por el VII° .

Reemplazo del **E** por el **Bb**:



Disminuidos de Paso.

Se reemplaza el dominante secundario (**V** del acorde que viene en el siguiente compás) por un acorde disminuido efectuado sobre el VII grado del próximo acorde; este **VII°** no es ni más ni menos que el **V 9m** con su fundamental omitida.

Por ejemplo: | C | F | quedaría | C E° | F |, y | E | Am | quedaría | E G#° | Am | (esta última progresión de acordes está en la parte inicial de **La Cumparsita**).

Otro ejemplo es el siguiente pasaje de la **Zamba de Lozano** del **Cuchi Leguizamón**: | Gm7 G#° | Am7 **D7(b9)** |. Aquí en este último ejemplo, se lo ha usado para enlazar 2 acordes diatónicos vecinos, cuyas fundamentales se encuentran a distancia de tono.

¿CÓMO ARREGLAR UN TEMA?

Teniendo un tema cualquiera con solamente los acordes, debe hacerse lo siguiente:

- 1º: Definir la Tonalidad y las Funciones armónicas (ver **Pluralidad de las Notas** y **Función Tonal** en pág. 5).
- 2º: Reemplazar por acordes de la misma función (ver también pág. 5).
- 3º: Agregar Dominantes secundarios y Sobretónica secundaria (ver **Cadencia II – V – I** en pág. 11).
- 4º: Implementar Reemplazos tritoniales y disminuidos de paso (ver **Reemplazo Tritonal** y **Disminuidos de Paso** en pág. 11).
- 5º: Extender los acordes de Dominante a 9ª, 11ª, 13ª (**Acordes Extendidos**, pág. 9).

EJEMPLO DE ARMONIZACIÓN DE LA CANCIÓN “SOPLANDO EN EL VIENTO” DEL FAMOSO TROVADOR DE LOS ’60 BOB DYLAN.

Si bien la versión original, que es la que se encuentra en el disco **“The Freewheelin’ Bob Dylan”** y también en la compilación **“Bob Dylan’s Greatest Hits”**, está en **D**, voy a usar esta transcripción en **C**, pues facilitará la comprensión de lo que pasará a explicar a continuación. En minúscula voy a signar las notas, y en MAYÚSCULA los acordes.

How man - y roads must a man walk down Be -
 fore you can call him a man? Yes, 'n'
 how man - y seas must a white dove sail Be -
 fore she sleeps in the sand? Yes, 'n'
 how man - y times must the can - non balls fly Be -
 fore they're for - ev - er banned? The
 an - swer, my friend, is blow-in' in the wind, The
 an - swer is blow-in' in the wind.

- **Paso 1:** Primero, voy a extraer la melodía base, que es la que recibirá los acordes:

g	a	g	c
g	a	g	g
g	a	g	c
g	f	d	d
g	a	g	c
g	a	g	g

Estrillo:

|f|d|e|c|
 |f|d|c|c||

Son todas blancas ρ

- **Paso 2:** Ahora paso a colocar los acordes, conforme a la tabla 2-a de pág. 5, utilizando sólo I, IV y V, o sea, C, F y G:

C² F C C
 |g|a|g|c|

² Ya sé de antemano que el primero y último compases de la composición deben armonizarse con el acorde de tónica (C), para confirmar la tonalidad y para dar sensación de reposo.

C F C C
 |g|a|g|g|
 C F C C
 |g|a|g|c|
 C F G G
 |g|f|d|d|
 C F C C
 |g|a|g|c|
 C F C C
 |g|a|g|g|
Estrillo:
 F G C C
 |f|d|e|c|
 F G C C
 |f|d|c|c||

- **Paso 3:** A continuación emplearé la sustitución por acordes reemplazantes cuando se dan los enlaces respectivos, según la misma tabla (2-a de pág. 5):

C F C C
 |g|a|g|c|
 C F C C
 |g|a|g|g|
 C F C C
 |g|a|g|c|
 C F G G³
 |g|f|d|d|
 C F C C
 |g|a|g|c|
 C F C C
 |g|a|g|g|
Estrillo:
 F G⁴ C Am⁵
 |f|d|e|c|
 F G⁷ C C
 |f|d|c|c||

RITMOS ARGENTINOS.

Primeramente, es una vergüenza que un alumno egresado del colegio secundario no sepa un poema de **Homero Manzi**, desconozca un tango de **Aníbal Troilo** o una zamba de **Yupanqui**. Directamente ni menciono a tipos como el **Cuchi Leguizamón** o **Guastavino**, pues son **to-tal-men-te** ignorados. Sin embargo, se le rinde pleitesía ciega a cualquiera que venga de EEUU o Inglaterra, sin importar el que sean buenos o no en lo que hagan. Vivimos en el país de la incultura, que tiene su epicentro en la **Capital Federal** y el **Gran Buenos Aires**, que siempre van a contramano del resto de la Nación; sin ir más lejos, si en el interior se escucha un 90% de música de raíz nacional y un 10% de música extranjera, en la **Capital** y el

³ Esta sustitución del G (V) anterior por este nuevo G₇ (V₇) surge dada la disonancia en esa parte de la melodía; debido a esta tensión es conveniente reemplazar el G por G₇, por ser este último más activo aún que el reemplazado y además porque tira con mayor fuerza hacia el C (I) del compás siguiente.

⁴ Con este G₇ (V₇) acentúo aún más el carácter terminante del C (I) del próximo acorde (C).

⁵ Con este Am (VI), que vendría a reemplazar al C (I), alivio el carácter muy terminante del C (I) que estaba en ese lugar anteriormente, ya que a mí no me interesa que haya sensación de reposo absoluto en este compás, sino 4 compases más adelante, que es cuando culmina la canción. Además, si tenemos 2 compases seguidos con C (I), al segundo lo podemos cambiar por Am (VI) (esto está escrito en pág. 4).

Conurbano es al revés: se escucha un 90% de música extranjera, netamente en inglés, y, con suerte, dentro del 10% restante puede haber un atisbo de algo nacional rescatable.

Los medios de comunicación, diría casi todas las radios, y tanto la TV abierta como el cable, ofrecen casi solamente programación para un único público ávido de recibir todas las pavadas que las disqueras quieran venderle.

Existe un mercado masivo para lo que se llama rock nacional y cumbia villera que relega todo lo demás.

Esto no sucede en otros países vecinos: menciono como ejemplo al **Brasil**, donde se han encargado de mantener vigentes sus raíces, y también a **Cuba**.

Este comentario lo hice a modo de reflexión. Piénselo.

CONSEJO Y DESPEDIDA.

Bueno, hasta aquí ya les he dado todas las piezas del rompecabezas, o casi todas, más los elementos necesarios para ir acomodando las piezas; ahora ya pueden comenzar a armarlo y también a transpirar.

En realidad, sobre armonía y composición hay muchas cosas escritas, tratados importantísimos, obras realmente estupendas, de las cuales quizás la más importante sea “**Los Corales de Bach**”. Pero, lo que este apunte trata, es que el alumno pueda resolver con él cuestiones de música popular, armonizar canciones sencillas y lanzarse a escribir las suyas propias.

De todos modos, así como los libros ayudan, los maestros e instituciones académicas también lo hacen, por lo que siempre recomiendo a quienes se interesen por la música, que recurran a un conservatorio, a una escuela de música popular o a un buen profesor, pues es justamente en esos lugares donde los alumnos logran expandir la conciencia, abrir la mente a ese universo increíble del arte de combinar los sonidos, y verdaderamente comprender qué es la música y el porqué de su sentido. Por supuesto que también hay una parte inherente a la capacidad de la persona, un talento innato, que no lo enseñan en ningún colegio. Pero estudiar ayuda. **Piazzolla** no hubiese podido explotar al máximo y sacar afuera todas sus ideas de no haber estudiado con **Boulanger** o si no se hubiera rodeado de grandes maestros. Seguramente hubiese tocado muy bien, pero quizás nunca hubiese sacado un disco como **Libertango**.

Yo no soy ningún eximio de ningún instrumento; apenas soy un “**tocador**”. Por eso, esta obra no pretende ser más que ninguna, sino que su objeto es acercar un poco lo popular con lo académico, de unir, de darle conocimientos que tengan un fundamento a los principiantes (y por qué no a los demás también), con criterio y pedagogía, en lugar de bajar 6 rockanroles de Internet, ponerlos en tablatura y editar un método con traducciones malas de sitios peores.

A mi criterio, creo que primero se debe aprender a tocar él instrumento, luego meterse en la teoría, así como no hay nadie que haya aprendido a leer antes que hablar; considero que sabiendo algo del manejo del instrumento, luego se facilita la teoría. Pienso que ese es uno de los errores que cometen los conservatorios, que a veces para que el alumno toque una nota lo tienen un año. Yo tengo compañeros que hace 5 años que asisten al conserva y no tocan un acorde. Ojo, no hablo en desmérito de la teoría musical (yo asisto a un conservatorio y estaría hablando mal de mí también) pero pienso que hay cosas que hay que cambiarlas.

Como último consejo, algo que más que nada tiene que ver con la vida, sea uno músico o no, y es que nunca dejen escapar al amor y que siempre persigan la felicidad.

Bueno, despidiéndome y esperando que este método les sirva, los saluda y agradece: Luisit♂ (egresado de la Universidad de la Calle y fogueado a los golpes).

BUSCADO:



Continuará...

Si Ud. tiene alguna sugerencia para hacer o crítica o lo que fuere, envíeme su mail a:

losmareaditos@hotmail.com

Esta obra también se consigue en la **Biblioteca del Conservatorio de Música de General San Martín**, Calle San Lorenzo (91) N° 2381, entre Rivadavia (60) y Pueyrredón (58), Pdo. de Gral. San Martín, Pcia. de Buenos Aires, tel.: 011-4713-0254, <http://www.conservatoriodesanmartin.blogspot.com>

IMPORTANTE.

Dado que la teoría suele representar el escollo de los alumnos, sobre todo de los que recién se inician, quienes deseen profundizar el tema pueden abrirse camino con el libro “Lenguaje Musical” del autor. En éste método de armonía, seguramente haya ítems en los que no me explayé lo suficiente, pero ello me hubiera sido imposible, dado que si no hubiera tenido que hacer un libro inacabable y quizás tedioso para los principiantes.

Algunos axiomas relativos a la música que también sirven para la vida:

- Tocar mucho no es tocar bien. (*Segovia*).
- Hay gente que deslumbra tocando, lo mismo el charango, el violín o la guitarra; de ahí a “alumbrar”, es muy diferente. (*Atahualpa Yupanqui*).
- El artista que se crea más importante que el repertorio está perdido. (*Atahualpa Yupanqui*).
- La música es una revelación más alta que toda filosofía. (*Ludwig van Beethoven*).
- Hablar de música es como bailar de arquitectura. (*Frank Zappa*).
- A veces uno puede poner muchas notas, pero, a veces, más vale no poder. (*Rimsky-Korsakov*).
- El estudio sin experiencia es sólo teoría.
- Nadie que no estudie debería enseñar (*Philip Morris*).
- Cuando alguien expone o devela algo, el argumento de lo que explica tiene que ser convincente y entendible, si no no sirve.
- La música no siempre está presente en los libros o en las partituras; a veces está en las personas.
- Hay que explicar con palabras habituales y no con palabras asombrosas. Hay que ser pedagógico, y no mezquino cuando uno brinda un conocimiento.
- Usted debe proponerse dominar al instrumento y que éste haga lo que usted quiera; él debe ser una extensión del músico, una prolongación de sus brazos, de su alma y de toda su persona; si ésta no es su meta, regálole a alguien y dedíquese a otra cosa.
- Si comenzó algo, no lo abandone, pues la historia se escribe con lo que se hace, y no con lo que se deja sin terminar; recuerde que construir lleva mucho tiempo, pero para destruir, un segundo basta.

Apotegmas para la vida:

“Las manos que matan no son manos.” *Almafuerte*.

“Una piedra rodante no junta musgo.” *Bob Dylan*.

Por Luis Blaugen-Ballin

“Si no vas a cumplir la condena no cometas el crimen.” **Bob Dylan.**

“Todo lo que ata es asesino.” **Miguel Abuelo.**

“No hace falta un reloj para perder el tiempo.” **John Lennon.**

“Más viaja uno, menos conoce.” **George Harrison.**

“Todos matamos lo que más queremos.” **Oscar Wilde.**

“Yo puedo resistir todo, menos la tentación.” **Oscar Wilde.**

“Siempre sea la persona que su madre cree que es.” **G. B. Hinckley.**

“Como no puedo hacer lo que quiero, dejaré de hacer lo que no quiero.” **Luis Blaugen-Ballin.**

“Lo más complicado de esta vida, es descifrar lo simple.” **Luis Blaugen-Ballin.**

“Ciertas veces, la realidad es dolorosa. Otras, ni siquiera eso.” **Luis Blaugen-Ballin.**

“Hoy compuse una canción sin música; en determinadas ocasiones el silencio puede explicar lo que las palabras son incapaces de hacer.” **Luis Blaugen-Ballin.**

ÍNDICE.

1. Prólogo de un amigo/hermano musical.
2. Introducción – Modo – Tonalidad – Acompañamiento – Cómo discernir si se trata de modo Mayor o menor – Orden alteraciones/ Armadura de Clave/ Tonalidades M y m – Grados.
3. Características y cifrado de los acordes sobre los grados – Sobre la elección de los acordes.
4. Acordes fundamentales o principales en ambos modos – Acordes reemplazantes en ambos modos – Ejemplos de armonización para modo mayor y menor.
5. Pluralidad de las notas.
6. Función tonal de los acordes sobre cada grado de las escalas menores – Funciones – Caídas – Círculo de 5^{ntas.} – Construcción de escalas – Escalas mayores naturales – Con sostenidos – Con bemoles –
7. Excepciones – Escala mayor artificial – Escalas menores – Antigua – Armónica – Melódica – Bachiana – Intervalos.
8. Inversiones – Acordes – Puro – Imperfecto – Tipos de acordes.
- 9.
10. Reglas de la armonía – Ritmos – Síncopa – Contratiempo – Modulación – Modulación a los tonos vecinos.
11. Escalas pentatónicas – Escala pentatónica Mayor – Escala pentatónica menor – Escala pentatónica menor con notas de paso – Escala de blues – Recursos – Cadencia II-V-I – Dominante secundario – II relativo – Reemplazo o sustitución tritonal.
12. Disminuidos de paso – ¿Cómo arreglar un tema? – Ejemplo de armonización de la canción “Soplando en el viento” del famoso trovador de los ’60 Bob Dylan.
- 13.
14. Consejo y despedida.

Otras obras del autor:

-MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA.

-MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA, 2º tomo.

-PARTITURAS/ TABLATURAS PARA ARMÓNICA DIATÓNICA Y CROMÁTICA.

-GUITARRA.

-MÚSICA DE LA INDIA.

-LENGUAJE MUSICAL.

Hasta aquí ha hecho su presentación Sir Luis Blaugen-Ballin, creador del balero inalámbrico y de los lentes de contacto para sol, bajo el auspicio de las siguientes instituciones:

- Municipio de Trulalá.
- Municipalidad de Patolandia.

Menciones y premios recibidos: Dr. Honoris Causa otorgado por la Municipalidad de Patolandia antedicha. 5º puesto en carrera de embolsados en una kermese.

Tesis y doctorados: redacción del “Manual de instrucciones de un vaso”.

Luisit♂, un gobernante para la paz – Ein Gouverneur für die Frieden – Un governatore per la pace
Un gouverneur pour la paix - Um governante para a paz – A governor to the peace