

El reflejo de mi ser

**Dos canciones en formato Soul y Balada, trabajadas con elementos del preludio y armonía
negativa desde un panorama sonoro más amplio**

Laura Valentina Páez Garzón

Asesor

Cristian Alexis Rúa Vergara

Universidad Nacional Abierta y a Distancia– UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y humanidades - ECSAH

Programa de Música

2025

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a DIOS por haber fortalecido mi cuerpo y alma durante este proceso académico, tomándome fuerte de su mano, ante cada ola de adversidad que se levantó en mi contra. Siempre estuvo y ha estado aquí para recordarme que cumplirá su propósito en mí y me levantará como las águilas.

También, agradezco a mi familia por su apoyo incondicional, quienes a pesar de ver mis caídas nunca me abandonaron, sino que con paciencia y amor sostuvieron mis brazos cansados, estando siempre para mí durante todo este proceso con muchos desafíos.

Y por último, agradezco al equipo docente que hizo parte de mi formación académica, quienes con sus enseñanzas contribuyeron significativamente en mi crecimiento profesional. En especial al docente John Alexander Amézquita Gaitán, que marcó de forma significativa este proceso, no solo desde lo académico sino también desde lo humano.

Resumen

Este proyecto expone la realización de dos canciones en género Soul y Balada, abordado desde el tratamiento armónico como eje principal de este. Es una propuesta musical que muestra la extensa gama de posibilidades armónicas existentes en cada género y cómo pueden ser ampliadas, mediante el uso del preludio del periodo barroco y romántico junto a la armonía negativa. Su propósito es consolidar una propuesta artística propia con distintos panoramas armónicos partiendo del estudio de referentes teóricos y artísticos que le aportan mayores cualidades sonoras (brillo) a contextos musicales conocidos; el análisis de referentes es fundamental para la construcción de una nueva propuesta ya que, mediante esto se puede identificar de qué manera es aplicada cada técnica armónica y cuál es la intención que el teórico o artista tiene en la aplicación de sus conceptos y composiciones. Posteriormente se mostrará el producto sonoro realizado con sus datos generales, partitura y audio de buena calidad.

Palabras clave: Armonía negativa, Armonía tonal, Armonía expandida, Preludio.

Abstract

This Project presents the creation of two songs in Soul and Ballad genres, approaching harmonic treatment as its main axis. It is a musical proposal that shows the wide range of harmonic possibilities existing in each genre and how these possibilities can be expanded, through the use of prelude (from the Baroque and Romantic periods) and negative harmony. Its objective is to consolidate a unique artistic proposal with diverse harmonic perspectives (based on study of theoretical and artistic references that contribute greater sound qualities (brightness) to familiar musical contexts; the analysis of references is essential for the construction of a new proposal because, it is possible to identify how each harmonic technique is applied and which is the intention that the theorist and artist has in the application of their concepts and compositions. Subsequently, the sound product will be presented with its general information, score and high-quality audio.

Keywords: Negative Harmony, tonal harmony, expanded harmony, prelude

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Resumen.....	3
Abstract	4
Introducción	15
Planteamiento temático	17
Justificación	19
Objetivos	20
Objetivo general	20
Objetivos específicos.....	20
Marco teórico	21
Contexto histórico - Soul.....	21
Los Dos Momentos del Soul	24
Felicidad.....	24
Tristeza	25
Principios Armónicos del Soul	26
Técnicas Armónicas – Soul	27
Dominantes Secundarias.....	27
Dominantes extendidas.....	28
Agregaciones.....	29
Contexto histórico - Balada.....	30

Técnicas Armónicas - Balada	32
Acordes suspendidos.....	32
Modulación.	33
Contexto histórico - Preludio	34
Periodos Barroco y Romántico.....	35
Periodo Barroco.....	35
Técnicas Armónicas – Preludio en el Barroco.....	36
Nota pedal.	36
Recursos Armónicos – Preludio en el Barroco.....	37
Movimientos cromáticos.....	37
Progresión Modulante.....	38
Periodo Romántico	39
Recursos Armónicos – Preludio en el Romanticismo	40
Progresiones cromáticas descendentes.	40
Acordes disminuidos.....	41
Concepto Armonía Negativa en la música actual.....	42
Concepto de Polaridad.....	42
Apropiación – Armonía Negativa en la Actualidad.....	43
Músicos en Auge.....	43
Importancia de la Armonía negativa en el mercado actual.	43
Análisis de obras referentes.....	44
Referentes: Soul.....	44
Back to black.....	44

Análisis Macroformal.....	44
Análisis Microformal.	45
Aplicación.	46
Nothing Can Change This Love.....	47
Análisis Macroformal.....	47
Análisis Microformal.	48
Aplicación.	49
Mercy mercy Me.....	50
Análisis Macroformal.....	50
Análisis Microformal.	51
Aplicación.	52
Referentes – Balada.....	53
Sin dolor.	53
Análisis Macroformal.....	53
Análisis Microformal.	54
Aplicación.	55
Cúbreme.....	56
Análisis Macroformal.....	56
Análisis Microformal.	57
Aplicación.	58
Referentes – Preludio.....	60
Periodo barroco.....	60
Preludio en C menor 865.	60

Análisis Macroformal.....	60
Análisis Microformal.....	61
Aplicación.....	62
Periodo Romántico	66
Preludio Op. 28 N°4 en E menor.....	66
Análisis Macroformal.....	66
Análisis Microformal.....	67
Aplicación.....	68
Referentes – Armonía Negativa.....	71
Arreglo – Don’t you Worry ’Bout A Thing.....	71
Análisis Macroformal.....	71
Aplicación de la Armonía negativa.....	71
Desarrollo Metodológico	72
Fases – Desarrollo composiciones	72
Fase 1 Proceso de Selección de Referentes.....	72
Fase 2 Análisis de Referentes	72
Fase 3 Recolección de Datos	73
Fase 4 Inicio y Proceso de Creación de cada Canción	73
Fase 5 Ajustes en el Proceso de Creación de cada canción.....	73
Fase 6 Procesos de Producción.....	74
Fase 7 Entrega del Producto Final.....	74
Proceso de creación de obra.....	75
Primera composición – Alma en Soledad	76

Datos Generales	76
Descripción procesos específicos.	76
Análisis Macroformal.....	77
Análisis Microformal.	85
Aplicación.	86
Segunda composición – Aunque no entienda.....	96
Datos Generales	96
Descripción procesos específicos.	96
Análisis Macroformal.....	97
Análisis Microformal.	101
Aplicación.	102
Plan de circulación	112
Conclusiones.....	113
Referencias Bibliográficas	115
Anexos	118

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Progresión Doo wop – Back to black</i>	46
Tabla 2 <i>Dominantes extendidas – Nothing Can Change This Love</i>	49
Tabla 3 <i>Agregaciones – Mercy mercy Me</i>	52
Tabla 4 <i>Acorde suspendido – Sin dolor</i>	55
Tabla 5 <i>Modulación - Cúbreme</i>	58
Tabla 6 <i>Nota pedal – Preludio en C menor 865</i>	62
Tabla 7 <i>Movimientos cromáticos – Preludio en C menor 865</i>	64
Tabla 8 <i>Progresión modulante – Preludio en C menor 865</i>	65
Tabla 9 <i>Progresión cromática descendente – Preludio Op, 28 N°4 en E menor</i>	68
Tabla 10 <i>Acordes disminuidos – Preludio Op. 28 N°4 en E menor</i>	69
Tabla 11 <i>Dominantes suspendidas – Preludio Op.28 N°4 en E menor</i>	70
Tabla 12 <i>Datos generales – Alma en Soledad</i>	76
Tabla 13 <i>Dominantes secundarias – Alma en Soledad</i>	86
Tabla 14 <i>Agregaciones – Alma en Soledad</i>	87
Tabla 15 <i>Dominantes extendidas – Alma en Soledad</i>	89
Tabla 16 <i>Nota pedal – Alma en Soledad</i>	90
Tabla 17 <i>Movimientos cromáticos – Alma en Soledad</i>	91
Tabla 18 <i>Progresión modulante – Alma en Soledad</i>	92
Tabla 19 <i>Armonía Negativa – Alma en Soledad</i>	94
Tabla 20 <i>Datos generales – Aunque no entienda</i>	96
Tabla 21 <i>Acorde disminuido – Aunque no entienda</i>	102
Tabla 22 <i>Progresiones armónicas descendentes – Aunque no entienda</i>	104

Tabla 23 <i>Acordes suspendidos – Aunque no entienda</i>	107
Tabla 24 <i>Armonía Negativa – Aunque no entienda</i>	109

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Ejemplo: Progresión Doo wop</i>	23
Figura 2 <i>Ejemplo: Progresión Doo wop – Variante menor</i>	23
Figura 3 <i>Portada – Canción “Dancing in the Street” – Martha & The Vandellas</i>	24
Figura 4 <i>Portada – Canción “What’s Going On” – Marvin Gaye</i>	25
Figura 5 <i>Ejemplo: Dominantes secundarias</i>	27
Figura 6 <i>Ejemplo: Dominantes extendidas</i>	28
Figura 7 <i>Ejemplo: Agregaciones</i>	29
Figura 8 <i>Ejemplo: Acordes suspendidos</i>	32
Figura 9 <i>Ejemplo: Modulación</i>	33
Figura 10 <i>Ejemplo: Nota pedal</i>	36
Figura 11 <i>Ejemplo: Movimientos cromáticos</i>	37
Figura 12 <i>Ejemplo: Progresión Modulante</i>	38
Figura 13 <i>Ejemplo: Progresión cromática descendente</i>	40
Figura 14 <i>Ejemplo: Acordes disminuidos</i>	41
Figura 15 <i>Imagen: Armonía negativa</i>	42
Figura 16 <i>Back to black – Progresión Doo wop</i>	46
Figura 17 <i>Nothing Can Change This Love – Dominantes extendidas</i>	49
Figura 18 <i>Mercy mercy Me – Agregaciones</i>	52
Figura 19 <i>Sin dolor – Acorde suspendido</i>	55
Figura 20 <i>Cúbreme – Modulación – Primera parte</i>	58
Figura 21 <i>Cúbreme – Modulación – Segunda parte</i>	59
Figura 22 <i>Preludio N°2 en C menor – Nota pedal en C</i>	62

Figura 23 <i>Preludio N°2 en C menor – Nota pedal en G</i>	63
Figura 24 <i>Preludio en C menor – Movimientos cromáticos</i>	64
Figura 25 <i>Preludio en C menor – Progresión modulante</i>	65
Figura 26 <i>Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Progresión cromática descendente</i>	68
Figura 27 <i>Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Acordes disminuidos</i>	69
Figura 28 <i>Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Dominantes suspendidas</i>	70
Figura 29 <i>Alma en Soledad - Introducción</i>	77
Figura 30 <i>Alma en Soledad – Dominantes secundarias</i>	86
Figura 31 <i>Alma en Soledad - Agregaciones</i>	87
Figura 32 <i>Alma en Soledad - Agregaciones</i>	88
Figura 33 <i>Alma en Soledad – Dominantes extendidas</i>	89
Figura 34 <i>Alma en Soledad – Nota pedal en E</i>	90
Figura 35 <i>Alma en Soledad – Nota pedal en B</i>	90
Figura 36 <i>Alma en Soledad – Movimientos cromáticos</i>	91
Figura 37 <i>Alma en Soledad – Progresión modulante</i>	92
Figura 38 <i>Alma en Soledad – Progresión Modulante - Final</i>	93
Figura 39 <i>Alma en Soledad – Armonía Negativa</i>	94
Figura 40 <i>Alma en Soledad – Armonía Negativa – Coro Final</i>	95
Figura 41 <i>Aunque no entienda - Introducción</i>	97
Figura 42 <i>Aunque no entienda – Acordes disminuidos</i>	102
Figura 43 <i>Aunque no entienda – Acordes disminuidos</i>	103
Figura 44 <i>Aunque no entienda – Progresiones cromáticas descendentes</i>	105
Figura 45 <i>Aunque no entienda – Progresiones cromáticas descendentes – Segunda estrofa</i> ...	106

Figura 46 <i>Aunque no entienda – Acordes suspendidos</i>	107
Figura 47 <i>Aunque no entienda – Acordes suspendidos</i>	108
Figura 48 <i>Aunque no entienda – Armonía Negativa</i>	109
Figura 49 <i>Aunque no entienda – Armonía Negativa – Otro ejemplo</i>	110
Figura 50 <i>Aunque no entienda – Armonía Negativa – Coro Final</i>	111

Introducción

El presente documento sustenta el proceso de creación de dos canciones enmarcadas en los géneros musicales Soul y Balada, empleando técnicas armónicas tales como: Dominantes secundarias, dominantes extendidas, acordes suspendidos, modulación y agregaciones; donde se pretende incorporar elementos ritmo - armónicos del preludio en dos periodos de la historia: El Barroco con Johann Sebastián Bach a partir del estudio de su *Preludio N°2 en C menor*, retomando técnicas armónicas como la nota pedal (I y V grado) y recursos armónicos como los movimientos cromáticos y progresiones modulantes. Así como el Romántico con Frédéric Chopin a partir del estudio de su *Preludio Op.28 N°4 en E menor* retomando recursos armónicos como progresiones cromáticas descendentes y acordes disminuidos. Seguido a esto, se hará uso de Armonía negativa, la cual amplía los procesos armónicos dentro de cada discurso musical.

Este Proyecto de Investigación – creación surge de la necesidad de creación de una propuesta de exploración en la cual la armonía ahonde libremente distintos campos armónicos, con el fin de consolidar nuevas formas de composición. Esto, respaldado en un análisis de referentes teóricos como Ernst Levy y su concepto de Armonía Negativa mostrado al público por el músico Jacob Collier (del cual se analizó su arreglo de la canción “*Don’t You Worry ’Bout A Thing*” de Steve Wonder) y referentes artísticos cuyos panoramas armónicos tienen cualidades diversas con Amy Winehouse (*Back to black*) Sam Cooke (*Nothing Can Change This Love*), Marvin Gaye (*Mercy mercy me*), Lilly Goodman (*Sin dolor y Cúbreme*), Johan Sebastián Bach (*Preludio N°2 en C menor*) y Frédéric Chopin (*Preludio Op 28 N°4 en E menor*).

Dichos procesos están consignados en los capítulos: **Marco teórico**, que se divide en tres subcapítulos: **Contexto histórico**: que describe el origen e impacto que han tenido a lo largo de

la historia el Soul, la Balada, el Preludio (periodo barroco y romántico) y la Armonía negativa.

La **Definición de las técnicas armónicas**: en donde se describe cada una de forma detallada y el

Análisis de obras referentes: que describe los datos generales de cada obra y el tratamiento armónico encontrado en estas, a partir de las técnicas que fueron empleadas.

Posterior a esto, en el **Desarrollo metodológico**, se describen las Fases en las cuales se realizó el Proyecto de Investigación – creación, indicando el paso a paso de acción durante los procesos compositivos, partiendo del siguiente orden: **Fase 1:** Proceso de selección de referentes, **Fase 2:** Análisis de referentes, **Fase 3:** Recolección de datos, **Fase 4:** Inicio y proceso de creación de cada canción, **Fase 5:** Ajustes en el proceso de creación, **Fase 6:** Revisiones finales del proceso compositivo y **Fase 7:** Entrega del producto final.

Finalmente en el **Proceso de creación de obra**, se describe detalladamente el proceso creativo que se llevó a cabo en la elaboración de las dos canciones. En primer lugar, se indican las generalidades de cada una y seguido a esto y más importante, se explican las técnicas armónicas aplicadas, el por qué fueron utilizadas y cuál fue el resultado armónico que se logró a partir de la mezcla de estas.

En conclusión, este proyecto busca que las composiciones se establezcan como un producto sonoro diferente, a partir de la construcción de coloraturas armónicas, que consolidan una identidad sonora propia, atractiva para el oyente.

Planteamiento temático

Este Proyecto de Investigación-creación, está enfocado hacia el tratamiento armónico. Si bien, este eje temático se encuentra estrechamente relacionado con las necesidades expresivas de la música, se debe tener claro que esto sucede en un marco contextual y estilístico. Por consiguiente, las funciones armónicas empleadas en una composición determinan su caracterización estética; el estudio, exploración y aplicación de procesos armónicos, los que contribuyen a la configuración de una identidad propia en la composición musical.

En el contexto nacional se pueden encontrar referentes tales como: Fonseca y Kike Santander para la Balada, así como Lianna y Lalo Cortés en el Soul, (en Neo Soul, poco conocido a nivel nacional) pero no se ha encontrado una aplicación formal de música académica (preludio) o armonía negativa junto a estos géneros musicales. En el ámbito internacional, el panorama es similar ya que, aunque hay grandes referentes en ambos géneros tales como: Amy Winehouse, Aretha Franklin, Sam Cooke, Marvin Gaye, José José, Lilly Goodman, entre otros, no hay registro de un ejercicio en donde el preludio tenga una exposición relevante dentro de estos. Sin embargo, la armonía negativa ha tenido una exposición mayor con el músico británico Jacob Collier, pero sigue siendo un concepto nuevo para muchos, lo cual pone sobre la mesa la idea de creación de una propuesta armónica singular.

Teniendo esto muy presente, la implementación de otras propuestas armónicas, a partir del estudio de obras de compositores académicos como: Johan Sebastián Bach con su Preludio N°1 en C menor (periodo barroco) y Frédéric Chopin con su Preludio Op. 28 N°4 en E menor, (periodo romántico) tomando técnicas y recursos armónicos como la nota pedal de I y V grado, movimientos cromáticos, progresiones modulantes, progresiones cromáticas descendentes y acordes disminuidos, entre otras técnicas ritmo-armónicas inherentes, así como el estudio y

aplicación de la Armonía Negativa, propuesta por el musicólogo Ernst Levy (conocida en la actual por Jacob Collier y sus estructuras armónicas, mediante la inversión espejo, consolidan a esta propuesta de Investigación – creación como una idea musical nueva dentro de la música actual, dando a la oportunidad de creación de un ejercicio con diversas cualidades sonoras que constituyen una gran posibilidad de exploración en el arte.

De acuerdo al anterior planteamiento del problema se formula la siguiente pregunta de Investigación:

¿Qué aporte hace la integración del preludio y la aplicación de armonía negativa como una nueva propuesta armónica dentro del discurso musical de los géneros musicales Soul y la Balada?

Justificación

El Proyecto de Investigación – creación titulado: “*El reflejo de mi ser*” da origen a la exploración de un nuevo panorama musical, a partir de la unión de distintos ejes armónicos en la construcción de dos canciones, como son la estructura armónica del preludio (periodo barroco y romántico) y la correspondiente al Soul y la Balada. Esta unión produce un resultado armónico nuevo, el cual junto a la presencia de armonía negativa muestra gran variedad de resultados tonales, que son abarcados desde progresiones básicas hasta progresiones con más color que aumentan la tensión y aportan combinaciones sonoras particulares durante el discurso musical. De esta manera se busca obtener mayores coloraturas armónicas, que proporcionen sonoridades frescas dentro de ámbitos musicales ya establecidos.

Desde la perspectiva artística, esta propuesta tiene un aporte significativo ya que, a partir de la integración de diversas vertientes armónicas provenientes de diferentes épocas de la historia, se desarrollan sonidos nuevos que se distribuyen dentro del lenguaje musical y a su vez contribuyen en el ámbito académico con nuevas puestas en escena que consolidan un nuevo escenario musical tanto para la comunidad académica como para el público en general con un desarrollo armónico más amplio.

En el contexto sociocultural, denota el interés por experimentar patrones armónicos nuevos, que contribuyan en la construcción y posterior constitución de músicas con características nuevas.

Por consiguiente, el desarrollo de este proyecto es una apuesta diferente para la disciplina, ampliando los procesos armónicos de una composición, que proponen nuevas conexiones y estructuras singulares. En este sentido, se establece como una propuesta sonora con nuevos niveles de exploración y posterior aplicación en la armonía.

Objetivos

Objetivo general

Componer dos canciones, una en género *Soul* y otra en *Balada* que integren elementos del preludio y armonía negativa, para generar mayores coloraturas armónicas.

Objetivos específicos

Analizar las características ritmo-armónicas del Soul, Balada y Preludio, sus elementos contextuales, de estética musical y patrones estilísticos.

Profundizar en los elementos armónicos del Soul, Balada, Preludio y Armonía negativa, partiendo del análisis de referentes teóricos, artísticos y disciplinares para su posterior aplicación en el ejercicio compositivo.

Identificar qué es la armonía negativa y cómo puede ser usada, dados contextos armónicos diversos tales como el Soul, Balada y el Preludio.

Marco teórico

Contexto histórico - Soul

Para conocer la historia del Soul, se debe primero hablar de los Spirituals:

Cuesta (2017) menciona que los Spirituals fueron cánticos que expresaban el anhelo de libertad, el reconocimiento de identidad e igualdad de derechos frente a la opresión que vivían, el cual tuvo origen en los Estados Unidos de América. Esto permitió que años después se establecieran géneros como el Góspel, Blues y el Soul.

A partir de esta contextualización, es posible abordar el género Soul, el cual sigue esta misma línea conductual y se considera una de las expresiones más fuertes de la población afroamericana, nacida a finales de los años 50 que se consolidó como un símbolo de resistencia e identidad dentro de la música de aquella época.

Resultado de la mezcla del Góspel y el Doo wop (subgénero de R&B que inició en los años 40 y tuvo mayor visibilidad en los años 50 y 60) comenzó lo que hoy se conoce por Soul. Proceso que se llevó a cabo mediante la transformación de la música Góspel, (cuyas letras estaban dirigidas a DIOS) hacia una expresión musical distinta, como lo es la música no religiosa, optando por la adaptación de sus letras a temáticas sociales y personales. (Cuesta, 2017).

Existieron cinco discográficas que fueron clave en el proceso de difusión y posteriormente de difusión del Soul, las cuales fueron: *Talma Motown Records*, *Philadelphia International Records*, *Atlantic Records* y *Stax Records*. Sellos discográficos que impulsaron la carrera de muchos artistas que años posteriores se consolidaron como grandes referentes de la música.

En relación con los sellos discográficos, Detroit Motown Soul fue el estilo más popular de la música Soul:

Motown Records fue fundada por Berry Gordy en 1959, creando composiciones llamativas, que establecieron el “sonido Motown” para la época:

“Algunos de sus mejores sencillos de Motown incluyen *You’ve Really Got a Hold on Me* y *The Tracks of My Tears* de The Miracles, *Uptight (Everything’s Alright)* de Steve Wonder y *I Heard It Through the Grapevine* de Marvin Gaye, cuyo álbum de 1971 *What’s Goin’ On* es considerado uno de los mejores álbumes de la historia de la música popular. El mayor éxito de Motown fue *I’ll Be There* de The Jackson 5, con Michael Jackson de once años como vocalista principal. Con su increíble talento el joven Michael podía cantar en cualquier estilo incluyendo el Soul clásico, como en la canción *Who’s Loving You*” (Errey, s.f.).

En la década de los años 90 surgió un subgénero llamado Neo Soul, en el cual se mezclaron elementos del Soul clásico (Deep Soul, Memphis Soul, entre otros) con influencias de Rhythm and Blues (R&B), Hip hop y Música electrónica. Sus principales exponentes fueron Erykah Badu, D’Angelo y Lauryn Hill y años después en los 2000, el Soul tuvo un reconocimiento exponencial que no estaba dirigido solo a la comunidad negra con la artista británica Amy Winehouse con temas como *Back to black*.

Por otra parte, dentro de la historia del Soul, hubo una progresión característica: La progresión Doo wop, conocida por generar una sonoridad cíclica con un groove definido característico al género. Se dio gracias a la transformación de progresiones armónicas comunes tal como I -VI – II – V, por una progresión conformada por I – VI – IV – V7 (en la tonalidad mayor) o su variante menor Im – IVm – VI – V7 (en la tonalidad menor), “La progresión de los 50”, característica por su sonido estable pero expresivo (Rodríguez, 2019).

Figura 1*Ejemplo: Progresión Doo wop*

Progresión Doo wop

Laura Páez

Chord progression: C, %, Am, %, F

Chord progression: %, G7, %

Roman numerals: I, VIIm, IV

Roman numerals: IV, V7, V7

*Nota. Elaboración propia***Figura 2***Ejemplo: Progresión Doo wop – Variante menor*

Progresión Doo wop

Variante menor

Laura Páez

Chord progression: Cm, %, Fm, %, Ab

Chord progression: %, G7, %

Roman numerals: Im, IVm, VI

Roman numerals: VI, V7, V7

Nota. Elaboración propia

Los Dos Momentos del Soul

De acuerdo con Pedro y Begoña (2020) el Soul tuvo su momento de felicidad y también de tristeza:

Felicidad.

La canción del momento “*Dancing in the Street*” de Martha & The Vandellas, publicada en el año 1964, se posicionó en los primeros lugares de la música de la época de Motown y retrataba de una manera muy alegre e implícita los derechos políticos de la comunidad afroamericana de la época.

“Esta se enmarca generalmente en la transformación social legal exigida por el movimiento afroamericano por los derechos civiles y remite a las protestas, disturbios y reivindicaciones que definen el imaginario de los sesenta, especialmente para la comunidad afroamericana” (Pedro y Begoña, 2020, p.155).

Figura 3

Portada – Canción “Dancing in the Street” – Martha & The Vandellas



Nota. Tomado de Dancing in the Street [Portada de Canción], por Helgi Halldórsson, 2009, Wikipedia.

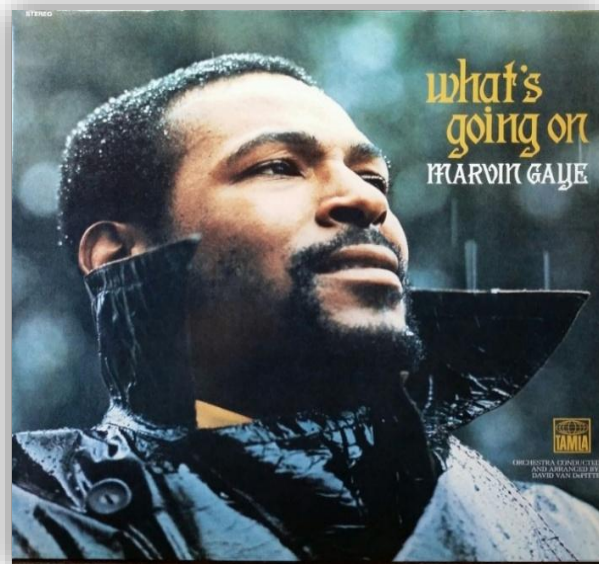
Tristeza.

La canción “*What’s Going On*” de Motown compuesta por Marvin Gaye y Al Cleveland y Renaldo, la cual fue publicada en el año 1970 y a diferencia de la canción anterior, en ésta el enfoque es distinto y se refiere a las vivencias sociales del momento hacia personas de color con el asesinato de grandes líderes de la época como fueron: Malcolm X y Martin Luther King y de músicos como Sam Cooke y Otis Redding, quien optó por cambiar el sentido de su música, que se enfocaba en un comienzo en letras dirigidas hacia el amor, al pasar a un enfoque de carácter político, debido a los contextos sociales de esa época (Pedro y Begoña, 2020).

Pedro y Begoña (2020) mencionan que esta canción se caracteriza por su sonoridad íntima y la gran carga emocional, que aunque relata situaciones difíciles, persiste el deseo de esperanza.

Figura 4

Portada – Canción “What’s Going On” – Marvin Gaye



Nota. Tomado de What's Going On [Portada de Canción], por Motown/UMe, 1971, uDiscover Music.

Principios Armónicos del Soul

Como se mencionó previamente, el Soul es un llamado a la libertad de la comunidad afroamericana, por ende sus melodías y armonías están cargadas de diversidad de matices. Sus procesos compositivos, muestran un contexto armónico mayormente amplio, que no se centra únicamente en un centro tonal establecido, sino que lo transforma constantemente a partir del uso de distintas técnicas armónicas.

Cuesta (2017) menciona que el Soul se caracterizaba por llevar la armonía básica más allá a partir del uso de dominantes secundarias, cromatismos y demás técnicas externas que caracterizaban sus discursos; con el uso frecuente de unidades de compás de 4/4, 6/8 y 12/8, lo cual lo hizo consolidarse como uno de los géneros más populares de los años 60, llegando a posicionarse fuertemente en el mercado.

Asimismo, menciona que en sus procesos compositivos se rescatan el uso de diferentes técnicas armónicas como son las dominantes extendidas, dominantes secundarias, entre otras que aportan mayores colores dentro de una composición. Así como el uso de recursos estilísticos del género como tales como: El *vamp armónico diatónico*, que se caracteriza por conformarse de una progresión cíclica conformada por dos acordes que se repiten simultáneamente. Por otra parte *do wop*, que se caracteriza por ser un estilo vocal que después también se consolidó como una progresión armónica de los años 50 y por último *hook*, que se caracteriza por ser una frase que se encuentra dentro de una composición, la cual se utiliza en un momento determinado para generar una expectativa mayor y que cada uno de los oyentes quedaran atrapados en esa parte. Término que años después fue acuñado por otros géneros musicales.

En el siguiente subcapítulo se abordarán con mayor las técnicas armónicas pertenecientes al género, las cuales proporcionan sonoridades más abiertas en los discursos musicales.

Técnicas Armónicas – Soul

Dominantes Secundarias.

En primer lugar, se debe tener claro que un acorde dominante está conformado por la triada mayor junto con su séptima menor, lo cual da por resultado un intervalo de “tritono”, cuya función principal es producir tensión (inestabilidad) que luego resuelva a un acorde de reposo. Un ejemplo claro de esto es el movimiento de G7 a C; por lo tanto es uno de los recursos más usados en la música tonal, que define la estructura armónica (Cordantonopulos, 2002).

Partiendo de esta definición, se introduce el concepto de dominantes secundarias: Cordantonopulos (2002) afirma que este tipo de acordes dominantes (V7) no pertenecen a la estructura armónica básica de una canción, sino que rompen lo establecido y actúan como dominantes con séptima menor de los grados de la tonalidad (a excepción del primero). Así que, su finalidad es ampliar y enriquecer el discurso musical, creando nuevas relaciones de tensión-resolución a lo largo de la progresión armónica.

Figura 5

Ejemplo: Dominantes secundarias

Dominantes secundarias

Laura Páez

C
F
C7
F
G7
C

I
IV
V7/IV
IV
V7
I

Nota. Elaboración propia

Dominantes extendidas.

Las dominantes extendidas son tipos de acordes que suelen aparecer en cadenas de dominantes, donde un acorde V7 se dirige a otro acorde V7 y así sucesivamente hasta resolver en un acorde diatónico. Este encadenamiento mantiene por periodos prolongados la tensión armónica, lo cual hace que la expectativa de lo que va a pasar sea cada vez mayor antes de resolver en el acorde de tónica. Este fenómeno crea gran variedad armónica, al generar procesos armónicos más complejos y extensos. No obstante, debe trabajarse de manera adecuada, ya que ejecutado de manera correcta, se puede lograr un resultado sonoro con mayor intensidad y expresividad.

Por consiguiente, “El agregado de diferentes tipos de dominantes a cualquier acorde nos abre muchas combinaciones armónicas, y posibilidades de crear tensiones o sorpresas que van enriqueciendo los temas”. (Cordantonopulos, 2002, p.86).

Figura 6

Ejemplo: Dominantes extendidas

Dominantes extendidas

Laura Páez

The figure shows a musical staff in treble clef, 4/4 time, and G major. It contains six measures of chords: B7, E7/D, A7/C#, D7, G7/D, and C. The G7/D chord is labeled as V7 and the C chord as I. The chords are written as block chords with stems pointing down.

Nota. Elaboración propia

Agregaciones.

Según Martínez (2025) las extensiones o agregaciones aplicadas a un acorde, son consideradas notas que no hacen parte del acorde en su estructura básica (más allá de su acorde de séptima) y que aportan sonoridades más amplias dentro de panoramas armónicos establecidos. La novena, oncenena y trecena tienen como propósito generar sonidos complejos que proporcionen mayor color al mismo, Esto aplicado en diversos géneros musicales, permite que se intensifique el carácter emocional que se busca en cada proceso de creación de obras.

Si bien, las agregaciones aportan mayor carácter a una pieza musical, deben ser usadas de manera adecuada ya que, si se hace un uso excesivo de estas, se pueden perder las cualidades armónicas que se buscan establecer y su resultado sonoro sea muy confuso dentro de una composición.

Figura 7

Ejemplo: Agregaciones

Agregaciones

Laura Páez

The figure shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff are six measures of chords: C, Em11, F9, %, G7, and C. Below the staff are the corresponding Roman numerals: I, IIIIm11, IV9, IV9, V7, and I. The notes for each chord are: C (C4, E4, G4), Em11 (E3, G3, Bb3, D4, F4, Ab4, C5), F9 (F3, Ab3, C4, Eb4, G4, Bb4, C5), % (F3, Ab3, C4, Eb4, G4, Bb4, C5), G7 (G3, B3, D4, F4), and C (C4, E4, G4).

Nota. Elaboración propia

Contexto histórico - Balada

La Balada se caracteriza por ser un género musical y al mismo tiempo una manifestación clara y plena de amor o lo opuesto a este: desamor, melancolía y tristeza. Su melodía es lenta y expresiva, lo que la hace emotiva. Género musical que nació en la Edad media, (Siglo XVIII) como una forma de expresar sentimientos de una manera más íntima, que al pasar los años se estableció con mayor fuerza en Europa y en América (LaHistoria, s.f.).

En los años 50 gracias a Elvis Presley, se dio a conocer la Balada en Estados Unidos, la cual se propagó rápidamente en el público. Durante los años 60 hubo un gran referente como lo es Bob Dylan quien la fusionó con el folk (música protesta). Luego en los años 70, experimentó cambios importantes en Inglaterra con referentes como Elton John, que logró grandes éxitos como “Your Song”. Posteriormente en la década de los 80 referentes como Whitney Houston y Michael Jackson más conocido como “Rey del Pop”, incorporaron elementos del pop y R&B en sus baladas. Esto los hizo tener un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional, consolidándolos como íconos mundiales en la música.

En América latina referentes como Julio Iglesias, Roberto Carlos, Camilo Sesto y José José denominado “El príncipe de la balada”, exaltaron el género durante las décadas de los años 60, 70 y 80, lo cual los posicionó como grandes referentes del género. Cada una de sus puestas en escena ha consolidado a este género como de los más fuertes y vigentes de todos los tiempos, siendo un libro abierto a aquellas experiencias de vida que se retratan de una manera más genuina.

En las décadas de los 90 y los 2000 otros referentes como Cristian Castro, Ricardo Montaner y Luis Miguel, más conocido como “El Sol de México”, lograron grandes éxitos que nuevamente establecieron a la Balada como uno de los géneros musicales más queridos en

Latinoamérica, al presentar fusiones distintas con otros géneros, mostraron propuestas musicales interesantes.

“La balada romántica no es solo un género musical, es también industria, mercados, tendencias, cambios en el gusto y rituales de audiencia. En este sentido, las casas discográficas cumplieron un papel importante en su desarrollo debido al apoyo que proporcionaron a cientos de artistas y a las estrategias que desplegaron para comercializar la canción romántica” (Londoño, 2019, p.11).

Viéndola desde otra perspectiva, dentro de la música cristiana, la balada tiene un enfoque distinto, con letras dirigidas a DIOS (el amor que se expresa hacia Él) cuyo propósito es compartir un mensaje de fe, consagración y esperanza. Teniendo esto presente, en los años 2000 se estableció una referente en el género, como lo es Lilly Goodman, considerada una de las voces más potentes y destacadas de la balada cristiana contemporánea. Su propuesta mezcla tanto la estructura melódica como la estructura armónica de la balada latinoamericana tradicional con temas cargados de profundidad que relatan los sentimientos más profundos de tristeza y a su vez de exaltación a DIOS en momentos de aflicción.

En la actualidad la Balada sigue siendo un género musical latente, que ha acompañado a muchas generaciones. Su forma de relatar historias hace de la música romántica una propuesta que nunca pasará de moda, con una esencia que perdura aunque el tiempo pase. No se limita al amor únicamente de pareja, sino que manifiesta el amor a nivel espiritual, constituyendo nuevas expresiones de amor más allá de lo terrenal. Por consiguiente, la Balada ha sido y seguirá siendo un himno hacia el amor (visto desde diferentes perspectivas) entre los más grandes y los más jóvenes.

Técnicas Armónicas - Balada

Acordes suspendidos.

Los acordes suspendidos (sus 2 o sus4) son acordes que proporcionan una sonoridad suspensiva, debido a la sustitución del tercer grado de un acorde, por el segundo o cuarto grado. Esto permite que la progresión se extienda un poco y la sensación de inestabilidad sea más fuerte, antes de volver al acorde original. Por lo tanto, su función principal es establecer sonoridades inestables dentro del discurso musical de una composición, que posteriormente resuelva en un acorde que genere estabilidad. Así que, el uso de estos tipos de acordes aporta mayor variedad (color) a la progresión armónica.

En conclusión, los acordes suspendidos tienen una función muy definida, la cual es prolongar el discurso musical de una canción, pero si se hace un uso excesivo, la dirección tonal se pierde y el resultado sonoro es tedioso. (Martínez, 2024).

Figura 8

Ejemplo: Acordes suspendidos

Acordes suspendidos

Laura Páez

C F_{sus2} F G₇ C

I IV_{sus2} IV V₇ I

Nota. Elaboración propia

Modulación.

La modulación es una técnica muy usada en la música, la cual consiste en el cambio de un centro tonal hacia otro con el fin de aportar gran variedad e intensificar emocionalmente el discurso musical de una composición.

Por consiguiente, “La modulación se usa como recurso de arreglo, dentro de un mismo tema, y se realiza a través de distintas combinaciones de armonía, que pueden preparar al oído para el cambio de tonalidad, o sorprenderlo con una modulación inesperada” (Cordantonopulos, 2002, p.122).

Puede ser aplicada de diversas maneras: Según Cordantonopulos (2002) existen tres tipos de modulación; la modulación directa, la modulación a través de acordes comunes entre las dos tonalidades (acorde pivote) y la modulación por cadencias dominantes.

Figura 9

Ejemplo: Modulación

Modulación

Laura Páez

Acorde pivote

The musical notation shows a sequence of chords in C major: C (I), F (IV), B° (VII°), E (III), Am (II), D7 (V7), and G (I). The E chord is labeled as the 'Acorde pivote' (pivot chord). The notation is in 4/4 time and uses a treble clef.

Nota. Elaboración propia

Contexto histórico - Preludio

Para entender un poco mejor qué es el preludio, se debe profundizar en su origen y aporte dentro de la historia: El Preludio (*praeludium*) se conoce por ser una forma musical del siglo XVI que tuvo grandes e importantes cambios a lo largo de la historia. En sus comienzos fue una pieza introductoria basada en la improvisación que anticipaba a la obra principal y que tiempo después se constituiría como una pieza independiente que no solo anticiparía a otras obras como Suites, Óperas, Sonatas y demás, sino que abarcaría con mayor libertad campos armónicos más extensos.

“Durante el siglo XVI, los preludios escritos empezaron a tener una forma más organizada y a finales del XVI, el preludio y sus cognados dejaron de ser comunes en el sur de Alemania, Italia, España, además en estos lugares el preludio generalmente portaba otros nombres como el de *intonaciones, intrada, ricercare o toccata*” (Domínguez, 2023, p.7).

A lo largo de la historia se establecieron grandes referentes, que posteriormente se consolidarían como unos de los mayores exponentes de la música académica, tales como Johan Sebastián Bach, Frederick Chopin, Robert Schumann, entre otros. En sus obras, mostraban el gran virtuosismo y complejidad que desarrollaban sus procesos armónicos y demás elementos existentes.

En consecuencia, la música académica se ha consolidado como la más importante en la historia, puesto que ha sido objeto de estudio diario y su legado no ha parado, sino que contrario a esto ha perdurado, gracias a sus procesos compositivos que muestran su calidad melódica, armónica, rítmica y tímbrica. A su vez también ha contribuido en la constitución de géneros musicales y demás expresiones conocidas en la actualidad.

Periodos Barroco y Romántico

Periodo Barroco

En el periodo barroco, el preludio se estableció como una pieza introductoria corta para instrumento solista de carácter improvisado (dependiendo la intención de cada compositor), cuyo propósito era anticipar a la obra principal y reforzar la sensación de tonalidad. Esto, gracias al uso de nota pedal en el bajo (primer grado o de otros grados que se estén empleando) y el uso de arpeggios, escalas y demás.

Fue considerada como una de las formas musicales con mayor libertad, (sin una estructura base establecida como la forma binaria o ternaria) que se caracteriza por su destreza interpretativa y habilidades técnicas, al establecer movimientos con gran complejidad que fomentan la agilidad en el músico y a su vez dejan evidencias de las posibilidades sonoras que cada instrumento puede ofrecer.

Un referente clave del preludio en sus inicios fue Johan Sebastián Bach, músico alemán que compuso innumerables preludios y fugas, consignados en su libro “El clave bien temperado”, con una sonoridad bastante expresiva, dada la libertad que caracteriza sus procesos compositivos, permitió la constitución de un tipo de preludio con posibilidades armónicas muy variadas.

García (2024) menciona que el preludio no solo abarca un pequeño fragmento dentro de una obra como introducción, sino que tiene características propias que consolidaron a la música del periodo barroco, característica por su estructura libre que no establece en formas musicales reconocidas de la época.

Técnicas Armónicas – Preludio en el Barroco

Nota pedal.

La nota pedal es sin duda una de las técnicas más usadas en el preludio y una técnica compositiva muy importante en la constitución del preludio perteneciente al periodo barroco, cuyo fin es hacer uso de una nota de manera prolongada sea la tónica u otro grado que conforme una tonalidad. Produce contrastes armónicos interesantes, a partir de la implementación de consonancias y disonancias a lo largo del discurso musical, al proponer mayor libertad expresiva.

Arenas (2023) señala que existen tres tipos de notas pedal: La inferior, ejecutada en la voz inferior que aporta solidez, la superior, la cual es interpretada en la voz superior y la intermedia que es la menos común y se ubica en la voz del medio.

Figura 10

Ejemplo: Nota pedal

Nota pedal

Laura Páez

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'Piano', features a treble clef with a melody and a bass clef with a continuous eighth-note pedal point. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass clef has a constant eighth-note pattern starting on C3. Chords C and F/C are indicated above the treble staff, and Roman numerals I and IV are below the bass staff. The second system, labeled 'Pno.', features a treble clef with a melody and a bass clef with a continuous eighth-note pedal point. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef has a constant eighth-note pattern starting on C3. Chords G7/C and C are indicated above the treble staff, and Roman numerals V7 and I are below the bass staff.

Nota. Elaboración propia

Recursos Armónicos – Preludio en el Barroco

Movimientos cromáticos.

Los movimientos cromáticos se caracterizan por aportar mayor movimiento dentro una composición y que ésta no se sienta tan estática. No se encuentran en la estructura armónica establecida; sino que corresponden a notas ajenas de la tonalidad que se está empleando, (alteraciones de semitono) las cuales proporcionan mayor libertad y enriquecen los acordes y progresiones que se están ejecutando.

Esta técnica permite que la composición sea fluida, con un desarrollo armónico más amplio a lo largo del discurso musical, para luego resolver hacia una nota diatónica. Por ejemplo, pasar de D# (nota cromática) a C (nota diatónica) o de F# hacia E, establece de una manera rápida y clara la tonalidad que se está empleando (C mayor). Dicho lo anterior, se puede inferir que el C y el E pertenecen a la escala de C mayor.

Figura 11

Ejemplo: Movimientos cromáticos

Movimientos cromáticos

Laura Páez

The musical score is written in 4/4 time. The first system, labeled 'Piano', features a treble clef with a C chord above the first measure and an F/C chord above the second measure. The bass clef has a C chord below the first measure and an IV chord below the second measure. The second system, labeled 'Pno.', features a treble clef with a G7/C chord above the first measure and a C chord above the final measure. The bass clef has a V7 chord below the first measure and an I chord below the final measure. The score includes a fermata over the final C chord.

Nota. Elaboración propia

Progresión Modulante.

La progresión modulante, si bien dice su nombre es el camino que conduce hacia otra tonalidad y establece un nuevo centro tonal dentro del discurso musical. Esto se logra a partir del uso de dominantes secundarias, acordes pivote, modulación cromática, sustitución tritonales, modulación directa, entre otros recursos que permiten que haya un desplazamiento coherente de una tonalidad hacia otra.

“Las progresiones modulantes pueden ser muy útiles para modular incluso a tonalidades muy lejanas de la de partida. O simplemente para crear cambios de “color armónico” si se da el caso de que regresamos a la tonalidad de partida”(Conservatorio profesional de Música Tomas Luis de Ávila, 2021, p.67).

La implementación de la progresión modulante dentro de una composición establece orden estructural y variedad armónica, generando nuevos contrastes y matices armónicos, con niveles de expresividad mayores.

Figura 12

Ejemplo: Progresión Modulante

Progresión Modulante

Tonalidad Em Laura Páez
 Forstspinnung

C F7 Bbm Eb7 Abm D7

Modulación

7
Gb
I

Nota. Elaboración propia

Periodo Romántico

En el periodo romántico el concepto que se tenía del preludio y su posterior aplicación tuvo una modificación importante ya que, no se consideraba una pieza introductoria, sino una obra independiente con un carácter expresivo propio que no se establecía tanto en lo tonal. Durante ese tiempo no fue tan protagónico como en el periodo barroco; su diferencia radicaba en aspectos como la duración (es más extensa), la melodía (es más lenta) y la destreza técnica aplicada en sus procesos, lo cual le otorgó mayor emotividad con un valor emocional distinto.

Se caracterizaba por la apropiación de conceptos nuevos como el cromatismo, acordes extendidos y demás técnicas en sus procesos melódicos y armónicos. Con el uso de las disonancias en sus discursos musicales, el resultado sonoro fue menos consonante (tonal), llevando a sonidos con mayores colores, a partir de las tensiones generadas.

Un referente clave para este tipo de preludio fue Frédéric Chopin, quien por medio de sus obras expresó sus sentimientos más profundos de la manera más genuina. Según Ornelas (2021) Chopin poseía una escritura muy variada y creativa, por lo tanto sus obras carecían de patrones repetitivos o motivos armónicos predecibles, lo cual es positivo y hace de cada una de ellas, una experiencia auditiva única.

Su legado ha permanecido e influyó en la constitución de la música contemporánea. Su principal propósito es partir de lo emocional para expresar lo que se quiere en los procesos compositivos con el uso de armonías expandidas, las cuales han permitido lo que hoy se conoce por armonía moderna con géneros musicales con estas características.

Recursos Armónicos – Preludio en el Romanticismo

Progresiones cromáticas descendentes.

Es una progresión armónica construida a partir de un movimiento descendente en intervallos de semitonos cuyo tratamiento armónico es distinto. Establece mayores colores en el discurso musical y proporciona sonoridades más abiertas que no se establecen únicamente en un centro tonal y funciones definidas, sino que van más allá, empleando diversos acordes con cualidades distintas: Mayores, menores, disminuidos, aumentados, entre otros; lo cual proporciona un escenario musical distinto y abre el espectro sonoro a posibilidades armónicas más variadas en el lenguaje musical.

Esta técnica aporta mayor movimiento armónico con un discurso armónico continuo y lleva a un nivel de expresividad mayor dadas las consonancias y disonancias que se presentan en la misma.

Figura 13

Ejemplo: Progresión cromática descendente

Progresión cromática descendente

Laura Páez

The image displays two staves of musical notation. The first staff, in 4/4 time with a treble clef, shows a descending chromatic progression of chords: C (C4-E4-G4), B° (B3-D4-F4), Bb (Bb3-D4-F4), Am (A3-C4-E4), and Ab (Ab3-C4-E4). The second staff, also in 4/4 time with a treble clef, shows a progression of chords: G (G2-B2-D3) and C (C4-E4-G4). The chords are represented by vertical stems with dots indicating the notes.

Nota. Elaboración propia

Acordes disminuidos.

Los acordes disminuidos se caracterizan por estar contruidos de una triada conformada por dos terceras menores correspondientes a la tercera menor y quinta disminuida, generando una sonoridad bastante tensa e inestable, por sus intervalos disonantes que proporcionan tensión en vez de relajación. Generalmente son usados como acordes de paso o como sustitutos de acordes dominantes que son transitorios. Por lo tanto, no se emplean durante toda una progresión, sino en momentos específicos que intensifican el discurso musical. (Martínez, 2023)

Martínez (2023) menciona que este tipo de acordes visto de manera invertida sigue siendo disminuido, teniendo en cuenta que sus dos terceras son menores.

Figura 14

Ejemplo: Acordes disminuidos

The image shows a musical staff with three measures. The first measure is labeled G° and contains a diminished triad (Bb, Db, Fb) in the bass clef. The second measure is labeled G7 and contains a dominant seventh chord (Bb, Db, Fb, G) in the bass clef. The third measure is labeled C and contains a C major triad (C, E, G) in the bass clef. The title 'Acordes disminuidos' is centered above the staff, and the name 'Laura Páez' is written to the right of the staff.

Nota. Elaboración propia

Concepto Armonía Negativa en la música actual

Este concepto nace del musicólogo Ernst Levy, quién propuso la armonía mediante la inversión espejo de cada acorde.

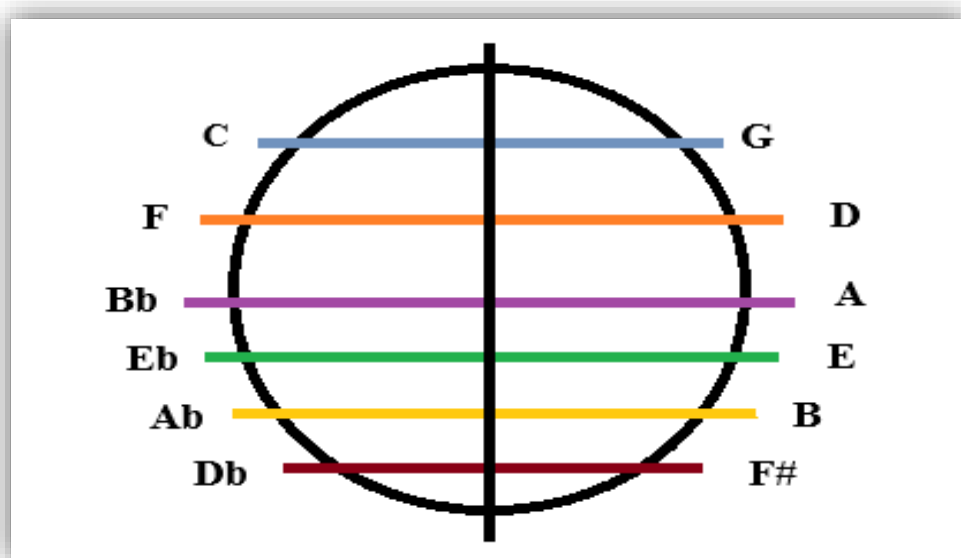
Concepto de Polaridad

En su libro “*Teoría de la armonía*”, estableció el concepto de polaridad

“ El teórico de la polaridad definirá la triada como el aspecto musical del senario en sus dos formas recíprocas. Además, dirá: mayor y espejo son consonancias perfectas y equivalentes. Son fenómenos matemáticos recíprocos, y una operación matemática recíproca preside su producción física. Por lo tanto, son una manifestación de la polaridad, uno de los grandes principios que configuran no solo el mundo exterior de la naturaleza, sino también el mundo interior del pensamiento y la imaginación” (Levy, 1985, p.13).

Figura 15

Imagen: Armonía negativa



Nota. Elaboración propia

Apropiación – Armonía Negativa en la Actualidad

Músicos en Auge.

En la actualidad, este término es desconocido por muchos artistas. Sin embargo, fue reconocido y visibilizado en la música comercial por un compositor que incorporó de una forma mayormente exponencial la armonía negativa en los arreglos de diversas canciones como “*Don’t You Worry ’Bout A Thing*” de Steve Wonder en el género Soul y demás géneros musicales como el Jazz, Pop y Funk.

Su nombre es Jacob Collier quien es compositor, productor, arreglista y cantante, que se ha caracterizado por utilizar de manera muy consciente un recurso como este; donde se ve la música desde un ángulo muy distinto y se proponen otras relaciones armónicas que difícilmente se podrían establecer desde la conceptualización que se tiene de la gramática que ha sido conocida y establecida por siglos en la historia. Dicho lo anterior sus trabajos discográficos tienen variedad de matices armónicas que consolidan sus propuestas como una visión de la armonía mucho más amplia. Ha sido galardonado como uno de los músicos más experimentales de los últimos tiempos, recibiendo dos premios Grammy con sus arreglos “*Flintstones*” y “*You and I*” y tres más en años posteriores.

“Su propuesta armónica consolida una sonoridad muy interesante; “quien destaca la estructura de la armonía negativa, los poliacordes, las escalas palíndromas, “el concepto lidio cromático de organización tonal”, la escala “super – hiper – meta – mega – lidia” y su contraparte “super locria” (Cardona, 2021, p.3).

Importancia de la Armonía negativa en el mercado actual.

Su contribución al arte constituye una oportunidad de creación de propuestas armónicas distintas, que establecen una nueva forma de ver la música en un mercado tan competitivo.

Análisis de obras referentes

Referentes: Soul

Back to black.

La canción “Back to black” fue compuesta por Amy Winehouse y producida por Mark Ronson, lanzada el 04 de Octubre de 2006. Se encuentra en la tonalidad de D menor, en unidad de compás de 4/4 con un formato que incluye voz, coros de fondo, guitarra, piano, bajo, batería, violín, saxofón y trompeta. Presenta una progresión armónica repetitiva tipo Doo wop (Im – IVm – VI – V7), la cual se mantiene durante toda la obra, a excepción del puente.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Introducción, primera estrofa, segunda estrofa, coro, tercera estrofa, coro, puente y coro final.

Introducción: Está conformada por 8 compases, acompañada de piano, bajo y batería, iniciando con la progresión característica de Dm - Gm – Bb – A7

Primera estrofa: Está conformada por 16 compases, siguiendo la misma progresión repetitiva, donde se incorpora la voz principal, coros de fondo y guitarra.

Segunda estrofa: Está conformada por 16 compases, siguiendo la misma progresión repetitiva, acompañada de voz principal, coros de fondo y guitarra.

Coro: Está conformado por 10 compases, siguiendo la misma progresión repetitiva.

Tercera estrofa: Está conformada por 16 compases, siguiendo la misma progresión repetitiva, acompañada de la voz principal, coros de fondo y guitarra.

Coro: Está conformado por 18 compases, siguiendo la misma progresión repetitiva, pero que a diferencia del anterior se le incorpora el violín.

Puente: Está conformado por 18 compases y rompe la progresión repetitiva, interpretando una nueva progresión: Dm – BbMaj7 – Gm – A7, acompañado por la voz principal, coros de fondo y violín.

Coro final: Está conformado por 17 compases, retoma la progresión Doo wop y concluye con la cadencia V7 – Im.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que su discurso es plenamente tonal, basado en una progresión con claridad funcional empleada durante toda la canción, con el uso de los grados: Tónica (Im), subdominante (IVm), sexta (VI) y dominante (V7).

La progresión utilizada corresponde a la “Progresión Doo wop” que proporciona una sonoridad cíclica y uniforme característica de los años 50; dicha sensación de estabilidad aporta coherencia dentro de la armonía. A su vez la base repetitiva refleja la carga emocional que se presenta dentro de la misma.

Por otra parte, aunque anteriormente se mencionó que la canción es propiamente tonal, la progresión empleada presenta intercambio modal en el grado de dominante, que corresponde al acorde Am7, reemplazándolo por el V grado de su tonalidad paralela (D mayor) el cual es A7. Esta técnica establece correctamente la función de dominante con el fin de generar una sonoridad más fuerte que genera tensión antes de regresar a la tónica, lo cual su dominante original no podía lograr.

La construcción de *Back to black*, muestra cómo a partir de la correcta aplicación de funciones armónicas básicas, el resultado obtenido proporciona una sonoridad coherente a nivel armónico y con gran expresividad en un género tan potente como lo es el Soul, cargado de historia.

*Aplicación.***Tabla 1***Progresión Doo wop – Back to black*

Técnica armónica	Ejemplo aplicado
Progresión Doo wop	Progresión presente en la introducción, estrofas y coros, conformada por Dm – Gm – Bb – A7, donde cada acorde se mantiene en dos compases, interpretado por el piano.

*Elaboración propia***Figura 16***Back to black – Progresión Doo wop*

Back to black
Progresión Doo wop Amy Winehouse

The musical score for 'Back to black' is presented in 4/4 time. It features four staves: Piano, Bass Guitar, Pno., and Bass. The piano part (Piano) has chords Dm, Gm, Bb, and A7. The bass guitar part (Bass Guitar) has chords Im, IVm, and V7. The piano part (Pno.) has chords Bb, A7, and V7. The bass part (Bass) has chords VI, V7, and V7. The score is marked with *mp* and *mf*. The title 'Back to black' and 'Progresión Doo wop' are centered at the top, with 'Amy Winehouse' on the right. The score is numbered 5 at the beginning of the piano and bass parts.

Nota. Elaboración propia

Nothing Can Change This Love.

La canción “Nothing Can Change This Love”, fue compuesta por Sam Cooke y producida por Hugo & Luigi, lanzada el 11 de Septiembre de 1962. Se encuentra escrita en la tonalidad de A Mayor, en unidad de compás de 6/8 con un formato que incluye voz, piano eléctrico, órgano, guitarra eléctrica, violines, contrabajo y batería.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Introducción, primera estrofa, coro, segunda estrofa, coro, puente, tercera estrofa, coro, solo y coro final.

Introducción: Está conformada por 4 compases y emplea la progresión A – D – A – E7, acompañada de piano eléctrico, contrabajo y batería.

Primera estrofa: Está conformada por 8 compases y emplea la progresión A – C#7 – D – B7 en el piano eléctrico, el cual realiza un patrón repetitivo de semicorcheas, donde cada acorde se mantiene en dos compases, acompañada de la voz principal, órgano, contrabajo y batería.

Coro: Está conformado por 8 compases y emplea la progresión F#7 – B7 – E7 conformada por dominantes extendidas, acompañada de la voz principal, contrabajo y batería, finalizando con el piano eléctrico el cual realiza el mismo patrón repetitivo.

Segunda estrofa: Está conformada por 8 compases y emplea nuevamente la progresión A – C#7 – D – B7, acompañada de la voz principal, órgano, contrabajo, batería y el piano eléctrico con una interpretación distinta.

Coro: Está conformado por 8 compases y emplea nuevamente la cadena de dominantes extendidas F#7 – B7 – E7 conformada por dominantes extendidas, en compañía de la voz principal, contrabajo y batería, finalizando con el piano eléctrico que es interpretado de manera distinta.

Puente: Está conformado por 16 compases y se divide en dos frases: La primera emplea la progresión D – E7 – A – F#m7 – Bm – E7 – A – A y la segunda C#7 – C#7 – A – F#m7 – B7 – B7 – E7 – D, acompañado del órgano, contrabajo y batería junto a la voz principal.

Tercera estrofa: Está conformada por 8 compases y emplea nuevamente la progresión A – C#7 – D – B7, acompañada de la voz principal, violines, contrabajo y batería.

Coro: Está conformado por 8 compases y emplea la cadena de dominantes extendidas F#7 – B7 – E7 conformada por dominantes extendidas, en compañía de la voz principal, violines, contrabajo y batería.

Solo: Está conformado por 8 compases y emplea la progresión característica A – C#7 – D – B7, mediante la interpretación solista de la guitarra eléctrica que sustituye al cantante, acompañado a violines, contrabajo y batería.

Coro final: Está conformado por 8 compases, empleando nuevamente la cadena de dominantes extendidas F#7 – B7 – E7 conformada por dominantes extendidas, acompañado de la voz principal, contrabajo, batería terminando con el piano eléctrico.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que su discurso contiene técnicas ajenas a la tonalidad ya que, posee tanto acordes pertenecientes a la tonalidad que aportan estabilidad y tensión funcional como acordes que no pertenecen a esta que aportan coloraturas más complejas. En esto, se destacan las dominantes extendidas, que son cadenas de dominantes con séptima, donde una dominante con séptima se dirige hacia otra dominante con séptima.

Particularmente en *Nothing Can Change This Love* se estableció un producto tonal que proporciona una sonoridad muy diversa gracias al uso de técnicas que aportan tensiones controladas. Lo anterior muestra una propuesta armónica muy interesante, que se adentra en

campos armónicos más extensos que expanden las posibilidades de armonización.

Aplicación.

Tabla 2

Dominantes extendidas – Nothing Can Change This Love

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Dominantes extendidas	Están presentes al final del coro en cada una de sus repeticiones, al emplear las dominantes F#7, que se dirige a B7, el cual se dirige a E7 para resolver en A Mayor.

Elaboración propia

Figura 17

Nothing Can Change This Love – Dominantes extendidas

Nothing Can Change This Love
Dominantes extendidas Sam Cooke

Coro

The musical score for the chorus of 'Nothing Can Change This Love' is presented in 6/8 time and A major. The vocal line (labeled 'Coro') consists of four measures. The piano accompaniment (labeled 'Piano') features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. The harmonic progression is F#7, B7, E7, and A. The piano part includes figured bass notation: V7/II, V7/V, V7, and I.

Nota. Elaboración propia

Mercy mercy Me.

La canción “Mercy mercy Me” (The ecology), fue compuesta por Marvin Gaye “El príncipe del Soul” y producida por él mismo, lanzada en el año 1971. Se encuentra escrita en la tonalidad de E Mayor, en unidad de compás de 4/4 con un formato que incluye voz, voces de fondo, vibráfono, guitarra eléctrica, piano acústico, saxofón, bajo eléctrico, violines y congos.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Introducción, primera estrofa, segunda estrofa, tercera estrofa, cuarta estrofa, quinta estrofa y puente.

Introducción: Está conformada por 4 compases con el uso de dominantes suspendidas en de los acordes Bb7sus y B7sus empleados en dos compases cada uno por el vibráfono, guitarra, piano acústico, bombo.

Primera estrofa: Está conformada por 8 compases con el uso de la progresión Imaj9 – VI#m9 – II#m9 – V7sus en dos compases cada acorde, acompañada de la voz principal y segunda voz al mismo tiempo, piano acústico, guitarra y congos.

Segunda estrofa: Está conformada por 8 compases con el uso de la progresión EMaj9 – C#m9 – F#m9 – B7sus en dos compases cada acorde, acompañada de la voz principal y segunda voz (pregunta y respuesta), coros de fondo, piano acústico, guitarra y congos.

Tercera estrofa: Está conformada por 8 compases con el uso de la misma progresión Emaj9 – C#m9 – F#m9 – B7sus en dos compases cada acorde, acompañada de la voz principal, segunda voz (pregunta y respuesta), coros de fondo, piano acústico, guitarra y congos.

Cuarta estrofa: Está conformada por 8 compases, empleando la misma progresión Emaj9 – C#m9 – F#m9 – B7sus en dos compases cada acorde, acompañada de la voz principal, segunda voz (pregunta y respuesta), coros de fondo, piano acústico, guitarra y congos.

Quinta estrofa: Está conformada por 8 compases, empleando la misma progresión Emaj9 – C#m9 – F#m9 – B7sus en dos compases cada acorde, acompañada de la voz principal, segunda voz (pregunta respuesta), violines, piano acústico, guitarra y congos.

Puente: Está conformado por 8 compases y modula a la tonalidad de F mayor y emplea igualmente la progresión vista en las estrofas anteriores Imaj9 – VIm9 – IIm9 – V7sus que corresponde a Fmaj9 – Dm9 – Em9 – C7sus, interpretado por el saxofón en dos compases, acompañado de coros de fondo.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que el discurso adquiere nuevos colores gracias al uso de técnicas ajenas a la tonalidad, a partir de la implementación de la extensión de novena aplicada en distintos grados de la tonalidad que a lo largo de la canción intensifica la tensión y del uso de acordes suspendidos, que proporcionan una sonoridad introspectiva la cual prepara la canción a un nivel de expresión mayor, iniciando con sonidos que generan tensiones leves hacia otros sonidos que producen tensiones más fuertes.

Las agregaciones de novena, oncena y trecena, transforman la sonoridad de un acorde base, al aportar mayor color, densidad y funcionalidad dentro del discurso musical. Dichas extensiones enriquecen el espectro armónico y consolidan la esencia del Soul, siendo un recurso clave en la expresividad del género.

“*Mercy mercy Me*” establece un panorama musical mayormente amplio. Aunque posee un centro tonal definido, el uso constante de agregaciones permite un resultado sonoro con una carga emocional mayor.

*Aplicación.***Tabla 3***Agregaciones – Mercy mercy Me*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Agregaciones	Está presente la extensión de novena en las cinco estrofas, empleando los acordes EMaj9, C#m9 y en el puente se presenta una modulación, pero sigue manteniendo las extensiones empleando los acordes FMaj9, Dm9 y Em9.

*Elaboración propia***Figura 18***Mercy mercy Me – Agregaciones*

Mercy mercy Me
Agregaciones

Marvin Gaye

Piano

mp EMaj9 % IMaj9 IMaj9 VIm9 VIm9

Pno.

⁵ F#m9 % ⁵ IIIm9 B7sus4 B7sus4

IMaj9 IIIm9 V7sus4 V7sus4

Nota. Elaboración propia

Referentes – Balada

Sin dolor.

La canción “Sin dolor” fue compuesta por Lilly Goodman y producida por Juan Carlos Rodríguez, lanzada el 20 de Octubre de 2010. Se encuentra escrita en la tonalidad de C# menor, en unidad de compás de 4/4 con un formato que incluye voz, violonchello y piano.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Introducción, primera estrofa, coro, segunda estrofa y coro.

Introducción: Está conformada por 5 compases, interpretada por violonchello y piano.

Primera estrofa: Está conformada por 16 compases con el uso de la progresión C#m – D#m – B7/E – E - AMaj7 – F#m – G#, interpretada por la voz principal, acompañada de violonchello y piano.

Coro: Está conformado por 30 compases, empleando una progresión similar a la anterior C#m – F#m – Bsus4 – B – E – AMaj7 – G#m – F#m – F#m – E – G# - C#sus4 – C#, con funciones armónicas nuevas como la dominante suspendida Bsus4 que se dirige al tercer grado de la tonalidad (E), también el acorde suspendido C#sus4 que se dirige a la tónica que ha sido reemplazada por su acorde relativo el cual es C#, acompañado de la voz principal, violonchello y piano.

Segunda estrofa: Está conformado por 16 compases, empleando nuevamente la progresión C#m – F#m – B7/E – E - AMaj7 – F#m – G#, acompañada de la voz principal y acompañada de violonchello y piano.

Coro final: Está conformado por más de 30 compases, empleando la progresión C#m – F#m – Bsus4 – B – E – AMaj7 – G#m – F#m – E – G# - C#sus4 – C# con funciones

nuevas como el uso de dominante suspendida, acorde suspendido e intercambio modal, acompañado de violonchello y piano.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que el discurso contiene técnicas ajenas a la tonalidad como son: La dominante suspendida, acorde suspendido e intercambio modal que modifica el centro tonal en momentos determinados. Estas técnicas amplían el curso de la progresión sin alterar el centro tonal con colores que incrementan la tensión y generan expectativa a lo largo de éste.

El acorde suspendido aporta una sonoridad suspensiva, a partir del uso ya sea del segundo o cuarto grado que reemplazan al tercer grado, proporcionando una sonoridad más suave que resuelve a un acorde objetivo. La implementación de esta técnica dentro del discurso musical aporta una sonoridad abierta y expectante de lo que pasará después. De la misma manera se puede aplicar para extender la progresión y proponer colores más abiertos dentro del discurso armónico.

Dicho lo anterior, al emplear este tipo de acordes se busca que el discurso no sea tan estático y proponga distintos momentos a lo largo de la canción, definiendo momentos de relajación (tranquilidad) y de tensión (angustia). Estas suspensiones aportan una sonoridad más ligera que no tiene picos de tensión y de relajación sino que se encuentran en la mitad de las dos, por lo que para concluir, contribuye de manera significativa al discurso armónico establecido en esta.

“*Sin dolor*” propone una armonía funcional tonal muy clara, pero a su vez abre la posibilidad a un discurso armónico más variado con sonidos diversos que enriquecen las funciones armónicas propias del centro tonal definido.

*Aplicación.***Tabla 4***Acorde suspendido – Sin dolor*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Acorde suspendido	Están presentes en el coro y todas sus repeticiones, empleando los acordes B _{sus4} que se dirige a B y el acorde C _{#sus4} que se dirige a C _# .

*Elaboración propia***Figura 19***Sin dolor – Acorde suspendido*

Sin dolor
Acorde suspendido Lilly Goodman

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The chords are AMaj7, G#m, F#m, and a rest. The second system (measures 5-8) continues the melody and piano accompaniment. The chords are G#7, V7, C#7sus4, and C#.

Nota. Elaboración propia

Cúbreme.

La canción “Cúbreme” fue compuesta por Lilly Goodman y Producida por Juan Carlos Rodríguez, lanzada en el año 2006 en el álbum “*Sobreviviré*”. Se encuentra escrita en la tonalidad de F# Mayor en unidad de compás de 4/4, con un formato que incluye voz, sintetizador, guitarra acústica, bajo eléctrico y batería.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Coro, primera estrofa, coro, segunda estrofa, coro.

Coro: Está conformado por 22 compases con el uso de la progresión F# - D#m – B – C# que se repite dos veces para finalizar con D#m – B – C# - F#, interpretado por voz, pad atmosférico (que divide las dos frases), sintetizador y batería.

Instrumental: Está conformada por 8 compases e inicia con un pad atmosférico, conformando la progresión D#m – B – C# - F# - C#, interpretado por el sintetizador, guitarra y batería que acompañan a la voz, la cual es interpretada con figuraciones largas.

Primera estrofa: Está conformada por 16 compases, empleando la progresión D#m – B – C# - F#m – C# que se repite tres veces. En la última repetición se emplea la progresión B – D#m y C#, acompañada de la voz principal, guitarra acústica, sintetizador, bajo eléctrico y batería.

Pre-coro: Esta conformado por 9 compases con el uso de la progresión B – D#m – B – D#m – B – C# - F#m, acompañado de la voz principal, guitarra acústica, sintetizador y batería, terminando con un pad atmosférico que da paso hacia el coro.

Coro: Está conformado por 22 compases, empleando la progresión F# - D#m – B – C# que se repite dos veces para finalizar con D#m – B – C# - F#, acompañado de la voz principal, pad atmosférico (que divide las dos frases), sintetizador y batería.

Instrumental: Está conformada por 8 compases e inicia con un pad atmosférico, presentando de nuevo la progresión D#m – B – C# - F# - C#, interpretado por sintetizador, guitarra y batería que acompañan a la voz, la cual es interpretada con figuraciones largas.

Segunda estrofa: Está conformada por 16 compases nuevamente, empleando la progresión D#m – B – C# - F#m – C# que se repite tres veces. En la última repetición se emplea la progresión B – D#m y C#. acompañada de la voz principal, guitarra acústica, sintetizador, bajo eléctrico y batería.

Pre-coro: Esta conformado por 9 compases, empleando la progresión B – D#m – B – D#m – B – C# - F#m, acompañado de la voz principal, guitarra acústica, sintetizador y batería, terminando con un pad atmosférico que da paso hacia el coro.

Coro: Está conformado por 22 compases y se realiza una modulación hacia la tonalidad de G# mayor, empleando la progresión G# - G#/E – Em – D7 que se repite dos veces para finalizar con E#m – D7 – G#, acompañado de la voz principal, pad atmosférico (que divide las dos frases), sintetizador y batería.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que el discurso se establece en un centro tonal definido y no presenta cambios importantes a nivel armónico. Las progresiones empleadas a lo largo de la canción muestran sonoridades consonantes propias de la tonalidad, pero con el uso de modulación, la cual cambia el centro tonal, con un sonido más fuerte y brillante al final.

“*Cúbreme*” propone una armonía de carácter tonal que permanece durante todo el discurso. No obstante, gracias al uso de otras técnicas armónicas se incrementa la intensidad, generando variaciones en el color armónico.

*Aplicación.***Tabla 5***Modulación - Cúbreme*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Modulación	Está presente en el coro final, al modular de la tonalidad de F# Mayor a G# Mayor.

*Elaboración propia***Figura 20***Cúbreme – Modulación – Primera parte*

Cúbreme
Modulación

Lilly Goodman

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment (Piano/Pno.).

- System 1 (Measures 1-4):** The vocal line starts with a whole note G# and a half note G#-D. The piano accompaniment features chords G# and G#/D. Measure numbers 1, 1, and 1 are indicated below the bass line.
- System 2 (Measures 5-8):** The vocal line continues with a half note E#m and a whole note D#7. The piano accompaniment features chords E#m and D#7. Measure numbers 5, 5, and 5 are indicated below the bass line.
- System 3 (Measures 9-12):** The vocal line continues with a half note G# and a whole note G#-D. The piano accompaniment features chords G# and G#/D. Measure numbers 9, 9, and 9 are indicated below the bass line.

©

Nota. Elaboración propia

Figura 21

Cúbreme – Modulación – Segunda parte

2 Cúbreme

13 % E#m % D#7

Pno.

I VI VI V7

17 % E#m % D#7

Pno.

V7 VI VI V7

21 % G#

Pno.

V7 I

Nota. Elaboración propia

Referentes – Preludio

Periodo barroco

Preludio en C menor 865.

La obra “Preludio N°1 en C menor 865” consignada en su libro “*El Clave bien temperado*” fue compuesta por Johan Sebastián Bach y escrita en el año 1722, en unidad de compás de 4/4, con un formato solista que incluye piano.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Forma binaria A – B.

Sección A: Está conformada por 18 compases y es interpretada por el piano en una textura polifónica, caracterizada por figuraciones de semicorchea con movimientos interválicos constantes repetitivos que contienen la nota pedal de tónica (C) y de otros grados de la tonalidad en casos más escasos. Se desarrolla en la tonalidad de C menor inicialmente, por lo tanto emplea las funciones armónicas pertenecientes a esta.

Posteriormente modula hacia la tonalidad de Eb Mayor, mediante una progresión modulante, pero vuelve rápidamente a la progresión inicial.

Sección B: Está conformada por 21 compases y es interpretada por el piano en una textura polifónica, caracterizada por figuraciones de semicorchea con movimientos interválicos constantes repetitivos que contienen la nota pedal de dominante (G). Inicia desde la dominante en nota pedal, lo cual produce un sonido con mayor tensión que se incrementa después en la interpretación del piano porque se vuelve más rápida (presto), haciendo sextas paralelas con movimientos repetitivos que perduran sin uso de nota pedal en esa parte. Seguido se interpretan fusas y semifusas empleadas solo en la clave de Sol y

negras en la clave de Fa, luego en semicorcheas, empleadas en la clave de Fa mediante arpeggios con sonidos menores y disminuidos, finalizando en la nota pedal de la tónica.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que se establece en un centro tonal definido, pero emplea técnicas propias y ajenas a la tonalidad tales como el uso de nota pedal, movimientos cromáticos, acordes disminuidos, dominantes secundarias (utilizadas en la progresión modulante), las cuales aportan una sonoridad más variada con sonidos tanto consonantes como disonantes que convergen en el discurso musical.

El uso de nota pedal reafirma la tonalidad y aporta estabilidad a lo largo del discurso musical ya sea que coincida con el acorde que se encuentre en ejecución o no. Es un recordatorio de que el centro tonal se mantiene vivo y por ende sus funciones están presentes.

Los movimientos cromáticos presentados en semicorcheas, fusas y semifusas aportan contrastes interesantes que buscan generar mayor dinamismo en la construcción de pasajes armónicos y los movimientos no se sientan tan estáticos, sino que contengan notas ajenas al centro tonal que proporcionen relaciones melódico-armónicas con más coloraturas

Por otra parte, la progresión modulante establece una sonoridad más abierta con mayor color mediante el uso de dominantes secundarias de distintos grados de la tonalidad, las cuales incrementan la intensidad al realizar la transición de una manera más amplia y no tan directa.

Para concluir, la obra *Preludio en C menor 865* muestra gran gama de técnicas armónicas que no solo consolidan la tonalidad de la obra, sino que también establecen una estructura armónica muy variada con la presencia de distintas funciones que complementan la armonía básica para enriquecer su paleta de colores, lo cual produce una estructura armónica compleja con distintos matices, que llevan a una expresividad mayor.

*Aplicación.***Tabla 6***Nota pedal – Preludio en C menor 865*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Nota pedal	Está presente en la sección A y B: En la primera parte de la sección A predomina el uso de nota pedal de tónica (C) y en la sección B se utiliza la nota pedal de dominante (G).

*Elaboración propia***Figura 22***Preludio N°2 en C menor – Nota pedal en C*

Preludio N°2 en C menor "El Clave bien temperado"
Nota pedal en C

Johan Sebastián Bach

The image shows a musical score for the second prelude in C minor from J.S. Bach's 'The Well-Tempered Clavier'. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Piano' and shows the right and left hands with a constant C pedal point in the bass. The second system is labeled 'Pno.' and shows the piano accompaniment with a constant C pedal point. The third system is also labeled 'Pno.' and shows the piano accompaniment with a constant C pedal point. Harmonic analysis is provided below the notes for each system. The first system has chords Cm and Fm/C. The second system has chords B°7/C and Cm. The third system has chords Ab/C and D7/C. Roman numerals are also provided: I, IVm, VII°7, VI, and V7/V.

Nota. Elaboración propia

Figura 23

Preludio N°2 en C menor – Nota pedal en G

Preludio N°2 en C menor "El Clave bien temperado"
Nota pedal en G

Johan Sebastián Bach

The image shows a musical score for the Prelude No. 2 in C minor by J.S. Bach. The score is in C minor, 2/4 time, and consists of two systems. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The bass line features a constant G pedal point. Chords are indicated above the treble clef: Cm/G, F#°7/G, Cm/G, and AbMaj7/G. The bass line chords are labeled Im and VIMaj7.

Nota. Elaboración propia

Tabla 7

Movimientos cromáticos – Preludio en C menor 865

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Movimientos cromáticos	Están presentes durante toda la obra, aportando una sonoridad más abierta que abarca más movimiento y color sobre el discurso armónico.

Elaboración propia

Figura 24

Preludio en C menor – Movimientos cromáticos

Preludio N°2 en C menor "El Clave bien temperado"
Movimientos cromáticos
Johan Sebastián Bach

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The piano part is written in C minor. The first system shows a chromatic movement from Eb to D in the bass line, with a chord change from Cm to Fm/C. The second system shows a chromatic movement from Ab to G in the bass line, with a chord change from B°7/C to Im. The third system shows a chromatic movement from Ab to G in the bass line, with a chord change from Ab/C to D7/C. The score is annotated with Roman numerals and chord symbols.

Nota. Elaboración propia

Tabla 8

Progresión modulante – Preludio en C menor 865

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Progresión modulante	Está presente en la sección A, compuesta en gran parte de dominantes secundarias de los grados empleados en la tonalidad.

Elaboración propia

Figura 25

Preludio en C menor – Progresión modulante

Preludio N°2 en C menor "El Clave bien temperado"
Progresión Modulante Johan Sebastián Bach

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Chords: Cm, Ab/C, D7/C, Gm/Bb, C7/Bb, Fm/Ab, V7/V, Vm, V7/IVm, IVm, Bb7/Ab, Modulación Eb, V7, I

Nota. Elaboración propia

Periodo Romántico

Preludio Op. 28 N°4 en E menor.

La obra “Preludio Op. 28 N°4 en E menor” de los “24 *preludios Op. 28*” fue compuesta por Frédéric Chopin escrita entre los años 1835 y 1839 en unidad de compás de 4/4, con un formato solista que incluye piano.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Forma binaria A – B.

Sección A: Inicia en anacrusa y está conformada por 12 compases. El piano interpreta una línea solista que realiza una melodía bastante lenta con figuraciones de blanca con puntillo y negra, acompañada de acordes en negras, ejecutadas de una manera repetitiva. Su progresión, se caracteriza por tener un movimiento cromático conformado por: Em/G – B7sus4/F# – B7/F# – F7b5/F – B°7/F – G#°7/F – E7/E – Em7/E – C#°7/E – Am7/E – F#°7/E – F#°7/D# – D7/D – Dm7/D – B°7/D – G#°7 – CMaj7/C – Am/C – B7sus4/B – B7/B – Am/C – B7/B – Am7/C – B7/B. En esta sección, el bajo es el elemento que define la progresión cromática, el cual pertenece al acorde que se está ejecutando, descendiendo de manera gradual. No obstante, en algunos momentos realiza movimientos ascendentes y descendentes entre los acordes Am y B7.

Sección B: Se repite el motivo inicial pero con algunos cambios, conformado por 12 compases. El piano interpreta melodía y acompañamiento, empleando nuevamente la progresión cromática: Em/G – B7sus4/F# – B7b5/F – F°7/F – D°7/F – E7/E – Em7/E – C#°7/E – F#°7/C – D#°7/A – Bmaj7/G – Em/G – Am/A – B7sus4/B – Am/C – B7sus4/B – Am/C – B7sus4/B – B7/B – C/C – C7/C – F°7/C – B7sus4/B – E/B – Em/B – C7/C – B7sus4/B – B7/B – Em/E. De igual manera, el movimiento descende es gradual.

Análisis Microformal.

Desde el aspecto armónico se puede encontrar que su discurso se establece en un centro tonal definido, pero que a lo largo de su desarrollo se establecen acordes que no pertenecen a la tonalidad como son los acordes disminuidos y acordes con séptima, Dichos acordes proporcionan un sonido mayormente cromático, que genera un carácter más modal que tonal y le asigna un mayor grado de expresividad a la canción.

La progresión cromática empleada propone un nuevo discurso que muestra continuidad armónica, a partir del uso de notas en la línea del bajo que constantemente están realizando un movimiento descendente que no resuelve, sino que contrario a esto, aporta mayor sensación de inestabilidad sostenida.

La aplicación de los acordes disminuidos genera una sonoridad muy disonante con la cual el discurso pierde su funcionalidad tonal para pasar a la ejecución de un panorama armónico muy amplio. Su implementación eleva la expresividad en la armonía, dotándola de nuevos panoramas armónicos. Asimismo el uso de acordes de dominante con séptima produce sonoridades con gran tensión que refuerzan el valor tanto armónico como emocional que la canción quiere transmitir.

La implementación de estos tipos de acordes contribuye al reconocimiento de sonidos que aunque son aplicados en las composiciones, suelen pasar desapercibidos por su cualidad sonora que para muchos es muy estridente y no resolutiva, que distinto a esto consolidan un lenguaje armónico con variedad de matices armónicos.

Este “*Preludio Op. 28 N°4 en E menor*” propone un lenguaje armónico muy amplio que se establece en sonoridades con gran tensión, las cuales buscan evocar la canción, reflejando un sentimiento de insatisfacción y dolor que perdura a lo largo de la misma.

*Aplicación.***Tabla 9***Progresión cromática descendente – Preludio Op, 28 N°4 en E menor*

Técnica armónica	Ejemplo aplicado
Progresión cromática descendente	Está presente a lo largo de toda la ejecución de la obra como se muestra en este pequeño fragmento, empleando los acordes Em/G, Bsus4/F#, Fm7b5/D, B°7/D, G#°7/D, E7, etc.

*Elaboración propia***Figura 26***Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Progresión cromática descendente*

Preludio Op.28 N°4 en E menor
Progresión cromática descendente

Frédéric Chopin

Largo

Piano

Em/G Bsus4/F# B7/F# Fm7b5/D B°7/D G#°7/D

Pno.

4 E7 Em7 C#°7/E Am7/E F#°7/E F#°7/D#

Pno.

7 D7 Dm7 B°7 G#°7/E CMaj7 Am B7sus4 B7 Am

Nota. Elaboración propia

Tabla 10

Acordes disminuidos – Preludio Op. 28 N°4 en E menor

Técnica armónica	Ejemplo aplicado
Acordes disminuidos	Están presentes durante toda la obra: En la sección A se emplean los acordes: B°7/F, G#°7/F, F#°7/E, F#°7/D#, B°7/D y en la sección B: F°7/F, D°7/F, C#°7/E, F#°7/C, D#°7/A, F°7/C.

Elaboración propia

Figura 27

Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Acordes disminuidos

Preludio Op.28 N°4 en E menor
Acordes disminuidos

Frédéric Chopin
Acordes disminuidos

Piano

Pno.

Pno.

Nota. Elaboración propia

Tabla 11

Dominantes suspendidas – Preludio Op.28 N°4 en E menor

Técnica armónica	Ejemplo aplicado
Dominantes suspendidas	Están presentes al comienzo de las secciones y en el medio de esta, al utilizar el acorde Bsus4 que se dirige a B7.

Elaboración propia

Figura 28

Preludio Op. 28 N°4 en E menor – Dominantes suspendidas

Preludio Op.28 N°4 en E menor
Dominante suspendida
Frédéric Chopin

The musical score is presented in three systems, each with a piano (Pno.) part. The first system (measures 1-3) shows the initial harmonic structure with chords: Em/G, Bsus4/F#, B7/F#, Fm7b5/D, B°7/D, and G#°7/D. The second system (measures 4-6) continues with: E7, Em7, C#°7/E, Am7/E, F#°7/E, and F#°7/D#. The third system (measures 7-9) concludes with: D7, Dm7, B°7, G#°7/E, CMaj7, Am, Dominante suspendida, B7sus4, and B7.

Nota. Elaboración propia

Referentes – Armonía Negativa

Arreglo – Don't you Worry 'Bout A Thing.

La canción “Don't You Worry 'Bout a Thing” fue compuesta por Steve Wonder, pero el arreglo que se analizará corresponde a Jacob Collier, el cual fue publicado el día 13 de octubre del año 2013 en la plataforma de YouTube con un formato que incluye sonido de las voces en acapella e instrumentos que lo componen como el contrabajo, bajo eléctrico, piano, teclado eléctrico, instrumentos de cuerda pulsada, instrumentos de percusión y pad atmosférico.

Análisis Macroformal.

Está conformada de: Planos corales, primera estrofa, coro, planos corales, segunda estrofa, coro, planos corales, improvisación instrumental, coro, planos corales, tercera estrofa, coro, planos corales, improvisación instrumental.

Desarrollo: Es una adaptación musical que a diferencia de la original tiene variedad de instrumentos e interpretación de distintas voces por el cantante Jacob Collier lo cual hace su intervención muy llamativa, al incorporar tanto la tonalidad como la modalidad en el desarrollo de su armonía.

Aplicación de la Armonía negativa.

Jacob Collier aplica la armonía mediante la relación (eje) tónica y quinta, lo cual genera un resultado armónico fresco que propone nuevos colores y contrastes en el discurso armónico que plantea; pasa de una tonalidad mayor y menor de una manera coherente.

Por ende, la armonía negativa propone una nueva forma de reinterpretar la música ya escrita y aumenta las posibilidades armónicas que se establecen un género como lo es el Soul en esta canción y demás puestas en escena en la actualidad.

Desarrollo Metodológico

Fases – Desarrollo composiciones

Fase 1 Proceso de Selección de Referentes

En primer lugar, se seleccionaron referentes de los géneros musicales Soul con Amy Winehouse, Sam Cooke, Marvin Gaye y Balada con Lilly Goodman junto a referentes del preludio; en el periodo barroco (Johan Sebastián Bach) y romántico (Frederick Chopin), sin dejar fuera el concepto de armonía negativa como una técnica de rearmonización descubierta por Ernst Levy.

Este proceso es la base para una correcta apropiación de las técnicas y recursos armónicos para su posterior aplicación dentro del Proyecto de Investigación – creación que se quiere sustentar.

Fase 2 Análisis de Referentes

En segundo lugar, a partir de la anterior selección de referentes, se realizó un análisis de los procesos compositivos empleados por cada uno, dividido en dos partes:

Análisis Macroformal: Describe los aspectos generales de cada composición.

Análisis Microformal: Detalla las técnicas y recursos armónicos empleados en cada una.

Esto se hizo con el fin de observar las distintas propuestas armónicas que se plantean; qué técnicas y recursos armónicos consolidan sus discursos y cómo su aplicación contribuye a nuevos procesos armónicos.

Por otra parte, en relación con el concepto de armonía negativa, fue necesario primero estudiar por qué se estableció como un concepto aplicable dentro de la música y cómo terminó constituyéndose en el ámbito artístico. Y posterior a esto, realizar una correcta aplicación en

panoramas armónicos tan diversos como el Soul, Balada y preludio, teniendo en cuenta que es un concepto que es desconocido por muchos.

Fase 3 Recolección de Datos

En tercer lugar, a partir del análisis de referentes, se recopiló toda la información encontrada en los procesos armónicos estudiados, destacando las técnicas y recursos de mayor interés evidenciadas en el Soul, Balada, Preludio y Armonía negativa (estudiando su aplicación en propuestas armónicas actuales).

Este proceso permitió una mejor apropiación de los conceptos para su posterior aplicación en las composiciones que sustentan este Proyecto de Investigación – creación en ejecución.

Fase 4 Inicio y Proceso de Creación de cada Canción

En cuarto lugar, terminado el proceso de recolección de datos, se empezó a trabajar en la construcción de las dos canciones, estableciendo tonalidad, métrica, formato instrumental y demás generales. Seguido a esto, teniendo melodía y armonía definida, se empezó a desarrollar el discurso musical que incluye técnica armónicas propias de cada género y las técnicas correspondientes al preludio (periodo barroco y romántico).

Fase 5 Ajustes en el Proceso de Creación de cada canción

En quinto lugar, avanzado el proceso de composición, se realizaron ajustes en la armonía, al establecer nuevas relaciones que aportaron mayor color. A su vez como se trabajó desde el tratamiento armónico la relación melódico – armónica fue coherente, acompañada de coros e instrumentación que complementan armónicamente cada discurso armónico.

Concluido este proceso, se aplicó la armonía negativa, como técnica de rearmónización, que estableció sonoridades mucho más abiertas que expanden las funciones armónicas en las composiciones.

Fase 6 Procesos de Producción

En sexto lugar, concluido el proceso compositivo y con el fin de entregar dos productos sonoros de buena calidad sonora, se mejoró la calidad del sonido proporcionado en un principio por el Programa de notación musical “*Finale*” con el uso de programas de producción musical.

Posterior a esto, teniendo las mezclas listas se realizó el proceso de grabación de la voz principal en estudio de grabación profesional, con el fin de obtener un producto a nivel sonoro de alta calidad.

Fase 7 Entrega del Producto Final

En último lugar, una vez terminados los productos sonoros y concluido el trabajo escrito, se realizó el envío del trabajo de grado por el Repositorio Institucional de la UNAD.

Proceso de creación de obra

En el proceso compositivo de las dos canciones, se busca obtener mayores coloraturas armónicas, resultado del uso de técnicas y recursos armónicos presentes en el Soul, Balada y Preludio con la implementación de la Armonía Negativa como una técnica de rearmónización. Esto genera experiencias sonoras con mayor densidad, que a su vez contribuyan en la constitución de nuevos sonidos para el público actual.

El uso de estas técnicas y recursos tienen como objetivo expandir la estructura armónica básica, que parte de una tonalidad definida y funciones determinadas, para experimentar con otros campos armónicos que poseen otras características. Esto para lograr nuevas sensaciones de tensión y relajación, que produzcan mayor expectativa a lo largo del discurso musical de cada canción, con niveles de expresión mayor.

El trabajo compositivo, fue realizado de manera consciente, analizando las posibilidades armónicas dadas en cada género musical y las posibilidades que ofrece el preludio del periodo barroco y romántico, partiendo del estudio de obras específicas como el “Preludio en C menor 847” de Bach y el “Preludio Op. 28 N°4 en E menor” de Chopin.

Su finalidad es proporcionar coherencia durante el desarrollo compositivo en cada canción, empleando recursos armónicos tan variados, que muestran un resultado armónico con múltiples matices de color, donde cada una converge con la otra.

Como resultado, se pretende la creación y posterior constitución de dos productos sonoros, los cuales tengan amplia variedad armónica, cuyo fin es consolidar un nuevo escenario musical con propuestas musicales armónicamente hablando sólidas.

En primer lugar se detallarán los datos generales de cada canción:

Primera composición – Alma en Soledad

Datos Generales

Tabla 12

Datos generales – Alma en Soledad

Obra	Alma en Soledad
Género musical	Soul
Técnicas y recursos usados	Dominantes secundarias, Dominantes extendidas, Agregaciones, Nota pedal, Movimientos cromáticos, Progresión modulante y Armonía negativa.
Forma musical	Introducción – Primera estrofa – Coro – Segunda estrofa – Coro – Progresión Modulante – Puente – Coro final.
Compases	133
Tonalidad	Em
Formato instrumental	Voz principal, Coros de fondo, Violín, Saxofón alto, Trompeta, Piano, Bajo eléctrico y Batería.
Unidad de compás	4/4
Tempo	Moderato
BPM	108 en negra

Elaboración propia

Descripción procesos específicos.

Se realizará el análisis macroformal y microformal de acuerdo a las técnicas y recursos que se trabajaron en esta composición, proporcionando imágenes que den cuenta de ello.

Análisis Macroformal.

Introducción

Se encuentra conformada por 9 compases y presenta una progresión tonal de I grado, IVm grado y V grado, haciendo uso de nota pedal de E que corresponde a la tónica de la tonalidad, estableciendo con mayor fuerza el centro tonal con figuraciones de semicorcheas (propias del preludio) intercaladas con negras (propias del Soul).

Figura 29

Alma en Soledad - Introducción

Alma en Soledad
Primera composición

Laura Páez

Primera estrofa

Mezzosoprano

Soprano

Alto

Violín

Trumpet in B \flat

Tenor Sax

Piano

Electric Bass

Drum Set

Em Am/E Am/E Em

Nota. Elaboración propia

Primera estrofa

Se encuentra conformada por 16 compases y emplea la “Progresión Doo wop” característica del Soul, siguiendo la estructura: Im – IVm – VI – V que corresponde a los grados Em – Am – C – B7 de la tonalidad. Sin embargo, es empleada de una manera distinta, ya que se incorpora el uso de la dominante secundaria del sexto grado que corresponde a G7 y armonía negativa con el uso del E en vez de E menor dentro de su discurso. Además la primera frase evita cerrar en el acorde de dominante, haciendo un movimiento de tónica – dominante que después resuelve en la tónica, mientras que la segunda frase si finaliza en la dominante, lo cual incrementa aún más la sensación de inestabilidad que anteriormente no fue empleada.

Es interpretada por el piano con un patrón ritmo – armónico en negras y semicorcheas (características del preludio), que toma elementos del Preludio en C menor de Bach correspondiente al periodo barroco:

Durante este patrón se desarrollan movimientos repetitivos, a partir del uso de notas tanto diatónicas como cromáticas, empleadas con figuraciones de semicorchea en la línea del bajo del piano, sostenidas periódicamente por la nota pedal de E, que refuerza aún más la tonalidad en la que se encuentra la composición y por otra parte en la línea superior se emplean negras, que establecen fuertemente este género. Posteriormente finaliza en semicorcheas las cuales intensifican el nivel de expresión.

Se acompaña de la voz principal que se encuentra en registro de mezzosoprano, la cual está acompañada por el piano como instrumento que se encarga de establecer y desarrollar los procesos armónicos llevados a cabo, muestra un desarrollo vertical coherente con la armonía adyacente, junto al uso constante de bajo eléctrico y batería, que proporciona el groove característico del género.

Segunda estrofa

Se encuentra conformada por 16 compases y se emplea la progresión Em – Am – C – B7. No obstante, es empleada de manera distinta con la presencia de la dominante secundaria del sexto grado que corresponde a G7 y de armonía negativa con una exposición mayor, que abarca más cambios y no solo el del acorde de tónica, utilizando el acorde de E y F#^o7. A diferencia de la anterior estrofa se utilizan coros de fondo en registro de soprano y contralto, realizando los fonemas “Ohhhhh” y “Uhhhhh” muy presentes en el Soul, pero con un factor diferenciador ya que, son empleados en contrapunto, que junto a la implementación de violín, saxofón alto y trompeta, proporcionan mayores coloraturas e intensifican la tensión antes de llegar al coro.

Al finalizar la primera frase vuelve al acorde de tónica, haciendo un movimiento cadencial muy rápido entre acorde de tónica y dominante que después resuelve en la tónica, mientras que en la segunda frase se dirige directamente a la dominante con una textura polifónica en semicorcheas.

El patrón ritmo – armónico emplea nuevamente movimientos repetitivos con figuraciones de semicorchea que en este caso se establecen únicamente en la línea del bajo del piano e igualmente presentan movimientos diatónicos y cromáticos, con el uso continuo de nota pedal de E correspondiente a la tónica de la tonalidad. Por otra parte, la línea superior del piano sigue empleando negras, lo que reafirma el género en cuestión.

Se acompaña de la voz principal que se encuentra en registro de mezzosoprano, junto a coros de fondo, el uso del piano que es el encargado de establecer el desarrollo de la armonía y también del violín, el saxofón tenor y la trompeta, que crean un colchón armónico en compañía del bajo eléctrico y batería, que proporcionan el groove característico al género, resultando finalmente en una sonoridad con amplios matices armónicos.

Coro

Se encuentra conformado por 18 compases y emplea la “Progresión Doo wop” en su estado original: Em – Am – C – B7 con el uso de agregaciones de oncena y trecena en los grados VI y V7, que corresponden a Cadd11 y B7(13), que aportan sonidos más estridentes, pero presenta un cambio importante en la ejecución que se propone del preludio:

La nota pedal en un principio es empleada por la tónica, pero después pasa a la dominante, que corresponde al B, cuyo fin es intensificar la tensión armónica e involucrar otro tipo de pedal dentro de su discurso armónico. Esto aporta un sonido inestable y mantiene una tensión de manera prolongada, teniendo una exposición mayor durante todo el coro a diferencia de la ejecución antes vista de las estrofas, que no resuelve sino hasta el inicio de la tercera estrofa, que inicia en el acorde de E menor. Los acordes interpretados en negras en la línea superior que contienen agregaciones y demás características proporcionan una sonoridad aún con más tensión, que unida con esta nota pedal genera disonancias muy marcadas y le infiere un nivel emocional mayor.

A nivel de acompañamiento son ejecutadas los coros de fondo soprano y contralto realizando los fonemas “Ohhhhh” y “Uhhhhh” muy presentes en el Soul, empleadas en contrapunto, interpretadas simultáneamente con la voz principal que se encuentra en un registro de mezzosoprano, en compañía del piano que caracteriza a este género por su patrón repetitivo con la implementación del preludio y también del violín, saxofón tenor y trompeta, que crean un colchón armónico que junto al uso del bajo eléctrico y batería, que proporcionan el groove característico al género resultando en una sonoridad con gran carga emocional, que alcanza niveles de expresión mayores, que no han sido empleados en la ejecución de las estrofas anteriores.

Tercer estrofa

Se encuentra conformada por 16 compases y se emplea la progresión Em – Am – C – B7. No obstante, es empleada de manera distinta con la presencia de la dominante secundaria del sexto grado que corresponde a G7 y de armonía negativa con el uso del acorde E y F°#7. Nuevamente se utilizan coros de fondo en registro de soprano y contralto, que realizan fonemas “Ohhhhh” y “Uhhhhh” muy presentes en el Soul, pero con un factor diferenciador a partir del contrapunto, que junto con el violín, saxofón alto y trompeta, proporcionan mayores coloraturas e intensifican la tensión antes de llegar al coro.

Al finalizar la primera frase vuelve al acorde de tónica, haciendo un movimiento cadencial muy rápido entre acorde de tónica y dominante que después resuelve en la tónica, mientras que en la segunda frase se dirige directamente a la dominante con una textura polifónica en semicorcheas.

El patrón ritmo – armónico reúne la forma en la que se interpretó en la primera y segunda estrofa, empleando movimientos repetitivos con figuraciones de semicorchea que en este caso se establecen únicamente en la línea del bajo del piano e igualmente presentan movimientos diatónicos y cromáticos, con el uso continuo de nota pedal de E correspondiente a la tónica de la tonalidad. Por otra parte, la línea superior del piano sigue empleando negras.

Se acompaña de la voz principal que se encuentra en registro de mezzosoprano, junto a los coros de fondo, el uso del piano que es el encargado de establecer el desarrollo de la armonía y también del violín, el saxofón tenor y la trompeta, que crean un colchón armónico en compañía del bajo eléctrico y batería, que proporcionan el groove característico al género, resultando finalmente en una sonoridad con amplios matices armónicos.

Coro

Se encuentra conformado por 18 compases y emplea la “Progresión Doo wop” en su estado original: Em – Am – C – B7 con el uso de agregaciones de oncenaria y trecena en los grados VI y V7, que corresponden a Cadd11 y B7(13), los cuales aportan sonidos más estridentes.

La nota pedal en un principio es empleada por la tónica, pero después pasa a la dominante. Esta última tiene como fin intensificar la tensión armónica e involucrar otro tipo de pedal dentro de su discurso armónico. Esto aporta un sonido inestable y mantiene una tensión de manera prolongada, teniendo una exposición mayor durante todo el coro a diferencia de la ejecución antes vista de las estrofas, que no resuelve sino hasta el inicio de la tercera estrofa, que inicia en el acorde de E menor. Esto se puede apreciar en el patrón ritmo armónico, donde por un lado la nota pedal se establece en el quinto grado de la tonalidad, mientras que los acordes interpretados en la línea superior en negras contienen una sonoridad con mayor tensión que unida con esta nota pedal genera disonancias muy marcadas y le infiere un nivel emocional mayor.

A nivel de acompañamiento son ejecutados los coros de fondo soprano y contralto realizando los fonemas “Ohhhhh” y “Uhhhhh” en contrapunto, interpretadas simultáneamente con la voz principal que se encuentra en un registro de mezzosoprano. El violín, saxofón tenor y trompeta crean un colchón armónico y el bajo eléctrico y batería, proporcionan el groove característico al género resultando en una sonoridad con gran carga emocional.

Al finalizar el coro se presenta una progresión modulante conformada por dominantes secundarias que resuelven en el grado objetivo, terminando en acorde pivote para modular a la tonalidad B menor.

Progresión Modulante

Se encuentra conformada por 7 compases, empleando una progresión conformada por acordes pertenecientes a la tonalidad de E menor junto dominantes secundarias: C - G7 – Am – E7 – Bm – F#7, la cual se dirige hacia la nueva tonalidad que corresponde a B menor, terminando en acorde de dominante 7 que corresponde al F#7 que es el V7 de la nueva tonalidad.

Dicha progresión genera un cambio importante dentro del discurso musical, la cual es interpretada por la voz principal, coros de fondo soprano y contralto, el violín, saxofón alto y la trompeta, que proporcionan un colchón armónico definido.

Se acompaña de voz principal con coros de fondo soprano y contralto, junto a violín, trompeta y saxofón tenor, que proporcionan colchón armónico. Por su parte el piano realiza figuraciones de semicorcheas y negras repetidamente.

Puente

Se encuentra conformado por 16 compases y presenta una modulación hacia la tonalidad de B menor, empleando nuevamente la “*Progresión Doo wop*”, conformada por: Bm – Em – G – F#7 con una interpretación plenamente instrumental.

El preludio es el protagonista, empleando movimientos repetitivos en figuraciones de semicorchea tanto cromáticos como diatónicos, así como el uso de nota pedal en el acorde de tónica que corresponde a B, pero no es tan frecuente como se pudo apreciar antes. Se emplean movimientos que abarcan más notas de manera ascendente y descendente.

Al finalizar este, se emplean las dominantes extendidas G#7 – C#7 – F#7 en semicorcheas con movimientos ascendentes y descendentes, que producen sonidos muy distintos que no resuelven la tensión, sino que la alargan aún más, acompañada de coros de fondo, violín, trompeta y saxofón tenor. Se presenta una sustitución tritonal para volver a la tonalidad original.

Coro final

Se encuentra conformado por 18 compases y emplea la “*Progresión Doo wop*” en su estado original: Em – Am – C – B7 con el uso de agregaciones de oncena y trecena en los grados VI y V7, que corresponden a Cadd11 y B7(13), que aporta sonoridades con más color y a su vez se hace uso de armonía negativa con los acordes E Mayor y F#°7, lo cual hace que la función de la progresión inicial y su dirección armónica se modifique, aportando sonidos aún más estridentes.

La ejecución del preludio reposa en primer lugar la nota pedal de E, que luego se establece en la nota pedal de dominante que corresponde al B. Su patrón ritmo – armónico se mantiene con el uso de negras en la línea superior del piano como de semicorcheas en la línea del bajo que realizan movimientos repetitivos genera disonancias muy marcadas y le infiere un nivel emocional mayor.

A nivel de acompañamiento son ejecutadas las voces de fondo soprano y contralto realizando los fonemas “Ohhhhh” y “Uhhhhh” muy presentes en el Soul, empleadas en contrapunto con la interpretación simultánea de la voz principal que se encuentra en un registro de mezzosoprano.

Se acompaña del violín, saxofón tenor y trompeta, que crean un colchón armónico junto al uso del bajo eléctrico y batería, que proporcionan el groove característico al género. Resultado de esto, se genera una sonoridad con gran carga emocional, que alcanza niveles de expresión mayores, a partir de la reunión de distintas técnicas.

Finalmente concluye con los acordes E y F#°7, acordes que proporcionan a la composición un sonido fresco que se diferencia de los demás y hace que la armonía negativa cumpla un rol característico y contrastante armónicamente.

Análisis Microformal.

Desde el tratamiento armónico realizado se puede ver la construcción de un panorama armónico muy amplio y diverso, presentando técnicas y recursos armónicos con funciones muy variadas, tales como: Dominantes secundarias, dominantes extendidas, agregaciones, nota pedal, movimientos cromáticos, progresión modulante y armonía negativa.

El uso de dominantes secundarias, aunque fue muy leve proporciona una sonoridad distinta que logra una distribución nueva dentro de la progresión básica característica a este género y asimismo el uso de las dominantes extendidas en el puente, genera una tensión mayor a la previa realizada por el coro.

Las agregaciones de oncena y trecena empleadas proporcionan sonoridades que producen mayores tensiones, lo que se busca en el discurso armónico del coro.

Por otra parte el uso de nota pedal, movimientos cromáticos y progresión modulante, aumenta la tensión armónica progresivamente. Su uso amplía las posibilidades armónicas que en un principio consolidaban la esencia del Soul.

Finalmente la armonía negativa genera contrastes armónicos interesantes, rompiendo la estructura armónica básica de la progresión en cuestión.

“*Alma en Soledad*”, propone un panorama armónico nuevo que incorpora técnicas y recursos propios de géneros como el Soul junto a la implementación de la nota pedal, los movimientos cromáticos y la progresión modulante dentro de su lenguaje musical. Dicha intervención crea sonoridades con mayores coloraturas armónicas y un lenguaje armónico nuevo.

Teniendo esto claro, a continuación se abordarán las técnicas y recursos utilizados en la composición realizada:

*Aplicación.***Tabla 13***Dominantes secundarias – Alma en Soledad*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Dominantes secundarias	Está presente al comienzo de cada estrofa, en los compases 14-15, 30-31, 64-65, empleando el acorde G7 que es la dominante secundaria del sexto grado de tonalidad de E menor, que corresponde a C.

*Elaboración propia***Figura 30***Alma en Soledad – Dominantes secundarias*

The musical score for 'Alma en Soledad' illustrates the use of secondary dominants. It features a vocal line with lyrics 'que yo he vivi do oo en so le daa' and instrumental parts for Soprano (S), Alto (A), Violin (Vln.), B♭ Trumpet (B. Tpt.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score is divided into three measures, with the first measure marked with a percentage sign (%). The second measure is labeled 'Dominante secundaria' and 'G7'. The third measure is marked with a percentage sign (%) and 'C'. The piano part features a bass line with a dynamic marking of 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano).

Nota. Elaboración propia

Tabla 14

Agregaciones – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Agregaciones	Está presente durante el coro, en todas sus repeticiones, utilizando los acordes Cadd11 y B713, empleados en los compases 46, 47, 48, 54, 55, 56, 80, 81, 82, 88, 89, 90, 121, 123, 129, 130 y 131.

Elaboración propia

Figura 31

Alma en Soledad - Agregaciones

Alma en Soledad

Agregaciones Cadd11 13

The musical score for 'Alma en Soledad' includes the following parts and markings:

- Vocal (Soprano):** Lyrics: "me sos tie nes y me das el a". Chords: Em, E, Am. Dynamics: *mf*.
- Violin (Vln.):** Dynamics: *p*, *mp*.
- Bassoon (B. Tpt.):** Dynamics: *p*.
- Tuba (T. Sx.):** Dynamics: *p*.
- Piano (Pno.):** Dynamics: *mp*.
- Electric Bass (E.B.):** Dynamics: *mp*.
- Drum Set (D. S.):** Dynamics: *mp*.

Nota. Elaboración propia

Figura 32

Alma en Soledad - Agregaciones

Alma en Soledad
Agregaciones

14
47 % C B713 B7

mor que na die da aaaa Y aun

S
mp mf

A
mp mf

Vln.
mf

B. Tpt.
mp

T. Sx.
mp

Pno.

E.B.
47

D. S.
47

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Alma en Soledad - Agregaciones'. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Soprano and Alto) has lyrics 'mor que na die da aaaa Y aun'. The instrumental parts include Violin, Trumpet (B), Saxophone (Tenor), Piano, Euphonium, and Drums. The score is marked with dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 14, 47, and 48 indicated. The piano part has a complex accompaniment with chords and a rhythmic pattern in the bass. The drum part features a steady rhythm with 'x' marks above the notes, likely representing cymbal or snare hits.

Nota. Elaboración propia

Tabla 15

Dominantes extendidas – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Dominantes extendidas	Están presentes al finalizar el puente, empleando los acordes G#7 que se dirige a C#7 que luego se dirige a F#7 en los compases 110 al 115.

Elaboración propia

Figura 33

Alma en Soledad – Dominantes extendidas

Dominantes extendidas Alma en Soledad 33

The musical score for Alma en Soledad, measures 110-115, is presented in a multi-staff format. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Violin (Vln.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (T. Sx.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The key signature is one sharp (F#). The score shows the progression of extended dominant chords: G#7 in measure 110, C#7 in measure 111, and F#7 in measure 112. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The other instruments are mostly silent, with some activity in the trumpet and trombone parts.

Nota. Elaboración propia

Tabla 16

Nota pedal – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Nota pedal	Está presente durante toda canción, empleando las notas pedales del acorde de tónica E y el acorde de dominante B.

Elaboración propia

Figura 34

Alma en Soledad – Nota pedal en E

Piano score for Figure 34, measures 71-74. The piece is in G major (one sharp). The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern. A dynamic marking of *mp* is shown with a hairpin, and a later *mf* marking is also present. The text "Nota pedal" is written below the bass line.

Nota. Elaboración propia

Figura 35

Alma en Soledad – Nota pedal en B

Piano score for Figure 35, measures 83-86. The piece is in G major (one sharp). The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern. The text "Nota pedal" is written below the bass line.

Nota. Elaboración propia

Tabla 17

Movimientos cromáticos – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Movimientos cromáticos	Están presentes durante toda la canción y varían un poco en la progresión modulante y el puente.

Elaboración propia

Figura 36

Alma en Soledad – Movimientos cromáticos

The image displays a musical score for the piece "Alma en Soledad". It consists of two staves: a piano (Pno.) part on top and an electric bass (E.B.) part on the bottom. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The piano part begins at measure 20 with a series of chords, followed by a melodic line with chromatic movements. The electric bass part also begins at measure 20 with a melodic line featuring chromatic movements. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* again. A crescendo hairpin is shown over the electric bass line, and the text "Movimientos cromáticos" is written above it. The score is enclosed in a rectangular frame.

Nota. Elaboración propia

Tabla 18

Progresión modulante – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Progresión modulante	Está presente después del segundo coro, la cual se constituye de acordes dominante y resuelve hasta llegar a la tonalidad de Bm en los compases 93 al 99.

Elaboración propia

Figura 37

Alma en Soledad – Progresión modulante

28 Progresión Modulante Alma en Soledad

93 G7 Am E7

S. Y sé quees tás a qui iiiiii iiiiii

mf

Vln.

Bb Tpt. mp

T. Sx.

Pno. mp

E.B.

D. S.

Nota. Elaboración propia

Figura 38

Alma en Soledad – Progresión Modulante - Final

Alma en Soledad

98 Bm F#7

nun ca so laes ta

S

A

Vln.

B. Tpt.

T. Sx.

Pho.

E.B.

D. S.

mf

Nota. Elaboración propia

Tabla 19

Armonía Negativa – Alma en Soledad

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Armonía Negativa	Su uso fue progresivo, siendo aplicada en la segunda, tercera estrofa y coro final y emplea los grados de la tonalidad, E reemplazando a Em y F#°7 reemplazando a B7 en los compases 11, 17, 27, 36, 43, 51, 61, 67, 70, 71, 77, 85, 118, 124, 126, 132, 133.

Elaboración propia

Figura 39

Alma en Soledad – Armonía Negativa

38 Armonía negativa Alma en Soledad

126 E Am

den tro de las ce ni za ass

S

A

Vln.

B♭ Tpt.

T. Sax.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

Nota. Elaboración propia

Figura 40

Alma en Soledad – Armonía Negativa – Coro Final

40 Armonía negativa Alma en Soledad

132 F#°7 E

al macn so le e da a adddd

S

A

Vln.

B. Tpt.

T. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

mf *f*

The image shows a page of a musical score for a choir and orchestra. The title is 'Alma en Soledad – Armonía Negativa – Coro Final'. The score is for measures 132 and 133. The key signature is one sharp (F#) and the mode is negative (indicated by the ° symbol in the chord F#°7). The tempo is marked 'Allegretto' (implied by the '132' marking). The vocal parts (Soprano, Alto) and the piano part have lyrics: 'al macn so le e da a adddd'. The piano part features a complex harmonic texture with chords and a bass line. The double bass and drums parts are also shown. Dynamics include *mf* and *f*. The score is arranged in a standard orchestral layout with vocal staves at the top and instrumental staves below.

Nota. Elaboración propia

Segunda composición – Aunque no entienda

Datos Generales

Tabla 20

Datos generales – Aunque no entienda

Obra	Aunque no entienda
Género musical	Balada
Técnicas usadas	Acordes suspendidos, modulación, progresiones cromáticas descendentes, acordes disminuidos y armonía negativa
Forma musical	Introducción – Primera estrofa – Coro – Segunda estrofa – Coro – Tercera estrofa - Puente – Coro final.
Compases	161
Tonalidad	C#m
Formato instrumental	Voz principal, Coros de fondo, Violín, Violonchelo y Piano
Unidad de compás	4/4
BPM	130 en negra

Elaboración propia

Descripción procesos específicos.

Se realizará el análisis macroformal y microformal de acuerdo a las técnicas y recursos que se trabajaron en esta composición, proporcionando imágenes que den cuenta de ello.

Análisis Macroformal.

Introducción

Se encuentra conformada por 6 compases, iniciando con la interpretación del violonchelo, al que suma el violín y el piano al final.

Figura 41

Aunque no entienda - Introducción

Aunque no entienda
Segunda composición

Laura Páez

Introducción

C#m % F#m G#7 %

Soprano

Alto

Violin

Cello

Piano

f

mp

mf

Nota. Elaboración propia

Primera estrofa

Se encuentra conformada por 31 compases y emplea la progresión C#m – F# – E – A – F#sus4 – F#m – G#7 interpretado con un patrón ritmo-armónico en blancas. Particularmente el uso de acordes suspendidos no es tan frecuente, pero se puede visualizar el acorde F#sus4 que se dirige hacia F#m, lo cual aporta suspensión e inestabilidad.

Esta progresión poco a poco se va modificando hacia una progresión cromática descendente resultando en la progresión C#m – CMaj7 – C#m – F#m/C# - F#m7b5/C – F#m/C# - E/B – Em7b5/Bb – E/B – A – Abm7b5 – A - F#m/A – G#7 con el uso de acordes disminuidos (F#m7b5, Em7b5, Abm7b5) y acordes mayores (CMaj7).

Se acompaña de voz principal junto al violín, violonchello y piano, los cuales proporcionan un soporte armónico definido que permite un resultado sonoro con gran carga emocional.

Segunda estrofa

Se encuentra conformada por 31 compases y emplea directamente la progresión cromática descendente C#m - F#m7b5/C - F#m/C# - F#m7b5/C – E/B – Em7b5/Bb – E/B – A – Fm/Ab – F#m/A – G#7 – D#°7/F# - G#7. Luego esta se repite con algunas modificaciones C#m/G# - CMaj7/G – C#/G# - F#m/A – E/B – Em7b5/Bb – Em/B – A/C# - Fm/C – F#m – FMaj7 – G#7, dentro de las cuales se encuentra presente el uso de armonía negativa con los acordes C# que reemplaza a C# menor y Fm que reemplaza al acorde de A Mayor.

Adicional a esto, se presentan acordes mayores (FMaj7) y disminuidos (Em7b5).

Se acompaña de voz principal y coros de fondo en registro soprano y contralto con “Ohhhh” y “Uhhhh” que son ejecutados en contrapunto, junto al violín, violonchello y piano que proporcionan un soporte armónico, interpretando un patrón ritmo-armónico de blancas y negras.

Tercera estrofa

Se encuentra conformada por 31 compases y respeta la misma dinámica que las estrofas anteriores, empleando una progresión cromática distinta $C\#m - Ab/C - E/B - Ebm7b5/Bb - A - Fm/Ab - F\#m/A - D\#^{\circ}7/A, F\#m/A. D\#^{\circ}7/A - G\#7$, interpretada en blancas y negras.

La ejecución de esta estrofa si se diferencia de las demás, ya que al inicio de la misma se presenta armonía negativa con el acorde Fm que reemplaza al acorde A, proponiendo de esta manera una sonoridad más abierta y acordes con un patrón ritmo-armónico de blancas y negras.

Luego se presenta nuevamente la progresión con algunos cambios $C\#m7G\# - C\#/G\# - F\#m - F\#m7b5 - F\#m - E/G\# - A - Fm/Ab - F\#m - D\#^{\circ}7/F\# - G\#7$. De igual manera, hay uso de armonía negativa de una forma aún mayor con los acordes C# que reemplaza a C#m, Fm que reemplaza a A y D#°7 que reemplaza a G#7.

Se encuentra acompañada de voz principal, coros de fondo en registro de soprano y contralto, violín, violonchello y piano, los cuales incrementan la emoción que se quiere evocar.

Puente

Se encuentra conformado por 15 compases con una interpretación instrumental, empleando la progresión $C\#m - E/B - F\#m/C\# - G\#7/B - C\# - G\#7 - D\#^{\circ}7/A - G\#m$ donde el violín, violonchello y piano se complementan entre sí.

Se puede apreciar el uso de armonía negativa con C# que reemplaza a C#m y D#°7 que reemplaza al acorde de dominante que corresponde a G#7.

Al finalizar el puente se utiliza el acorde G#m como acorde pivote para modular a la nueva tonalidad que corresponde a D#m, el cual pertenece a la tonalidad de C#m (teniendo en cuenta que G#7 es un préstamo tomado de su relativa mayor propuesto por la progresión misma) y a su vez hace parte de la tonalidad de D#m, siendo su IV grado menor.

Coros

El primer coro, está conformado por 17 compases y emplea la progresión C#m – C° - F#m/C# - E/B – B7 – E/B – A – Abm7b5 – A – F#m/A – G#sus4 – G#7 – C#m, incorporando acordes disminuidos (C° y Abm7b5), dominantes secundarias (B7 que es la dominante del acorde E) y acordes suspendidos (G#sus4 que se dirige a G#7).

Se acompaña de la voz principal, violín, violonchello y piano, los cuales incrementan aún más la carga emocional con un patrón ritmo – armónico de blanca y negra.

El segundo coro, está conformado por 17 compases y emplea la progresión C#m – C° - F#m/C# - F#m7/C# - F#m/C# - E/B – Em7b5/Bb – B7 – E/B – Em7b5/Bb – E/B – A – F#m7b5/A – F#m – G#sus4 – G#7 – C#m, incorporando nuevamente acordes disminuidos (C°, Em7b5, F#m7b5) y acordes suspendidos (Gsus4).

Se acompaña de la voz principal, coros de fondo en registro soprano y contralto, violín, violonchello y el piano, que soportan armónicamente la obra.

El tercer coro, está conformado por 17 compases y emplea la progresión C#m – C# - F#m – E/B – Em7b5/Bb – B7 – E/B – A – Abm7b5 – F#m/A – D#°7/A – G#7 – C#m. A diferencia de las repeticiones anteriores en esta hay presencia de armonía negativa, aplicada al acorde de tónica C#m, siendo reemplazado por C# y D#°7/A

La presencia de acordes disminuidos se mantiene con los acordes Em7b5 y Abm7b5.

En el coro final se presenta una modulación hacia la tonalidad de D#m, empleando la progresión D#m – D# - G#m – F#/A# - C#7 – F# - B – Bm – G#m – GmMaj7 – E#°7 – D# - D#m, incorporando armonía negativa aplicada al acorde D#m que es reemplazado por D# y E#°7 que reemplaza a A#7, lo cual genera contrastes armónicos particulares.

Interpreta un patrón ritmo-armónico de blancas y negras en cada una de sus repeticiones.

Análisis Microformal.

Desde el tratamiento armónico realizado se puede ver la construcción de un panorama armónico muy amplio y diverso, presentando acordes, técnicas y recursos con funciones muy variadas, tales como: Acordes suspendidos, acordes disminuidos, progresión cromática descendente movimientos cromáticos y armonía negativa.

El uso de acordes suspendidos, proporcionan mayor color dentro de la progresión y por otra parte los acordes disminuidos generan una sonoridad mucho más inestable.

Por otra parte el uso de progresiones cromáticas descendentes proporciona cromatismos prolongados que intensifican el discurso armónica de toda la composición.

El uso de este tipo de progresión en esta composición tiene un enfoque distinto ya que, se busca respetar la armonía base que proporciona el género Balada y sobre esta misma desarrollar un discurso coherente. Si se utilizan de manera incorrecta estos movimientos cromáticos descendentes, el resultado armónico final puede llegar a ser muy confuso y no tener una correcta funcionalidad.

“Aunque no entienda”, propone un panorama armónico nuevo, incorporando técnicas y recursos propios de géneros como la Balada que junto a técnicas y recursos propios del preludio del periodo romántico, constituyen procesos armónicos con mayor diversidad que a su vez consolidan una puesta en escena con matices relevantes.

Teniendo esto claro, a continuación se abordarán las técnicas y recursos utilizados en la composición realizada:

*Aplicación.***Tabla 21***Acorde disminuido – Aunque no entienda*

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Acordes disminuidos	Están presentes en la primer, segunda, tercera estrofa y coro en sus distintas repeticiones, empleando los acordes F#m7b5, Em7b5, Abm7b5 y Ebm7b5 en los compases 22, 24, 52, 53, 54, 66, 78, 80, 83, 95, 104, 118, 122 y 123.

*Elaboración propia***Figura 42***Aunque no entienda – Acordes disminuidos*

The musical score for 'Aunque no entienda' features a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 19. The vocal line includes the lyrics: 'tu estás ahí i en un mun do que pa re cees tar muy gris'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *mp*. Above the piano part, two diminished chords are specifically labeled: 'Acorde disminuido' with the chord symbols F#m/C# and F#m7b5/C, and another 'Acorde disminuido' with the chord symbols E/B and Em7b5/Bb. The score also includes a percentage sign (%) above the first measure of the vocal line.

Nota. Elaboración propia

Figura 43

Aunque no entienda – Acordes disminuidos

4

37

B7 E/B % A Abm7b5 A F#m/A

Acorde disminuido

pron to sei rá re i ré y re cor da ré

S

A

Vln.

Vc.

Pno.

3

Nota. Elaboración propia

Tabla 22

Progresiones armónicas descendentes – Aunque no entienda

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
<p>Progresiones cromáticas descendentes</p>	<p>Está presente durante toda la canción: Como se puede ver en este fragmento de las dos primeras estrofas: En la primera estrofa se emplean los acordes C#m – CMaj7 – C#m – F#m/C# -F#m7b5/C – F#m/C# - E/B – Em7b5/Bb – E/B – A – Abm7b5 – A – F#m/A – G#7 en los compases 20 al 31.</p> <p>En la segunda estrofa se emplean los acordes C#m – F#m7b5/C – F#m/C# - F#m7b5/C – E/B – Em7b5/Bb – E/B – A – Fm/Ab – F#m/A – G#7 – D#°7.</p>

Elaboración propia

Figura 44

Aunque no entienda – Progresiones cromáticas descendentes

The musical score is for the piece "Aunque no entienda". It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 19.

Chords: C#m, CMaj7, C#m, F#m/C#, F#m7b5/C, F#m/C#, E/B, Em7b5/Bb.

Vocal Line (S): tu estás ahí í en un mun do que pa re cees tar muy gris

Piano Accompaniment (Pno.): The piano part features a descending chromatic progression in the right hand, starting on G#4 and moving down to E3. The left hand provides a steady accompaniment.

Instrumental Parts:

- Vln. (Violin):** Remains silent in this section.
- Vc. (Violoncello):** Plays a melodic line starting on G#3, moving down chromatically to E2. Dynamics include *p* and *mp*.

Annotations:

- A crescendo hairpin leads to the *mp* dynamic.
- The text "Progresión cromática descendente" is placed above the piano accompaniment.

Nota. Elaboración propia

Figura 45

Aunque no entienda – Progresiones cromáticas descendentes – Segunda estrofa

Segunda estrofa 5

49 C#m % F#m7b5/C F#m/C# F#m7b5/C E/B Em7b5Bb

Tú me re cu er das el gran va lor

mf

p

p

mp

p

Progresión cromática descendente

55 E/B A Fm/Ab F#m/A % G#7 D#°7/F#

que so lo ten go en Ti aun cuan do na die cre acen mi

Nota. Elaboración propia

Tabla 23

Acordes suspendidos – Aunque no entienda

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Acordes suspendidos	Están presentes en las estrofas y coros, empleando los acordes F#sus4 y G#sus4.

Elaboración propia

Figura 46

Aunque no entienda – Acordes suspendidos

The image shows a musical score for the song "Aunque no entienda". It includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 13. The vocal line has lyrics: "y no me dejas caer aunque hoy débil me encuentro". Above the vocal line, the chords E, A, F#sus4, F#m, and G#7 are indicated. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and a treble line with chords. The title "Acorde suspendido" is written above the piano part.

Nota. Elaboración propia

Figura 47

Aunque no entienda – Acordes suspendidos

Acorde suspendido

43 % G#sus4 G#7 % C#m %

que tu amor sien prea qui es tará

S

A

Vln.

Vc.

Pno.

mf > *mp*

Nota. Elaboración propia

Tabla 24

Armonía Negativa – Aunque no entienda

Técnicas de armonización	Ejemplo aplicado
Armonía Negativa	Está presente en la segunda estrofa, tercera estrofa, tercer coro y coro final, empleando los acordes Fm, D#°7, C#, D# y E#°7.

Elaboración propia

Figura 48

Aunque no entienda – Armonía Negativa

Armonía negativa

The musical score is for the song "Aunque no entienda". It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into measures 55 to 60. The lyrics are: "que so lo ten go en Ti aun cuan do na die cre aen mí". The piano accompaniment includes chords for Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The negative harmony is indicated by the label "Armonía negativa" and the specific chords listed above the staff: E/B, A, Fm/Ab, F#m/A, %, G#7, and D#°7/F#.

55 E/B A Fm/Ab F#m/A % G#7 D#°7/F#

que so lo ten go en Ti aun cuan do na die cre aen mí

S

A

Vln.

Vc.

Pno.

Nota. Elaboración propia

Figura 49

Aunque no entienda – Armonía Negativa – Otro ejemplo

Armonía negativa 9

97 Fm/Ab F#m/A % D#°7/A G#7 C#m/G#

mi sé quees ta pron to pa sa, rá laol vi da ré

S

A

Vln. *mp* *p*

Vc. *mf* *mp*

Pno. *mp*

Armonía negativa *p*

103 C#/G# F#m F#m7b5 F#m E/G# % A

y só lo en Ti mis o jos fi ja ré en ca da pa so que

S

A

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

Nota. Elaboración propia

Figura 50

Aunque no entienda – Armonía Negativa – Coro Final

14

Armonía negativa E#°7

Armonía negativa D# D#m

que tu amor siem prea quies ta rá

S

A

Vln.

Vc.

Pno.

mf

mp

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of six staves: Soprano (S), Alto (A), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 14. The vocal line (Soprano) has lyrics: 'que tu amor siem prea quies ta rá'. The instrumental parts include Violin, Viola, and Piano. The Piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with 'Armonía negativa' and specific chords: E#°7, D#, and D#m. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano). There are also some markings like 'x' and 'o' on the strings and piano parts.

Nota. Elaboración propia

Plan de circulación

El Proyecto de Investigación – creación “*El reflejo de mi ser*” se publicará en primer lugar en el Repositorio de la UNAD y también se subirán sus productos sonoros en la Plataforma YouTube.

Conclusiones

Las técnicas armónicas enriquecen la estructura armónica de una composición, logrando un panorama auditivo amplio, que aporta variedad en el desarrollo de los discursos musicales. Su uso expande las funciones básicas en un centro tonal, incorporando nuevas coloraturas armónicas que proponen procesos armónicas con mayor libertad y generan sonoridades frescas en contextos musicales muy definidos.

La constitución de propuestas con características particulares es un apuesta nueva a la disciplina, donde se rescatan prácticas sonoras antiguas, que en su tiempo se consolidaron como grandes obras de la historia de la música. Un claro ejemplo de esto es el preludio, una obra introductoria que deslumbraba por su virtuosismo, que poco tiempo después se estableció como una obra solista con un carácter más íntimo; contrario a lo que pasa en la actualidad ya que, no tiene una exposición recurrente y relevante en el desarrollo armónico de propuestas actuales. Por lo tanto su implementación en géneros musicales amplía el desarrollo tonal de las composiciones mediante el uso de cromatismos, notas pedales y demás recursos que proponen nuevos caminos en la composición, contribuyendo en la expresividad de la música, al crear mayor movimiento y fluidez.

La armonía negativa es una técnica de rearmonización que se establece como un concepto nuevo y desconocido para muchos. Propone funciones armónicas singulares que la hacen consolidarse como una manera inversa de ver y aplicar la música, confiriendo en esta mayor valor. Dicho concepto es un camino nuevo en la disciplina con nuevas relaciones armónicas. Por consiguiente, al ser aplicada en contextos musicales definidos proporciona sonoridades inversas, que extienden el espectro armónico, al mostrar un lenguaje musical nuevo con resultados armónicos que poseen diversas cualidades sonoras.

El Proyecto de Investigación – creación “*El reflejo de mi ser*” se orienta hacia la implementación de gran variedad de técnicas armónicas que consolidan productos sonoros distintos. Lo anterior, establece la construcción de nuevos procesos armónicos que se alejan de la armonía tonal básica a partir de la experimentación de panoramas armónicos propios del Soul, Balada y Preludio junto a la apropiación del concepto de armonía negativa en el lenguaje musical.

Referencias Bibliográficas

- Arenas, M. (s.f.). *Armonía I*. Scribd. <https://www.scribd.com/document/632658566/ARMONIA-I-TEORIA-Y-EJERCICIOS-1%C2%BA-parte-pdf>
- Cardona, J. A. (2021). *“Armonía negativa” : una revisión crítica del concepto y de su aplicación en la música tonal*. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT].
<https://repository.eafit.edu.co/entities/publication/80274a17-4575-4b98-859a-84ef953a3164>
- Conservatorio profesional de Música Tomas Luis de Ávila. (2021). *Progresiones Modulantes*. Scribd. <https://www.scribd.com/document/736215234/Progresiones-modulantes-Pachelbel>
- Cordantonopulos, V. (2002). *Curso Completo de Teoría de la Música*. Carmen de la Legua Reynoso. <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/Curso%20de%20teor%C3%ADa%20de%20la%20m%C3%BAsica.pdf>
- Cuesta, N. (2017). *Renace el soul: análisis vocal, melódico y armónico de un repertorio representativo de cuatro artistas soul de la década del 60 e inicios del 70, y de tres intérpretes contemporáneos que emulan el mismo sonido, aplicándolo a un recital final*. [Tesis de grado, Universidad de Las Américas]. Repositorio Digital Universidad de las Américas. <https://dspace.udla.edu.ec/jspui/handle/33000/6741>
- Domínguez, V. (2023). *La transformación de los preludios de los autores Johann Sebastián Bach, Frédéric François Chopin y Claude Debussy*. [Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis DGBSDI.
<https://ru.dgb.unam.mx/items/e0bf0a18-61e4-4005-b4fb-69c968dbf3f7>

Errey, M. (s.f.). *History of Soul Music*. EnglishClub. Consultado el 25 de noviembre 2025.

https://www.englishclub.com/vocabulary/music-soul.php#google_vignette

García, J. (2024). *El prelude en el barroco*. Clases de guitarra Las Palmas.

<https://www.clasesdeguitarralaspalmas.com/post/el-prelude-en-el-barroco>

Halldórsson, H. (2009). *Dancing in the Street* [Portada de Canción]. Wikipedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_in_the_Street#

LaHistoria. (s.f.). *Historia de la Balada*. Consultado el 20 de mayo 2025.

<https://lahistoria.info/historia-de-la-balada-2/>

Levy, E. (1985). *A theory of harmony: With a new introduction by Paul Wilkinson* (S. Levarie &

P. Wilkinson, Eds). <https://pdfcoffee.com/a-theory-of-harmony-ernst-levy--pdf-free.html>

Londoño, O. (2019). *Tejiendo memorias: La balada romántica en español*. Repositorio

Institucional Universidad del Tolima. <https://repository.ut.edu.co/handle/001/3122>

Martínez, M. (2023). *Acordes disminuidos construcción y usos*. Clasesdeguitarra.

<https://clasesdeguitarra.com.co/acordes-disminuidos/>

Martínez, M. (2024). *Los acordes suspendidos*. Clasesdeguitarra.

<https://clasesdeguitarra.com.co/los-acordes-suspendidos/>

Martínez, M. (2025). *Extensiones de los acordes*. Clasesdeguitarra.

<https://clasesdeguitarra.com.co/extensiones-de-los-acordes/>

Motown/UMe. (1971). *What's Going On* [Portada de Canción]. uDiscover Music.

<https://www.udiscovermusic.com/stories/marvin-gaye-whats-going-on-album/>

Ornelas, E. (2021). *La balada no. 4 Op. 52 de Frédéric Chopin y el Preludio, coral y fuga CFF 24 de César Franck: contexto y análisis*. [Tesis de grado, Universidad Nacional

Autónoma de México]. Repositorio de Tesis DGBSDI.

<https://ru.dgb.unam.mx/items/36a83b72-49da-4d6e-9bea-65210dd96bf1>

Pedro J. y Gutiérrez-Martínez B. (2020). Las caras del soul: géneros musicales e imaginarios dinámicos. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 25(1), 149-163.

<https://doi.org/10.5209/ciyc.69514>

Rodríguez, A. (2019). *La influencia de la música cubana en la norteamericana y la binarización del Swing*. Academia.

https://www.academia.edu/40041175/La_influencia_de_la_m%C3%BAsica_cubana_en_la_norteamericana_y_la_binarizaci%C3%B3n_del_Swing

Anexos

Enlace de drive que contiene audios y partituras de las composiciones realizadas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1C3IqicKTSjhVtUAkN3LMygMoYCRcM9UX?usp=drive>

link