

ACORDES I

Una de las cosas que más me llamaban la atención cuando empecé a tocar la guitarra (y, como sucede con gran parte de los guitarristas eléctricos, mi aprendizaje inicial consistió básicamente en liarme a guitarrazos) era de dónde salían los acordes. A quién y por qué se le habrían ocurrido esos dibujos que ahora yo debía memorizar para poder tocar canciones. En esta lección, ya habiendo explicado gran parte de lo que hay que saber sobre intervalos, espero desvelar el misterio.

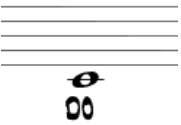


0. Origen de los acordes.

La verdad es que no quiero entrar en por qué unos intervalos resultan más agradables al oído (particularmente, al oído occidental) que otros, ni ponerme a explicar cosas como la *serie armónica*. Por lo menos, no aún. Y desde luego es demasiado pronto para hablar de contrapunto. Baste decir, al menos por ahora, que desde tiempos remotos los compositores (sobre todo occidentales) han buscado la manera de combinar entre sí diferentes melodías simultáneas, de forma que sean tan independientes como sea posible las unas de las otras, pero a la vez, sean coherentes entre sí y se complementen. En su búsqueda, fueron anotando qué cosas funcionaban mejor, y qué cosas era preferible evitar, hasta haber reunido un compendio de normas (hoy decimos *criterios*) a lo largo de un proceso que abarcó siglos. En una etapa más bien temprana, debieron darse cuenta de que para aportar cohesión al combinar diferentes melodías entre sí, tenía que haber momentos en que dos o más de ellas se encontraran en el tiempo, produciendo notas a la vez. Éstos son los llamados “puntos de apoyo armónico”. Cuando se componía en contrapunto a dos voces, había que observar qué intervalos se formaban en los puntos de apoyo armónico y si eran consonantes o disonantes (entre otras muchas cosas). Y cuando se producía un punto de apoyo armónico combinando tres o más voces (los ejercicios de armonía suelen ser a cuatro, de hecho) había que observar estas relaciones de consonancia o disonancia entre las notas de todas y cada una de las voces. De ahí los acordes, y la parte de la teoría musical que les atañe: la Armonía.

Probablemente ya hubo gente probando cómo suenan tres o más notas puestas juntas mucho antes de que se acuñara el término “contrapunto”, si bien es poco probable que hubieran observado las relaciones entre estas notas de una forma tan ordenada, exhaustiva y metódica (y culturalmente condicionada, todo sea dicho) como los contrapuntistas desde la Edad Media en adelante, hasta llegar a Rameau y su Tratado de Armonía, y todo lo posterior a él. Y desde luego, no fue esa gente la que dejó escritos los métodos para crear y combinar acordes como hacemos hoy (supongo que el hecho de que los monjes y los nobles fueran casi los únicos que en esos tiempos sabían leer y escribir debió influir bastante en que nadie más escribiera nada).

1. Formación de acordes.

El intervalo de tercera (ya sea Mayor o menor) añade color a una nota y resulta agradable al oído. Si una nota y su tercera suenan bien juntas, es lógico pensar que la tercera de la tercera sonará bien junto a las otras dos notas, no? Tal vez no siempre, pero merece la pena probar. Por eso los acordes se forman por superposición de terceras. Es decir:

		
Tomamos una nota (Do). Esta es la Tónica del acorde.	Añadimos su tercera (Mi). En este caso, estamos añadiendo una tercera Mayor. La tercera es la que determina la calidad de un acorde: éste es Mayor o menor según lo sea su tercera.	Y añadimos la tercera de dicha tercera (Sol). Esta última nota es la tercera de Mi, y con respecto a Do, forma un intervalo de 5ª Justa. Esta es, por tanto, la quinta del acorde.

Los acordes de Tríada están formados por tres notas que se ejecutan simultáneamente. A la nota tónica o fundamental del acorde le superponemos su tercera y la tercera de dicha tercera, que con respecto a la Tónica, es la quinta. Por tanto, las notas que forman el acorde, midiendo los intervalos con respecto a la tónica del mismo, son Tónica, tercera y quinta. Ya vimos en “Intervalos I” cómo se cifran los intervalos. Para los acordes, utilizamos fórmulas en las que escribimos, separados por comas, los cifrados de cada uno de los intervalos que forman el acorde (siempre midiendo desde la Tónica). Por ejemplo, en el caso del acorde formado por las notas Do, Mi y Sol (acorde de Do Mayor), la fórmula sería (1,3,5) o sea: Tónica, tercera Mayor, quinta Justa. Este acorde está formado por la superposición de dos terceras, pero no son dos terceras iguales; La primera (de Do a Mi) es Mayor, y la segunda (de Mi a Sol) es menor. Existen otras posibilidades en las que se pueden superponer los dos tipos de tercera: menor-Mayor, Mayor-Mayor, o menor-menor. Esto da lugar a los cuatro tipos posibles de acorde Tríada, detallados a continuación con sus respectivas fórmulas:

Fórmulas de posibles acordes de Tríada.			
Mayor (1, 3, 5)	menor (1, b3, 5)	aumentado (1, 3, #5)	disminuido (1, b3, b5)
Tercera Mayor + tercera menor	Tercera menor + tercera Mayor	Dos terceras Mayores	Dos terceras menores

A la hora de formar acordes, normalmente combinaremos notas que pertenecen a una misma escala, y los usaremos en relación a ésta, de tal manera que no todas las tríadas que son posibles desde un punto de vista digamos “matemático” van a aparecer realmente en el marco de una tonalidad. En la escala Mayor sólo encontraremos tres de estos cuatro tipos de tríada.

2. Acordes Cuatríada.

Son acordes formados por la superposición de tres terceras. Es decir, añadimos una nueva tercera (la tercera de la quinta) a la estructura de un acorde de tríada. Lo que obtenemos en este caso es, con respecto a la Tónica, una séptima. Así, un acorde mayor con séptima mayor (llamado acorde “mayor séptima”) tiene la fórmula (1, 3, 5, 7). Si a un acorde mayor le añadimos una séptima menor, obtenemos un acorde “séptima” o “dominante”, cuya fórmula es (1, 3, 5, b7). Veamos todas las posibilidades de formación de acordes cuatríada combinando los diferentes tipos de tríada con las posibles séptimas:

TIPO DE TRÍADA + TIPO DE SÉPTIMA	FÓRMULA	NOMBRE DEL ACORDE	CIFRADO
Triada mayor + septima mayor	(1,3,5,7)	Mayor séptima	maj7
Triada mayor + septima menor	(1,3,5,b7)	Séptima	7
Triada menor + septima mayor	(1,b3,5,7)	menor con séptima Mayor	min maj7
Triada menor + séptima menor	(1,b3,5,b7)	menor séptima	min7
Tríada aumentada + séptima mayor	(1,3,#5,7)	Mayor séptima con quinta aumentada	maj7#5
Tríada aumentada + séptima menor	(1,3,#5,b7)	Séptima con quinta aumentada	7#5
Tríada disminuida + séptima Mayor	(1,b3,b5,7)	disminuido con séptima Mayor??	min maj7b5
Tríada disminuida + séptima menor	(1,b3,b5,b7)	Semidisminuido	min7b5
Tríada disminuida + séptima disminuida	(1,b3,b5,bb7)	séptima disminuida	dim7

Son bastantes, pero no todas las combinaciones se utilizan normalmente. Por ejemplo, esa celda en la que hay dos interrogaciones: no he visto ese acorde en mi vida, y por eso nunca estoy seguro de cómo podría llamarlo. Pero es teóricamente posible, seguro que alguno de esos locos como Scriabin lo ha usado alguna vez, así que ahí se queda. He incluido un acorde con séptima disminuida (y no he combinado ese tipo de séptima con el resto de tríadas) porque ese acorde sí es muy común (aparece en otro tipo de escala), ya lo veremos con detenimiento. Estas son posibilidades desde un punto de vista matemático. De la misma manera que en el punto anterior, en la escala Mayor sólo encontraremos cuatro tipos de acorde cuatríada.

3. Armonización de la escala de Do Mayor.

Todavía no he explicado como es debido la escala Mayor, pero desde “[Notas Musicales](#)” hasta aquí, he utilizado siempre como ejemplo la escala de Do Mayor. Sabiendo cómo se forman los acordes de tríada, y que todas las notas de la escala de Do Mayor son naturales, podríamos saber todos los posibles acordes de tres notas que se forman dentro de dicha escala: simplemente tenemos que superponer sobre cada una de sus notas dos terceras *diatónicas*, es decir, terceras formadas únicamente por notas que pertenezcan a la escala. Por ejemplo, ya tenemos el acorde sobre el grado I, Do Mayor, en el primer ejemplo de esta lección. Seguiríamos con Re: su tercera diatónica es Fa, y su quinta diatónica (o la tercera de Fa) es La. Así que el acorde tríada sobre Re estaría formado por Re, Fa y La, o sea, (1, b3, 5). Por tanto, el acorde sobre el grado II (Re) en tonalidad de Do Mayor es un acorde menor: Re menor. Si hacemos esto con toda la escala, obtendremos los acordes tríada que se detallan en el siguiente cuadro:

Grado de la escala	Notas que forman el acorde	Fórmula del acorde	Nombre del acorde	Cifrado	Cifrado alternativo
I (Do)	CEG	1,3,5	Do Mayor	C	
II (Re)	DFA	1,b3,5	Re menor	Dmin	Dm ó D-
III (Mi)	EGB	1,b3,5	Mi menor	Emin	Em ó E-
IV (Fa)	FAC	1,3,5	Fa Mayor	F	
V (Sol)	GBD	1,3,5	Sol Mayor	G	
VI (La)	ACE	1,b3,5	La menor	Amin	Am ó A-
VII (Si)	BDF	1,b3,b5	Si disminuido (tríada)	Bdim	

Al hacer la superposición de tres terceras diatónicas sobre cada grado de la escala, obtenemos los siguientes acordes cuatríada (formados por cuatro notas):

Grado de la escala	Notas que forman el acorde	Fórmula del acorde	Nombre del acorde	Cifrado	Cifrado alternativo
I (Do)	CEGB	1,3,5,7	Do Mayor 7ª	Cmaj7	CΔ
II (Re)	DFAC	1,b3,5,b7	Re menor 7ª	Dmin7	D-7
III (Mi)	EGBD	1,b3,5,b7	Mi menor 7ª	Emin7	E-7
IV (Fa)	FACE	1,3,5,7	Fa Mayor 7ª	Fmaj7	FΔ
V (Sol)	GBDF	1,3,5,b7	Sol 7ª	G7	
VI (La)	ACEG	1,b3,5,b7	La menor 7ª	Amin7	A-7
VII (Si)	BDFA	1,b3,b5,b7	Si semidisminuido	Bmin7b5	B-7b5 ó BΦ

4. Cifrado de acordes.

En el punto anterior aparecen cifrados de diferentes acordes. La forma de hacer el cifrado responde a una cierta lógica, así que en vez de (o además de) tener que memorizar el cifrado de cada acorde, podemos aprender a deducirlo. Ello nos permitirá cifrar cualquier acorde que toquemos y, aún más importante, saber cómo tocar cualquier acorde que veamos escrito. Por desgracia, no existe (o más bien, no se aplica) un sistema universal que estandarice los criterios para el cifrado de acordes, por lo que normalmente se suele incluir una página indicando cómo se cifran los acordes en cada libro. No obstante, se trata de entendernos unos a otros, así que hay tres formas que se usan más a menudo que otras (especialmente la utilizada en la Berklee College of Music), y si puedo decir mi opinión personal en esto (y como es mi página, puedo), quien quiera usar una forma diferente a éstas tal vez debería plantearse qué utilidad puede tener escribir algo de manera que casi nadie lo entienda a la hora de leerlo.

Cifrado de acordes Tríada

Si un acorde es una tríada Mayor, sólo se escribe (en cifrado anglosajón) la letra que corresponde a su nota fundamental (Tónica) en mayúscula, sin añadir ningún otro signo. Si no usamos el sistema anglosajón, escribiremos el nombre de la nota. Por ejemplo, el acorde de Do Mayor se escribiría, simplemente "C" (o "Do"). Re sostenido Mayor se escribiría D#, o Re bemol Mayor Db. Hay quien escribe una "M", lo cual es reiterativo. En todo caso, si se escribe (tal vez para enfatizar su cualidad Mayor en un contexto en que normalmente sería menor), ésta debe ser siempre Mayúscula.

Si la tríada es menor, escribiremos la letra que corresponde a la nota fundamental seguida de la sílaba "min" (de "minor", en inglés). Es importante que esta "m" sea siempre minúscula. Un cifrado alternativo de este tipo de tríada sería escribir sólo una "m" minúscula o un signo menos (-). Ejemplo: La menor se cifraría como Amin, Am ó A-

La tríada aumentada se escribe "aug" (del inglés "augmented"). Por ejemplo, Re aumentado (formado por las notas D, F# y A#) se cifra como D^{aug}. Los jazzistas suelen ahorrar espacio escribiendo en su lugar un signo "+", ej: D+

Y la tríada disminuida se cifra "dim" (de "diminished"). Por ejemplo, Bdim.

Cifrado de acordes cuatríada

En los acordes cuatríada, incluimos una nota más, la séptima. Así que escribimos la tríada y después añadimos la información referente a la séptima. El tipo de séptima más común (se puede comprobar en la segunda tabla del punto 3) es la séptima menor (b7). Por tanto, si la séptima es menor, no escribimos nada delante de ella. Pero si es Mayor, lo especificamos precediendo el 7 con la sílaba "maj" (de "major"). Cabe aclarar que esta sílaba no hace en ningún momento referencia a la tríada, a diferencia de la sílaba "min", sino únicamente a la séptima. Por ejemplo: Cmaj7 significa que a un acorde de tríada Mayor (en este caso, C) le añadimos una séptima Mayor ("maj7"). Así, sabemos que un acorde cifrado como Cmaj7 estaría formado por las notas C, E, G y B, y su fórmula es (1,3,5,7). Si a la misma tríada Mayor le añadimos una séptima menor, lo escribimos como C7 (o sea, las notas de la tríada de C + la séptima menor de C: C, E, G y Bb). La fórmula en este caso sería (1,3,5,b7). En jazz, se suele abreviar "maj7" sustituyéndolo con un solo símbolo, la letra griega Delta, o sea "Δ", de forma que Cmaj7 se puede escribir como CΔ.

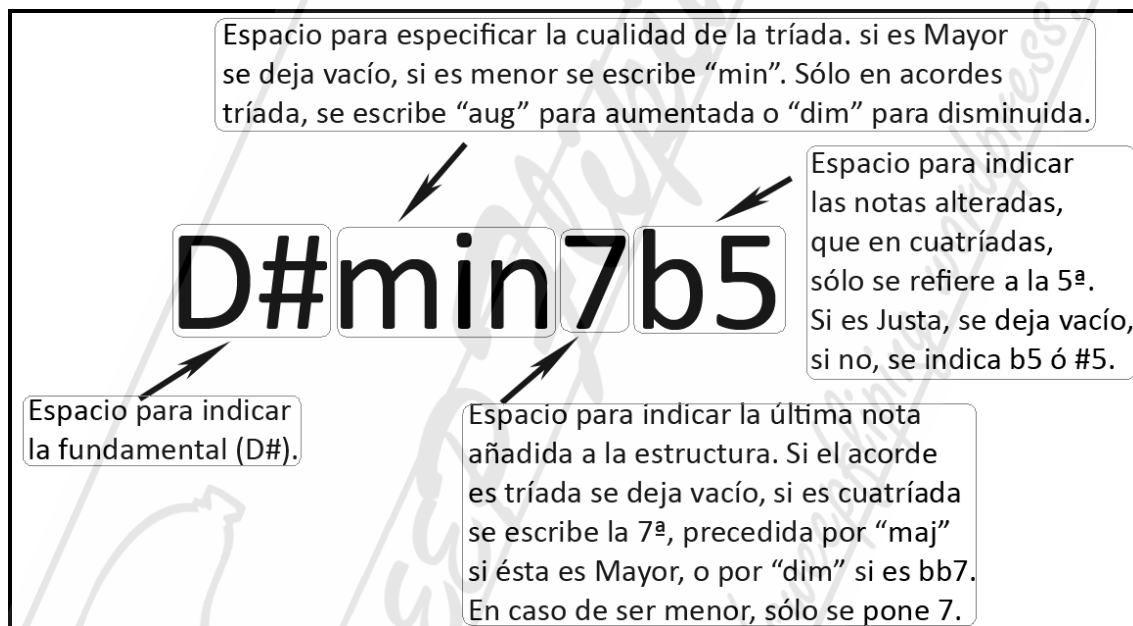
En los acordes menores, escribimos igualmente la tríada y a continuación la información referente a la séptima: Por ejemplo, Dmin7 significa que a la tríada Dmin le añadimos la séptima menor, y tendremos un acorde formado por las notas D, F, A, y C, cuya fórmula es (1,b3,5,b7). Si añadiéramos una séptima mayor a una tríada menor, deberíamos especificar la cualidad menor de la tríada con la sílaba "min" y la cualidad mayor de la séptima con la sílaba "maj". Quedaría así: "Dmin maj7" (o "Dm maj7", o D-maj7" o "D-Δ"), y estaría formado por las notas D, F, A y C#, siendo su fórmula (1,b3,5,7).

En los acordes cuatríada, después de la información referente a la última nota añadida, o sea la 7ª, incluimos la información referente a las notas que estén alteradas, si es que las hay. Con los acordes vistos hasta ahora, la única nota que habría que especificar si está alterada (y cómo) es la quinta. Si no se escribe nada tras el "7", es que la quinta es Justa. Dado que existe un espacio (tras el número 7) para especificar la cualidad (disminuida, aumentada o, si se deja en blanco, Justa) de la quinta, en los acordes con la quinta alterada ya no usamos las sílabas "dim" y "aug" para indicar cómo es la tríada. Directamente escribimos la tríada como si fuera Mayor o menor (según lo sea su tercera), y tras la séptima, escribimos cómo hay que alterar la quinta. La quinta aumentada se escribe #5, y la quinta disminuida, b5. Por ejemplo: un acorde sobre C formado por una tríada aumentada con séptima menor (1,3,#5,b7), no se escribiría C^{aug}7, sino

C7#5. Si el acorde estuviera formado por una tríada aumentada con séptima Mayor (1,3,#5,7) se escribiría Cmaj7#5.

El único acorde que nos encontramos con quinta alterada en la escala Mayor es el acorde sobre el grado VII, (B, si estamos en C Mayor), que es una tríada disminuida con séptima menor (1,b3,b5,b7). Este acorde se cifraría, según lo explicado en el anterior párrafo, como Bmin7b5, y NUNCA como Bdim7. Esta distinción es importante, porque sí existe (aunque no en la escala Mayor) otro tipo de acorde que se cifraría “dim7”: el que en vez de tener séptima menor, tiene séptima disminuida (1,b3,b5,bb7). Este es el único caso en que se usa una sílaba, “dim”, refiriéndose tanto a la tríada como a la séptima. No es del todo correcto, pero casi todos los músicos modernos distinguimos estos dos acordes llamando “semidisminuido” al menor séptima con quinta disminuida (min7b5) y “disminuido” al acorde de séptima disminuida (dim7). En jazz, se usa el símbolo de “grado”, o sea, °, para el acorde disminuido, y ese símbolo con una línea que lo parte en dos (Ø) para el acorde semidisminuido. La abreviatura puede ser ambigua porque hay quien entiende el símbolo como “dim” y quien lo entiende como “dim7” (y no es lo mismo; uno es tríada y otro, cuatríada), de ahí que en cada libro que usa abreviaturas haya una página indicando qué convenciones se utilizan en él. El sistema sin abreviaturas (“dim” para el acorde tríada, “min7b5” para la cuatríada semidisminuida y “dim7” para la cuatríada disminuida) no deja lugar a malentendidos.

Todo lo explicado en este punto se resume en la siguiente imagen, con Re sostenido semidisminuido (menor séptima con quinta disminuida) como ejemplo:



Habiendo leído la explicación y el esquema, sería recomendable volver a la tabla del punto 2 con los posibles acordes cuatríada y observar los cifrados relacionándolos con sus fórmulas, y también al punto 3 (armonización de la escala Mayor) para observar los cifrados de los acordes y sus abreviaturas (cifrados alternativos).

Para aprender a cifrar (y descifrar) acordes, ocurre lo de siempre: lo mejor es ponerlo en práctica. Así que he incluido unos ejercicios (con los que surgirán dudas) y sus soluciones (que las aclararán).

5. Acordes en la guitarra

Las posiciones más comunes y aplicables están detalladas en la lección “Acordes para desplazar”. Son posiciones que siempre son iguales pero cambian de lugar en la guitarra, colocándose sobre diferentes fundamentales (Tónicas) que pueden estar en 6ª, 5ª o 4ª cuerda. Así, aprendiendo pocas digitaciones, podemos tocar todos los acordes tríada o cuatríada que veamos en un cifrado. Habrá otra lección sobre acordes más adelante.