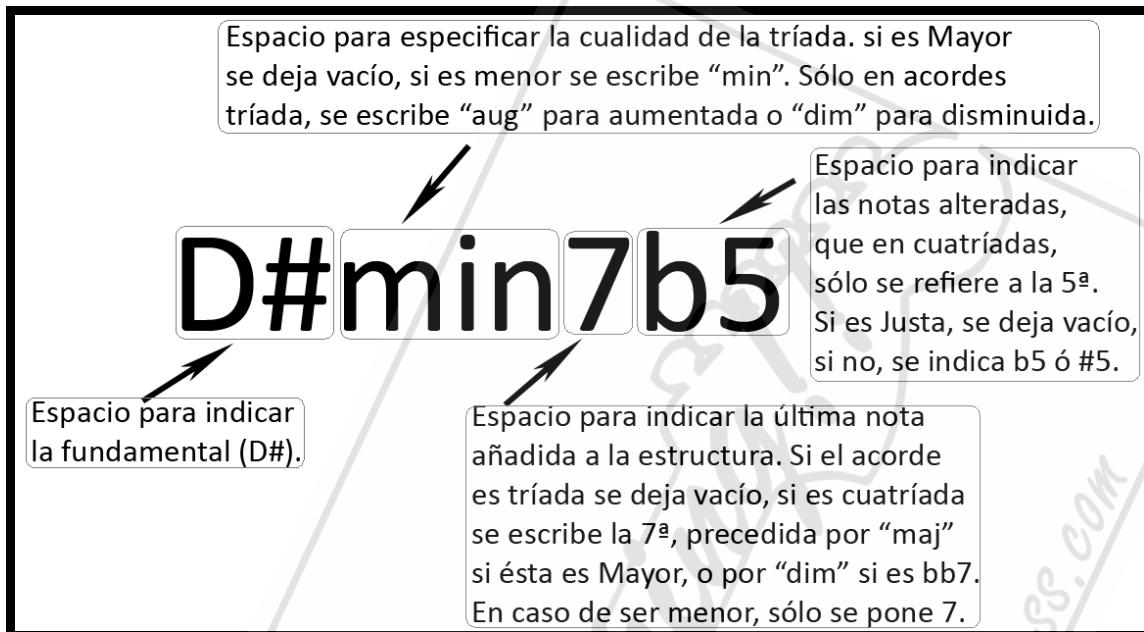


ACORDES II

En esta lección completaremos la teoría referente a la nomenclatura y el cifrado de acordes. Antes de empezar, incluyo a modo de recordatorio-resumen esta imagen extraída de la lección [Acordes I](#), en la que se explica el cifrado de acordes tríada y cuatríada:



Cuando señalé el "7" no dije en ningún momento "espacio para poner el 7", sino "Espacio para indicar la última nota añadida a la estructura". Bien, en un acorde cuatríada este número sólo puede ser 7, pero en ese lugar encontraremos otros números. Uno de los puntos principales de esta lección es explicar qué pasa cuando seguimos superponiendo terceras al acorde más allá de su séptima, lo que supondrá la adición de novenas, oncenas y treceñas. Antes de eso, vamos a darle carpetazo a los acordes vistos hasta ahora (tríada y cuatríada) viendo todas las formas (disposiciones de voces) en que podemos encontrárnoslos. Para ello, empezaré por explicar las inversiones de acordes y dar algunos ejemplos de su uso.

Así que el primer punto de la lección se llama, sorprendentemente...

1. Inversiones de acordes.

Las posiciones idóneas para cada inversión en la guitarra las trabajaremos en la lección de acompañamiento "[Acordes invertidos](#)". Por el momento, baste saber que de la misma forma que podemos invertir intervalos, podemos invertir acordes. En un acorde invertido, la nota más grave ha pasado a ejecutarse en la siguiente octava, o todas las demás en la anterior. A efectos prácticos, un acorde invertido es un acorde en el que la nota más grave no es la tónica, sino cualquiera de las otras. Según cuál sea la nota más baja, el acorde está en primera, segunda o tercera inversión.

- Si la nota más baja es la Tónica, se dice que el acorde está en *Estado Fundamental*.
- Si la nota más baja es la tercera, el acorde está en *Primera Inversión*.
- Si la nota más baja es la quinta, el acorde está en *Segunda Inversión*.
- En los acordes cuatríada, si la nota más baja es la séptima, el acorde está en *Tercera Inversión*.

Cuando un acorde está invertido, en música moderna se cifra "acorde/nota baja".

Ej: *Do mayor en primera inversión* = "Do con bajo en Mi" = C/E

Re semidisminuido en segunda inversión = "Re semidisminuido con bajo en Lab" = Dmin7b5/Ab

El efecto es que el oído tiende a identificar la nota más grave como la fundamental y a ordenar el resto de sonidos con respecto a dicha nota, generando en ocasiones colores y sonoridades muy distintas a las del acorde en estado fundamental. Por ejemplo, Cmaj7 suena de una manera, pero al escuchar Cmaj7/E no percibimos (3571), sino que tenemos tendencia a considerar Mi, la nota baja, como 1, y los demás sonidos con respecto a ella serían (1, b3, 5, b6). Es decir, el efecto es como si escucháramos Eminb6.

Uso de acordes invertidos: clichés y líneas de bajo

Las inversiones suelen utilizarse para obtener enlaces más suaves entre acordes al evitar los saltos en la línea de bajo. El mayor ejemplo de ello son los llamados *clichés*. Un cliché es una progresión de acordes tal que permite que una de las voces se mueva cromáticamente (aunque puede haber algún paso por grado conjunto diatónico) en una dirección constante (ascendente o descendente). Esa voz suele ser el bajo, pero puede darse en cualquiera de las otras. Un caso particular es la *línea cliché*, que consiste en que el bajo se mueva cromáticamente en una dirección constante mientras el resto del acorde se mantiene estático:

Ej. 1: *Línea cliché descendiendo cromáticamente desde un acorde menor (podéis encontrarla al inicio de [Stairway to Heaven](#), aunque en este caso el último acorde es D/F# en vez de Amin6. Como sea, el bajo desciende cromáticamente desde A hasta F#).*

Los acordes son: Amin, AminMaj7, Amin7, Amin6. Esta misma progresión, usada a modo de ornamento sobre un acorde menor que dura dos compases, se puede encontrar en el tema [Nature Boy](#), por ejemplo entre 0:59 y 1:02 (en este caso, en Re menor).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the **Guitarra** and the bottom staff is for the **Bajo**. The time signature is $\frac{4}{4}$ throughout. The guitar part shows four chords: Am, Am/G#, Am7/G, and Am6/F#. The bass part shows a descending chromatic line from A down to F#. Fingerings and string indications are provided for the guitar.

Ej. 2: *Este cliché forma una línea cromática ascendente. En este caso sí se va cambiando de acorde y hay algo más de movimiento en las voces superiores. Con distintas variaciones, se utiliza a menudo como final de un blues (por ejemplo en [Ramblin' on my mind](#)).*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the **Guitarra** and the bottom staff is for the **Bajo**. The time signature is $\frac{12}{8}$ throughout. The guitar part shows a sequence of chords: A/C#, D7, D#7, E7, Bb7, and A7. The bass part shows an ascending chromatic line from C# up to A. Fingerings and string indications are provided for the guitar.

Aparte de clichés cromáticos, hay otras progresiones armónicas en las que se ha construido la línea de bajo y sobre ella la armonía, lo que hace útil –o incluso obligatorio– el uso de inversiones. En los siguientes ejemplos el bajo se mueve siempre en la misma dirección por grado conjunto diatónico, a la vez que se intenta mantener de un acorde a otro el mayor número posible de notas que permanezcan estáticas (una nota que es común a dos acordes, se mantiene en la misma voz de uno a otro, funcionando como *nexo armónico*):

Ej. 3: Parte B de *Hey Jude* (línea de bajo desciende diatónicamente, desde un acorde Mayor): *Bb, Bbmaj7/A, Gmin7, Bb/F, C/E, C7, F, El Gmin7 sería igual que si hiciéramos un Bb con bajo en G. La conexión por grado conjunto diatónico llega desde Bb hasta E.*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Guitar (Treble clef) and the bottom staff is for the Bass (Bass clef). The key signature is one flat. The guitar part features a descending diatonic line through various chords: Bb, Bbmaj7/A, Gmin7, Bb/F, C/E, C7, F, and F7. The bass part follows a similar descending pattern through Bb, A, G, F, E, C, F, and F. Tablatures are provided for both instruments, showing fingerings and picking patterns. The score includes lyrics: "let ring - - -" and "Simile".

Ej. 4: Esta línea de bajo asciende diatónicamente desde un acorde menor: *Emin, D/F#, G, Amin*. La podéis encontrar en el pre-estribillo de [wonderful Life](#).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Guitar (Treble clef) and the bottom staff is for the Bass (Bass clef). The key signature is one sharp. The guitar part features an ascending diatonic line through Emin, D/F#, G, and Amin. The bass part follows an ascending pattern through E, F#, G, and A. Tablatures are provided for both instruments, showing fingerings and picking patterns.

Tal vez alguno se plantea si merece la pena aprenderse posiciones de los acordes invertidos: “¿Y si el bajista toca la nota baja de la inversión y yo toco el acorde normal?” Se puede hacer, pero cuidado de no incurrir en problemas de *límites de los intervalos graves*, especialmente en los acordes en primera inversión. En cualquier caso, al usar inversiones la nota más grave de la guitarra doblaría a la octava el bajo, reforzándolo y estabilizando los armónicos más agudos y disonantes de su serie armónica, con lo que el guitarrista que sabe las inversiones siempre sonará mejor y se integrará más en el conjunto sonoro que el que no. No entrará en explicar detalladamente los límites de los intervalos graves por el momento, aunque puedo adelantar que ciertos intervalos (los menos consonantes), en las tesituras en que se mueven el bajo y las notas más graves de la guitarra, resultan en una sonoridad oscura y confusa al oído. De todo este párrafo sólo quiero que se extraiga una conclusión: existe una razón por la que los guitarristas nos aprendemos las inversiones aunque normalmente vayamos a tocar con bajistas. EN MUSICA NO HAY ATAOS, así que intentar escatimar esfuerzos es una pérdida de tiempo. Se tarda menos en memorizar un par de diagramas que en encontrar excusas para no hacerlo. Así, si estamos leyendo un cifrado y aparece un acorde en inversión, lo tocamos tal cual, y no tendremos que estar pensando qué hacer cada vez que veamos uno.

2. Disposiciones de voces (voicings).

Aunque a la hora de ejecutar los diferentes acordes en la guitarra, las posiciones detalladas en la lección “[Acordes para desplazar](#)” son las más sencillas, hay para cada acorde un gran número de posibilidades, según la *disposición de voces* que se elija. Numeramos las voces de más aguda (1^a voz) a más grave (bajo, 4^a voz).

Si tomamos la posición para un acorde cuatríada con fundamental en sexta cuerda, observaremos que las notas aparecen en este orden: 1, 7, 3, 5 (con las alteraciones que hagan falta según el tipo de acorde que sea, por ejemplo un min7 sería 1, b7, b3, 5). El mismo tipo de acorde con fundamental en quinta o cuarta cuerda, solemos ejecutarlo con las notas en este: 1, 5, 7, 3. El acorde no varía, pero sí hay diferencias sonoras porque las notas ya no están en la misma voz (pongamos por caso la 5^a del acorde: ha pasado de ser la nota más aguda a ser la segunda nota más grave, es decir: de la 1^a voz a la 3^a voz). Normalmente no importa si al seguir un cifrado ejecutamos un acorde en sexta o en quinta cuerda, pero según nuestro criterio musical, a veces elegimos una u otra en concreto. Los motivos para elegir una determinada disposición de voces suelen ser qué nota queremos en el bajo y qué nota queremos en la 1^a voz (la más aguda). De la misma manera que podemos usar inversiones cuando queremos que los acordes se conecten por la línea de bajo, usamos distintas disposiciones de voces cuando queremos que se conecten formando una línea melódica en la 1^a voz. A esto se le llama *conducción de voces* o *voice leading*. Habrá otra lección al respecto. En cualquier caso, quiero que quede claro que esta es una práctica opcional cuando estamos leyendo un cifrado: si el compositor quería que se usara una disposición concreta para cada acorde, que la hubiera dejado escrita nota por nota. El cifrado nos da la libertad de elegir la disposición que queramos (o que podamos encontrar más rápidamente) para cada acorde.

En la tabla siguiente se muestran todos los voicings para una cuatríada. Si recorremos la tabla en columnas, podemos tocar cada acorde y sus inversiones siempre en las mismas cuerdas, a lo largo del mástil. Pueden probarse en sexta, quinta y cuarta cuerda, aunque en algunos casos no serán aplicables (nos quedamos sin cuerdas o la mano no nos llega). En la lección [CAGED System](#) tenéis 5 posiciones distintas para cada tipo de acorde, tríada o cuatríada. Las hay más cómodas y menos, pero todas ellas son factibles en la guitarra.

Estado fundamental	1357	1375	1537	1573	1735	1753
1 ^a inversión	3571	3517	3751	3715	3157	3175
2 ^a inversión	5713	5731	5173	5137	5371	5317
3 ^a inversión	7135	7153	7315	7351	7513	7531

3. Estructura superior.

De la misma forma que pasamos de acordes tríada a acordes cuatríada superponiendo una tercera más, podemos formar acordes extendidos superponiendo nuevas terceras sobre la 7^a. Si por ejemplo tenemos el acorde Cmaj7, formado por las notas C E G B, podemos añadir la tercera de B, que es D, la tercera de D, que es F, y la tercera de F, que es A. En total, el acorde estaría formado por las notas C E G B D F A. En la escala mayor hay 7 notas, de forma que si al acorde le añadimos estas tres notas, contiene toda la escala. Al conjunto de tres notas que se forma superponiendo más terceras sobre un acorde de cuatríada se le llama “estructura superior”. La estructura superior del acorde es como un acorde tríada que se forma sobre el siguiente grado de la escala, una octava más alto (en el caso de Cmaj7, su estructura superior está formada por las notas de Dmin, es decir: D F y A).

Veamos el acorde como una fórmula de intervalos con respecto a la fundamental. Los intervalos que sobrepasan la octava se llaman novena, oncenía y trecena. Es decir, una novena es una octava + una segunda. La 11^a es una 4^a en la siguiente octava, y la 13^a es una 6^a.

El acorde maj7 sumado a su estructura superior estará formado por los intervalos (1,3,5,7,9,11,13). Ahora bien, no siempre es posible añadir toda la estructura. Cada una de las nuevas notas que forman los intervalos 9, 11 y 13 se llama "tensión" o "extensión". Hay tensiones que están disponibles para un acorde, y tensiones no disponibles.

C	Cmaj7		D-	
Acorde triada: Formado por superposición de terceras	Acorde cuatríada: Añadimos una tercera a la estructura	Superponemos 3as sobre la estructura cuatríada, hasta completar todas las notas de la escala	La estructura que forman las 3 terceras superpuestas sobre la cuatríada es el acorde triada del siguiente grado. Esta es la estructura superior.	Si bajamos ese acorde una octava, y lo comparamos con el acorde cuatríada, podemos ver qué notas de la estructura superior están a medio tono de la nota inmediatamente inferior del acorde base

Tensiones disponibles

Una tensión está disponible para un acorde cuatríada cuando no forma un intervalo de novena menor con respecto a otra nota de dicho acorde. Dependiendo de la tensión en concreto, mediremos desde una u otra nota del acorde. Dicho de otra manera: si bajamos la estructura superior una octava, son tensiones disponibles aquellas que no formen semitono con las notas inmediatamente inferiores, es decir, las que forman parte del acorde (ver la imagen anterior).

- La novena está disponible si no está a medio tono de la Tónica,
- La oncenía está disponible si no está a medio tono de la tercera.
- La trecena está disponible si no está a medio tono de la quinta.

En el acorde que nos ha servido de ejemplo, Cmaj7, la novena (D) está a un tono de la Tónica (C), por lo que se trata de una tensión disponible. La oncenía (F) está a medio tono de la tercera (E), por lo que esta tensión no está disponible. Para que lo estuviera, esta tensión tendría que estar alterada y ser #11. El acorde resultante (Cmaj13#11) no pertenecería a la tonalidad de Do mayor, pero es posible: sería un acorde formado sobre el grado IV de la tonalidad de G Mayor. La trecena está a un tono de la quinta, así que la trecena es una tensión disponible del acorde.

4. Acordes extendidos.

Son los acordes que incluyen las tensiones disponibles de su estructura superior. Aquellas tensiones que no estén disponibles, se omiten. En el caso de los acordes dominantes se da la particularidad de que se pueden incluir tensiones no disponibles, ya que estas disonancias acentúan la necesidad de resolución (y a fin de cuentas, la función de un acorde dominante es generar tensión).

En el punto anterior señalábamos que sobre el acorde de Cmaj7 no podíamos incluir la oncenía (de hecho, se dice de esta tensión sobre un acorde maj7 que es "nota prohibida", si bien es cierto que en música nada está realmente prohibido). Así que al incluir las tensiones disponibles sobre el acorde, lo cifraríamos como Cmaj13, y esto quiere decir que contiene las notas (C E G B D A) y no contiene la nota F (oncenía). La aparición de una tensión en el cifrado supone la presencia de las notas anteriores del acorde. Es decir, si ciframos un acorde como Cmaj9, se entiende que están presentes todas las notas (terceras superpuestas) hasta llegar a la novena, es decir: (C, E, G, B, D). Si quisieramos que un acorde contuviera la novena pero no la séptima, no se trataría de un acorde extendido, sino de un acorde con una nota (la novena) añadida, y se cifraría Cadd9, estando formado por (C, E, G, D). Lo que nos lleva a explicar los acordes con notas añadidas. ([Aquí podéis ver 25 digitaciones de acordes extendidos](#))

5. Acordes con notas añadidas (u omitidas).

Son acordes de tríada (o sea, sin séptima) a los que se les ha añadido una nota. Principalmente hay dos notas que podemos añadir a un acorde: la novena y la sexta. También podemos añadir la oncenía, aunque es menos común porque normalmente se utiliza en sustitución de la 3^a (ver punto 6 de esta lección). Para añadir una nota a un acorde, utilizamos el prefijo "add"+ el intervalo que sea, por ejemplo: Cadd9 significa que a un acorde de Do Mayor le añadimos su 9^a (Re). Emin add9 significa que al acorde de Mi menor le añadimos su novena (Fa#).

Cuando añadimos la sexta, simplemente ponemos un "6", porque como no estamos añadiendo una nota posterior a la séptima, no es necesario especificar que ésta no está presente. Independientemente de en qué octava toquemos esta nota añadida, NO utilizaremos el número 13 a menos que el acorde contenga también la 7^a, en cuyo caso se trata de un acorde extendido. Así que cuidado de no confundir estos dos acordes:

Acorde	Fórmula	Notas que lo forman	Achtung Achtung!
C6	1, 3, 5, 6	C E G A	Sin séptima
C13	1, 3, 5, b7, 9, 13	C E G Bb D A	Con séptima menor

Llegados a este punto, cabe aclarar que los intervalos que pertenecen a la cuatríada o que sustituyen a notas de la misma (por ejemplo en acordes suspendidos, que veremos en el siguiente punto) se cifran con un número inferior a la octava (1, 3, 5, 7) independientemente de en qué octava se encuentren. Por ejemplo, en un acorde en que la tercera aparezca una octava por encima de la fundamental no ciframos ese intervalo como la 10^a del acorde, sino simplemente como su 3^a. Los intervalos que pertenecen a la estructura superior o que no pertenecen al acorde, se cifran con un número superior a la octava (9, 11, 13). Ejemplos:

Un caso especial es el siguiente: si la sexta que añadimos es menor, podríamos poner "addb6" (porque al poner Cb6 no sabríamos si nos referimos a un Cb con sexta Mayor o a un C natural con sexta menor). En cualquier caso, cuando aparece la b6 lo hace en sustitución de la 5^a del acorde, por lo que podríamos obtener un cifrado más claro utilizando Xaug (siendo "X" cualquier nota: 1,3,#5) si es tríada o Xmaj7#5 (1, 3, #5, 7) si es cuatríada (con séptima Mayor. Si la séptima es menor, sería X7#5). Sí hay quien utiliza la sílaba add para las sextas (Xadd6), por ejemplo en el software Powertab, que admite tanto "X6" como "Xadd6". Existe un acorde ampliamente utilizado que es el X6add9, que contiene tanto 6^a como 9^a pero no contiene 7^a. Cifrarlo como "Xadd6add9" me parece desperdiciar espacio, pero en fin, es posible.

Como sea, la nota añadida más común es la novena. Por ejemplo, en [Every Breath You Take](#).

Notas omitidas

Igual que podemos añadir notas a una estructura mediante el uso del símbolo “add”, también podemos quitarlas usando “omit”. Por ejemplo, una tríada en la que omitimos la tercera podría cifrarse como “Xomit3”. También puede ocurrir que nos encontremos entre paréntesis una aclaración sobre la nota omitida, tipo “X (No 3rd)”. En este caso en concreto, lo que normalmente hacemos es cifrarlo como un [acorde de 5^a](#) (p. 7), escribiendo simplemente “X5”.

Cuando queremos omitir la 3^a en un acorde cuatríada, también podemos recurrir al uso de [acordes híbridos](#). (Ver “Acordes III”)

La nota omitida más común es la 5^a del acorde, especialmente en cuatríadas, porque a menos que sea alterada (b5 o #5), no aporta mucha información. Esto es tan habitual que de hecho, en la práctica se suele omitir aún cuando el cifrado no lo especifica (en [este enlace](#) tenéis una lección en la que se detallan las posiciones idóneas para acordes en los que no tocamos la quinta). Sólo escribimos “omit5” cuando es realmente importante que ese sonido no aparezca: puede ser que choque con alguna nota que esté presente en la melodía, o cualquier otra causa por la que el compositor necesite la no aparición de la 5^a. Normalmente se quita porque simplemente no cabe, ya que un acorde con trecena puede llegar a tener hasta 7 notas, y en la guitarra sólo tenemos 6 cuerdas. Al tocar acordes tan completos, es necesario elegir qué notas son más importantes. Un pianista, que puede llegar a tocar a la vez hasta 10 notas (o más, si es un tipo “apañao”, y eso sin contar el pedal), rara vez toca simultáneamente más de 5 o 6.

6. Acordes suspendidos

Son acordes en los que la tercera se ha sustituido por la 2^a (en cuyo caso se cifra Xsus2) o la 4^a (Xsus4). Aunque pueden ser cuatríadas, (siendo X7sus4 el más común), normalmente son acordes de tres notas. Tenéis nada menos que 5 posiciones de sus2 y de sus4 en [este enlace](#).

Es frecuente usar un sus4 para adornar o sustituir un dominante, p.ej. en [Long train running](#):

También puede ser un acorde principal, como se aprecia en [intro de MacGyver](#) (muchos de mis alumnos ya no pillan esta referencia. Al parecer, si recuerdas esta música es que ya vas siendo mayorcito). En MacGyver es un sus4, pero el sus2 también tiene una cualidad “flotante” que lo hace muy útil para usar en intros y música “con atmósfera”. Un ejemplo de sus2 utilizado de esta manera es la intro de [Me Wise Magic](#), del inigualable Van Halen:

7. Glosario de acordes sobre Do.

En la siguiente tabla, se detallan los tipos de acordes más comunes, todos ellos sobre la misma fundamental (Do) para que se puedan observar fácilmente las diferencias entre ellos. Espero que se use como referencia para aclarar posibles dudas sobre qué notas intervienen en la formación de los acordes vistos hasta ahora.

Acorde	Fórmula	Nombre	Notas	Observaciones
C	1 3 5	Do Mayor	C E G	
Cmin	1 b3 5	Do menor	C Eb G	
Cdim	1 b3 b5	Do disminuido	C Eb Gb	
Caug	1 3 #5	Do aumentado	C E G#	
Cmaj7	1 3 5 7	Do Mayor séptima	C E G B	
C7	1 3 5 b7	Do séptima	C E G Bb	
Cmin7	1 b3 5 b7	Do menor séptima	C Eb G Bb	
Cmin7b5	1 b3 b5 b7	Do semidisminuido	C Eb Gb Bb	
Cdim7 *	1 b3 b5 bb7	Do séptima disminuida	C Eb Gb Bbb	
CminMaj7	1 b3 5 7	Do menor Mayor séptima	C Eb G B	
Cmaj7/E Cmaj7/G Cmaj7/B	Estas son las 3 inversiones de Cmaj7. Pueden hacerse sobre cualquier otro tipo de acorde cuatríada. En tríada, serían iguales pero sin 7 ^a , por lo que no existe 3 ^a inv. Se llaman "Do Mayor séptima con bajo en" Mi, Sol ó Si, respectivamente. Su fórmula sería la tercera, quinta o séptima en la nota baja, y arriba cualquier orden del resto de notas del acorde.			
Cmaj9	1 3 5 7 9	Do Mayor novena	C E G B D	
C9	1 3 5 b7 9	Do novena	C E G Bb D	
C7b9	1 3 5 b7 b9	Do séptima con novena menor	C E G Bb Db	Dominante alterado. Ver C7#5
Cmin9	1 b3 5 b7 9	Do menor novena	C Eb G Bb D	
Cmaj7#11	1 3 5 7 9 #11	Do Mayor séptima con oncenía aumentada	C E G B D F#	
C7#11	1 3 5 b7 9 #11	Do séptima con oncenía aumentada	C E G Bb D F#	A veces se cifra C7b5 para indicar que al aparecer #11 se omite la 5 ^a J
Cmin11	1 b3 5 b7 9 11	Do menor oncenía	C Eb G Bb D F	
Cmaj13	1 3 5 7 9 13	Do Mayor trecena	C E G B D A	No 11 (F)
Cmaj13#11	1 3 5 7 9 #11 13	Do Mayor trecena con oncenía aumentada	C E G B D F# A	Este acorde contiene toda la escala Lidia
C13	1 3 5 b7 9 13	Do trecena	C E G Bb D A	No 11 (F)
Cmin13	1 b3 5 b7 9 11 13	Do menor trecena	C Eb G Bb D F A	Contiene toda la escala Dórica
Cadd9	1 3 5 9	Do con novena añadida	C E G D	Con 9 ^a , sin séptima
C6add9	1 3 5 6 9	Do sexta con novena añadida	C E G A D	hay quien cifra C69
Cmin add9	1 b3 5 9	Do menor con novena añadida	C Eb G D	
Cmin6 add9	1 b3 5 6 9	Do menor sexta con novena añadida	C Eb G A D	La sexta es Mayor, es un acorde dórico
Csus2	1 2 5	Do segunda suspendida	C D G	
Csus4	1 4 5	Do cuarta suspendida	C F G	
C7sus4	1 4 5 b7	Do séptima con cuarta suspendida	C F G Bb	
Cmaj7#5	1 3 #5 7	Do Mayor séptima con quinta aumentada	C E G# B	
C7#5	1 3 #5 b7	Do séptima con quinta aumentada	C E G# Bb	También puede usarse como 7b13. Dominante alterado

* Un acorde dim7 tiene la particularidad de ser *simétrico* (cada nota está a b3 de la siguiente). Eso implica que cada una de sus inversiones es igual que otro acorde dim7 fundamentado sobre la nota baja correspondiente. Por ejemplo, Cdim7/Eb=Ebdim7. Cdim7/Gb=Gbdim7, y Cdim7/Bbb, por enarmonía (Bbb=A) podría llamarse Adim7.

8. Consideraciones finales.

Pese a todo lo expuesto anteriormente, cabe recordar que el objetivo de un cifrado de acordes es que el intérprete pueda ejecutarlo en tiempo real, para lo que se debe facilitar la lectura lo máximo posible. En mi opinión, es mejor un cifrado menos completo pero legible que un cifrado totalmente correcto pero absurdamente detallado hasta el punto de que resulte difícil de leer.

También hay que tener presente que se trata de una escritura esquemática y flexible: deja al arbitrio del intérprete muchos aspectos, entre ellos las disposiciones de voces que van a utilizarse, o las notas que van a incluirse u omitirse en cada acorde. Es frecuente que quien lee un cifrado no lo ejecute tal cual está escrito, sino que ornamente los acordes mediante la adición de tensiones (elegidas en el propio momento de la interpretación), la omisión de ciertas notas no especificadas con "omit" en la escritura, el uso de distintas inversiones dentro de la duración de un acorde, o incluso la inserción de acordes de paso que no están escritos, aparte de otras diversas sustituciones u omisiones. Esto no quiere decir que el intérprete pueda desviarse completamente del esquema, y se espera de él (que para eso nos entrenan) que actúe con criterio, utilizando estos recursos con la debida discreción y buen gusto. Ahora bien, si queremos que los acordes de una composición nuestra se ejecuten exactamente como los hemos concebido, lo apropiado sería escribir los acordes nota por nota, y sobre esta escritura, incluir un cifrado a modo orientativo o aclaratorio.

A menudo nos encontraremos con situaciones en las que varios cifrados son posibles. En estos casos, es importante tener presente que escribimos con objeto de que alguien lo lea (de hecho, muchas veces los lectores seremos nosotros mismos, tiempo después). Como norma general, hay que encontrar un compromiso entre la facilidad de ejecución en tiempo real y la corrección teórica, eligiendo así el cifrado mejor relacionado con la tonalidad, melodía, armonía, etc, a la vez que el más fácil de leer. No siempre es posible, pero hay que intentarlo.

Existen otras formas de crear y cifrar acordes, derivadas de conceptos modernos como la armonía modal, la armonía por 4as, clusters, etc. Estas son otras formas de disponer las voces de un acorde, principalmente a efectos de la distribución de las mismas entre los diferentes instrumentos (un aspecto importante de la orquestación). Pero los tipos de acorde resultantes van a ser los mismos que los expuestos hasta ahora, independientemente de que otros procedimientos resulten en voicings distintos (por muy modernos que queramos ser, sólo hay 12 notas). Hay, sin embargo, dos excepciones: por el momento no he incluido ni *acordes híbridos* ni *poliacordes*. He dedicado la lección "[Acordes III](#)" sólo a explicar ambos conceptos.

O sea, que con lo expuesto en esta lección y Acordes I y III, básicamente tenemos todas las herramientas necesarias para interpretar cualquier cifrado que veamos escrito, o para cifrar cualquier acorde que podamos crear nosotros. Por supuesto, entender toda esta información teórica es sólo un primer paso. Falta implementarla en el instrumento. Al efecto, en la sección "Acompañamiento" se pueden encontrar los diagramas para ejecutar en la guitarra las posiciones más comunes de [acordes tríada y cuatríada](#), [sus2 y sus4](#), [inversiones](#), [acordes con tensiones y notas añadidas](#), [acordes omitiendo la 5^a](#), etc.

Como ejercicio para interiorizar toda esta teoría, recomiendo elaborar una tabla similar a la del punto 7, en la que habría que completar todos los intervalos y los nombres de las notas que forman cada tipo de acorde. Primero sobre Do (lo que nos permitirá posteriormente comprobar las soluciones) y luego sobre otras notas al azar (Db, F#, G, E, Bb...).

Dicho todo esto, que no es poco (lo sé, lo seeee), me despido hasta posteror ocasión. Suerte con ello, y mucha paciencia.