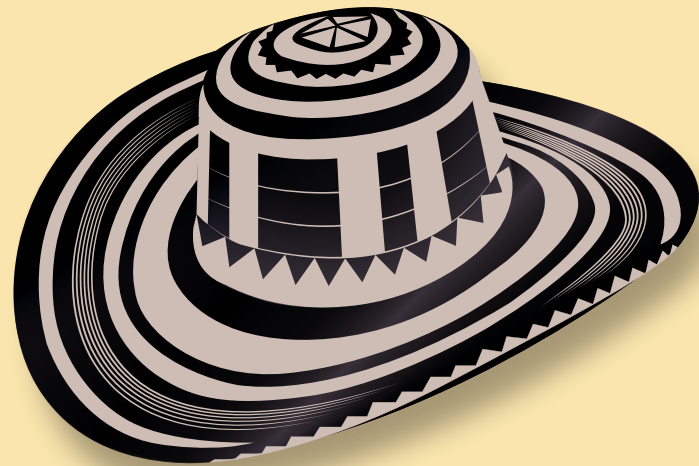
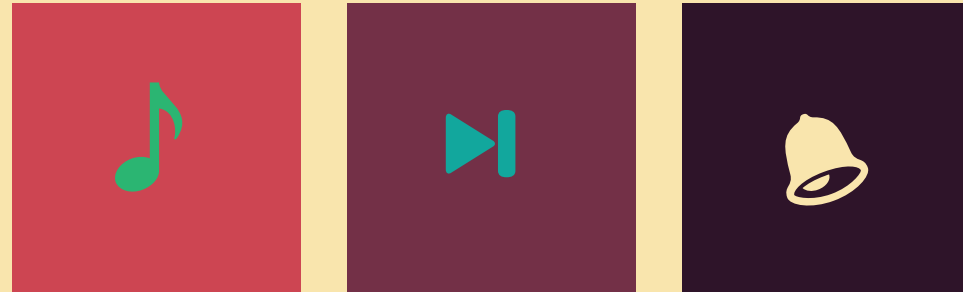


*La rearmonización con melodías  
del Caribe Colombiano*



[www.uniatlantico.com](http://www.uniatlantico.com)  
Editorial Universidad del Atlántico  
Puerto Colombia, Colombia  
Carrera 30 Número 8- 49

ISBN 978-958-5173-59-0



*La rearmonización con melodías del Caribe Colombiano* 2021

ALONSO RODRÍGUEZ PERNETT  
SANTOS VIZCAÍNO VISBAL

*La rearmonización  
con melodías  
del Caribe Colombiano*





*La rearmenización con melodías  
del Caribe Colombiano*



*La presente obra es posible gracias a las siguientes autoridades académicas de la Universidad del Atlántico:*

**Danilo Hernández Rodríguez**

*Rector*

**Leonardo Niebles Núñez**

*Vicerrector de Investigaciones, Extensión y Proyección Social*

**Alejandro Urieles Guerrero**

*Vicerrector de Docencia*

**Mary Luz Stevenson**

*Vicerrectora Financiera*

**Josefa Cassiani Pérez**

*Secretaria General*

**Miguel Caro Candezano**

*Jefe del Departamento de Investigaciones*

**Roberto Enrique Figueroa Molina**

*Docente*

**Agradecimientos especiales**

*Facultad de Bellas Artes*

*La rearmenización con melodías  
del Caribe Colombiana*

*Autor:*

**Mag. Alonso Rodríguez Pernet**  
**Mag. Santos Vizcaíno Visbal**



Sello Editorial  
**UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO**

Impreso por Universidad del Atlántico  
Colombia | Atlántico | Barranquilla

Rodríguez Pernet, Alonso Enrique. Vizcaíno Visbal, Santos De Jesús

La rearmonización con melodías del Caribe Colombiano / Alonso Enrique Rodríguez Pernet; Santos de Jesús Vizcaíno Visbal. – 1 edición. – Puerto Colombia, Colombia: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2021.

Incluye bibliografía. Ilustraciones.

ISBN: 978-958-5173-59-0 (Digital descargable)

1. Música colombiana. 2. Música caribeña. I. Autor. II. Título.

CDD: 700 R696

Los datos consignados en la catalogación fueron tomados del registro del título en la Cámara del Libro en fecha 2021-11-03, bajo radicado No. 420020 [Consultado el 4 de noviembre de 2021 según registro adjunto a la solicitud de catalogación].

© 2021, Sello Editorial Universidad del Atlántico.  
ISBN 978-958-5173-59-0 (Digital descargable)

*Coordinación editorial*

Jorge Armando Navarro Beltran

*Diseño y diagramación*

Osneider Ojito de Moya

*Revisión y corrección*

Osneider Ojito de Moya

Impreso y hecho en Barranquilla, Colombia.

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores. Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

## INTRODUCCIÓN

Este texto, *La Rearmonización con Melodías del Caribe Colombiano*, es producto de un trabajo de investigación cuyo objetivo principal fue el de desentrañar los constructos personales y las redes de significados de 19 participantes coinvestigadores, estudiantes de cuarto semestre de teoría integrada y armonía del Programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes - Universidad del Atlántico, respecto a la eficacia y pertinencia del diseño de una propuesta didáctica para el aprendizaje de la rearmonización musical con melodías del Caribe colombiano.

La idea del estudio nace del quehacer cotidiano de los docentes investigadores, lo cual los llevó a formularse preguntas frente a la generación de estrategias que permitiesen enfrentar una necesidad identificada desde la praxis, de incluir en el plan curricular la opción del estudio de la rearmonización, conocimientos que pueden aportar a un aprendizaje significativo y a un mejor desempeño profesional de los egresados, tanto en el contexto académico como el artístico.

Existe una nutrida fuente de textos, en inglés, para el estudio de la rearmonización; sin embargo la producción académica en español en esta área del conocimiento es reducida. En este texto se busca el conocimiento desde una dinámica nueva de conocer, desde un re-encuentro y re-apropiación de los saberes propios.

La aplicación en melodías del Caribe colombiano de técnicas y teorías musicales extrapoladas desde otros contextos culturales inevitablemente producirá nuevos resultados sonoros. Consiste este texto en una organización de recursos tonales útiles al estudiante, al docente y al músico profesional.





## Introducción

### Índice:

<i>La rearmonización a través del tiempo</i>	<i>i</i>
La tonalidad – escala mayor y acordes	1
Escala menor natural y acordes	2
Cadencias – perfecta, imperfecta, rota	3
Cadencias típicas de la tonalidad menor natural	3
La tonalidad menor armónica – acordes y escala	4
Cadencias típicas de la tonalidad menor armónica	5
Escala menor melódica y acordes	6
Cadencias típicas de la escala menor melódica	7
Rearmonización de melodías	8
Progresiones armónicas:	9
Por quintas diatónicas descendentes	9
Por cuartas diatónicas descendentes	10
Por terceras diatónicas descendentes	10
Progresión cromática	10
Funciones tonales	11
Acordes de función de tónica, subdominante, dominante	11
Sustitución simple	12
Progresión diatónica	13
Acordes diatónicos	14
Relación melodía / armonía	14
Rearmonización del acorde V como II - V	18
Sustitución por tritono	19
Acordes dominantes extendidos	21
Rearmonización de acordes menores	23
Líneas descendentes y ascendentes en el acorde menor	24
Intercambio modal	28
Enlaces con acordes modales	30
Líneas melódicas en el bajo	31

Acordes híbridos	32
Paralelismo	37
Acordes quebrados	38
Triadas con extensiones	40
Progresiones de acordes	41
Patrones de acordes	43
Relación melodía - acorde	47
Relación escala - acorde - modo	48
Propuesta investigativa: La rearmonización con melodías del Caribe	
Colombiano	49
Referencias	53

Composiciones incluidas en los ejemplos musicales:

1. La Rebelión (Álvaro Joe Arroyo)
2. Hecha'o pa' lante (Joe Arroyo)
3. El Mochuelo (Adolfo Pacheco)
4. El Alegre pescador (José Barros)
5. La Llorona loca (José Barros)
6. El Chupaflor (José Barros)
7. La Piragua (José Barros)
8. Momposina (José Barros)
9. Danza Negra (José Barros)
10. El Cantor de Fonseca (Carlos Huertas)
11. Alicia Adorada (Juan Polo Valencia)
12. La Cachucha Bacana (Alejandro Durán)
13. La Casa en el Aire (Rafael Escalona)
14. Carmen de Bolívar (Lucho Bermúdez)
15. Tolú (Lucho Bermúdez)
16. La Cumbia Cienaguera (Martínez, Montaña, Barros)
17. Distintos Destinos (Eddie Martínez)
18. Boquita Salá (Pacho Galán)
19. Tu Cumpleaños (Diomedes Díaz)
20. El Camino de la Vida (Héctor Ochoa)
21. La Gota Fría (Emiliano Zuleta)
22. Los frutos del Carnaval (Cuco Valoy)
23. Navidad Negra (José Barros)
24. San Fernando (Lucho Bermúdez)
25. Un Osito Dormilón (Jean Carlos Centeno)
26. Esa (José Vásquez)

---

*Notas:*

---

- En este texto se utiliza la simbología y términos anglosajones de la escuela contemporánea, en inglés y/o español.
- Las alteraciones pueden aparecer antes o después de la nota o intervalo, por ej.: 5# o #5, b9 o 9b, M7 o 7M.

## LA REARMONIZACIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO

Los músicos de todos los tiempos han mostrado una necesidad por cambiar las prácticas musicales de sus épocas. En un momento dado, Platón realizó esta crítica sobre la música de su región: "Nuestra música estuvo una vez dividida en sus formas correctas. No estaba permitido intercambiar los estilos melódicos de las formas establecidas con otras" (Platón, S.F.).

Si se hace una búsqueda del término armonía (musical) sus orígenes podrían ser rastreados a los antiguos griegos. Desde el S. VI a.C. ha habido un interés hacia el estudio de la música como arte y como ciencia, sus leyes y relaciones acústicas y matemáticas, como también la sistematización de sus reglas y técnicas.

El Renacimiento (siglo XV) se caracterizó por un pensamiento divergente, en donde la razón y la fe, influenciadas por las corrientes humanistas, se desarrollaron independientemente; pensamiento que de alguna manera ejerció influencia en los compositores y su búsqueda sonora. Durante este periodo surge una forma musical de importancia para establecer las primeras relaciones con el cambiar la armonía en una composición, forma conocida como *diferencia* por los compositores españoles de teclado o vihuela. En el resto de Europa esta forma de composición constituye una de las primeras manifestaciones de lo que posteriormente sería conocido como *tema con variaciones*, que eventualmente conduciría a la rearmonización del presente.

Durante el Barroco, periodo entre 1600 y 1750 aproximadamente, el *tema con variaciones*, como forma compositiva relevante en la época, es lo que articula con los siguientes periodos y hasta el presente, de manera más clara, la práctica de realizar cambios en la armonía de una composición. Es en el siglo XVIII cuando se comienza a cultivar el procedimiento de manera sistemática, con compositores como Girolamo Frescobaldi, Frederic Haendel, Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach.

A lo largo del siglo XVII los compositores europeos hicieron aportes a las estructuras de formas como la *pasacalle* y la *chacona*, las cuales sirvieron de modelo para las variaciones instrumentales que se componían en la época, donde fue decisiva la participación de músicos como: Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart, Ludwig V. Beethoven, Robert Schumann, Johannes Brahms y Frederick Chopin. A partir de estos compositores, las tendencias en la composición de las *variaciones* tenderían a diversificarse, introduciendo cambios, armónicos y rítmicos, cada vez más audaces, sumándoseles una lista de compositores post-románticos y del siglo XX.

Durante el Clasicismo, compositores como Mozart, Haydn y Beethoven aplicaron un uso de la técnica del tema con variaciones, en el que este forma parte de una obra mayor, la sonata. Un ejemplo de lo anterior puede ser hallado en las

variaciones para piano K. 265 de Mozart, donde el tema es la melodía de la canción francesa Ah, vous dirais-je maman y que es interpretada al comienzo de la obra.

En el periodo del Romanticismo los compositores prosiguen utilizando la variación de un tema musical como forma compositiva de relevancia, como en el caso de las 24 variaciones de Ludwig Van Beethoven, caracterizado por ser uno de los máximos exponentes de esta forma.

Durante el Siglo XX fueron numerosos los compositores que continuaron utilizando recursos donde aplicaron variaciones, como los impresionistas Claude Debussy y Maurice Ravel, también el nacionalista Bela Bartok; al igual que algunos compositores de la segunda escuela de Viena como Arnold Schoenberg, Alban Berg, y Anton Webern, pioneros del método dodecafónico en la composición.

Es en el siglo XX cuando los músicos, especialmente los jazzistas, encuentran nuevas propuestas armónicas para ampliar el espectro sonoro y es a partir de la década de los cuarenta, durante el estilo be-bop y a través de los siguientes periodos, especialmente el del cool jazz de los sesenta y hasta la fecha, que la rearmonización ha adquirido mayor desarrollo.

La rearmonización consiste por lo general en cambiar y (o) añadir acordes a una determinada progresión o secuencia armónica y puede, desde una visión contemporánea, trascender en ocasiones las formulaciones teóricas de la armonía tradicional, abriendo espacio a nuevas opciones y formas de utilizar los elementos convencionales.

## LA TONALIDAD

Son dos los tipos de modos o tonalidades: mayor y menor (en sus tres formas): menor natural, menor armónica y menor melódica. En términos generales las melodías de la música contemporánea tienen como acompañamiento armónico a los acordes de una tonalidad específica. Cada nota de la escala es considerada un *grado* y puede ser representada por un número romano. Los acordes de la tonalidad están compuestos por una estructura de sonidos que mantienen relaciones entre sí.

### ESCALA MAYOR Y ACORDES

Fig. 1

The figure displays the major scale and its seven modes, each with a specific chord and notes of dissonance. The modes are: Jónico (I), Dórico (II), Frigio (III), Lidio (IV), Mixolidio (V), Eólico (VI), and Lócrio (VII). The notes of dissonance are marked with 'nota de cuidado\*' or '9m'.

Modo	Acordes	Nota de cuidado*
Jónico I	CM7	Nota de cuidado*
Dórico II	Dm7	
Frigio III	Em7	
Lidio IV	FM7, FM7(+4)	#4
Mixolidio V	G7	Nota de cuidado
Mixolidio V	G7sus4	(no hay notas de cuidado)
Eólico VI	Am7	
Lócrio VII	B <sup>∅</sup>	9m

(A menudo este acorde es ejecutado al piano como aparece en el segundo compás, incluyendo su 4a. aumentada)

\*Utilizamos el término "nota de cuidado" para hacer referencia a sonidos disonantes que pueden afectar la función básica del acorde.

ESCALA MENOR NATURAL Y ACORDES

La escala menor natural se deriva de la escala mayor que se forma a partir de su sexto grado y contiene la misma estructura y notas del modo eólico, por ej: Cm se deriva de EbM. Los acordes que diatónicamente se forman en la escala menor natural son los siguientes:

Fig. 2-1

Chord Symbol	Scale Degree
Cm7	I m7
D <sup>ø</sup>	II m7(b5)
E <sup>b</sup> M7	bIII M7
Fm7	IV m7
Gm7	V m7
A <sup>b</sup> M7	bVI M7
B <sup>b</sup> 7	bVII 7

Obsérvese que los acordes han sido clasificados con numeración romana, de acuerdo a su ubicación respecto a la tónica y su calidad (mayor o menor). Las tonalidades mayor y menor natural comparten las mismas estructuras de acordes por lo que el contexto en que estos aparecen determinará si la tonalidad de una melodía está en modo mayor o menor, como en el siguiente ejemplo con armadura de tres bemoles (EbM), en la tonalidad de Cm:

Fig. 2-2

Chord Symbol	Scale Degree
Cm7	I m7
Fm7	IV m7
Cm7	I m7
Gm7	V m7
Cm7	I m7
Fm7	IV m7
B <sup>b</sup> 7	bVII 7
Cm7	I m7

## CADENCIAS

Las cadencias están conformadas por una serie de dos o tres acordes que generalmente coinciden con el final de una frase o sección. En la música tonal poseen una función armónica y por lo general tienen como objetivo el acorde de tónica, establecen o confirman la tonalidad.

**CADENCIA PERFECTA:** Está conformada por dos acordes que comparten no más de dos sonidos entre sí. Por lo general para abordar un acorde objetivo (casi siempre se encuentra al final de la frase) se utiliza una cadencia fuerte (perfecta) y si lo que se busca es un sonido diatónico lo ideal es que el acorde cadencial (precede al acorde objetivo) tenga en su voz superior una nota del acorde (1,3,5,7).

**CADENCIA IMPERFECTA:** Toma lugar cuando uno de los dos acordes cadenciales (o ambos) se encuentra invertido, generalmente en primera inversión, proporcionando un efecto conclusivo. Aunque pueden aparecer al final por lo general se encuentran al inicio o en el medio de las frases.

**CADENCIA ROTA:** Toma lugar cuando un acorde de función dominante no resuelve en su tónica, como en la escuela tradicional europea en donde podemos encontrar el acorde dominante precediendo al acorde del sexto grado (tonalidades mayor y menor). En el ámbito contemporáneo esta cadencia se concibe de manera más amplia, en donde el acorde de función dominante puede proceder a otros acordes, no solo al acorde del sexto grado; en este caso puede ser considerado dominante lidio (con cuarta aumentada).

### CADENCIAS TÍPICAS DE LA TONALIDAD MENOR NATURAL

En los acordes de la tonalidad menor natural podemos encontrar dos características no presentes en la tonalidad mayor, a saber:

- 1) El acorde que se forma en el quinto grado es de calidad menor (Vm). Aunque no contiene un tritono, no obstante mantiene su función dominante.\*
- 2) El acorde que contiene tritono se forma en el séptimo grado menor (bVII7). Aunque su construcción se ajusta a la definición de acorde dominante, su función no lo es, dado que no resuelve en tónica (Fig. 3-3).

Vm7 a Im7  Fig. 3-1

IVm7 a Im7  Fig. 3-2

bVII7 a Im7  Fig. 3-3

IIIm7(b5) a Im7  Fig. 3-4

bVIM7 a Im7  Fig. 3-5

\* Conocido como dominante modal en el jazz.



LA TONALIDAD MENOR ARMÓNICA - ACORDES Y ESCALA

Con relación a la escala menor natural, la escala menor armónica se caracteriza por su séptimo grado elevado. El séptimo grado elevado es el tercer grado mayor del acorde dominante 7 de la tonalidad.

Los acordes que diatónicamente se forman en la escala menor armónica son los siguientes:

Fig. 4

The figure displays the harmonic minor scale in C minor across seven staves. Each staff shows a chord symbol above the first few notes and a Roman numeral equivalent to the right. The scale notes are: C, D, E, F, G, A, B<sup>♯</sup>. The chords and their equivalents are:

- Staff 1: Cm(M7) chord, I<sup>m</sup>(M7)
- Staff 2: D<sup>°</sup> chord, II<sup>m</sup>7(b5)
- Staff 3: E<sup>b</sup>M7(#5) chord, bIIIM7(#5)
- Staff 4: Fm7 chord, IV<sup>m</sup>7
- Staff 5: G7 chord, V7
- Staff 6: A<sup>b</sup>M7 chord, bVIM7
- Staff 7: B<sup>°</sup>7 chord, VII<sup>dim</sup>7



## LA ESCALA MENOR MELÓDICA Y ACORDES

En la escuela tradicional europea la escala menor melódica ascendente (también conocida como escala Bachiana), contiene los grados 6M y 7M, y en sentido descendente estos dos grados son reducidos medio tono. En el jazz la escala menor melódica asc. y desc. contiene 6M y 7M. Esta escala contiene tres tipos de cuartas: justas, aumentadas (tritono) y una cuarta disminuida en el séptimo grado que da la impresión de ser una tercera, razones del porqué de su distintiva y exótica sonoridad.

Fig. 6

\* Alterada  
\* Disminuida por tonos enteros

En la escala menor melódica no encontramos notas “de cuidado”. Si en el piano ejecutamos con la mano izquierda un acorde cualquiera propio de la tonalidad, mientras con la derecha ejecutamos la escala, notaremos que suenan bien todas las combinaciones que se producen entre ambas manos. Igualmente sucederá si ejecutamos una nota cualquiera de la escala en la izquierda mientras con la derecha ejecutamos los acordes de cada grado de la tonalidad. Todos los sonidos son intercambiables. Su sonoridad es de carácter ambiguo dado que se ajusta a la función tonal del acorde (tónica o dominante).

El acorde que se forma en el 7o. grado de la escala a menudo es convertido en dominante alterado (B7Alt.). La abreviatura “Alt.” en el cifrado de un acorde dominante significa que este puede incluir todas las alteraciones posibles, a saber: 5dim, 5+, 9m y 9+. El tratar de leer y ejecutar un cifrado que incluya todas las alteraciones resultaría complicado. Con “Alt.” simplificamos su lectura. Para encontrar la escala aplicable con el acorde dominante alterado simplemente utilizamos la escala menor melódica cuya tónica se encuentra medio tono por arriba de la fundamental del acorde. Por ejemplo, con el acorde G7Alt utilizamos la escala de Abm(M7).

## CADENCIAS TÍPICAS DE LA ESCALA MENOR MELÓDICA

La escala menor melódica recibe su nombre por la alteración de la escala menor armónica con propósitos melódicos. Igual que con el acorde bVII7 de la escala menor armónica, aunque el acorde IV7 en la tonalidad melódica menor conforma una estructura con tritono, no posee función dominante debido a que no resuelve en su tónica. Los acordes dominantes que no resuelven en su tónica y que no forman parte de una progresión II - V pueden ser considerados dominantes lidios\* y la escala a utilizar es menor melódica, a distancia de cuarta descendente. Por ej., en la secuencia EbM7 / F7 / Fm7 y según lo antes planteado, el acorde F7 puede ser considerado dominante lidio, su cuarto grado es aumentado para que se ajuste a la escala de la cual proviene y con este se ejecuta la escala de Do menor melódica. Un cifrado más definido sería F7(+11).

A continuación algunas cadencias típicas de la escala menor melódica:

V7 a Im

V7  
G7

Im  
Cm

Fig. 7-1

IIIm7 a V7 a Im

IIIm7  
Dm7

V7  
G7

Im  
Cm

Progresión por quintas descendentes

Fig. 7-2

IV7 a Im

IV7  
F7

Im  
Cm

Fig. 7-3

IIIm7 a Im

IIIm7  
Dm7

Im  
Cm

Fig. 7-4

VIIIm7(b5) a Im

VIIIm7(b5)  
Bm7(b5)

Im  
Cm

Fig. 7-5

(También es posible utilizar acordes de la escala menor armónica descendente para crear cadencias adicionales)

\* El acorde dominante-lidio se forma en el cuarto grado de la tonalidad menor melódica. Contiene 4+ y 7m. Una forma de ejecutar el acorde dominante-lidio al piano es utilizando los grados 1, 3, 4+ y 7m (en sentido asc.)

## REARMONIZACIÓN DE MELODÍAS

Al realizar una rearmonización la idea es utilizar acordes que hagan resaltar la melodía y para esto se sugiere tener en cuenta cuatro aspectos (De la Cerda, 1960. p.21):

- 1) La tonalidad en que se ubica la melodía.
- 2) El grado de la nota de la melodía en los tiempos fuertes.
- 3) Las relaciones dinámicas (progresiones) entre los acordes.
- 4) El criterio estético/auditivo personal.

Respecto al primer punto, la tonalidad puede ser escogida por el arreglista o puede estar previamente determinada, como es el caso con canciones conocidas. Hay melodías que modulan de una a otra tonalidad (cambio de tonalidad), como en el ejemplo siguiente en donde la canción transita de La menor a Do mayor.

Fig. 8-1

*Modulación de menor a mayor:* La Gota Fría  
Emiliano Zuleta

La menor Do mayor

Referente al segundo punto, los grados de las notas de la melodía y su ubicación en tiempo fuerte o débil, es una importante consideración que nos da una buena idea para realizar la escogencia de los acordes. Las notas de la melodía pueden formar parte de la estructura básica del acorde (1, 3, 5, 6/7) o pueden ser extensiones (9, 11, 13). La capacidad auditiva es finalmente lo que nos lleva a determinar si la teoría aplicada funciona en la práctica.

*Nota:* El tercer punto lo cubriremos en la siguiente página.

Fig. 8-2

*Dos versiones rearmonizadas de La Gota Fría.*

a) Am7 Bm7(b5) B<sup>b</sup>7(+5) Am7

b) Am7 G<sup>#</sup>°7 Am7 G<sup>#</sup>°7 Am7 E7 Am7

## PROGRESIONES ARMÓNICAS

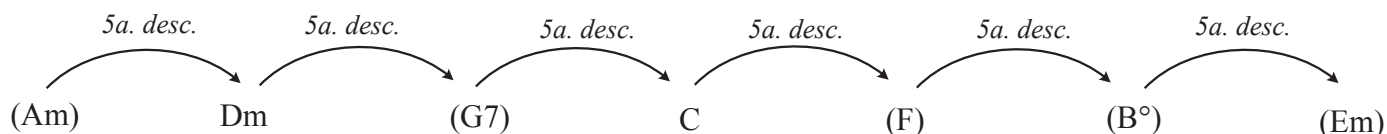
Cualquier acorde puede desplazarse a cualquier otro acorde de la tonalidad. El factor que controla el desplazamiento está en la relación entre las fundamentales de los acordes\*. A continuación vemos algunos de los posibles desplazamientos (progresiones) entre acordes:

- 1) Progresión por quintas diatónicas descendentes.
- 2) Progresión por cuartas diatónicas descendentes
- 3) Progresión por terceras diatónicas
- 4) Progresión cromática.
- 5) Progresión diatónica

### 1) PROGRESIÓN POR QUINTAS DIATÓNICAS DESCENDENTES.

El movimiento por quintas descendentes constituye la relación dinámica y tendencia de desplazamiento más importante entre acordes. En el siguiente esquema se ilustra la relación horizontal, en sentido retrógrado, de los grados tonales y su creciente importancia, iniciando en el séptimo grado y finalizando en el primero, en un rango de tres octavas.

Fig. 9-1



El ejemplo más usual de quintas descendentes en la música popular lo encontramos en el movimiento V - I y también en el II - V - I. A continuación vemos dos fragmentos melódicos con la progresión II - V - I, en tonalidad mayor y en menor.

Fig. 9-2

La Llorona Loca

		IIIm7	V7	I	
		Dm7	G7	C	
C6	C6				José Barros

*Tonalidad mayor*

Fig. 9-3

El Mochuelo

A7	E <sup>♯</sup>	A7(b9)	Dm7	Adolfo Pacheco
----	----------------	--------	-----	----------------

*Tonalidad menor*

\* "Ningún acorde tiene por sí mismo significado alguno. El pensamiento musical no puede traducirse sino por sucesiones sonoras en un movimiento progresivo". A. Eaglefield Hull, "Teoría y Práctica de la Armonía Moderna", Ed. Centauro, S.A., México 1947.



## FUNCIONES TONALES

La tonalidad, tonalismo o sistema tonal implica una determinada organización jerárquica de las relaciones entre los distintos sonidos y sus funciones (consonante / disonante) respecto al centro tonal (tónica), su acorde y escala. Este sistema jerárquico ha sido la estructura predominante en la música y tiene su origen en la escuela europea a partir del siglo XVI.

Los nombres de los acordes diatónicos provienen de la ubicación de sus notas fundamentales en la escala. El acorde del primer grado es el de tónica, el del quinto grado es el dominante y el del cuarto grado es el subdominante. Cada uno de los siete acordes de la tonalidad mayor pertenece a una de estas tres categorías, las cuales son llamadas centros o ejes tonales. Si sustituimos los acordes de una melodía por otros de la misma función armónica (del mismo centro tonal) obtendremos una rearmonización a partir de una nueva progresión de sonoridad similar a la original. La función es la tendencia de un acorde de gravitar con mayor o menor énfasis hacia otro acorde.

### ACORDES DE FUNCIÓN DE TÓNICA (T)

Esta categoría posee una sonoridad de estabilidad, con una necesidad mínima de gravitar hacia otros acordes, debido a que no contiene el cuarto grado de la escala, el cual posee una tendencia natural de resolver en el tercer grado (medio tono abajo) cuando es ejecutado con el acorde I. Los acordes de este centro tonal por lo general están ubicados al principio y/o al final de las frases en las canciones del repertorio popular.

Después del acorde I puede proceder cualquier otro acorde, natural o alterado, y casi siempre esto sucede con la aplicación de una progresión como: I VII° VIIm..., o I IIm IIIIm, entre acordes del mismo centro tonal.

### ACORDES DE FUNCIÓN DE SUBDOMINANTE (SD)

Los acordes de este centro tonal poseen una moderada tendencia de gravitación, debido a que contienen el cuarto grado de la tonalidad. El acorde dominante con cuarta suspendida (V7sus4) también se incluye en esta categoría dado que contiene el cuarto grado en lugar del tercero, eliminando así el tritono.

### ACORDES DE FUNCIÓN DE DOMINANTE (D)

Los acordes de este centro tonal poseen una fuerte tendencia de resolver en la tónica, debido a que contienen los grados 4 y 7 de la tonalidad. El cuarto grado tiende a resolver medio tono abajo al tercero y el séptimo tiende a resolver medio tono arriba en la tónica.

Ambos grados forman un tritono, que es la sonoridad que establece la función de dominante. Por lo general se encuentran al final de las frases. Al igual que en el área de subdominante el acorde V7sus4 es incluido en esta categoría, siempre y cuando resuelva en el de tónica.

Fig. 11-1

IM7	IIIIm7	VIIm7
CM7	Em7	Am7

*Centro tonal de tónica*

Fig. 11-2

IIm7	IVM7	V7sus4
Dm7	Fm7	G7sus4

*Centro tonal de subdominante*

Fig. 11-3

V7	VIIIm7(b5)	V7sus4
G7	Bm7(b5)	G7sus4

*Centro tonal de dominante*



## SUSTITUCIÓN SIMPLE

A continuación vemos varios ejemplos de sustitución simple a partir de las funciones tonales:

En el siguiente ejemplo el acorde de Si menor reemplaza al de D (área de tónica) y el de C#° reemplaza al de La (área de dominante).

Alicia Adorada  
(Juancho Polo Valencia)

Fig. 12-1

*Original*

(T) (D) (T)

D A D

Como Dios en la tie-rra no tie-ne/a - mi - go co - mo no tiene/a-mi go que lo quie-ra

*Rearmonización*

(T) (D) (D)

D Bm A C#° D

A continuación el acorde Re menor reemplaza a Fa y Mi semi-disminuido reemplaza al de Do.

La Casa en el Aire  
(Rafael Escalona)

Fig. 12-2

*Original*

(T) (D) (T)

F C F

Voy a/hacer te/u-na ca-sa/en el ai - re so - la-men te paque vi-vas tu

*Rearmonización*

(T) (D) (T)

F Dm C Em7(b5) F

Fig. 12-3

*Original*

(T) (D) (T)

G D7 G

*Rearmonización*

(T) (SD) (D) (T)

G Am7 F#° G

En el ejemplo anterior todos los acordes originales han sido cambiados por otros, de acuerdo con la función de los centros tonales.

A continuación vemos la melodía con los acordes originales del tema Carmen de Bolívar, del compositor Lucho Bermúdez. En el segundo fragmento vemos una rearmonización en la que se incrementa el ritmo armónico a dos acordes por compás, utilizando la sustitución simple.

Fig. 13-1

Carmen de Bolívar  
(Lucho Bermúdez)

*Armonía original*

La idea al rearmonizar no es la de introducir acordes tan solo por cambiar los originales. Se ha de evaluar si el color de los nuevos acordes y el ritmo armónico aportan a realzar la melodía. En el siguiente fragmento los cambios de acordes pertenecen al mismo centro tonal y el ritmo armónico se incrementa considerablemente por lo que hay que decidir si la nueva sonoridad es apropiada y aunque existen intervalos de novena menor (normalmente conflictivos) entre la melodía y los acordes estos no afectan la sonoridad dado que se encuentran en tiempos débiles y las figuras son de corta duración.

Fig. 13-2

*Rearmonización con incremento en el ritmo armónico.*

### PROGRESIÓN DIATÓNICA

Los acordes de una tonalidad pueden desplazarse entre ellos por grados conjuntos, diatónicamente. Con esta técnica los acordes nuevos por lo general son figuras de negra o blanca, como en el siguiente ejemplo.

Si combinamos la sustitución simple y la progresión diatónica podemos obtener resultados como el siguiente:

Fig. 13-3

## ACORDES DIATÓNICOS

Los acordes diatónicos se forman en cada grado de la escala, agregando notas a distancia de tercera por arriba de la fundamental:

Fig.14-1

	I <sup>M7</sup>	II <sup>m7</sup>	III <sup>m7</sup>	IV <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>m7</sup>	VII <sup>7</sup>
	C <sup>M7</sup>	D <sup>m7</sup>	E <sup>m7</sup>	F <sup>M7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m7</sup>	B <sup>∅</sup>

## RELACIÓN MELODÍA / ARMONÍA

Para la aplicación de esta técnica se deben escoger los acordes cadencial y objetivo. Luego se procede a identificar la relación melodía - armonía. En el siguiente fragmento la voz superior del acorde cadencial (Am) es su tónica. Obsérvese que a cada nota de la melodía se le han asignado acordes diatónicos que en la voz superior contienen sus tónicas.

Fig.14-2

*Acorde objetivo*

*Acorde cadencial*

*Acorde con su fundamental en la voz superior*

Aunque lo anterior es posible quizá en algunas ocasiones no sea conveniente debido a que se crea un ritmo armónico agitado, si este es el caso podemos entonces disminuir la actividad rítmica de la progresión.



\* Se forma en el quinto grado de la tonalidad menor melódica. Tiene cuarta aumentada.

Utilizamos aquí el fragmento melódico anterior pero con un ritmo armónico menos agitado.

Fig.15-1

Ritmo armónico con menor actividad

Fig.15-2

Acorde cadencial y acordes diatónicos con el tercer grado en la melodía.

En el siguiente ejemplo el acorde bVIIM7 (BbM7), aunque no es diatónico en Do mayor, se encuentra entre los acordes derivados de los modos menores paralelos (Do menor) puede ser utilizado con la técnica del abordamiento diatónico. Su sonoridad es refrescante. Este acorde puede tomar el lugar de VII en instancias en que los acordes de la progresión sean diatónicos.

Fig.15-3

Acorde bVIIM7 (no diatónico) y melodía con séptimas en el acorde cadencial y en los acordes diatónicos.

Igual que en los ejemplos anteriores, en donde la melodía del acorde cadencial (y de los acordes de la progresión) es su tónica o su tercera, podemos también obtener una sonoridad diatónica si utilizamos los grados 5 o 7 en la melodía, como en los siguientes ejemplos.

Fig.15-4

Acorde cadencial y acordes diatónicos con el quinto grado en la melodía.

Fig.15-5

Acorde cadencial y acordes diatónicos con el séptimo grado en la melodía.

\* El acorde BbM7 es un préstamo modal resultante de la combinación de los tetracordios superiores de los modos menores: menor natural, menor armónico y menor melódico.

Con la utilización de novenas en la melodía también se mantiene la sonoridad tonal. Obsérvese que en el segundo tiempo del compás 2 no se utilizó el acorde Em7 (ver X) para pasar de Dm7 a FM7. Lo anterior para evitar el intervalo de novena menor que se formaría entre la melodía (Fa) y la fundamental del acorde (Mi).

Fig. 16-1

*Acorde cadencial y acordes diatónicos con la novena en la melodía.*

Aunque también es posible la aplicación de oncenas y trecenas en la melodía, por lo general estas generarán disonancias de novenas menores y oncenas aumentadas, por lo que es preferible trabajar con los grados 1, 3, 5 y 7. A continuación vemos la melodía con distintas progresiones donde utilizamos la fundamental, tercera, quinta y séptima de los acordes.

Fig. 16-2

Séptimas:	FM7	G7	Am7	BbM7	
Quintas:	Am7	BbM7	CM7	Dm7	
Terceras:	CM7	Dm7	Em7	FM7	
Fundamentales:	Em7	FM7	G7	Am7	CM7

En el siguiente ejemplo el intervalo melódico utilizado es de onцена. El primer acorde de la progresión es BbM7 y el intervalo que se forma es de 11+, el siguiente acorde (CM7) contiene un intervalo de 9m entre su tercera (Mi) y Fa en la melodía, lo cual crea una fuerte disonancia. La melodía (Sol) en el acorde Dm7 forma una 11a. que no causa disonancia y el acorde cadencial (Em7), aunque no contiene intervalos a ser evitados, pertenece al mismo centro tonal que el acorde objetivo, por lo tanto no es una buena opción dado que no existe una cadencia resolutive.

Fig. 16-3

*Acorde cadencial y acordes diatónicos con intervalo melódico de onцена y disonancias*

A continuación los intervalos en el acorde cadencial y en la progresión son de trecena. El acorde sobre el primer tiempo del segundo compás es dominante, y es precedido por el mismo acorde, lo cual no es habitual ni aconsejable. En el segundo acorde (Am7 - compás 2) se forma un intervalo disonante de novena menor y, una vez más, el acorde cadencial es el mismo que el acorde objetivo, por lo tanto esta no es una buena opción.

Fig. 16-4

*Acorde cadencial y acordes diatónicos con intervalos melódicos de trecena y disonancia de 9m*

Por lo general con la rearmonización diatónica se utilizan figuras de negra pero también es posible su aplicación con figuras de menor valor:

Fig. 17-1

Armonización original

Acorde objetivo

No se trata de utilizar un acorde con cada corchea, evitando así un ritmo armónico demasiado agitado. En el siguiente ejemplo el intervalo melódico del acorde cadencial (FM7) es de novena. Rearmonizando en sentido retrógrado, en los acordes de EbM7\* (préstamo de la tonalidad de Do menor natural - función de tónica) y de Dm7, en sus notas melódicas también se forman intervallos de novena.

Fig. 17-2

Fragmento original con intervallos de novena en la melodía

En el siguiente fragmento vemos un acorde en cada tiempo (compás 2). El intervalo entre la melodía y el acorde cadencial (EbM7) es de séptima mayor. En sentido retrógrado los otros acordes de la progresión también tienen el séptimo grado en la melodía. Los acordes no diatónicos de BbM7, AbM7 y EbM7 son un préstamo de la tonalidad de Do menor natural - todos los acordes están ubicados en la primera mitad del tiempo.

Fig. 17-3

Fragmento original con intervallos de séptima en la melodía

En el siguiente fragmento de La Gota Fría utilizamos intervallos de quinta en el acorde cadencial (BbM7) y en los acordes de la progresión. Los valores de las figuras en la melodía han sido incrementados al doble para fines de la ilustración.

Fig. 17-4

La Gota Fria con intervallos de quinta en la melodía

Fig. 17-5

La Gota Fria con intervallos de novena en la melodía

\*1 Fig 17-2 compás 2: Cuando un acorde mayor no es precedido por su dominante el primero puede ser considerado Lidio. Tiene cuarta aumentada y se forma en el cuarto grado de una tonalidad mayor, como es el caso del La natural en el segundo tiempo en la melodía. EbM7 es cuarto grado en Bb mayor y esta última es la escala que se utiliza sobre el acorde.

\*2 Fig. 17-5 - compás 2: el acorde BbM7 no es precedido por su dominante (F7) por tanto podemos considerarlo Lidio, se forma en el cuarto grado de Fa mayor, y esta es la escala disponible. Su séptima es Mi natural, como en la negra en Mi del cuarto tiempo.

## REARMONIZACIÓN DEL ACORDE V COMO II-V.

Un gran número de los acordes presentes en las canciones del repertorio popular forman parte de la progresión IV - V - I o su variante, II - V - I.

Una de las primeras técnicas de rearmonización utilizadas por los jazzistas en la década de 1930 consistió en anteponer el acorde IIm7 al acorde V7, lo cual aporta un agradable cambio sonoro a las canciones.

Esta es la variación más común de la cadencia perfecta (IV, V, I) y contiene un desplazamiento por quintas descendentes. La relación de quinta descendente entre el acorde IIm7 y el V7 es muy determinante, tanto que cualquier acorde dominante puede ser precedido por el IIm7 de la tonalidad. Igualmente, en la tonalidad menor se puede anteponer el semidisminuido ( $\emptyset$ ) al V7. En ambos modos (mayor y menor), el anteponer el acorde del segundo grado antes del dominante produce otro color, sin alterar la función resolutive del V7.

A continuación vemos un fragmento de la melodía del vallenato La Casa en el Aire con su armonía original.

Fig. 18-1

La Casa en el Aire  
(Rafael Escalona)

*Armonía original.*

Yo voy a ha-cer - te u-na ca-sa en el ai - re so - la-men - te pa que vi-vas tu

A continuación anteponemos IIm7 al acorde V7:

Fig. 18-2

Yo voy a ha-cer - te u-na ca-sa en el ai - re so - la-men - te pa que vi-vas tu

El siguiente fragmento de la cumbia La Piragua es un ejemplo de la técnica aplicada en tonalidad menor:

Fig. 18-3

*Armonía original.*

Me con - ta - ron los a - bue - los que/ha - ce tiem - po

La Piragua  
(José Barros)

En la Fig. 18-4 anteponemos el acorde semidisminuido al acorde dominante.

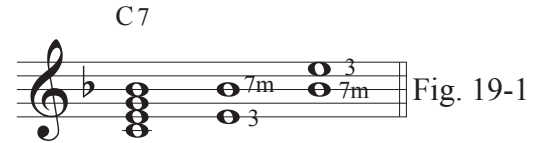
Fig. 18-4

*IIm7(b5) antepuesto a V7.*

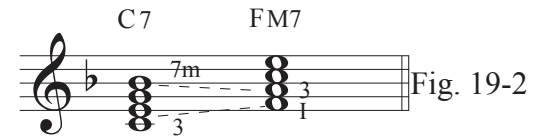
Me con - ta - ron los a - bue - los que/ha - ce tiem - po

### SUSTITUCIÓN POR TRITONO

El tritono está conformado por los grados 3 y 7m de un acorde dominante. Es un intervalo de cuarta aumentada y abarca exactamente la mitad de la octava. Sin importar cual de las dos notas se encuentre en la voz superior sigue siendo un tritono. Si contamos en sentido asc. desde Do hasta F# veremos que hay tres tonos y si lo hacemos descendiendo desde Do una octava arriba también hay tres tonos. El nombre de tritono hace referencia a los tres tonos entre la 3a y la 7m.

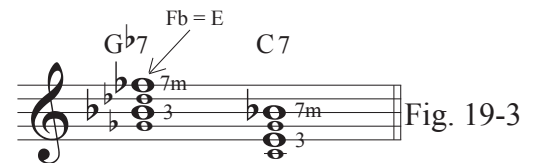


La resolución de la marcada disonancia del tritono se logra subiendo medio tono la tercera del acorde dominante a la fundamental del acorde de tónica, y reduciendo la séptima menor a la tercera mayor.



Las dos notas del tritono se encuentran no en uno sino en dos acordes dominantes también a distancia de cuarta aumentada (o quinta disminuida). En el caso del acorde C7 en el que su tritono lo conforman las notas E y Bb, su tercera y séptima menor, estas dos notas también están en Gb7.

La tercera (E) en C7 es la séptima menor en Gb7, y la séptima menor en C7 es la tercera en Gb7. Debido a que el tritono es compartido por ambos acordes, estos pueden ser sustitutos el uno del otro, siempre y cuando no se formen intervallos no deseados con la melodía.



A continuación vemos un fragmento de la melodía de Monposina (José Barros) con la armonía tradicional y luego con la aplicación de la sustitución por tritono:

Fig. 19-4



En la siguiente variación se han agregado los acordes de C6 y IIm7(b5) de E7 antes del dominante por tritono (Bb7). Lo anterior para crear un movimiento descendente hasta Am7.

Fig. 19-5



En la sustitución por tritono se puede insertar el acorde II antes del dominante sustituto, como en la ilustración que sigue, formando una progresión II - V (Fm7 - Bb7). Aunque la nota Si en la segunda mitad del tercer tiempo en el Bb7 es una novena menor, no es causa de problemas porque es de corta duración y se encuentra en la segunda mitad del tiempo.

Fig. 19-6





El primer paso en la aplicación de la sustitución por tritono consiste en escoger un acorde objetivo y proseguir en sentido retrógrado introduciendo acordes a distancia de quintas justas descendentes.

Fig. 20-1

Luego se procede a escuchar los acordes con la melodía y a analizar la relación interválica entre ambos.

Fig. 20-2

Conflictos: a b c d e

En la relación melodía - armonía del fragmento anterior podemos identificar las siguientes cinco situaciones conflictivas:

- a) La melodía es la 9+ del acorde. Las tensiones alteradas\* por lo general son resueltas descendiendo.
- b) El Do en la melodía es la séptima mayor y crea conflicto con la séptima menor del acorde.
- c) El Re en la melodía es la 5+ (13m). Normalmente esta alteración desciende a la nota mas cercana del siguiente acorde, pero en este caso asciende.
- d) La melodía (E) forma un intervalo de novena menor (2m) con la tercera (D#) del acorde B7.
- e) El Fa en la melodía crea un conflicto con la fundamental del acorde E7 y asciende. Comúnmente desciende.

Al aplicar la rearmonización por tritono se debe tener en cuenta la relación melodía - armonía. Si la nota de la melodía es la quinta del acorde o una tensión diatónica la rearmonización por tritono no será adecuada. Los dominantes sustitutos naturalmente contienen las alteraciones de las tensiones del dominante al cual sustituyen. En el diagrama a la derecha el acorde de G7Alt aparece con tres alteraciones, a saber:

Fig. 20-3

9m, 11+ y 5+ (13m). Estas alteraciones toman lugar naturalmente en la tonalidad del acorde que lo substituye (D♭13), por lo que se debe tener cuidado en no realizar alteraciones en el acorde sustituto.

Las tensiones de los acordes son alteradas cuando se rebajan o aumentan por medio tono y los grados que pueden ser alterados son la quinta justa, novena mayor y trecena mayor.

A continuación los cinco conflictos han sido corregidos con nuevos acordes:

Fig. 20-4

\*Las tensiones alteradas son aquellas que se encuentran a medio tono por arriba o por debajo de la 5a, 9a. y 13a. En la práctica del jazz y la música popular ha existido una tendencia a resolver estas tensiones (b9, #9, b5, b13) en sentido descendente.

ACORDES DOMINANTES EXTENDIDOS.

Siguiendo con la melodía de Momposina, en esta ocasión establecemos el acorde de La menor como objetivo e insertamos acordes dominantes extendidos por 5as. descendentes (en sentido retrógrado) empezando con E7 y terminando con Eb7. Luego procedemos a identificar posibles intervallos conflictivos (x).

Fig. 21-1

Melodía de Momposina con dominantes extendidos y conflictos

A continuación hemos utilizado el acorde Am7 en el primer tiempo del compás pero este pudo haber sido A7. En el tercer tiempo tenemos dos opciones, a saber: D7 y su tritono Ab7.

Fig. 21-2

Melodía de Momposina con sustitutos tritonales corregidos

Obsérvese en la Fig. 21.2 que las soluciones a los conflictos en la Fig. 21.1 involucran la utilización del sustituto tritonal. En ocasiones el sustituto tritonal no es suficiente por si solo y se debe refinar la sustitución, como en el G7(sus) del compás 3. Aquí la melodía contiene un Do, lo cual sugiere un acorde Sus., con 4a. suspendida.

Es posible obtener más variaciones sonoras introduciendo acordes menores 7 en los tiempos fuertes, como en el ejemplo a continuación, en el que se han insertado los acordes de Gm7 en lugar de G7sus y Fm7 en lugar de F7, ambos en tiempos fuertes.

Fig. 21-3

A continuación vemos un fragmento de La Cumbia Cienaguera (Martinez L.E., Barros P, Montañó E.), primero con la armonía tradicional y luego con la aplicación de dominantes extendidos.

Fig. 21-4

Armonía original

Rearmonización con dominantes extendidos y conflictos

En la rearmonización realizada existen intervallos de novena menor que sugieren cambios de acordes (ver siguiente diagrama).

En el siguiente ejemplo realizamos correcciones al fragmento de la Fig. 21-5 en la página anterior. Añadiendo acordes por quintas descendentes (retrógradamente) desde el acorde objetivo (G7) empezamos con Ab7(+5) como sustituto de D7. En Ab7(+5) la melodía (F) es la terciña del acorde - lo cual no constituye un intervalo conflictivo. El Mi natural del segundo tiempo es la quinta aumentada del acorde, lo cual se ve reflejado en el cifrado. Continuando en sentido retrógrado, al acorde de A7 se le agregó la 5+ para evitar el conflicto de 9m entre la melodía (Fa) y la quinta del acorde (Mi). En el primer tiempo del compás anterior ambos sustitutos tritonales están disponibles, E7 o Bb7, pero se opta por Bb7 porque desde ese punto inicia un desplazamiento cromático desc. hasta G7 (Bb / A / Ab / G) el cual da un sentido de movimiento y coherencia a la frase. También, la nota de la melodía pertenece al acorde Bb7.

La Cumbia Cienaguera

Fig. 22-1

Rearmonización 1

acorde objetivo

Bb7    A7(+5)    Ab7(+5)    G7

Los dos fragmentos siguientes contienen un ritmo armónico más activo. Las alteraciones en la armonía han sido aplicadas teniendo en cuenta la relación melodía / acorde.

Fig. 22-2

Rearmonización 2

Progresión con conflictos: Db7    Gb7    B7    E7    A7    D7    G7

Conflictos resueltos: D**b**7    C7sus    F7    E7(+5)    A7(+5)    A**b**7(+11)    G7

La siguiente rearmonización es una progresión cromática a partir de dominantes extendidos.

Fig. 22-3

Rearmonización 3

D**b**7    C7sus    B7(b5)    B**b**7    A7(+5)    A**b**7(+11)    G7

En el siguiente ejemplo vemos un fragmento de la cumbia Danza Negra, de José Barros, con su armonía original.

Fig. 22-4

Armonía original

C7    /    /    /

En el fragmento a continuación se han asignado acordes dominantes por quintas descendentes, empezando desde el acorde objetivo - en sentido retrogrado.

Fig. 22-5

Rearmonización con conflictos

A7    D7    (Gm7)    Acorde Objetivo

G7    C7

Fig. 22-6

Conflictos corregidos

Opción 2: Em7(b5)    A7    Am7    D7    Dm7    G7

Opción 1: E**b**7    A**b**7(+5)    G7sus    C7

## REARMONIZACIÓN DE ACORDES MENORES

En ocasiones un acorde menor séptima (m7) puede ser sustituido por uno menor sexta (m6) o séptima mayor (M7). Estas opciones son posibles si el acorde menor 7 a ser sustituido no forma parte de una progresión II - V. En la Fig. 23-1 vemos la armonía original del Vallenato *Distintos Destinos*, del compositor panameño Eddie Martínez y en la Fig. 23-2 encontramos la sustitución del acorde m7 por uno m6.

Fig. 23-1

*Armonía original*

Am7 G7 / Am7

No de-bi po-ner mis o-jos en al-guien co-mo tu

Fig. 23-2

*Rearmonización*

Am7 G7 / Am6

Aunque sería posible sustituir el acorde menor 7 por un acorde menor con séptima mayor, en el caso anterior no sería apropiado dado que la 7M del acorde (G#) crearía un conflicto de novena menor contra el La en la melodía. Por esta razón se optó por Am6. Cuando la nota de la melodía es la séptima menor no es posible utilizar la sexta o séptima mayor en el acorde - se forma un intervalo conflictivo de novena menor.

El siguiente fragmento del tema *El Alegre Pescador* aparece con su armonía original. En la Fig. 23-4 vemos una reharmonización con los acordes m6 y M7.

Fig. 23-3

*Armonía original*

Fm7 / / /

Va su-bien-do la co-rien-te con chin-cho-rrro y a-ta-rra-ya

Fig. 23-4

*Rearmonización*

Fm7 / Fm6 Fm(M7)

Los siguientes dos fragmentos del tema *Boquita Salá* (Pacho Galán) muestran la armonía original y la sustitución del acorde menor 7.

Fig. 23-5

*Armonía original*

Cm7 / / G7

La bri-sa tro-pi-cal a o-ri-llas de la mar le daun-ri-co sa-bor a tu bo-qui-ta

Fig. 23-6

*Rearmonización*

Cm6 Cm(M7) Cm6 G7

## LINEAS DESCENDENTES Y ASCENDENTES EN EL ACORDE MENOR

Es la armonización que se aplica sobre fragmentos melódicos de notas adyacentes que por lo general se desplazan por intervalos de medio tono en sentido ascendente o descendente en un solo acorde o inversiones del mismo. En la escuela del Jazz se le conoce como "línea cliché". Esta técnica puede ser utilizada con el acorde mayor pero su aplicación es más común en el modo menor.

En el siguiente fragmento de El Alegre Pescador podemos apreciar una aplicación de la técnica específica:

Fig. 24-1

El Alegre Pescador  
(José Barros)

F m                      F m/E                      F m/E<sup>b</sup>                      F m/D

*Línea cliché descendente en la voz inferior*

D<sup>b</sup>M7                      G<sup>7</sup>/D<sup>b</sup>                      C7                      F m7/C

Por lo general la línea cliché toma lugar en la voz grave y en sentido descendente, iniciando en la fundamental y descendiendo a la 7M, 7m y 6a, como en el ejemplo anterior. En este caso el desplazamiento se extiende al acorde D<sup>b</sup>M7 y en el acorde G<sup>7</sup> se aplica una inversión en el bajo (D<sup>b</sup>) para prolongar el efecto cromático hasta C7.

A continuación vemos una línea cliché en la voz superior del acompañamiento:

Fig. 24-2

F m                      F m(M7)                      F m7                      F m6

*Línea cliché descendente en la voz superior*

D<sup>b</sup>M7/F                      G m7(b5)/F                      C7(b9)/E                      F m7/E<sup>b</sup>

Esta técnica proviene de la superposición de los tetracordios superiores de las escalas menor natural y menor melódica, dando como resultado una línea melódica por grados diatónicos. En los tres siguientes fragmentos vemos las dos escalas antes mencionadas y la combinación de ambas para formar la línea cliché con intervalos cromáticos.

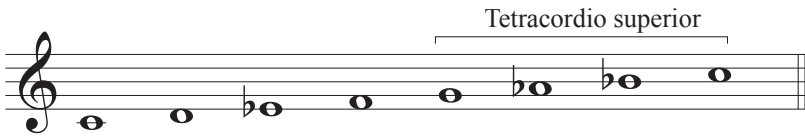
Fig. 25-1  Escala menor natural

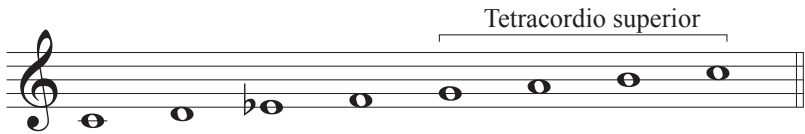

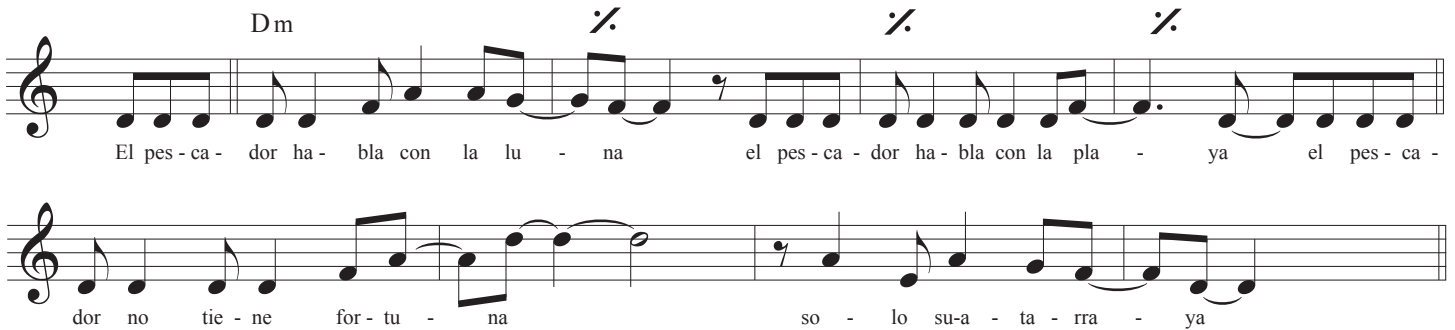
Fig. 25-2  Escala menor melódica

Fig. 25-3  Línea cliché - combinación de ambas escalas menores

Para aplicar esta técnica buscamos una frase melódica en la que la mayoría de sus notas sean diatónicas en una tonalidad, luego se procede a sustituir los acordes originales por otros que no formen intervalos conflictivos con la melodía. Estas líneas son utilizadas como notas guía\* en la conducción de voces. Se pueden presentar por debajo de la fundamental o por encima de la quinta del acorde.

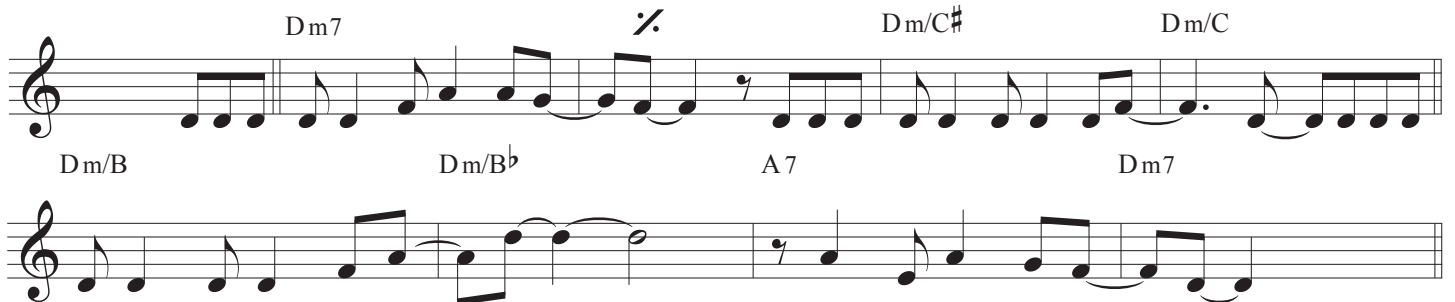
A continuación vemos la melodía del tema El Alegre Pescador con su armonía original.

Fig. 25-4



En el siguiente fragmento se utiliza la técnica específica en la voz inferior. Obsérvese que el desplazamiento cromático desciende desde Re hasta la fundamental del acorde dominante (A7).

Fig. 25-5



\* Son notas que ocupan la posición superior en la conducción armónica, definen su calidad.

Las líneas cliché pueden también ser aplicadas en las voces interiores del acorde. En este ejemplo el ritmo armónico es más activo, con dos acordes por compás.

El Alegre Pescador  
(José Barros)

Fig. 26-1

Fig. 26-2

*Cliché descendente en voz interna desde la fundamental*

Fig. 26-3

*Cliché ascendente en voz interna desde el quinto grado*

En la rearmonización de la Fig. 26-3 el segundo acorde aparece cifrado como Dm+5 (usual en el jazz), pero tradicionalmente es considerado como un acorde del sexto grado (Bb) en primera inversión (VI6), en la tonalidad de Re menor natural.

En el siguiente fragmento del tema Matilde Lina (Leandro Díaz) del folklore vallenato vemos una aplicación de línea cliché en tonalidad mayor.

Fig. 26-4

Rearmonización:	F	F+	B <sup>b</sup>	B <sup>b</sup> <sub>sus</sub>	C	F
Armonía original:	F		B <sup>b</sup>		C	F

La técnica cliché también puede ser aplicada con los acordes IIm, VIIm o IV (mayor y menor). Cuando toma lugar en el acorde IIm casi siempre prosigue a V7, como en el fragmento a la derecha.

Fig. 27-1

Fig. 27-2

Fig. 27-3

Esta técnica también puede se aplicada con el acorde IIIIm, aunque con menos frecuencia.

Los casos cubiertos hasta este punto son los que más utilizan la técnica específica, aunque son muchas las opciones posibles. A continuación vemos una aplicación.

Fig. 27-4

- Entre una y otra nota de la línea cliché es posible introducir notas de paso, como en el segundo tiempo del tercer compás del ejemplo anterior.
- Aunque es un recurso que puede aportar interesantes texturas y colores, su sobre utilización puede llegar a desvirtuar el sentido tonal de la frase musical.



### INTERCAMBIO MODAL

Es una práctica que inicia a principios del Siglo XVII, con el establecimiento de la tonalidad. Actualmente consiste, básicamente, en tomar acordes prestados\* de los modos menores y aplicarlos en el modo mayor paralelo (o tomar prestado del modo mayor para el menor). El paralelo menor de una tonalidad mayor es el modo menor que inicia en la misma fundamental que la del tono mayor. Por ej., el paralelo de Do mayor es Do menor (y viceversa).

Empezando con la adaptación de los modos griegos en la música sacra y prosiguiendo al presente, la música occidental ha sido fundamentada en el modo mayor, formado por dos tetracordios de igual construcción interválica, constituyéndose en el modo más estable. A través del tiempo la experimentación sonora ha llevado a una evolución del espectro de los acordes del modo mayor, con la utilización de acordes extrapolados desde los modos menores, que no desvirtúan el sentido de la tonalidad. Aún con estos acordes prestados la estabilidad sonora del modo se mantiene. También es posible utilizar acordes del modo mayor en el menor.

En los siguientes fragmentos vemos los acordes tetradas que se forman en Do mayor y en sus tres modos menores paralelos:

Fig. 28-1

Fig. 28-2

Mayor:	IM7	IIm7	IIIm7	IVM7	V7	VIIm7	VII
Menor natural:	IIm7	II	IIIbM7	IVm7	Vm7	VIbM7	VIIb7
Menor armónico:	IIm(M7)	II	IIIbM7(+5)	IVm7	V7	VIbM7	VII°
Menor melódico:	IIm(M7)	IIm7	IIIbM7(+5)	IV7	V7	VIIm7(b5)	VIIø

Los acordes de un modo pueden ser utilizados en otro, prestando atención a la relación melodía - armonía. El símbolo del acorde disminuido (°) hace referencia a una tetrada en donde a una triada disminuida se le agrega una tercera menor por arriba, o la séptima disminuida a partir de la fundamental.

\* También se conoce como "préstamo modal".



## ENLACES CON ACORDES MODALES.

En el siguiente fragmento vemos la melodía y acordes originales del vallenato Alicia Adorada y luego una rearmenización con acordes modales.

Fig. 30-1

Alicia Adorada  
(Juan Polo Valencia)

C                      Am7                      G                      C

*Fragmento original de Alicia Adorada*

Se sugiere no utilizar más de tres acordes modales seguidos, a menos que la sonoridad producida sea la deseada. A continuación, Fm7 y Bb7 no pertenecen al área o centro tonal de dominante del acorde original (G).

Fig. 30-2

CM7      Em7      Am7      Fm7      Bb7      CM7

*Sustitución con dos acordes modales seguidos*

Aquí en el punto cadencial se aplican los grados bVIM7 y bVIIM7:

Fig. 30-3

bVIM7      bVIIM7      CM7

AbM7      BbM7

En esta ocasión se incluye el acorde V7 cadencial de la tonalidad:

Fig. 30-4

V7      CM7

AbM7      G7      Am7

Otros posibles acordes para sustituir el acorde mayor del cuarto grado en el fragmento anterior podrían ser Dm7(b5) y D°7. En la Fig. 30-5 vemos la melodía y acordes básicos de Navidad Negra (José Barros) que inicia en modo menor y modula a Mi bemol mayor desde su V (Bb / Eb).

Fig. 30-5

Navidad Negra  
(José Barros)

Cm                      V                      I

                                 Bb                      Eb

En la Fig. 30-6 el intercambio modal con los acordes IIm7(b5) y V7 propicia el desplazamiento a Do menor 7:

Fig. 30-6

IIm7(b5)      V7

Cm6      Dm7(b5)      G7(#9)      Cm7

\* Son acordes que conllevan el "color" del modo al que representan y contienen las notas características de este. Son además acordes "no funcionales" dado que no suelen estar ubicados dentro de una estructura cadencial, por lo que su conducción difiere de las reglas tradicionales de la armonía. El acorde modal debe estar en estado de fundamental, esto debido a la fragilidad del sonido. Se debe tener en consideración las notas que darán al modo su cualidad, respetando un cierto orden de prioridad

## LÍNEAS MELÓDICAS EN EL BAJO

Después de la melodía principal, la línea melódica del bajo es la más importante. La simultaneidad sonora producida entre las dos líneas (melodía y bajo) es un sonido altamente estructurado en el que pueden darse cadencias de distintos tipos de acordes y enlaces fuera de lo común, como por ej: acordes diatónicos, intercambio modal, dominantes extendidos, dominantes secundarios, sustitutos tritonales de dominantes primarios y secundarios (subV7), abriendo nuevas posibilidades armónicas. Si lo deseado es un sonido claramente tonal entonces la línea melódica del bajo ha de ser diatónica en la tonalidad de la melodía.

Por lo general el sentido del desplazamiento de la línea del bajo (asc o desc.) es contrario al de la melodía. Una manera de empezar a trabajar es con figuras de larga duración como blancas y/o redondas y con enlaces con acordes diatónicos, evaluando la sonoridad y los intervalos entre ambas voces, así como el movimiento entre fundamentales y el ritmo armónico. Con un ritmo armónico activo (2 o más acordes por compás), quizá las progresiones diatónicas simples resulten apropiadas para iniciar el proceso. Luego procedemos a agregarle cromatismos y de ser necesario, a cambiar notas en la melodía, para ajustarla a algún acorde o progresión.

El Cantor de Fonseca  
(Carlos Huertas)

C C

Fig. 31-1

Al - guien me di - jo de don-de/es us - ted

*Armonía original*

Fig. 31-2

*Desplazamiento desc. diatónico con redondas*

*Desplazamiento diatónico con mayor ritmo armónico con blancas*

(Acorde cadencial) (Acorde objetivo de tónica)

En los dos ejemplos anteriores vemos que el primer intervalo de cada ejemplo es consonante, como lo son la mayoría de intervalos en tiempo fuerte. También es de notar que las líneas del bajo son diatónicas. Obsérvese que el acorde objetivo ha sido abordado con una cadencia fuerte.

En el siguiente ejemplo el desplazamiento es ascendente y el ritmo armónico es con blancas.

Fig.32-1

*Desplazamiento diatónico asc.*

(Resolución acordes cadencial y objetivo)

En el siguiente ejemplo la variación rítmica en el compás 3 ha sido aplicada para que la nota Sol en el bajo recaiga en el tercer tiempo (fuerte) creando un intervalo consonante de 8va. con la melodía.

Fig.32-2

(Resolución acordes cadencial y objetivo)

En el próximo ejemplo el desplazamiento es con negras y en sentido descendente.

Fig.32-3

*Desplazamiento desc. con ritmo armónico mas activo de negras y cromatismo.*

La idea es mantener la continuidad del sentido asc. o desc. del desplazamiento. La utilización de más de tres intervalos disonantes contiguos entre melodía y bajo afectará la claridad tonal. En este contexto los intervalos disonantes son los de segunda, cuarta, quinta y séptima; siendo los más disonantes los de segunda menor (9m), cuarta aumentada (#11) / quinta disminuida y séptima menor. Los consonantes son los de tercera, sexta y unísono. Las notas del bajo pueden ser consideradas como siendo los grados 1, 3, 5, o 7 de los potenciales acordes a ser utilizados. Si estas notas son consideradas como siendo la 9, 11 o 13 el resultado será un acorde híbrido y los cifrados se volverán más complejos. La utilización del séptimo grado en el bajo (tercera inversión del acorde tetrada) es preferible cuando provenga del mismo acorde en posición de fundamental, como en los tiempos tercero y cuarto del segundo compás (Fig. 32-3).

## ACORDES HÍBRIDOS

Los acordes híbridos se forman por una tríada o tetrada y un bajo que no forma parte del acorde, por ej: Bb/C, BbM7/C, GbM7/F, F/Eb, Dm/C, Gb/F, Gm7/A. Su fundamental es la nota del bajo. Se caracterizan porque no contienen tercera, lo cual les imparte un sonido indefinido, suspendido. Por lo anterior, poseen más de una función. Para no alterar su sonoridad, la tercera del acorde original no puede encontrarse en la melodía como nota principal. Su uso es frecuente en armonías modales y su aplicación a menudo toma lugar en momentos concretos, como por ej. como enlace entre dos acordes diatónicos, para dar énfasis o un color distinto. Estos acordes aparecen con el romanticismo tardío, el impresionismo y el jazz.



Tras haber determinado las notas de la línea del bajo el siguiente paso consiste en escoger los acordes, los cuales no necesariamente han de ajustarse a la teoría de las relaciones tonales cadenciales tradicionales. Anteriormente vimos que una opción para iniciar una rearmozación consiste en asignar un acorde cadencial justo antes del acorde objetivo y trabajar retrógradamente a partir del mismo. Podemos considerar las notas del bajo como siendo los grados 1, 3, 5, o 7 de los potenciales acordes a ser utilizados. Si las consideramos como siendo la 9, 11 o 13 el resultado será un acorde híbrido<sup>1</sup> y los cifrados se volverán complejos. Se puede empezar con acordes diatónicos simples, a partir de un acorde objetivo. A continuación vemos algunas aplicaciones de la técnica específica. En la Fig. 34-1 una de las dos rearmonizaciones es con fundamentales en la línea del bajo y la otra con distintos grados en el bajo.

Fig.34-1

2 rearmonizaciones Fig. 31-2:

C6/E	BbM7/D	C6	E7/B
C6/E	Dm7	CM7	Bm7(b5)

(3a)                      (3a)                      (fund)                      (5a)

FM7/A	C6/G	Fm(M7)	C6/E	Dm7(b5)	C6
Am7	G7	FM7	Em7	Dm7	C6

(3a)                      (5a)                      (fund)                      (fund)                      (fund)                      (fund)

Fig.34-2

Rearmonización de la Fig. 31-3

E7(+5)	Dm7	FM7/C	E7/B	Am7	G7	CM7
Em7(b5)	BbM7/D	C6	G7/B	D7/A	G7	C6

(fund)                      (3a)                      (fund)                      (3a)                      (5a)                      (fund)                      (fund)

Fig.34-3

Rearmonización Fig. 32-1 ascendente

FM7/A	E7/B	C6	Dsus7	E7(+5)	FM7	G7	C6
-------	------	----	-------	--------	-----	----	----

(3a)                      (5a)                      (fund).....

<sup>1</sup>. También reciben el nombre de acordes quebrados. El numerador indica el acorde y el denominador indica el bajo.

Continuación:

Fig. 35-1

CM7 Dm9 E7(b5) G7 D7 G7/B C6

Rearmonización de la Fig. 32-2

(Acorde objetivo)

Fig. 35-2

Em7(b5) BbM7/D C C/Bb Am7 C7/G F7(+4) E7sus Eb7 Dm7 Fm7/C B°7 C6

Rearmonización de la Fig. 32-3

Fig. 35-3

BbM7 Cm7 C#7 D7 EbM7 Em7(b5) F6 D7(+5)/F# Gm6

Rearmonización de la Fig. 33-2



Continuación:

Fig. 36-1

B♭M7/D      E♭M7(+11)      Em7(b5)      F7      A♭13/G♭      Gm6

Rearmonización de la Fig. 33-3

Fig. 36-2

B♭M7   Cm7      D♭M7   B♭M7/D      E♭M7(+4)   C7/E      Fm(M7)

Rearmonización de la Fig. 33-5

PARALELISMO

Término que hace referencia al movimiento horizontal paralelo y por lo general simultáneo entre dos o más notas/voces en una secuencia o progresión de acordes, en donde la estructura interválica entre las voces de los acordes no varía. Al pasar de uno a otro acorde todas las voces se desplazan en el mismo sentido, manteniendo los intervalos del acorde inicial.

A continuación vemos un fragmento del tema La Llorona Loca, con su armonía original:

La Llorona Loca (José Barros)

Fig. 37-1

Armonía Original Di - cen que sa - le u - na llo - ro - na lo - ca

El siguiente ejemplo muestra una aplicación de paralelismo diatónico. En sentido ascendente, la estructura interválica del primero y del resto de acordes es de 3a, 2a. y 3a. Esta estructura se mantiene hasta el final de la frase.

Fig. 37-2

Paralelismo diatónico

A continuación el mismo fragmento, esta vez con un intervalo más amplio (de 4a.) entre las dos voces superiores. Entre la 2a. y 3a. voz el intervalo es de segunda y también lo es entre la 3a. y 4a. voz.

Fig. 37-3

G(+4)

## ACORDES QUEBRADOS

En la música popular es de uso común utilizar cifrados en los que aparece el acorde y la indicación del bajo deseado, por ej: C/B. La primera letra indica el acorde y después de la barra oblicua (/) sigue la letra que indica el bajo. En ocasiones, en lugar de la barra oblicua puede aparecer una barra horizontal, por ej:  $\frac{D}{G}$ , pero en este caso el cifrado representa un poliacorde, donde ambas letras indican triadas.

A continuación vemos un fragmento del tema "Tu Cumpleaños" del cantautor Diomedes Díaz:

Tu Cumpleaños (Diomedes Díaz)

Fig. 38-1

C G

*Armonía original*

Un ejemplo de lo anteriormente expresado es el caso de la progresión I - V - VIIm, en donde el acorde dominante en primera inversión (V<sub>6</sub>) es utilizado como acorde de paso.

En el siguiente ejemplo la nota más grave del acorde inicia en la fundamental (C) y desciende diatónicamente hasta Sol.

Fig. 38-2

I            V<sub>6</sub>            VIIm            V

C            G/B            Am            Am/G            G            (G/F)

*Rearmonización con acordes quebrados*

A continuación vemos la melodía del coro del tema Hechao Pa' Lante, del cantautor Alvaro José Arroyo.

Hecha' o Pa' Lante (Joe Arroyo)

Fig. 38-3

G7 Cm

*Armonía original*    He\_\_\_\_\_ chao' pa' lan - te/y pre - pa - rao'

A continuación la técnica de acordes quebrados es utilizada en los acordes dominante y de tónica.

Fig. 38-4

G                            G            G/F            Cm/E<sup>b</sup>

En el siguiente fragmento vemos la melodía y armonía original del tema El Camino de la Vida\*, del compositor antioqueño Hector Ochoa.

Fig. 39-1

El Camino de la Vida  
(Hector Ochoa)

Armonía original

Am Dm G  
De pri - sa co - mo / el vien - to van pa - san - do los di - as y las no - ches  
C Am A7  
de la / in - fan - cia Un án - gel nos de - pa - ra sus cui -  
Dm F E  
da - dos mien - tras sus ma - nos te - jen las dis - tan - cias

A continuación vemos una aplicación de acordes quebrados:

Fig. 39-2

Rearmonización con acordes quebrados

Am A/G F F/E Dm G  
G/F Csus C C/B Am A A/G  
Dm/F Dm/E Dm F7 B7 E7

### RELACIÓN ACORDE QUEBRADO - ESCALA

Fig. 39-3

C/C	C jónica.	Gb/C	C alterada.
B/C	C disminuida de 1 tono - 1/2 tono.		C disminuida de 1/2 tono - 1 tono.
Bb/C	Bb mixolidia.	F/C	F mayor.
A/C	C disminuida de 1/2 tono - 1 tono.	E/C	C lidia aumentada.
Ab/C	Ab mayor.	Eb/C	C dórica.
G/C	C mayor.	D/C	C lidia.
		Db/C	C frigia y C locria

\* Este tema no es del Caribe colombiano sino de Antioquia. Lo hemos utilizado porque, además de que es una bella melodía, se presta para aplicar la técnica específica.

TRIADAS CON EXTENSIONES

Las extensiones (9a, 11a, 13a) pueden ser aplicadas como parte de una estructura triádica. En el siguiente ejemplo vemos la melodía y armonía tradicional del tema vallenato La Cachucha Bacana del cantautor y acordeonero Alejandro Durán.

Fig. 40-1

La Cachucha Bacana (Alejandro Durán)

Armonía original o - ye lo que di - ce/a - le - jo con su ca - chu - cha ba - ca - na

En el siguiente ejemplo vemos una aplicación de la técnica específica en modo mayor. Al agregar la 7a. y la 9a. a la triada de G se crea D/G. En el acorde dominante (D) al agregar la 7a., 9a. y 11a. se crea C/D.

Fig. 40-2

Rearmonización con triadas con extensiones diatónicas

En el siguiente fragmento de la melodía del porro Boquita Salá vemos su armonización original:

Fig. 40-3

Boquita Salá (Pacho Galán)

Armonía original en modo menor

Fig. 40-4

Rearmonización con triadas con extensiones

Fig. 40-5

Acordes quebrados de uso frecuente:

Acordes:	Triadas en los grados:	Acordes:	Triadas en los grados:
C	1(C) y 5(G)	Cm7(b5) (locrio)	2m(Db) y 6m(Ab)
C(+11)	1(C) y 2(D)	C7	1(C) y 7m(Bb)
Cm7	3m(Eb) y 7m(Bb)	C7 Alt	1m(Cm) y 7m (Bbm)

## PROGRESIONES DE ACORDES

Son muchas las progresiones de acordes en la música popular pero los desplazamientos entre acordes se dan de acuerdo al nivel de atracción (tensión - resolución) existente entre estos, a partir de la relación jerárquica de los tres ejes tonales, subdominante, dominante y tónica. Lo anterior puede ser condensado en los tres principios siguientes:

- 1) El acorde de tónica puede desplazarse a cualquier otro acorde de la tonalidad o fuera de esta.
- 2) Los acordes de función de subdominante tienden a proceder a los del área de dominante o de tónica.
- 3) Los acordes de función de dominante tienden a gravitar a los del área de tónica y de subdominante.

La progresión más básica está formada por dos acordes (ambos pertenecientes a la misma tonalidad), como es el caso con la armonía del tema "Los Frutos del Carnaval", del dominicano Cuco Valoy. Esta canción consta solo de dos acordes de principio a fin, a saber: C y G (I - V).

Fig. 41-1

Quee lo que tie - ne el car - na - val de curram - ba tan toen-lo-que-ceea - la hi - ja

Progresión dominante

Fig. 41-2

### 1) Progresión V7 - I

La progresión V7 - I la representamos con el símbolo (  $\curvearrowright$  ), indicando la resolución de un acorde dominante. Por lo general toma lugar al pasar de un compás al siguiente.

Siguiendo lo antes planteado, las siguientes resoluciones dominantes podrían ser representadas así:

Resolución de dominantes secundarios en la tonalidad de Do

### 2) Progresión V7 de V - V7

Cualquier acorde V7 puede ser precedido por otro V7 (V7 de V), lo cual constituye una extensión de la cadencia dominante. Esta resolución por lo general toma lugar al pasar de uno a otro compás. El siguiente fragmento del tema San Fernando, de Lucho Bermúdez, ejemplifica esta progresión.

La cadencia podría ser extendida, así: V7 de V | V7 de V | V7 de V | V7 | I

### 3) Progresión II - V

Cualquier acorde V7 puede ser antecedido por uno menor 7 a distancia de 4a. descendente. Por lo general toma lugar dentro del compás y puede ser representado así: IIm7 V7.

Fig. 42-1

La inserción del acorde menor 7 no afecta la relación V7 de V.

I		I		V7 de V		V7		IIm7	V7		I
C				D7		G7		Dm7	G7		C

Si extendemos el concepto V7 de V con la progresión IIm - V7 obtendremos posibilidades como la siguiente:

Fig. 42-2

IIm7	V7 de V		IIm7	V7 de V		IIm7	V7 de V		IIm7	V7		I
Bm7	E7		Em7	A7		Am7	D7		Dm7	G7		C
(t = A)			(t = D)			(t = G)			(t = C)			

### 4) Progresión V7 de II a IIm

Todo acorde menor 7 puede ser precedido por un dominante a distancia de quinta ascendente.

Fig. 42-3

Abm7	Db7		F#m7	B7		Em7	A7		Dm7	G7		C
IIm7 - V7 de II			IIm7 - V7 de II			IIm7 - V7 de II			IIm7 - V7 de II			I
de F#(m7)			de E(m7)			de D(m7)			de C			

El desplazamiento puede ser a partir de cualquiera de las dos combinaciones, V7 de II y V7 de V. A continuación vemos un ejemplo utilizando ambas opciones.

Fig. 42-4

F#m7	B7		Bm7	E7		Am7	D7		Gm7	C7		F
(IIm7) - V7 de V			(IIm7) - V7 de II			(IIm7) - V7 de II			(IIm7) - V7			I
de E(7)			de A(m7)			de G(m7)			de F			

A continuación vemos el patrón II V I en las doce tonalidades mayores:

Fig. 42-5

IIm7	V7	I
Dm7	G7	C
Ebm7	Ab7	Db
Em7	A7	D
Fm7	Bb7	Eb
F#m7	B7	E
Gm7	C7	F
Abm7	Db7	Gb
Am7	D7	G
Bbm7	Eb7	Ab
Bm7	E7	A
Cm7	F7	Bb
C#m7	F#7	B

PATRONES DE ACORDES


Los desplazamientos de las estructuras armónicas en la música popular a menudo están formados por patrones de acordes, establecidos desde la práctica musical. Existe una serie de patrones comunes que se repiten en un variado número de canciones, sin importar el género musical. El músico y estudiante de música debe estar en capacidad de reconocerlos y aplicarlos, por lo que su conocimiento es de especial importancia. A continuación vemos una serie de seis posibles patrones utilizados en la música popular.

- Fig. 43-1
- 1) I VIm IIm7 V7
  - 2) I I#° IIm7 V7
  - 3) I bIII° IIm7 V7
  - 4) V7(b9) de II IIm7 V7
  - 5) V7 de V IIm7 V7
  - 6) I V7 de IV IV IVm


En la siguiente ilustración vemos los cifrados de los seis patrones anteriores.

Fig. 43-2

Patrón 1	Patrón 2	Patrón 3
I VIm IIm7 V7	I I#° IIm7 V7	I bIII° IIm7 V7
C Am7 Dm7 G7	C C# Dm7 G7	C Eb Dm7 G7




Patrón 4	Patrón 5	Patrón 6
V7(b9) de II IIm7 V7	V7 de V IIm7 V7	I V7 de IV IV IVm
A7(b9) Dm7 G7	D7 Dm7 G7	C C7 F Fm



Con el patrón o progresión II V podemos realizar modulaciones, como en la siguiente ilustración del tema vallenato "Esa", del bajista y compositor José Vasquez.

Fig. 43-3

Modulaciones a F y a Am



*Modulación con II V*

En la siguiente página vemos una lista complementaria de algunos de los más comunes patrones de acordes.



Patrón I - VIm - IV - V = C Am F G

Quizá el más utilizado de los patrones de acordes es el I VIm IV V, también conocido como patrón de los 50s, y enematopéyicamente como patrón "du wap" (del Inglés Doo wop)<sup>1</sup>. A continuación vemos algunas de sus posibles variaciones.

Fig. 44

1) I6	Sub. V7 de II	IIm7 V7	=	C6	Eb7	Dm7 G7
2) I6 (IIm7)	IIIIm7 bIII°	IIm7 V7	=	C6 (Dm7)	Em7 Eb°	Dm7 G7
3) I6 (IIm7)	IIIIm7 bIIIIm7	IIm7 V7	=	C6 (Dm7)	Em7 Ebm7	Dm7 G7
4) I6 (IIm7)	IIIIm7 Sub V7 de II	IIm7 V7	=	C6 (Dm7)	Em7 Eb7	Dm7 G7
5) I6 (IIm7)	IIIIm7 V7(b9) de II	IIm7 V7	=	C6 (Dm7)	Em7 A7(b9)	Dm7 G7
6) I6	V7 de bVI	bVIM7 Sub. V7	=	C6	Eb7	AbM7 Db7

(Los acordes en paréntesis pueden ser omitidos)

Quizá la primera grabación de un tema musical que incluye esta progresión sea la de Blue Moon, de Richard Rodgers y Lorenz Hart, en 1934. Mas tarde la progresión experimenta un *crossover* al Rock and Roll gracias a Elvis Presley quien en 1957 también graba Blue Moon. El Blues, el Rock y otros géneros populares anglosajones han ejercido influencia en el desarrollo de la música popular de otras culturas. A continuación vemos una lista de patrones de acordes con los cifrados correspondientes (en Do) y nombres de artistas y de sus canciones grabadas que contienen dichos patrones. Al final se especifica la tonalidad de la grabación.

1) Patrón: I - V - VIm - IV = C G Am F

Don't Stop Believing (Glee) - Tonalidad: G.

Let it be (Beatles) - Tonalidad: C.

No Woman no Cry (Bob Marley) - Tonalidad: Db.

2) Patrón: I - V - VIm - IIIIm - IV - I - IV - V (patrón canon) = C G Am Em F C G

Canon en Re (Pachelbel) - Tonalidad: D

3) Patrón Blues original de 12 compases:

I - I - I - I - IV - IV - I - I - V - V - I - I = C7 C7 C7 C7 - F7 F7 C7 C7 - G7 G7 C7 C7

Johny B. Goode (Chuck Berry) - Tonalidad: Eb.

4) Patrón: IIm - IV - V - 7b = Am C D F.

Stepping Stone (Sex Pistols) - Tonalidad: A.

5) Patrón: I - IV - V - IV = C F G F

Wild Thing (Jimmy Hendrix) - Tonalidad: Ab.

6) Patrón I - V - VI - IV = C G Am F (Am F C G)

With or Without You (U2) - Tonalidad: D

What About Love (Heart) - Tonalidad: modula entre F mayor y su relativo menor.

1. Inicia en la década de los 40 y continua hasta los 60. Inicialmente fue un estilo de música vocal desarrollado en comunidades afroamericanas. Proviene de la mezcla del Rhythm and Blues y el Gospel.

- 7) Patrón V - I = G C  
Satisfaction (Rolling Stones) - Tonalidad: A
- 8) Patrón I - III - IV - iv = G B C Cm  
Creep (Radio Head) - Tonalidad: G
- 9) Patrón: Im - IIIM - IVm - bVI = Cm Eb Fm Ab  
House of the Rising Sun (Animals) - Tonalidad: G
- 10) Patrón VIm - IV - V - I = Am F G C  
Snow (Red Hot Chili Peppers) - Tonalidad: B
- 11) Patrón (flamenco) VIm - V - IV - III = Am G F E  
California Dreaming (Mamas and the Papas) - Tonalidad: Dbm.
- 12) Patrón Im- bVI - III - bVII = Am F C G  
What if God was one of us (Joan Osborne) - Tonalidad: A
- 13) Patrón I - IV - V - I = C F G C  
Lay Down Sally (Eric Clapton) - Tonalidad: A
- 14) Patrón I - VIm - IV - V = C Am F G  
Stand by me (Ben E. King) - Tonalidad: A
- 15) Patrón I - IV - IIIm - V = C F Dm G  
Run Around (Blues Traveler) - Tonalidad: G
- 16) Patrón I - IV - I - V = C F C G  
Brown Eyed Girl (Van Morrison) - Tonalidad: G
- 17) Patrón I - IIIIm - IV - I = C Em F C  
The Weight (The Band) - Tonalidad: A
- 18) Patrón I - IIIm - IIIIm - IV - V = C Dm Em F G  
Like a Rolling Stone (Bob Dylan) - Tonalidad: C
- 19) Patrón Im - V - Im - IVm - Im - V - Im = Cm G Cm Fm Cm G  
Black Magic Woman (Santana) - Tonalidad: Dm
- 20) Patrón: Im - bVI - IVm - bVII = Am F Dm G  
Mr Jones (Counting Crows) - Tonalidad: Am
- 21) Patrón: Im - bVII - IV - bVI = Cm Bb F/A Ab  
While my Guitar Gently Weeps (Beatles) - Tonalidad: Gm
- 22) Patrón: I - V - VIm - I - IV - V - V = C G Am C F G  
These Days (Jackson Brown) - Tonalidad: F  
Mr. Bojangles (Jeff Walker) - Tonalidad: D  
America (Paul Simon) - Tonalidad: D  
Don't Think Twice (Bob Dylan) - Tonalidad: E

23) Patrón I - bIII - IV - V = C Eb F G

I Feel Love (Donna Summer) - Tonalidad: Cm (modula a CM).

24) Patrón vi - I - ii - IV = Am C Dm F

Too Close (Alex Clare) - Tonalidad: D

Ghost Town (Adam Lambert) - Tonalidad: G

The Signal (Berticox) - Tonalidad: C

Nara (Es Posthumus) - Tonalidad: C

Slam Dunk (Da Funk) - Tonalidad: F

Outer Science (Jin) - Tonalidad: G

25) Patrón Punk (mayor) VIm - IV - I - V = Am F C G

(menor) Im - bVI - III - VII = Am F C G

Building a Mystery (Sarah MacLachlan) - Tonalidad: D

One of us (Joan Osborne) - Tonalidad: A

Hands (Jewell) - Tonalidad: Ab

26) Patrón I - VI7 - II7 - V7 - I = C A7 D7 G7 C. Esta progresión fue popularizada en la época del Rag Time.

Daydream (John Sebastian) - Tonalidad: C

Alice's Restaurant (Arlo Guthrie) - Tonalidad: D

Canon en Re (Pachelbel) - Tonalidad: D

27) Patrón Im - Im/M7 - Im/7 - Im/6 - VI = Am Am/G# Am/G Am/F# F

Stairway to Heaven (Led Zeppelin) - Tonalidad: Am

.....Las progresiones con los grados I IV y V son las más utilizadas en la música popular.....

.....La forma en que los acordes se relacionan entre si constituye la fundación de la construcción de la música popular.....

28) Patrón V IV I = C Bb F

Sweet Home Alabama (Lynyrd Skynrd) - Tonalidad: G

Back in Black (AC/DC) - Tonalidad: A

29) Patrón I V IV = C G F

Yellow Ledbetter (Pearl Jam) - Tonalidad: E

Baba O'riley (The Who's) - Tonalidad: F

30) Patrón I IV G IV = C F G F

Twist and Shout (Beatles) - Tonalidad: A

Los patrones anteriores forman parte del imaginario popular multicultural de más de un siglo y provienen de la práctica de un gran número de artistas y cantantes quienes los han utilizado en sus grabaciones desde la época del fonógrafo de Thomas Edison. Estos patrones pueden ser extrapolados a otros géneros musicales distintos al original y son útiles en el campo académico o el artístico.

## RELACIÓN MELODÍA - ACORDE.

Al rearmonizar en ocasiones se hace necesario rediseñar la melodía o crear una nueva. Vemos en la Fig. 48 una representación de la relación escala - acorde - tonalidad, formulada en la década de los setenta y proveniente de la práctica del jazz modal de finales de los cincuenta. Es un método que establece relaciones entre una selección de acordes y una selección de escalas dentro de un contexto tonal y utiliza una terminología modal para hacer referencia a los elementos. El concepto general es de que si un acorde es diatónico en una escala, las notas de la escala pueden a su vez ser utilizadas en la construcción melódica sobre dicho acorde.

Todo estudiante de música ha de practicar las escalas como parte de su formación, pero esa preparación, por lo general mecánica, adquiere más sentido musical en el momento en que las ejecuta con el acompañamiento de una progresión o secuencia de acordes. Las escalas son normalmente utilizadas como ejercicios de calentamiento, pero estas conllevan una función superior que es la de propiciar la creación melódica en la composición y/o la improvisación.

Antes de la década de los cuarenta las escalas más utilizadas por los jazzistas eran primordialmente cuatro: mayor, menor, mixolidia y blues. En la actualidad, un programa de estudios de la composición o improvisación melódica contemporánea, desde la escuela del jazz, puede incluir un promedio de más de 20 escalas, a saber: siete modos de la escala mayor, siete modos de la escala menor melódica, tres escalas disminuidas, dos escalas por tonos enteros, escalas pentatónicas, escalas bebop y escalas exóticas.

La nomenclatura de los cifrados del jazz se encuentra en evolución. Los músicos, compositores y educadores no han acordado una forma única de representar los acordes, por lo que estos pueden ser representados con más de un símbolo.

En la siguiente página se encuentra una tabla con una lista de cifrados de acordes, las escalas relacionadas y el modo en que se originan, las notas de la escala con Do como fundamental - los grados que la conforman y su construcción interválica y en la última columna el acorde tetrada (en sentido vertical).

Fig.48

## RELACION ESCALA – ACORDE - MODO

CIFRADOS DE ACORDES (seis categorías básicas)	NOMBRES DE LAS ESCALAS	ESCALA EN DO Grados e Intervalos								Tetrada En Do	
		C	D	E <sub>b</sub>	F	G	A	B <sub>b</sub>	C		
1) <b>Cm7, Cmin7, C-7</b>  (La primera opción en negrillas será el cifrado más utilizado en este texto.)	menor dórica  (modo 2 escala mayor)	C	D	E <sub>b</sub>	F	G	<b>A</b>	B <sub>b</sub>	C	B <sub>b</sub> G E <sub>b</sub> C	
		t	2a	3m	4a	5a	<b>6a</b>	7m	t		
		t	1	½	1	1	1	½	1		
	menor eólica  (modo VI escala mayor)	C	D	E <sub>b</sub>	F	G	<b>Ab</b>	B <sub>b</sub>	C	..	
		t	2a	3m	4a	5a	<b>6m</b>	7m	t		
		t	1	½	1	1	½	1	1		
2) <b>CM7, CΔ, Cmaj7</b>	Mayor  (modo I escala mayor)	C	D	<b>E</b>	F	G	A	<b>B</b>	C	B G E C	
		t	2a	<b>3M</b>	4a	5a	6a	<b>7M</b>	t		
		t	1	1	½	1	1	1	½		
CM7b5, CM7+4	Lidia  (modo IV escala mayor)	C	D	E	<b>F#</b>	G	A	B	C	B F# E C	
		t	2a	3M	<b>4+</b>	5a	6a	7M	t		
		t	1	1	1	½	1	1	½		
3) <b>C7 (sin alterar), C11, C13</b>	mixolidia (dominante)  (V modo escala mayor)	C	D	E	F	G	A	<b>Bb</b>	C	B <sub>b</sub> G E C	
		t	2a	3M	4a	5a	6a	<b>7m</b>	t		
		t	1	1	½	1	1	½	1		
C7+11, C9b5,	lidia b7 (dominante)  (IV modo menor melódica)	C	D	E	<b>F#</b>	G	A	B <sub>b</sub>	C	B <sub>b</sub> F# E C	
		t	2a	3M	<b>4+</b>	5a	6a	7m	t		
		t	1	1	1	½	1	½	1		
4) <b>C7alt (alterado)</b>  (múltiples cifrados por contener todas las alteraciones posibles)	super locria – dom. alterada - disminuida por tonos enteros. (VII modo menor melódica)	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	E	F#	G#	B <sub>b</sub>	C	B <sub>b</sub> G# E C	
		t	2m	3m	4b	4#	5#	7m	t		
		t	½	1	½	1	1	1	1		
C13b9, C13b9+11, C13#9, C7b9, C7	disminuida de ½ tono - 1 tono  (13ª natural)	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	E	F#	<b>G</b>	<b>A</b>	B <sub>b</sub>	C	A E D <sub>b</sub> B <sub>b</sub>
		t	2m	3m	3M	b5	<b>5</b>	<b>6</b>	7m	t	
		t	½	1	½	1	½	1	½	1	
C+, Caug, C7+5, C7b9+5, C7#9	frigia mayor  (V modo menor armónica)	C	D <sub>b</sub>	E	F	G	<b>Ab</b>	B <sub>b</sub>	C	B <sub>b</sub> G# E C	
		t	2m	3M	4	5	<b>6m</b>	7m	t		
		t	½	1½	½	1	½	1	1		
5) <b>Cø (semidisminuido) Cm7(b5)</b>	Locria  (VII modo mayor)	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	F	G <sub>b</sub>	A <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	C	B <sub>b</sub> G <sub>b</sub> E <sub>b</sub> C	
		t	2m	3m	4	b5	6m	7m	t		
		t	½	1	1	½	1	1	1		
	eólica b5 locria #2  (VI modo menor melódica)	C	D	E <sub>b</sub>	F	<b>G<sub>b</sub></b>	A <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	C	..	
		t	2	3m	4	<b>b5</b>	6m	7m	t		
		t	1	½	1	½	1	1	1		
	locria con 6ª. natural  (II modo armónica menor)	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	F	G <sub>b</sub>	<b>A</b>	B <sub>b</sub>	C	..	
		t	2m	3m	4	b5	<b>6</b>	7m	t		
		t	½	1	1	½	1½	½	1		
6) <b>Cø (disminuido)</b>	disminuida de 1 - ½	C	D	E <sub>b</sub>	F	G <sub>b</sub>	A <sub>b</sub>	A	B	C	A G <sub>b</sub> E <sub>b</sub> C
		t	2	3m	4	b5	6m	6	7M	t	
		t	1	½	1	½	1	½	1	½	
	super locria con 6ª natural -  (VII modo menor armónica)	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	E	G <sub>b</sub>	G#	<b>A</b>	C	..	
		t	b2	3m	4	b5	5#	<b>6</b>	t		
		t	½	1	½	1	1	½	1		

Propuesta Investigativa: La Rearmonización con Melodías del Caribe colombiano.

El presente trabajo es el resultado de una investigación en educación artística musical, con la que se buscó desentrañar las redes de significado y constructos personales de 19 participantes respecto a la eficacia y pertinencia del diseño de una propuesta didáctica para el aprendizaje de la rearmonización con melodías de la región Caribe colombiana en el programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. El estudio es de tipo, emergente, interpretativo, fenomenológico, cualitativo y se fundamenta en el interaccionismo simbólico, la etnometodología y la teoría fundamentada.

Se hizo un acercamiento comprensivo y émico de lo sucedido durante el transcurso de dieciséis sesiones de dos horas de clases y se utilizaron técnicas de recolección de datos y evidencias documentales como grabaciones en video y audio del accionar y expresarse de los participantes. Se realizaron codificaciones y se generó un modelo teórico que interpreta y describe las condiciones actuales que subyacen al estudio de la rearmonización en el aula.

La pregunta inicial para abordar la propuesta investigativa fue: ¿Cuáles son los significados que los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, atribuyen a una propuesta para el aprendizaje de la rearmonización musical a partir de melodías de la región Caribe colombiana?

Para lograr un acercamiento a lo anterior durante la investigación se buscó interpretar la valoración de los participantes respecto a la inclusión de la rearmonización en el programa de estudios, develando, desde la interacción y sus voces, las potencialidades didácticas de una propuesta para el aprendizaje del saber específico, interpretando comprensivamente a partir de la praxis pedagógica aquellos conocimientos y acciones que permitiesen el diseño de estrategias apropiadas para facilitar un aprendizaje significativo de la rearmonización musical. También se buscó identificar cuales técnicas de la rearmonización musical resultarían más atractivas a los participantes y apropiadas para el logro de los objetivos académicos.

Durante la indagación y búsqueda de materiales de consulta y apoyo pertinentes a la temática específica de la rearmonización se trabajó a partir del análisis y evaluación de textos de compositores, teóricos y docentes de música y materiales académicos que proporcionaron una nutrida bibliografía. Para la escogencia de la bibliografía primaria se empezó por determinar qué características o categorías se estimaban necesarias, pensando en la relación que estas podrían tener con los objetivos, como la de facilitar el aprendizaje de contenidos al nivel del grado de la enseñanza. Respecto al contenido se tuvo en cuenta su relevancia, objetividad, claridad, posible adaptación al currículum, extensión y respecto a la metodología: los objetivos, actividades explícitas y formas de evaluación.

Se analizaron trabajos de compositores de la escuela tradicional euro-occidental y también de compositores, músicos y docentes de la escuela del jazz que aportaron a la conformación del estado del arte. Inmersos en la línea de trabajos de la escuela tradicional europea se encuentran los textos: Curso de Formas Musicales (Joaquín Zamacois), Armonía del siglo XX (Vincent Persichetti), La Melodía (Ernst Toch) y el texto Armonía (Harmonielehre) de Diether de la Motte.

La bibliografía primaria de la escuela del Jazz utilizada incluye los textos Armonía Tonal Moderna (César A. De La Cerda), Teoría Musical y Armonía Moderna (Enric Herrera), Lidian Chromatic Concept of Tonal Organization del arreglista George Russell, A Modern Approach to Keyboard Harmony and Piano Techniques del profesor Sanford Gold, Reharmonization Techniques del profesor Randy Felts y Jazz Theory del profesor Mark Levine.

El modelo aplicado en este estudio se desprende de paradigmas como el de la perspectiva socio-crítica del currículo de Paulo Freire y está sustentado teóricamente en la concepción de que “educando y educador tienen el derecho y la responsabilidad de contribuir al contenido curricular” (Angulo, 2005). Este modelo curricular lo asocia a las experiencias de las personas, a la existencia del mismo en una determinada circunstancia histórica y como reflejo de un contexto social determinado. Es analizar el currículo desde la misma interacción humana; es pensarlo desde las dimensiones de cómo actúa e interactúa un grupo de personas en determinadas situaciones.

En la teoría curricular contemporánea se puede detectar una reacción en la que los profesores no son solo técnicos que han de ceñirse a lo diseñado y preparado por otros para aplicarlo en el aula. La visión crítica del currículo va más allá de este hecho. El docente ha de hacer modificaciones, llevando a cabo construcciones nuevas y el currículo se desarrolla mediante las transacciones que se producen en la clase.

Debido a que en esta propuesta el estudiante abordó el estudio de la rearmonización con melodías que le eran familiares, se trata entonces de un aprendizaje significativo, uno en el que, según Ausubel “la adquisición de ideas, conceptos y principios toman lugar al relacionar la nueva información con los conocimientos en la memoria” (Schunk, 1997), en donde el estudiante relaciona los nuevos conocimientos (rearmonización) con otros ya existentes en su estructura cognoscitiva (melodías de su contexto cultural) en su memoria a largo plazo, procesos que conllevan implicaciones afectivas pues responden a un deseo del sujeto con base en una motivación cultural intrínseca.

La presente investigación fue orientada bajo supuestos paradigmáticos hermenéuticos como los propuestos por Schleiermacher (1768-1834), quien puede ser considerado el padre de la hermenéutica moderna. Para él, la hermenéutica debe ser entendida como el arte del entendimiento (Cárcamo, 2005), tal es el caso con esta propuesta investigativa, la cual se fundamentó a partir del diálogo y en donde confluyeron lo interpretativo-comprensivo, émico y social, en su contexto natural, sin alterarlo; de igual forma, se buscó comprender e interpretar a partir de preguntas como: ¿Qué sucede en el escenario? ¿Qué significa para los participantes?

El trabajo realizado propendió por una comprensión del contexto de estudio, buscando una interpretación desde adentro de la realidad educativa, a partir de la interacción con los participantes y desde los conocimientos derivados de dicha interacción por parte de los investigadores. Tuvo como interés estudiar los significados emanados desde la individualidad y desde las interacciones humanas del aprendizaje en equipo. Posee un carácter inductivo en el cual desde una microsituación en particular (aula de clases) se extrajeron conclusiones de carácter general que posibilitaron la elaboración de teoría.

No se trabajó con variables ni se formularon hipótesis al comienzo de la investigación. No se buscaron explicaciones sino los significados que los actores le otorgaban a las acciones (Briones, 1995). El modelo inductivo aquí aplicado se fundamenta en los datos sin mediciones cuantitativas, con el objetivo de descubrir o identificar la pregunta de investigación durante el proceso de interpretación, proceso que llega al punto de comprender que los procedimientos llevados a cabo le dan sentido a las acciones realizadas por todos los actores involucrados. No hay duda de que el mantenimiento del elemento holístico en los procesos educativos que se pretendieron develar, así como la posibilidad de comprenderlos desde adentro, es decir, desde el punto de vista de los participantes, constituyeron inicialmente objetivos importantes de la investigación.

Se optó por trabajar desde una visión etnometodológica, por su característica principal de que estudia lo que se da desde la práctica, está interesada en la acción social, la intersubjetividad, la comunicación y el sentido común, y se basa en el supuesto de que todos los seres humanos tienen un sentido con el cual adecúan las normas de acuerdo con una racionalidad práctica, la que normalmente utilizan en la vida cotidiana (Álvarez, 2010).



En términos más sencillos, se trata de una perspectiva sociológica que toma en cuenta los métodos que los seres humanos utilizan en su vida diaria para realizar labores o acciones tales como sentarse, ir al trabajo, tomar decisiones, entablar una conversación o transportarse en el metro.

El tipo de metodología utilizado permitió crear una imagen realista del fenómeno y del grupo estudiado. Durante el estudio, se recurrió a la fenomenología como método complementario de la investigación. La fenomenología hace énfasis en los individuos y sus subjetividades y su meta es estudiar el mundo tal y como se manifiesta en el pensamiento consciente (Leal, 2011). El valor de la fenomenología estriba en permitir entrar en una comprensión de cuales son los significados, estructuras y esencia de una experiencia vivida por una persona, grupo o comunidad respecto de un fenómeno.

Fueron los actores del escenario investigativo quienes desde sus narraciones construyeron identidad sociocultural desde el estudio de la rearmonización musical, pero a la vez estas narraciones fueron una mediación privilegiada para la comprensión de sí mismos. Además de estos métodos complementarios de los paradigmas de la etnometodología y fenomenología, los investigadores consideraron pertinente recurrir al paradigma del interaccionismo simbólico, específicamente durante las actividades grupales. Según los planteamientos de Mead, la realidad social se construye a partir de la intersubjetividad establecida desde la confrontación de ideas y posturas, de consensos y acuerdos entre los miembros de un grupo (Sin Autor, S.F.).

Para acercarse a los objetivos, los investigadores optaron por recurrir a la teoría fundamentada para establecer criterios dialógicos que permitiesen encontrar estrategias apropiadas que facilitarían una identificación y lectura de lo transcurrido en el espacio y tiempo de la investigación. De esta manera se logró obtener una lectura e interpretación más objetiva de los resultados. Para el análisis de los datos a partir de la teoría fundamentada se optó por la utilización del programa Atlas.ti, diseñado para el análisis cualitativo de información. La teoría fundamentada propone procesos cualitativos de análisis de la información, con el objetivo de originar proposiciones teóricas fundamentadas en los datos empíricos, presupuestos que confluyan con las finalidades del estudio. Las investigaciones desarrolladas desde esta perspectiva tienen como objetivo identificar procesos sociales mediante la construcción de teoría a partir de los datos, por lo que mantiene un vínculo constante con la realidad cotidiana en la que surge y con el marco teórico del investigador (Cardeñoso, 2016).

El presente estudio está fundamentado en un diseño no experimental, por tanto no tuvo el rigor científico característico de los diseños científicos, no hubo mediciones cuantitativas ni tesis que probar, no existieron hipótesis (Tesis de Investigadores, 2012). No se construyó el contexto ni se manipuló intencionalmente una variable independiente. En el tipo de diseño no experimental, como es el caso con este estudio, no hay alcances iniciales ni finales, correlacionales o explicativos.

Siguiendo pautas constructivistas, los investigadores optaron por un diseño a partir de unidades didácticas, que en el presente caso han sido llamadas momentos didácticos, con el fin de impartir orden y motivación en la clase. El concepto de momentos didácticos se conformó en un espacio ordenado y planificado de aprendizaje que, aunque ha sido empleado generalmente en los primeros niveles educativos, con niños, resultó útil para este caso específico en donde los estudiantes participantes fueron adultos. Los momentos didácticos fueron empleados como medio de organización del tiempo en el cual se llevaron a cabo actividades previamente establecidas, con la intención final de garantizar una planificación y sistematización de todo aquello que habría de ser realizado durante las sesiones de clases en el aula.

Tras una revisión de los resultados obtenidos se pudo identificar que, en términos generales, existe una valoración positiva de los participantes sobre el aprendizaje de la rearmonización musical con melodías de la región Caribe colombiana. Se determinó que el aprendizaje es distinto e individual para cada persona, y que cada quien aprende de acuerdo a sus propios parámetros y ritmo, como quiere y puede; pero que también puede darse en equipo, y cuando esto sucede, enriquece el proceso en general.



Los estudiantes que formaron parte como co-partícipes de la investigación realizada en su contexto natural (aula de clases) lograron comprender de manera consciente y significativa que el programa de Licenciatura en Música ha de concebirse como un espacio natural de socialización, convivencia y sobre todo de oxigenación para su identidad y acervo cultural, desde la música de su propio contexto.

Siguiendo el planteamiento anterior, se pudo determinar que el currículo no puede ser una manera de silenciar las voces e invisibilizar la cultura autóctona; por el contrario, ha de contribuir a la concreción del derecho a tener una educación propia enmarcada en una cosmovisión y formas propias de trasmisión y apropiación de saberes y conocimientos. Es así como el estudio mostró que existen potencialidades didácticas relacionadas al aprendizaje de la rearmonización musical, lo cual se evidencia desde las voces de los participantes, en donde paralelamente a los conocimientos y las prácticas tradicionales, ajenas al contexto social específico, se apostó por lo propio.

El currículo transmitido de generación en generación, ha de estar sustentado en los saberes locales que promueven la subsistencia de prácticas tradicionales –como nos lo presenta De Sousa–, uno que sea capaz de intercambiar e hibridar con éste y otros saberes y conocimientos desde otras latitudes y culturas del mundo, donde la cultura tiene como fuente los abolengos y ancestros de la comunidad, sin olvidar que se es ciudadano del mundo.

El presente estudio puede ser interesante, esclarecedor y relevante con los propósitos praxeológicos de la línea pedagogía e interculturalidad porque el tema y problema planteados son relativamente nuevos en el campo de la educación y la pedagogía. Es un aporte original a las ciencias de la educación, en el que los participantes han desplegado una inconmensurable sensibilidad.

Los actores involucrados en este estudio llegaron al consenso de que es hora de quitar el velo que lleva a pensar que lo ya establecido es suficiente y consideran que el currículo ha de estar pensado en formar ciudadanos críticos que valoren y se apropien de los saberes de sus propios contextos, en la implementación de un diseño curricular a partir de unas condiciones de igualdad, rol que compete, para lo cual se deben asumir e implementar los mecanismos institucionales necesarios para su orientación y dirección dentro de la dinámica de sus patrones culturales.

## Referencias:

- AulaCitara. (20 de 2020: de 2015). *Aula Citara*. Obtenido de [https://www.facebook.com/Aula-Citara-137822046724244/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Aula-Citara-137822046724244/?ref=page_internal)
- Vásquez, P. E. (2000). *Musica en la antigua grecia*. Obtenido de Cultura Clasica.com: <http://www.culturaclasica.com/?q=node/6468>
- DivulgaMAT, L. m. (2020). *DivulgaMAT*. Obtenido de Centro Virtual de Divulgación de las Matemáticas.: <https://virtual.uptc.edu.co/ova/estadistica/docs/autores/pag/mat/Pitagoras9.asp.htm>
- MúsicaAntigua, E. R. (2018). *MusicaAntigua.com*. Obtenido de <https://www.musicaantigua.com/el-renacimiento-una-etapa-corta-pero-de-las-mas-importantes-dentro-de-la-historia-de-la-musica/>
- MúsicaAntigua, L. D. (2019). *MusicaAntigua.com*. Obtenido de <https://www.musicaantigua.com/las-diferencias-un-nuevo-estilo-de-composicion/>
- Martos, E. s. (2012). *Temas para la Educación*. Obtenido de Revista digital para profesionales de la enseñanza: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd12969.pdf>
- La Chacona, F. (2020). *La Chacona, Formas*. Obtenido de <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/variaciones/04-chacona.php>
- Berendt, J. (1994). El Jazz, de New Orleans al jazz Rock. En J. Berendt, *El Jazz, de New Orleans al jazz Rock* (pág. 37). Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Schunck, D. (1977). *Teorías del Aprendizaje*. México: Prentice Hall - Hispanoamericana.
- Schleiermacher, F. D. (1999). *Los discursos sobre hermenéutica - Daun - Universidad de Navarra*. Obtenido de Cuadernos de Anuario Filosófico . Serie Universitaria: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6082/1/83.pdf>
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía*, libro 1. En J. Zamacois, *Tratado de Armonía*. España: SpanPress(R) Universitaria.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Eaglefield, A. (1947). *Teoría y Práctica de la Armonía Moderna*, México: Ed. Centauro.
- Persichetti, V. (1997). *Armonía del siglo XX*. En V. Persichetti, *Armonía del siglo XX*.
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press.
- De la Cerda, C. (1960). *Armonía Tonal Moderna*. México: Play creative piano.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. En W. Piston, *Armonía* (pág. 165). España: SpanPress.