

**Menú Armónico**

**Nueve recursos de Rearmonización Tonal aplicados a la Música Contemporánea en  
Formatos Múltiples de Banda.**

María Alejandra Gámez Araujo

Asesor

John Alexander Amézquita Gaitán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

Pasto 2024

## **Dedicatoria**

Agradezco a Dios por ser mi inspiración en este proyecto. En cada momento sentí su presencia, y gracias a Él he tenido la fortaleza para alcanzar mis objetivos. Su compañía a lo largo de mi vida ha sido invaluable. Él es todo para mí.

A mis amados padres, Álvaro Javier Gámez y Ruth Araujo, por ser mis mentores y mi apoyo incondicional. Gracias por el amor y la guía que me han brindado, ustedes han formado la persona que soy hoy. Muchos de mis logros, incluido este, son gracias a ustedes.

A mi esposo. Aunque nos conocimos cuando ya había avanzado en esta carrera, nos acoplamos para formar un equipo maravilloso. Gracias por creer en mí, apoyarme y por buscar siempre la manera de ayudarme a mejorar. Te amo.

A mi gran amigo y maestro, Ricardo Chamorro Erazo, por enseñarme a hacer las cosas con el corazón e impulsarme a estudiar esta hermosa carrera. Tu paciencia y ayuda cuando las necesité fueron determinantes. Gracias por cada muestra de cariño y apoyo; eres el mejor amigo que alguien podría tener.

A mi querida Cupa preciosa, agradezco infinitamente por tu hermosa compañía. Me hace inmensamente feliz tenerte a mi lado, especialmente durante mis largas horas de estudio. Tu presencia ilumina mis días y hace que cada momento sea más bonito. Gracias por ser parte de mi vida.

A todos mis maestros, quienes han compartido su sabiduría y experiencia conmigo a lo largo de mi trayectoria académica. Agradezco profundamente las valiosas lecciones que han enriquecido mi camino hacia el conocimiento y el crecimiento personal. Sin su guía y dedicación, no habría llegado hasta donde estoy hoy.

## Resumen

El proyecto "Menú Armónico" explora diversas técnicas de armonización aplicadas en composiciones originales para múltiples géneros musicales. Basado en el libro "Armonía Funcional" de Claudio Gabis, se destaca la importancia de la armonía como uno de los pilares de la música, comparándola con el estudio de las matemáticas y la gramática. Las técnicas analizadas incluyen la sustitución diatónica interna, que introduce nuevos colores dentro de la misma tonalidad; acordes de paso diatónicos y cromáticos, que conectan acordes principales suavemente; y dominantes secundarias, que añaden tensión y dirección. También se examinan los acordes segundos relacionados para transiciones modales, sustitutos tritonales para variar dominantes, y la cadencia II-V-I, esencial en el jazz y la música clásica, también temáticas como "Melody Drives Harmony", donde la melodía dicta la armonía, y la armonía negativa, que emplea simetría en el círculo de quintas para generar disonancias y nuevas posibilidades armónicas, completan el compendio. Se pretende proporcionar referencias sonoras para cada técnica, permitiendo a los músicos comprender, aplicar y degustar estas herramientas de manera práctica y creativa, enriqueciendo así sus composiciones y arreglos.

***Palabras Claves:*** armonía, formato, función, acorde, rearmonización, composición

## Abstract

The "Harmonic Menu" project explores various harmonization techniques applied in original compositions for multiple musical genres. Based on the book "Functional Harmony" by Claudio Gabis, the importance of harmony as one of the pillars of music is highlighted, comparing it to the study of mathematics and grammar. The techniques analyzed include internal diatonic substitution, which introduces new colors within the same tonality; diatonic and chromatic passing chords, which connect major chords smoothly; and secondary dominants, which add tension and direction. Also examined are related seconds for modal transitions, tritone substitutes to vary dominants, and the II-V-I cadence, essential in jazz and classical music as well as themes such as "Melody drives harmony", where the melody dictates the harmony, and negative harmony, which uses symmetry in the circle of fifths to generate dissonances and new harmonic possibilities, complete the compendium. The aim is to provide sound references for each technique, allowing musicians to understand, apply and sample these tools in a practical and creative way, thus enriching their compositions and arrangements.

**Keywords:** *Harmony, format, function, chord, reharmonization, composition*

## Tabla de Contenido

	<i>Pág.</i>
Dedicatoria.....	2
Resumen.....	3
Abstract.....	4
Planteamiento Temático.....	16
Justificación .....	17
Objetivos.....	18
Objetivo General.....	18
Objetivos Específicos.....	18
Marco Teórico.....	19
Armonía.....	19
Sustitución Diatónica Interna.....	20
Black Orpheus.....	20
Danza De Gardenias - (Versión Acústica).....	22
Acordes de paso Diatónicos.....	25
Amo.....	26
Hard To Say I'm Sorry/Get Away - Leonid & Friends Feat. Arkady Shilkloper (Chicago Cover).....	28
Dominantes Secundarias.....	32

Por Debajo De La Mesa .....	33
Don ´T Stop Me Now.....	34
Segundos Relacionados.....	36
Un Gato en la Oscuridad .....	37
Fantasía En 6/8.....	39
Sustituto Tritonal.....	42
A Night In Tunisia .....	43
Delores .....	45
Acordes de Paso Cromáticos.....	48
Friends Will Be Friends .....	49
Me Voy Pa´Cali .....	52
Cadencia II - V - I.....	55
Y cómo es él.....	56
Skyfall .....	58
Armonización de una Melodía (Melody Drives Harmony) .....	60
Countdown .....	61
Con Alma .....	67
Armonía Negativa.....	69
La Dispiragua .....	70

Proceso Creativo .....	73
Herramientas de Rearmonización .....	74
Sustitución Diatónica Interna.....	74
“Armonía A La Diatónica” (Balada).....	74
Acordes de Paso Diatónicos.....	78
“Bistec De Paso” (Jazz) .....	78
Dominantes Secundarias .....	82
“Sabor A Dominantes” (Cumbia) .....	82
Segundos Relacionados.....	86
“Segundos Roll” (Rock & Roll).....	86
Sustitutos Tritonales.....	91
“Merengue Tritonal” (Merengue) .....	91
Acordes de Paso Cromáticos.....	96
“Salsa Al Paso” (Salsa).....	96
Cadencia II - V- I .....	100
“Fusión 251” (Funk) .....	100
Armonización de una Melodía – Melody Drives Harmony.....	103
“Melodía Y Sabor” (Bossanova).....	103
Armonía Negativa .....	107

“Reggae Al Revés” (Reggae).....	107
Conclusiones.....	113
Referencias.....	114
Anexos .....	115

## Lista de Figuras

	<i><b>Pág.</b></i>
<b>Figura 1</b> <i>Black Orpheus - Sustitución Diatónica Interna</i> .....	22
<b>Figura 2</b> <i>Danza de Gardenias - Sustitución Diatónica Interna</i> .....	25
<b>Figura 3</b> <i>Acordes de paso diatónicos – Canción Amo</i> .....	28
<b>Figura 4</b> <i>Acordes de paso diatónicos - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> .....	31
<b>Figura 5</b> <i>Dominantes Secundarias - “Por Debajo de la Mesa”</i> .....	34
<b>Figura 6</b> <i>Dominantes Secundarias - “Don’t Stop Me Now”</i> .....	36
<b>Figura 7</b> <i>Segundos relacionados - “Un gato en la oscuridad”</i> .....	39
<b>Figura 8</b> <i>Segundos Relacionados - “Fantasía en 6/8”</i> .....	41
<b>Figura 9</b> <i>Sustituto tritonal - “A Night in Tunisia”</i> .....	45
<b>Figura 10</b> <i>Sustitución Tritonal - “Delores”</i> .....	48
<b>Figura 11</b> <i>Acordes de Paso Cromáticos - “Friends Will Be Friends”</i> .....	52
<b>Figura 12</b> <i>Acordes de Paso Cromáticos – “Me Voy Pa’ Cali”</i> .....	54
<b>Figura 13</b> <i>Cadencia (IIIm-V-I) – “Y cómo es él”</i> .....	58
<b>Figura 14</b> <i>Cadencia (IIIm-V-I) – “Skyfall”</i> .....	60
<b>Figura 15</b> <i>Armonización de una melodía - “Countdown”</i> .....	66
<b>Figura 16</b> <i>Armonización de una melodía - “Con Alma”</i> .....	68
<b>Figura 17</b> <i>Eje de simetría</i> .....	70
<b>Figura 18</b> <i>Armonía Negativa “La Dispiragua”</i> .....	72
<b>Figura 19</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - “Armonía A La Diatónica” - Progresiones diatónicas básicas</i> .....	76

<b>Figura 20</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - “Armonía A La Diatónica”, Progresión Sust. Diatónica Interna</i> .....	77
<b>Figura 21</b> <i>Acordes de Paso Diatónicos - “Bistec De Paso”</i> .....	80
<b>Figura 22</b> <i>Acordes de Paso Diatónicos - “Bistec De Paso” – Uso de acordes de paso diatónicos</i> .....	81
<b>Figura 23</b> <i>Acordes de Paso Diatónicos - “Bistec De Paso” – Aplicación de la Técnica</i> .....	82
<b>Figura 24</b> <i>Dominantes Secundarias - “Sabor a Dominantes” - Armonía básica en la tonalidad Am</i> .....	84
<b>Figura 25</b> <i>Dominantes Secundarias - “Sabor a Dominantes” – Introducción</i> .....	85
<b>Figura 26</b> <i>Dominantes Secundarias - “Sabor a Dominantes” - Progresión inicial añadiendo dominante secundaria</i> .....	86
<b>Figura 27</b> <i>Uso de la técnica Segundos Relacionados para modulación</i> .....	88
<b>Figura 28</b> <i>Uso de la técnica dentro de la misma tonalidad</i> .....	90
<b>Figura 29</b> <i>Sustitutos Tritonales - “Merengue Tritonal” - Progresión armónica sección A</i> .....	94
<b>Figura 30</b> <i>Fragmento de la sección B – Sustitutos Tritonales</i> .....	95
<b>Figura 31</b> <i>Sustitutos Tritonales - “Merengue Tritonal” - Sección C – Ostinato</i> .....	95
<b>Figura 32</b> <i>Progresión armónica básica</i> .....	98
<b>Figura 33</b> <i>Aplicación de la técnica</i> .....	99
<b>Figura 34</b> <i>Cadencia IVm – V- I - “Fusión 251” Progresión armónica - Compás 8 a 16</i> .....	101
<b>Figura 35</b> <i>Cadencia IIIm – V- I - “Fusión 251” Progresión armónica - parte B</i> .....	102
<b>Figura 36</b> <i>Armonización De Una Melodía -” Melodía Y Sabor” - aplicación de la técnica</i> ..	105
<b>Figura 37</b> <i>Armonización De Una Melodía -” Melodía Y Sabor” a partir del compás 6</i> .....	107
<b>Figura 38</b> <i>Armonía Negativa - “Reggae Al Revés” - Aplicación de la técnica</i> .....	109

<b>Figura 39</b> <i>Armonía Negativa - “Reggae Al Revés” - Progresión armónica tradicional del reggae</i> .....	110
<b>Figura 40</b> <i>Armonía Negativa - “Reggae Al Revés” - Parte C</i> .....	111

## Lista de Tablas

	<i><b>Pág</b></i>
<b>Tabla 1</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - Progresión Inicial - Black Orpheus</i> .....	21
<b>Tabla 2</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - compás 5 – 7 - Black Orpheus</i> .....	21
<b>Tabla 3</b> <i>Sustitución Diatónica Interna – compás 1-3 – Danza de Gardenias</i> .....	23
<b>Tabla 4</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - compás 5 - 8 - Danza de Gardenias</i> .....	23
<b>Tabla 5</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - Progresión compás 9 - 12 – Danza de Gardenias</i> .....	23
<b>Tabla 6</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - Progresión compás 13 -16- Danza de Gardenias</i> .....	24
<b>Tabla 7</b> <i>Sustitución Diatónica Interna - compases 17 – 20 - Danza de Gardenias</i> .....	24
<b>Tabla 8</b> <i>Acordes de paso Diatónicos- Compás 1 -5 - canción Amo</i> .....	26
<b>Tabla 9</b> <i>Acordes de paso Diatónicos - compás 5 y 6 – canción Amo</i> .....	27
<b>Tabla 10</b> <i>Acordes de paso Diatónicos - Compás 1-10 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> ..	29
<b>Tabla 11</b> <i>Acordes de paso Diatónicos – compás 3 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> .....	29
<b>Tabla 12</b> <i>Acordes de paso Diatónicos – compás 15 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> .....	30
<b>Tabla 13</b> <i>Acordes de paso Diatónicos – compás 17 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> .....	30
<b>Tabla 14</b> <i>Acordes de paso Diatónicos – compás 20 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”</i> .....	30
<b>Tabla 15</b> <i>Dominantes Secundarias - “Por Debajo de la Mesa”</i> .....	33
<b>Tabla 16</b> <i>Dominantes Secundarias - Progresión compás 6 - 11 - Don t Stop Me Now</i> .....	35
<b>Tabla 17</b> <i>Ejemplo de Segundos Relacionados – Tonalidad C</i> .....	37
<b>Tabla 18</b> <i>Segundos Relacionados - Progresión compás 8 - 9 – “Un gato en la oscuridad”</i> ....	38
<b>Tabla 19</b> <i>Segundos Relacionados - Progresión compás 6 – 8 - “Fantasía en 6/8”</i> .....	40
<b>Tabla 20</b> <i>Segundos Relacionados - Progresión compás 10- 12 - “Fantasía en 6/8”</i> .....	40
<b>Tabla 21</b> <i>Ejemplo de Sustitutos Tritonales</i> .....	42

<b>Tabla 22</b> <i>Sustituto Tritonal - Compás 2 - “Delores”</i> .....	47
<b>Tabla 23</b> <i>Sustituto Tritonal - Compás 6 - “Delores”</i> .....	47
<b>Tabla 24</b> <i>Acordes de paso cromáticos - Compás 23 - “Friends Will Be Friends”</i> .....	50
<b>Tabla 25</b> <i>Acordes de paso cromáticos - Compás 27 - “Friends Will Be Friends”</i> .....	51
<b>Tabla 26</b> <i>Acordes de paso cromáticos - Compás 29 - “Friends Will Be Friends”</i> .....	51
<b>Tabla 27</b> <i>Acordes de paso cromáticos – Compás 3 - “Me Voy Pa’ Cali”</i> .....	53
<b>Tabla 28</b> <i>Cadencia (IIIm-V-I) – Compás 2-4 “Y cómo es él”</i> .....	57
<b>Tabla 29</b> <i>Cadencia (IIIm-V-I) – compás 7 - “Skyfall”</i> .....	59
<b>Tabla 30</b> <i>Armonización de una melodía - Compases 1 al 4- “Countdown” - Armonía Base: IIIm – V - I</i> .....	62
<b>Tabla 31</b> <i>Armonización de una melodía – Compás 2 - “Countdown”</i> .....	63
<b>Tabla 32</b> <i>Progresión que utiliza Coltrane:</i> .....	63
<b>Tabla 33</b> <i>Armonización de una melodía – Compás 5 - 8 - “Countdown”</i> .....	64
<b>Tabla 34</b> <i>A partir de C (Do mayor) se aplica el círculo de terceras:</i> .....	64
<b>Tabla 35</b> <i>Los acordes son precedidos por sus dominantes:</i> .....	64
<b>Tabla 36</b> <i>Progresión final resultante</i> .....	64
<b>Tabla 37</b> <i>Armonización de una melodía - Compases del 1 al 4</i> .....	65
<b>Tabla 38</b> <i>Armonización de una melodía - Compás del 5 al 8</i> .....	65
<b>Tabla 39</b> <i>Armonización de una melodía - compases 1 - 2 - “Con Alma”</i> .....	67
<b>Tabla 40</b> <i>En el compás 5, encontramos la progresión</i> .....	68
<b>Tabla 41</b> <i>Armonía Negativa (ejemplo) – Escala Mayor</i> .....	70
<b>Tabla 42</b> <i>Armonía Negativa – primeros compases - “La Dispiragua”</i> .....	71
<b>Tabla 43</b> <i>“Armonía A La Diatónica” - Progresión armónica básica</i> .....	77

<b>Tabla 44</b> <i>Progresión básica de la composición</i> .....	80
<b>Tabla 45</b> <i>Acordes de paso diatónicos</i> .....	81
<b>Tabla 46</b> <i>Acordes de paso diatónicos</i> .....	81
<b>Tabla 47</b> <i>Armonía básica en la tonalidad Am</i> .....	84
<b>Tabla 48</b> <i>Introducción - Dominantes secundarias</i> .....	85
<b>Tabla 49</b> <i>Progresión inicial añadiendo dominante secundaria</i> .....	85
<b>Tabla 50</b> <i>Progresión armónica básica</i> .....	88
<b>Tabla 51</b> <i>Técnica segundos relacionados mediante acordes</i> .....	89
<b>Tabla 52</b> <i>Segundos relacionados - “Segundos Roll”- Funciones armónicas tonalidad C7</i> .....	89
<b>Tabla 53</b> <i>Segundos relacionados - “Segundos Roll”- Funciones armónicas tonalidad D7</i> ....	89
<b>Tabla 54</b> <i>Parte C, en tonalidad de D (Re mayor)</i> .....	90
<b>Tabla 55</b> <i>Segundos relacionados - “Segundos Roll”- sin realizar modulación</i> .....	90
<b>Tabla 56</b> <i>Progresión armónica sección A – Merengue Tritonal</i> .....	93
<b>Tabla 57</b> <i>Sustitutos Tritonales - “Merengue Tritonal” - Sustituto Tritonal de C7</i> .....	94
<b>Tabla 58</b> <i>Acordes de Paso Cromáticos - “Salsa Al Paso” - Progresión armónica básica</i> .....	98
<b>Tabla 59</b> <i>Acordes de Paso Cromáticos - “Salsa Al Paso” - Acordes de paso cromáticos aplicados</i> .....	98
<b>Tabla 60</b> <i>Tensión armónica</i> .....	99
<b>Tabla 61</b> <i>Inversión para pivotar hacia un acorde mayor</i> .....	99
<b>Tabla 62</b> <i>Acordes de Paso Cromáticos - “Fusión 251” - compás 1 al 8</i> .....	100
<b>Tabla 63</b> <i>Progresión armónica básica inicial - “Fusión 251”</i> .....	101
<b>Tabla 64</b> <i>Progresión armónica parte B – “Fusión 251” – aplicación de la técnica</i> .....	102
<b>Tabla 65</b> <i>Progresión armónica aplicando la técnica – “Melodía y Sabor”</i> .....	105

<b>Tabla 66</b> <i>Progresión armónica – “Melodía y Sabor”</i> .....	106
<b>Tabla 67</b> <i>Uso de la armonía negativa</i> .....	109
<b>Tabla 68</b> <i>Progresión armónica tradicional - Reggae al Revés</i> .....	109
<b>Tabla 69</b> <i>Parte C Armonía Negativa</i> .....	110

### Planteamiento Temático

El proyecto "**Menú Armónico**" explora diversas técnicas de armonización aplicadas en composiciones originales para múltiples géneros musicales. Basado en el libro "*Armonía Funcional*" de *Claudio Gabis*, se destaca la importancia de la armonía como uno de los pilares de la música, comparándola con el estudio de las matemáticas y la gramática.

Las técnicas analizadas incluyen la sustitución diatónica interna, que introduce nuevos colores dentro de la misma tonalidad; acordes de paso diatónicos y cromáticos, que conectan acordes principales suavemente; y dominantes secundarias, que añaden tensión y dirección. También se examinan los acordes segundos relacionados para transiciones modales, sustitutos tritonales para variar dominantes, y la cadencia II-V-I, esencial en el jazz y la música clásica.

Además, se exploran técnicas como "*Melody Drives Harmony*", donde la melodía dicta la armonía, y la armonía negativa, que emplea simetría en el círculo de quintas para generar disonancias y nuevas posibilidades armónicas.

“Sin duda, lo más importante en una rearmonización es su finalidad; el cambiar por cambiar fácilmente desembocará en una progresión incoherente. Así pues, un objetivo será esencial” (Herrera, 1993) .

Se pretende proporcionar referencias sonoras para cada técnica, permitiendo a los músicos comprender y aplicar estas herramientas de manera práctica y creativa, enriqueciendo así sus composiciones y arreglos,

Este proyecto surge de la necesidad de contar con referencias auditivas que permitan interiorizar de manera particular cada una de las herramientas armónicas exploradas. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo aplicar de manera individual las herramientas armónicas para crear composiciones que funcionen como referentes auditivos en diversos géneros?

## Justificación

El estudio de la armonización en composiciones musicales es fundamental para comprender y aplicar técnicas que enriquecen la creación musical. Esta investigación tiene relevancia en la medida que ofrece a los músicos una comprensión profunda de cómo las notas y acordes pueden ser utilizados de *diversas* maneras para crear sonidos agradables y funcionales dentro de una composición.

Explorar las herramientas y técnicas armónicas permite a los compositores expandir su paleta creativa, añadiendo variedad, profundidad y riqueza a sus obras. Además, algunas de ellas proporcionan enfoques innovadores que desafían las convenciones tradicionales, permitiendo a los músicos experimentar y desarrollar estilos únicos.

Proporcionar referencias sonoras y ejemplos prácticos de cada técnica ayudará a los músicos a internalizar y aplicar estos conceptos de manera efectiva, contribuyendo a su formación integral y a la evolución de sus capacidades compositivas y arreglistas. Este estudio, no solo enriquece la teoría musical, sino que también tiene un impacto significativo en la práctica y creatividad musical.

Es importante contar con referencias auditivas para complementar la comprensión teórica. La capacidad de escuchar ejemplos prácticos y concretos de las técnicas estudiadas permite a los músicos conectar la teoría con la práctica, mejorando además su habilidad creativa para componer.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Elaborar un repertorio de 9 piezas breves en diversos géneros, donde se apliquen las herramientas de Rearmonización Tonal, articulándolas en el contexto de la música Moderna.

### **Objetivos Específicos**

Establecer una base teórica sólida para la creación musical a través de la investigación de los conceptos fundamentales de rearmonización tonal que se aplicaran en este proyecto.

Analizar obras de referencia que contengan las principales técnicas de re armonización tonal y que se apliquen en la creación de obra.

Aplicar de manera práctica las técnicas de rearmonización tonal en la creación de 9 composiciones originales, abarcando distintos géneros de la música moderna.

## Marco Teórico

### Armonía

La armonía, como *Claudio Gabis* explica en su libro '**Armonía Funcional**' (*Parte 2, Madrid, 1 de junio de 2004*), constituye uno de los tres pilares esenciales de la música. Este fenómeno se manifiesta cuando dos o más notas suenan simultáneamente. La técnica de la armonía nos ofrece la posibilidad de utilizar estas notas de diversas maneras, creando sonidos agradables al oído. A través de esta técnica, podemos generar acordes y combinaciones de notas que poseen una lógica o funcionalidad específica para estar presentes en una composición musical.

Según *Gabis*, la armonía se basa en ciertas reglas que requieren un entendimiento y dominio, comparables al estudio de las matemáticas, el lenguaje y la gramática. Comenzar con este contexto es crucial para entender la importancia de la armonía, ya que es el eje temático de este trabajo.

La música es un arte que, si bien se disfruta principalmente, también requiere comprensión y conocimiento cuando se trabaja con ella. Es fundamental entender su lenguaje, comprender aspectos como la forma, las funciones, los aspectos estéticos e incluso definir los efectos emocionales que pueden lograrse a través de las herramientas armónicas. Una pieza musical puede servir como un referente emocional, evocando recuerdos para los practicantes y profesionales de la música. Por ejemplo, al mencionar el tema de los intervalos, es más fácil interiorizarlos al escucharlos en una pieza musical que los contiene. En este trabajo de composición, se busca tener referencias sonoras de cada aspecto armónico, útiles para el disfrute e identificación de cada uno de ellos.

Existen diversas técnicas para la armonización de una pieza musical:

## **Sustitución Diatónica Interna**

La sustitución diatónica interna es un término utilizado en teoría musical para describir el reemplazo de un acorde dentro de una progresión por otro acorde que pertenece a la misma tonalidad. Esto se hace manteniendo las mismas notas o tonos dentro de la progresión, lo que produce una sensación de continuidad armónica mientras se introduce un nuevo color o sonido. Es una técnica comúnmente utilizada para agregar variedad y mantener el interés en la música.

Esta técnica es común en géneros como el jazz, donde los músicos aprovechan la flexibilidad de la teoría musical para explorar nuevas sonoridades y desarrollar progresiones más interesantes. La sustitución diatónica interna también puede ser utilizada para mejorar la transición entre acordes o para resaltar determinadas notas melódicas dentro de una composición.

Es una herramienta valiosa que busca expandir las posibilidades armónicas y añadir riqueza a la música.

Lo podemos apreciar en los ejemplos a continuación:

### ***Black Orpheus***

La obra seleccionada pertenece al género de *bossa nova*, un estilo que combina elementos de la samba con influencias del jazz. Este género, surgido en la década de 1950, se caracteriza por su suavidad melódica, complejidad armónica y un ritmo basado en síncopas sutiles. Popularizado por figuras como *João Gilberto*, *Antônio Carlos Jobim* y *Vinicius de Moraes*, el ritmo de *bossa nova* se convirtió en un símbolo internacional de la música brasileña.

La canción “*Manhã de Carnaval*”, también conocida como *Black Orpheus* en el mundo del jazz, fue compuesta por *Luiz Bonfá* con letra de *Antônio María* para la banda sonora de la película *Black Orpheus* (1959). Es uno de los primeros estándares internacionales de *bossa nova*, destacándose por su atmósfera melancólica y su riqueza melódica. Esta pieza ha sido interpretada

por artistas de todo el mundo, consolidándose como un clásico dentro del repertorio de la música brasileña y del *jazz* latino. Musicalmente, la obra está escrita en la tonalidad de **Em** (Mi menor), lo que le confiere un carácter introspectivo. La progresión inicial sigue el siguiente esquema:

**Tabla 1**

*Sustitución Diatónica Interna - Progresión Inicial - Black Orpheus*

<b>Acorde</b>	<b>Em7</b>	<b>F#m7(b5)</b>	<b>B7(b9)</b>	<b>Em7</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im7</b>	<b>IIm7(b5)</b>	<b>V7(b9)</b>	<b>Im7</b>

Fuente: Elaboración propia

Un recorrido que aporta dinamismo y profundidad armónica. Aquí, se realiza una sustitución diatónica en la que el acorde tradicional **IVm** es reemplazado por un **IIm7**, creando una sonoridad más suave y contemporánea que realza el carácter único de la obra.

En otra sección (compás 5), también encontramos la siguiente progresión:

**Tabla 2**

*Sustitución Diatónica Interna - compás 5 – 7 - Black Orpheus*

<b>Acorde</b>	<b>Em7</b>	<b>Am7</b>	<b>D7</b>	<b>Gmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im7</b>	<b>IVm</b>	<b>bVII7</b>	<b>IIImaj7</b>

Fuente: Elaboración propia

Como se observa en la *tabla 2*, estas progresiones y sustituciones armónicas reflejan el uso creativo de técnicas de re armonización tonal, como la sustitución diatónica interna, enriqueciendo la textura musical y explorando las posibilidades expresivas dentro del *bossa nova*.

# BLACK ORPHEUS

LUIZ BONFA

The image displays two staves of musical notation for the piece "Black Orpheus" by Luiz Bonfá. The first staff shows the original melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of a quarter note G, a quarter rest, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a half note G. Chords are indicated above the staff: Em7, F#m7(b5), B7(b9), and Em. Below the staff, figured bass notation is provided: Im, IIIm7(b5), V7, and Im. The second staff shows the same melody with different chord substitutions: F#m7(b5), B7(b9), Em7, Am7, D7, and Gmaj7. Above the staff, "S.D.interna" (Sustitución Diatónica Interna) is written above the first three chords and the last three chords. Below the staff, the corresponding figured bass notation is: IIIm7(b5), V7, Im, IIIm/III, V7/III, and III.

**Figura 1**

*Black Orpheus - Sustitución Diatónica Interna*

Fuente: Elaboración propia

## *Danza De Gardenias - (Versión Acústica)*

La obra seleccionada pertenece al género del *son cubano*, un estilo musical originario de Cuba que fusiona elementos del son tradicional con influencias del *jazz* y la música *afro-cubana*. Surgido en la región oriental de Cuba a principios del siglo XX, el son cubano es conocido por sus ritmos sincopados y su estructura melódica que ha influido en numerosos géneros musicales a nivel global, como la *salsa* y el *jazz latino*. Es un género fundamental para el desarrollo de la música popular cubana y latinoamericana en general.

La canción “**Danza de Gardenias**” fue compuesta por la artista mexicana Natalia Lafourcade. Esta obra presenta una fusión de son cubano con elementos contemporáneos, logrando una sonoridad única que mantiene la esencia del género, pero con un toque moderno. La canción captura la esencia de la danza cubana, evocando emociones y paisajes característicos

de la música caribeña. Esta obra fue escrita en tonalidad de **Cm** (Do menor), emplea varias técnicas de rearmonización tonal, entre las cuales destaca el uso de sustitución diatónica interna.

En la progresión inicial tenemos:

**Tabla 3**

*Sustitución Diatónica Interna – compás 1-3 – Danza de Gardenias*

<b>Acorde</b>	<b>Cm7</b>	<b>Ab</b>	<b>D°</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im7</b>	<b>IV</b>	<b>II°</b>

Fuente: Elaboración propia

Se lleva a cabo una sustitución diatónica en la que el acorde tradicional **Fm7 (IVm)** es reemplazado por **Ab (IV)**, mientras que el acorde **D° (II°)** sustituye al **V** convencional, generando una sonoridad más rica y compleja, y aportando una mayor profundidad armónica a la progresión. En el compás 5, durante el coro, se presenta la siguiente progresión:

**Tabla 4**

*Sustitución Diatónica Interna - compás 5 - 8 - Danza de Gardenias*

<b>Acorde</b>	<b>Fm7</b>	<b>G7</b>	<b>Cm7</b>	<b>Fm7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IVm7</b>	<b>V7</b>	<b>Im7</b>	<b>IVm7</b>

Fuente: Elaboración propia

que es sustituida por:

**Tabla 5**

*Sustitución Diatónica Interna - Progresión compás 9 - 12 – Danza de Gardenias*

<b>Acorde</b>	<b>Ab</b>	<b>G7</b>	<b>Cm7</b>	<b>C7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IV</b>	<b>V7</b>	<b>Im7</b>	<b>I7</b>

Fuente: Elaboración propia

Donde el **Ab (IV)** reemplaza al **Fm IVm** y el **C7** introduce un giro inesperado con un cambio modal, ampliando la expresión armónica de la obra.

En el compás 13, la progresión:

**Tabla 6**

*Sustitución Diatónica Interna - Progresión compás 13 -16- Danza de Gardenias*

<b>Acorde</b>	<b>Fm7</b>	<b>G7</b>	<b>Cm7</b>	<b>Cm7/Bb</b>
<b>Análisis</b>	<b>IVm7</b>	<b>V7</b>	<b>Im7</b>	<b>Im7/VII)</b>

Fuente: Elaboración propia

Se sustituye en los compases siguientes por:

**Tabla 7**

*Sustitución Diatónica Interna - compases 17 – 20 - Danza de Gardenias*

<b>Acorde</b>	<b>Ab</b>	<b>G7</b>	<b>Cm7</b>	<b>Ab</b>
<b>Análisis</b>	<b>VI</b>	<b>V7</b>	<b>Im7</b>	<b>VI</b>

Fuente: Elaboración propia

Generando una transición más fluida entre los acordes y manteniendo la coherencia armónica a lo largo de la pieza. Como se observa en la *Figura 2*, las progresiones armónicas y las sustituciones tonales en esta obra muestran cómo al utilizar la técnica se enriquece la textura musical, mientras se mantienen las raíces del género.

# DANZA DE GARDENIAS

Natalia Lafourcade Ft. Rozalén

INTRO

Cm7

VI sustitucion del IVm  
Función de subdominante

Ab

II° sustitucion del V  
Función de Dominante

D∅

No se resalta completamente este acorde pero se percibe el color del mismo y su sustitución

CORO

Sustitución de Ab (VI) - en lugar de Fm (IVm)

5

Fm7 G7 Cm7 / Ab G7 Cm7 C7

Floreceeráaa Floreceeráaaa...

13

S.D.I

Fm7 G7 Cm7 Cm7/Bb Ab G7 Cm7 /

**Figura 2**

*Danza de Gardenias - Sustitución Diatónica Interna*

Fuente: Elaboración propia

## Acordes de paso Diatónicos

Los acordes de paso diatónicos son acordes que se utilizan para conectar dos acordes principales dentro de una progresión armónica de manera suave y natural. Estos acordes son generalmente extraídos de la misma escala diatónica en la que se basa la pieza musical, lo que les permite encajar perfectamente en el contexto tonal. Su función principal es proporcionar fluidez y cohesión a la progresión armónica.

A pesar de ser una herramienta armónica relativamente sencilla, es beneficioso estudiarla de manera individual para apreciar plenamente su efecto en una pieza musical, (como la muestra

de composición que se llevará a cabo para este trabajo). Esta comprensión auditiva permite una apreciación más profunda de su impacto en la obra final. A continuación, se puede apreciar el referente en los siguientes ejemplos:

### ***Amo***

La canción “*Amo*” fue compuesta por el cantautor argentino *Axel*, reconocido por su destacada carrera en el ámbito del pop latino. A lo largo de su trayectoria, *Axel* ha logrado consolidarse como uno de los artistas más importantes de la música en español, con un estilo que combina el pop romántico con elementos de otros géneros latinos. Su capacidad para conectar con su audiencia a través de letras emotivas y melodías envolventes le ha valido un lugar destacado en la música latina contemporánea.

La canción “*Amo*” es una balada romántica que captura el sentimiento de amor y entrega, con una estructura armónica que apoya la intensidad emocional de la letra. Su melodía se distingue por ser muy emotiva, mientras que su acompañamiento instrumental resalta la suavidad y el dinamismo característicos del pop latino.

La obra está escrita en la tonalidad de **C** (Do mayor). En la introducción, se observan *acordes de paso diatónicos* dispuestos de manera descendente, con la progresión:

### **Tabla 8**

*Acordes de paso Diatónicos- Compás 1 -5 - canción Amo*

<b>Acorde</b>	<b>F</b>	<b>C/E</b>	<b>Dm</b>
<b>Análisis</b>	<b>IV</b>	<b>I<sub>6</sub></b>	<b>II<sub>m</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

Estos acordes facilitan una transición suave entre tonalidades cercanas y sirven como preparativos para la progresión principal. Sin embargo, es en el compás 5 donde se destaca la progresión armónica:

**Tabla 9**

*Acordes de paso Diatónicos - compás 5 y 6 – canción Amo*

<b>Acorde</b>	<b>Dm</b>	<b>C</b>	<b>G/B</b>	<b>F/A</b>	<b>G</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm</b>	<b>I</b>	<b>V6</b>	<b>IV6</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

Esta, marca el comienzo de la estructura rítmica principal de la canción. Aquí, los acordes de paso diatónicos aportan una fluidez armónica que enriquece la estructura, ayudando a la transición entre diferentes acordes de manera natural y efectiva.

La técnica que se resalta en esta sección son los *acordes de paso diatónicos*, los cuales no solo facilitan las transiciones tonales, sino que también enriquecen la textura armónica de la obra, aportando dinamismo y suavidad a la melodía, como se puede observar en la *figura 3*.

**AMO**

Axel

INTRODUCCIÓN

F

C/E

3 *altempo*

ACORDES DE PASO DIATÓNICOS

Dm      C      G/B      F/A      G

*accelerando*

8vb - M.I

**Figura 3**

*Acordes de paso diatónicos – Canción Amo*

Fuente: Elaboración propia

***Hard To Say I'm Sorry/Get Away - Leonid & Friends Feat. Arkady Shilkloper (Chicago Cover)***

La canción “*Hard to Say I’m Sorry/Get Away*”, interpretada por *Leonid & Friends* y con la participación de *Arkady Shilkloper*, es una versión de la emblemática canción de *Chicago*.

***Leonid & Friends*** es una banda de rock de origen ruso, formada por once músicos de altísimo nivel, cuyo director y fundador, *Leonid Vorobyev*, ha logrado crear una propuesta musical única que resalta por su virtuosismo y por los excepcionales arreglos que presenta.

Esta banda ha sido reconocida entre las mejores por su capacidad para revivir y reinterpretar clásicos del *rock*, destacándose especialmente en el género *rock sinfónico*. Este

género fusiona el rock con elementos de música clásica y orquestal, incorporando una complejidad armónica y una riqueza instrumental que lo hacen particularmente atractivo para los oyentes exigentes.

En esta pieza, *Leonid & Friends* logra recrear la atmósfera del clásico de *Chicago*, pero aportando su propio toque único. La canción comienza con un arreglo instrumental dinámico, que da paso a la voz, donde se observa una progresión armónica interesante.

La melodía y la armonización vocal se presentan con una energía vibrante, mientras que el acompañamiento instrumental está cuidadosamente estructurado para soportar y realzar la voz. La obra está escrita en la tonalidad de **E** (Mi mayor). En el *compás 3*, cuando entra la voz, se presenta la progresión armónica:

**Tabla 10**

*Acordes de paso Diatónicos - Compás 1-10 - "Hard to Say I'm Sorry/Get Away"*

<b>Acorde</b>	<b>E</b>	<b>G#m7</b>	<b>A(9)</b>	<b>B</b>	<b>C#m7</b>	<b>Bsus</b>	<b>B</b>
<b>Análisis</b>	<b>I</b>	<b>III7</b>	<b>IV(9)</b>	<b>V</b>	<b>VIIm7</b>	<b>Vsus</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 11**

*Acordes de paso Diatónicos – compás 3 - "Hard to Say I'm Sorry/Get Away"*

<b>Acorde</b>	<b>A(9)</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
<b>Análisis</b>	<b>IV(9)</b>	<b>V</b>	<b>VIIm7</b>

Fuente: Elaboración propia

Donde se aplica la técnica de acordes de paso diatónicos, que suaviza las transiciones entre los acordes principales y les da un color armónico adicional. En el *compás 13* (coro) la técnica se vuelve más evidente en la progresión:

**Tabla 12**

*Acordes de paso Diatónicos – compás 15 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”*

<b>Acorde</b>	<b>B/D#</b>	<b>C#m7</b>	<b>G#/C</b>
<b>Análisis</b>	<b>V<sub>6</sub></b>	<b>IIIm7</b>	<b>V<sub>6</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

Donde el acorde **C#m7 (IIIm7)** funciona como un acorde de paso diatónico, integrando con suavidad la progresión hacia el acorde siguiente, que lleva a una resolución tonal más compleja. En el *compás 17*, se presenta otra progresión que utiliza acordes de paso diatónicos:

**Tabla 13**

*Acordes de paso Diatónicos – compás 17 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”*

<b>Acorde</b>	<b>C#m7</b>	<b>E/B</b>	<b>F#/A#</b>
<b>Análisis</b>	<b>VIm7</b>	<b>I<sub>6/4</sub></b>	<b>II<sub>6</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

Aquí, se aprovecha nuevamente la relación armónica entre los acordes para mantener la fluidez tonal y enriquecer la textura musical de la pieza. Finalmente, en el *compás 19*, se repite la técnica con la progresión:

**Tabla 14**

*Acordes de paso Diatónicos – compás 20 - “Hard to Say I’m Sorry/Get Away”*

<b>Acorde</b>	<b>B</b>	<b>A/C#</b>	<b>B/D#</b>
<b>Análisis</b>	<b>V</b>	<b>IV<sub>6</sub></b>	<b>V<sub>6</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

La cual demuestra cómo los acordes de paso diatónicos continúan siendo fundamentales en el desarrollo armónico de la canción. Esta práctica contribuye a la cohesión y el dinamismo de la obra, permitiendo transiciones más suaves entre los diferentes momentos musicales.

Como se puede apreciar en la *Figura 4*, estas progresiones y sustituciones armónicas reflejan el uso continuo de los acordes de paso diatónicos, lo que enriquece la textura musical de la obra y le otorga una fluidez armónica única.

**HARD TO SAY I'M SORRY/GET AWAY**

Leonid & Friends

The figure displays a musical score for the song "Hard to Say I'm Sorry/Get Away" by Leonid & Friends. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It is divided into several sections:

- VOZ:** The first section shows a vocal line starting with an E chord, followed by a repeat sign, and then a G#m7 chord.
- A.P.D. (Acordes de Paso Diatónicos):** This section shows a progression of chords: A(9), A(9)B, C#m7, Bsus, and B.
- CORO:** The chorus section begins with an E chord, followed by A/C#, B/D#, C#m7, and G#/C.
- A.P.D. (Acordes de Paso Diatónicos):** This section shows a progression of chords: C#m7, E/B, F#/A#, Bsus, B, A/C#, and B/D#.
- A.P.D. (Acordes de Paso Diatónicos):** The final section shows a progression of chords: Bsus, B, Bsus, and B.

**Figura 4**

*Acordes de paso diatónicos - "Hard to Say I'm Sorry/Get Away"*

Fuente: Elaboración propia

## **Dominantes Secundarias**

Las dominantes secundarias son una técnica importante en la teoría musical que se utiliza para agregar interés y variedad a la progresión de acordes. Se refieren a acordes dominantes que están temporalmente subordinados a una dominante principal en una progresión. En términos simples, una dominante secundaria se construye sobre el quinto grado de otro acorde dentro de una tonalidad diferente a la tónica actual. Por ejemplo, en la tonalidad de **C** (Do mayor), la dominante secundaria de **G** (**V/V**) sería el acorde de **D7**, ya que **D** es el quinto grado de **G**.

La función de una dominante secundaria es crear una sensación de anticipación y tensión armónica que resuelve hacia el acorde siguiente en la progresión. Esta tensión añade dinamismo y dirección a la música, creando momentos de intensidad y empujando la progresión hacia adelante. Las dominantes secundarias son especialmente útiles para modular a otras tonalidades o para proporcionar giros armónicos inesperados dentro de una pieza musical, como hace referencia Walter Piston en su libro: “Las dominantes secundarias no tienen sólo un valor funcional, sino que también son un recurso importante de color armónico” (Piston, 1997). Al introducir una dominante secundaria, los compositores pueden agregar color y profundidad a su música, ofreciendo sorpresas auditivas y manteniendo el interés del oyente.

En síntesis, las dominantes secundarias son una técnica poderosa en la armonía musical que permite a los compositores expandir su paleta armónica y crear progresiones de acordes más dinámicas y emocionantes. Su comprensión y aplicación pueden enriquecer significativamente la música, proporcionando nuevas oportunidades creativas y emocionales para los músicos y oyentes por igual.

Para evidenciar esta técnica se ha tomado los siguientes referentes:

### ***Por Debajo De La Mesa***

“*Por Debajo de la Mesa*” es una balada romántica compuesta por el legendario cantautor mexicano *Armando Manzanero* e interpretada por *Luis Miguel*, uno de los artistas más destacados en la música latina. La balada romántica es un género que se caracteriza por su expresión melódica y armónica rica, acompañado de letras que suelen explorar el amor y la pasión de manera intensa. Este estilo ha sido un pilar fundamental en la música popular de habla hispana, marcando generaciones con su profundidad emocional y su complejidad musical.

*Armando Manzanero*, reconocido como uno de los grandes compositores de México, dejó un legado imborrable con sus contribuciones al género. Su capacidad para fusionar letras poéticas con estructuras armónicas elaboradas es evidente en esta pieza. Por su parte, *Luis Miguel*, conocido como “*El Sol de México*”, ha sido una figura icónica de la música latina, aportando una interpretación apasionada y técnica impecable que ha elevado esta canción a la categoría de clásico.

Musicalmente, “*Por Debajo de la Mesa*” utiliza progresiones armónicas que destacan por su sofisticación y uso de técnicas muy interesantes. La obra está escrita en la tonalidad de **C** (Do mayor) y hace un uso prominente de las dominantes secundarias, añadiendo color y tensión a su estructura armónica. Desde la entrada de la voz, encontramos la progresión:

#### **Tabla 15**

##### *Dominantes Secundarias - “Por Debajo de la Mesa”*

<b>Acorde</b>	<b>C</b>	<b>G/B</b>	<b>F/A</b>	<b>E/G#</b>	<b>Am7</b>	<b>C/G</b>	<b>D/F#</b>	<b>G</b>
<b>Análisis</b>	<b>I</b>	<b>V6</b>	<b>IV6</b>	<b>V6</b>	<b>VIm7</b>	<b>I6/4</b>	<b>V6</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

En esta secuencia, el acorde **E/G# (V/VI<sub>m</sub>)** funciona como dominante secundaria del acorde **Am (VI<sub>m</sub>)**, creando una transición suave pero cargada de tensión. Asimismo, el acorde **D/F# (V/V)** actúa como dominante secundaria del acorde **G (V)**, estableciendo una conexión armónica sólida que guía al oyente hacia la resolución tonal. Estas dominantes secundarias enriquecen la textura armónica de la canción, manteniendo el interés y aportando una profundidad emocional que refuerza su carácter romántico, se observa en la *Figura 5*.

**POR DEBAJO DE LA MESA**

Armando Manzanero  
Version: (Luis Miguel)

Dominante Auxiliar  
V / IV<sub>m</sub>  
Mi Mayor en 6<sup>ta</sup>

**VOZ**

C                      G/B                      F/A                      E/G#

Por debajo de la mesa    acaricio tu rodilla y    bebo sorbo a sorbo tu    mirada angelical

Dominante Auxiliar  
V / V  
Re Mayor en 6<sup>ta</sup>

<sup>s</sup> Am7                      C/G                      D/F#                      G

y respiro de tu boca esa    flor de maravilla    las alondras del deseo cantan vuelan vienen van . . .

### Figura 5

*Dominantes Secundarias - "Por Debajo de la Mesa"*

Fuente: Elaboración propia

### *Don't Stop Me Now*

"Don't Stop Me Now", una de las canciones más emblemáticas de Queen, fue compuesta por *Freddie Mercury* e incluida en el álbum *Jazz* de 1978. Mercury, conocido por su inigualable

carisma y virtuosismo musical, es considerado uno de los compositores más innovadores del *rock*. Su habilidad para fusionar estilos, explorar complejas estructuras armónicas y emocionar a través de sus letras y melodías le convirtió en un icono mundial.

El ritmo de la canción combina elementos del *rock* con un tempo rápido y vibrante, típico de las piezas más enérgicas de Queen. El *rock*, como género, se caracteriza por su estructura rítmica sólida y su energía dinámica, y en este caso, se complementa con armonías creativas y una interpretación vocal apasionada, que hacen de “*Don’t Stop Me Now*” una experiencia única e inolvidable. La pieza celebra el optimismo y la libertad, y es reconocida como un himno de empoderamiento.

La canción está escrita en la tonalidad de **F** (Fa mayor). A partir del *compás 6*, se observa el uso de dominantes secundarias, que enriquecen la progresión armónica. La secuencia es la siguiente:

**Tabla 16**

*Dominantes Secundarias - Progresión compás 6 - 11 - Don t Stop Me Now*

Acorde	<b>F</b>	<b>F7</b>	<b>Bb</b>	<b>Gm7</b>	<b>D7</b>	<b>Gm</b>
Análisis	<b>I</b>	<b>V7/IV</b>	<b>IV</b>	<b>IIIm7</b>	<b>V7/VIIm</b>	<b>IIIm</b>

Fuente: Elaboración propia

En esta progresión, el acorde **F7 (V7/IV)** actúa como dominante secundaria del acorde **Bb (IV)**, mientras que el acorde **D7 (V7/IIIm)** funciona como dominante secundaria del acorde **Gm (IIIm)**. Como se muestra en la *Figura 6*, estas dominantes secundarias aportan riqueza y tensión al discurso armónico, intensificando el carácter expresivo y dinámico de la canción. Este recurso, característico del estilo de Mercury, contribuye a la sofisticación del tema dentro del repertorio del *rock* clásico.

# DON'T STOP ME NOW

Queen

The image displays two musical staves in 4/4 time. The first staff shows the beginning of the song with the lyrics "I'm gonna have myself a real good time I feel alive...". The chords are F, Am7, Dm, Gm7, F/A, Bb, and C. The second staff starts at measure 6 with the lyrics "and the world I'll turn it inside out yeah I'm floating around in acstasy so...". The chords are F, F7, Bb, Gm7, D7, and Gm. Above the second staff, there are labels for the chord functions: "V/IV Dominante secundaria" above F7, "IV" above Bb, "V/IIIm Dominante secundaria" above D7, and "IIIm" above Gm.

**Figura 6**

*Dominantes Secundarias - "Don't Stop Me Now"*

Fuente: Elaboración propia

## Segundos Relacionados

Los segundos relacionados se refieren al uso de un segundo grado (**II**) para preceder a una dominante (**V**) del acorde al que se quiere llegar, creando una progresión armónica efectiva, esta técnica amplía la "libreta de acordes" agregando variedad a la pieza musical.

Por ejemplo, si estoy en tonalidad de **C (I)** (Do mayor) y se quiere ir al acorde de **Am (VIIm)** una posibilidad sería colocar solo la dominante secundaria que sería **E7 (V/VIIm)** pero con esta técnica se añade un nuevo color del segundo disminuido de la tonalidad de **Am** (la menor), es decir se usan dos recursos más.

**Tabla 17***Ejemplo de Segundos Relacionados – Tonalidad C*

<b>Acorde</b>	<b>Bdis</b>	<b>E7</b>	<b>Am</b>
<b>Análisis</b>	<b>II<sub>dis</sub>/VI<sub>m</sub></b>	<b>V/V<sub>Im</sub></b>	<b>VI<sub>m</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

Los segundos relacionados son especialmente útiles en la modulación, que es el proceso de cambiar de una tonalidad a otra dentro de una composición musical. Al utilizar los segundos relacionados, los compositores pueden crear transiciones suaves y coherentes entre secciones musicales, añadiendo fluidez y cohesión a la pieza.

Dicha técnica, corresponde a una herramienta valiosa en la armonía musical que permite a los compositores explorar diferentes tonalidades y colores armónicos, añadiendo variedad y profundidad a sus composiciones. Su comprensión y aplicación pueden enriquecer significativamente la música y ofrecer nuevas posibilidades creativas a los músicos

***Un Gato en la Oscuridad***

La canción “*Un gato en la oscuridad*”, interpretada por *Roberto Carlos*, se enmarca en el género de la *balada romántica*, un estilo que destaca por su carácter melódico, emotivo y accesible. Las baladas románticas suelen incorporar arreglos suaves y ritmos pausados que enfatizan la interpretación vocal y la profundidad de las letras. En este caso, la estructura rítmica y armónica de la canción refuerzan su tono nostálgico y conmovedor, características distintivas de este género que ha influido profundamente en la música latina y global.

*Roberto Carlos*, uno de los artistas más reconocidos de Brasil y América Latina, ha construido una carrera marcada por su versatilidad como cantante y compositor. Considerado el “*Rey de la Música Latina*”, sus obras abarcan géneros como la *balada*, el *bolero*, el *pop* y el

*rock*. Su capacidad para transmitir emociones a través de melodías cautivadoras y letras poéticas lo ha consolidado como un ícono de la música romántica. “*Un gato en la oscuridad*” refleja su maestría para conectar con su público a través de temas universales como el amor, la soledad y la nostalgia.

“*Un gato en la oscuridad*” se caracteriza por su delicada melodía y su letra cargada de simbolismo, que retrata la pérdida y la melancolía. La instrumentación de la pieza, sencilla pero cuidadosamente elaborada, incluye arpeggios en la guitarra y arreglos orquestales que crean un ambiente íntimo y envolvente. La combinación de elementos armónicos, líricos y rítmicos convierte a esta canción en un clásico que ha trascendido generaciones y fronteras, consolidándose como uno de los temas más emblemáticos de la música romántica. La obra está escrita en la tonalidad de **D** (Re mayor), permite apreciar el uso de la técnica de segundos relacionados, particularmente en el compás 8, donde encontramos la progresión:

### Tabla 18

*Segundos Relacionados - Progresión compás 8 - 9 – “Un gato en la oscuridad”*

<b>Acorde</b>	<b>Am</b>	<b>D7/F#</b>	<b>G</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm7</b>	<b>V4/3 /IV</b>	<b>IV</b>

Fuente: Elaboración propia

En esta progresión, el acorde **D7/F#** (**V4/3- cuarta tercera**) actúa como dominante secundaria del acorde **G** (**IV**), mientras que el acorde **Am** (**IIm7**) funciona como segundo relacionado que precede a esta dominante secundaria. Este recurso armónico aporta continuidad y fluidez al discurso musical, generando nuevas sonoridades que guían hacia el acorde principal del cuarto grado mayor (**IV**). Como se observa en la *Figura 7*, el uso de segundos relacionados y

dominantes secundarias en esta progresión demuestra la amplia gama de acordes que se van incorporando a la pieza musical.

## UN GATO EN LA OSCURIDAD

Roberto Carlos

Quando era un chiquillo, qué alegría Jugando a la guerra noche y día

SEGUNDO RELACIONADO

8 Saltando una verja, verte a ti Y así, en tus ojos algo nuevo descubrir

**Figura 7**

*Segundos relacionados - “Un gato en la oscuridad”*

Fuente: Elaboración propia

### *Fantasia En 6/8*

“*Fantasia en 6/8*” es un *bambuco* compuesto por el guitarrista nariñense *José Revelo Burbano*, quien es reconocido por su destacado aporte a la música colombiana. Formado en la *Universidad de Antioquia*, *Revelo Burbano* ha representado a su región de manera sobresaliente tanto a nivel nacional como internacional, llevando el sonido del bambuco a escenarios globales.

El género del *bambuco* es un ritmo tradicional de la región andina colombiana, caracterizado por su compás de 6/8 y su marcada influencia de los ritmos europeos mezclados con las raíces indígenas. Este género destaca por su carácter melódico y su complejidad rítmica, que a menudo requiere un alto nivel técnico en la ejecución. En la guitarra, el bambuco combina líneas melódicas expresivas con patrones armónicos y rítmicos que enriquecen su textura

musical. En “*Fantasia en 6/8*”, José Revelo Burbano emplea el *bambuco* como base rítmica, pero explora una paleta armónica más amplia y contemporánea, que demuestra su habilidad como compositor e intérprete.

Escrita en la tonalidad de **Fm** (Fa menor); esta obra combina los elementos tradicionales del género con innovaciones armónicas, como el uso de acordes segundos relacionados, que aportan fluidez y riqueza al desarrollo musical. Una de las características más destacadas de esta obra es la aplicación de la técnica de segundos relacionados, que se puede observar en varias secciones. En el *compás 6*, encontramos la progresión:

**Tabla 19**

*Segundos Relacionados - Progresión compás 6 – 8 - “Fantasia en 6/8”*

<b>Acorde</b>	<b>Ebm7</b>	<b>Ab7</b>	<b>Dbmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm7/VI</b>	<b>V7/VI</b>	<b>VI</b>

Fuente: Elaboración propia

En este caso, el acorde **Ebm7 (IIm7)** actúa como segundo relacionado que precede al acorde **Ab7 (V7/VI)**, y juntos llevan de manera fluida hacia **Dbmaj7 (VI)**, creando un color armónico distintivo que enriquece la narrativa musical.

La técnica reaparece en el compás 10 con una progresión diferente:

**Tabla 20**

*Segundos Relacionados - Progresión compás 10- 12 - “Fantasia en 6/8”*

<b>Acorde</b>	<b>Dbm7</b>	<b>Gb7</b>	<b>Bmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm7</b>	<b>V7</b>	<b>I</b>

Fuente: Elaboración propia

En este fragmento, el acorde **Dbm7 (IIIm7)** funciona como segundo relacionado en una modulación hacia la tonalidad de **B** (Si mayor), estableciendo una transición armónica suave pero efectiva. Esta modulación refleja el dominio de *Revelo Burbano* en el manejo de técnicas armónicas que elevan la calidad compositiva de la obra, manteniendo la esencia del bambuco mientras explora nuevos horizontes sonoros.

La riqueza armónica y rítmica de “*Fantasia en 6/8*” no solo resalta el talento de su compositor, sino que también evidencia la capacidad del bambuco para adaptarse a enfoques más contemporáneos sin perder su identidad cultural y musical, como se puede observar en la *Figura 8*:

**FANTASIA EN 6/8**

*José Revelo*

The figure displays a musical score in 6/8 time, showing harmonic progressions and second-related chords. The key signature is three flats (B-flat major). The score is divided into four systems:

- System 1:** Shows the initial chord **F<sub>m</sub>** (I<sub>m</sub>) in the first measure. The second measure contains **G<sup>∞</sup>** (IIIm7(b5)), the third measure contains **C<sub>7</sub>** (V<sub>7</sub>), and the fourth measure contains **F<sub>m</sub>** (I<sub>m</sub>).
- System 2:** Labeled "SEGUNDO RELACIONADO", it shows a progression from **F<sub>m</sub>** (I<sub>m</sub>) to **E<sub>b</sub>m<sub>7</sub>** (IIIm<sub>7</sub>), **A<sub>b</sub><sub>7</sub>** (V<sub>7</sub>/VI), and **D<sub>b</sub>m<sub>7</sub>** (VI).
- System 3:** Also labeled "SEGUNDO RELACIONADO", it shows a progression from **D<sub>b</sub>m<sub>7</sub>** (IIIm<sub>7</sub>) to **D<sub>b</sub>m** (V<sub>7</sub>), **G<sub>b</sub><sub>7</sub>** (I (M.Convergente)), and **B<sub>m</sub><sub>7</sub>** (I (M.Convergente)).
- System 4:** Shows a progression from **B<sub>m</sub><sub>7</sub>** (I) to **E** (II), **E** (II), **A<sub>b</sub>m<sub>7</sub>** (VI), and three measures of rests (indicated by slashes).

**Figura 8**

*Segundos Relacionados - “Fantasia en 6/8”*

Fuente: Elaboración propia

## Sustituto Tritonal

Los sustitutos tritonales en armonía son una técnica avanzada utilizada para reemplazar un acorde dominante por otro acorde de dominante que comparte el mismo tritono, manteniendo así la función tonal, pero cambiando las notas específicas. Este enfoque agrega color y tensión armónica a la progresión de acordes, ofreciendo una alternativa creativa para compositores y arreglistas.

En esencia, el tritono es un intervalo musical de tres tonos completos, o seis semitonos, que crea una disonancia característica y una fuerte necesidad de resolución. Los acordes dominantes, que incluyen un tritono en su estructura, son especialmente susceptibles a este tipo de sustitución. El tritono se encuentra entre la tercera y la séptima, y de manera más gráfica se podría visualizar como una quinta disminuida o cuarta aumentada por enarmonía del quinto grado del acorde de dominante tradicional.

Cada dominante resuelve a cuatro tonalidades (por asunto de la resolución del tritono). Se puede usar cualquier acorde que contenga el tritono, por ejemplo: si tengo **G7** (sol mayor 7) puedo usar **Db7** (re bemol 7) que también tiene el tritono que usa G7. “Tengo la dominante y la sustitución de esa dominante”.

### Tabla 21

#### *Ejemplo de Sustitutos Tritonales*

<b>F7 (fa mayor 7)</b>	su sustitución es:	<b>Cb7 (Do bemol 7)</b>
<b>D7 (re mayor 7)</b>	su sustitución es:	<b>Ab7 (La bemol 7)</b>
<b>B7(si mayor 7)</b>	su sustitución es:	<b>F7 (Fa mayor 7)</b>

Fuente: Elaboración propia

Aunque los tonos específicos varían, la función tonal y la sensación de tensión y resolución se mantienen, “El tritono tiene una característica única dentro de la gama de los intervalos y es que el intervalo no pierde su calidad de tritono” (Cheul L. , 2014)

Los sustitutos tritonales se utilizan comúnmente en géneros como el *jazz*, el *blues* y la *música contemporánea*, donde se valora la experimentación armónica y la búsqueda de nuevas sonoridades. Al implementar esta técnica, los compositores pueden agregar profundidad y emoción a sus composiciones, creando momentos de intriga y sorpresa para el oyente. En síntesis, los sustitutos tritonales, son una herramienta armónica que permite a los compositores e intérpretes agregar interés las composiciones.

### ***A Night In Tunisia***

“*A Night in Tunisia*” es una composición representativa del *bebop*, un subgénero del *jazz* que emergió en los años 40. Este estilo se caracteriza por su complejidad armónica, velocidad y libertad rítmica, alejándose de las formas más predecibles del swing para incorporar improvisaciones virtuosas y estructuras innovadoras. La pieza, con su distintivo aire afro-cubano en el ritmo, mezcla síncopas intensas y patrones latinos con la sofisticación armónica propia del *bebop*, marcando un precedente en la fusión entre las músicas africanas y estadounidenses.

*John Birks “Dizzy” Gillespie*, uno de los pioneros del *bebop*, es conocido tanto por su virtuosismo como trompetista como por su genialidad como compositor. Junto a *Charlie Parker*, *Gillespie* revolucionó el *jazz*, explorando nuevos territorios armónicos y rítmicos. Su habilidad para incorporar elementos de la música *afro-cubana* al *jazz* dio lugar a obras icónicas como “*Manteca*” y “*A Night in Tunisia*”. *Gillespie* no solo fue un innovador en la música, sino también un influyente referente que inspiró a generaciones de músicos.

Escrita en 1942, “*A Night in Tunisia*” se ha convertido en un estándar de *jazz* fundamental. Su singular introducción, basada en un ostinato rítmico y melódico, ha sido reinterpretada innumerables veces, consolidándose como un reto y un deleite para músicos de todo el mundo.

Esta pieza no solo representa la genialidad de *Gillespie*, sino también la universalidad del *jazz*, al incorporar influencias globales en su estructura. Ha sido grabada por destacados artistas musicales de talla internacional como *Charlie Parker*, *Ella Fitzgerald* y *Art Blakey*, asegurando su lugar en la historia musical como una de las obras más influyentes del siglo XX.

En la tonalidad de **Dm** (Re menor), “*A Night in Tunisia*” demuestra la utilización magistral de la técnica del **sustituto tritonal**, particularmente en los *compases* 5, 7 y 10, con el acorde **Eb7 (IIb7)**. Esta técnica, también conocida como **sustitución de tritono**, implica reemplazar un acorde dominante por otra cuya fundamental está a una distancia de tritono. En este caso, el acorde **Eb7** sustituye al acorde dominante tradicional **A7 (V7** en la tonalidad de Dm).

La elección de **Eb7** introduce tensiones armónicas únicas debido a su estructura. Al compartir las notas **G** (tercera de Eb7) y **Db (C#)** (séptima de Eb7) con el acorde original **A7**, se crea una conexión armónica que mantiene la funcionalidad tonal, pero añade un color armónico distintivo. En “*A Night in Tunisia*”, esta técnica no solo enriquece la progresión armónica, sino que también intensifica el carácter impredecible y dinámico de la obra, generando un sentido de expectación que es resuelto de manera sofisticada.

La implementación de esta técnica desde el compás inicial contribuye al carácter enigmático y exótico de la pieza, consolidándola como un referente en el uso de sustituciones armónicas en el *jazz*. Como se observa en la figura 9, el **sustituto tritonal** no solo aporta un

color distintivo, sino que también desafía las convenciones armónicas tradicionales, permitiendo a los músicos explorar nuevas posibilidades.

## A NIGHT IN TUNISIA

Dizzy Gillespie

BASS LINE:  $E_b7$   $Dm$

The image displays a musical score for the jazz standard "A Night in Tunisia" by Dizzy Gillespie. It features three staves of music. The first staff is a bass line in 4/4 time, starting with a  $E_b7$  chord and moving to  $Dm$ . The second staff is a melodic line starting at measure 5, marked "on Cue". It includes tritone substitution annotations:  $E_b7$  (Sustituto Tritonal) above and  $IIb7$  below,  $Dm7$  (Sustituto Tritonal) above and  $Im$  below,  $E_b7$  (Sustituto Tritonal) above and  $IIb7$  below, and  $Dm$  above and  $Im$  below. The third staff continues the melodic line starting at measure 10, with annotations:  $E_b7$  (Sustituto Tritonal) above and  $IIIm7(b5)$  below,  $Dm$  above and  $V7$  below,  $Em7(b5)$  above and  $V7$  below,  $A7(b5)$  above and  $V7$  below, and  $Dm$  above and  $Im$  below.

### Figura 9

*Sustituto tritonal - "A Night in Tunisia"*

Fuente: Elaboración propia

### *Delores*

"*Delores*" es una obra representativa del *jazz modal*, un estilo que surgió en la década de los 50 y se consolidó en los años 60 con artistas como *Miles Davis* y *John Coltrane*. Este

enfoque se centra en la exploración de escalas modales en lugar de depender exclusivamente de progresiones armónicas tradicionales, permitiendo una mayor libertad en la improvisación y un enfoque más melódico.

En este caso, “*Delores*” combina la libertad modal con un tempo rápido y un virtuosismo emotivo que desafía tanto al intérprete como al oyente, manteniendo la esencia dinámica del *jazz* de la época.

*Wayne Shorter*, reconocido saxofonista y compositor estadounidense, es una de las figuras más influyentes en la historia del *jazz*. Su carrera alcanzó su punto culminante en las décadas de 1960 y 1970, como miembro de los *Jazz Messengers*, el quinteto de *Miles Davis* y posteriormente como cofundador de *Weather Report*.

Su estilo se caracteriza por un enfoque armónico sofisticado, composiciones innovadoras y una capacidad única para fusionar complejidad técnica con un lirismo conmovedor. Obras como “*Delores*” reflejan su talento, marcando un hito en la evolución del *jazz* moderno.

“*Delores*” es una composición que destaca por su combinación de virtuosismo y profundidad armónica. Escrita en un tempo rápido, se convierte en un desafío técnico para los músicos, particularmente durante las secciones de improvisación.

La pieza también demuestra la capacidad de *Shorter* para incorporar técnicas avanzadas, como el sustituto tritonal, que añade tensión y un carácter único a las progresiones armónicas. Aclamada tanto por críticos como por músicos, “*Delores*” es un ejemplo brillante del enfoque experimental y sofisticado que caracteriza la obra de *Shorter*.

Dentro de la modalidad, “*Delores*” hace uso destacado de la técnica del sustituto tritonal, observable en los *compases* 2 y 6.

**Tabla 22***Sustituto Tritonal - Compás 2 - “Delores”*

<b>Acorde</b>	<b>F#7</b>	<b>E7(b9) O Fb7</b>	<b>Ebmaj7</b>
<b>por enarmonia</b>			
<b>Análisis</b>	<b>Acorde apoyo del sustituto Tritonal que se ubica a un tono de ese sustituto Tritonal.</b>	Sustituto Tritonal del <b>Bb7</b> ( <b>V7</b> en la tonalidad de Eb creando una tensión armónica característica.	<b>Ebmaj7</b> funciona como el acorde de resolución, aportando estabilidad tras las tensiones anteriores.

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 23***Sustituto Tritonal - Compás 6 - “Delores”*

<b>Acorde</b>	<b>Am7(b5)</b>	<b>D7(#9)</b>	<b>Dbmaj7</b>
<b>Análisis</b>	Acorde de apoyo del sustituto Tritonal	Sustituto Tritonal de la dominante de Dbmaj7 que es Ab7	Funciona como acorde de resolución después del acorde sustituto.

Fuente: Elaboración propia

El uso del sustituto tritonal aporta un carácter distintivo a la pieza. En ambos compases, la técnica añade tensiones armónicas únicas al reemplazar acordes dominantes tradicionales con sus sustitutos situados a una distancia de tritono, manteniendo ciertas notas comunes (como la tercera y la séptima) para preservar la conexión armónica. Este recurso amplifica la imprevisibilidad de la obra y refuerza su impacto emocional, convirtiendo a “*Delores*” en un modelo ejemplar de exploración armónica en el *jazz modal*.

Como se observa en la *figura 10*, esta técnica no solo proporciona una riqueza sonora adicional, sino que también refleja la inclinación de *Shorter* hacia un enfoque compositivo innovador y sofisticado.

## DELORES

Wayne Shorter

The musical notation for 'Delores' is presented in two staves. The first staff shows the following chord progression: Dm7, F#7, E7(b9), Ebmaj7, Am7, and D7. A dashed line above the E7(b9) and Ebmaj7 chords is labeled 'Sust. Tritonal', with 'IIb7 (enarmonico) I' written above it. The second staff begins with a measure number '5' and shows the following chord progression: Fm7, Bb7, Am7(b5), D7(#9), and Dbmaj7. A dashed line above the D7(#9) and Dbmaj7 chords is labeled 'Sust. Tritonal', with 'IIb7 (enarmonico) I' written above it.

**Figura 10**

*Sustitución Tritonal - "Delores"*

Fuente: Elaboración propia

Esta obra presenta una armonía en la que, a primera vista, no se puede deducir una tonalidad clara. Sin embargo, en el compás seis, señalado con una línea punteada, se evidencia un enfoque interesante hacia los acordes de resolución, **Ebmaj7** y **Dbmaj7**, que funcionan como *tónicas parciales*. En lugar de utilizar sus dominantes tradicionales para preparar la resolución, la progresión recurre al sustituto tritonal, aportando un carácter distintivo a la estructura armónica.

### Acordes de Paso Cromáticos

Los acordes de paso cromáticos son acordes temporales que se insertan en una progresión armónica para crear una transición suave entre dos acordes vecinos. Estos acordes suelen ser

acordes de séptima menor o mayor, y su función principal es proporcionar un movimiento armónico más suave y fluido al enlazar dos acordes principales.

Por ejemplo, si tenemos una progresión de acordes en la tonalidad de **C** (Do mayor) que va de **C** a **Dm**, podríamos insertar un acorde de paso cromático entre ellos para suavizar la transición. Un posible acorde de paso cromático sería un **C#7 (Do#-Mi#-Sol#-Si)** antes del acorde de **Dm**.

Los acordes de paso cromáticos son especialmente comunes en el *jazz* y la *música contemporánea*, donde se busca crear progresiones armónicas más interesantes y fluidas. Aunque son temporales y no forman parte de la tonalidad principal, los acordes de paso cromáticos surgen a partir de la escala cromática, se recurre a buscar en el territorio de la enarmonía acordes que pueden ser implementados siempre teniendo en cuenta qué no sea en detrimento de la melodía ni tampoco de la forma cadencia que tiene la pieza musical.

Éste es uno de los aspectos que más enriquece a la tonalidad en los cuales podemos extraer dominantes, auxiliares, acordes alterados, enarmónicos, etc. La mejor manera de realizar el proceso de elección es juzgar por el oído. Estos acordes desempeñan un papel importante en la creación de movimiento armónico suave y cohesión en una pieza musical.

### ***Friends Will Be Friends***

“*Friends Will Be Friends*” pertenece al género *rock melódico*, una variante del rock que se caracteriza por su énfasis en melodías pegajosas, armonías vocales y letras que conectan emocionalmente con el público. Este estilo fue prominente durante la década de los 80, un periodo en el que bandas como *Queen* consolidaron su lugar en la historia de la música.

El uso de coros colectivos y progresiones armónicas accesibles, junto con arreglos sofisticados, hicieron de esta canción un ejemplo brillante del potencial emocional del *rock*

melódico. La banda *Queen*, liderada por *Freddie Mercury* junto a *Brian May*, *Roger Taylor* y *John Deacon*, es conocida por su enfoque colaborativo en la composición. Aunque esta canción fue escrita principalmente por *Mercury* y *Deacon*, refleja el sello distintivo de la banda: melodías impactantes, complejas progresiones armónicas y una producción impecable.

*Freddie Mercury*, con su voz poderosa y carisma inigualable, y *John Deacon*, con su sensibilidad melódica, trabajaron juntos para crear un himno que celebra la amistad y la lealtad. “*Friends Will Be Friends*” se lanzó en 1986 como parte del álbum *A Kind of Magic* y rápidamente se convirtió en una de las favoritas de los fans.

Su mensaje optimista y su estructura melódica hacen que sea ideal para presentaciones en vivo, donde el público suele acompañar los coros. La canción se destaca por su construcción armónica, donde el uso de acordes de paso cromáticos añade riqueza y continuidad a las progresiones, conectando los diferentes segmentos de manera fluida y emocionante.

En tonalidad de **G** (Sol mayor), la canción utiliza la técnica de *rearmonización con acordes de paso cromáticos*, creando transiciones suaves y dinámicas entre acordes clave.

En el *compás 23* se presenta la siguiente progresión:

#### Tabla 24

*Acordes de paso cromáticos - Compás 23 - “Friends Will Be Friends”*

Acorde	<b>C</b>	<b>C#dim</b>	<b>D</b>
Análisis	<b>IV</b>	Como acorde de paso cromático	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

Aquí, el acorde **C#dim** sirve como un puente cromático entre **C** y **D**, añadiendo tensión que se resuelve elegantemente en el acorde dominante.

Posteriormente el *compás 27* se observa la progresión:

**Tabla 25**

*Acordes de paso cromáticos - Compás 27 - "Friends Will Be Friends"*

Acorde	D	D#dim	Em
Análisis	V	Acorde de paso cromático entre D y Em	VIm

Fuente: Elaboración propia

Este paso cromático introduce un ligero aumento en la tensión armónica, que se resuelve con suavidad hacia el acorde menor. Finalmente, en el compás 29 se encuentra Progresión:

**Tabla 26**

*Acordes de paso cromáticos - Compás 29 - "Friends Will Be Friends"*.

Acorde	Em	Ebaug	G/D	Dbdim	C
Análisis	VIm	Acorde de paso cromático	I	Como acorde de paso cromático	IV

Fuente: Elaboración propia

En este caso, los acordes de paso **Eb+** y **Dbdim** permiten una transición fluida desde **Em (VIm)** hacia **C (IV)**, añadiendo un toque de sofisticación y color armónico a la progresión. El uso de acordes de paso cromáticos no solo facilita la conexión entre los acordes principales, sino que también añade un carácter distintivo al lenguaje armónico de la obra. Como se observa en la *figura 11*, esta técnica amplifica la expresividad de la canción, reforzando su impacto emocional y su capacidad de resonar profundamente con los oyentes.

# FRIENDS WILL BE FRIENDS

Queen

**Introduccion Guitarra Electrica**

7 **VOZ**

Another red letter day So the pound has dropped and the children are creating The other half ran away Taking all the cash and leaving you with the lumber

15

Got a pain in the chest Doctors on strike what you need is a rest It's not easy love, but you've got friends you can trust

23

Friends will be friends When you're in need of love they give you care and attention Friends will be friends When you're through with life and all hope is lost Hold out your hand 'cause friends will be

33

friends Right till the end

**Figura 11**

*Acordes de Paso Cromáticos - "Friends Will Be Friends"*

Fuente: Elaboración propia

## ***Me Voy Pa' Cali***

"*Me Voy Pa' Cali*" es una obra de *salsa*, género musical nacido en la década de 1960 como una fusión de ritmos caribeños, especialmente el *son cubano*, con influencias del *jazz* y otros estilos afrocaribeños. La *salsa* se caracteriza por su estructura rítmica compleja, basada en la clave, así como por su enfoque en la improvisación y los montunos, donde los instrumentos de

percusión y metales tienen un papel protagónico. *Santiago de Cali*, conocida como la capital mundial de la *salsa*, es un epicentro cultural que ha abrazado y promovido este género con una energía única, lo que da un contexto especial a esta obra.

*Oscar de León*, apodado “*El Sonero del Mundo*”, es uno de los más grandes exponentes de la *salsa* a nivel internacional. Originario de Venezuela, ha destacado por su carisma, su virtuosismo como bajista y su capacidad vocal para improvisar en tiempo real. Con una carrera de más de cinco décadas, su música se ha convertido en un emblema de alegría y sabor latinoamericano, logrando unir a diferentes culturas a través de la *salsa*.

“*Me Voy Pa’ Cali*” no solo refleja su talento, sino también su admiración por una ciudad que ha sido un baluarte del género, es un homenaje lleno de ritmo, la obra captura la esencia de la ciudad, su alegría y su conexión profunda con la *salsa*. Este tema, con su energía contagiosa y arreglos bien elaborados, resalta la riqueza armónica y rítmica del género.

La obra está escrita en tonalidad de **Dm** (Re menor), donde se evidencia el uso de la técnica de acordes de paso cromáticos para enriquecer la progresión armónica y darles fluidez a las transiciones.

En el *compás 3* se puede evidenciar el uso de la técnica con la progresión:

**Tabla 27**

*Acordes de paso cromáticos – Compás 3 - “Me Voy Pa’ Cali”*

Acorde	Gm	Gbaug	Bb/F	E°	A7
Análisis	IVm	Acorde cromático de paso	bVI	Acorde cromático de paso	V

Fuente: Elaboración propia

En este segmento, el acorde **Gbaug** funciona como un puente cromático entre **Gm** y **Bb/F**, añadiendo tensión y color a la transición. Además, el acorde de **E°** prepara armónicamente el retorno hacia el centro tonal, creando un corte rítmico y armónico que resalta el carácter percusivo de la salsa.

El uso de acordes de paso cromáticos en esta obra no solo aporta dinamismo y sofisticación armónica, sino que también refleja la capacidad del compositor para integrar elementos rítmicos y melódicos de manera cohesionada.

Como se observa en la figura 12, esta progresión demuestra cómo la rearmonización cromática puede potenciar el impacto emocional y rítmico en una composición tropical como lo es la salsa.

## ME VOY PA' CALI

Oscar de León

Acordes de Paso Cromáticos

The musical score for "Me Voy Pa' Cali" illustrates a chromatic chord progression. The first line of music shows the following chords: Dm, Gm, Gbaug, Bb/F, E°, A7, and Bb7. Below the first line, Roman numerals are provided: Im, IVm, V, and VI. The second line of music shows the continuation of the progression with A7, Gm7, and A7. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

**Figura 12**

*Acordes de Paso Cromáticos – “Me Voy Pa’ Cali”*

Fuente: Elaboración propia

## Cadencia II - V - I

*La cadencia II-V-I*, implica tres acordes que se suceden en orden secuencial: el segundo grado de la escala, el quinto grado y finalmente el primer grado. Por ejemplo, en la tonalidad de **C** (Do mayor), la cadencia II-V-I implicaría los acordes de **Dm**, **G** y **C**. Esta progresión armónica es especialmente efectiva porque crea una sensación de tensión y resolución armónica.

El acorde **II** (segundo grado) establece un punto de partida, el acorde **V** (quinto grado) introduce una tensión armónica que busca resolución, y finalmente el acorde **I** (primer grado) proporciona esa resolución y sensación de conclusión.

La cadencia II-V-I se utiliza en una variedad de contextos musicales. En el *jazz*, por ejemplo, es una parte fundamental de la armonía improvisada y se encuentra en muchas composiciones estándar.

En la música *clásica*, la cadencia II-V-I se utiliza para estructurar movimientos y secciones enteras de obras. En el *pop* y otros géneros contemporáneos, esta cadencia se utiliza para crear melodías llamativas y progresiones armónicas memorables.

“El patrón formado por un acorde II-7 seguido de su V7, es probablemente el más importante y el más usado en la música de nuestro tiempo. Es difícil encontrar alguna progresión en la que en un momento u otro no aparezca. El oído, por lo tanto, está habituado a él y esto permite que pueda ser utilizado muy libremente” (Herrera E. , 1993)

En síntesis, la cadencia II-V-I es una progresión armónica esencial y permanente en la música occidental. Su capacidad para crear tensión y resolución la convierte en una herramienta poderosa para compositores, arreglistas e improvisadores, y su presencia se puede encontrar en una amplia gama de estilos musicales.

Teniendo en cuenta el libro “*Armonía Funcional*” de *Claudio Gabis*, es un módulo formado por dos acordes, **II7** y **V7** del sistema diatónico. Su principal función es resolver en el acorde tónica del sistema, pero también puede actuar de manera independiente, aislado o formando cadenas dentro de una progresión. Se reconoce fácilmente pues se proporciona al movimiento armónico fluidez y suavidad, generando el distintivo ambiente sonoro que suele identificarse con el *jazz*.

### ***Y cómo es él***

“*Y cómo es él*” es una balada romántica, un género que se caracteriza por su carácter melódico, letras profundas y emotivas, y una estructura armónica sencilla pero rica en matices. Este estilo musical, ampliamente difundido en las décadas de los 70 y 80, logró conectar con el público gracias a su capacidad de transmitir sentimientos universales como el amor, la nostalgia y el desamor. En esta obra, el acompañamiento musical enfatiza la voz del intérprete, creando un ambiente íntimo.

*José Luis Perales*, uno de los cantautores más influyentes de la música hispana, se destaca por su habilidad para convertir historias cotidianas en piezas musicales llenas de poesía. Con más de 50 años de trayectoria, su obra ha sido interpretada por grandes artistas internacionales, consolidándose como un ícono de la música romántica.

“*Y cómo es él*”, originalmente pensada como un encargo para *Julio Iglesias*, se convirtió en uno de sus mayores éxitos personales, marcando un hito en su carrera y en la música en español.

Estrenada en 1982, “*Y cómo es él*” se ha convertido en un himno generacional que trasciende el tiempo. El éxito de esta obra radica tanto en su interpretación sentida como en su composición musical, que combina elementos clásicos de la balada con el uso de la técnica de

rearmonización *IIm- V - I* que refuerzan el carácter emocional de la pieza trayendo una textura musical profunda propia del *jazz*.

La tonalidad principal de la obra es **Bb** (Si bemol mayor), y a lo largo de la canción se evidencia el uso recurrente de la cadencia (*IIm-V-I*), una herramienta fundamental en la música tonal.

Se destaca la siguiente Progresión:

**Tabla 28**

*Cadencia (IIm-V-I) – Compás 2-4 “Y cómo es él”*

<b>Acorde</b>	<b>Cm7</b>	<b>F</b>	<b>Bb</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm</b>	<b>V</b>	<b>I</b>

Fuente: Elaboración propia

**Cm7**: el acorde subdominante menor, que actúa como preparación.

**F**: acorde dominante que genera tensión y movimiento.

**Bb**: acorde tónico que resuelve la progresión, creando una sensación de estabilidad y cierre armónico.

Esta progresión se utiliza desde el inicio de la canción, como se observa en la *figura 13*, generando un color armónico distintivo.

# Y CÓMO ES ÉL

Jose Luis Perales

The figure displays three systems of musical notation for the song "Y cómo es él". Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. Above the staff, Roman numerals (IIm, V, I) indicate the chord structure for each system. The lyrics are written below the staff.

**System 1:** Chords: B $\flat$ , C $m7$ , F, B $\flat$ , E $\flat$ , B $\flat$ , E $\flat$ , B $\flat$ . Lyrics: Mirándote a los ojos juraría Que tienes algo nuevo que contarme Empieza ya, mujer, no tengas miedo Quizá para mañana sea tarde

**System 2:** Chords: E $\flat$ , B $\flat$ , C $m7$ , F, B $\flat$ , C $m7$ , F, B $\flat$ . Lyrics: Quizá para mañana sea tarde ¿Y cómo es él? ¿En qué lugar se enamoró de ti? ¿De dónde es? ¿A qué dedica el tiempo libre?

**System 3:** Chords: C $m7$ , F, B $\flat$ , C $m7$ , F, B $\flat$ . Lyrics: Pregúntale ¿Por qué ha robado un trozo de mi vida? Es un ladrón, que me ha robado todo

**Figura 13**

*Cadencia (IIm-V-I) – “Y cómo es él”*

Fuente: Elaboración propia

## *Skyfall*

“*Skyfall*”, interpretada por la cantante británica *Adele*, pertenece al género de la balada pop con influencias de la música cinematográfica. La canción, elegida como tema principal para la película homónima de *James Bond*, destaca por su ritmo lento y majestuoso, característico de las baladas modernas, pero con un toque cinematográfico que amplifica su emotividad. Su estructura melódica y armónica intensifica la sensación de suspenso alineándose perfectamente con los elementos del filme.

El género de la *balada*, con sus matices dramáticos, se fusiona de manera sublime con la orquestación y producción de la canción. *Adele Laurie Blue Adkins*, conocida profesionalmente como *Adele*, es una de las artistas más influyentes y exitosas del siglo XXI.

Su estilo, que combina elementos de la música *soul*, *pop* y *jazz*, se caracteriza por su profunda y poderosa voz. “*Skyfall*” es una muestra de su capacidad para transmitir emociones a través de la música, lo que le permitió ganar múltiples premios.

La tonalidad principal de “*Skyfall*” es **Cm** (Do menor), y a lo largo de la canción, especialmente en el coro, podemos observar el uso recurrente de la *cadencia IIm- V-I*. En el compás 7 se visualiza la progresión:

**Tabla 29**

*Cadencia (IIm-V-I) – compás 7 - “Skyfall”*

<b>Acorde</b>	<b>Dm7(b5)</b>	<b>G7</b>	<b>Cm7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIm7(b5)</b>	<b>V7</b>	<b>I</b>

Fuente: Elaboración propia

Esta progresión *IIm-V-I* es esencial en la música tonal, ya que permite establecer una relación armónica clara entre los acordes, llevando la pieza a una resolución que genera una sensación de satisfacción para el oyente.

Como se puede observar en la *figura 14*, esta cadencia en la tonalidad menor aporta una riqueza armónica y una tensión que hacen de la progresión algo profundamente expresivo y emocional, coherente con la narrativa de la canción.

# SKYFALL

Adele

**CORO**

Im VII VI A.P.D

**CADENCIA**

IIIm7(b5) V7 Im

IV A.P.D

**Figura 14**

*Cadencia (IIIm-V-I) -- "Skyfall"*

Fuente: Elaboración propia

## Armonización de una Melodía (Melody Drives Harmony)

La técnica de armonización llamada "*Melodía Drives Harmony*" (la melodía impulsa la armonía) es un enfoque compositivo en el que la melodía de una pieza musical dicta la armonía subyacente. En lugar de establecer una progresión armónica fija y luego crear una melodía sobre esa armonía, en esta técnica la melodía guía y determina los acordes que se utilizan en cada momento. Bajo este enfoque, los acordes cambian dinámicamente para adaptarse a las notas y movimientos melódicos específicos en lugar de adherirse a una progresión armónica predefinida.

Esto puede implicar cambios frecuentes en la armonía para reflejar los cambios de tono, ritmo y emoción en la melodía. La técnica de melodía impulsa la armonía, ofrece flexibilidad y libertad creativa al compositor, permitiendo que la armonía se adapte y responda de manera orgánica a la melodía en lugar de limitarla. Esto puede resultar en una música más expresiva, ya que la relación entre la melodía y la armonía es más fluida y directa, como lo afirma Walter

Piston: “Una buena armonización, pues, requiere una evaluación de las alternativas entre los acordes disponibles, una elección razonada de una de estas alternativas y la clara realización de la textura de las partes añadidas con la debida consideración a un estilo consecuente” (Piston, 1997)

Esta técnica es especialmente común en géneros como el *jazz*, donde la improvisación y la interacción entre los músicos son fundamentales. También se encuentra en la música contemporánea y en estilos de composición más experimentales, donde se busca una mayor libertad creativa y una conexión más estrecha entre la melodía y la armonía.

En síntesis, es un enfoque compositivo en el que la melodía dicta la armonía subyacente, permitiendo una relación más dinámica y orgánica entre los dos elementos musicales. Esto resulta en una música más expresiva y creativa, donde la melodía y la armonía se complementan y enriquecen mutuamente.

Según *Walter Pistón* en su libro “*Armonía*”, en la práctica común resulta predecible que una melodía sea creada a partir de las notas del acorde con algunas notas agregadas extrañas, pero resulta muy provechoso el ejercicio de armonizar una melodía trayendo a la mesa una serie de amplias posibilidades de acordes, dentro de un contexto de estilo, gusto e intención. Para esto, es muy necesario el entrenamiento auditivo para lograr un resultado estético.

### ***Countdown***

“*Countdown*” es una obra fundamental dentro del repertorio de *jazz moderno*, compuesta por el legendario saxofonista estadounidense *John Coltrane*. Esta pieza se encuentra en su álbum *Giant Steps*, lanzado en 1960, y es un excelente ejemplo de las complejas innovaciones armónicas que *Coltrane* aportó al *jazz*. El ritmo de “*Countdown*” sigue una estructura de 4/4, típico del *jazz*, pero su disposición armónica y los cambios rápidos de acordes le otorgan una

sensación de agilidad y fluidez. El género de la canción es *bebop*, un estilo de *jazz* caracterizado por su velocidad, complejidad armónica y melodías rápidas y elaboradas. Esta obra no solo muestra el virtuosismo de *Coltrane* como saxofonista, sino también su habilidad para estructurar armonías poco convencionales que desafían las normas establecidas.

*John Coltrane* es uno de los saxofonistas más influyentes de la historia del *jazz*, cuyas contribuciones transformaron el género, particularmente durante la década de 1960. Conocido por su búsqueda constante de nuevas formas de expresión musical, *Coltrane* experimentó con complejas armonías y escalas, como la famosa “escala de acordes dominantes”, que desafían la música tonal tradicional. Su obra en *Giant Steps* fue un hito importante en su carrera, marcando una transición hacia un sonido más avanzado y experimental.

“*Countdown*” es una de las composiciones más emblemáticas del álbum *Giant Steps*, y destaca por su estructura armónica avanzada, utiliza una serie de progresiones que, aunque matemáticamente desafiantes, permiten un contraste sonoro impactante.

*John Coltrane* emplea como base armónica la *cadencia II-V-I*, pero antes de llegar al acorde dominante (**V**), inserta una serie de acordes que armonizan la melodía utilizando el círculo de terceras y sus respectivas dominantes. A continuación, se analizan las progresiones y técnicas utilizadas en los *compases 1 al 4* y *5 al 8*:

### Tabla 30

*Armonización de una melodía - Compases 1 al 4- “Countdown” - Armonía Base: II<sub>m</sub> – V - I*

<b>Acorde</b>	<b>Em7</b>	<b>A7</b>	<b>Dmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>II<sub>m</sub>7</b>	<b>V7</b>	<b>Imaj7</b>

Fuente: Elaboración propia

Sin embargo, antes de ir a **A7** (La mayor), *Coltrane* introduce acordes adicionales para armonizar la melodía, basándose en el círculo de terceras mayores y sus dominantes respectivas:

**Dmaj7** (I) establece la tónica parcial.

A partir de **Dmaj7**, se traza el círculo de terceras mayores, que corresponde en realizar los acordes mayores que surgen a partir de esas notas con estrecha relación de intervalo de tercera mayor, teniendo en cuenta que en este círculo de terceras mayores solamente surgen dos acordes los cuales corresponden al acorde de F# (o Gb por enarmonia) y el acorde de Bb.

**Tabla 31**

*Armonización de una melodía – Compás 2 - “Countdown”*

Acorde	<u>Dmaj7</u> →	<u>F#maj7 (Gbmaj7)</u> →	<u>Bbmaj7</u>
Análisis	Cada acorde resultante del círculo de terceras va precedido por su dominante	<u>Db7</u> dominante de <u>Gbmaj7</u>	<u>F7</u> dominante de <u>Bbmaj7</u>

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 32**

*Progresión que utiliza Coltrane:*

Acordes	<u>Em7</u>	F7	<i>Bbmaj7</i>	<i>Dbmaj7</i>	<i>Gbmaj7</i>	<u>A7</u>	<u>Dmaj7</u>
---------	------------	----	---------------	---------------	---------------	-----------	--------------

Fuente: Elaboración propia

En los *compases 5 al 8*, *Coltrane* aplica el mismo procedimiento en una nueva tonalidad.

*La cadencia II-V-I* se presenta en **Cmaj7** (Do mayor):

**Tabla 33**

*Armonización de una melodía – Compás 5 - 8 - “Countdown”*

<b>Acorde</b>	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>Cmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIIm7</b>	<b>V7</b>	<b>Imaj7</b>

Fuente: Elaboración propia

De manera similar, se utilizan acordes del círculo de terceras mayores con sus respectivas dominantes para enriquecer la progresión:

**Tabla 34**

*A partir de C (Do mayor) se aplica el círculo de terceras:*

<b>Acordes</b>	<b>Cmaj7</b>	<b>Emaj7</b>	<b>Abmaj7</b>
----------------	--------------	--------------	---------------

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 35**

*Los acordes son precedidos por sus dominantes:*

<b>B7, (dominante)</b>	<b>Emaj7</b> (deriva del círculo de terceras mayores)
<b>Eb7, (dominante)</b>	<b>Abmaj7 (enarmónico de G#)</b> (deriva del círculo de terceras mayores)

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 36**

*Progresión final resultante*

<b>Acordes</b>	<b><u>Dm7</u></b>	<b>Eb7</b>	<b>Abmaj7</b>	<b>B7</b>	<b>Emaj7</b>	<b><u>G7</u></b>	<b><u>Cmaj7</u></b>
----------------	-------------------	------------	---------------	-----------	--------------	------------------	---------------------

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 37***Armonización de una melodía - Compas del 1 al 4*

<b><u>Gbmaj7</u></b>							
<b>Acorde</b>	<b><u>Em7</u></b>	<b><u>F7</u></b>	<b><u>Bbmaj7</u></b>	<b><u>Db7</u></b>	<b>Enarmónico de</b>	<b><u>A7</u></b>	<b><u>Dmaj7</u></b>
					<b><u>F#maj7</u></b>		
<b>Análisis</b>	<b><u>IIm7</u></b>	<b><u>V7</u></b>	<b><u>I</u></b>	<b><u>V7</u></b>	<b><u>I</u></b>	<b><u>V7</u></b>	<b><u>I</u></b>
	<b>de D</b>	Como	Se obtiene	Como	Se obtiene del	<b>de</b>	
		dominante	del círculo	dominante de	círculo de	<b>D</b>	
		de Bbmaj7	de terceras	Gbmaj7	terceras		

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 38***Armonización de una melodía - Compás del 5 al 8*

<b><u>Abmaj7</u></b>							
<b>Acorde</b>	<b><u>Dm7</u></b>	<b><u>Eb7</u></b>	<b>Enarmónico</b>	<b><u>B7</u></b>	<b><u>Emaj7</u></b>	<b><u>G7</u></b>	<b><u>Cmaj7</u></b>
			<b>de G#maj7</b>				
<b>Análisis</b>	<b><u>IIm7</u></b> de	<b><u>V7</u></b>	<b><u>I</u></b>	<b><u>V7</u></b>	<b><u>I</u></b>	<b><u>V7</u></b> de	<b><u>I</u></b>
	<b>C</b>	Como	Se obtiene	Como	Se obtiene	<b>C</b>	
		dominante	del círculo	dominante	del círculo		
		de Abmaj7	de terceras	de Emaj7	de		
					terceras		

Fuente: Elaboración propia

El uso del *círculo de terceras* y los *dominantes secundarios* en las cadencias *II-V-I* constituye una característica notable de la armonización de *Coltrane*. Esta técnica no solo genera

un movimiento armónico más complejo, sino que también introduce acordes cuya función puede resultar poco evidente a primera vista sin un análisis detallado. Además, se evidencia cómo cada elemento armónico es cuidadosamente integrado para servir a la melodía principal, enriqueciendo su desarrollo y reforzando su estructura tonal.

Aparentemente, las resoluciones armónicas son de carácter experimental. Sin embargo, estas no son aleatorias, sino que responden a una aplicación estructurada de técnicas armónicas aplicadas por el autor y en otra manera de análisis, técnicas armónicas que obedecen a principios matemáticos. Esto se evidencia en los *compases 1 al 4* y en los *compases 5 al 8*, donde se mantiene una estructura consistente o se aplica la misma técnica compositiva.

**COUNTDOWN**

John Coltrane

*Melody Drives Harmony*

**Formula en los acordes de Coltrane:**

También se puede tener en cuenta para el análisis armónico el orden de intervalos usado por el autor:

2m - 4J - 3m - 4J - 3m - 4J

**Figura 15**

*Armonización de una melodía - “Countdown”*

Fuente: Elaboración propia

### ***Con Alma***

“*Con Alma*” es una obra emblemática del jazz, compuesta por el trompetista y compositor estadounidense *Dizzy Gillespie*. Esta pieza combina dos de los géneros más representativos de la música estadounidense: el *bebop jazz* y la *música latina*. El *bebop*, desarrollado en la década de 1940, se caracteriza por su complejidad armónica, la velocidad de las improvisaciones y el uso de cambios armónicos rápidos.

Logrando un equilibrio entre el virtuosismo técnico y la expresión emocional. “*Con Alma*”, compuesta en 1947, es una de sus piezas más conocidas, y sirve como testimonio de su habilidad para mezclar estilos y géneros musicales y hacer uso de técnicas complejas como la que se estudia en este referente.

En términos de estructura, la melodía se mantiene en una nota constante en gran parte del primer período, lo que permite que la armonización cambie y se expanda, creando una tensión que mantiene al oyente involucrado.

En “*Con Alma*”, podemos observar una clara aplicación de la técnica de armonización de una melodía, que consiste en acompañar una línea melódica con acordes que enriquecen su color armónico. Esta técnica se utiliza extensamente a lo largo de la obra.

Encontramos la siguiente progresión: (ver *figura 16*)

#### **Tabla 39**

*Armonización de una melodía - compases 1 - 2 - “Con Alma”*

<b>Acordes</b>	<b>Emaj7</b>	<b>G#7/D#</b>	<b>C#m7</b>	<b>B7</b>	<b>Bb7</b>
----------------	--------------	---------------	-------------	-----------	------------

Fuente: Elaboración propia

Esta secuencia presenta una progresión cromática que transita a través de una serie de acordes tónicas y dominantes, lo que da una sensación de movimiento dinámico.

**Tabla 40**

*En el compás 5, encontramos la progresión*

Acorde	Dbmaj7	F7/C	Bbm7	Ab7	G7
--------	--------	------	------	-----	----

Fuente: Elaboración propia

Estos cambios armónicos son ejemplares pues permiten que la melodía fluya mientras, al mismo tiempo, se construye una rica y dinámica estructura armónica.

## CON ALMA

Dizzie Gillespie

*Melody Drives Harmony*

*Melody Drives Harmony*

**Figura 16**

*Armonización de una melodía - "Con Alma"*

Fuente: Elaboración propia

## Armonía Negativa

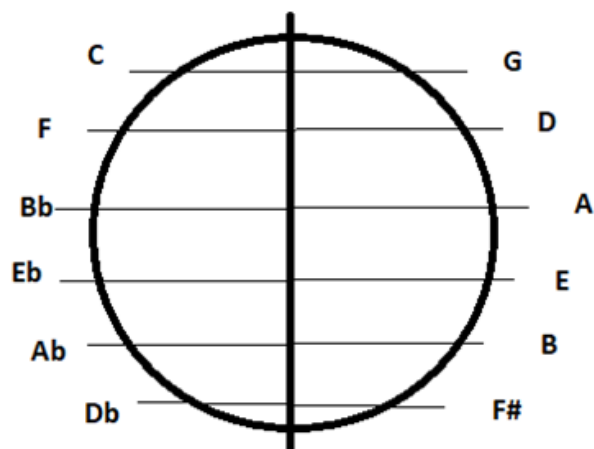
Es una técnica de rearmenización que implica la utilización de acordes o progresiones armónicas poco convencionales para crear una sensación de tensión o disonancia. En lugar de seguir las progresiones armónicas tradicionales o predecibles, esta técnica busca desafiar las expectativas del oyente al introducir acordes que pueden parecer sorprendentes o fuera de lugar dentro del contexto tonal de la pieza musical.

La armonía negativa puede involucrar el uso de acordes alterados, sustituciones armónicas inusuales, modulaciones repentinas a tonalidades remotas o la introducción de disonancias armónicas deliberadas. Aunque puede generar una sensación de incomodidad o extrañeza inicialmente, la armonía negativa también puede ser una herramienta efectiva para crear tensión emocional, añadir interés y profundidad a una composición, y llevar al oyente en un viaje armónico inesperado.

Para ello es necesario tener en cuenta el *circulo de quintas* y definir un eje de simetría utilizando un gráfico que permite reemplazar un acorde determinado con el acorde diametralmente opuesto.

Cada nota se refleja a través del eje de simetría, esto significa que la distancia de cada nota al eje en una dirección se iguala a la distancia en la dirección opuesta, dando como resultado que a partir de las funciones de una tonalidad se sustrae un nuevo grupo de acordes que amplían considerablemente las posibilidades de composición y rearmenización.

Cabe resaltar que esta técnica también es útil para transformar la parte *melódica* de una composición utilizando el mismo eje, como se muestra en la *figura 17*.



**Figura 17**

*Eje de simetría*

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 41**

*Armonía Negativa (ejemplo) – Escala Mayor*

Acorde	I <sup>maj7</sup>	II <sup>m7</sup>	III <sup>m7</sup>	IV <sup>maj7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>m7</sup>	VII <sup>°7</sup>
Análisis	bVI <sup>maj7</sup>	V <sup>m7</sup>	IV <sup>m7</sup>	bIII <sup>maj7</sup>	II <sup>semidis</sup>	I <sup>m7</sup>	bVII <sup>7</sup>

Fuente: Elaboración propia

### *La Dispiragua*

El maestro *Luis Ramírez* es un destacado profesor de la *UNAD*, reconocido por su labor como arreglista y compositor. Guitarrista con una amplia trayectoria, su trabajo se caracteriza por la innovación y el respeto hacia las raíces musicales. La obra “*La Piragua*”, compuesta por *José Barros* en 1960, es una de las piezas más icónicas del folclore colombiano. La obra narra la historia de una embarcación que navegaba por el río Magdalena, evocando un profundo sentido

de nostalgia y conexión con la cultura fluvial del país. Este tema, originalmente un porro, combina una rica lírica con una melodía vibrante que ha sido versionada por múltiples artistas.

“*La Dispiragua*”, toma como referencia “*La Piragua*” pero desde una perspectiva completamente innovadora. *Ramírez* no solo rinde homenaje a la obra original, sino que la reinterpreta aplicando técnicas compositivas avanzadas, como la armonía negativa, y explorando nuevas sonoridades. La pieza mantiene la esencia narrativa y nostálgica de “*La Piragua*”, pero la transforma en un contexto armónico, rítmico y estilístico diferente, resaltando su carácter experimental. En “*La Dispiragua*”, la tonalidad principal es **Am** (La menor).

En la figura 42, se encuentra los acordes de la tonalidad con su respectiva aplicación de armonía negativa:

**Tabla 42**

*Armonía Negativa – primeros compases - “La Dispiragua”*

<b>Funcional</b>	<b>Am</b>	<b>Bdis</b>	<b>C</b>	<b>Dm</b>	<b>Em</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>Am</b>
<b>Negativa</b>	<b>A</b>	<b>G#dis</b>	<b>F#m</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>G#m</b>	<b>Bm</b>	<b>A</b>

Fuente: Elaboración propia

Es muy importante resaltar, que no se aplica en la totalidad de la obra la técnica de la Armonía negativa, es un color más en la paleta de sonidos y recursos del arreglista.

En “*La Dispiragua*”, el acorde **Em** (Mi menor), que es el **Vm** (quinto menor) de **Am** (Im), es reemplazado por **D** (Re mayor) al aplicar la armonía negativa. En este contexto, **D** actúa como el quinto grado en la armonía negativa, (tendría un cambio en su subdominante tradicional, de un color menor a un color mayor) generando un contraste armónico que enriquece la composición y le otorga un carácter único y evocador, como se observa en la figura 18:

# LA DIS-PIRAGUA

Tonalidad: **Am**

LUIS RAMIREZ

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system starts at measure 107 and the second at measure 110. The score is for four acoustic guitars (Ac.Gtr. 1-4). The key signature is A minor (Am).

**System 1 (Measures 107-110):**

- Measures 107-108: Chords VI and Vm are indicated below the fourth guitar staff.
- Measure 109: A box highlights the chord structure in the fourth guitar staff, with an arrow pointing to the text "Uso de la Ar. Negativa" and the letter "D". Below this, the chords III, IIb, and Im are listed.
- Measures 110-111: Chords IIm7(b5), IIb, and Im are indicated below the fourth guitar staff.
- The text "simile..." appears at the end of the first system.

**System 2 (Measures 110-113):**

- Measures 110-111: A box highlights the chord structure in the fourth guitar staff, with an arrow pointing to the text "Uso de la Ar. Negativa" and the letter "D".
- Measures 112-113: The music continues with a *p* (piano) dynamic marking.

**Figura 18**

*Armonía Negativa "La Dispiragua"*

Fuente: Elaboración propia

## Proceso Creativo

El proceso creativo de este proyecto se desarrolla a partir de la elección de un formato de “*banda de formato mixto*” y se enriquece mediante el estudio y la aplicación de herramientas armónicas específicas. Estas herramientas permiten explorar matices y variaciones dentro de cada género, aportando profundidad y cohesión a las composiciones.

Para este proyecto, se ha optado por un formato de banda que incluye sintetizador, Cello sintetizado, dos trompetas, dos trombones, piano, bajo, batería, saxo alto, saxo tenor, conga y timbal. Esta selección instrumental fue pensada para brindar una identidad sonora constante a lo largo de una serie de composiciones que abarcan géneros diversos como *balada, cumbia, merengue, salsa, reggae* y *rock ‘n’ roll*, entre otros.

Aunque el estilo de cada pieza varía, la elección de un conjunto instrumental estable asegura que todos los temas mantengan una línea sonora común, permitiendo que cada composición se sienta como parte de un todo unificado.

El formato mixto de la banda no solo permite la flexibilidad de abordar diferentes géneros, sino que también contribuye a que cada tema forme parte de un mismo hilo conductor. Este enfoque instrumental genera una continuidad que refuerza la cohesión entre las composiciones, de modo que, aunque cada pieza conserve su individualidad y estilo, todas compartan una esencia común. Así, el proyecto busca ofrecer una experiencia sonora en la que los cambios de ritmo y estilo no rompan la coherencia general, sino que sumen a una narrativa musical diversa y estructurada.

A continuación, se presenta un análisis de cada composición, haciendo énfasis en el aspecto armónico objeto de estudio para este proyecto. En este análisis, se detallan los recursos utilizados y las decisiones creativas que dan forma a cada obra, permitiendo observar cómo la

estructura armónica contribuye a resaltar las características distintivas de cada género, a la vez que mantiene una base sólida de cohesión, enriqueciendo la experiencia musical del oyente el uso de técnicas de rearmonización.

## **Herramientas de Rearmonización**

### ***Sustitución Diatónica Interna***

Para el presente trabajo, nos enfocaremos en la creación de una muestra que contenga la aplicación práctica de la técnica de sustitución diatónica interna en una progresión de acordes. A través de esta muestra, podremos experimentar con diversas combinaciones de acordes y observar cómo la sustitución diatónica interna puede agregar variedad y profundidad a la música, manteniendo al mismo tiempo una coherencia tonal.

**“Armonía A La Diatónica” (Balada).** Esta composición se centra en explorar las posibilidades armónicas dentro de una balada, utilizando progresiones diatónicas básicas y la técnica de rearmonización sustitución tónica interna. La tonalidad principal de la obra es D (re mayor) y su estructura melódica y armónica está diseñada para mostrar cómo una progresión armónica básica puede enriquecerse a través de técnicas de rearmonización.

El ritmo elegido es un tempo moderado característico de las baladas, pensado para mantener estabilidad y claridad. Este tempo permite que los cambios armónicos sean percibidos con precisión y que las relaciones interválicas y cadenciales se exploren sin interrupciones. La batería, con un patrón rítmico lineal, refuerza este carácter estable, aportando continuidad a la obra.

El compás utilizado es 4/4, que proporciona una estructura rítmica clara y ampliamente utilizada en baladas. Este compás facilita la subdivisión y permite integrar los elementos armónicos sin alterar la percepción métrica del oyente.

El formato instrumental incluye cinco instrumentos: trombón, piano eléctrico, cello, bajo y batería. Esta configuración balanceada permite trabajar aprovechando las características específicas de cada instrumento para generar colores armónicos bien definidos.

- **Trombón.** Funciona como instrumento melódico principal. Su línea melódica está compuesta de frases diatónicas y pequeños intervalos que permiten conectar con las progresiones armónicas. Su registro y dinámica aportan presencia en la tesitura media, lo que facilita su integración con la armonía.
- **Piano eléctrico.** Desarrolla una función armónica mediante la ejecución de acordes distribuidos, utilizando voicings cerrados en el registro medio. Este enfoque asegura claridad armónica y equilibrio con el trombón, evitando solapamientos innecesarios. En ciertos momentos, incorpora notas de paso y tensiones para dar más movimiento a los acordes básicos.
- **Cello.** Actúa como refuerzo armónico. Su línea está diseñada para doblar algunas notas del piano, pero también aporta movimiento melódico mediante el uso de contracantos y escalas diatónicas simples que enriquecen la textura general. En secciones específicas, el Cello desempeña un rol rítmico al subdividir las figuras, aportando mayor fluidez.
- **Bajo.** Establece la base armónica y rítmica mediante una línea funcional que sigue principalmente las progresiones establecidas, utilizando pequeñas aproximaciones cromáticas y arpeggios. Este enfoque asegura que el bajo se mantenga conectado con la batería y refuerce el sistema armónico.
- **Batería.** Proporciona un patrón rítmico sencillo que enfatiza los tiempos fuertes del compás, utilizando dinámicas controladas para no sobresalir del contexto melódico-armónico. En transiciones, utiliza figuras de subdivisión para guiar los cambios seccionales.

La composición está estructurada en tres secciones principales: **A**, **A'** y **B**, con una reexposición final que cohesiona los elementos desarrollados.

**Sección A** (compases 1-8): Presenta el tema principal con progresiones diatónicas básicas, estableciendo la base tonal y armónica, (*ver figura 19*).

**A**

**D**   **/**   **/**   **G**   **A7**   **/**   **D**

*p*

**Figura 19**

*Sustitución Diatónica Interna - “Armonía A La Diatónica” - Progresiones diatónicas básicas*

Fuente: Elaboración propia

**Sección A'** (compases 9-16): Introduce variaciones sobre la melodía inicial, añadiendo ligeros cambios en las progresiones armónicas para generar interés sin desviar el enfoque tonal.

**Sección B** (compases 17-33): Funciona como un contraste armónico y melódico. En esta sección, se presentan nuevas ideas melódicas, y se incorpora un tratamiento más dinámico en la armonía.

**Reexposición** (compases 34-65): Retoma elementos de todas las secciones anteriores, aplicando la técnica de sustitución tónica interna para enriquecer la textura armónica, (*ver figura 20*).

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is a melodic line in D major, starting with a half note D, followed by a quarter rest, then eighth notes E, F#, G, A, B, A, G, F#, E, D. The lower staff is a chord progression: D, two chords marked with a slash, Em, C#dim, a slash, D, and Bm. The dynamic *p* is indicated at the beginning of both staves.

**Figura 20**

*Sustitución Diatónica Interna - “Armonía A La Diatónica”, Progresión Sust. Diatónica Interna*

Fuente: Elaboración propia

En los compases 1-33, la pieza utiliza una progresión armónica básica, que establece la tonalidad de D mayor, esta progresión se mantiene estable en las primeras secciones para resaltar la melodía principal. A partir del compás 34, la sustitución diatónica interna introduce nuevas progresiones que enriquecen la sonoridad poniendo en práctica la herramienta armónica objeto de estudio.

**Tabla 43**

*“Armonía A La Diatónica” - Progresión armónica básica*

<b>Armonía Inicial</b>	<b>D (I)</b>	<b>G (IV)</b>	<b>A7 (V)</b>
<b>Sustitución diatónica interna</b>	<b>D (I)</b>	<b>Em (IIIm)</b>	<b>C#dim (VIIIdis)</b>

Fuente: Elaboración propia

Aquí, cada acorde funciona como un enlace armónico, creando movimiento mientras se respeta el centro tonal. Esta composición demuestra cómo una estructura armónica básica puede transformarse en una obra más rica mediante técnicas como la sustitución diatónica interna. La elección del formato instrumental, combinada con progresiones bien estructuradas, permite un balance entre complejidad armónica y claridad formal. La obra no solo resalta el uso funcional

de las progresiones diatónicas, sino también cómo estas pueden expandirse mediante técnicas cromáticas y modulaciones parciales, asegurando coherencia y variedad a lo largo de la composición.

### ***Acordes de Paso Diatónicos***

**“Bistec De Paso” (Jazz).** El *jazz* es un género musical conocido por su complejidad armónica, el énfasis en la improvisación y la interacción dinámica entre los instrumentos. Caracterizado por ritmos sincopados, líneas melódicas más complejas y el uso de progresiones armónicas elaboradas, suele desarrollarse en compases de **4/4**, permitiendo a los músicos explorar un amplio rango de expresividad y creatividad. Este estilo combina técnica y espontaneidad, haciendo que cada interpretación sea única.

La composición titulada “*Bistec de Paso*” se inscribe dentro de este género, explorando específicamente la aplicación de la armonización de acordes de paso diatónicos. La obra tiene una duración de 37 compases, escrita en Re menor (Dm), con un formato instrumental que incluye trompeta, cello, piano, bajo y batería, cada uno con funciones claramente definidas para resaltar la cohesión entre elementos armónicos, melódicos y rítmicos.

La pieza utiliza un ritmo sincopado típico del *jazz*, en el cual la batería establece un *swing* moderado y constante que proporciona una base rítmica estable, permitiendo a los demás instrumentos desarrollar sus líneas melódicas e improvisaciones con fluidez. Este ritmo da énfasis a los tiempos débiles, característica fundamental del género, añadiendo dinamismo y complejidad a la interpretación.

La elección de la tonalidad, permite explotar las posibilidades expresivas de los acordes menores y sus progresiones asociadas, mientras que los acordes de paso diatónicos enriquecen la textura armónica dentro de la tonalidad principal. El compás utilizado es **4/4**, ampliamente

empleado en el *jazz* por su flexibilidad para la integración de sincopas, cortes rítmicos y subdivisiones, esenciales para el género. La instrumentación incluye trompeta, cello, piano, bajo y batería. Esta combinación permite un sonido compacto y cohesivo típico de las pequeñas agrupaciones de *jazz*.

- **Trompeta.** Lleva la melodía principal, destacándose por su timbre brillante y proyectado. Su línea melódica introduce el tema principal en la primera sección (A), mientras que en la última sección (A') refuerza los motivos melódicos con algunas variaciones expresivas.
- **Cello.** Cumple una función de acompañamiento melódico, doblando y enriqueciendo las líneas melódicas principales con frases sostenidas que aportan profundidad tímbrica.
- **Piano.** Desempeña un rol armónico clave, proporcionando acompañamiento mediante acordes envolventes y *voicings* abiertos. Además, protagoniza una improvisación (solo) en la sección B, aplicando la técnica de acordes de paso diatónicos, lo que añade variedad armónica y melódica a la composición.
- **Bajo.** Proporciona una base armónica sólida, acompaña y añade aproximaciones cromáticas para conectar las progresiones. Su interacción con la batería refuerza la cohesión rítmica de la obra.
- **Batería.** Mantiene el ritmo basado en el *swing*, enfatizando los tiempos débiles y utilizando acentos rítmicos para marcar transiciones y cortes, aportando dinamismo a la estructura general.

La pieza está estructurada en tres secciones principales:

**Parte A** (*Compases 1-17*): Introduce el tema principal y establece la tonalidad y progresión armónica base.

**Parte B** (*Compases 18-24*): Incluye el solo de piano, donde se exploran los acordes de paso diatónicos, añadiendo variedad armónica y melódica.

**Parte A'** (*Compases 25-33*): Retoma el tema principal con variaciones y re armonizaciones, integrando acordes de paso para enriquecer las progresiones.

En la parte A se establece la tonalidad de Re menor con una progresión armónica sencilla que prepara el desarrollo posterior, (*ver figura 21*).

**Tabla 44**

*Progresión básica de la composición*

<b>Acorde</b>	<b>Dm</b>	<b>Gm</b>	<b>A</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>IVm</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

The musical score for Figure 21 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in 4/4 time, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. It begins with a box labeled 'A' above the first measure. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with slurs and accents. The lower staff shows the harmonic progression, with chords Dm, Gm, and A, and slash marks indicating transitions between measures.

**Figura 21**

*Acordes de Paso Diatónicos - "Bistec De Paso"*

Fuente: Elaboración propia

**Parte B** (*Compases 18-24*):

En sección B, durante el solo de piano, se introducen acordes de paso diatónicos que aportan fluidez y movimiento, (*ver figura 22*).



The image shows a musical score for a piece titled "Bistec De Paso". It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle staff shows a bass line with a few notes and rests. The bottom staff displays a chord progression: E<sub>ds</sub>, F<sub>maj</sub>7, G<sub>m</sub>7, D<sub>m</sub>/A, D<sub>m</sub>, followed by two double bar lines with slashes. The chords are written in a bold, serif font.

**Figura 23**

*Acordes de Paso Diatónicos - “Bistec De Paso” – Aplicación de la Técnica*

Fuente: Elaboración propia

Esta sección destaca por el uso de tensiones armónicas, añadiendo riqueza y profundidad a la progresión. “*Bistec de Paso*” es una composición que demuestra cómo la técnica de armonización de acordes de paso diatónicos puede enriquecer una obra en términos armónicos y melódicos. La integración de estos acordes en la tonalidad de Re menor añade suavidad y movimiento a las progresiones, destacando su utilidad en el *jazz* y subrayando su potencial como herramienta creativa para compositores. A través de un equilibrio entre la interacción instrumental, la exploración armónica y una estructura bien definida, esta pieza logra combinar la riqueza técnica del género con un enfoque melódico claro y cohesivo.

### *Dominantes Secundarias*

“**Sabor A Dominantes**” (**Cumbia**). La cumbia es un género musical originario de *Colombia* que ha evolucionado y se ha expandido por toda América Latina, incorporando influencias modernas y adaptaciones a distintos estilos instrumentales. Caracterizada por su ritmo (2/2) y su sincopado distintivo, este género ofrece una rica textura rítmica y melódica. Su

capacidad para integrar nuevas herramientas armónicas lo convierte en un campo fértil para la exploración compositiva.

“*Sabor a Dominantes*”, fusiona elementos tradicionales de la cumbia con la técnica de las dominantes secundarias, buscando enriquecer la progresión armónica dentro de un formato contemporáneo; está escrita en la tonalidad de **Am** (La menor), lo que permite el uso de dominantes secundarias para ampliar las posibilidades armónicas y añadir interés a las progresiones, el compás utilizado en esta obra es **2/2**, característico del género cumbia, el cual brinda una base rítmica clara y estable. La instrumentación incluye: Trombón, Trompeta, Piano Bajo Batería

- **Trombón.** Interpreta la melodía principal. Su timbre grave y expresivo otorga a la pieza un carácter destacado, logrando captar la esencia melódica de la obra.
- **Trompeta.** Apoya al trombón con frases melódicas complementarias y realiza líneas de segunda voz que enriquecen la textura melódica.
- **Piano.** Desempeña un papel armónico fundamental, proporcionando el soporte armónico de la composición. Además, ejemplifica la técnica de las dominantes secundarias al incluir estas modulaciones pasajeras en sus acordes.
- **Bajo.** Crea una línea sólida de acompañamiento armónico, asegurando estabilidad tonal y rítmica, además de interactuar con el piano para reforzar los cambios armónicos.
- **Batería.** Establece el carácter rítmico de la cumbia con patrones tradicionales al inicio, evolucionando hacia un ritmo de montuno en las secciones posteriores, lo que añade variedad y dinamismo.

La pieza está organizada en tres secciones principales:

**Parte A** (*compases 1 al 7*)



**Tabla 48***Introducción - Dominantes secundarias*

<b>Acorde</b>	<b>Am</b>	<b>Dm</b>	<b>E</b>	<b>A7</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>IVm</b>	<b>V</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

The musical score for Figure 25 consists of a single system with three staves. The top staff contains a melodic line starting with a box labeled 'B' above the first measure. The melody is marked with a forte 'f' dynamic. The middle staff is empty. The bottom staff contains a bass line with chords Am, Dm, E, Am, and A7, also marked with a forte 'f' dynamic. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

**Figura 25***Dominantes Secundarias - “Sabor a Dominantes” – Introducción*

Fuente: Elaboración propia

El acorde A7 funciona como una dominante secundaria, preparando armónicamente al cuarto grado (IVm) y creando un punto de interés armónico dentro de la estructura de la *cumbia*. La sección final, Parte A' (ver figura 26) retoma la progresión inicial, pero añade una nueva dominante secundaria para enriquecer aún más la armonía:

**Tabla 49***Progresión inicial añadiendo dominante secundaria*

<b>Acorde</b>	<b>Am</b>	<b>Dm</b>	<b>E</b>	<b>A7</b>	<b>B7</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>IVm</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V7/V</b>

Fuente: Elaboración propia

C

The musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line in C major, starting with a half note G4 (mf), followed by a quarter note A4 (mf), a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The bottom staff shows the chord progression: Am, Dm, B7, E, Am. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of both staves.

**Figura 26**

*Dominantes Secundarias - “Sabor a Dominantes” - Progresión inicial añadiendo dominante secundaria*

Fuente: Elaboración propia

El acorde B7 actúa como una dominante secundaria del quinto grado (V/V), aportando un nuevo nivel de tensión y resolviendo hacia el acorde principal de la tonalidad. “*Sabor a Dominantes*” ejemplifica cómo la incorporación de dominantes secundarias puede transformar la armonía tradicional de una composición con el sabor de cumbia y agregarle textura armónica. Estas herramientas armónicas generan tensión y resolución, creando progresiones más dinámicas.

En esta obra, las dominantes secundarias enriquecen la textura armónica sin comprometer el carácter esencial de la cumbia, logrando un balance entre innovación y tradición.

### ***Segundos Relacionados***

“**Segundos Roll**” (Rock & Roll). Esta obra se inspira en el género del *rock and roll*, destacado por su energía rítmica y su capacidad para integrar secciones instrumentales características de una *Big Band*. El uso de técnicas de rearmonización, como lo es el uso de

acordes segundos relacionados, permite explorar transiciones tonales interesantes y complejas, ampliando el rango armónico sin perder el carácter distintivo del género.

Este género se caracteriza por su marcada pulsación en compases regulares y una interacción fluida entre la sección rítmica y los instrumentos melódicos. La batería establece una base rítmica simple pero efectiva, permitiendo que los demás instrumentos brillen, mientras que el piano y el bajo sostienen la progresión armónica típica del género.

La obra consta de *36 compases* y presenta su exposición y desarrollo estructural en tres tonalidades principales: **Bb** (Si bemol mayor) , **C** ( Do mayor) y **D** (Re mayor). Este enfoque permite explorar diversos colores armónicos mediante técnicas como la modulación y los segundos relacionados.

La composición utiliza un compás de **4/4**, el cual proporciona la base necesaria para construir un *Groove* sólido y facilita las transiciones rítmicas y melódicas propias del estilo.

La instrumentación consta de trompeta, saxo alto, saxo tenor, trombón 1, trombón 2, piano, bajo eléctrico y batería. Este formato evoca la configuración clásica de una *Big Band*, destacándose la interacción entre las secciones de vientos y la base rítmica-armónica.

- **Vientos.** Funcionan como una sección de *Big Band*, alternando el protagonismo entre las trompetas, saxos y trombones en diferentes momentos de la composición. Sus líneas melódicas y armónicas aportan dinamismo y fuerza al desarrollo temático y dan a entender la posibilidad de improvisación.
- **Piano.** Establece una base armónica sólida y refuerza el ritmo junto al bajo eléctrico. Sus acordes sincopados, característicos del *rock and roll*, complementan el *Groove* general.
- **Bajo eléctrico.** Refuerza la progresión armónica con líneas de acompañamiento que enfatizan las notas fundamentales de cada acorde, aportando estabilidad rítmica y agregando

la sonoridad típica del *rock & roll*, el cual se aplica añadiendo el sexto grado y la séptima menor en la armonía

- **Batería.** Sostiene un ritmo básico y constante que sirve como marco para los demás instrumentos, manteniendo el balance entre la base rítmica y los elementos melódicos.

La forma de la composición está estructurada en cuatro secciones: **A, B, C y C'**.

**Parte A:** Se desarrolla en la tonalidad de **Bb7** (Si bemol mayor) con la progresión:

**Tabla 50**

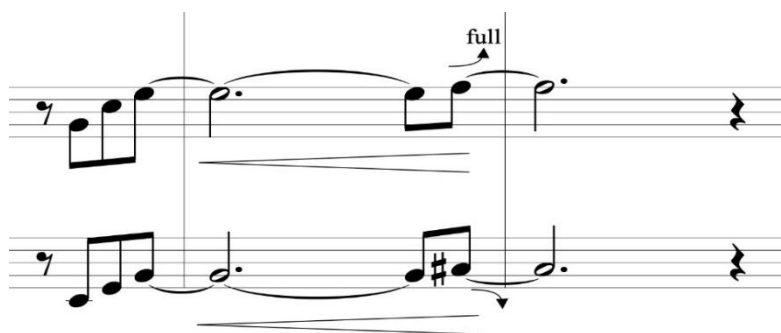
*Progresión armónica básica*

<b>Acorde</b>	<b>Bb7</b>	<b>Eb7</b>	<b>F7</b>
<b>Análisis</b>	<b>I7</b>	<b>IV7</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

En esta sección se establece el tema principal, utilizando una progresión armónica estable que define el carácter inicial de la obra.

Puente hacia la **parte B:** Aquí se utiliza la técnica de segundos relacionados que conducen hacia la tonalidad de **C7** (Do mayor), mediante los acordes:



**Figura 27**

*Uso de la técnica Segundos Relacionados para modulación*

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 51***Técnica segundos relacionados mediante acordes*

<b>Acorde</b>	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIIm7</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

Parte B: En la tonalidad de **C7** (Do mayor), se emplean las funciones armónicas típicas del género:

**Tabla 52***Segundos relacionados - “Segundos Roll”- Funciones armónicas tonalidad C7*

<b>Acorde</b>	<b>C7</b>	<b>F7</b>	<b>G7</b>
<b>Análisis</b>	<b>I7</b>	<b>IV7</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

Esta sección mantiene la energía del *rock and roll* mientras introduce una nueva tonalidad.

Puente hacia la **parte C**: Nuevamente se recurre a la técnica de segundos relacionados, para modular hacia la tonalidad de **D** (Re mayor) ahora utilizando los acordes:

**Tabla 53***Segundos relacionados - “Segundos Roll”- Funciones armónicas tonalidad D7*

<b>Acorde</b>	<b>Em7</b>	<b>A7</b>
<b>Análisis</b>	<b>IIIm7</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

Parte C: En **D7**, la progresión incluye:

**Tabla 54**

Parte C, en tonalidad de D (Re mayor)

<b>Acorde</b>	<b>D7</b>	<b>G7</b>	<b>A7</b>
<b>Análisis</b>	<b>I7</b>	<b>IV7</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

Esta sección amplía la exploración armónica dando pie a al introducir acordes secundarios a partir de la sección C.

**Parte C’:** La tonalidad permanece en **D7**, pero se introducen segundos relacionados sin realizar modulación, (ver figura 28)

**Tabla 55**

Segundos relacionados - “Segundos Roll”- sin realizar modulación

<b>Acorde</b>	<b>D7</b>	<b>Am7</b>	<b>D7</b>	<b>G7</b>	<b>Bm7</b>	<b>E7</b>	<b>A7</b>
<b>Análisis</b>	<b>I7</b>	<b>IIIm7/IV</b>	<b>V7/IV7</b>	<b>IV7</b>	<b>IIIm7/V</b>	<b>V7/V7</b>	<b>I7</b>

Fuente: Elaboración propia

The musical score for Figure 28 illustrates the 'Segundos Roll' technique in the key of D major. It features three staves: a vocal line with eighth-note patterns, a bass line with eighth-note patterns, and a guitar chord progression. The chord progression is: D7, Am, D7, G7, Bm7, Em, A7, A7. The guitar staff shows the chord changes with diagonal lines indicating the duration of each chord.

**Figura 28**

Uso de la técnica dentro de la misma tonalidad

Fuente: Elaboración propia

Este desarrollo armónico demuestra la riqueza armónica que se puede lograr con los segundos relacionados, y el análisis de la obra revela un uso estratégico de los mismos, los cuales amplían considerablemente las posibilidades armónicas. Esta composición demuestra cómo el *rock and roll* puede enriquecerse mediante la integración de técnicas de rearmonización, como se puede percibir con la técnica en cuestión.

La transición entre tonalidades y la interacción entre las secciones instrumentales añaden profundidad y variedad al discurso musical. Con este enfoque, se amplían las posibilidades armónicas del género sin perder su esencia rítmica y estilística, se logra evidenciar cómo los usos de los segundos relacionados funcionan tanto dentro del contexto de una tonalidad y también para implementar y realizar modulaciones.

### ***Sustitutos Tritonales***

**“Merengue Tritonal” (Merengue).** Es una composición que combina el vibrante carácter del *merengue* con la sofisticación armónica de los *sustitutos tritonales*. Esta obra, busca explorar cómo esta técnica puede enriquecer la textura armónica del género, sin perder su esencia rítmica y melódica. A través de sus 39 compases, esta composición no solo rinde homenaje a las raíces del *merengue*, sino que también introduce un enfoque innovador que amplía las posibilidades sonoras del género.

El *merengue* es un género musical originario de la República Dominicana, aunque no se limita exclusivamente a este país, su popularidad se ha extendido ampliamente por el Caribe, América latina y más allá, lo que ha llevado a la creación de variantes en diferentes países. Sin embargo, es en la República Dominicana donde se desarrolló como género musical, caracterizado por su energía contagiosa, patrones sincopados y una base rítmica sólida.

Se interpreta en compás de **4/4**, con una combinación distintiva de instrumentos de viento, percusión y armonía que le otorgan su carácter festivo. En esta composición, se mantiene el patrón rítmico tradicional del merengue mientras se incorporan elementos armónicos contemporáneos.

La composición está escrita en tonalidad de **Fm** (fa menor), una tonalidad que proporciona un ambiente melódico y armónico propicio para la aplicación de los sustitutos tritonales. Esta elección permite explorar tensiones y resoluciones armónicas que enriquecen la obra sin desviar su carácter alegre y energético.

La obra utiliza un formato instrumental compuesto por: Saxofón alto, Saxofón tenor, dos trompetas, piano, bajo, batería y congas. Este ensamble permite destacar tanto las melodías como las progresiones armónicas desarrolladas mediante la técnica de sustitución tritonal.

- **Saxofones Alto y Tenor.** Trabajan en armonía cerrada para reforzar el carácter colectivo del *merengue*. También participan en diálogos melódicos con las trompetas.
- **Trompeta.** Asumen el protagonismo melódico en la sección B, introduciendo variedad y contraste.
- **Piano.** Sostiene la progresión armónica y con un ostinato que enfatiza la estabilidad tonal y las transiciones creadas por los sustitutos tritonales.
- **Bajo.** Refuerza la base armónica, sincronizándose con el piano para crear un marco sólido.
- **Batería.** Proporciona un pulso constante con cortes y acentos que dinamizan la pieza.
- **Congas.** Añaden una textura percusiva que conecta la obra con las raíces tradicionales del género.

La composición está estructurada de la siguiente manera:

**Parte A:** Introduce el tema principal con los instrumentos de viento en armonía cerrada. El piano y el bajo establecen la base armónica, mientras que la batería y las congas sostienen el ritmo sincopado característico del *merengue*.

**Parte B:** Cambia el protagonismo melódico a las trompetas, mientras los saxofones actúan como acompañamiento. Aquí se implementa la técnica de sustitución tritonal, creando nuevas sonoridades y enriqueciendo las progresiones armónicas.

**Parte A':** Retoma el tema principal con ligeras variaciones que enfatizan la técnica de sustitución tritonal, generando un contraste con las secciones anteriores.

**Parte C:** Presenta un ostinato en notas con figuras de negras, alternando entre el acorde de tónica y su sustituto tritonal. Este segmento refuerza la cohesión de la obra mientras introduce un nuevo nivel de tensión armónica.

**Coda:** Reintroduce elementos melódicos y armónicos de la sección B para finalizar la pieza con un corte en tutti.

En la sección A se utiliza la Progresión armónica:

**Tabla 56**

*Progresión armónica sección A – Merengue Tritonal*

<b>Acorde</b>	<b>Fm</b>	<b>C</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>V</b>

Fuente: Elaboración propia

**A** CLOSE

*f*

*f*

*f*

*f*

**Fm**      **C**      **Fm**      **C**

**Figura 29**

*Sustitutos Tritonales - “Merengue Tritonal” - Progresión armónica sección A*

Fuente: Elaboración propia

Se establece la base tonal en **Fm** (fa menor), presentando un desarrollo que es preparación para la aplicación de la técnica a tratar.

Después, en la sección B se puede notar la progresión armónica que introduce el uso de sustituto tritonal, proporcionando nuevas rutas de resolución armónica, (*ver figura 30*)

**Fm (Im) → Gb7** (sustituto tritonal de **C7**).

**Tabla 57**

*Sustitutos Tritonales - “Merengue Tritonal” - Sustituto Tritonal de C7*

Acorde	<b>Fm</b>	<b>Gb7</b>
Análisis	<b>Im</b>	<u><i>Sustituto tritonal - (IIb7)</i></u>

Fuente: Elaboración propia

Figure 30 shows a musical score with two staves. The top staff begins with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff also begins with a forte (*f*) dynamic. Below the staves, the chord progression is indicated as Fm, G $\flat$ 7, Fm, G $\flat$ 7.

**Figura 30**

*Fragmento de la sección B – Sustitutos Tritonales*

Fuente: Elaboración propia

En la parte A' se evidencia la progresión inicial de la Parte A, con variaciones que destacan el uso de sustitutos tritonales.

En la sección C se desarrolla un Ostinato en Fa menor y su sustituto tritonal (**G $\flat$ 7**), (ver figura 31)

Figure 31 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled "B OPEN" and contains four measures of rests. The bottom staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below the staves, the chord progression is indicated as Fm, G $\flat$ 7, Fm, G $\flat$ 7, Fm.

**Figura 31**

*Sustitutos Tritonales - "Merengue Tritonal" - Sección C – Ostinato*

Fuente: Elaboración propia

En la Coda se da conclusión a la composición utilizando las progresiones armónicas y melódicas de la Parte B, cerrando la obra con un corte impactante.

Merengue Tritonal es un ejemplo de cómo elementos técnicos y creativos pueden converger para enriquecer un género tradicional. La incorporación de los sustitutos tritonales demuestra la versatilidad del merengue como plataforma para la experimentación armónica, mientras que su estructura y formato instrumental conservan las raíces culturales del género.

Esta obra no solo amplía las posibilidades sonoras del merengue, sino que también sirve como un testimonio del potencial de las técnicas contemporáneas para renovar y revitalizar formas musicales tradicionales.

### *Acordes de Paso Cromáticos*

“**Salsa Al Paso**” (**Salsa**). Es una composición que refleja una aproximación técnica y creativa al género de la *salsa*, con un enfoque particular en la implementación de acordes de paso cromáticos para enriquecer las transiciones armónicas, el uso de herramienta armónica común en este género.

La composición está escrita en tonalidad de **Em** (Mi menor) la cual integra características tradicionales del género con los recursos armónicos objeto de estudio, manteniendo la esencia rítmica y bailable que define a la salsa.

La *salsa*, conocida por su riqueza rítmica, es el género que impregna esta composición. En “*Salsa al Paso*”, se trabaja en compás partido (**2/2**), proporcionando una base sólida para la interacción rítmica entre los instrumentos, favoreciendo la claridad en los patrones sincopados y la flexibilidad en los desarrollos rítmicos y armónicos.

La instrumentación incluye dos trompetas, piano, bajo, batería y conga, un formato básico pero apropiado para el género. Este conjunto instrumental asegura un equilibrio entre la

percusión rítmica, la base armónica y las líneas melódicas y armónicas permitiendo que cada elemento cumpla una función específica dentro de la composición.

- **Piano.** En las primeras secciones, establece un patrón de *montuno* que define la base armónica, y rítmica. A medida que se introducen los acordes de paso cromáticos, el piano asume un papel más activo, utilizando voicings amplios y transiciones cromáticas para añadir tensiones armónicas.
- **Bajo.** Refuerza el movimiento armónico y proporciona estabilidad rítmica. Sus líneas melódicas integran los cromatismos de los acordes de paso cromáticos, creando una conexión fluida entre los acordes “nuevos” y la progresión principal.
- **Trompetas.** Alternan entre el desarrollo melódico y el soporte armónico. En la primera sección, destacan por la ejecución melódica en bloques, mientras que en las secciones cromáticas amplían su rango melódico con intervalos más estrechos que refuerzan la tensión armónica.
- **Percusión (batería y conga).** La batería establece un ritmo constante que refuerza la dinámica del compás. La conga complementa este trabajo rítmico con patrones sincopados que enriquecen la textura global de la obra. “*Salsa al Paso*” presenta la estructura: A - B y una Coda final:

**Parte A:** Presenta el tema principal con una progresión armónica sencilla en **Em** (Mi menor), estableciendo claridad y coherencia inicial.

**Parte B:** Introduce acordes de paso cromáticos para enriquecer la progresión armónica, aportando color y variedad a la composición.

**Coda:** Concluye la obra con un corte en *tutti*, retomando elementos armónicos de la parte B y resolviendo contundentemente hacia la tónica. La obra emplea progresiones armónicas que

equilibran simplicidad y sofisticación. La parte A está basada en la siguiente progresión: (*ver figura 32*)

**Tabla 58**

*Acordes de Paso Cromáticos - "Salsa Al Paso" - Progresión armónica básica*

Acorde	Em	Am	B
Análisis	Im	IVm	V

Fuente: Elaboración propia

The musical score for Figure 32 shows a basic harmonic progression. It consists of two staves of music and a bass line. The music is in 4/4 time and features a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with eighth and quarter notes. The dynamic marking 'mf' is present. The harmonic progression is Em, Am, and B.

**Figura 32**

*Progresión armónica básica*

Fuente: Elaboración propia

Establece los pilares tonales de la pieza, con una morfología lineal y predecible que refuerza la estabilidad inicial. En la parte B se Introducen los acordes de paso cromáticos: (*ver figura 33*)

**Tabla 59**

*Acordes de Paso Cromáticos - "Salsa Al Paso" - Acordes de paso cromáticos aplicados*

Acordes	Em	Ebaug	D
---------	----	-------	---

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 60***Tensión armónica.*

Acordes	A/C#	C
---------	------	---

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 61***Inversión para pivotar hacia un acorde mayor*

Acordes	Am	F/A#	B
---------	----	------	---

Fuente: Elaboración propia

The figure displays a musical score with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a chromatic descent. The lower staff shows a guitar chord progression: Em, Ebaug, D, A/C#, C, C, Am. The chords are aligned with the notes in the melodic line above them.

**Figura 33***Aplicación de la técnica*

Fuente: Elaboración propia

Emplea un cromatismo descendente para conectar funciones armónicas y cerrar la progresión con sofisticación. En la Coda, Retoma las ideas armónicas de la parte B, reforzando la cohesión tonal y resolviendo en **Em** (Mi menor) de manera contundente.

“*Salsa al Paso*” demuestra cómo los acordes de paso cromáticos pueden integrarse de manera efectiva en una composición de salsa, enriqueciendo el lenguaje armónico sin comprometer la identidad rítmica y melódica del género.

### ***Cadencia II - V- I***

**“Fusión 251” (Funk).** El *funk*, como género musical, se caracteriza por su enfoque en el *Groove*, un patrón rítmico y melódico repetitivo que genera un impulso constante y contagioso. Este estilo se nutre de la interacción entre los instrumentos rítmicos y melódicos, destacando la batería, el bajo y los teclados como pilares fundamentales. En “*Fusión 251*”, esta esencia del funk se entrelaza con la sofisticación armónica que aporta la cadencia *IIm-V-I*, resultando en una composición que equilibra la energía rítmica del género con una estructura armónica interesante.

La obra, se desarrolla en la tonalidad de **Cm** (Do menor), está dividida en tres secciones principales: la Introducción, la parte A y la parte B. Cada una presenta un enfoque distintivo en la interacción de los instrumentos y el desarrollo armónico:

La introducción establece el carácter de la obra con una progresión armónica sencilla, compás *1 al 8*.

#### **Tabla 62**

*Acordes de Paso Cromáticos - “Fusión 251” - compás 1 al 8*

<b>Acordes</b>	<b>Cm</b>	<b>Ab</b>	<b>Bb</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>

Fuente: Elaboración propia.

Esta secuencia crea un ambiente dinámico y anticipa el movimiento armónico que seguirá. El saxo alto introduce una línea melódica que prepara al oyente para el desarrollo temático posterior. El sintetizador, utilizado como órgano, refuerza la base armónica con un timbre cálido, mientras que la batería y el bajo empiezan a construir un *Groove* con sutiles variaciones rítmicas.

**Parte A:** La primera sección principal utiliza la progresión armónica cíclica que genera estabilidad dentro del contexto del *funk*. El saxo alto asume el rol protagónico, presentando una melodía rica en síncopas que se integra perfectamente con el *Groove* rítmico, como se observa en el compás 8 al 16, (ver figura 34).

**Tabla 63**

*Progresión armónica básica inicial - "Fusión 251"*

<b>Acordes</b>	<b>Cm</b>	<b>Fm</b>	<b>G7</b>	<b>Cm</b>
<b>Análisis</b>	<b>Im</b>	<b>IVm</b>	<b>V</b>	<b>Im</b>

Fuente: Elaboración propia

The figure shows a musical score for four measures. The top staff is a saxophone melody with syncopated rhythms and slurs. The middle staff shows piano accompaniment with chord labels: Cm7(9), Fm7(9), G7, and Cm7(9). The bottom staff shows a more active piano accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the second measure.

**Figura 34**

*Cadencia IVm – V- I - "Fusión 251" Progresión armónica - Compás 8 a 16*

Fuente: Elaboración propia

La batería sostiene un ritmo constante en 4/4, con patrones sincopados en el *hi-hat* y acentos en la caja que refuerzan la energía de la sección. El piano y el sintetizador trabajan en conjunto para construir un colchón armónico estable, con *voicings* amplios que resaltan los cambios tonales.

**Parte B** (compas 17-24): En esta sección, la progresión armónica se enriquece con la implementación directa de la herramienta armónica II-V-I, estructurada como: (ver figura 35).

**Tabla 64**

*Progresión armónica parte B – “Fusión 251” – aplicación de la técnica*

<b>Acordes</b>	<b>Dm7(9)</b>	<b>G7</b>	<b>Cm</b>
<b>Análisis</b>	<b>II<sub>m</sub></b>	<b>V7</b>	<b>I<sub>m</sub></b>

Fuente: Elaboración propia

The figure shows a musical score for a II-V-I cadence in D minor. It consists of four staves. The top staff is the melody, the second staff shows chord symbols (Dm7(9), G7, Cm7(9)), the third staff shows piano accompaniment chords, and the bottom staff is the bass line. The progression is Dm7(9) - G7 - Cm7(9).

**Figura 35**

*Cadencia II<sub>m</sub> – V- I - “Fusión 251” Progresión armónica - parte B*

Fuente: Elaboración propia.

Este desarrollo añade mayor color armónico al discurso musical, permitiendo explorar colores tonales más complejos.

- **El piano** introduce *voicings* extendidos, incluyendo acordes de séptima y novena, que demuestran la flexibilidad tonal de la cadencia II-V-I en un contexto de *funk*.

- **El bajo** refuerza los movimientos armónicos con líneas que enfatizan las notas raíz de los acordes, pero introduce saltos interválicos y variaciones rítmicas que aportan dinamismo.
- **La batería**, por su parte, mantiene un *Groove* constante, pero con mayores interacciones en los cortes y acentos, destacando la fluidez interpretativa del género.
- **El sintetizador** complementa la parte armónica y melódica, generando contramelodías discretas que dialogan con el saxo alto, el cual continúa siendo el protagonista principal de la sección.

La integración de la cadencia II-V-I en un contexto de *funk* resalta la flexibilidad del género para adaptarse a progresiones armónicas más elaboradas. El diálogo entre los instrumentos es una característica especial en esta composición.

“*Fusión 251*” representa una degustación del *funk* desde una perspectiva armónica específica, donde la cadencia II-V-I se resalta como herramienta para añadir profundidad tonal a las progresiones típicas del género.

### ***Armonización de una Melodía – Melody Drives Harmony***

“**Melodía Y Sabor**” (Bossanova). La composición se basa en la técnica de armonización Melody Drives Harmony. Esta técnica se utiliza para darle color y profundidad a la melodía, permitiendo que ésta guíe el curso armónico de la obra. A continuación, se presenta un análisis detallado de los elementos que conforman la pieza, incluyendo el ritmo, la tonalidad, el formato instrumental, la forma de la canción, y el análisis armónico.

El ritmo elegido para esta composición es el *bossa nova*, un estilo musical originario de Brasil que fusiona elementos de la *samba* y el *jazz*. Este ritmo se caracteriza por un patrón suave y sincopado que crea una sensación de relajación y fluidez, lo cual se adapta perfectamente a la

melodía y el estilo de la obra. La interpretación de este ritmo se mantiene constante durante toda la pieza, aportando una base sólida sobre la cual se desarrollan los otros elementos musicales.

La tonalidad principal de la composición es E (Mi mayor). A lo largo de la obra, la tonalidad se desvía temporalmente para permitir una mayor expresión emocional, utilizando la técnica *Melody Drives Harmony*. Esta técnica facilita la transición a tonalidades diferentes, añadiendo variedad y color a la melodía sin perder la cohesión general de la obra.

La composición está estructurada en un compás de **4/4**, la composición se interpreta en un formato instrumental reducido que incluye los siguientes instrumentos:

- **Saxo Alto:** Lleva la melodía principal de principio a fin, proporcionando la línea melódica más destacada de la pieza.
- **Piano:** Mantiene la armonía a lo largo de la composición, apoyando la melodía y añadiendo riqueza armónica con acordes que complementan el flujo musical.
- **Bajo:** Similar al piano, el bajo también se encarga de sostener la armonía, proporcionando una base sólida y resonante para la estructura musical.
- **Batería:** Ejecuta un ritmo básico de *bossa nova*, con patrones sincopados que dan soporte al compás de **4/4** y mantienen la sensación relajada y fluida de la pieza.

La forma de la composición sigue un esquema **A - B - A - B**, con la sección A presentando la melodía principal y la sección B proporcionando un contraste armónico y rítmico. Esta estructura se repite para ofrecer variación sin perder la cohesión de la obra, permitiendo que la melodía se desarrolle y se enriquezca con cada repetición.

En los primeros cuatro compases de la obra, se observa la aplicación de la técnica *Melody Drives Harmony*, lo que resulta en una progresión armónica interesante y dinámica. Los acordes que componen estos primeros compases son los siguientes, (*ver figura 36*).

**Tabla 65**

*Progresión armónica aplicando la técnica – “Melodía y Sabor”*

<b>Acordes</b>	<b>E</b>	<b>C#dim</b>	<b>Ebdis – D#dis</b>	<b>Eb - D#</b>	<b>Cm</b>	<b>Em</b>	<b>B7</b>
			<b>Por enarmonia.</b>	<b>Por enarmonia.</b>			

Fuente: Elaboración propia

**Figura 36**

*Armonización De Una Melodía - "Melodía Y Sabor" - aplicación de la técnica*

Fuente: Elaboración propia

En esta progresión, se pueden identificar diversas interacciones armónicas que enriquecen la melodía. A continuación, se detallan algunas de las notas clave y su relación con los acordes:

**Compás 1.** La nota Sol sostenido dentro del acorde de **E** (Mi mayor) cumple la función de tercera mayor, aportando estabilidad y soporte al acorde.

En la melodía, esta misma nota (Sol sostenido) actúa enarmónicamente como la quinta justa del acorde de **C#°** (Do sostenido disminuido), mostrando la conexión melódica entre los dos contextos armónicos.

**Compás 2.** En este compás se introduce el acorde de **Eb°** (Mi bemol disminuido), también interpretado enarmónicamente como **D#°** (Re sostenido disminuido). En este contexto, la nota Sol sostenido adquiere la función de cuarta justa, enriqueciendo el color armónico.

Además, aparece la nota La, que, acompañada por el acorde de **Eb** (Mi bemol), actúa como la quinta disminuida en relación con este acorde, aportando un carácter de tensión que prepara el desarrollo armónico.

**Compases 3 y 4.** La nota La dentro de la melodía se relaciona con el acorde de **Cm** (Do menor), cumpliendo la función de sexta mayor, una elección que aporta un matiz melódico interesante al acorde menor.

El acorde de **Em** (Mi menor) que aparece a continuación funciona como una transición hacia **B7**, el **V** (quinto grado) de la tonalidad de **E** (Mi mayor). Este movimiento armónico genera una sensación retorno a la tonalidad principal.

El acorde de **B7** (Si mayor siete) en el *compás 4* refuerza este retorno a la tonalidad, funcionando como un puente entre las exploraciones armónicas iniciales y el regreso a la tonalidad base. Este uso se justifica por la técnica aplicada, permitiendo una breve desviación tonal sin perder la coherencia melódica y armónica.

En los siguientes cuatro compases, (*ver figura 37*), se emplea una armonía más tradicional, utilizando una progresión básica que contrasta con los cambios armónicos previos. Esto demuestra cómo la técnica utilizada puede transformar una melodía manteniendo su esencia, a pesar de las variaciones en el componente armónico. La progresión armónica que se encuentra a partir del *compás 6* es:

### Tabla 66

*Progresión armónica – “Melodía y Sabor”*

<b>Acorde</b>	<b>E</b>	<b>F#m</b>	<b>B7</b>
<b>Análisis</b>	<b>I</b>	<b>IIm</b>	<b>V7</b>

Fuente: Elaboración propia

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a single melodic line on a five-line staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The bottom staff shows a guitar chord progression with three measures. The first measure has an E chord, the second has an F#m7 chord, and the third has a B7 chord. The B7 chord is marked with 'full' and an accent mark. The guitar staff has a standard six-line configuration with a capo on the first fret.

**Figura 37**

*Armonización De Una Melodía - "Melodía Y Sabor" a partir del compás 6*

Fuente: Elaboración propia

En “*Melodía y Sabor*”, la técnica *Melody Drives Harmony* ha sido utilizada de manera efectiva para crear una pieza que no solo explora nuevas posibilidades armónicas, sino que también mantiene una cohesión en su estructura melódica. La combinación de ritmos de *bossa nova*, una tonalidad flexible y un formato instrumental reducido, logra una expresión musical rica y sofisticada. A través de la variación armónica y el contraste de colores, la composición invita al oyente a explorar un universo sonoro donde la melodía guía la armonización, demostrando la capacidad de esta técnica en transformar una melodía.

### *Armonía Negativa*

“**Reggae Al Revés**” (Reggae). La presente composición se inspira en el género del *reggae*, un estilo musical nacido en Jamaica a finales de los años 60, caracterizado por su ritmo sincopado, su cadencia relajada y su estructura rítmica distintiva. Este género ha sido una fuente de innovación en la música popular, ofreciendo un terreno fértil para explorar nuevas herramientas armónicas y formales. En esta obra, se introduce el uso de la armonía negativa, un recurso que amplía las posibilidades expresivas de la tonalidad principal.

Este género se basa en una estructura rítmica que enfatiza los contratiempos. Su carácter rítmico es complementado por líneas de bajo melódicas y patrones de batería consistentes, los cuales sostienen la sonoridad característica del género.

La tonalidad principal de la obra es **C** (Do mayor), proporcionando una base armónica comprensible desde la cual se introducen elementos de rearmonización.

La composición se desarrolla en un compás de **4/4**, el cual permite jugar con los acentos característicos del estilo. El formato instrumental incluye trompeta, trombón, órgano sintetizado, piano, bajo eléctrico y batería. Esta combinación permite recrear la sonoridad rica y dinámica del *reggae*, a la vez que abre espacio para experimentar con texturas y colores armónicos.

- **Trompeta.** Desempeña el papel principal en la exposición del tema, manteniendo una línea melódica clara y expresiva. Su protagonismo se sostiene especialmente en la primera sección de la obra, mientras el trombón complementa su función a partir del *compás 9*, añadiendo adornos y respuestas melódicas que enriquecen el discurso musical.
- **Trombón.** Actúa como contrapunto melódico y armónico, adornando y complementando la línea de la trompeta con figuras características del *reggae*.
- **Órgano sintetizado.** Aporta texturas armónicas y rítmicas al estilo del *reggae*, mediante acordes sincopados y figuras melódicas ornamentales. En el *compás 7*, el órgano toma protagonismo con una improvisación (solo), en el cual se utiliza la herramienta armónica de la armonía negativa, destacándose como un momento clave de la obra.
- **Piano.** Sostiene la armonía con una base sólida, ejecutando patrones rítmicos típicos del *reggae* que refuerzan la cadencia y el movimiento de la pieza.
- **Bajo.** Sirve como ancla armónica y rítmica, guiando la progresión con líneas melódicas que enfatizan las notas fundamentales de cada acorde.

- **Batería.** Establece un ritmo con acentos ocasionales cuya función es mantener el flujo característico del *reggae*, aportando estabilidad y dinámica al conjunto instrumental.

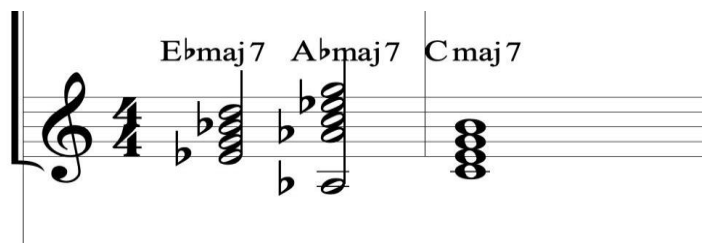
La obra está estructurada en tres secciones principales: A, B y C. La Parte A, (*Ver figura 38*) tiene una función introductoria antes del tema principal mediante una progresión armónica corta que presenta el uso de la armonía negativa.

**Tabla 67**

*Uso de la armonía negativa*

Acordes	Ebmaj7	Abmaj7	Cmaj7
Análisis	bVI7	bII7	I7

Fuente: Elaboración propia



**Figura 38**

*Armonía Negativa - "Reggae Al Revés" - Aplicación de la técnica*

Fuente: Elaboración propia

**Parte B,** (*ver figura 39*) Se centra en una progresión armónica tradicional del reggae:

**Tabla 68**

*Progresión armónica tradicional - Reggae al Revés*

Acorde	Cmaj7	G7	Am7	Fmaj7
Análisis	I7	V7	VI7	IV7

Fuente: Elaboración propia

The musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The bottom system has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. Chord symbols are placed above the staff: Cmaj7, G7, Am7, and Fmaj7. The Fmaj7 chord is marked with a 'ff' dynamic and a wavy line above it.

**Figura 39**

*Armonía Negativa - "Reggae Al Revés" - Progresión armónica tradicional del reggae*

Fuente: Elaboración propia

Aquí se expone el tema principal, utilizando acordes que son característicos del género. Esta sección proporciona un contraste claro y estable frente a la exploración armónica de las secciones A y C.

**Parte C**, (ver figura 40) Introduce la herramienta de la armonía negativa, abriendo nuevas posibilidades sonoras y experimentales:

**Tabla 69**

*Parte C Armonía Negativa*

<b>Acordes</b>	<b>Abmaj7</b>	<b>Dm7b5</b>	<b>Cm7</b>	<b>Ebmaj7</b>
<b>Análisis</b>	<b>bVIImaj7</b>	<b>IIø7</b>	<b>Im7</b>	<b>IIIImaj7</b>

Fuente: Elaboración propia

The musical score for 'Reggae Al Revés' - Parte C is presented in a single staff with a 7/8 time signature. The key signature is one flat (Bb). The chord progression is: Abmaj7, Dø, Cm7, Ebmaj7. The melodic line consists of eighth and quarter notes with slurs. The bass line has a few notes in the first two measures and rests in the last two measures.

**Figura 40**

*Armonía Negativa - "Reggae Al Revés" - Parte C*

Fuente: Elaboración propia

En esta sección, se explora un color armónico que, aunque no es típico del *reggae*, amplía las posibilidades del género. La progresión genera un efecto inesperado y novedoso, logrando un contraste armónico que enriquece la obra.

La obra claramente se construye sobre una base tonal clara **C** (Do mayor), pero se enriquece mediante el uso de herramientas como la armonía negativa y la superposición modal. En la **parte A** se interpreta como una introducción armónica basada en grados ajenos a la tonalidad principal **Ebmaj7 (bVIImaj7)** y **Abmaj7 (bIIImaj7)**, que resuelven en el **Cmaj7 (Imaj7)**. Este recurso genera un efecto de suspensión que capta la atención del oyente.

En la **parte B** se representa un recorrido tonal tradicional en el *reggae*, donde los grados **Cmaj7 (Imaj7)**, **G7 (V7)**, **Am7 (VIIm7)** y **Fmaj7 (IVmaj7)** funcionan de manera estable dentro de la tonalidad de **C** mayor. Esta sección consolida la tonalidad y actúa como el núcleo melódico de la obra.

Después, en la **parte C** se vuelve a introducir la armonía negativa, de una manera más amplia creando una sensación de contraste armónico, se añaden colores ajenos a la tonalidad

principal, mientras **Dm7b5 (IIø7)** y **Cm7 (Im7)** permiten mantener cierta coherencia con la tonalidad, evitando que la sección pierda cohesión.

Esta composición demuestra cómo el *reggae* puede enriquecerse con herramientas armónicas no tradicionales, como la armonía negativa. La obra equilibra el carácter relajado y sincopado del género con una exploración armónica que expande sus límites estilísticos. La combinación de una estructura formal clara, un formato instrumental típico y técnicas armónicas innovadoras resulta en una pieza que destaca tanto por su fidelidad al género como por su carácter experimental.

## Conclusiones

Este proyecto logró aplicar las técnicas de armonización tonal en 9 composiciones de géneros diversos, basándose en un análisis detallado de los referentes y antecedentes teóricos. Esto permitió adaptar herramientas armónicas a distintos estilos, manteniendo coherencia sonora y explorando su potencial expresivo

El resultado es una muestra creativa que combina teoría y práctica, aplicando técnicas de manera efectiva en cada género. Las composiciones funcionan como una referencia auditiva interesante para comprender cómo la armonía puede enriquecer obras musicales de estilos variados.

Este proyecto aporta al programa de música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia referencias auditivas únicas para cada técnica de armonización tonal. Permite analizar el contraste entre el uso y no uso de estas herramientas en diversos géneros, enriqueciendo la comprensión práctica de los conceptos armónicos.

## Referencias

- Berklee College of Music. (1991). *Armonía 2* (versión en español). Recuperado de Studocu: <https://studocu.com>.
- Cheul Hola, L. (2017). *Armonía avanzada. Iquique*, Chile: Editorial Pino Oregón. ISBN 978-956-9494-21-5.
- Cheul, L. (2014). *Armonía avanzada: Jazz y música popular*. Editorial Pino Oregón.
- Felts, R. (1995). *Técnicas de armonización*. Traducido y resumido por Jaime Jaramillo. Berklee Press.
- Herrera, E. (1993). *Teoría musical y armonía moderna, vol. II*. Editorial Real Musical.
- Herrera, E. (2005). *Teoría musical y armonía moderna vol. II*. Barcelona: Editorial Antoni Bosch.
- Hispasonic. (1993). *Armonía Negativa: Teoría Musical y Composición*. Recuperado de <https://hispasonic.com>.
- La Clave de Fa. (2012). *Curso de armonía 31: La armonía negativa*. Recuperado de <https://laclavedefa.net/curso-de-armonia-31-la-armonia-negativa>.
- Piston, W. (1987). *Armonía*. 4ª edición. Unión Musical Ediciones.
- Piston, W. (1997). *Armonía*. 4ª edición. E. Prieto, Trad. Real Musical. (Trabajo original publicado en 1941).
- Schoenberg, A. (1986). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.

**Anexos**

<https://unadvirtualedu->

[my.sharepoint.com/:f:/g/personal/john\\_amezquita\\_unad\\_edu\\_co/EkCSLBGRSN1MqLnxQj\\_DII](https://my.sharepoint.com/:f:/g/personal/john_amezquita_unad_edu_co/EkCSLBGRSN1MqLnxQj_DII)

[wBqWjlF7tk1\\_GjCMNDNCUD5A](https://my.sharepoint.com/:f:/g/personal/john_amezquita_unad_edu_co/EkCSLBGRSN1MqLnxQj_DII_wBqWjlF7tk1_GjCMNDNCUD5A)