

EL LENGUAJE DE LA ARMONÍA

COMPRENDER · CREAR · ACOMPAÑAR



ANDRÉS GALLARDO

El recorrido

Antes de tocar una sola nota	8
La pedagogía musical de este libro	10
Lo que me llevó a prepararme	11
Una herramienta para servir	12
Cómo recorrer el libro	13
Fundamento 1 · Notas y distancias	14
Fundamento 2 · Crear una escala mayor	15
Fundamento 3 · Menor y otras colecciones	16
Fundamento 4 · Construir acordes y grados	17
Fundamento 5 · Leer ritmo y cifrado	18
01 El peso de una sola nota	22
02 Tensión y reposo sin fórmulas	25
03 El pulso que sostiene	28
04 Las manos no compiten	32
05 Inversiones con dirección	37
06 Colores esenciales	53
07 Séptimas y novenas útiles	56
08 Voicings abiertos	59
09 Notas comunes	63
10 El poder del bajo	66
11 Acordes de paso	69
12 Introducciones y finales	72

El recorrido · Continuación

13 El círculo que mueve la canción	76
14 Sustituir sin perder la melodía	94
15 El tritono como puerta	97
16 Colores prestados	100
17 Voicings sin raíz	104
18 Estructuras superiores	107
19 Armonía cuartal y clusters	110
20 Tensión avanzada	113
21 Movimientos gospel	116
22 Acompañar a una voz	120
23 Tocar con una banda	124
24 Construir una atmósfera	127
25 Ministrar y seguir aprendiendo	131

Talleres de movimiento

Una mano que encuentra el camino	41
El punto indica dónde tocar	42
Ver la segunda y la tercera octava	43
Invertir y distribuir no son lo mismo	44
Dos acordes, tres líneas	45
Cuatro acordes sin grandes saltos	46
El círculo no es una carrera	47
Doce tríadas mayores	48
Doce tríadas menores	49
De las posiciones a una canción	50
Transportar sin empezar de cero	51
Un plan de práctica que se puede cumplir	52

Quintas, cifrado y práctica

Escuchar antes de tocar	21
Acordes que respiran	36
Movimiento y atmósfera	62
Reharmonizar con propósito	75
Leer el cifrado como un idioma	85
Mayores, menores y sus relativos	86
Una porción de pizza: C, G y D	87
Acordes mayores sobre bajos menores	88
Acordes menores sobre bajos mayores	89
Un Dm abierto, expansivo y profundo	90
Ejercicios de quintas abiertas	91
Acompañar una prédica: menos es más	92
Escuchar, transicionar y estar preparado	93
Lenguaje gospel y jazz moderno	103
El pianista que sirve	119

Laboratorios de comprensión

Cuánto puede sostener una sola nota	24
Escuchar una llegada antes de explicarla	27
Mantener el pulso cuando no suena nada	30
Una fórmula, doce posibilidades	34
Los grados hablan entre tonalidades	35
La inversión como camino, no como dibujo	39
Una nota nueva cambia el significado	55
La séptima revela la familia del acorde	58
Abrir el acorde sin abrir la mano de más	61
Una nota común cose tres acordes	65
El bajo puede cambiar toda la lectura	68
Un acorde de paso necesita un destino	71
Una introducción que todos pueden seguir	74
El círculo como brújula, no como jaula	78
Cuatro acordes, muchas decisiones	96
Dos dominantes alrededor del mismo tritono	99
Una sola nota puede oscurecer la llegada	102
Acompañar sin duplicar al bajista	106
Una tríada conocida sobre otro fundamento	109
Cuartas y cercanía con intención	112
Una escala avanzada desde una sola resolución	115
Movimiento gospel que todavía deja cantar	118
La melodía permanece en primer plano	122
Una banda, responsabilidades que se escuchan	126
Profundidad sin perder la palabra	129
Velocidad que termina en música	133

Consulta y estudio final

Cuando las manos ya conocen el camino	9
Escalas mayores y grados	19
Acordes: fórmulas y ejemplos	20
La estructura libre	31
Caminos cercanos	40
El círculo completo y su porción	79
La porción armónica dentro del círculo	80
Mover la porción y conservar la relación	81
De las letras a los grados universales	82
Cuatro tonalidades: el ciclo por sextas	83
Subir un tono y medio: preparar el nuevo centro	84
Escuchar antes de responder	123
El sonido también respira	130
Un lugar para volver	134
Taller técnico · Igualdad, velocidad y melodía	135
Taller rítmico · Rudimentos para el teclado	136
Taller de estilo · Un mismo acorde, cuatro maneras	137
Estudio final · Una canción instrumental original	138
Disponibles: compases 1-8	139
Disponibles: compases 9-16	140
Estudio final · Arreglo y autoevaluación	141
Plan de estudio · Ocho semanas	142
Respuestas y criterios de escucha	143
Glosario para volver al teclado	144
Referencias y criterio de originalidad	145

Antes de tocar una sola nota

● La libertad que quiero compartir

La armonía es una tremenda herramienta para fluir con libertad en el culto. Quiero que al sentarte al piano tengas recursos para acompañar lo que está ocurriendo y atención suficiente para reconocer lo que necesitan los demás. Una escala, una inversión o un acorde de paso pueden abrir posibilidades que antes no veías. Su utilidad se descubre cuando las llevas a una canción y las pones al servicio de la iglesia.

● La formación continúa

En El sonido del llamado compartí una convicción que sigue acompañándome: «cien por ciento espiritual y cien por ciento técnico». Estudiar y cultivar la comunión con Dios son responsabilidades que necesitan crecer juntas. Este libro se detiene en el trabajo musical: qué notas elegir, cómo conectarlas, cómo practicar y cómo preparar un sonido que ayude a participar.

● Desde el teclado hacia las personas

Cuando aprendes un recurso nuevo es natural querer usarlo enseguida. Te invito a darle tiempo. Escúchalo, cántalo, comprueba qué ocurre debajo de una melodía y ensáyalo con otros. Habrá momentos para desarrollarlo y otros para guardar una nota larga. Quisiera que el conocimiento te dé tranquilidad para responder a ambas situaciones.

● Cuatro compromisos

Sonido antes que nombre. Aplicación antes que acumulación. Profundidad por niveles. Servicio antes que exhibición. Estos compromisos orientan todo lo que quiero enseñarte. «La primera técnica avanzada es no tocar todo lo que sabemos». Aprender a elegir también requiere preparación.

● Un libro para volver al piano

Encontrarás fundamentos, veinticinco capítulos, ejercicios originales, melodías, técnica y consejos de sonido. Puedes empezar con tríadas y avanzar hacia recursos gospel y jazz. Deseo que cada página encuentre continuidad en tu práctica, en el ensayo y en tu manera de escuchar. Allí se comprobará lo que hemos aprendido.



PREPARACIÓN Y LIBERTAD

Cuando las manos ya conocen el camino

No busco la perfección. Me preparo con excelencia para que, cuando llegue el momento de servir, pueda escuchar, escoger un tono, abrir mi boca y dejar que mis manos acompañen lo que estoy sintiendo.

La pedagogía musical de este libro

- **El sonido antes que el símbolo**

No comienzo por una palabra difícil ni por una fórmula. Primero escuchamos una relación, la cantamos o reconocemos y la llevamos al teclado. Cuando el oído y las manos ya tienen una referencia, el cifrado y el nombre técnico dejan de ser información aislada: nombran algo que ya hemos experimentado.

- **Oído, mirada, voz y manos**

Una idea musical se comprende desde varios lugares. Podemos verla en un círculo, escucharla en dos acordes, cantar la nota que se mueve y sentir la distancia bajo los dedos. Si una puerta no aclara el concepto, pruebo otra. La combinación crea una memoria más completa que la repetición mecánica.

- **Mi responsabilidad como maestro**

Cada músico llega con experiencia y una manera propia de organizar lo que escucha. El lector no está siendo examinado. Si una idea no queda clara al primer intento, la primera pregunta que me hago es: «¿me he explicado bien?». Entonces vuelvo a presentarla desde otro ángulo.

- **El recorrido que repetiremos**

Escuchamos, tocamos, comparamos y repetimos. Después nombramos técnicamente la relación, la transportamos a otra tonalidad y la utilizamos para crear una pequeña respuesta. La teoría aparece al lado de la experiencia sencilla para que ninguna de las dos quede desconectada.

- **Comprender para ampliar**

La parte técnica no llega para complicar lo que ya estaba claro. Llega para situarlo dentro de un mapa mayor: todas las notas, todas las tonalidades y nuevas posibilidades de interpretación. Quiero explicar como lo haría sentado junto a otro músico: con respeto, profundidad y espacio para volver a escuchar.

Lo que me llevó a prepararme

- **Una limitación que se hizo visible**

En El sonido del llamado relaté una experiencia de mis comienzos en Quilmes. Durante un culto, un pastor empezó una canción que yo no conocía. Intenté encontrar la tonalidad y acompañarla, pero no conseguía resolverla mientras la reunión seguía adelante. Otro tecladista ocupó mi lugar, me abrazó y me invitó a quedarme cerca para aprender.

- **La enseñanza que conservo**

Aquello me llevó a tomar con más seriedad la preparación. Lo cuento como parte de mi camino, sin convertir la corrección pública en una manera de tratar a otros músicos. La vergüenza no enseña una escala. Sí podemos acompañar a quien necesita aprender, mostrarle el siguiente paso y darle tiempo para comprenderlo.

- **Prepararme para estar disponible**

La teoría, el oído, el ritmo y el conocimiento del instrumento amplían nuestra capacidad de responder. Si necesito toda mi atención para buscar un acorde, me queda menos margen para escuchar una indicación o reconocer que la voz está terminando su frase. Al practicar un enlace hasta comprenderlo, recupero parte de esa atención.

- **Una disciplina que pueda sostenerse**

También conté una etapa de estudio muy intenso. Ese ritmo pertenece a mi historia y no lo propongo como medida para todos. Aquí trabajaremos con objetivos concretos, sesiones sostenibles y evaluación de lo que realmente suena. La familia, el descanso y la vida de comunidad siguen formando parte de nuestra responsabilidad.

- **Una invitación**

Si estás comenzando, no te avergüences de tocar despacio. Si llevas años sirviendo, permanece dispuesto a revisar algo que dabas por aprendido. Deseo que este libro pueda acompañarte en ambos lugares. La preparación sigue creciendo cuando podemos preguntar, recibir ayuda y volver al instrumento con humildad.

Una herramienta para servir

• **Andrés Gallardo · Libro I**

Para mí, la armonía es una tremenda herramienta para fluir con libertad en el culto. Esa libertad no consiste en tocar sin dirección, sino en disponer de recursos suficientes para escuchar, elegir y responder. Con este libro quiero acercar el conocimiento al teclado y el teclado a la vida real de una iglesia.

• **Desde dónde escribo**

He construido este recorrido sobre cuatro compromisos: sonido antes que nombre; aplicación antes que acumulación; profundidad por niveles; servicio antes que exhibición. Una idea será nuestra brújula: «La primera técnica avanzada es no tocar todo lo que sabemos». Aprender a elegir también forma parte de la preparación.

• **Música y carácter**

Entiendo que la formación musical y la formación espiritual avanzan juntas. La excelencia importa porque servimos a Dios y a las personas; pero la capacidad nunca reemplaza la humildad, la preparación, la escucha ni el cuidado de la congregación. Desde ese lugar escribo y enseño estas páginas.

• **Qué encontrarás**

Hay fundamentos desde cero, veinticinco capítulos, posiciones concretas para las manos, ejercicios de escucha, melodías originales, técnica, ritmo y recursos de sonido. Cada capítulo distingue una práctica inicial de una extensión avanzada. No es necesario dominar jazz avanzado para acompañar bien. Tampoco es necesario renunciar al estudio para tocar con sencillez.

• **Alcance de esta edición**

En esta edición desarrollo los fundamentos y recursos que utilizo para comprender, crear y acompañar. Incluyo un taller de movimientos mínimos con posiciones, diagramas y práctica progresiva. Seguiré ampliando el recorrido para que cada concepto pueda comprenderse y llevarse al teclado. Los ejemplos se describen mediante notas, registros, cifrado y duraciones.

Cómo recorrer el libro

- **Si comienzas desde cero**

Estudia primero las páginas de fundamentos. Localiza las notas y construye la escala mayor. Después recorre los capítulos 1 a 7 sin saltarte la práctica. Puedes leer un capítulo avanzado por curiosidad, pero vuelve a las posiciones sencillas hasta reconocer sus notas por oído y por nombre.

- **Si ya acompañas**

Prueba primero el ejemplo de cada capítulo. Si puedes tocarlo, transportarlo y explicarlo, realiza la extensión. Si solo lo reproduces de memoria, trabaja la base. Saber una posición en Do no significa comprender el mismo recurso en cualquier tonalidad.

- **Una vuelta de estudio**

Lee la idea; toca el ejemplo; canta una voz; practica con pulso; graba una vuelta; escucha; cambia una sola variable. He organizado los ejercicios con esta secuencia para que el conocimiento pase de la lectura al oído, a las manos y finalmente a una decisión musical consciente.

- **Tres niveles de uso**

Esencial: pulso, tríadas y espacios claros. Intermedio: inversiones, séptimas, novenas y conducción de voces. Ampliación: dominantes, préstamos y vocabulario gospel o jazz. Puedes elegir un nivel distinto según la canción, la banda y el momento.

- **Convenciones**

Do=C, Re=D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A, Si=B. En las tablas, las notas unidas por un guion largo dentro de una posición se tocan simultáneamente, salvo que se indique melodía o secuencia. Las flechas indican movimiento. Un acorde dura un compás de 4/4 salvo indicación distinta. Do4 es el do central.

- **Antes de empezar**

Usa un sonido de piano sencillo, poco efecto y un volumen cómodo. Ten un metrónomo y un medio de grabación. Si una posición no se adapta a tu mano, reparte notas o elimina duplicaciones. Las octavas y las aperturas grandes son opciones, no requisitos.

Fundamento 1 · Notas y distancias

• El teclado se repite

Encuentra el grupo de dos teclas negras. La blanca inmediatamente a su izquierda es Do. Las blancas siguen Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si y vuelven a Do. Los grupos de dos y tres negras ayudan a orientarte sin contar desde el extremo del instrumento.

• Semitono y tono

Un semitono es el paso hasta la tecla inmediatamente contigua, blanca o negra. Mi-Fa y Si-Do son semitonos entre dos teclas blancas. Un tono contiene dos semitonos: Do-Re. Sostenido sube un semitono; bemol baja uno. Do# y Reb coinciden en el piano temperado, aunque su escritura puede cumplir funciones distintas.

• Nombrar intervalos

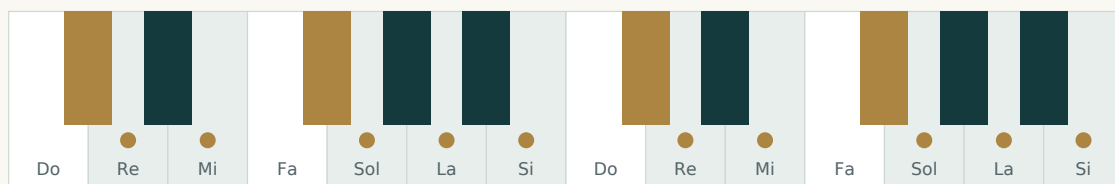
Cuenta primero letras, incluyendo origen y destino: Do-Mi es una tercera; Do-Sol, una quinta. Después cuenta semitonos para determinar la calidad. Do-Mi tiene cuatro: tercera mayor. Do-Mib tiene tres: tercera menor. Do-Fa# y Do-Solb comparten seis semitonos, pero son cuarta aumentada y quinta disminuida respectivamente.

• Distancias de consulta

Desde una fundamental: 2ª menor=1 semitono; 2ª mayor=2; 3ª menor=3; 3ª mayor=4; 4ª justa=5; tritono=6; 5ª justa=7; 6ª menor=8; 6ª mayor=9; 7ª menor=10; 7ª mayor=11; octava=12. La 9ª es una 2ª más una octava; la 11ª, una 4ª; la 13ª, una 6ª.

• Práctica y comprobación

Busca Do, Fa y La en tres registros. Desde cada una sube un semitono y después un tono. Comprueba que La-Sib y Mi-Fa tienen la misma distancia aunque sus teclas tengan distinto color. Canta una nota y su octava antes de tocarlas.



Re mayor: las teclas negras seleccionadas son Fa# y Do#.

Fundamento 2 · Crear una escala mayor

• La receta completa

Elige una tónica y avanza: T-T-½T-T-T-½T. En números de tonos: 1-1-½-1-1-1-½. Son siete desplazamientos que suman seis tonos y devuelven a la tónica una octava más arriba. La tónica es el punto de partida, no otro paso de un tono.

• Construcción en Do

Do + 1 tono = Re; Re + 1 = Mi; Mi + ½ = Fa; Fa + 1 = Sol; Sol + 1 = La; La + 1 = Si; Si + ½ = Do. Los semitonos quedan entre grados 3-4 y 7-8. No los omitas: terminar en Si deja la escala sin cerrar.

• Construcción en Re

Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do#-Re. Usa una vez cada letra antes de repetir Re. Escribir Solb en lugar de Fa# activaría la misma tecla, pero rompería esa organización. Construye después Fa mayor: Fa-Sol-La-Sib-Do-Re-Mi-Fa.

• Practicar sin correr

Toca una octava con una mano, ascendiendo y descendiendo. En Do, una digitación inicial derecha es 1-2-3-1-2-3-4-5; izquierda ascendente, 5-4-3-2-1-3-2-1. Invierte el recorrido para bajar. Estos números no se aplican automáticamente a todas las escalas.

• Comprobación

Construye Sol mayor sin consultar una tabla: encontraremos Fa#. Construye Sib mayor: Sib-Do-Re-Mib-Fa-Sol-La-Sib. Canta los grados 1-3-5-3-1. Al localizar las dos parejas de semitonos confirmamos el patrón que acabamos de escuchar y construir.

Fundamento 3 · Menor y otras colecciones

• Menor natural

El patrón es T-½T-T-T-½T-T-T. La menor: La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La. Comparte notas con Do mayor, pero La funciona como centro. Toca Am-Dm-Em-Am y compara con C-F-G-C; compartir teclas no produce el mismo recorrido tonal.

• Menor armónica y melódica

La menor armónica eleva el séptimo grado: La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol#-La. Así aparece E7 para preparar Am. La menor melódica ascendente eleva sexto y séptimo: La-Si-Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La. En práctica clásica suele descender como menor natural; en usos de jazz se emplea con frecuencia la misma colección en ambas direcciones.

• Pentatónicas

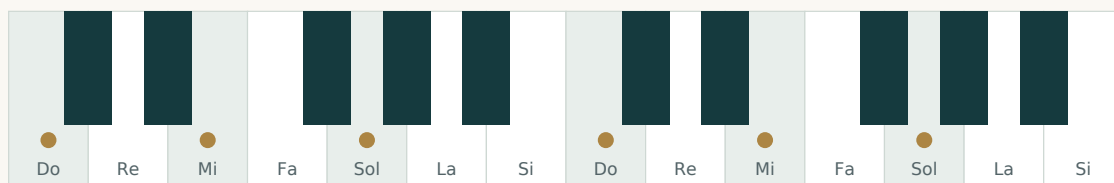
La pentatónica mayor usa grados 1-2-3-5-6: en Do, Do-Re-Mi-Sol-La. La pentatónica menor usa 1-b3-4-5-b7: en Do, Do-Mib-Fa-Sol-Sib. Sus cinco notas no garantizan que cualquier frase funcione: importan el acorde, la nota de llegada y el ritmo.

• Modos con centro real

Re dórico usa Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do; su sexta mayor Si lo diferencia de Re menor natural. Fa lidio usa Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi; su #4 es Si. Sol mixolidio usa Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa; su b7 es Fa. Mantén el bajo de cada modo para escucharlo como centro, no como una escala de Do empezada en otro sitio.

• Práctica

Sobre un bajo Re toca Re-Fa-La-Si-La, una nota por pulso. Cambia Si por Sib y compara dórico con menor natural. Después usa solo tres notas para inventar una frase. Aprende primero a reconocer ese contraste antes de añadir más escalas.



Do-Mi-Sol: tomar una nota sí y otra no desde la tónica.

Fundamento 4 · Construir acordes y grados

- **Apilar una nota sí y otra no**

En Do mayor toma Do-Mi-Sol: grados 1-3-5. Desde Re, manteniendo las notas de la escala, obtienes Re-Fa-La. Continúa hasta Si-Re-Fa. El patrón resultante de tríadas mayores es I-IIIm-IIIIm-IV-V-VIm-VIIIdim.

- **Dos escrituras equivalentes**

Usaremos IIIm para segundo grado menor. En muchos textos se escribe ii, con minúsculas; VIIIdim se escribe vii°. Ambos sistemas pueden expresar lo mismo. Los números romanos identifican acordes respecto a la tonalidad. Los números arábigos de una fórmula, como 1-b3-5, identifican intervalos respecto a la fundamental de ese acorde.

- **Fórmulas básicas**

Mayor: 1-3-5, o 4+3 semitonos entre voces consecutivas. Menor: 1-b3-5, o 3+4. Disminuido: 1-b3-b5, o 3+3. Aumentado: 1-3-#5, o 4+4. La fórmula permite construir desde cualquier raíz; el cifrado te dice cuál necesitas.

- **En Do y en Re**

Do: C-Dm-Em-F-G-Am-Bdim. Re: D-Em-F#m-G-A-Bm-C#dim. Para transportar una progresión, conserva sus grados y reconstruye los acordes en la escala nueva. I-V-VIm-IV se convierte en D-A-Bm-G en Re.

- **Práctica con respuesta**

Construye IIIm-V-I en Sol mayor. Respuesta: Am-D-G. Sus tríadas son La-Do-Mi, Re-Fa#-La y Sol-Si-Re. Si aparece Dm, volvamos juntos a la escala: Fa# pertenece a Sol mayor y por eso el segundo acorde es D. Toca la secuencia y canta Sol al terminar.

Fundamento 5 · Leer ritmo y cifrado

• Duraciones en 4/4

Una redonda ocupa cuatro negras; una blanca, dos; una negra, un pulso si la negra es la unidad; una corchea, medio; una semicorchea, un cuarto. El puntillo añade la mitad del valor: una negra con puntillo dura una negra y una corchea. Un silencio consume tiempo aunque no produzca sonido.

• Contar antes de tocar

Palmea cuatro negras; después ocho corcheas en el mismo compás. Alterna blanca, negra y dos corcheas: $2+1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}=4$. Un tresillo de corcheas coloca tres notas en el tiempo que normalmente ocupan dos corcheas. En 6/8 agrupa seis corcheas en dos apoyos de tres.

• Pequeño diccionario de símbolos

m significa menor; maj7, séptima mayor; 7 sin maj, séptima menor sobre una tríada mayor; dim, tríada disminuida; dim7, disminuido séptima; m7b5 o ø7, semidisminuido. sus4 sustituye la tercera por la cuarta en su forma básica. add9 añade novena sin exigir séptima.

• Lo que el símbolo no decide

Un cifrado no determina toda la digitación, el registro, la duración ni cuántas veces atacar. C puede tocarse en varias posiciones y ritmos. La melodía escrita o cantada completa información que el símbolo no contiene. En los ejemplos de este libro, las notas exactas aclaran la propuesta concreta.

• Práctica

Toca C durante una blanca, F durante una negra y G durante dos corcheas. El siguiente compás empieza en C. Cuenta sin interrumpirte cuando cambias de acorde. Después conserva ese ritmo y transporta a Sol: G-C-D-G.

La misma fórmula, doce centros

Cada fila conserva T-T-½T-T-T-T-½T. Se muestran siete notas; repite la primera una octava más arriba para cerrar.

Tónica	Notas de la escala	Armadura
Do	Do Re Mi Fa Sol La Si	0
Sol	Sol La Si Do Re Mi Fa#	1 #
Re	Re Mi Fa# Sol La Si Do#	2 #
La	La Si Do# Re Mi Fa# Sol#	3 #
Mi	Mi Fa# Sol# La Si Do# Re#	4 #
Si	Si Do# Re# Mi Fa# Sol# La#	5 #
Fa#	Fa# Sol# La# Si Do# Re# Mi#	6 #
Reb	Reb Mib Fa Solb Lab Sib Do	5 b
Lab	Lab Sib Do Reb Mib Fa Sol	4 b
Mib	Mib Fa Sol Lab Sib Do Re	3 b
Sib	Sib Do Re Mib Fa Sol La	2 b
Fa	Fa Sol La Sib Do Re Mi	1 b

Equivalencia de Fa#: Solb mayor = Solb-Lab-Sib-Dob-Reb-Mib-Fa. Tiene seis bemoles. No mezcles las dos escrituras en una misma escala.

Construir desde una raíz

Familia	Fórmula	Ejemplo
Mayor	1-3-5	C: Do-Mi-Sol
Menor	1-b3-5	Cm: Do-Mib-Sol
Disminuido	1-b3-b5	Cdim: Do-Mib-Solb
Aumentado	1-3-#5	Caug: Do-Mi-Sol#
Mayor 7	1-3-5-7	Cmaj7: Do-Mi-Sol-Si
Dominante 7	1-3-5-b7	C7: Do-Mi-Sol-Sib
Menor 7	1-b3-5-b7	Cm7: Do-Mib-Sol-Sib
Semidisminuido	1-b3-b5-b7	Cm7b5: Do-Mib-Solb-Sib
Disminuido 7	1-b3-b5-6*	Cdim7: Do-Mib-Solb-La*
add9	1-3-5-9	Cadd9: Do-Mi-Sol-Re
sus4	1-4-5	Csus4: Do-Fa-Sol
6/9	1-3-5-6-9	C6/9: Do-Mi-Sol-La-Re

*Para la lectura práctica del teclado escribo La, la tecla que tocamos. En análisis clásico puede aparecer como séptima disminuida con otra ortografía. Aquí priorizo reconocer el sonido y la posición sin introducir dobles alteraciones en este mapa inicial.



01 / SEIS MOVIMIENTOS

Escuchar antes de tocar

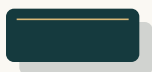
Densidad, función, pulso y coordinación. Antes de buscar más notas, vamos a descubrir cuánta intención pueden tener las que ya están sonando.

- 01 El peso de una sola nota
- 02 Tensión y reposo sin fórmulas
- 03 El pulso que sostiene
- 04 Las manos no compiten

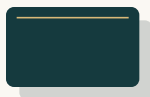
El peso de una sola nota

Quiero comenzar con algo que cualquiera puede tocar: una sola nota. Escuchar lo que deja a su alrededor nos prepara para elegir lo que vendrá después.

Más capas no garantizan más claridad.



1 nota



2 notas



Tríada



Color

• Escucha el espacio

Imagina tres situaciones: una voz y un piano; una banda con bajo y guitarras; una oración hablada. No necesitan la misma cantidad de notas. La densidad depende de cuántas voces suenan, de su registro, de la frecuencia de los ataques y de cuánto duran. Un acorde de tres notas repetido sin descanso puede ocupar más espacio que uno de cinco sostenido con intención.

• Construye por capas

Toca Do3 y deja terminar su sonido. Añade Sol3 y después Mi4. El acorde ya tiene fundamento, quinta y tercera. Agrega Re5: aparece el color de novena. No lo hagas automáticamente. Escucha si la nueva nota ayuda a la melodía o reclama una atención innecesaria. Si hay bajista, prueba retirar Do3; el conjunto puede seguir explicando el acorde.

• Distribuye antes de añadir

Los intervalos muy cerrados en el grave suelen perder definición. Separa las voces y compara. En esta edición Do4 designa el do central; algunos instrumentos muestran otro número de octava. La relación entre registros importa más que la etiqueta de la pantalla. No fuerces una apertura incómoda: reparte las notas entre las manos o elimina una duplicación.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Cuatro acordes, una decisión de espacio

Cadd9	Do3	Mi4-Sol4-Re5
G/B	Si2	Re4-Sol4-Si4
Am7	La2	Mi4-Sol4-Do5
Fmaj9	Fa2	Mi4-Sol4-La4-Do5

- **Práctica esencial**

Toca un acorde por compás, en 4/4 a 60 pulsos por minuto. Haz una vuelta con las tríadas y otra con las posiciones propuestas. En la tercera elimina una nota de la derecha. Graba las tres versiones al mismo nivel y canta encima. Decide cuál deja más sitio a tu voz; no elijas solo la que suena más grande a solas.

- **Un paso más**

Sostén Sol4 en los cuatro acordes: es quinta de C, fundamental de G, séptima de Am7 y novena de F. Cambia las otras voces sin reatacarlo cuando puedas. Si no alcanzas la posición, libera la nota y vuelve a tocarla suavemente.

- **Antes de avanzar**

Puedes explicar qué aporta cada nota y retirar una sin perder el pulso. Si necesitas apretar la mano para conservar todas, simplifica.

“ Cuando la congregación canta, ya hay una voz que merece nuestra atención. Prueba dejar sonar el acorde y escucharla hasta el siguiente cambio. Pregúntate qué necesita de ti esa frase. A veces tendrás una respuesta musical; otras, descubrirás que el espacio ya está completo.

Cuánto puede sostener una sola nota



- **Primero lo escucho**

Sostengo Do durante ocho pulsos y canto libremente encima. Repito con Do-Sol y después con Do-Mi-Sol. No busco decidir cuál versión es mejor: escucho cuánto espacio ocupa cada una y cuánto margen deja a una voz.

- **Ahora lo nombro**

Una nota ofrece un centro; dos pueden sugerir una quinta abierta; tres forman una tríada cuando reúnen fundamental, tercera y quinta. La densidad describe cuánta información simultánea presento. Más densidad no significa automáticamente más profundidad.

- **Comparo y transporto**

Repito la secuencia desde Re: Re; Re-La; Re-Fa#-La. Después de un compás completo de silencio. Si puedo reconocer las cuatro densidades sin mirar, el concepto ya comenzó a pasar del dibujo al oído.

“ Antes de añadir una nota, escucho qué está aportando la que ya suena.

Tensión y reposo sin fórmulas

Antes de buscar el nombre de una cadencia, vamos a escuchar su llegada. El oído puede empezar a reconocer una dirección que después aprenderemos a explicar.

Dm7

→

G7

→

Cmaj7

- **Encuentra el centro**

Toca Do-Fa-Sol-Do y canta Do al terminar. Esa nota funciona como referencia de reposo. La tonalidad no queda demostrada por el primer acorde: una canción en Do puede comenzar en Lam. Escucha finales de frase, duración y melodía. En un ciclo repetido el reposo puede quedar abierto a propósito.

- **La fuerza del dominante**

En Sol7 aparecen Si y Fa. Si puede subir a Do y Fa bajar a Mi cuando llega Do mayor. Ese movimiento de semitono hace audible la resolución. Toca únicamente Si3-Fa4 y después Do4-Mi4. Luego añade las fundamentales Sol2 y Do3. Has escuchado la función antes de memorizar su nombre.

- **Llegadas distintas**

Sol7-Do confirma el centro; Sol7-Lam cambia el destino esperado. Fa-Do ofrece una llegada plagal. Ninguna secuencia obliga a una emoción concreta. El tempo, el registro y lo que se está cantando modifican su efecto. Llamamos cadencia a un gesto de articulación o cierre; no todo par de acordes es un final.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Escuchar la llegada

V7 → I	Sol2 → Do3	Si3-Fa4 → Do4-Mi4
V7 → VIIm	Sol2 → La2	Si3-Fa4 → Do4-Mi4
IV → I	Fa2 → Do3	La3-Do4 → Sol3-Mi4

● Práctica esencial

Alterna las tres llegadas. Detén el metrónomo después de tocar y canta la nota que sientes como centro. Después vuelve al pulso y toca dos compases de preparación, uno de dominante y uno de llegada. Pide a alguien que elija el destino sin decírtelo y trata de reconocerlo por oído.

● Un paso más

Añade Rem7 antes de Sol7. La secuencia IIm7-V7-Imaj7 prepara, tensiona y resuelve. Mantén Fa4 entre Rem7 y Sol7; bájalo a Mi4 en Do. Este movimiento pequeño puede explicar más que un salto de todas las voces.

● Antes de avanzar

Distingues el cambio de bajo entre Do y Lam aunque las dos voces superiores sean iguales. Puedes cantar Si-Do y Fa-Mi antes de tocarlos.

“

No tenemos que cerrar con un acorde cada frase de una oración. Podemos sostener, esperar y escuchar a quien está hablando. Conocer las cadencias nos da opciones; la atención nos ayuda a reconocer cuándo una llegada puede acompañar y cuándo conviene seguir esperando.

Escuchar una llegada antes de explicarla



- **Primero lo escucho**

Toco G7 y después C. Repito varias veces y canto solamente Si-Do. Luego canto Fa-Mi. Sin estudiar todavía la definición, escucho dos líneas pequeñas que empujan hacia una llegada.

- **Ahora lo nombro**

G7 cumple función dominante en Do. Su tercera, Si, sube a Do; su séptima, Fa, baja a Mi. Esos semitonos ayudan a que V7-I se perciba como tensión y resolución, aunque el registro y la melodía pueden cambiar su intensidad.

- **Comparo y transporte**

Comparo G7-C con F-C. Después llevo el gesto a Sol: D7-G, escuchando Fa#-Sol y Do-Si. La palabra dominante deja de ser una etiqueta cuando puedo reconocer su dirección en más de un tono.

“

El nombre técnico confirma una dirección que primero aprendí a escuchar.

El pulso que sostiene

Cuando acompañamos, otros descansan sobre el tiempo que compartimos. Cuidar el pulso es una manera concreta de darles tranquilidad para cantar.

	1	y	2	y	3	y	4	y
Izquierda	●	•	•	•	●	•	•	•
Derecha	•	•	●	•	•	•	●	•

● Pulso y subdivisión

En 4/4 cuenta 1, 2, 3, 4. Para corcheas di 1 y 2 y 3 y 4 y. Las semicorcheas dividen cada pulso en cuatro partes iguales; los tresillos lo dividen en tres. Separemos cantidad de notas y velocidad: el pulso puede permanecer en 60 mientras cambia la subdivisión.

● El espacio también tiene medida

Sostén un acorde durante cuatro pulsos y guarda cuatro de silencio. Sigue contando. Cuando vuelves a entrar, compruebas si tu tiempo interior continuó. Anticipar un acorde significa tocarlo antes de su lugar fuerte; no significa arrastrar toda la banda hacia un tempo mayor.

● De 4/4 a 6/8

En 6/8 hay seis corcheas que suelen agruparse en dos pulsos de negra con puntillo: UNO dos tres CUATRO cinco seis. Siente dos apoyos grandes. Antes de usar un metrónomo, aclara si la cifra indica corcheas o negras con puntillo. Un número idéntico puede producir velocidades percibidas muy distintas.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Un patrón básico en 4/4

Mano izquierda	Tiempos 1 y 3	Fundamental; luego quinta
Mano derecha	Tiempos 2 y 4	Acorde ligero
Variante	“y” de 4	Anticipa el acorde siguiente

● **Práctica esencial**

Pon el metrónomo a 60. Toca Do con la izquierda en 1 y 3 y Mi-Sol con la derecha en 2 y 4 durante ocho compases. Después guarda silencio los compases pares. Regresa sin corregir a última hora. Si te adelantas, vuelve a cuatro negras por compás antes de repetir el silencio.

● **Un paso más**

Cuenta cada clic como tiempos 2 y 4 con el metrónomo a 40: el pulso musical será 80. Establece el patrón con palmas antes de tocar. Después prueba una sola anticipación cada cuatro compases, avisando al equipo.

● **Antes de avanzar**

Puedes cantar, contar y sostener el mismo tempo sin que un acorde difícil cambie la duración del compás.

“ Piensa en la tranquilidad que recibe el cantante cuando sabe dónde está el siguiente pulso. Esa constancia tiene valor aunque nadie la mencione al terminar el culto. Al estudiar ritmo, también estás preparando una forma de cuidar a quienes van a tocar contigo.

Mantener el pulso cuando no suena nada



- **Primero lo siento**

Marco cuatro pulsos con el pie y toco C solamente en el primero. Mantengo tres pulsos de silencio sin detener el movimiento interior. En la siguiente vuelta entro otra vez en uno.

- **Ahora lo nombro**

El pulso es la referencia regular; la subdivisión reparte cada pulso en partes menores. El silencio tiene duración y ocupa un lugar exacto. Mantener el tempo no significa atacar constantemente, sino conservar la referencia compartida.

- **Comparo y transporto**

Hago una vuelta con redondas, otra con dos blancas y otra con ocho corcheas, siempre a 60. Después repito sobre F-C-G-C. Cambian los ataques; el pulso permanece.

“ El tiempo continúa aunque mis manos decidan esperar.



PULSO Y PREPARACIÓN

La estructura libera

Cuando el pulso está preparado, deja de ocupar toda nuestra atención. Entonces podemos escuchar, acompañar y responder con libertad.

Las manos no compiten

No hace falta que las dos manos hablen todo el tiempo. Vamos a dar una responsabilidad a cada una y a escuchar cómo mejora el conjunto.

	1	y	2	y	3	y	4	y
Izquierda	●	•	•	•	●	•	•	•
Derecha	•	•	●	•	•	•	●	•

• Dos responsabilidades

La izquierda puede presentar el bajo o una nota guía; la derecha puede ofrecer el color y una respuesta melódica. Si tocas solo, alterna bajo y acorde. Con bajista, prueba terceras y séptimas en la zona media. No es obligatorio que la izquierda tenga siempre más actividad ni que la derecha improvise sin descanso.

• Independencia gradual

Practica una mano hasta poder contar en voz alta. Añade a la otra una sola nota larga. Después cambia únicamente el ritmo de esa nota. La dificultad debe venir de una variable cada vez: ritmo, posición o velocidad. Si modificas las tres a la vez no sabrás qué está fallando.

• Un rudimento útil

Usaremos L para izquierda y R para derecha. El patrón L-R-L-R distribuye ataques alternos; L-L-R-R distribuye parejas; L-R-L-L / R-L-R-R cambia el apoyo entre manos. Son ejercicios de coordinación rítmica, no una obligación estilística ni una nueva escuela pianística. Empieza sobre una mesa y después pasa a dos notas.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Coordinación sin saturar

Base	Izquierda: Do3 en 1	Derecha: Mi4-Sol4 en 2 y 4
Independencia	Izquierda: Do3 sostenido	Derecha: Sol4-Mi4-Re4-Mi4
Respuesta	Izquierda: Do3 y Sol3	Derecha: una frase; después silencio

• Práctica esencial

Toca L-R-L-R como corcheas a 50, con Do3 en L y Sol4 en R. Repite ocho veces sin aumentar volumen. Pasa a L-L-R-R. Finalmente usa L-R-L-L / R-L-R-R. No añadas acordes hasta mantener la igualdad del ritmo con ambas manos.

• Un paso más

Aplica el primer patrón a C-Am-F-G, cambiando una vez por compás. Luego conserva la izquierda en negras y toca con la derecha una respuesta de tres notas solo en el cuarto compás.

• Antes de avanzar

El patrón sigue estable cuando una mano toca más suave que la otra. Puedes detener cualquiera de las dos sin detener la cuenta.

“

Si el bajista empieza a crear movimiento, escucha antes de añadir otro recorrido con tu izquierda. Podemos responder cambiando nuestra parte. Esa disposición a adaptarnos es una pequeña expresión de lo que también necesitamos en la convivencia del equipo.

Una fórmula, doce posibilidades



• La distancia antes que el nombre

Cuando construyo una escala mayor no intento recordar una fotografía distinta para cada tonalidad. Parto de una secuencia de distancias: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono. En el teclado, un semitono es el paso a la tecla inmediata; un tono contiene dos semitonos. La fórmula no depende de comenzar en una tecla blanca.

• Construir sin adivinar

Elijo una tónica y avanzo contando teclas, incluidas las negras. Desde Re obtengo Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do#-Re. Después reviso la escritura: cada nombre de nota debe aparecer una sola vez. Por eso escribo Fa# y Do#, no Solb y Reb, aunque algunas alturas coincidan físicamente con otras teclas.

• Llevarla a las manos

Toco primero la escala lentamente y nombro cada nota. Después construyo I, IV y V tomando una nota sí y otra no: Re-Fa#-La; Sol-Si-Re; La-Do#-Mi. Finalmente improviso una frase de tres notas y la respondo desde otro registro. La escala deja de ser una fila cuando empieza a producir acordes y melodía.

“

No memorizo doce dibujos aislados: comprendo una relación y la traslado.

Los grados hablan entre tonalidades



• Números que transportan

Los números romanos me permiten reconocer una relación aunque cambie el tono. En una escala mayor, las tríadas aparecen como I, IIm, IIIm, IV, V, VIIm y VII°. En Do son C, Dm, Em, F, G, Am y Bdim; en Re son D, Em, F#m, G, A, Bm y C#dim. La función permanece aunque cambien las teclas.

• Tres familias para comenzar

Escucho I como centro, IV como apertura y V como dirección hacia el centro. IIm, IIIm y VIIm aportan regiones menores con funciones distintas; VII° concentra inestabilidad. Estas palabras no dictan una emoción. Me ayudan a prever hacia dónde puede moverse una frase y a comunicarlo con otros músicos.

• Ejercicio de respuesta

Toco I-VIIm-IV-V en Do, Sol y Re. Digo los grados antes de los nombres de acorde. En cada tonalidad conservo un ritmo idéntico y busco inversiones cercanas. Después canto una nota larga sobre el ciclo y observo cómo cambia su función. Así una teoría, oído, movimiento y melodía en un solo ejercicio.

“

El grado no me dice solamente qué acorde es; me ayuda a escuchar qué lugar ocupa.



02 / SEIS MOVIMIENTOS

Acordes que respiran

Inversiones, colores y distribución. La riqueza aparece cuando cada voz encuentra su lugar.

05 Inversiones con dirección

06 Colores esenciales

07 Séptimas y novenas útiles

08 Voicings abiertos

Inversiones con dirección

Un acorde que ya conoces puede abrir un camino nuevo al cambiar su bajo. Quiero que descubras ese recorrido antes de memorizar más posiciones.



• Identidad y posición

Do-Mi-Sol, Mi-Sol-Do y Sol-Do-Mi contienen la misma tríada. Son posición fundamental, primera inversión y segunda inversión si esas notas son el bajo real. Mover únicamente la mano derecha no cambia la inversión del conjunto cuando otro instrumento mantiene Do en el bajo.

• Lee la barra

C/E significa Do mayor con Mi en el bajo. La letra izquierda nombra el acorde; la derecha, la nota grave. En C/D el bajo no pertenece a la tríada: es un acorde con bajo indicado, no una inversión de Do mayor. La barra no significa dividir ni tocar dos acordes completos.

• Traza una línea

C-G/B-Am-F permite Do-Si-La-Fa en el bajo. C/E-F-G conduce Mi-Fa-Sol hacia arriba. Toca primero el recorrido grave solo y cántalo. Después coloca las voces superiores cerca unas de otras. El bajo puede caminar mientras el acorde de arriba apenas se mueve.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Un bajo descendente

C	Do3	Mi4-Sol4-Do5
G/B	Si2	Re4-Sol4-Si4
Am	La2	Do4-Mi4-La4
Am/G	Sol2	Do4-Mi4-La4

- **Práctica esencial**

Toca el ejemplo y termina en F. Primero usa una nota de bajo y la tríada derecha. Luego toca el bajo sin mirar y canta su nombre. Compara Am/G con G: comparten bajo en esa situación, pero no tienen la misma identidad superior.

- **Un paso más**

Prueba F-C/E-Dm7-G7. Mantén Do4 entre los tres primeros cuando la posición lo permita. En G7 cambia Do por Si para dejar oír la tercera. No conviertas cada enlace en un salto de octava.

- **Antes de avanzar**

Puedes decir qué acorde suena y qué nota está debajo. No confundes una posición derecha con la inversión de toda la banda.

“ Habla las inversiones con el bajista antes de la reunión. Una conversación breve puede evitar un desacuerdo que después parezca un problema de sonido. La preparación incluye esas decisiones sencillas que permiten a los demás trabajar con confianza.

La inversión como camino, no como dibujo



• Primero lo veo y lo toco

Toco C como Do-Mi-Sol. Para llegar a G mantengo Sol y acerco las otras voces: Si-Re-Sol. Después enlazo Am como La-Do-Mi y F como La-Do-Fa. Observo cuánto se mueve cada dedo.

• Ahora lo nombro

Una inversión depende de la nota más grave del acorde completo. G/B significa Sol mayor con Si en el bajo. La posición de la derecha puede estar invertida sin cambiar el bajo real si otro instrumento mantiene la fundamental.

• Comparo y transporto

Comparo C-G/B-Am-F con C-G-Am-F usando todas las posiciones fundamentales. Luego transporto el primer recorrido a Sol: G-D/F#-Em-C. Escucho qué versión produce una línea de bajo más continua.

“ No memorizo una fotografía: sigo el camino de cada voz.



CONDUCCIÓN DE VOCES

Caminos cercanos

Cada voz encuentra el siguiente acorde recorriendo solamente lo necesario. La continuidad nace de comprender el camino, practicarlo y después dejar que las manos lo recuerden.

Una mano que encuentra el camino

● Por qué enseño este movimiento

Podemos conocer todos los acordes de una canción y, aun así, sentir inseguridad al cambiar de uno a otro. Muchas veces la dificultad está en la distancia que recorreremos para encontrarlos. He ordenado estas posiciones para que la mano aprenda trayectos cercanos, naturales y repetibles. Con la práctica construimos memoria muscular y dejamos de tocar cada cambio como si fuera la primera vez.

● Lo que quiero que escuches

Toca Do-Mi-Sol y después Do-Fa-La, en el mismo registro. Do permanece; Mi sube a Fa; Sol sube a La. Hemos cambiado de C a F moviendo solamente lo necesario. El oído percibe continuidad porque una voz permanece y las otras recorren distancias pequeñas. Esta conexión entre las notas de un acorde y las del siguiente nos permite interpretar canciones y armonías sencillas con mayor facilidad.

● Una decisión antes de tocar

Antes de mover la mano, busco una nota compartida. Después observo qué nota cercana necesita cada una de las otras voces. Mantengo el orden grave, medio y agudo para escuchar tres líneas comprensibles. Quiero que estudies primero dos acordes lentamente y cantes solo la voz superior. Así el movimiento se convierte poco a poco en una respuesta natural de la mano.

● Tu primera prueba

Toca C y F cuatro veces, sin pedal y sin metrónomo. Deja cada acorde cuatro pulsos y utiliza ese tiempo para mirar el siguiente. Después hazlo mirando menos. La meta es llegar con claridad y sin apretar la mano. Si aparece tensión, suelta, descansa y reduce la dificultad. La economía de movimiento debe ayudarte a tocar con mayor comodidad.

● Al acompañar

Una voz que canta necesita un suelo estable. Cuando estos movimientos ya forman parte de la memoria muscular, puedo prestar más atención a dónde respira la voz, cuándo termina una frase y hacia dónde se dirige la canción. Esa es la libertad que busco: facilidad de interpretación, seguridad y espacio mental para escuchar mientras toco.

El punto indica dónde tocar

- **Cómo utilizo el punto**

En mi sistema de trabajo tomo como referencia un teclado de cinco octavas. Las notas sin punto pertenecen a la tercera octava del teclado; las notas con punto pertenecen a la segunda. Utilizo el punto para señalar el registro. No alarga la duración de la nota ni indica una articulación.

- **Cómo lo escribiremos aquí**

Usaremos el punto después del nombre: La· significa La de la segunda octava; La sin punto significa La de la tercera. En el teclado de referencia, la segunda octava está inmediatamente a la izquierda de la tercera. Por eso La·-Re-Fa# puede tocarse como un grupo cercano: La queda debajo del Do que inicia la tercera octava.

- **Dos sistemas que no debemos mezclar**

Este taller usa octavas relativas al teclado. En otros capítulos, Do₄ nombra el do central según la convención allí indicada. No deduzcas que tercera octava equivale siempre a Do₃: depende de qué nota inicia el instrumento. Para aplicar la idea en un teclado que no comienza en Do, localiza primero una zona cómoda alrededor del do central y conserva las mismas distancias.

- **Antes de leer una tabla**

Identifica los grupos de dos teclas negras y encuentra Do justo a su izquierda. Señala el Do que inicia la zona elegida como tercera octava. Localiza después La y Si inmediatamente a su izquierda: esas son La· y Si·. Toca La·-Do-Mi y luego Si·-Re-Sol. No añadas todavía el bajo.

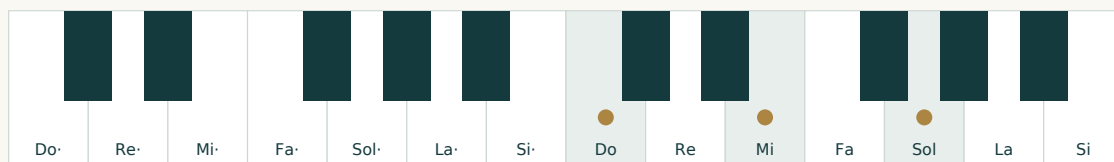
- **Una precisión útil**

Los puntos de este taller pertenecen a los nombres escritos de las notas. Si más adelante lees una partitura, el punto junto a una figura puede significar otra cosa. La leyenda de cada representación debe quedar clara antes de comenzar.

La distancia se puede ver

En estos diagramas el punto identifica la segunda octava del teclado de referencia. Solo se marcan las teclas que se tocan en el ejercicio, no todas sus repeticiones.

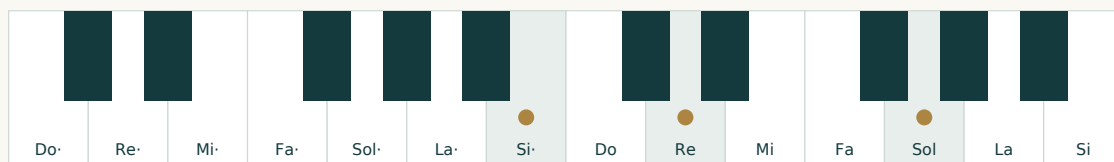
C: Do-Mi-Sol



SEGUNDA OCTAVA

TERCERA OCTAVA

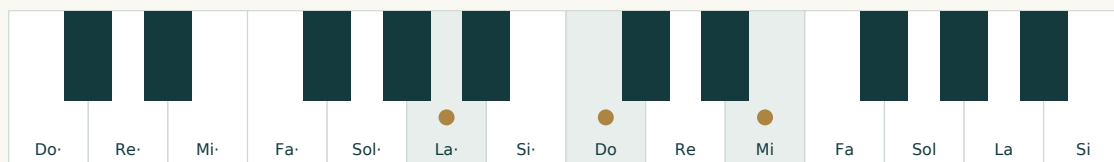
G: Si-Re-Sol



SEGUNDA OCTAVA

TERCERA OCTAVA

Am: La-Do-Mi



SEGUNDA OCTAVA

TERCERA OCTAVA

F: La-Do-Fa



SEGUNDA OCTAVA

TERCERA OCTAVA

Observa la última pareja: Am y F comparten La y Do. Solo Mi se desplaza hasta Fa. Practica sin pedal para escuchar ese movimiento con claridad.

Invertir y distribuir no son lo mismo

- **Tres formas del mismo acorde**

Do-Mi-Sol, Mi-Sol-Do y Sol-Do-Mi contienen las mismas tres notas. Si esas son todas las notas que suenan, el bajo determina el estado: Do abajo es fundamental; Mi abajo, primera inversión; Sol abajo, segunda inversión. El orden cambia, pero seguimos escuchando un acorde de Do mayor.

- **La izquierda también cuenta**

Ahora toca Do grave con la izquierda y Mi-Sol-Do con la derecha. La derecha utiliza una disposición invertida de la tríada, pero el acorde completo tiene Do en el bajo. Por tanto, el conjunto está en estado fundamental. Esto importa al escribir un cifrado: C/E pide Mi en el bajo real, no simplemente Mi como nota inferior de la mano derecha.

- **Una prueba de oído**

Mantén Do-Mi-Sol arriba y alterna Do, Mi y Sol en el bajo, uno por compás. Escucha cómo cambia la sensación de apoyo. Luego fija Do en el bajo y cambia las tres disposiciones de la derecha. En la primera prueba cambias el bajo del conjunto; en la segunda cambias el registro de las voces superiores.

- **Elige según la melodía**

Si necesitas dejar Mi como nota superior, prueba Sol-Do-Mi. Si quieres Sol arriba, Do-Mi-Sol puede servir. Una inversión no se escoge únicamente porque quede cerca: también puede ayudar a acompañar una nota de la melodía o a construir una respuesta entre frases.

- **Comprueba que lo entendiste**

Con Do en la izquierda y Sol-Do-Mi en la derecha, ¿qué nota define el bajo? Do. ¿Y si la izquierda cambia a Mi y no hay otro instrumento más grave? Mi: el conjunto puede cifrarse C/E. Escucha el arreglo completo antes de nombrar una inversión.

Dos acordes, tres líneas

- **C hacia F, nota por nota**

Parte de Do-Mi-Sol. Para llegar a F, conserva Do, sube Mi a Fa y sube Sol a La. Las distancias son cero, un semitono y dos semitonos. La mano no tiene que buscar Fa-La-Do más arriba: ya dispone de otra posición completa de F en el mismo lugar.

- **Escucha cada camino**

Toca únicamente Mi-Fa varias veces. Después Sol-La. Por último, sostén Do mientras las otras dos líneas cambian. Si no puedes mantener físicamente Do con comodidad, vuelve a atacarlo suavemente: conservar una altura no obliga siempre a ligar con el mismo dedo. El fraseo y la comodidad también cuentan.

- **Un movimiento distinto**

Desde Do-Mi-Sol, ve a Si-Re-Sol para formar G. Sol permanece; Do baja a Si y Mi baja a Re. El movimiento total vuelve a ser pequeño. La dirección es diferente: dos voces bajan. Canta Mi-Re y escucha cómo esa línea modifica la sensación de la llegada.

- **Práctica en cuatro pulsos**

Compás 1: C. Compás 2: F. Compás 3: C. Compás 4: G. Repite cuatro vueltas. Toca el acorde en el primer pulso y escucha durante los otros tres. Empieza sin bajo y sin pedal. Después añade las fundamentales en la izquierda, dejando suficiente distancia para que no se mezclen con las voces superiores.

- **La comprobación**

Si puedes decir qué nota permanece antes de tocar el siguiente acorde, estás empezando a comprender el recorrido. Si únicamente recuerdas la forma de la mano, vuelve a nombrar las notas. La memoria física es útil; entenderla te permitirá transportarla.

Cuatro acordes sin grandes saltos

- **El recorrido**

Vamos a trabajar I-V-VIm-IV en Do mayor: C-G-Am-F. Toca en la zona del taller Do-Mi-Sol; Si-Re-Sol; La-Do-Mi; La-Do-Fa. Son cuatro acordes completos. Cada voz conserva su posición relativa: grave con grave, media con media y aguda con aguda.

- **Del segundo al tercero**

G hacia Am no comparte ninguna nota entre sus tríadas. Eso no impide una conexión suave: Si baja a La, Re baja a Do y Sol baja a Mi. No fuerces una nota común donde no la hay. El objetivo es escoger un camino cercano y musical, no cumplir una regla a cualquier precio.

- **Del tercero al cuarto**

Am y F comparten La y Do. Conserva ambas alturas y mueve Mi a Fa. Solo una voz cambia. Si la izquierda toca las fundamentales La y Fa, el cambio armónico se percibe con claridad aunque casi toda la derecha permanezca quieta.

- **Cerrar la vuelta**

Desde La-Do-Fa regresa a Do-Mi-Sol. Hay más movimiento que en el enlace anterior, pero el regreso recupera la posición de inicio. Este pequeño reajuste evita que cada repetición te lleve más abajo. Una posición óptima para dos acordes no siempre resuelve por sí sola una vuelta completa.

- **Tres maneras de practicar**

Primero: un acorde por compás, cuatro pulsos cada uno. Después: dos pulsos por acorde. Finalmente: conserva cuatro pulsos, pero toca la izquierda en el primero y la derecha en el segundo. Cambia una sola dificultad cada vez. Graba una vuelta y comprueba si el pulso permanece cuando tus ojos buscan la siguiente posición.

El círculo no es una carrera

• Dos sentidos de un mismo mapa

En el sentido de quintas ascendentes recorre

C-G-D-A-E-B-F#/Gb-Db-Ab-Eb-Bb-F-C. En sentido contrario aparecen cuartas ascendentes: C-F-Bb-Eb-Ab-Db-Gb-B-E-A-D-G-C. En el teclado, Fa# y Solb comparten tecla; cambiamos la escritura para mantener legibles las tonalidades.

• Qué estamos entrenando

En este ejercicio todos los acordes del círculo son mayores. Es un recorrido de práctica, no el campo armónico de Do mayor. Para separar ambas ideas: aquí recorreremos doce posiciones, pero no afirmamos que las doce pertenezcan a una misma escala. Al acompañar una canción, sus acordes y su melodía deciden qué partes del mapa necesitamos.

• Empieza con un cuarto de vuelta

Toca C-F-Bb-Eb. Busca las posiciones indicadas en la tabla de consulta. Conserva una nota cuando exista y escucha las otras dos. Detente en Eb; vuelve a comenzar desde C. No añadas todavía los ocho acordes restantes. Cuatro cambios seguros sirven más que doce cambios atropellados.

• La posición puede cambiar

La tabla ofrece una zona de referencia para encontrar cada acorde. No obliga a utilizar siempre esa disposición. Si una posición contigua permite conservar mejor la melodía o reducir un salto, úsala. El círculo explica relaciones entre fundamentales; la conducción de voces decide el trayecto de cada nota.

• Ampliar con criterio

Cuando completes tres vueltas sin perder el pulso, añade Ab y Db. Después incorpora Gb y B. Termina con E-A-D-G-C. Practica también el sentido contrario, porque conocer un trayecto de ida no garantiza que la vuelta salga sola. Mantén volumen moderado, muñecas libres y pausas breves.

Doce tríadas mayores

Notas de grave a agudo. Punto = segunda octava; sin punto = tercera. Las posiciones son referencias de estudio, no una obligación para cada enlace.

Acorde	Posición	Estado sin otro bajo
C	Do-Mi-Sol	Fundamental
Db	Reb-Fa-Lab	Fundamental
D	La-Re-Fa#	Segunda
Eb	Sib-Mib-Sol	Segunda
E	Si-Mi-Sol#	Segunda
F	Do-Fa-La	Segunda
F#	Do#-Fa#-La#	Segunda
G	Si-Re-Sol	Primera
Ab	Do-Mib-Lab	Primera
A	La-Do#-Mi	Fundamental
Bb	Sib-Re-Fa	Fundamental
B	Si-Re#-Fa#	Fundamental

He ordenado estas posiciones para favorecer un movimiento cercano y natural. En Eb utilizo Sib para conservar las notas consecutivas dentro de la zona elegida. Escribo Db y Ab porque permiten leer con claridad la función de cada nota en esas tonalidades.

Doce tríadas menores

Notas de grave a agudo. Punto = segunda octava; sin punto = tercera. Las posiciones son referencias de estudio, no una obligación para cada enlace.

Acorde	Posición	Estado sin otro bajo
Cm	Do-Mib-Sol	Fundamental
C#m	Do#-Mi-Sol#	Fundamental
Dm	La-Re-Fa	Segunda
Ebm	Sib-Mib-Solb	Segunda
Em	Si-Mi-Sol	Segunda
Fm	Do-Fa-Lab	Segunda
F#m	Do#-Fa#-La	Segunda
Gm	Sib-Re-Sol	Primera
G#m	Si-Re#-Sol#	Primera
Am	La-Do-Mi	Fundamental
Bbm	Sib-Reb-Fa	Fundamental
Bm	Si-Re-Fa#	Fundamental

En Bbm utilizo Reb, su tercera menor. En Cm escribo Mib y en Fm, Lab. Elijo estos nombres porque muestran con claridad la construcción menor y la función de cada nota.

De las posiciones a una canción

- **Una melodía cambia la decisión**

Las notas superiores del ejercicio C-G-Am-F son Sol-Sol-Mi-Fa. Esa línea pertenece al acompañamiento; no necesariamente coincide con lo que canta la voz. Si el cantante sostiene Mi sobre F, el conjunto puede producir el color de Fmaj7. Si ese color no encaja con el arreglo, revisa la disposición y la intención antes de añadir más notas.

- **No todo debe quedar inmóvil**

Prueba C: Do-Mi-Sol; G: Si-Re-Sol; Am: Do-Mi-La; F: Do-Fa-La. Aquí la voz superior pasa de Sol a La y se mantiene. Has permitido un movimiento algo mayor para orientar la línea hacia arriba. La economía de movimiento es una herramienta; la dirección musical sigue siendo la decisión principal.

- **Cuando entra el bajista**

Practica primero las tríadas de la derecha con las fundamentales en la izquierda. Después imagina que el bajo ya cubre esas fundamentales: retira la izquierda durante una vuelta. Escucha si realmente necesitas rellenar ese espacio. En la banda, una parte sencilla puede funcionar mejor porque otras personas completan el sonido.

- **Aplicación al ensayo**

Escoge ocho compases de una canción que el equipo conozca. Escribe los acordes, identifica las notas que canta la voz en cada cambio y prepara dos disposiciones posibles. Toca ambas con el cantante. Pregunta cuál deja más espacio a la frase. Esa respuesta musical vale más que elegir la posición con menos centímetros de recorrido.

- **Servir con preparación**

Llegar al ensayo con alternativas permite escuchar y responder con calma. Podemos estudiar muchas posiciones y usar pocas. El conocimiento cumple su propósito cuando ayuda al equipo a tocar unido y a la congregación a cantar con confianza.

Transportar sin empezar de cero

• Conserva la función

Si la canción pasa de Do a Re mayor, I-V-VIm-IV se convierte en D-A-Bm-G. El patrón de funciones permanece. Las notas cambian. Primero escribe las tríadas: Re-Fa#-La; La-Do#-Mi; Si-Re-Fa#; Sol-Si-Re. Después escoge posiciones cercanas.

• Una propuesta en Re

Toca Re-Fa#-La; Do#-Mi-La; Si-Re-Fa#; Si-Re-Sol. Conserva La entre D y A. Para A hacia Bm descienden las tres voces. Entre Bm y G permanecen Si y Re, mientras Fa# sube a Sol. Es la misma lógica del ejercicio en Do, ahora con otras teclas.

• La escritura ayuda

En Re mayor utiliza Fa# y Do#. Escribir Solb y Reb activaría las mismas teclas, pero ocultaría los grados tercero y séptimo de esa escala. En un libro de armonía queremos reconocer tanto la tecla que suena como la función que cumple.

• Tu turno en Fa

Escribe I-V-VIm-IV de Fa mayor. Obtendrás F-C-Dm-Bb. Una posibilidad cercana es Do-Fa-La; Do-Mi-Sol; Re-Fa-La; Re-Fa-Sib. Hay otras soluciones válidas. Compara el último acorde con Sib-Re-Fa y decide qué voz superior quieres escuchar.

• Comprueba el aprendizaje

Nombra los acordes sin mirar. Canta las fundamentales. Toca solo la derecha. Añade después el bajo y, finalmente, una melodía sencilla que conozcas. Si cambias de tonalidad y pierdes el pulso, vuelve a separar las tareas. Transportar incluye oído, lectura de funciones y conocimiento del teclado.

Un plan de práctica que se puede cumplir

- **Cinco minutos: localizar**

Encuentra las posiciones de C, F, G y Am. Nombra sus tres notas antes de tocarlas. Identifica cuáles llevan punto. Hazlo sin pedal y con una presión cómoda. Si necesitas mirar la tabla, mírala; después intenta encontrar de nuevo el acorde sin leer.

- **Cinco minutos: conectar**

Trabaja C-F, C-G y Am-F. Toca un acorde cada cuatro pulsos. Observa qué dedos pueden descansar y cuáles deben moverse. No obligues a un dedo a permanecer si eso produce una postura incómoda: puedes redistribuir la digitación o volver a atacar una nota compartida.

- **Cinco minutos: escuchar**

Graba C-G-Am-F durante cuatro vueltas. En la primera escucha solo el pulso. En la segunda, escucha la voz superior. En la tercera, revisa si el pedal mezcla acordes que deberían distinguirse. Haz una corrección concreta y vuelve a grabar una sola toma.

- **Cuando esto resulte cómodo**

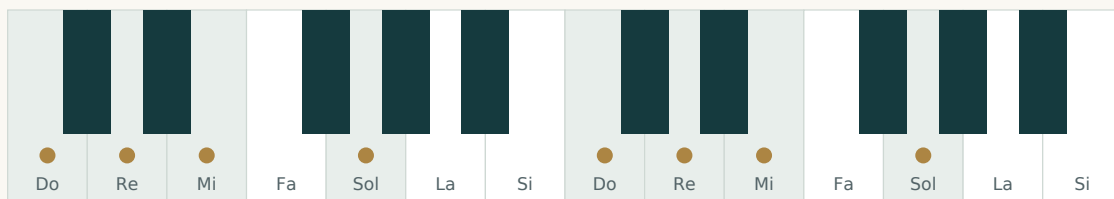
Añade una tonalidad nueva y cuatro acordes del círculo. Aumenta ligeramente el tempo solo cuando puedas anticipar el próximo cambio. No necesitas una cifra de velocidad para demostrar que has aprendido. Un acompañamiento lento también exige precisión, equilibrio y dominio del sonido.

- **Antes de pasar a otro recurso**

Antes de añadir otra idea, me sirve comprobar cuatro cosas: puedo explicar el punto, distinguir la disposición de la derecha del bajo real, conservar una nota común y conectar dos acordes sin nota común. También busco tocar la vuelta completa sin que la mano se desplace cada vez más hacia un extremo. Si una tarea todavía pide atención, ya hemos encontrado qué practicar mañana.

Colores esenciales

A veces basta una nota para abrir el sonido. Vamos a aprender qué estamos añadiendo y cuándo ese color ayuda a la canción.



Cadd9: Do, Mi, Sol y Re. Dorado: notas seleccionadas.

• Añadir o sustituir

Cadd9 contiene Do-Mi-Sol-Re: la tercera sigue presente. Csus2 contiene Do-Re-Sol y Csus4, Do-Fa-Sol: en la lectura básica la suspensión reemplaza la tercera. add2 suele nombrar las mismas clases de altura que add9, con una sugerencia de registro; el cifrado por sí solo no fija todas las octavas.

• La novena no lo explica todo

C9 incluye séptima menor: Do-Mi-Sol-Sib-Re. Cadd9 no la exige. Cmaj9 lleva Si natural. Esta diferencia de una nota cambia el carácter y a menudo la función. Antes de usar un sonido favorito, pronuncia su fórmula y confirma si encaja con la melodía.

• Sexta y novena

C6/9 combina 1-3-5-6-9: Do-Mi-Sol-La-Re. Puede ofrecer un reposo abierto. No necesitas tocar las cinco notas; conserva tercera y los colores que quieras destacar. Una suspensión puede resolver a la tercera o mantenerse como sonoridad estable según el estilo y el contexto.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Una raíz, cuatro colores

Cadd9	Do3	Mi4-Sol4-Re5
Csus2	Do3	Re4-Sol4
Csus4 → C	Do3	Fa4-Sol4 → Mi4-Sol4
C6/9	Do3	Mi4-La4-Re5

- **Práctica esencial**

Mantén Do3 con la izquierda y alterna los cuatro ejemplos, dejando dos compases a cada uno. Canta Mi4 sobre ellos y después Fa4. Escucha la fricción de Fa contra Mi en Cadd9. Prueba retirar la tercera o mover la melodía; no fuerces el mismo color bajo todas las notas.

- **Un paso más**

En C-G-Am-F usa Cadd9, Gsus4-G, Am7 y F6/9. Cambia únicamente la suspensión dentro del compás de G. Graba otra vuelta sin ese movimiento y decide si la frase lo necesita.

- **Antes de avanzar**

Distingues C9, Cmaj9 y Cadd9 tanto por sus notas como por su sonido.

“ Te animo a disfrutar el color que acabas de descubrir. Después canta encima y comprueba cómo lo recibe la melodía. Aprender también consiste en guardar un recurso para otro momento sin sentir que el tiempo de estudio ha sido perdido.

Una nota nueva cambia el significado



• Primero comparo

Toco C y añado Re sin retirar Mi: Cadd9. Después retiro Mi y conservo Re: Csus2. Finalmente añado Sib junto a Re: C9. Escucho cómo una sola decisión cambia claridad, suspensión o tensión.

• Ahora lo nombro

add9 añade la novena y conserva la tercera. sus2 sustituye la tercera por la segunda. El símbolo 9 supone una séptima menor además de la novena. Las tres posiciones comparten notas, pero no comunican lo mismo.

• Lo llevo a otra raíz

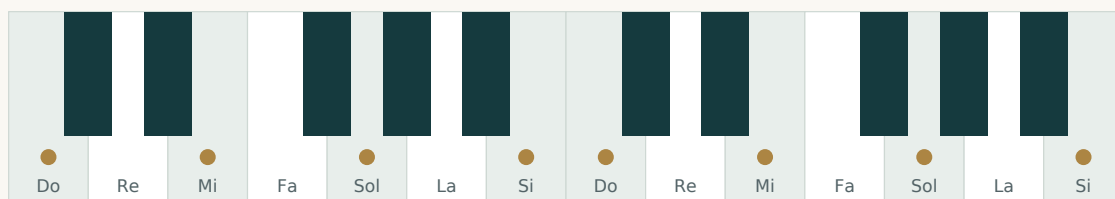
Repito desde F: Fadd9, Fsus2 y F9. Digo en voz alta qué nota conservo, cuál retiro y cuál incorporo. Transportar me obliga a comprender la fórmula en lugar de depender de una forma fija.

“

El color se vuelve útil cuando puedo explicar qué nota lo produce.

Séptimas y novenas útiles

Si los nombres de estos acordes te parecen complicados, vuelve a las notas. Una diferencia pequeña, escuchada con paciencia, permite comprender una familia entera.



Cmaj7: la séptima mayor es Si natural.

• Cuatro familias

Mayor séptima: 1-3-5-7. Dominante: 1-3-5-b7. Menor séptima: 1-b3-5-b7. Semidisminuido: 1-b3-b5-b7. En Do: Cmaj7 lleva Si; C7 lleva Sib; Cm7 añade Mib; Cm7b5 cambia Sol por Solb. Toca cada uno lentamente y reconoce qué nota cambió.

• Construir desde la escala

Al apilar terceras diatónicas en Do mayor obtienes Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7 y Bm7b5. El séptimo grado con cuatro notas es semidisminuido, no Bdim7. Bdim7 contiene Lab; Bm7b5 contiene La. Una etiqueta imprecisa crea una nota equivocada.

• Omitir con criterio

En conjunto puedes omitir una quinta justa antes que una tercera o séptima, porque estas últimas definen gran parte de la identidad. La quinta alterada sí puede ser esencial. Con bajista también puedes retirar la fundamental. Una omisión no es una fórmula obligatoria: escucha si el acorde continúa siendo reconocible.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Familias sobre Do

Cmaj7	Do3	Mi4-Sol4-Si4
C7	Do3	Mi4-Sol4-Sib4
Cm7	Do3	Mib4-Sol4-Sib4
Cm7b5	Do3	Mib4-Solb4-Sib4

● **Práctica esencial**

Toca cada familia y canta primero su tercera y después su séptima. Añade Re5 a las tres primeras. Compara Cm9 con Cm7: la novena no convierte el acorde en mayor. Transporta a Fa y Sol usando fórmulas, no copiando la forma visual de las teclas.

● **Un paso más**

Con un bajo grabado Do-La-Re-Sol, toca Mi-Si; Do-Sol; Fa-Do; Si-Fa. Después añade Re, Si, Mi y La respectivamente para obtener colores de novena en Cmaj9, Am9, Dm9 y G9.

● **Antes de avanzar**

Puedes construir los siete acordes diatónicos de séptima de una tonalidad sin confundir dominante con mayor séptima.

“ Si una novena dificulta escuchar lo que canta la iglesia, puedes retirarla. El conocimiento sigue estando en tus manos aunque decidas simplificar. Esa libertad para elegir me interesa tanto como la capacidad de construir el acorde completo.

La séptima revela la familia del acorde



• Primero escucho el contraste

Mantengo Do y Sol. Cambio solamente Mi y Si para formar Cmaj7, C7, Cm7 y Cm7b5. Toco cada acorde durante cuatro pulsos y canto la nota que ha cambiado.

• Ahora lo nombro

Cmaj7 contiene tercera mayor y séptima mayor. C7 mantiene tercera mayor y baja la séptima. Cm7 baja tercera y séptima. Cm7b5 también baja la quinta. Las fórmulas reúnen diferencias que ya puedo oír.

• Comparo y transporto

Escribo 1-3-5-7, 1-3-5-b7, 1-b3-5-b7 y 1-b3-b5-b7. Después construyo las cuatro familias desde Re. Si una nota genera duda, regreso a la fórmula y al sonido anterior.

“

Una familia armónica se reconoce mejor cuando comparo una sola diferencia cada vez.

Voicings abiertos

La amplitud no depende de forzar las manos. Vamos a repartir el acorde para que cada voz pueda oírse y tu manera de tocar conserve comodidad.

Cerrado	Drop 2	Con raíz
Si4	Si4	Si4
Sol4	Mi4	Mi4
Mi4	Do4	Sol3
Do4	Sol3	Do3

• Repartir el acorde

Una posición cerrada agrupa voces cercanas; una abierta separa algunas de ellas. Cmaj7 puede sonar como Do3–Sol3 en la izquierda y Mi4–Si4 en la derecha. La identidad sigue siendo la misma. Decide primero la nota más alta, porque el oído suele seguirla como una melodía.

• Qué significa drop 2

Parte de cuatro voces cerradas ordenadas de grave a agudo: Do4–Mi4–Sol4–Si4. La segunda voz desde arriba es Sol4. Bájala una octava: Sol3–Do4–Mi4–Si4. Eso es drop 2. No consiste en bajar la segunda nota desde abajo ni en mover cualquier nota al azar.

• El conjunto manda

Si el bajo de toda la banda es Do, ese drop 2 no convierte el conjunto en C/G. Si tocas solo y Sol queda como nota más grave, sí cambia el bajo percibido. Los nombres describen dimensiones distintas: voicing habla de distribución; inversión, de qué nota del acorde queda debajo.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Abrir Cmaj7

Cerrado	Do4-Mi4	Sol4-Si4
Drop 2	Sol3-Do4	Mi4-Si4
Abierto con raíz	Do3-Sol3	Mi4-Si4

● Práctica esencial

Toca las tres posiciones al mismo volumen. Escucha cuál deja sitio a una melodía en Sol4. Repite con Fmaj7: Fa4-La4-Do5-Mi5; después baja Do5 a Do4. Divide el resultado entre las manos sin forzar una extensión.

● Un paso más

Crea posiciones abiertas de Dm7-G7-Cmaj7 con una voz superior La4-Sol4-Sol4. No es necesario usar drop 2 en cada acorde. Escribe las notas exactas y comprueba la tercera y la séptima de cada uno.

● Antes de avanzar

Puedes señalar la segunda voz desde arriba antes de desplazarla. El cambio de registro no altera accidentalmente una nota.

“ Prueba el voicing con el equipo y recibe sus observaciones. Puede sonar hermoso a solas y necesitar otra distribución dentro de la banda. Escuchar esa diferencia nos ayuda a ofrecer lo aprendido con humildad y a encontrar un lugar útil para cada voz.

Abrir el acorde sin abrir la mano de más



• Primero distribuyo

En lugar de tocar Cmaj7 cerrado, coloco Do-Sol en la izquierda y Mi-Si en la derecha. Escucho el espacio entre las manos y compruebo si cada nota sigue teniendo una función clara.

• Ahora lo nombro

Un voicing abierto redistribuye las voces en más de una octava. No cambia por sí solo la identidad del acorde. El registro, las duplicaciones y la presencia de un bajista determinan cuánto espacio conviene ocupar.

• Comparo y transporto

Alterno Cmaj7 cerrado y abierto al mismo volumen. Después hago Fmaj7 como Fa-Do | La-Mi y G6 como Sol-Re | Si-Mi. Mantengo las manos cómodas; amplitud musical no significa tensión física.

“ La profundidad aparece al repartir bien, no al estirar por impresionar.



03 / SEIS MOVIMIENTOS

Movimiento y atmósfera

Notas comunes, bajos, pasos y forma. Vamos a conectar cada llegada con la siguiente y a escuchar el recorrido.

09 Notas comunes

10 El poder del bajo

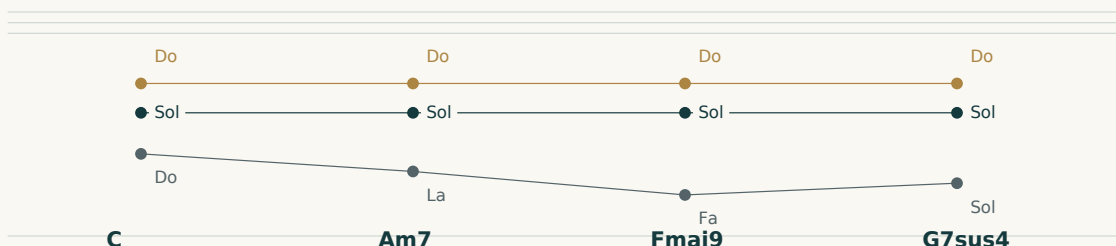
11 Acordes de paso

12 Introducciones y finales

Notas comunes

Hay enlaces que ganan belleza porque algo permanece.

Escuchemos esa nota que une los acordes mientras el bajo encuentra su camino.



• Un hilo entre acordes

En C-Am-F, la nota Do pertenece a las tres tríadas. En C-G-Am-F, Sol pertenece a C y G; se convierte en séptima de Am y novena de F si decides añadir esos colores. Una nota común a tus voicings no siempre pertenece a las tríadas básicas; por eso conviene identificar qué extensión estamos creando.

• Conducir cada voz

Piensa en cada nota como una pequeña línea. Evita saltar todas las voces cada vez que cambia el bajo. Dos acordes pueden enlazarse manteniendo una nota y moviendo otras por semitono o tono. No existe obligación de que todo movimiento sea mínimo: una apertura deliberada también puede articular una nueva sección.

• La voz superior cuenta algo

Canta la nota más alta de cada posición sin tocar los acordes. Si la línea es difícil de recordar o salta continuamente, prueba otra distribución. Durante una melodía vocal, tu línea superior necesita ocupar un papel secundario; una contramelodía persistente puede competir aunque todas sus notas sean correctas.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Una línea interior que permanece

C	Do3	Mi4-Sol4-Do5
Am7	La2	Mi4-Sol4-Do5
Fmaj9	Fa2	Mi4-Sol4-La4-Do5
G7sus4	Sol2	Fa4-Sol4-Do5

- **Práctica esencial**

Toca el ejemplo con Sol4 sostenido entre cambios. En el último acorde resuelve Do5 a Si4 y obtendrás G7 antes de regresar a C. Escucha por separado el bajo, la nota común y la línea Do-Si-Do.

- **Un paso más**

Repite sin pedal para que los dedos expliquen qué voces se conectan de verdad. Después añade un pedal limpio en cada cambio armónico. No uses la resonancia para esconder cortes o choques involuntarios.

- **Antes de avanzar**

Puedes cantar una voz interior y saber en qué momento cambia su función dentro del acorde.

“ Una nota sostenida puede dar continuidad sin exigir nuevos cambios al resto del equipo. Escúchala durante una transición y observa cuánto puede acompañar. No necesitas justificar tu presencia en el piano con ataques constantes.

Una nota común cose tres acordes



• Primero sigo un hilo

Toco C-Am-F y mantengo Do en la voz superior. Debajo de esa nota cambio las demás voces lentamente. Canto Do para comprobar que el hilo continúa aunque la armonía se mueva.

• Ahora lo nombro

Do es fundamental de C, tercera de Am y quinta de F. La nota común permanece físicamente, pero cambia de función dentro de cada acorde. Esa doble lectura explica por qué continuidad no significa inmovilidad armónica.

• Comparo y transporto

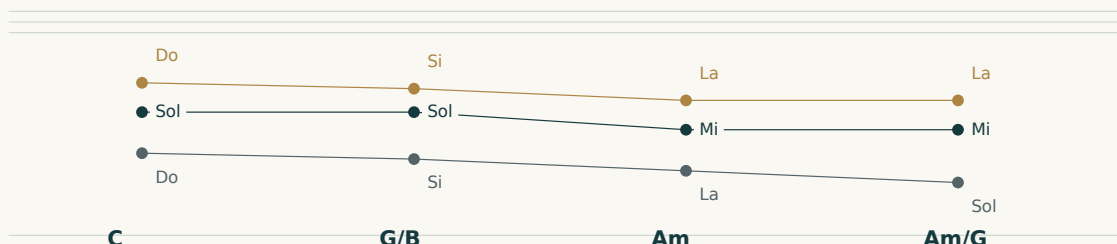
Repito sin mantener Do y comparo el resultado. Después llevo la idea a Sol-Em-C conservando Sol arriba: fundamental, tercera y quinta. La relación es la misma aunque cambien las teclas.

“

Una voz puede permanecer quieta mientras su significado sigue moviéndose.

El poder del bajo

Antes de decidir lo que harás arriba, escucha qué ocurre abajo. El bajo puede cambiar la lectura de toda una frase.



• Fundamental y bajo

La fundamental da nombre al acorde; el bajo es la nota más grave que suena. Coinciden en C con Do debajo, pero no en C/E. Tocar una tríada de Do sobre La puede formar Am7 si el contexto lo establece. No describas el conjunto basándote solo en la mano derecha.

• Pedal armónico

Un pedal es una nota mantenida mientras cambian otras voces. Do debajo de C-F-Gsus4 crea estabilidad y tensión alternadas. La palabra pedal aquí describe una función musical, no el mecanismo del piano. El pedal de sustain puede ayudar a sostener, pero también mezclar notas que querías cambiar.

• Caminar hacia un destino

Una línea Do-Si-La-Sol puede acompañar C-G/B-Am-Am/G. Antes de añadir cromatismos, escucha el destino. Un bajo de paso suele durar menos que una llegada. Si todas las notas reciben el mismo acento, se pierde la diferencia entre camino y apoyo.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Dos formas de sostener

Bajo móvil	Do-Si-La-Sol	C-G/B-Am-Am/G
Bajo pedal	Do-Do-Do-Do	C-F/C-Gsus4/C-C
Llegada	Fa-Sol-Do	F-G-C

- **Práctica esencial**

Toca primero el bajo móvil, una nota por compás. Añade tríadas suaves arriba. Después prueba el pedal de Do sin sustain, sujetando la nota cuando resulte cómodo. Escucha cómo Gsus4/C queda abierto y cómo cambia al llegar a C.

- **Un paso más**

En el último pulso antes de Am introduce Sol# en el bajo como aproximación cromática. Mantén corta la nota y confirma que el acorde superior no produce un choque no deseado. Más adelante podrás armonizarla con E7/G#.

- **Antes de avanzar**

El bajo se puede cantar como una frase y su llegada coincide con el acuerdo del equipo.

“ Quiero que prestes atención al bajista como persona y como músico. Aprende su manera de apoyar la frase y conversa los movimientos importantes. Acordar quién ocupa el grave es una decisión de arreglo y también una oportunidad de aprender a colaborar.

El bajo puede cambiar toda la lectura



• Primero escucho abajo

Toco una tríada de C mientras el bajo pasa por Do, Mi, Sol y La. No cambio la derecha. Escucho cómo una misma forma puede sentirse estable, invertida o convertida en otro acorde.

• Ahora lo nombro

La fundamental da nombre al acorde; el bajo es la nota más grave que realmente suena. C/E es una inversión. C/A reúne las notas de Am7. La barra describe el bajo, pero el conjunto completo decide el análisis.

• Comparo y transporto

Toco C-G/B-Am-Am/G y canto Do-Si-La-Sol en el bajo. Después transporto a Re: D-A/C#-Bm-Bm/A. Primero practico la línea grave sola; luego añado las voces superiores.

“

Antes de decidir el color de arriba, escucho qué historia está contando el bajo.

Acordes de paso

Un paso tiene sentido porque nos acerca a algún lugar. Vamos a tocar primero la llegada y después a preparar el camino.



- **Primero el destino**

Parte de C-Dm7. Para acercarte a Rem puedes intercalar C#dim7: Do#-Mi-Sol-Sib. Do# sube a Re; Mi puede subir a Fa; Sol a La; Sib a Do. No hace falta mover siempre todas esas voces: escoge una posición cómoda y comprueba el resultado.

- **Disminuido y semidisminuido**

La tríada disminuida usa 1-b3-b5. Para tocar Cdim7 utilizo Do-Mib-Solb-La. Esta escritura práctica señala directamente las teclas. El semidisminuido cambia la última nota por Sib: Cm7b5 contiene Do-Mib-Solb-Sib. Quiero que primero escuches y encuentres ambas posiciones; la ortografía analítica más especializada puede estudiarse después.

- **Paso no significa permiso ilimitado**

Una nota ajena a la tonalidad puede funcionar por su dirección, su duración y su relación con la melodía. Si el cantante sostiene una nota que entra en conflicto, cambia el paso, reduce voces o prescinde de él. No anuncies cada cambio con una cadena de acordes nuevos.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Aproximaciones breves

C → C#dim7 → Dm7	Do → Do# → Re	Paso ascendente
Am → E7/G# → Am	La → Sol# → La	Tensión y regreso
Dm7 → Db7 → Cmaj7	Re → Reb → Do	Dominante sustituto

- **Práctica esencial**

En 4/4 toca C durante tres tiempos y C#dim7 en el cuarto; llega a Dm7 en el siguiente 1. Después toca la misma progresión sin paso. Graba ambas y escucha si el movimiento ayuda a llegar o si distrae de la frase.

- **Un paso más**

Transporta C-C#dim7-Dm7 a Fa: F-F#dim7-Gm7. Las notas del paso son Fa#-La-Do-Mib. El patrón conserva su dirección, no su dibujo de teclas blancas y negras.

- **Antes de avanzar**

Puedes tocar y cantar la llegada sin el acorde intermedio. El recurso cabe en el tiempo disponible.

“ Lleva el acorde de paso al ensayo y explica dónde quieres resolverlo. Si complica la entrada de otro músico, podemos ajustarlo. La idea no pierde valor porque necesite una conversación; puede encontrar una forma mejor al escuchar al conjunto.

Un acorde de paso necesita un destino



• Primero toco la llegada

Toco Dm7 varias veces. Después coloco C delante. Finalmente inserto C#dim7 entre ambos. Al conocer primero el destino puedo escuchar si el paso realmente conduce o si solamente añade ruido.

• Ahora lo nombro

C#dim7 contiene Do#-Mi-Sol-Sib. Sus voces están a un semitono o tono de Dm7 y crean una aproximación cromática. Lo importante no es la rareza del acorde, sino la claridad de su resolución.

• Comparo y transporto

Comparo C-Dm7 con C-C#dim7-Dm7. Después llevo el recurso a G-G#dim7-Am7. Mantengo breve el acorde de paso y pruebo otra versión sin él para conservar una referencia sencilla.

“

El paso tiene sentido cuando puedo oír con claridad hacia dónde está caminando.

Introducciones y finales

Comenzar y terminar juntos pide atención mutua. Un recurso sencillo, bien comunicado, puede dar más seguridad que una introducción difícil.

```
graph LR; A[Introducción] --> B[Entrada de voz]; B --> C[Final];
```

- **Da la información necesaria**

Antes de la entrada de la voz, establece tonalidad, tempo y carácter. Una introducción de cuatro compases puede usar I-IV-V-I. Si el último compás queda en V, la entrada en I tendrá dirección. No hace falta revelar toda la melodía; un motivo breve puede identificar el ambiente sin reproducir la canción completa.

- **Rubato compartido**

Rubato significa flexibilidad temporal expresiva. Cuando no hay pulso fijo, una respiración, una mirada o un gesto acordado debe indicar la siguiente entrada. Si el baterista va a establecer tempo, deja un lugar concreto para hacerlo. No prolongues una nota mientras el resto ya cuenta un compás nuevo.

- **Terminar con intención**

Decide si el final será inmediato, con desaceleración o con un acorde sostenido. Acuerda quién señala el corte y cuánto durará la resonancia. Una cadencia puede cerrar sin subir de volumen. El pedal y la reverb forman parte del final: también deben dejar espacio al silencio.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Introducción original de cuatro compases

1 · Cadd9	Melodía: Mi4–Sol4	Dos blancas
2 · Fmaj7	La4 sostenido	Una redonda
3 · Gsus4 → G	Do5 → Si4	Dos blancas
4 · C	Sol4; silencio	Blanca; silencio de blanca

- **Práctica esencial**

Toca la introducción a 68 y canta la entrada de una melodía propia en el compás 5. Repítela sin variar la duración. Para el final usa F–G–C y sostén C exactamente cuatro pulsos antes de soltar las manos; escucha después la cola del efecto.

- **Un paso más**

Haz una versión de ocho compases repitiendo el motivo con otro registro. Cambia solo los dos últimos compases para preparar una entrada suave. Evita añadir material por el simple hecho de que hay más tiempo.

- **Antes de avanzar**

Otra persona puede entrar y terminar contigo sin adivinar. Las duraciones están claras.

“ Cuando alguien empieza a hablar, atiende sus palabras aunque todavía tuvieras otra vuelta preparada. En mi camino he aprendido que el instrumento debe permanecer disponible. También se sirve acompañando una salida sencilla y dejando que el silencio llegue a tiempo.

Una introducción que todos pueden seguir



- **Primero delimito**

Elijo cuatro compases. En el primero presento el tono; en el segundo confirmo el pulso; en el tercero preparo la entrada y en el cuarto dejo una señal clara. No añado material que no ayude a comenzar juntos.

- **Ahora lo nombro**

La forma organiza funciones en el tiempo. Una anacrusa, un dominante, una nota sostenida o un corte pueden actuar como señal. La banda necesita reconocer duración, tonalidad y punto exacto de entrada.

- **Comparo y transporto**

Grabo una introducción de ocho compases y otra de cuatro para la misma canción. Pregunto cuál comunica mejor. Después transporto la versión breve sin cambiar su estructura. Si el nuevo tono altera el registro, redistribuyo las voces.

“

Una buena introducción no solo suena: comunica lo que va a ocurrir.



04 / SEIS MOVIMIENTOS

Reharmonizar con propósito

Quintas, sustituciones y préstamos. Cambiamos el contexto sin perder la canción.

13 El círculo que mueve la canción

14 Sustituir sin perder la melodía

15 El tritono como puerta

16 Colores prestados

El círculo que mueve la canción

La rueda de quintas puede parecer un dibujo para estudiar. Quiero que la conviertas en una ayuda para encontrar tonalidades, preparar acordes y transportarlos.



PORCIÓN C-G-D · mayores y relativos menores

• Leer en dos direcciones

Desde Do, subir quintas da Sol, Re, La, Mi, Si, Fa#/Solb, Reb, Lab, Mib, Sib, Fa y Do. En sentido contrario avanzas por cuartas ascendentes. La rueda usa equivalencias enarmónicas para cerrar; Fa# y Solb no tienen la misma escritura de armadura aunque el piano temperado comparta las teclas.

• Relacionar armaduras

Hacia sostenidos se añade uno siguiendo Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si. Hacia bemoles, Si-Mi-La-Re-Sol-Do-Fa. La relativa menor comparte armadura y está una tercera menor por debajo de la mayor: Do y La menor. Compartir notas no significa compartir centro tonal.

• Dominantes secundarios

Para preparar Dm usa A7, su dominante: está una quinta por encima de Re. En Do mayor, La7 introduce Do#, una nota ajena a la escala. Se escribe V7/ii en notación funcional habitual; aquí también diremos dominante de IIm. No es lo mismo que un acorde con barra que indica bajo.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Preparar un destino en Do mayor

Destino Dm	A7 → Dm	Do# → Re
Destino G	D7 → G	Fa# → Sol
Destino Am	E7 → Am	Sol# → La

- **Práctica esencial**

Toca C-A7-Dm7-G7-C, un compás por acorde. Antes de tocar A7 canta Do#-Re. Repite la idea en Fa: F-D7-Gm7-C7-F. Nombra el destino primero y busca su dominante después.

- **Un paso más**

Encadena Em7-A7-Dm7-G7-Cmaj7. Las raíces recorren cuartas ascendentes. Mantén las notas guía cercanas para evitar cinco saltos grandes. El ciclo puede detenerse en cualquier llegada que tenga sentido musical.

- **Antes de avanzar**

Encuentras la quinta de una nota y el dominante de un acorde menor sin limitarte a las notas de la tonalidad principal.

“ Aprender a transportar puede ayudarte a acompañar a un cantante en una tonalidad más cómoda. Ese es un uso muy concreto de esta rueda. El conocimiento cobra sentido cuando facilita la participación de alguien y evita que tenga que forzar su voz.

El círculo como brújula, no como jaula



• Dos direcciones útiles

Al avanzar por quintas encuentro tonalidades vecinas y dominantes. Desde Do, una quinta ascendente lleva a Sol; una cuarta ascendente —o quinta descendente— lleva a Fa. Cada paso añade normalmente una alteración en la armadura. No necesito recitar todo el círculo para aprovecharlo: puedo usarlo para localizar relaciones cercanas.

• Encontrar una preparación

Si quiero llegar a Re menor, pregunto cuál es su dominante: La o La7. Si quiero llegar a Sol, busco Re7. El círculo me ayuda a encontrar esa raíz, pero la melodía decide si el acorde cabe. Antes de añadir un dominante secundario canto la nota sostenida de la frase y compruebo qué tensión crea sobre la nueva armonía.

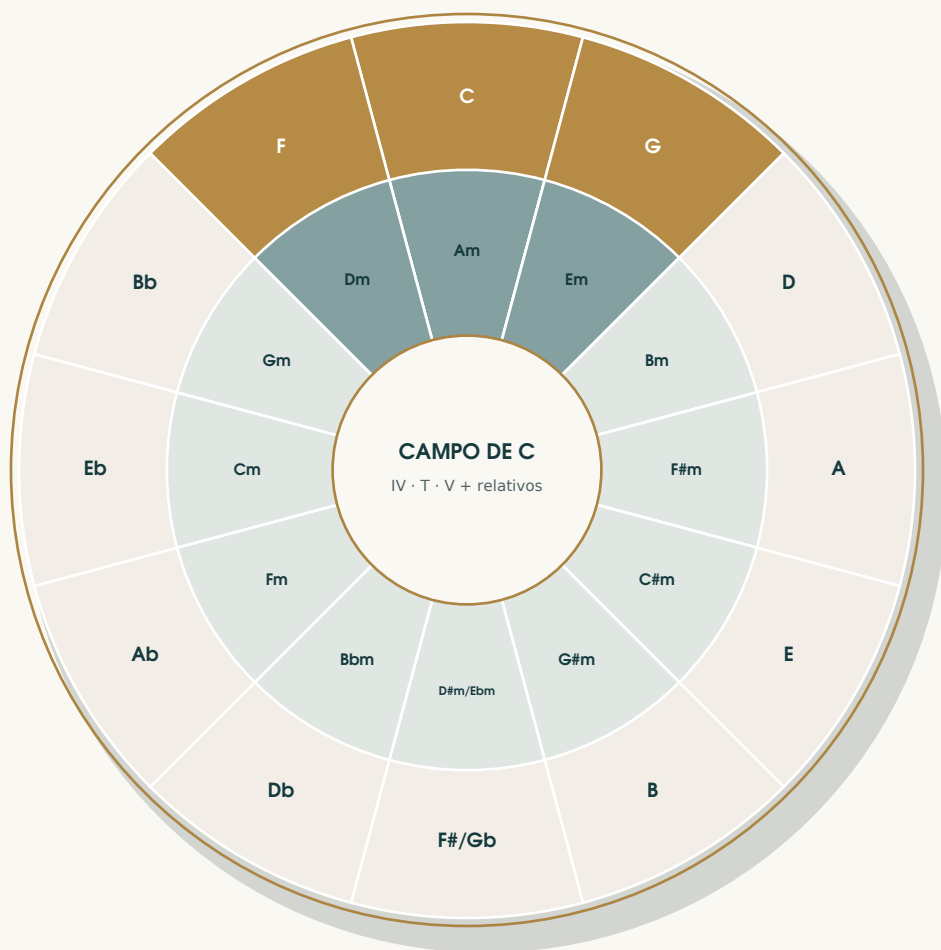
• Recorrido de práctica

Toco C-F-Bb-Eb con fundamentales y después regreso Eb-Bb-F-C. En la derecha busco notas comunes y movimientos de tono o semitono. Luego repito comenzando en Re. No intento convertir el ejercicio en una canción: estoy aprendiendo a orientarme para elegir con rapidez cuando una canción sí lo necesite.

“ El círculo me muestra proximidad; mis oídos deciden el camino.

El círculo completo y su porción

En sencillo. El círculo entero es el mapa. La zona coloreada es una porción tomada de ese mismo mapa: F-C-G por fuera y Dm-Am-Em por dentro. **En técnico.** Son IV-T-V de Do y sus relativos IIm-VIm-IIIIm.

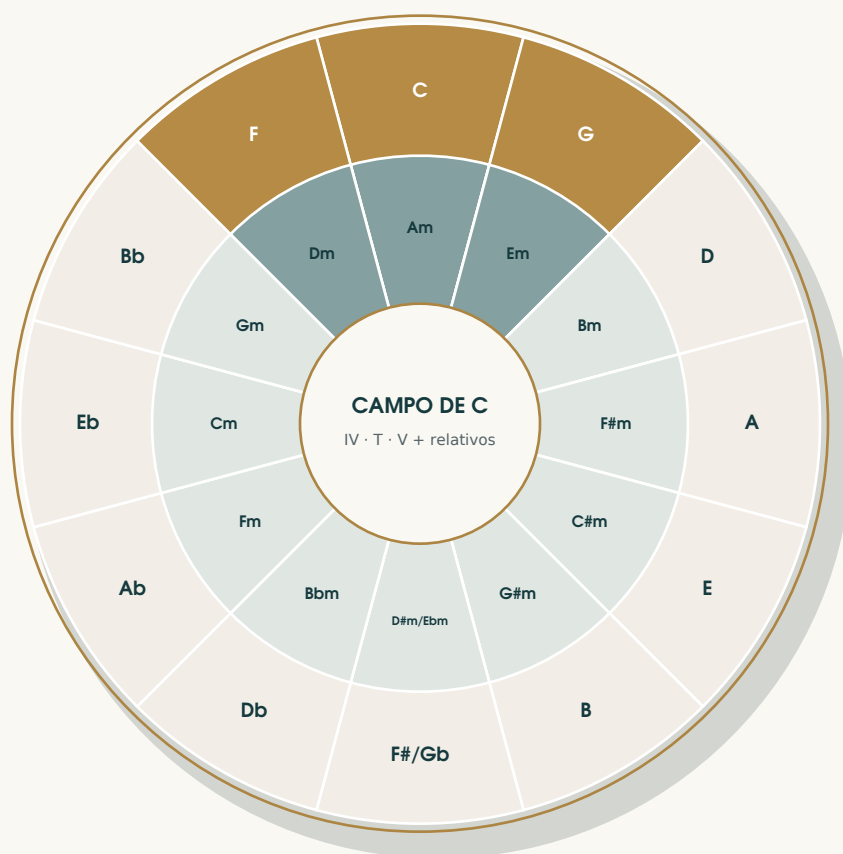


HORARIO · QUINTAS ASCENDENTES

ANTIHORARIO · CUARTAS ASCENDENTES

La porción armónica dentro del círculo

En sencillo. No dibujo una pizza nueva para cada tono. Mantengo el círculo completo y tomo de él tres sectores contiguos. En el campo de Do, la porción contiene F-C-G por fuera y Dm-Am-Em por dentro. Son seis acordes de la misma escala; el disminuido queda fuera de esta primera ventana.



AHORA, EN TÉCNICO

IV-T-V quedan fuera; IIm-VIm-IIIIm, en el anillo interior.

HACIA LA DERECHA · QUINTAS



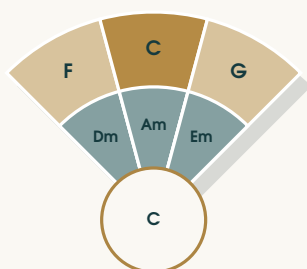
HACIA LA IZQUIERDA · CUARTAS



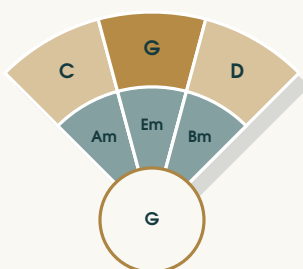
La porción pertenece al círculo: al moverla cambia el campo armónico, no su estructura.

Mover la porción, conservar la relación

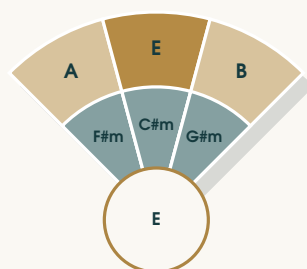
En sencillo. Practico C-G-D como tres paradas consecutivas. Después muevo toda la figura sin cambiar la distancia entre sus partes. **En técnico.** C-G-D es IV-T-V cuando G ocupa el centro.



F-C-G · Dm-Am-Em



C-G-D · Am-Em-Bm



A-E-B · F#m-C#m-G#m

TOCO · COMPARO · REPITO

CADENA DE QUINTAS

C ■ G ■ D

Una redonda por centro. Repite cuatro vueltas.

EN DO MAYOR

C ■ G ■ F

T → V → IV

RELATIVOS

Am ■ Em ■ Dm

VI^m → III^m → II^m

De las letras a los grados universales

En sencillo. La figura es la misma aunque cambien las letras. **En técnico.** T significa tónica; IV y V describen relaciones. F es IV de C, pero D es IV de A. Por eso una secuencia escrita en grados puede transportarse a cualquier tono.

TONO

IV

T

V

DO

F

C

G

SOL

C

G

D

LA

D

A

E

REPITO EL CONCEPTO · AHORA EN UNA SECUENCIA

T – III^m – II^m – V – III(7) – VI^m – III^m – II^m – V – T

EN C

C – Em – Dm – G – E7 – Am – Em – Dm – G – C

EN A

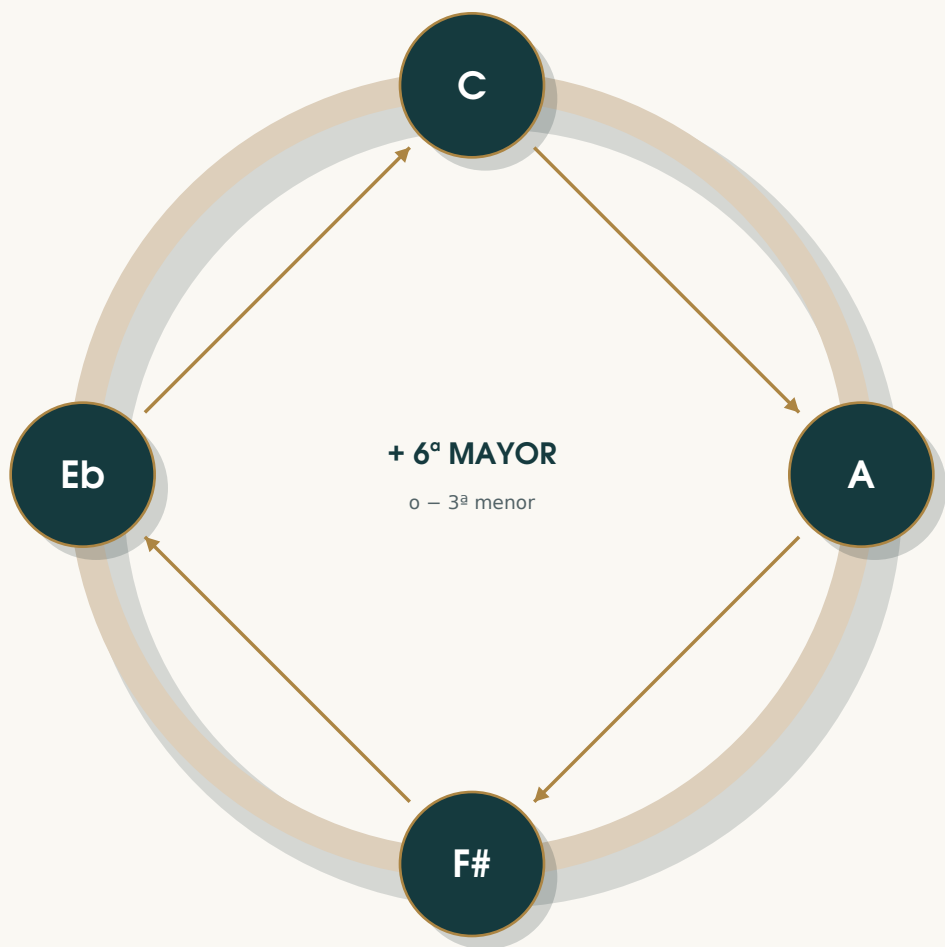
A – C#m – Bm – E – C#7 – F#m – C#m – Bm – E – A

III(7) es un acorde mayor que dirige hacia VI^m. Si utilizo III^m, mantengo el color diatónico.

El tono final lo decide el músico; la relación escrita permanece.

Cuatro tonalidades: el ciclo por sextas

En sencillo. Salto por cuatro tonalidades y siempre regreso a C: $C \rightarrow A \rightarrow F\# \rightarrow Eb \rightarrow C$. Primero canto las raíces y las toco sin canción. **En técnico.** Cada raíz sube una sexta mayor; el mismo movimiento oído hacia abajo es una tercera menor.

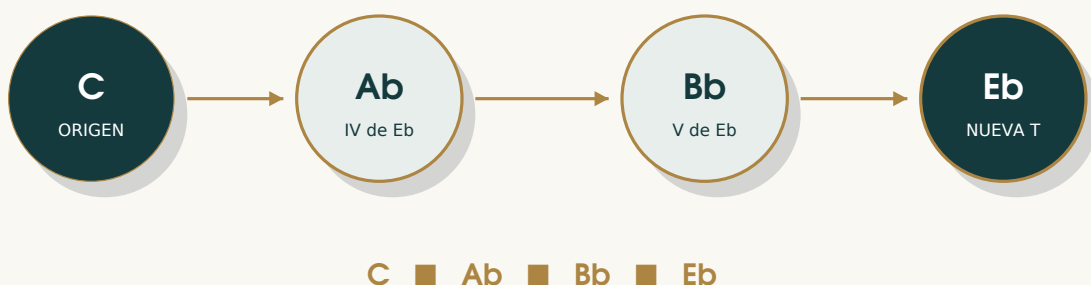


REPITO Y COMPRUEBO

Toca ocho compases en C, ocho en A, ocho en F# y ocho en Eb. Antes de cambiar, deja una nota común o un breve silencio. Repite el recorrido con una canción sencilla en cada centro.

Subir un tono y medio: preparar el nuevo centro

En sencillo. Quiero subir desde C hasta Eb sin que el cambio aparezca de la nada. Antes de llegar, preparo dos escalones: Ab y Bb. **En técnico.** Eb está una tercera menor —un tono y medio— por encima; Ab y Bb son IV y V del nuevo centro.



DESDE C

Ab – Bb – Eb

DESDE A

F – G – C

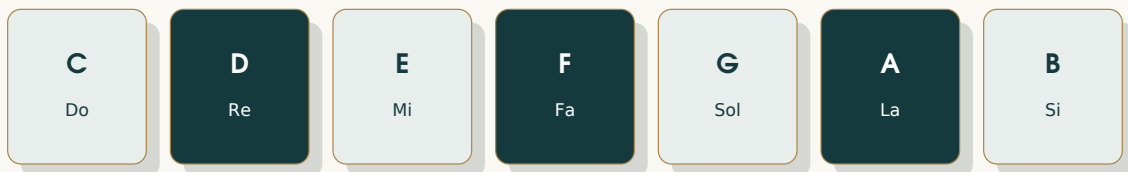
DESDE D

Bb – C – F

LO REPITO

No salto por sorpresa: anuncio cada nuevo centro con sus propios IV y V.

Leer el cifrado como un idioma



• Las siete letras

Utilizo C, D, E, F, G, A y B para nombrar Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. El orden siempre continúa: después de B regreso a C. No quiero que el músico traduzca lentamente durante toda la canción; quiero que vea G y reconozca Sol, su acorde y su lugar en el teclado como una sola información.

• Lo que aparece después de la letra

Una letra sola indica acorde mayor: C es Do mayor. La letra seguida de m indica menor: Cm es Do menor. maj7 añade séptima mayor; 7 sin maj suele indicar séptima menor sobre una tríada mayor; m7 combina tríada menor y séptima menor. add9 añade la novena sin exigir séptima; sus4 sustituye la tercera por la cuarta.

• La barra nombra el bajo

En C/E, la parte anterior a la barra es el acorde y la parte posterior es el bajo: Do mayor con Mi abajo. No leo la barra como una fracción ni como dos acordes simultáneos. C/A significa acorde de Do mayor sobre bajo La. Al reunir La-Do-Mi-Sol, el resultado sonoro coincide con Am7.

• Mi primera lectura

Leo en voz alta: C, Am, F, G; después digo Do, La menor, Fa, Sol. Toco una redonda por acorde y vuelvo a leer únicamente las letras. La meta no es correr: es asociar símbolo, sonido y posición hasta que la respuesta sea directa.

Mayores, menores y sus relativos



• Una relación que abre posibilidades

Cada tonalidad mayor comparte sus notas con una relativa menor. C se relaciona con Am; G con Em; D con Bm; A con F#m; E con C#m; B con G#m. Hacia bemoles: F con Dm; Bb con Gm; Eb con Cm; Ab con Fm; Db con Bbm y Gb con Ebm.

• Cómo lo encuentro

Desde una tónica mayor bajo tres semitonos para localizar su relativa menor. Desde C bajo a B, Bb y A: Am. También puedo mirar el sexto grado de la escala mayor. La relación no significa que ambos acordes cumplan siempre la misma función; significa que comparten material y pueden producir colores cercanos.

• Dos maneras de combinar

Puedo colocar el acorde mayor sobre la raíz de su relativo menor: C/A produce Am7. También puedo colocar la tríada menor sobre la raíz mayor: Em/C produce Cmaj7. En ambos casos no invento notas nuevas; redistribuyo notas conocidas alrededor de otro bajo.

• Escuchar antes de nombrar

Toco C y luego C/A. Después Am y Am/C. Comparo qué nota queda debajo y cuál aparece arriba. El cifrado correcto no sustituye la escucha: me permite repetir, escribir y comunicar con claridad lo que ya he oído.

Una porción de pizza: C, G y D



• Primero, una imagen sencilla

Imagino el círculo como una pizza. Tomo solo tres espacios contiguos y dejo el del medio como tónica. Si G queda en medio, veo C-G-D. Toco esos tres acordes lentamente hasta que mis manos reconozcan la forma sin pensar en una explicación larga.

• Ahora lo nombro técnicamente

C es la cuarta de G, G es la tónica y D es la quinta. Por eso C-G-D puede escribirse IV-T-V en Sol. La imagen y el análisis dicen exactamente lo mismo: izquierda, centro y derecha se convierten en cuarta, tónica y quinta.

• Comparo la capa menor

Debajo de C, G y D están sus relativos Am, Em y Bm. Toco primero C-G-D y después Am-Em-Bm con el mismo pulso. La geometría no cambia; cambia el color. Luego combino G/E y D/B para escuchar Em7 y Bm7 sin aprender una figura completamente ajena.

• Lo repito y lo hago universal

Muevo la porción: F-C-G, C-G-D y G-D-A. Después dejo de pensar solamente en letras y digo IV-T-V. Cuando comprendo esa relación puedo encontrarla en cualquier escala. La repetición confirma la idea; los grados la vuelven transportable.

Acordes mayores sobre bajos menores

C/A

Am7

G/E

Em7

D/B

Bm7

• C sobre A

Toco La en el bajo y Do-Mi-Sol arriba. El cifrado es C/A; el conjunto contiene las notas de Am7. Puedo sostener el bajo y arpeggiar lentamente la tríada. Si retiro Sol, queda Am; si lo conservo, aparece la séptima menor.

• G sobre E

Toco Mi abajo y Sol-Si-Re arriba. G/E produce Em7. La mano derecha conserva una forma mayor muy conocida mientras el bajo redefine el acorde completo. Esto me permite ampliar el vocabulario sin memorizar inmediatamente una figura completamente nueva.

• D sobre B

Toco Si abajo y Re-Fa#-La arriba. D/B produce Bm7. Practico C/A-G/E-D/B como tres colores menores contruidos con las tríadas mayores de mi porción. Primero los dejo cuatro pulsos; después cambio cada dos.

• No confundir el análisis

Que C/A comparta notas con Am7 no significa que toda barra sea una equivalencia de este tipo. F/G, por ejemplo, forma otro conjunto y suele funcionar como un color suspendido de Sol. Siempre reúno todas las notas antes de decidir qué estoy escuchando.

Acordes menores sobre bajos mayores

Em/C

Cmaj7

Bm/G

Gmaj7

F#m/D

Dmaj7

• Em sobre C

Toco Do en el bajo y Mi-Sol-Si arriba. Em/C reúne Do-Mi-Sol-Si: Cmaj7. La tríada menor de Mi coloca la tercera, quinta y séptima mayor sobre Do. Es un sonido amplio y sereno sin necesidad de duplicar muchas notas.

• Bm sobre G

Toco Sol abajo y Si-Re-Fa# arriba. Bm/G produce Gmaj7. Después hago F#m/D: Re-Fa#-La-Do#, que produce Dmaj7. Así la misma porción C-G-D puede transformarse en tres acordes maj7 usando sus tríadas relativas de tercer grado.

• Una cadena para practicar

Toco Em/C-Bm/G-F#m/D-Bm/G. Mantengo dos compases cada posición y escucho la nota superior. Después cambio el orden a F#m/D-Em/C-Bm/G. El bajo explica cada centro; la derecha aporta color sin llenar el registro grave.

• Aplicación sobria

Estos acordes pueden sostener una transición, una oración o una introducción. No necesito convertirlos en una demostración. Si la melodía o la voz hablada pide menos densidad, retiro una nota de la derecha y mantengo solamente el bajo, quinta y una nota de color.

Un Dm abierto, expansivo y profundo

RE-LA-MI

IZQUIERDA

FA-LA-RE

DERECHA

• La posición

En la mano izquierda toco Re-La-Mi: raíz, quinta y novena. En la derecha, inmediatamente por encima de Mi, toco Fa-La-Re: tercera menor, quinta y raíz. El conjunto es Re-La-Mi-Fa-La-Re. Lo nombro Dm(add9) abierto.

• Por qué parece suspendido

Mi y Fa quedan juntos y producen una fricción de semitono. La amplitud entre los dos Re y las quintas abiertas crea profundidad. Puede sentirse suspendido, pero no es Dsus4: Fa ya define el modo menor. Prefiero describir correctamente el acorde y reservar la palabra suspensión para cuando la tercera ha sido sustituida.

• Resolver sin desmontarlo

Puedo retirar Mi y dejar Re-La | Fa-La-Re: Dm abierto. También puedo mantener Mi si quiero que la novena siga respirando. Otra posibilidad es mover Fa a Mi para obtener un color sin tercera, pero entonces cambia la identidad. Practico cada final y escucho cuál sostiene mejor el momento.

• Transportar la estructura

Aplico la misma fórmula a Em(add9): Mi-Si-Fa# | Sol-Si-Mi. En Am(add9): La-Mi-Si | Do-Mi-La. En Cadd9: Do-Sol-Re | Mi-Sol-Do. La relación es constante: 1-5-9 en la izquierda y 3-5-1 en la derecha.

Ejercicios de quintas abiertas

• Ejercicio 1 · Respirar

Toco Dm(add9) durante ocho pulsos. Ataco una sola vez y escucho cómo cae el sonido. Repito separando izquierda y derecha por un pulso. Después dejo ocho pulsos de silencio. Quiero controlar tanto la entrada como la ausencia del acorde.

• Ejercicio 2 · Tres centros

Enlazo Dm(add9)–Am(add9)–Em(add9), cuatro pulsos cada uno. No arrastro el pedal a través de todos los cambios. Primero limpio en cada acorde; después pruebo una renovación más discreta. Mantengo el volumen bajo y compruebo si cada raíz sigue siendo reconocible.

• Ejercicio 3 · Porción mayor

Toco Cadd9–Gadd9–Dadd9 con la fórmula 1–5–9 | 3–5–1. Después convierto la capa inferior en sus relativos usando C/A, G/E y D/B. Comparo apertura mayor, relativo menor y maj7 construido con tríada menor.

• Ejercicio 4 · Transición

Comienzo con un pad en Re. Toco Dm(add9), dejo silencio y paso a Gadd9. Después preparo una canción en A usando Eadd9 como punto de dirección. No hago melodías: practico entradas, salidas y cambios de intensidad para llegar a otra tonalidad sin llenar cada segundo.

Acompañar una prédica: menos es más

- **La palabra ocupa el primer plano**

Cuando acompaño a un predicador, mi tarea no es convertir sus frases en una canción ni demostrar lenguaje armónico. Construyo una base cómoda que sostenga sin distraer. Escucho lo que se está diciendo y mantengo los ojos fuera de mis manos tanto como sea posible.

- **Material sencillo**

Utilizo acordes abiertos, arpeggios muy lentos, notas sostenidas, pads y colchones discretos. Evito ritmos marcados, líneas de jazz, melodías reconocibles y progresiones que reclamen atención. Si la congregación identifica una canción, puede empezar a cantarla y dejar de seguir el mensaje.

- **El silencio tiene peso**

No necesito tocar cada segundo. Una pausa completa después de una pregunta, una confesión o un llamado puede ser más poderosa que otro acorde. Entro de nuevo cuando la voz, la respiración y el lenguaje corporal muestran una nueva dirección. El silencio también forma parte de mi dinámica.

- **Una regla de oro**

Menos es más. Puedo comenzar con una sola quinta, abrir lentamente un add9 y volver a una nota. El volumen crece gradualmente sin convertirse automáticamente en intensidad rítmica. La profundidad no depende de tocar muchas cosas; depende de elegir el momento y el espacio correctos.

Escuchar, transicionar y estar preparado

- **Leer el momento**

Observo respiración, velocidad del habla, pausas y dirección emocional. Un desafío puede pedir firmeza; un momento de clamor, crecimiento; una reflexión, espacio. No intento fabricar una respuesta espiritual mediante acordes. Mi conexión espiritual empieza por atender la Palabra y servir con sensibilidad.

- **Mayor y menor como puntos de partida**

Un color menor puede acompañar introspección, pero no existe una progresión universal para cada emoción. Pruebo una tónica, quinta y novena antes de decidir. Si el predicador cambia de dirección, puedo retirar la tercera y mantener un centro más abierto hasta comprender hacia dónde moverme.

- **Dinámica real**

Aumentar no significa añadir veinte notas. Puedo abrir el registro, incorporar suavemente la derecha o elevar apenas el envío al pad. Para disminuir, retiro primero movimiento, después densidad y finalmente volumen. Una salida gradual suele sentirse más natural que cortar por miedo, aunque a veces el silencio inmediato sea exactamente lo necesario.

- **Listo para la canción**

Mantengo presentes varias tonalidades y escucho las palabras que pueden anunciar una canción. La porción C-G-D y sus relativos me permite transitar entre centros cercanos; la conducción mínima evita movimientos nerviosos. Cuando llega la entrada, dejo una referencia clara de tono y pulso para que todo el equipo pueda seguir.

Sustituir sin perder la melodía

Podemos enriquecer una canción conocida y conservar aquello que permite a la iglesia cantarla. Empecemos cambiando una sola decisión.

C: Do-Mi-Sol

→

Am: La-Do-Mi

→

Comparten Do-Mi

- **Los cuatro acordes**

I-V-VIm-IV es una progresión frecuente, no una teoría que explique todas las canciones. En Do es C-G-Am-F. VIm-IV-I-V usa los mismos acordes en otro orden y cambia los apoyos. La duración de cada uno y la nota de entrada pueden transformar la sensación de centro.

- **Notas compartidas no garantizan equivalencia**

C y Am comparten Do y Mi; F y Dm comparten Fa y La. Puedes probar cambios entre ellos, pero la función, el bajo y la melodía deciden si funcionan. Reemplazar C por Am bajo Sol sostenido produce otra tensión que hacerlo bajo Mi. No existe una lista de sustituciones válidas para cualquier momento.

- **Trabaja de lo pequeño a lo grande**

Primero cambia una inversión; después una extensión; luego un solo acorde. Conserva la duración de la frase. Si modificas ritmo, melodía, bajo y armonía juntos, será difícil evaluar qué mejoró. Escribe la versión básica al lado de la nueva para poder volver atrás.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Melodía fija, contexto variable

Mi4 · redonda	C → Am7	Mi es tercera → quinta
Re4 · redonda	G → Dm7	Re es quinta → raíz
Do4 · redonda	Am → F	Do es tercera → quinta
La4 · redonda	F → Dm7	La es tercera → quinta

- **Práctica esencial**

Usa una nota melódica por compás: Mi-Re-Do-La. Acompaña primero C-G-Am-F y luego Am7-Dm7-F-Dm7. Escucha el cambio de dirección. Las notas encajan en ambos casos, pero las progresiones no comunican la misma llegada.

- **Un paso más**

Mantén C-G-Am-F y cambia el ritmo armónico: C dos compases; G y Am medio compás cada uno; F un compás. Cuenta cuatro compases completos. Compara antes de añadir acordes prestados.

- **Antes de avanzar**

Puedes justificar cada cambio por la melodía, el bajo o la función. Sabes recuperar la versión original al instante.

“ La familiaridad de una canción puede ayudar a muchas personas a participar. Si cambias su armonía, escucha si todavía pueden encontrar sus apoyos. Podemos proponer belleza nueva sin quitarles el lugar desde el que estaban respondiendo al Señor.

Cuatro acordes, muchas decisiones



• La progresión no es la canción

I-V-VIm-IV aparece con frecuencia porque combina centro, dirección, contraste menor y apertura. En Do es C-G-Am-F. Sin embargo, cuatro símbolos no contienen el tempo, la melodía, el ritmo, el registro ni la dinámica. Dos canciones pueden compartir el mismo ciclo y pedir acompañamientos completamente diferentes.

• Mi movimiento mínimo

Comienzo con Do-Mi-Sol. Para G puedo conservar Sol y mover Do a Si, Mi a Re: Si-Re-Sol. Para Am conservo Mi y muevo Si a La, Re a Do: La-Do-Mi. Para F conservo La y Do y muevo Mi a Fa: La-Do-Fa. No salto a posiciones fundamentales si las voces ya tienen un camino cercano.

• Crear variaciones con criterio

Primero cambio el patrón rítmico: acordes largos, pulsos, anticipaciones o arpeggio. Después modifico la nota superior para acompañar la melodía. Finalmente pruebo una extensión, como Am7 o Fadd9, solo si la voz la admite. Mantener el mismo bajo mientras todo lo demás cambia también puede revelar cuánto depende el carácter de la conducción interna.

“ La libertad no nace de mover mucho las manos, sino de saber por qué se mueven.

El tritono como puerta

Este recurso parece avanzado por su nombre. Vamos a encontrarlo en dos notas que ya conoces y a escuchar hacia dónde quieren moverse.

Dm7

→

Db7

→

Cmaj7

- **La relación interior**

G7 contiene Si y Fa como tercera y séptima. Db7 contiene Fa y Dob; Dob coincide en el piano con Si. Las notas guía están relacionadas enarmónicamente. Por eso Db7 puede sustituir a G7 cuando prepara C, aunque no todos sus colores sean intercambiables.

- **El descenso del bajo**

Dm7-G7-Cmaj7 puede convertirse en Dm7-Db7-Cmaj7. Re-Reb-Do crea una línea descendente de semitonos. El acorde sustituto se encuentra a un tritono de la fundamental del dominante original: seis semitonos. No se calcula a un tritono de la tónica de llegada.

- **La melodía limita la elección**

Si la melodía sostiene Sol natural sobre Db7, aparece #11; puede funcionar si se desea ese color. Si sostiene otra tensión, comprueba su registro y duración. No transformes el recurso en una sorpresa bajo una nota larga sin escucharlo antes.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Dos caminos a Do

Dm7	Re3	Fa4-La4-Do5
G7	Sol2	Fa4-Si4-Re5
Db7	Reb3	Fa4-Dob5-Mib5
Cmaj7	Do3	Mi4-Si4-Re5 (Cmaj9)

- **Práctica esencial**

Toca Dm7-G7-Cmaj9 y después Dm7-Db7-Cmaj9. Mantén el mismo tempo y volumen. Escucha Fa-Mi en ambas llegadas. En la segunda, Dob5 puede permanecer como Si4 escrito en el acorde de Do; es la misma altura.

- **Un paso más**

Prueba Gm7-Gb7-Fmaj7. Es la misma relación transportada. Escribe primero C7, el dominante original de Fa, y verifica por qué Gb7 lo sustituye. Después vuelve a tocar la versión sin sustitución.

- **Antes de avanzar**

Identificas el dominante original y puedes nombrar el acorde sustituto sin confundir distancia con inversión.

“ Reserva la sustitución para un lugar que hayas podido escuchar y compartir. No necesitas demostrar que conoces el recurso cada vez que aparece un dominante. Quisiera que puedas elegirlo con serenidad y volver a la versión sencilla con la misma alegría.

Dos dominantes alrededor del mismo tritono



• Primero reduzco

Toco Si-Fa y resuelvo a Do-Mi. Después invierto esas alturas como Fa-Si y vuelvo a resolver. Escucho la tensión sin cargar todavía acordes completos.

• Ahora lo nombro

Si-Fa forma el tritono de G7. Fa-DoB, en Db7, usa alturas equivalentes en el piano temperado y puede dirigir también hacia C. Por eso Db7 puede funcionar como sustituto por tritono de G7.

• Comparo y transporto

Comparo Dm7-G7-Cmaj7 con Dm7-Db7-Cmaj7, respetando la melodía. Después pruebo Am7-Ab7-Gmaj7. La sustitución no se acepta por fórmula: compruebo siempre qué ocurre con la nota cantada.

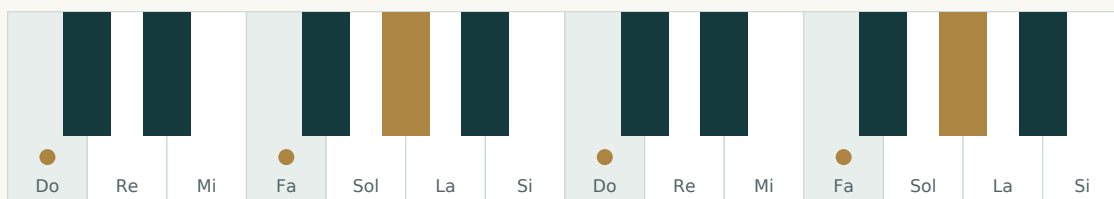
“

La sustitución amplía el camino; la melodía decide si puedo recorrerlo.

Colores prestados

Un acorde prestado puede dar profundidad a una frase.

Escucharemos su nota característica antes de llevarlo debajo de la voz de alguien.



Fm: Fa, Lab y Do. Lab cambia el color.

• Paralelo y relativo

Do mayor y Do menor son paralelos porque comparten tónica. Do mayor y La menor son relativos porque comparten armadura. Para prestar Fm a Do mayor miramos hacia Do menor, donde Fa-Lab-Do forma el cuarto grado. No estamos simplemente cambiando a la relativa menor.

• El cuarto menor

F-Fm-C conduce La-Lab-Sol en una voz. Ese descenso explica el efecto con claridad. La nota Lab necesita convivir con la melodía. Si la voz sostiene La natural, prueba mover el cambio a un hueco o conservar F. El nombre del recurso no elimina la fricción.

• Más posibilidades

Ab y Bb pueden aparecer como bVI y bVII en Do. Un bVII no es siempre un préstamo: el contexto puede ser modal desde el principio. Analizar significa escuchar cómo funciona el pasaje, no pegar una etiqueta que sirva para todas las canciones.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Una voz desciende

F	Fa3	La3-Do4-Fa4
Fm	Fa3	Lab3-Do4-Fa4
C/G	Sol2	Sol3-Do4-Mi4
C	Do3	Sol3-Do4-Mi4

- **Práctica esencial**

Toca F-Fm-C/G-C y canta La-Lab-Sol-Sol. Después reemplaza Fm por F y compara. Haz la prueba con una melodía propia que termine Mi-Re-Do, asignando una blanca a Mi, una blanca a Re y una redonda a Do en los dos últimos compases.

- **Un paso más**

Compara C-Ab-Bb-C con C-Am-F-G. No los trates como versiones equivalentes: observa el contraste entre color modal y preparación dominante. Escribe una melodía distinta para cada una.

- **Antes de avanzar**

Distingues paralelo de relativo y sabes exactamente qué nota ajena has introducido.

“ Un color inesperado puede acompañar una palabra de entrega o una llegada delicada. Deja que la frase te enseñe si lo necesita. Repetirlo siempre puede convertir una posibilidad expresiva en una costumbre que ya no estamos escuchando.

Una sola nota puede oscurecer la llegada



• Primero canto el movimiento

Toco F-Fm-C y canto La-Lab-Sol. El cambio más importante cabe en tres notas descendentes. Antes de hablar de modos, escucho cómo ese semitono transforma la llegada.

• Ahora lo nombro

Fm no pertenece a Do mayor; procede del modo menor paralelo. Ese intercambio modal introduce Lab, que desciende a Sol. El acorde prestado funciona porque su conducción y su relación con la melodía son claras.

• Comparo y transporte

Comparo F-C con F-Fm-C. Después llevo la relación a Sol: C-Cm-G, cantando Mi-Mib-Re. Mantengo el préstamo breve y regreso a la versión diatónica para reconocer exactamente qué cambió.

“

El color prestado se comprende cuando puedo cantar la nota que lo distingue.



05 / SEIS MOVIMIENTOS

Lenguaje gospel y jazz moderno

Opciones de ampliación. Estudiamos la complejidad para poder elegirla, no para depender de ella.

17 Voicings sin raíz

18 Estructuras superiores

19 Armonía cuartal y clusters

20 Tensión avanzada

21 Movimientos gospel

Voicings sin raíz

Cuando otro músico sostiene el bajo, aparece una oportunidad de tocar menos y escuchar mejor. Las voces del piano pueden ocupar otro lugar.

Dm7	G7	Cmaj7
Do4	Si3	Si3
Fa3	Fa3	Mi3
Tercera y séptima: el bajo externo aclara la raíz.		

- Escucha antes de omitir

Una posición sin fundamental necesita contexto: bajo, melodía o una progresión que aclare la función. Mi-Sol-Si-Re puede escucharse como Em7 o como parte de Cmaj9. Con Do en el bajo se define la segunda lectura. No esperes que una posición aislada tenga un único nombre.

- Shells o esqueletos

Tercera y séptima forman un esqueleto útil. En Dm7 son Fa y Do; en G7, Si y Fa; en Cmaj7, Mi y Si. Toca el bajo con la izquierda mientras aprendes. Después grábalo y prueba las notas guía solas encima. Omitir la raíz deja de ser una idea abstracta cuando el conjunto sigue claro.

- Completar el color

Añade novena o trecena manteniendo esas guías. En G13 puedes usar Fa-La-Si-Mi sobre Sol: b7, 9, 3 y 13. El cifrado no exige tocar todas las extensiones intermedias. Mantén la quinta justa fuera si solo aumenta la densidad.

Escuchar. Tocar. Elegir.

IIIm7-V7-Imaj7 con bajo externo

Dm9	Bajo: Re	Fa3-La3-Do4-Mi4
G13	Bajo: Sol	Fa3-La3-Si3-Mi4
Cmaj9	Bajo: Do	Mi3-Sol3-Si3-Re4

- **Práctica esencial**

Graba Re-Sol-Do, un compás por nota. Toca las posiciones propuestas encima. Después silencia el bajo y escucha la ambigüedad. Vuelve a activarlo y canta las fundamentales sin tocarlas con el piano.

- **Un paso más**

Transporta a Fa: Gm9-C13-Fmaj9. Construye cada posición por grados del acorde. Si una posición se vuelve incómoda, divide voces entre manos; no persigas una forma fija.

- **Antes de avanzar**

Puedes nombrar la tercera y la séptima y reconocer qué instrumento aporta la fundamental.

“ Si el bajista deja de tocar, revisa lo que el conjunto necesita ahora. Tal vez convenga recuperar una fundamental. La posición que estudiamos estaba al servicio de una situación; permanecer atentos permite cambiarla cuando cambia la música.

Acompañar sin duplicar al bajista



• Primero retiro

Grabo las raíces Re-Sol-Do. Encima toco solamente Fa-Do, Si-Fa y Mi-Si. Escucho si las funciones continúan claras aun cuando el piano ha dejado las fundamentales fuera.

• Ahora lo nombro

Tercera y séptima forman shells o esqueletos armónicos. En un II-V-I muestran familia y conducción con pocas voces. La raíz omitida necesita contexto: bajo, melodía o una progresión suficientemente clara.

• Comparo y transporto

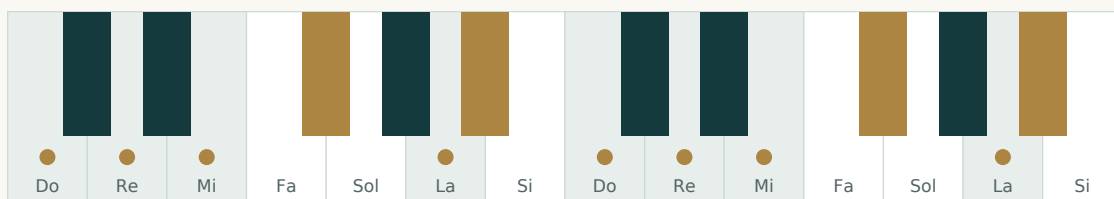
Comparo el II-V-I con raíces duplicadas y sin ellas. Después transporto a Fa: Gm7-C7-Fmaj7, usando Sib-Fa, Mi-Sib y La-Mi. Si el bajista se detiene, recupero una fundamental cuando el arreglo la necesita.

“

Tocar menos funciona cuando el conjunto conserva la información necesaria.

Estructuras superiores

Una tríada sencilla puede ayudarnos a ordenar un color complejo. No quiero que memorices la forma sin comprender lo que aporta cada nota.



C13(#11): raíz, guías y tríada de Re; se omite la quinta.

• Dos planos

Coloca Do en el bajo y Mi-Sib como notas guía de C7. Encima toca una tríada de Re: Re-Fa#-La. Respecto a Do aparecen 9, #11 y 13. La tríada organiza un color complejo con una figura familiar; no significa que hayas cambiado la tonalidad a Re mayor.

• Alterar con un destino

Sobre las mismas guías prueba una tríada de Lab: Lab-Do-Mib. Aporta b13, fundamental y #9 en equivalencia de sonido para Mib/Re#. El cifrado y la escritura deben reflejar la función cuando prepares una partitura. Prueba resolver C7 hacia F y escucha dónde llega cada voz.

• Selecciona, no amontones

No necesitas bajo, dos guías, tríada completa y duplicaciones a la vez. Empieza con el bajo grabado, las guías en una mano y dos notas de la tríada en la otra. La tercera del dominante es esencial para que no se pierda su identidad.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Colores sobre C7

Base	Do + Mi-Sib	1 + 3-b7
Tríada de D	Re-Fa#-La	9-#11-13
Tríada de Ab	Lab-Do-Mib	b13-1-#9 (altura)

- **Práctica esencial**

Sostén un bajo Do. Toca Mi-Sib y agrega Re-Fa#-La suavemente. Quita la tríada y vuelve a ponerla sin cambiar el volumen de las guías. Después resuelve a Fmaj7. Escucha qué voces necesitan moverse y cuáles pueden permanecer.

- **Un paso más**

Construye sobre G7 una tríada de La: La-Do#-Mi, con Si-Fa como guías. Obtienes 9-#11-13. Resuelve a Cmaj7 y compara con G7 sencillo.

- **Antes de avanzar**

Puedes traducir cada nota superior a su intervalo respecto al dominante. No dependes de memorizar una figura sin saber qué contiene.

“ No quisiera que estos acordes se conviertan en una comparación entre músicos. Cada uno está en un proceso. Si has comprendido el recurso, compártelo con paciencia; si todavía te cuesta, pregunta con libertad. También se forma comunidad alrededor del teclado.

Una tríada conocida sobre otro fundamento



• Primero superpongo

Mantengo Sol en el bajo y toco una tríada de La mayor: La-Do#-Mi. Después añado Si y Fa como notas guía de G7. Escucho la tensión antes de intentar memorizar su nombre completo.

• Ahora lo nombro

Sobre Sol, La es 9, Do# es #11 y Mi es 13. La tríada superior organiza tres extensiones en una forma conocida. Si y Fa conservan tercera y séptima del dominante y aclaran su función.

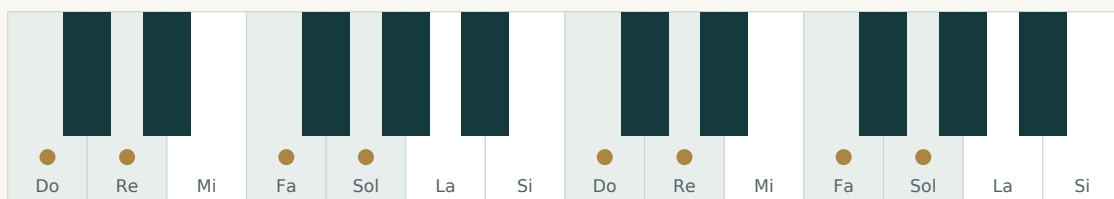
• Comparo y transporte

Resuelvo G13(#11) a Cmaj7 y comparo con G7 sencillo. Después construyo D13(#11) usando una tríada de Mi mayor sobre Re y resuelvo a G. El oído confirma la fórmula en otro centro.

“ Una estructura conocida puede ordenar un color complejo sin volverlo automático.

Armonía cuartal y clusters

También podemos trabajar con sonidos abiertos o con fricciones elegidas. La pregunta seguirá siendo cómo ayudan a la frase y cómo salimos de ellas.



Re-Sol-Do-Fa: una estructura por cuartas.

• Construir por cuartas

Re-Sol-Do-Fa apila cuartas justas. Sobre Re puede producir un color suspendido y menor por la presencia de Fa, pero el conjunto no se reduce siempre a una única etiqueta. Mantén un pedal Re y compara después con un pedal Sol. El bajo cambia la interpretación de las mismas voces.

• Un cluster controlado

Un cluster agrupa notas próximas. Mi-Fa-Sol en registro medio-agudo crea una fricción deliberada. No es un error si la eliges y sabes resolverla. Prueba Fa-Mi mientras Sol permanece. En el grave, esa misma proximidad puede perder claridad; cambia el registro antes de aumentar volumen.

• Color y función

Una sonoridad suspendida puede mantener la expectativa porque no presenta una tercera clara. No tiene que resolver siempre, pero conviene saber cómo salir de ella. Alterna un acorde ambiguo con otro definido y escucha el contraste. La textura no reemplaza el pulso ni la estructura de la canción.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Texturas y salidas

Cuartal	Re3	Sol3-Do4-Fa4
Cluster sobre C	Do3	Mi4-Fa4-Sol4
Salida clara	Do3	Mi4-Sol4

- **Práctica esencial**

Toca el cluster del ejemplo muy suave durante dos pulsos y retira Fa. Repite una octava más arriba y compara. Después toca la estructura cuartal sobre un bajo Re grabado y guarda un compás de silencio entre repeticiones.

- **Un paso más**

Mueve Re-Sol-Do-Fa a Mi-La-Re-Sol. Las estructuras mantienen cuartas justas, pero cambian sus relaciones con un bajo fijo. No las desplaces por toda la escala sin escuchar cada choque con la melodía.

- **Antes de avanzar**

Puedes resolver la fricción intencional y distinguirla de una nota que apareció por accidente.

“ Durante una oración hablada, escucha si la textura permite comprender las palabras. Podemos reducir voces, mover el registro o dejar de tocar. La sensibilidad se expresa en esa disposición a revisar nuestra participación mientras la reunión continúa.

Cuartas y cercanía con intención



- **Primero separo dos sonidos**

Toco Do-Fa-Sib como una columna de cuartas. Después toco Do-Re-Mi como un grupo cercano. Comparo apertura y fricción sin decidir todavía que uno sea moderno y el otro incorrecto.

- **Ahora lo nombro**

La armonía cuartal organiza voces principalmente por cuartas. Un cluster reúne notas próximas, a menudo por segundos. Ambos recursos describen distribución; el bajo y el contexto siguen influyendo en la función que percibimos.

- **Comparo y transporto**

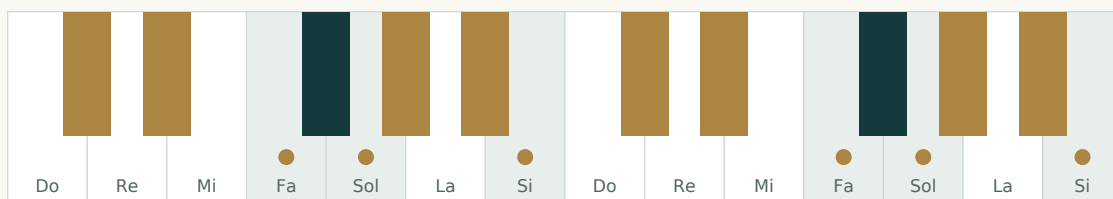
Muevo Do-Fa-Sib a Re-Sol-Do. Después pruebo un cluster Re-Mi-Fa sobre un bajo Dm y reduzco una nota si invade la melodía. Grabo versiones abiertas y densas al mismo volumen.

“

La textura es una elección de espacio y fricción, no una obligación de estilo.

Tensión avanzada

No necesitas dominar todas estas escalas para servir bien. Si quieres ampliar tus recursos, vamos a hacerlo desde una tensión que puedas oír y resolver.



G alterada: Sol, Lab, Sib, Si, Reb, Mib y Fa.

• Alterada

Sobre G7 alterado puedes estudiar Sol-Lab-Sib-Si-Reb-Mib-Fa. Sus funciones son 1, b9, #9, 3, b5, b13 y b7; Sib representa en sonido la #9, que puede escribirse La# según la función. Se relaciona con el séptimo modo de Lab menor melódica. Empieza resolviendo Si a Do y Lab a Sol.

• Disminuida de dominante

La semitono-tono sobre Sol da Sol-Lab-Sib-Si-Do#-Re-Mi-Fa. Alterna medio tono y tono hasta la octava. Sobre un acorde disminuido séptima se estudia habitualmente la forma tono-semitono. Son dos usos distintos: una cosa es el acorde dim7 y otra un dominante que utiliza una colección disminuida.

• Lidia dominante

Sol-La-Si-Do#-Re-Mi-Fa contiene tercera mayor, séptima menor y #11. Se relaciona con el cuarto modo de Re menor melódica. Puede servir para dominantes no resolutivos o sustitutos, pero no es obligatorio usarla sobre todo G7. La melodía y la función siguen decidiendo.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Una tensión, una llegada

G7(b9) → C	Lab4 → Sol4	b9 → quinta de C
G7alt → C	Reb5 → Do5	b5 → tónica
G7(#11) → C	Do#5 → Re5	#11 → novena de C

• Práctica esencial

Toca G7 con Si3-Fa4 y añade Lab4 durante un pulso. Resuelve a C con Mi4-Sol4. Repite hasta anticipar la llegada con la voz. Solo entonces recorre la escala alterada lentamente, terminando una frase de cuatro notas en una nota de C.

• Un paso más

Compara G7(b9)-Cm con G7(b9)-C. En el acorde de llegada cambia Mi por Mib. La misma tensión dominante puede preparar mayor o menor; escucha el color final.

• Antes de avanzar

Puedes resolver dos tensiones sin recorrer una escala completa. Sabes cuál de las tres colecciones estás usando.

“

Guarda estas tensiones como posibilidades de estudio. La próxima reunión no tiene que convertirse en el lugar donde las pruebas todas. Prepara una, escúchala con el equipo y conserva la libertad de no utilizarla si el momento pide otra cosa.

Una escala avanzada desde una sola resolución



- **Primero elijo dos notas**

Sobre G7 toco Si y Lab. Resuelvo Si a Do y Lab a Sol. Repito hasta cantar ambos movimientos. No necesito recorrer una escala completa para comenzar a escuchar su dirección.

- **Ahora lo nombro**

Lab funciona como b9 de G7; Si es la tercera. La escala alterada reúne varias tensiones posibles, pero el acorde, la melodía y la resolución determinan cuáles tienen sentido. La colección es un mapa, no una frase terminada.

- **Comparo y transporte**

Comparo G7, G7(b9) y G7 alterado resolviendo siempre a C. Después llevo b9-5 desde D7 a G: Mib-Re. Creo una respuesta de tres notas y dejo el mismo tiempo de silencio.

“

Aprendo una tensión por la manera en que llega, no por la cantidad de nombres que acumulo.

Movimientos gospel

El lenguaje gospel necesita oído, ritmo y atención a quienes lo han transmitido. Aprenderemos algunos recursos para construir respuestas propias.

	1	y	2	y	3	y	4	y
Izquierda	●	•	•	•	●	•	•	•
Derecha	•	•	●	•	•	•	●	•

● **Movimiento con apoyo**

Prueba C/E-F-F#dim7-C/G-G7-C. El bajo Mi-Fa-Fa#-Sol camina hacia un apoyo antes de cerrar. El disminuido dura poco y su dirección queda clara. No necesitas insertar todos los pasos en cada vuelta: conserva la versión C-F-G-C como referencia.

● **Blues y vocabulario**

La pentatónica menor de Do contiene Do-Mib-Fa-Sol-Sib; añadir Solb ofrece una colección blues habitual. La fricción entre Mib melódico y Mi del acorde mayor puede formar parte del lenguaje. No implica que cualquier nota funcione igual en cualquier lugar. La articulación y el ritmo importan tanto como la colección.

● **Construye frases propias**

Crea una respuesta de tres notas y deja el mismo espacio en silencio. Modifica primero el ritmo y después una nota. Evita encadenar licks memorizados sin escuchar a quien canta. Las frases de este libro son ejercicios nuevos; no reproducen el compendio de 51 licks recibido como referencia.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Respuesta original en Do

Compás 1 · C	Silencio de blanca; Sol4-Mib4-Mi4-Sol4	Cuatro corcheas
Compás 2 · F	La4 blanca; silencio de blanca	Llegada y espacio
Compás 3 · G7	Fa4-Re4 en negras; silencio de blanca	Respuesta breve
Compás 4 · C	Mi4 redonda	Reposo

● **Práctica esencial**

Toca el ejemplo a 62 con corcheas rectas. Después prueba una subdivisión ternaria suave sin cambiar el pulso: las dos corcheas se aproximan a la primera y tercera parte de un tresillo. No impongas swing a un arreglo que pide corcheas rectas.

● **Un paso más**

Inserta F#dim7 durante el último tiempo de F antes de llegar a C/G. Comprueba Fa#-Sol en el bajo y Mib-Mi en una voz superior. Reduce las otras notas si la posición queda densa.

● **Antes de avanzar**

La respuesta cabe en el hueco y termina antes de la nueva frase vocal. Puedes tocarla con dos articulaciones sin acelerar.

“ Aprende de intérpretes y comunidades que han dado vida al gospel. Escuchar sus frases, sus apoyos y sus respuestas amplía lo que una página puede enseñar. Acércate con gratitud y construye después una expresión que pueda servir a tu propia congregación.

Movimiento gospel que todavía deja cantar



- **Primero construyo una frase**

Sobre C sostengo un apoyo claro. En la segunda mitad respondo con Mi-Fa-Sol y guardo silencio. Repito cambiando solamente el ritmo. La respuesta necesita una pregunta real: una respiración o un espacio de la voz.

- **Ahora lo nombro**

El vocabulario gospel combina armonía, articulación, síncopa, anticipación, llamada y respuesta. No se reduce a añadir acordes alterados. Su historia y sus comunidades forman parte del lenguaje que estudiamos con respeto.

- **Comparo y transporte**

Toco C-C/E-F-F#dim7-G y luego una versión C-F-G sin pasos. Después transporte ambas a Sol. Elijo según el espacio de la canción, no según cuál contiene más acordes.

“

La respuesta musical sirve cuando escucha primero la frase que tiene delante.



06 / SEIS MOVIMIENTOS

El pianista que sirve

Voz, banda, sonido y práctica. La preparación se completa cuando se convierte en escucha.

22 Acompañar a una voz

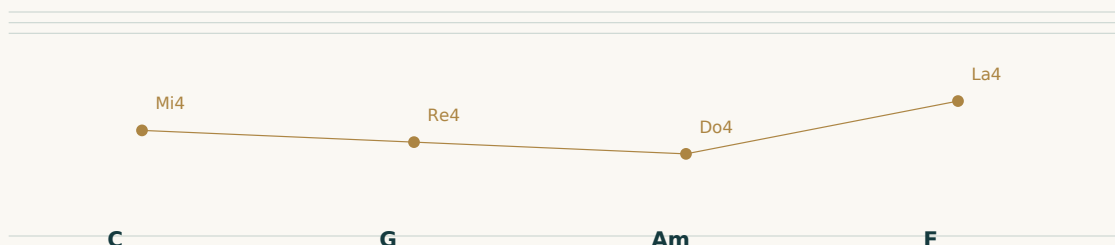
23 Tocar con una banda

24 Construir una atmósfera

25 Ministrar y seguir aprendiendo

Acompañar a una voz

Detrás de la melodía hay una persona que necesita respirar. Quiero que el acompañamiento le dé apoyo y le deje un lugar claro para expresarse.



• Localiza las notas de apoyo

Canta una frase y marca sus notas largas y sus acentos. Comprueba cómo se relacionan con el acorde: nota de la tríada, extensión o tensión pasajera. No armonices cada sílaba como si fuera una llegada. Una nota breve puede conectar dos apoyos sin pedir un acorde nuevo.

• Registro y respuesta

Si la voz se mueve por el centro del teclado, prueba un acompañamiento más abierto y menos ataques en ese registro. No hace falta tocar siempre por encima. Las respuestas instrumentales funcionan mejor en respiraciones reales; deja terminar la frase antes de llenar el hueco.

• Crear una melodía sencilla

Elige tres notas del acorde y un ritmo breve. Repite la idea y cambia su final. En Do puedes empezar con Mi-Sol-Mi y responder Re-Mi-Do. Primero canta; después busca las teclas. Una melodía que se puede respirar suele ser más útil que una sucesión de escalas.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Melodía original: Espacio para cantar

C	Mi4 negra, Sol4 negra, Mi4 blanca	1-2-3/4
G	Re4 blanca, Si3 negra, Re4 negra	1/2-3-4
Am	Do4 negra, Mi4 negra, Sol4 blanca	1-2-3/4
F	La4 blanca, Sol4 negra, Fa4 negra	1/2-3-4

● Práctica esencial

Canta la melodía completa antes de tocar el acompañamiento. Toca un acorde por compás y luego añade una sola respuesta en el silencio posterior al cuarto compás. Graba la voz y revisa si el piano tapa consonantes o finales de palabras.

● Un paso más

Cambia el segundo acorde por Dm7 conservando la melodía: Si crea una sexta o trecena sobre Re menor. Escucha si quieres ese color; si no, conserva G. El ejercicio enseña a evaluar, no a aceptar toda sustitución.

● Antes de avanzar

Puedes cantar sin que los acordes interrumpan tu respiración. Identificas las notas largas y sabes qué función tienen.

“ Pregunta al cantante dónde le cuesta respirar y dónde necesita más apoyo. Esa conversación puede cambiar tu acompañamiento más que un acorde nuevo. Quiero que nuestra preparación nos ayude a conocer mejor a las personas con quienes servimos.

La melodía permanece en primer plano



- **Primero acompaño la respiración**

Canto una frase y marco dónde comienza, dónde se sostiene y dónde necesita aire. Toco solamente en el inicio y después de la respiración. Descubro que acompañar no significa cubrir cada sílaba.

- **Ahora lo nombro**

Las notas largas y acentuadas suelen revelar apoyos armónicos. Una nota breve puede funcionar como paso. El registro, la densidad y el ritmo del acompañamiento deben permitir que el contorno melódico siga siendo reconocible.

- **Comparo y transporto**

Grabo la misma melodía con acordes completos, shells y una sola nota superior. Después cambio el tono para que la voz cante cómodamente. Conservo la función de los grados y adapto el registro del piano.

“

La armonía acompaña mejor cuando ayuda a escuchar a la persona que está cantando.



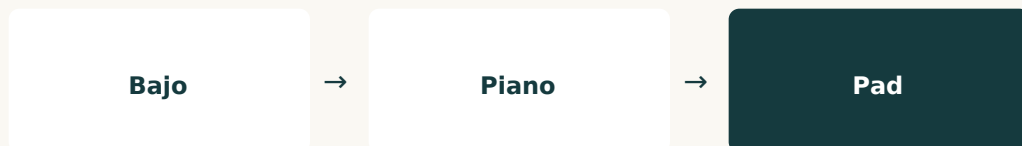
ACOMPañAR UNA VOZ

Escuchar antes de responder

Cuando conozco el teclado puedo dejar de perseguir mis manos. Escucho la respiración, el mensaje y el espacio; después elijo si la frase necesita un acorde, una respuesta o silencio.

Tocar con una banda

En El sonido del llamado insistí en la comunicación del equipo. Esa unidad también se escucha cuando acordamos qué responsabilidad musical llevará cada uno.



• Repartir funciones

El bajo define el fundamento; batería y percusión articulan el pulso; guitarras, teclados y voces comparten ritmo y armonía. Son funciones negociables, no fronteras rígidas. Si una guitarra rasguea corcheas, el piano puede sostener. Si el piano lleva un motivo, el pad puede quedarse estable.

• Elegir el piano

Un piano acústico brillante puede atravesar una banda densa, pero también acentuar demasiado cada ataque. Un sonido oscuro puede servir en una oración y perderse en un estribillo. Un piano eléctrico ofrece otra envoltura y otro color. Compara sonidos a volumen parecido; el más fuerte suele parecer mejor aunque no encaje más.

• Ensayo y señales

Acordad tonalidad, forma, repeticiones, entradas, cortes y quién dirige. Escribid inversiones y cambios especiales. Si aparece un error, mantén una referencia simple y vuelve en el siguiente punto común. Parar a corregir en medio de una interpretación suele aumentar la confusión.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Un reparto posible

Estrofa	Piano: acordes largos	Guitarra: pulso; bajo: raíces
Estribillo	Piano: apoyos rítmicos	Pad: sostenido; batería: arco dinámico
Oración	Piano: intervenciones breves	Pad opcional; resto: espacio

● Práctica esencial

Ensayá C-G-Am-F con tres capas: bajo, piano y pad. Graba primero cada una sola y después juntas. Retira la izquierda grave del piano y compara. No añadas ecualización hasta probar si reducir notas resuelve el problema.

● Un paso más

Toca el mismo arreglo con piano acústico, eléctrico y piano suave. Ajusta articulación y duración para cada timbre, manteniendo el volumen percibido parecido. Un cambio de sonido puede requerir otro patrón, no solo otra selección de preset.

● Antes de avanzar

Puedes describir tu función en cada sección en una frase. El arreglo continúa cuando reduces tu parte.

“ En mi libro anterior conté cómo una indicación técnica, expresada con calma, ayudó a resolver una tensión de sonido. Aprender a describir lo que escuchamos puede cuidar también la relación. Propón un ajuste concreto y permanece dispuesto a recibir otra explicación.

Una banda, responsabilidades que se escuchan



- **Primero reparto**

Asigno una tarea a cada parte: bajo para el fundamento, batería para el pulso, piano para un apoyo medio y voz para la melodía. Toco una vuelta sin añadir respuestas. Escucho cuánto del arreglo ya está completo.

- **Ahora lo nombro**

El arreglo distribuye registro, ritmo, densidad y función entre instrumentos. Esas responsabilidades son negociables. Cuando dos partes ocupan el mismo espacio, puedo cambiar articulación, registro o cantidad de ataques antes de culpar al volumen.

- **Comparo y converso**

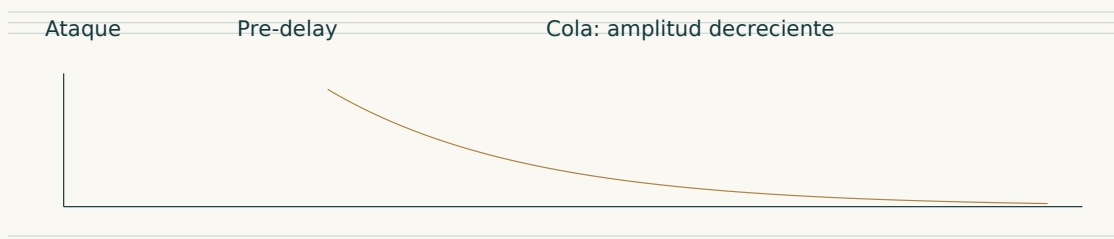
Ensayamos una vuelta con piano denso y otra con posiciones de dos voces. Pregunto qué versión permite oír mejor. Acordamos forma, señales y final; después transportamos una estrofa para comprobar que todos comparten el mismo mapa de grados.

“

La claridad de una banda nace tanto de escuchar como de tocar.

Construir una atmósfera

La música puede ayudar a acompañar un tiempo de oración. Vamos a cuidar el sonido con la misma atención con que escuchamos a las personas.



● El pad como fondo

Un pad es un sonido sostenido, normalmente con ataque y salida suaves. Empieza con fundamental y quinta en un registro medio. Si el pad sigue cada acorde, cambia sus notas con cuidado; si sostiene una tónica, comprueba cada armonía encima. Un pad con tercera mayor puede chocar cuando aparece un acorde menor prestado.

● Reverb con claridad

La reverb prolonga el sonido mediante una simulación de espacio. El pre-delay separa el ataque inicial de la cola; decay determina cuánto tarda en extinguirse; los filtros controlan qué parte del espectro alimenta o conserva el efecto. En una sala reverberante, añade menos antes de decidir que el piano necesita más ambiente.

● Un punto de partida, no un preset universal

Para un piano lento prueba decay de 2 a 3 segundos y pre-delay de 20 a 40 ms. Compara con el efecto apagado al mismo volumen. En un envío auxiliar suele usarse efecto completamente húmedo y regularse con el envío; en inserción se ajusta la mezcla seco/húmedo. Los valores cambian según sala, tempo, sonido y plugin. Shimmer añade componentes transpuestos y puede ocupar mucho espacio.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Diseñar una transición

Inicio	Piano solo	Ataques claros; cola moderada
Desarrollo	Pad suave	Fundamental y quinta; sin nuevo ritmo
Salida	Menos notas y menos envío	Suelta el pad; escucha la cola

● Práctica esencial

Toca cuatro compases a 60 con Cadd9-G-Am7-F. Graba una versión seca, otra con reverb y otra con reverb más pad. Escucha si puedes distinguir cada cambio de bajo. Si la cola mezcla acordes, reduce decay, envío o pedal antes de añadir filtros.

● Un paso más

Prueba un filtro de graves en el retorno del efecto alrededor de 150–250 Hz como punto de partida, ajustándolo por oído. No lo apliques automáticamente al piano completo. Verifica el resultado en mono y a volumen de sala; un efecto estéreo amplio puede perder presencia al sumarse.

● Antes de avanzar

Se entiende el ataque, el cambio armónico y la voz hablada. Sabes apagar el pad y el efecto sin cortar inesperadamente una frase.

“

En los tiempos de oración he aprendido el valor de una mirada y de una señal sencilla entre compañeros. Esa comprensión necesita ensayo y confianza. Que el pad, el piano y los efectos nos ayuden a responder juntos, y que podamos retirarlos cuando convenga dejar espacio.

Profundidad sin perder la palabra



- **Tres planos**

Pienso el arreglo en primer plano, plano medio y fondo. La voz y su mensaje suelen ocupar el primero. El piano puede alternar entre apoyo y respuesta. El pad y la cola de reverb viven al fondo. Si todos intentan sentirse enormes y cercanos a la vez, la mezcla deja de tener profundidad aunque utilice mucha reverb.

- **La cola sigue el tempo**

Escucho cuánto tarda el efecto en desaparecer antes del siguiente acorde. En pasajes lentos puedo permitir una cola más amplia; en figuras rápidas necesito más definición. El pre-delay puede separar el ataque del piano de la nube posterior. No persigo un número universal: comparo siempre con el efecto apagado y al mismo volumen percibido.

- **Worship no significa cubrirlo todo**

Una atmósfera puede sostener una oración, una transición o una lectura, pero también puede cansar si nunca respira. Practico entradas y salidas del pad, reduzco notas graves cuando hay bajo y dejo silencios reales. La reverberación no debe esconder cambios armónicos, consonantes ni indicaciones del director. Servir el momento incluye saber retirarse.

“

La atmósfera tiene profundidad cuando todavía puedo distinguir lo importante.



ESPACIO Y ATMÓSFERA

El sonido también respira

La reverb puede abrir profundidad sin ocultar la frase. El espacio sirve cuando permite escuchar mejor lo que está sucediendo.

Ministrar y seguir aprendiendo

He dedicado parte de mi vida a estudiar y enseñar, y sigo necesitando aprender. Quisiera que este recorrido te anime a preparar tus manos y a mantener dispuesto el corazón.

	1	y	2	y	3	y	4	y
Izquierda	●	•	•	•	●	•	•	•
Derecha	•	•	●	•	•	•	●	•

- **Técnica al servicio de una frase**

Los estudios de Hanon son una referencia histórica de práctica pianística repetitiva. Aquí no se reproducen sus ejercicios ni su secuencia. Trabajaremos células nuevas ligadas a acordes, articulación y coordinación. Practicar patrones puede mejorar familiaridad, pero no sustituye melodías, escucha, lectura ni trabajo musical real.

- **Velocidad con control**

Elige una célula corta, una digitación cómoda y un tempo donde puedas tocar suave y contar. Repite tres veces con igualdad. Sube de 2 a 4 pulsos por minuto y comprueba de nuevo. Si pierdes claridad, vuelve al último tempo estable. No practiques atravesando dolor ni mantengas tensión para llegar a una cifra. Una digitación impresa es orientación, no una talla única.

- **Un hábito completo**

En El sonido del llamado hablé de una disciplina que pudiera sostenerse y de la importancia de cuidar el descanso y las responsabilidades familiares. Aquí lo llevaremos a una sesión de 25 minutos: 4 de pulso, 5 de escalas y acordes, 6 de enlaces, 6 de acompañamiento cantado y 4 de escucha de una grabación. Ajusta la duración a tu realidad y conserva objetivos concretos. Anota una mejora audible y un siguiente paso posible.

Escuchar. Tocar. Elegir.

Célula técnica original en Do

Derecha	Do4-Mi4-Re4-Sol4-Mi4-Re4-Do4-silencio	Corcheas; dedos 1-3-2-5-3-2-1
Izquierda	Do3-Sol3-Mi3-Re3-Mi3-Sol3-Do3-silencio	Corcheas; dedos 5-1-3-4-3-1-5
Aplicación	C → Am → F → G	Una célula adaptada por acorde

● **Práctica esencial**

Practica cada mano por separado a 50, sin pedal. Conserva la última corchea en silencio. Toca la derecha legato y después con articulación breve, sin golpear. Para ambas manos juntas, empieza solo con la primera nota izquierda sostenida. La coordinación compleja llegará después de la comodidad.

● **Un paso más**

Crea una célula distinta de cuatro notas sobre cada acorde y alterna un compás de movimiento con otro de acordes largos. Lleva el ejercicio a Re mayor respetando Fa# y Do#. La velocidad útil es la que conservas al cambiar de tonalidad y al escuchar a otro músico.

● **Antes de avanzar**

Puedes tocar la versión sencilla, la intermedia y una opción avanzada sin perder el pulso. Sabes elegir la sencilla por decisión musical.

“ Después del último acorde seguimos necesitando recibir del Señor. Deseo que estudies con constancia, que puedas descansar y que compartas lo aprendido. Que tus manos encuentren recursos y tu vida permanezca disponible para Dios y para las personas que te confía.

Velocidad que termina en música



• Un rudimento con destino

Tomo una célula de cuatro notas y la relaciono con un acorde: Do-Re-Mi-Sol sobre C; Sol-La-Si-Re sobre G; La-Si-Do-Mi sobre Am; Fa-Sol-La-Do sobre F. La practico ligada, separada y con un acento que cambia de posición. No es un ejercicio prestado: nace de la armonía que después voy a tocar.

• Subir sin endurecer

Comienzo a una velocidad donde puedo respirar, contar y escuchar igualdad. Hago tres repeticiones limpias; aumento entre dos y cuatro pulsos por minuto. Si aparece tensión o una nota se adelanta, vuelvo al tempo estable. La velocidad máxima de un día importa menos que la velocidad cómoda que puedo repetir mañana.

• Del patrón a la melodía

Después de cada repetición improviso dos compases usando la misma célula y dos compases de silencio o acordes largos. Finalmente acompaño una melodía cantada. Si el patrón me impide escuchar la frase, todavía no está integrado. El objetivo es que la técnica desaparezca de mi atención y quede disponible para expresar y servir.

“ Practico el movimiento hasta que deja de ser una preocupación y se convierte en lenguaje.



PREPARACIÓN COTIDIANA

Un lugar para volver

La libertad también se construye en las horas sencillas: repetir una conexión, escuchar una grabación y volver mañana con una pregunta más clara.

Taller técnico · Igualdad, velocidad y melodía

- **Una relación consciente con Hanon**

Hanon forma parte de las referencias solicitadas para la técnica. Esta edición utiliza ejercicios propios y evita reproducir sus patrones o su progresión de estudios. La repetición se vincula aquí con una intención audible: controlar un acento, cambiar de articulación o conectar una melodía con su acorde. No se presenta este taller como sustituto de una formación técnica completa.

- **Ejercicio A · Cambiar el acento**

Derecha, ocho corcheas: Do4-Re4-Sol4-Mi4-Re4-Mi4-Do4-silencio. Dedos orientativos: 1-2-5-3-2-3-1. A 50, acentúa suavemente solo la primera nota. En otra vuelta, la tercera; luego la quinta. Mantén iguales las duraciones. No conviertas el acento en un golpe ni aumentes el tempo al moverlo.

- **Ejercicio B · Responder con otra mano**

Izquierda: Do3 blanca y Sol3 blanca. Derecha: silencio de blanca, Mi4 negra y Re4 negra. En el compás siguiente la izquierda sostiene Do3 redonda y la derecha toca Do4 blanca seguida de silencio de blanca. Repite con F y adapta las notas a Fa-La-Do. El objetivo es entrar después del bajo sin retrasar el pulso.

- **Ejercicio C · Una ráfaga breve**

Derecha: Do4-Re4-Mi4-Sol4 como cuatro semicorcheas en el tiempo 1; silencio en tiempos 2, 3 y 4. Usa 1-2-3-5. Repite a 50. Cuando sea cómodo, coloca la célula en el tiempo 3. Una ráfaga breve permite comprobar control sin mantener un pasaje rápido durante minutos.

- **Criterio de progreso**

Tres repeticiones claras y cómodas permiten probar un pequeño aumento de tempo. Una repetición tensa o irregular indica que conviene reducir velocidad o longitud. Registra el tempo estable, no el máximo accidental. Termina tocando la célula dentro de un acompañamiento lento.

Taller rítmico · Rudimentos para el teclado

● Coordinación en dos alturas

L=mano izquierda; R=mano derecha. Usa Do3 y Sol4, respectivamente. Un compás de ocho corcheas puede ser L-R-L-R-L-R-L-R. Otra opción: L-L-R-R-L-L-R-R. Otra: L-R-L-L-R-L-R-R. Estos patrones son herramientas de reparto; no deben sonar siempre como una percusión dentro del culto.

● Añadir armonía

Conserva L en la fundamental y convierte R en una tercera o quinta. Cambia de C a Am, después F y G. Toca una sola vuelta y otra de silencio contado. Si una mano se adelanta, vuelve al patrón hablado y a una nota por mano.

● Desplazamiento de acento

Cuenta ocho corcheas. Acentúa posiciones 1, 4 y 7 para sentir grupos 3+3+2 dentro del compás. El compás sigue siendo 4/4; no has cambiado a 3/4. Añade el pie o una voz contando negras para conservar la referencia. Después elimina los acentos y escucha la diferencia.

● Tresillos y dos apoyos

Toca tresillos con R-L-R en el primer pulso y L-R-L en el segundo. Hazlo sobre dos notas y después sobre un acorde repartido. Conviene separar dos ideas: aquí colocamos tres notas dentro de un pulso; no estamos creando tres pulsos por compás. Para 6/8, practica dos grupos de tres corcheas sintiendo sus dos apoyos grandes.

● Aplicación musical

Escoge un único patrón para una introducción instrumental de cuatro compases. Cuando entra la voz, reduce a un ataque por pulso o a notas largas. La práctica debe ampliar tus opciones, no obligarte a mantener actividad constante.

Taller de estilo · Un mismo acorde, cuatro maneras

- **Balada en 4/4**

A 66, toca la fundamental en 1 y la quinta en 3. La derecha responde con dos voces en 2 y 4. Usa C-G-Am-F y deja el cuarto compás con menos ataques. Evita golpear por igual el bajo y la respuesta: la frase necesita apoyos y respiración.

- **Worship lento en 6/8**

Siente dos pulsos grandes. Izquierda en corcheas 1 y 4; derecha puede repartir tres notas en 2, 3 y 5, dejando 6 libre. Empieza con un solo acorde para comprobar la agrupación. Si el arreglo ya tiene arpeggios de guitarra, cambia el piano a acordes largos.

- **Gospel lento**

En 4/4, toca un apoyo claro en 1, una respuesta corta en la segunda mitad del compás y un paso armónico solo al final de una frase de cuatro compases. Compara articulación recta y ternaria según el arreglo. El estilo depende de cómo caen las notas, no solo de añadir séptimas.

- **Piano eléctrico y pulso ligero**

Prueba acordes cortos en los contratiempos “y” de 2 y “y” de 4, dejando el bajo a otro instrumento. Usa Dm9-G13-Cmaj9-Cmaj9. Escucha la envolvente del sonido: si permanece mucho, menos ataques pueden dar más claridad.

- **Comparar sin disfrazar**

Graba los cuatro tratamientos a niveles parecidos. No declares que un estilo es más espiritual que otro. Elige según canción, equipo y participación de la congregación. Cada propuesta es un punto de partida original, no la transcripción de una interpretación.

Estudio final · Una canción instrumental original

• Forma y pulso

Título del ejercicio: Disponibles. Dieciséis compases en Do mayor, 4/4, negra=66. Toca una vez la melodía sola, después añade bajo y por último voces interiores. No necesitas pad ni reverb para que funcione. Las cuatro secciones siguientes tienen cuatro compases cada una.

• Compases 1-4 · Presentar

Acordes: C | G/B | Am7 | Fmaj7. Melodía: 1) Mi4 negra, Sol4 negra, Mi4 blanca; 2) Re4 blanca, Sol4 negra, Re4 negra; 3) Do4 negra, Mi4 negra, Sol4 blanca; 4) La4 blanca, Sol4 negra, Mi4 negra. Cada compás suma cuatro pulsos.

• Compases 5-8 · Responder

Acordes: C/E | Dm7 | G7 | C. Melodía: 5) Sol4 negra, Mi4 negra, Do4 blanca; 6) Fa4 blanca, Mi4 negra, Re4 negra; 7) Re4 negra, Fa4 negra, Si3 blanca; 8) Do4 blanca, silencio de blanca. El silencio pertenece a la frase.

• Compases 9-12 · Ampliar

Acordes: Am7 | Fmaj7 | Dm7 | G7. Melodía: 9) Mi4 negra, Sol4 negra, La4 blanca; 10) La4 blanca, Do5 negra, La4 negra; 11) Fa4 negra, Mi4 negra, Re4 blanca; 12) Re4 blanca, Si3 blanca. Mantén el tempo aunque aumente el registro.

• Compases 13-16 · Volver

Acordes: C/E | F (2 pulsos) y Fm (2 pulsos) | C/G (2 pulsos) y G7 (2 pulsos) | C. Melodía: 13) Sol4 blanca, Mi4 blanca; 14) La4 blanca, Lab4 blanca; 15) Sol4 blanca, Fa4 blanca; 16) Mi4 blanca, Do4 blanca. Sostén el último acorde cuatro pulsos adicionales solo si se ha acordado una prolongación final.

Una frase que puedes ver

4/4 · Negra = 66. Lee de izquierda a derecha. Cada división vertical es un pulso; la longitud de la barra indica cuánto sostener la nota. El cifrado está encima.

01 C

1234

Do5				
Si4				
La4				
Sol4		Sol4		
Fa4	Mi4		Mi4	
Mi4				
Re4				
Do4				
Si3				

02 G/B

1234

			Sol4	

03 Am7

1234

Do5				
Si4				
La4				
Sol4		Sol4		
Fa4				
Mi4	Mi4			
Re4				
Do4	Do4			
Si3				

04 Fmaj7

1234

			Sol4	

05 C/E

1234

Do5				
Si4				
La4				
Sol4	Sol4			
Fa4				
Mi4	Mi4			
Re4				
Do4				
Si3				

06 Dm7

1234

07 G7

1234

Do5				
Si4				
La4				
Sol4				
Fa4				
Mi4				
Re4	Re4			
Do4				
Si3				

08 C

1234

Canta primero; añade después el bajo. Las notas se leen por nombre y registro. Lab4 ocupa la altura visual de La4 con su alteración indicada en dorado; se toca un semitono más abajo.

ANDRÉS GALLARDO

EL LENGUAJE DE LA ARMONÍA / 139

Una frase que puedes ver

4/4 · Negra = 66. Lee de izquierda a derecha. Cada división vertical es un pulso; la longitud de la barra indica cuánto sostener la nota. El cifrado está encima.

09 Am7

10 Fmaj7

	1	2	3	4	1	2	3	4
Do5								
Si4								
La4								
Sol4								
Fa4								
Mi4								
Re4								
Do4								
Si3								

11 Dm7

12 G7

	1	2	3	4	1	2	3	4
Do5								
Si4								
La4								
Sol4								
Fa4								
Mi4								
Re4								
Do4								
Si3								

13 C/E

14 F / Fm

	1	2	3	4	1	2	3	4
Do5								
Si4								
La4								
Sol4								
Fa4								
Mi4								
Re4								
Do4								
Si3								

En 14 y 15 el segundo acorde entra en el tiempo 3.

15 C/G / G7

16 C

	1	2	3	4	1	2	3	4
Do5								
Si4								
La4								
Sol4								
Fa4								
Mi4								
Re4								
Do4								
Si3								

Canta primero; añade después el bajo. Las notas se leen por nombre y registro. Lab4 ocupa la altura visual de La4 con su alteración indicada en dorado; se toca un semitono más abajo.

Estudio final · Arreglo y autoevaluación

● Versión esencial

Usa una nota de bajo por compás y la melodía derecha. En los compases 14 y 15 cambia el bajo según el acorde cada dos pulsos. Si aún no dominas Fm, practica La-Lab y el acorde por separado. No sustituyas el color sin reconocer qué se está aprendiendo.

● Versión intermedia

Añade una o dos voces interiores por debajo de la melodía. En C/E con Sol4 arriba puedes tocar Mi3 con la izquierda y Do4-Mi4-Sol4 con la derecha. En Fm con Lab4 arriba prueba Fa3 y Do4-Fa4-Lab4. Reparte notas si la posición no es cómoda.

● Versión ampliada

En el compás 11 conserva Dm7 y en el 12 prueba Db7 en lugar de G7. La melodía Re4 del primer medio compás crearía b9 sobre Reb: escucha el choque. Una solución es mantener G7 mientras dura Re4 y usar Db7 solo en los dos últimos pulsos, cuando Si3 coincide en altura con Dob. No aceptes la sustitución entera de forma automática.

● Una revisión que se puede oír

Escucha la grabación sin tocar. ¿Los dieciséis compases duran lo previsto? ¿Se reconoce la melodía? ¿El bajo aclara las inversiones? ¿El préstamo Fm acompaña La-Lab? ¿El silencio del compás 8 sigue vacío? Corrige una sola cosa y vuelve a grabar.

● Llevarlo al equipo

Entrega primero la versión esencial. Acordad la repetición, el final y el registro del bajo. Añade el pad solo después de que el arreglo funcione sin él. La prueba final de comprensión es poder simplificar sin perder la forma.

Plan de estudio · Ocho semanas

● **Semanas 1 y 2 · Orientación**

Semana 1: fundamentos de notas, intervalos y escala mayor; capítulos 1-2.

Semana 2: ritmo, acordes y capítulos 3-4. Trabaja en Do, Sol y Fa. Objetivo: tocar cuatro acordes y guardar un compás de silencio sin perder el pulso.

● **Semanas 3 y 4 · Claridad**

Semana 3: capítulos 5-7, inversiones y colores. Semana 4: capítulos 8-10, apertura, notas comunes y bajo. Añade Re y Sib. Objetivo: conducir una progresión manteniendo una voz superior cantable y nombrar cada nota importante.

● **Semanas 5 y 6 · Dirección**

Semana 5: capítulos 11-13, pasos, forma y quintas. Semana 6: capítulos 14-16, sustituciones y préstamos. Objetivo: justificar una sola reharmonización y recuperar la versión sencilla sin detenerte. No hace falta usar todos los recursos en la misma canción.

● **Semana 7 · Ampliación opcional**

Estudia capítulos 17-21 si la base está firme. Elige un voicing sin raíz y una tensión con resolución. Si aún hay dudas con séptimas, dedica esta semana a consolidarlas. El calendario es una orientación, no una fecha de graduación.

● **Semana 8 · Servicio y grabación**

Trabaja capítulos 22-25 y el estudio final. Haz una grabación con voz o con otro músico. Evalúa pulso, claridad, forma, espacio y comunicación. Repite después el plan con nuevas tonalidades y menos dependencia visual del teclado.

● **Registro mínimo**

En cada sesión anota fecha, tonalidad, ejercicio, tempo cómodo, un logro audible y el siguiente paso. Incluye un día de repaso sin aumentar dificultad. Una rutina sostenible vale más que una sesión excepcional que no puedes repetir.

Respuestas y criterios de escucha

• Escalas y grados

Sol mayor lleva Fa#. Fa mayor lleva Sib. Re mayor lleva Fa# y Do#. En Sol, IIm-V-I es Am-D-G. En Re, I-V-VIm-IV es D-A-Bm-G. En Fa, IIm7-V7-Imaj7 es Gm7-C7-Fmaj7.

• Identidad de acordes

Cadd9=Do-Mi-Sol-Re; C9 añade Sib; Cmaj9 lleva Si. Csus4 no exige Mi. Bm7b5=Si-Re-Fa-La; Bdim7=Si-Re-Fa-Lab. C/E mantiene la tríada de Do con Mi en el bajo. C/D es un acorde con bajo ajeno a su tríada.

• Movimiento

G7 prepara C mediante Si-Do y Fa-Mi. A7 prepara Dm mediante Do#-Re. Db7 puede sustituir G7 hacia C. F-Fm-C permite La-Lab-Sol. La elección definitiva depende de la melodía y del arreglo, no solo del nombre correcto.

• Ritmo y técnica

En 4/4, una blanca más una negra más dos corcheas suma cuatro pulsos. Ocho corcheas con acentos 3+3+2 siguen cabiendo en 4/4. La célula técnica del capítulo 25 deja una corchea de silencio. No la conviertas accidentalmente en una nota larga ni omitas ese espacio al aumentar velocidad.

• Preguntas sin respuesta única

No hay un tiempo de reverb, un registro ni un voicing óptimo para todas las salas. Compara manteniendo el volumen parecido. El criterio es que se entienda la frase, se reconozcan los cambios y el equipo pueda tocar con claridad. Una decisión puede ser musicalmente válida aunque otra también lo sea.

Glosario para volver al teclado

● **Armonía y función**

Tónica: centro tonal o acorde de reposo según el contexto. Dominante: función que puede preparar una llegada; V es su representante principal en tonalidad. Cadencia: articulación armónica de una frase. Diatónico: perteneciente a la colección de referencia. Cromático: utiliza alteraciones respecto a ella.

● **Acordes**

Fundamental: nota que da identidad al acorde. Inversión: una nota del acorde distinta de la fundamental queda en el bajo. Voicing: distribución concreta de las voces. Nota guía: especialmente tercera o séptima que aclara la familia y su enlace. Tensión: extensión o nota que añade inestabilidad o color según el contexto.

● **Movimiento**

Conducción de voces: recorrido de cada línea entre acordes. Pedal armónico: nota mantenida bajo cambios de armonía. Dominante secundario: dominante que prepara un destino distinto de la tónica principal. Intercambio modal: uso de material de un modo paralelo. Reharmonización: cambio del contexto armónico de una melodía.

● **Ritmo e interpretación**

Pulso: referencia regular. Subdivisión: partición del pulso. Síncopa: desplazamiento o prolongación del énfasis respecto al apoyo esperado. Anticipación: entrada antes del punto previsto. Rubato: flexibilidad temporal expresiva. Articulación: manera de iniciar, conectar y terminar notas.

● **Sonido**

Pad: textura sostenida. Ataque: inicio del sonido. Release: tiempo de liberación tras soltar la nota. Reverb: persistencia espacial simulada. Pre-delay: separación previa al efecto. Decay: caída de la cola. Envío: señal que alimenta un efecto auxiliar. Shimmer: efecto reverberante con componentes transpuestos; sus implementaciones varían.

Referencias y criterio de originalidad

Obras del autor

Este libro, Armonía de la presencia, El sonido del llamado y mi material ACORDES MAYORES Y MENORES forman parte de mi trabajo como músico, maestro y ministro de alabanza. En estas páginas desarrollo con mi propia voz los principios que he estudiado, practicado y enseñado. La portada y las escenas visuales se crearon para esta edición. Músicos, líneas, círculos, capas y profundidades conviven como una interpretación visual de las relaciones musicales; los diagramas didácticos representan las notas exactas de cada ejercicio.

Materiales de NewJazz recibidos

Oliver Prehn: The Scales of Harmonies y 51 Jazz Licks on Sheet Music. Se inspeccionaron los PDF para identificar contenido y alcance. No se reproducen su clasificación de 33 escalas, sus tablas, sus licks ni su organización por niveles. [NewJazz](#) · [sitio del autor](#).

Fuentes de contraste

[Open Music Theory: semitonos y tonos; escalas mayores](#). Contrastan fundamentos generales de las páginas iniciales. Las explicaciones y ejercicios se redactaron para esta edición.

Técnica y sonido

[Hanon: prefacio y colección de estudios](#), referencia histórica para el capítulo 25 y el taller técnico, sin reproducción de ejercicios. [Valhalla DSP: controles de reverb](#), contraste de parámetros generales del capítulo 24; los ajustes propuestos son puntos de partida de esta edición.

Blues y contexto

[Ethan Hein: Blues harmony primer](#), consultado para contrastar que el blues no se reduce a una sola escala o a una única forma. No se trasladan sus análisis de canciones ni ejemplos.

Bibliografía y criterio de autor

Fuentes consultadas

He consultado [Armonía Contemporánea](#), [Canciones de Jazz](#) y [Santander Music](#) como parte del contraste bibliográfico. La secuencia pedagógica, la redacción y los ejercicios de este libro son propios.

Herrera y otros materiales

Incluyo en la bibliografía los volúmenes de Enric Herrera y otros materiales de consulta por su relevancia dentro del estudio de la armonía. No reproduzco sus textos, ejercicios ni métodos. Los conceptos musicales compartidos se explican desde mi experiencia y desde el propósito formativo de este libro.

Bibliografía académica

Las referencias a Berkman, Herrera, Levine, Mulholland y Hojnacki, entre otros autores, permiten al lector continuar estudiando. Su presencia en la bibliografía no significa que este libro reproduzca sus métodos ni que les atribuya afirmaciones que no estén verificadas.

Originalidad y alcance

Las escalas, los intervalos y los acordes pertenecen al conocimiento musical compartido. Mi aportación está en la manera de explicarlos, conectarlos con el teclado y aplicarlos al acompañamiento, a la banda y al ministerio de alabanza. Los ejercicios, ejemplos y recorridos prácticos de esta edición se han escrito para este libro.

Nota de autor

Escribo en primera persona porque todo el recorrido nace de lo que he estudiado, practicado y enseñado. Cuando comparto una experiencia de servicio o una decisión musical, hablo desde mi propia trayectoria. Fecha de revisión de los recursos: 14 de septiembre de 2026.

Que el conocimiento se convierta en escucha

No necesitas utilizar todo lo aprendido en la próxima reunión. Elige un recurso, practícalo hasta que puedas escuchar mientras lo tocas y llévalo al ensayo con sencillez.

“ Menos no significa pobre. Significa que cada nota tiene una razón.

Esta idea resume la intención de mi recorrido. Una escala ofrece caminos. Un acorde ofrece colores. El pulso permite compartirlos. La madurez aparece cuando podemos poner esas herramientas al servicio de una canción y de las personas que la cantan.

