

# Capítulo 11

Las Alteraciones de los Grados

# Capítulo 11

## Las Alteraciones de los Grados.

- 1. Tres Tipos de Alteraciones del Acorde.**
- 2. Alteración de Cualidad. ( $\Delta$  - 7 - m - O - 0).**
- 3. Alteración de Posición. (# y b).**
- 4. 60 Dictados Básicos.**
- 5. Alteración de Expresión.**
  - La Suspensión del Acorde Menor.
  - La Alteración de Expresión del Acorde 7(=Dominante).
- 6. La Sustitución del Acorde Dominante.**
  - El Acorde Dominante sin Preparación.
- 7. Ejercicios Prácticos.**
  - Progresiones Variadas.
- 8. Ejercicios Prácticos.**
  - Enlaces II - V - I.
  - Enlace por las Dos Series de Tonos Enteros.
  - Enlace por la Serie Cromática.

## 1. Tres Tipos de Alteraciones del Acorde.

Sobre cada uno de los **7** grados de la tonalidad se forma un acorde. Estos acordes dentro del contexto de la tonalidad sirven para una armonización básica de una melodía dentro de la tonalidad. Una melodía compuesta en una tonalidad, la tonalidad Mayor de **G**, por ejemplo, se armonizará con los **7** acordes que se forman sobre los grados correspondientes en la tonalidad.

La posibilidad de que esta armonización suene débil es muy probable y de ahí la necesidad de armonizar más allá de estos **7** acordes. La manera de conseguirlo es alterando la cualidad, la posición y/o la expresión *definida* del acorde.

## 2. Alteración de Cualidad ( $\Delta$ -7-m- $\emptyset$ -0).

La primera forma de alterar un acorde es alterando su cualidad. Cualquier acorde de cada uno de los grados de la tonalidad puede ser alterado de tal forma que llegue a tener *una cualidad diferente a su cualidad definida*, es decir, el acorde formado sobre un grado de la tonalidad "*nace*" con una *cualidad definida*, que puede alterarse cambiando la estructura interválica del acorde de tal manera que se puedan conseguir las otras **4 cualidades** del acorde.

### Ejemplo:

Sobre el **III** de la tonalidad mayor de **C** se forma el acorde de **Em7**, que siendo un acorde menor séptima puede ser alterado a un **E $\Delta$** , **E7**, **E $\emptyset$**  o un **EO**.

De la misma forma se puede alterar la estructura interválica de cada uno de los **7** acordes de la tonalidad Mayor y producir las otras **4 cualidades**, distinta a la cualidad definida. Estas alteraciones se hacen aplicando la fórmula indicada anteriormente en los **Capítulos 8 -10**.

*La nueva cualidad o la cualidad alterada* se indica en la parte derecha inferior del grado.

$$\begin{array}{l} \text{II} \longrightarrow \text{II}_7 \\ \text{V} \longrightarrow \text{V}_{m7, \text{ etc.}} \end{array}$$

La aplicación de este recurso brinda más posibilidades en la armonización. En vez de disponer de **7** acordes se dispone ahora de **7 X 5 = 35** acordes por cada tonalidad.

### 3. Alteración de Posición (# y b).

La alteración de cualidad no afecta a la posición de la nota fundamental. Cualquier tonalidad Mayor utiliza **7** de las **12** notas de la escala cromática. Desde estas **7** notas, que son los grados de la tonalidad, se puede desplazar el acorde a los grados restantes de la escala cromática.

#### Ejemplo:

D es la Fundamental del II, de la tonalidad mayor de C. De la misma forma que D puede ser alterada a un #D o un bD, el D como fundamental del II también puede ser alterado a un #II o un bII.

La nueva posición o posición alterada se indica en la parte izquierda inferior del grado.

II → #II  
V → bV etc.

Observar que son cuatro **grados** que se desplazan solamente en una dirección:

I, únicamente a un #I, ya que el bI sería el equivalente de VIIΔ.

IV a un #IV, bIV sería el equivalente de IIIΔ.

III a un bIII, el #III sería el equivalente de IV<sub>m7</sub>

VII a un bVII ya que el #VII sería el equivalente de I∅.

Este recurso, la alteración de posición del acorde, es **independiente** del recurso anterior, es decir, se puede aplicar una alteración de posición sin necesidad de recurrir a una alteración de cualidad. No obstante, estas alteraciones **pueden ocurrir simultáneamente**.

La alteración de posición permite el uso de **5 X 5 = 25** acordes adicionales en cada tonalidad.

#### Conclusión:

Aplicando de forma simultánea la alteración de cualidad y la alteración de posición dentro de la tonalidad mayor se consigue **12 x 5 = 60 acordes básicos** para la armonización o rearmonización de una obra.

4.

## 60 Dictados Básicos.

bB $\emptyset$  - bE7 - C $\emptyset$  - B $\emptyset$  - E7 - Am7

bA7 - G7 - bB7 - bAm7 - F7 - bA $\circ$

bD7 - bG7 - bE $\emptyset$  - E $\Delta$

bG $\emptyset$  - A $\emptyset$  - B7 - F $\circ$  - Gm7 - D $\emptyset$

bDm7 - bG $\circ$  - D7 - C7 - Fm7 - F $\emptyset$

bGm7 - C $\circ$  - Em7 - bD $\emptyset$  - D $\circ$  - bG $\Delta$

A7 - D $\Delta$  - bD $\Delta$  - Cm7 - G $\emptyset$  - F $\Delta$

Bm7 - bD $\circ$  - B $\Delta$  - B $\circ$  - A $\Delta$  - bA $\emptyset$  - G $\Delta$

G $\circ$  - bA $\Delta$  - bEm7 - A $\circ$  - C $\circ$

E $\emptyset$  - bBm7 - bB $\circ$  - bB $\Delta$  - bB $\emptyset$  - bE $\emptyset$

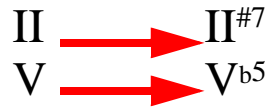
bA7 - G7 - bE $\Delta$  - E $\circ$  - A7 - bE $\circ$  - G $\emptyset$

C $\emptyset$  - bB $\Delta$  - F $\emptyset$  - bB $\emptyset$  - bE7 - bE $\emptyset$  - E $\Delta$

## 5. Alteración de Expresión.

Un tercer tipo de alteración que no altera *NI la cualidad, NI la posición definida o alterada del acorde*, es la alteración que modifica *el carácter expresivo* del acorde.




Esta alteración de expresión se indica en la parte derecha superior del grado:



### La Suspensión del Acorde Menor.

La cualidad menor es la única que está definida en su triada.

Las otras **4** cualidades ( $\Delta$  - **7** -  $\emptyset$  -  $\circ$ ) requieren de la 4-a nota (=7-a) del acorde para poder distinguir su cualidad.

<u>Ejemplo:</u>	<u>Triada:</u>	<u>7-a:</u>	
C $\Delta$	C - E - G	B	
C7	C - E - G	bB	
C <sub>m</sub> 7	C - bE - G	bB	
C $\emptyset$	C - bE - bG	bB	
C $\circ$	C - bE - bG	bbB	

El C $\Delta$  y el C7 poseen la misma triada mayor, aunque es la 7-a del acorde la que proporciona la *cualidad definitiva*. Así como, el C $\emptyset$  y el C $\circ$ , ambas triadas m-5, aunque es la 7-a del acorde es la que define su *cualidad definitiva*, es decir, el hecho de que la 7-a *del acorde menor* no influya sobre su cualidad permite la variación de ésta.

En el acorde menor se puede alterar la **7-a menor** a un **##7** (= la octava de la Fundamental) o un **#7** (= la séptima mayor de la Fundamental).

A esta alteración expresiva del acorde menor se la nombra: **La suspensión del acorde menor**. Su uso es muy frecuente en caso de armonía estacionaria del acorde menor, pudiéndose aplicar la alteración de la **7-a** tanto de forma descendente como ascendente.

**Ejemplo:**

II - II<sup>#7</sup> - II<sup>##7</sup>



y también, II<sup>##7</sup> - II<sup>#7</sup> - II



**La Alteración de Expresión del Acorde 7 (=Dominante).**

La definición de la cualidad del acorde dominante radica básicamente en la relación 3-aM y 7-am: El **trítono**. También podría decirse que la alteración de la 5-a del acorde no afecta la cualidad del acorde permitiendo **2** variantes.



C7 = C - E - G - bB

- 1) C7<sup>b5</sup> = C - E - bG - bB = C7<sup>b5</sup> (variante)
- 2) C7<sup>#5</sup> = C - E - #G - bB = C7<sup>#5</sup> (variante)

Un tercer variante muy empleado se consigue *quebrando el tritono*, que se hace aumentando la **3-a** del acorde pasando a denominarse la **3-a Aum.** o **SUS.**, ya que crea una sensación de *suspensión* del acorde dominante.

$$C7^{\#3} = C - \#E - G - bB = C7^{\#3} / C7_{sus} \text{ (variante)}$$

Generalmente, se escribe como  $7_{sus}$  y es considerado como un acorde de suspensión del acorde dominante. No obstante, resulta más interesante entender la aplicación de este acorde como un acorde formado por intervalos de 4-as Justas.

Véase: "*Armonía para Jazz y Piano Moderno*".

## 6. La Sustitución del Acorde Dominante.

La sustitución de los acordes en la Armonía Tonal Contemporánea es un recurso extraordinario y de uso muy frecuente para conseguir progresiones con un colorido armónico "alternativo".

El acorde que más fácilmente se deja sustituir es el acorde dominante. Para poder entender la sustitución de este acorde, es importante entender que **la definición de su cualidad radica** en el intervalo de la 5-a disminuida, el intervalo existente entre la **3-a mayor** y la **7-a menor**. Este intervalo se conoce por el nombre de "**tritono**", ya que la distancia es de **tres** tonos enteros.

El acorde dominante y su sustitutivo tienen en común las **notas del tritono**. La única diferencia es que éstas representan ahora el intervalo de una **7-a menor** con una **3-a mayor**, es decir, la **3-a** y la **7-a** del primer acorde se convierten respectivamente en la **7-a** y la **3-a** del segundo acorde.

### Ejemplo:

A7:                    A - #C - E - G

bE7:                    bE - G - bB - bD (= #C)

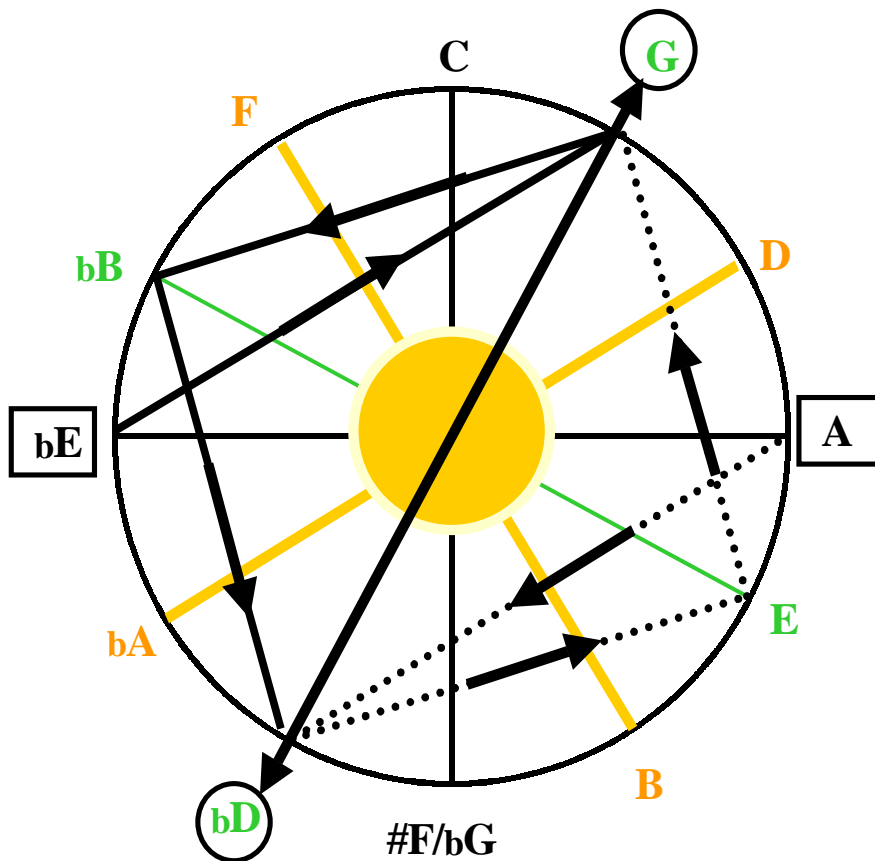
*Cualquier acorde dominante se deja sustituir por otro acorde dominante que tenga el mismo tritono.*



Por consiguiente, una *progresión de 5-as* del *modelo Jazz*, el **II - V - I**, se convierte en un modelo *cromático descendente*: **II - bII7 - I**.

Tanto la sustitución del tritono como la sustitución de los acordes, van mucho más allá que la simple sustitución del acorde dominante por otro que tenga en común el tritono.

En el libro "*Armonía para Jazz y Piano Moderno. La Geometría Musical*" se analizarán ampliamente las virtudes del tritono. Por ahora, solo es necesario saber ubicar rápidamente el tritono y su acorde dominante correspondiente. La relación interválica del tritono, *5-a disminuida* o *4-a aumentada*, aparece en el círculo de 5-as como notas opuestas, así como la relación entre un **V** y un **bII7**.



### El acorde 7 (=Dominante) sin preparación.

Se denomina *acorde dominante sin preparación* al **V** que dentro de una progresión no está precedido de un **II**, tal como ocurre en una progresión de 5-as. En este caso el **V** puede ser precedido por **dos** acordes:

- 1) El que le antecede en el círculo de 5-as, pudiendo ser un **m7** o un  $\emptyset$ ,
- 2) podría ser el mismo dominante o su sustitución.

**Ejemplo 1:**

VI - V - I

a) VI - II - V - I

b) VI - II $\emptyset$  - V - I

c) VI - II - bII<sub>7</sub> - I

**Ejemplo 2:**

III - V - I

a) III - II - V - I

b) III - II $\emptyset$  - V - I

c) III - II - bII<sub>7</sub> - I

## 7. Ejercicios Prácticos: *Progresiones Variadas.*

Las posibilidades de combinación de los acordes aumentan considerablemente al alterar los grados de las formas que se han analizado. Para continuar se muestran algunos modelos de progresiones que fácilmente pueden servir como ejercicio de improvisación, para ir desarrollando dominio y soltura con los acordes en las 12 tonalidades.

Modelos de progresiones combinadas con alteraciones de los grados:

1) I - I<sub>o</sub> - II - II<sub>o</sub> - III - VI<sub>7</sub> - II $\emptyset$  - V<sup>#5</sup> - I

2) I - #I<sub>o</sub> - II - V - III - VI - IV - VII - #VII<sub>o</sub> -  
III<sub>7</sub> - VI - II - V - I

3) IV - IV $\emptyset$  - III - bIII<sub>o</sub> - II - bII<sub>7</sub><sup>b5</sup> - I

Es recomendable practicar cada una de estas progresiones en las **12** tonalidades utilizando el orden aleatorio de **La Liste.**

## 8. Ejercicios Prácticos: *Enlaces del II - V - I.*

El dominio del *modelo Jazz* es imprescindible y facilita tocar a primera vista las obras de Jazz y música ligera, por este motivo se han diseñado dos formas de enlace de la progresión II - V - I:

### Ejercicio 1:      Conexión por Tonos Enteros Descendente.

Progresión:      II - V - I  
al llegar al I, se convierte  
el acorde  $\Delta$  en un acorde m7  
que resulta ser el “nuevo” II.  
Desde aquí se empieza otra vez con el  
II - V - I .

### Ejemplo:

Dm7 - G7 - C $\Delta$ .

C $\Delta$  se convierte en Cm7.

Cm7 - F7 - bB $\Delta$ .

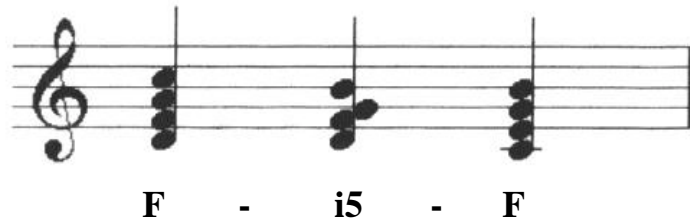
bB $\Delta$  se convierte en bBm7,  
y así sucesivamente hasta llegar  
de nuevo al: Dm7 - G7 - C $\Delta$ .

Secuencia:      Existen 2 series:

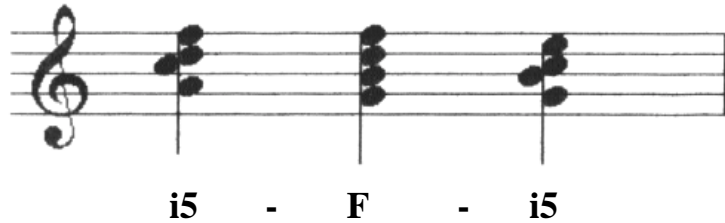
- a) La serie que empieza por la tonalidad Mayor de C.
- b) La serie que empieza por la tonalidad Mayor de G.

Forma:            A 2 manos.

Posición 1:



Posición 2:



La secuencia resultante de los primeros grados de este enlazamiento representa una escala de tonos enteros en sentido descendente, por tal motivo, se desarrollan dos series:

*Serie de C:*

D<sub>m7</sub>- G<sub>7</sub> - C<sub>Δ</sub>

C<sub>m7</sub>- F<sub>7</sub> - bB<sub>Δ</sub>

bB<sub>m7</sub>- bE<sub>7</sub> - bA<sub>Δ</sub>

bA<sub>m7</sub>- bD<sub>7</sub> - bG<sub>Δ</sub>

bG<sub>m7</sub>- B<sub>7</sub> - E<sub>Δ</sub>

E<sub>m7</sub>- A<sub>7</sub> - D<sub>Δ</sub>

y de nuevo al,

D<sub>m7</sub>- G<sub>7</sub> - C<sub>Δ</sub>

*Serie de F:*

G<sub>m7</sub> - C<sub>7</sub> - F<sub>Δ</sub>

F<sub>m7</sub> - bB<sub>7</sub> - bE<sub>Δ</sub>

bE<sub>m7</sub> - bA<sub>7</sub> - bD<sub>Δ</sub>

bD<sub>m7</sub> - bG<sub>7</sub> - B<sub>Δ</sub>

B<sub>m7</sub> - E<sub>7</sub> - A<sub>Δ</sub>

A<sub>m7</sub> - D<sub>7</sub> - G<sub>Δ</sub>

y de nuevo al,

G<sub>m7</sub> - C<sub>7</sub> - F<sub>Δ</sub>

**Ejercicio 2:**                    **Conexión Cromática Descendente.**

Progresión:                    II - V - I  
al llegar al I se convierte en un #I m7,  
dicho acorde resulta ser el “nuevo” II.  
Desde aquí se continúa otra vez con el  
II - V - I.

**Ejemplo:**

Dm7 - G7 - CΔ.

CΔ se convierte en #Cm7

#Cm7 - #F7 - BΔ.

BΔ se convierte en Cm7 (atención: #B=C)  
y así sucesivamente hasta llegar  
de nuevo al: Dm7 - G7 - CΔ.

Secuencia:                    Únicamente una serie.

Forma:                         A 2 manos.

La secuencia resultante de los primeros grados de este enlazamiento contiene las notas de la escala cromática descendente. Estos dos tipos de enlaces también se pueden practicar usando las alteraciones de los grados en el siguiente orden:

II $\emptyset$  - V - I

#I $\emptyset$

II $\emptyset$  - V - I

**Y también:**

II - V $\emptyset$  - I<sub>6</sub>

#Im7

II - V $\emptyset$  - I<sub>6</sub>