

# ARMONIZACIÓN DE UNA MELODÍA

Al componer, no existe una “receta” que establezca el orden de pasos a seguir. A veces se nos ocurre una línea de bajo. A veces se nos ocurren primero los acordes y tenemos que encontrar una melodía que vaya bien sobre ellos. A veces armonía y melodía se nos van presentando a la vez. Y a veces se nos ocurre primero una melodía o parte de ella, y tenemos que encontrar con qué “vestirla” (línea de bajo, acordes, melodías simultáneas, etc). En esta lección nos centraremos en cómo añadirle los acordes (la línea de bajo, o el resto de melodías, resultarán más fáciles de componer a partir de ahí, sabiendo con qué armonía están relacionadas).

## 1: Análisis Melódico

Lo primero que tendremos que hacer es diferenciar entre notas principales y notas secundarias de la melodía. Esto sería parte de lo que se llama un **análisis melódico**, en el que consideramos como notas principales:

- **Las que pertenezcan al acorde en curso:** en este caso, este criterio no nos sirve de mucho, porque el acorde es precisamente lo que estamos intentando buscar. Aún así, hay que estar atentos a si nuestra melodía nos sugiere en algún momento la sonoridad de algún acorde, o si varias notas de un mismo fragmento pertenecen al mismo acorde.
- **Las notas largas**, o las notas cortas seguidas de un silencio de al menos su valor (lo que a efectos de ataque sigue siendo una nota larga).
- **Las notas que caen en parte fuerte y van seguidas de la nota inmediatamente inferior en parte débil.** A veces hay saltos más grandes hacia abajo, por ejemplo en el bebop es muy frecuente tocar la sexta inferior a la nota en la que termina una frase.
- Los dos criterios anteriores implican que **una nota puede ser principal pero no pertenecer al acorde**: se trataría de una *tensión* del mismo, y se puede incluir como tal en el cifrado.

Las notas secundarias (cortas, en parte débil o que se mueven hacia el siguiente acorde) también se llaman *de aproximación* porque se mueven hacia las notas principales, normalmente por grado conjunto, ya sea diatónico o cromático. A la hora de armonizar una melodía, únicamente tendremos en cuenta las notas principales.

## 2: Procedimiento

No ponemos un acorde a todas las notas principales una a una; sólo lo hacemos cuando queramos un nuevo acorde o la melodía requiera un cambio de armonía. Esto ocurrirá más bien al inicio de cada compás, o de cada dos compases, según la actividad armónica deseada. Y este es uno de los primeros pasos que yo daría: elegir en qué momentos de la melodía me parece que debería haber un cambio de acorde, es decir: establecer el ritmo armónico, teniendo en cuenta que éste puede ser variable a lo largo de la pieza. Es frecuente que al principio los acordes sean más largos y hacia el final de la frase melódica estén más “apretados”, aunque en esto no hay leyes: lo que la melodía nos pida. Conviene fijarse en la relación entre actividad armónica y melódica: normalmente cuanto mayor sea una menor será la otra, pero esto no es en absoluto una norma. A veces nos perdemos en el análisis, los números y las fórmulas, cuando gran parte de lo que hay que hacer es escuchar la melodía y plantearnos qué nos sugiere. Muchas veces los acordes ya están ahí, esperando a ser descubiertos.

**Cada nota a armonizar puede ser Tónica, 3<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> de un acorde (normalmente diatónico).** Cuando sea Tónica o 5<sup>a</sup>, puede serlo de un acorde Mayor o menor, y como 3<sup>a</sup> puede ser 3 ó b3, lo que supone un total de 6 acordes posibles, aunque no todos serán diatónicos. También podría ser séptima, pero eso es menos frecuente, y por tanto menos probable, excepto si es la séptima menor de un acorde dominante. Por último en orden de probabilidad, podría ser una tensión. Recomiendo comenzar buscando los acordes más frecuentes y “obvios” (dentro de los 6 en los que la nota es 1, 3, b3 ó 5, aquellos que sean diatónicos a la tonalidad), y a partir de ahí probar otras opciones más sorprendentes. Cabe recordar que al principio sólo estamos haciendo un esbozo: lo mejor es mantenerlo simple, y ya lo complicaremos luego (*si hace falta!*).

Al elegir un posible acorde por el método del párrafo anterior, podemos **comprobar si el resto de las notas principales de ese fragmento melódico pueden relacionarse con él**, y descartar aquellas armonizaciones en que esto no ocurra satisfactoriamente. De todos modos, los 7 acordes de la misma tonalidad van a quedar bien en general, con lo que se pueden probar diferentes opciones sin que sea un conjunto demasiado extenso.

**Debemos evitar armonizar una nota principal con una tríada que contenga la nota a un semitono inferior** (por ejemplo, armonizar la nota F con un acorde de C, que contiene la nota E, a medio tono de F), **y que la melodía forme intervalos de segunda menor con las notas más agudas de los acordes**, algo que puede pasar por ejemplo cuando la nota principal melódica es la Tónica, y la armonizamos con un acorde Maj7, con la séptima como nota más aguda. Por supuesto que a la nota C le va bien un acorde de CMaj7, pero descartaremos las disposiciones de voces en que la nota más aguda del acorde sea B.

En esta fase no me complicaría mucho la vida pensando en acordes extendidos, híbridos, etc. Trataría de establecer un esquema con los acordes básicos, más bien tríadas y algún dominante u otra cuatríada eventual. Una vez hecho esto, ya habrá tiempo para añadir las séptimas y tensiones disponibles, elegir las disposiciones de voces deseadas, plantearnos si algún acorde debería aparecer en inversión (por una cuestión de conducción de voces), sustituir algún acorde por otro, acercarnos a algún acorde por medio de un dominante secundario, o buscar algún posible intercambio modal (lo que podría llevarnos a tener que hacer algún ajuste en la melodía). **Tener presente el estilo en el que componemos** será crucial para tomar estas decisiones (no tendría sentido armonizar un tema a lo AC/DC con acordes extendidos, intercambios modales, dominantes secundarios... pero en una bossa nova esto sería perfectamente válido).

En cuanto a **posibles sustituciones**, lo más frecuente es cambiar un acorde por otro con la misma función (el Imaj7 por el VImin7, por ejemplo, o el V7 por su sustituto tritonal, etc). También son frecuentes las transformaciones (de Mayor a menor, de maj7 a 7, etc), si la melodía lo permite. Aquí cabe recordar algo que dijo mi profesor Israel Sandoval: "que *puedas* hacer algo no significa que *debas* hacerlo". Muchas armonizaciones son teóricamente aceptables para un mismo fragmento, pero se supone que cuando hemos compuesto la melodía, ya tenemos una cierta idea de contra qué queremos que suene. Hay un número abrumador de posibilidades... Es la **intención** del compositor lo que las delimita. Si no empezamos con ella, estamos perdidos.

También hay que **tener en cuenta que algunos pasajes pueden requerir que no haya acordes**. Por ejemplo en un riff de heavy metal con cambios muy rápidos en quintas (o "powerchords"), casi que más que acordes, lo que estamos oyendo son quintas como refuerzo de una melodía grave. O en un estilo completamente diferente, una orquesta sinfónica podría ejecutar un *únisono orquestal*, en el que todos los instrumentos tocan la misma melodía (generalmente adaptada a cada una de sus tesituras) a la vez, dotándola de una mayor potencia, o haciéndola más clara al restarle densidad. O un instrumento puede hacer un pasaje melódico solo, antes de que se unan los demás. En el cifrado de acordes, cuando esto ocurre se escribe **N.C.** (de "No Chord" en inglés).

En cuanto a la **disposición de voces** de cada acorde, es de buen efecto (aunque no obligatorio) que la voz más alta de cada uno sea una nota principal melódica, de manera que da la impresión de que la melodía conecta unos acordes con otros a través de su voz superior. También es posible que queramos un bajo con un sentido muy definido, por ejemplo que vaya siempre en sentido ascendente, o descendente, o que se mantenga todo el rato la misma nota (nota pedal) o que repita el mismo fragmento melódico (ostinato). En tales casos será necesario presentar algunos acordes en inversión o recurrir al uso de híbridos. Si hacemos ambas cosas a la vez –conectar los acordes por su voz superior y que el bajo tenga un sentido claro–, casi cualquier armonía que resalte las dos voces externas (bajo y melodía) quedará justificada, por lo que podemos plantearnos alterar algunas notas de las voces internas para añadir color a la tonalidad.

### 3: Armonización en la guitarra

Para terminar esta lección, un truquito para guitarristas: podemos dividir la guitarra en tres pares de cuerdas, de forma que podemos "encerrar" la melodía en las dos primeras (esto hará necesario cambiar de posición más a menudo, pero es muy útil para componer), las notas más esenciales de la línea de bajo en las cuerdas 6 y 5, y el resto de notas del acorde (que constituirían las líneas de *soporte armónico*) en las cuerdas 4 y 3. Puede que haya que transportar la melodía a la octava alta o baja para adaptarla a la tesitura de las cuerdas 1 y 2.

Por supuesto, esto no se debe tomar al pie de la letra; el bajo podría tener alguna nota en la cuerda 4 o la melodía subir hasta la cuerda 3, o utilizar notas del acorde que estén en las cuerdas 4 o 5... Pero si en general podemos ver la melodía en las dos primeras cuerdas, podremos tocar los acordes a la vez (al fin y al cabo, casi todos los acordes los tocamos con fundamental en cuerdas 6 o 5). Esto nos permite escuchar y *observar* la relación melodía-armonía en el propio instrumento, lo que me parece más útil que verla únicamente sobre el papel.

#### 4: Ejemplo

Esta es una melodía que se me ha ocurrido para mostrar lo explicado hasta aquí. En el momento de componerla, he intentado no pensar en ningún acorde, ya los descubriré luego. He mantenido todas las notas dentro de la tonalidad de Do Mayor (excepto un cromatismo). Hela aquí:



Escuchándola, creo que más bien voy a poner un acorde por compás. Tal vez quedaría más clara con menos acordes, pero de alguna manera me lo está "pidiendo". La primera nota principal es un C, y tenía asumido que el acorde sería C Mayor, pero al oírlo no me ha gustado, y me he llevado una sorpresa: el que quería ahí es un F, del que C es 5<sup>a</sup>. Así, empiezo una armonización muy simple y diatónica: F |C |Am |G |x3 y luego F |C |Dm |.

Ya va sonando bastante bien, pero mi idea es que sea un poco más sofisticada que esto, sin que se vuelva difícil de escuchar. Mantendré los acordes más bien dentro de la tonalidad, pero empiezo a pensar en sustituciones. F Mayor lo voy a cambiar por el otro de su área tonal, o sea Dm. C Mayor lo cambio por Em porque ahora me parece que el bajo debería subir en vez de bajar, y la nota E puede ser Tónica de este acorde en lugar de 3<sup>a</sup> del otro. Esto me lleva a D-11 |Em7|D-7|G7|x2 y luego (en la parte B, o sea las dos últimas líneas) quiero que los acordes cambien y el bajo tenga más dirección hacia un punto álgido. Incluyo acordes dim7 como acercamientos cromáticos: F|F#dim7|G7|G#dim7 Bdim7|Am7|Em|G7|%|. Ahora se parece más a lo que tenía en mente.

Por último cambio algunos acordes. Me gusta mucho cómo suena el híbrido IV/V (F/G) para sustituir al dominante V7, o en momentos de pausa. (Se puede cifrar como G11, pero en realidad no tiene 3<sup>a</sup>). Cambio así el G7, añado un dominante secundario (A7) y lo precedo con un híbrido, y ahora sí, le pongo bajo, título y todo.

**CHEESY SONG** *Carlos Miron*

$\text{♩} = 120$