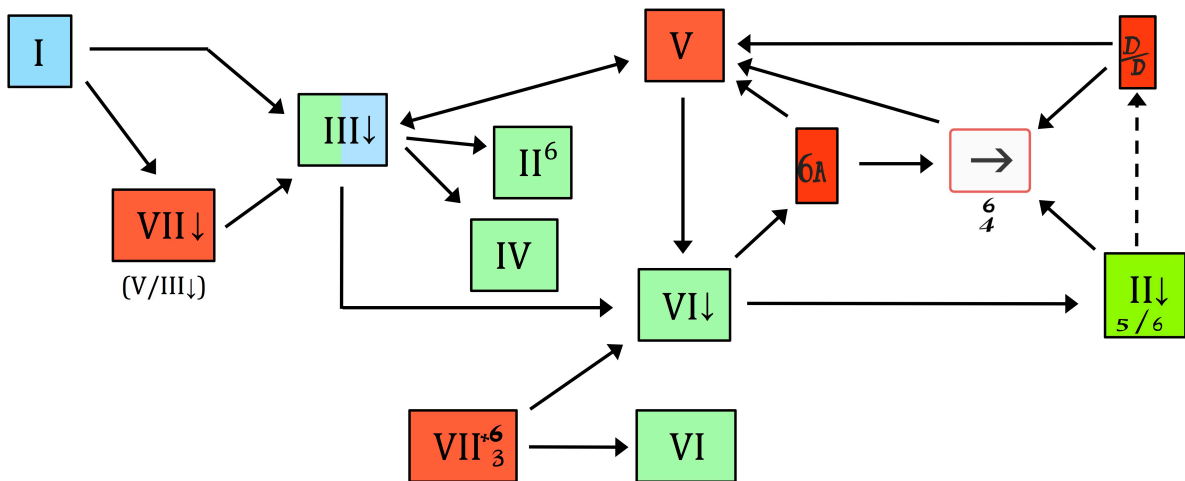




ARMONÍA 4º

[Teoría y ejercicios]



Ramón Cabezas Varela

Vigo, 10 octubre de 2020

El acorde séptima de dominante

Introducción

El acorde **séptima de dominante** es aquel que se forma añadiendo una 7ª menor (desde la fundamental) o superponiendo una 3ª menor a la tríada de dominante, . Es el acorde con función de dominante más importante de toda la música tonal, siendo el más empleado durante el Clasicismo. Su uso en la semicadencia se empieza a extender sobre todo a partir de Beethoven.

Ejemplo 1

Do: v^7+ $7^a m$ $3^a m$

Sus inversiones y cifrado son los siguientes:

Ejemplo 2

a. b. c. d.

Do: v^7+ v^6 v^{+4} v^{+2}

Ejercicio 1. A partir del siguiente intervalo construye una o dos séptimas de dominante distintas poniendo las notas que faltan bien por encima, por debajo o en el medio. Cífralas y di la tonalidad a la que pertenecería cada una.

a. b. c. d. e. f. g.

Ejercicio 2. Escribe las 3 voces que completan la séptima de dominante considerando que la nota escrita es su fundamental, tercera, quinta o séptima. Di a que tonalidad pertenece cada una y cífrala según el ejemplo 2.

a. b. 5^a c. d. e. 7^a f. g. h.

Ejercicio 3. Identifica las séptimas de dominante y di a que tonalidades pertenecen. Transforma por medio de una alteración el resto de los acordes para que sean séptimas de dominante.

La resolución del tritono

En las resoluciones de la séptima de dominante centraremos nuestro punto de atención en el comportamiento del tritono que forma la sensible (si) con la $\hat{4}$ (fa), ya que este resume las dos tendencias melódicas importantes del acorde.

En la resolución regular la **quinta disminuida** si-fa **se cierra por movimiento contrario** en una tercera mayor (modo mayor) o menor (modo menor), y la **cuarta aumentada** fa-si **se abre por movimiento contrario** en una sexta menor (modo mayor) o mayor (modo menor).

Ejemplo 3

Diagram illustrating the resolution of a dominant seventh chord (v^7) to a tonic chord (I) in its fundamental position. The dominant chord is shown with its third (3^a) and sixth (6^a) notes, which resolve to the tonic chord's notes.

Resolución en tónica en estado fundamental

La resolución más frecuente del acorde séptima de dominante es sobre el **acorde de tónica en estado fundamental**. En su realización en la cadencia auténtica perfecta a 4 voces debemos **suprimir la 5ª de uno de los dos acordes**, ya que de lo contrario lo más probable es que se produzcan 5^{as} paralelas.

Ejemplo 4

Ejemplo 4: Musical notation showing a dominant seventh chord (v^7) resolving to a tonic chord (I) with the fifth (5^a) of the tonic chord omitted. The label "sin 5^a " is above the treble clef.

Ejemplo 5

Ejemplo 5: Musical notation showing a dominant seventh chord (v^7) resolving to a tonic chord (I) with the fifth (5^a) of the tonic chord omitted. The label "sin 5^a " is above the treble clef.

Ejemplo 6

Ejemplo 6: Musical notation showing a dominant seventh chord (v^7) resolving to a tonic chord (I) with the fifth (5^a) of the tonic chord omitted. The entire example is crossed out with a red X, indicating it is not recommended.

De los dos primeros enlaces es más compensado es el del ejemplo 5, ya que la supresión de la quinta en el acorde de tónica da como consecuencia un acorde "huevo" de dos sonidos (do y mi), mientras que la ausencia de la quinta en la séptima de dominante no desvirtúa su esencia armónica, ya que conserva su tritono fa-si además de la disonancia sol-fa.

El único caso en el que podemos **mantener completos los dos acordes** se produce cuando en una voz interior resolvemos la sensible de forma excepcional mediante el descenso de tercera, dando como resultado una sonoridad más llena. El **tritono resuelve de manera irregular, descendiendo**.

Ejemplo 7

Ramón Cabezas Varela

DoM: V^7 I

Esta resolución excepcional es muy frecuente en las cadencias auténticas perfectas de los corales de J. S. Bach.

Ejemplo 8. J. S. Bach. Coral *Dank Sei Gott in der Höhe*, cc. 11-12

FaM: V 7 I

Las inversiones de la séptima de dominante enlazan con la tónica siguiendo el mismo principio de resolución del tritono, aunque en este caso **sí podemos mantener completos los dos acordes**.

Ejemplo 9

$V^{5/2}$ I

Ejemplo 10

V^6 I

Ejemplo 11

V^{4} I^6

La **segunda inversión de la séptima de dominante (+6)** se considera generalmente más débil rítmicamente que el resto de las inversiones, y se usa con bastante frecuencia como un acorde de

paso entre el I y el I⁶, o al revés (casos b y a). También se podría emplear como un acorde de floreo superior o inferior de la tónica (casos c y d).

Ejemplo 12

a. b. c. d.

Do M: I⁶ *6 I I *6 I⁶ I *6 I I⁶ *6 I⁶

Cuando este acorde enlaza con la primera inversión de la tónica (casos b y d) se produce una **resolución irregular del tritono por movimiento paralelo ascendente**. Las quintas paralelas resultantes se permiten.¹

Ejemplo 13. J. Haydn. *Cuarteto de cuerda op. 76, nº 4: II*, cc. 1-4

Adagio

Mi b M: I *6 I

Resolución en el sexto grado (VI)

En la cadencia rota con el VI lo convencional es duplicar la 3^a del acorde de VI², aunque también cabe la posibilidad de duplicar su fundamental. Si duplicamos la 3^a el tritono resuelve de forma regular (casos a y b), y si duplicamos la fundamental, es preferible escribir la sensible ($\hat{7}$) en una voz interior moviendo el tritono en forma de 4^{as} paralelas (caso e). Al enlazar la séptima de dominante con el IV invertido, el tritono realiza un movimiento oblicuo, manteniéndose la $\hat{4}$ (caso f).

¹ El efecto de las quintas paralelas resultantes se atenúa por ser la primera de ellas de ellas disminuida y la segunda por producirse sobre un acorde en primera inversión.

² La 3^a del acorde ($\hat{1}$) es una nota más tonal que su fundamental ($\hat{6}$).

Ejemplo 14. Enlaces de la séptima de dominante con el VI

a. b. c. d. e. f.

Do m: v^7 VI Do M: v^7 VI v^7 VI v^7 VI v^7 VI v^7 IV⁶

Otras resoluciones

También cabe la posibilidad de resolver el estado fundamental del acorde de séptima de dominante en la **primera inversión de la tónica**. El comportamiento del tritono es el mismo que en el ejemplo 12.

Ejemplo 15

Do M: v^7 I⁶

Ejemplo 16. W. A. Mozart. *Oiseaux, si tous les ans* KV307 (284d), cc. 28-34

c.28

Voz

ne vous - per - met, ne vous per-met - d'ai - mer qu'à la sai - son des fleurs;

Piano

Do m: v^7 I⁶

La **tercera inversión del acorde de séptima de dominante** puede resolver de forma excepcional en el **estado fundamental de la tónica**, como si de un caso particular de cadencia

plagal se tratara. En este caso, el tritono resuelve de manera irregular por movimiento contrario y salto 4ª justa descendente en el bajo.

Ejemplo 17

Do M: v^{+4} I

Ejemplo 18. J. S. Bach. *La Pasión según San Juan BWV245: Er leugnete aber und sprach*, cc. 31-32

c.31

Tenore

Continuo

Da ge-dach-te Pe-trus an die Wor-te Je-su

Si m: v^7 I

Mi m: v^{+4} I

Ejercicio 4. Resuelve de forma regular o irregular los siguientes tritonos en el acorde indicado completándolos con séptimas de dominante. Cifra los acordes empleados y di a que tonalidad pertenece cada apartado. Plantea la tonalidad mayor para los a, b, c, d y e y la menor para el resto (f, g, h, i).

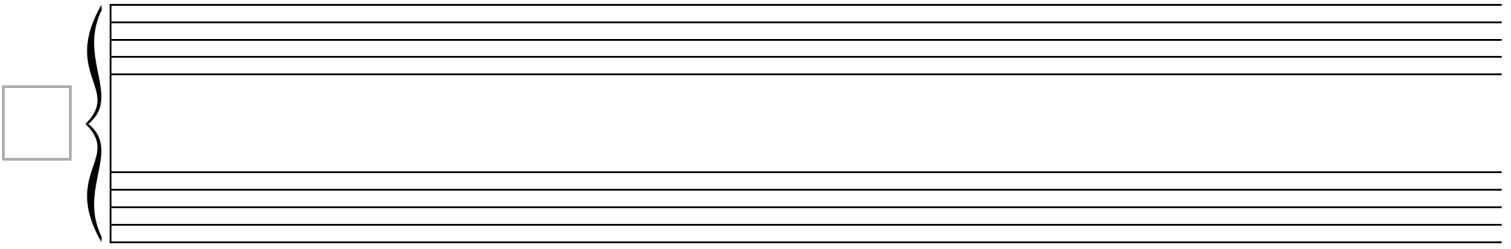
a. b. c. d. e. f. g. h. i.

V I V VI V I V I V IV⁶ V I V VI V⁺⁶ I V I

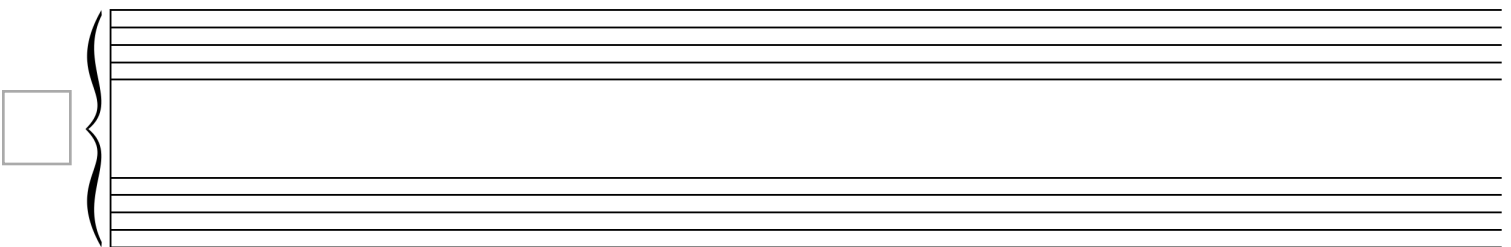
Ejercicio 5. Realiza a 4 voces, incorporando todos los acordes de séptima de dominante que puedas en el bajo y en los asteriscos para la soprano. Intenta incluir el mayor número de estados

del acorde en cada ejercicio. Excepto el último compás del bajo, armoniza las redondas con ritmo armónico de blanca.

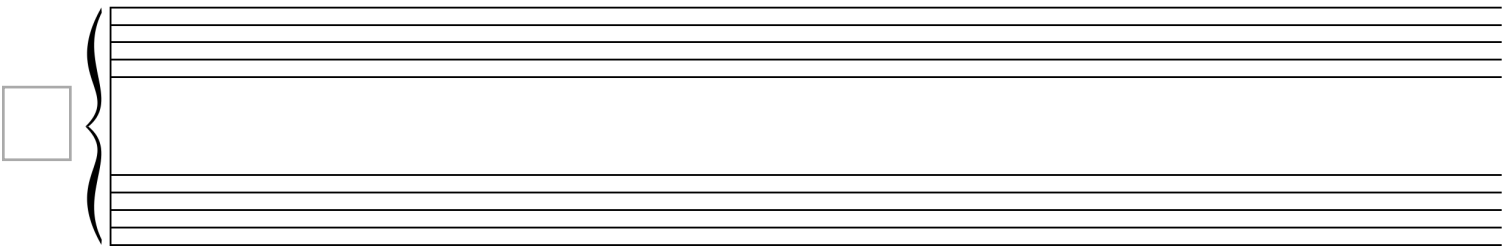
A



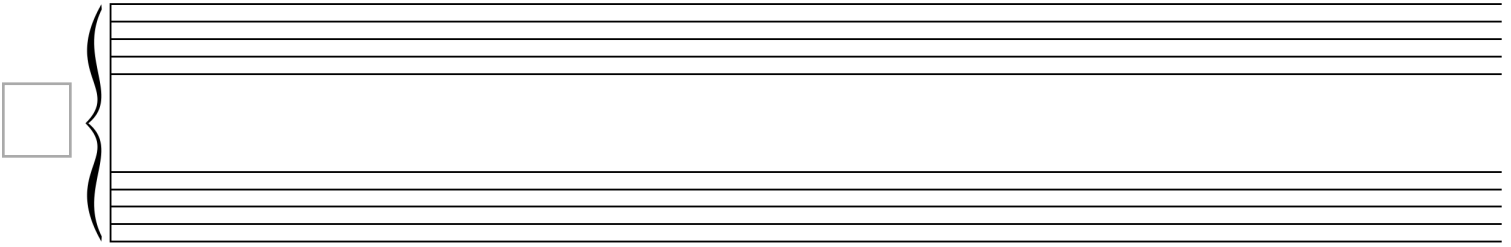
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



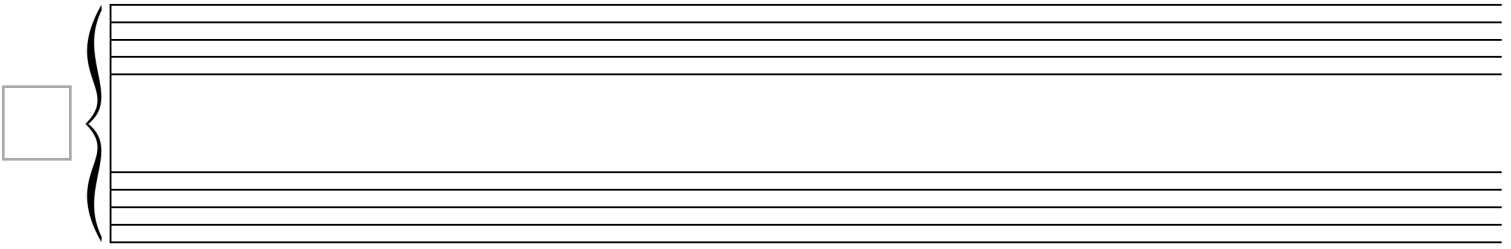
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



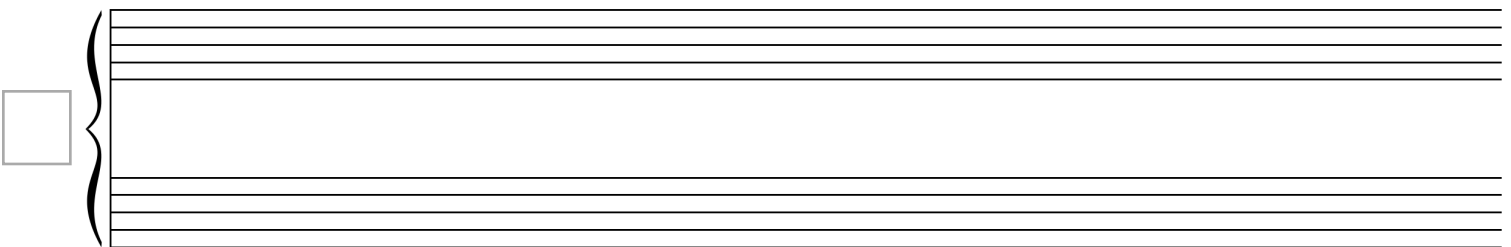
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



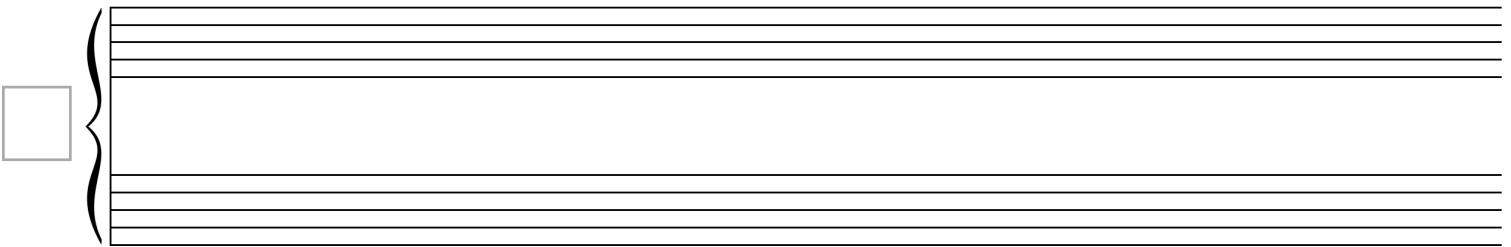
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



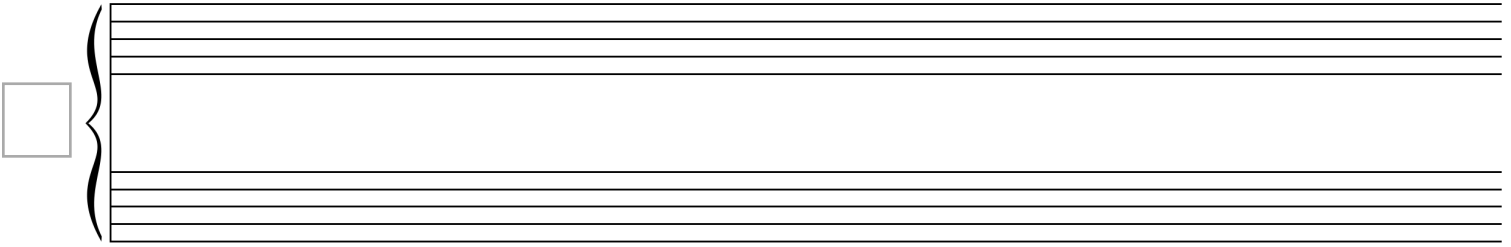
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered vertically between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered vertically between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered vertically between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered vertically between the two staves. The staves are empty.

Las dominantes secundarias

Si observamos cualquier pieza musical con detalle, nos daremos cuenta de la presencia de **sonidos novedosos** con respecto a las notas propias de cada tonalidad. Estos sonidos imprimen color musical a cada pasaje haciendo que el conjunto sea más rico e interesante.

Ejemplo 19. L. V. Beethoven. *Sonatina para piano nº 1 en Sol mayor: Romanza*, cc. 1-8

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in G major, 6/8 time. The bass line features a tritone (F#) circled in red. The second system also consists of two staves, with the bass line featuring a tritone (B) circled in red. A large watermark 'Armonía 4' is visible across the score.

Cuando se añaden alteraciones que forman dominantes secundarias en un fragmento musical se crea con mucha frecuencia un **tritono** de dominante allí donde no se producía sin la alteración, y por lo tanto se incrementa la inestabilidad armónica por la naturaleza de este intervalo.

El tritono es un intervalo armónico que puede presentarse de dos formas: como 4ª aumentada o 5ª disminuida, y, aún siendo intervalos iguales, la 4ª tiende a abrirse en una 6ª, mientras la 5ª se cierra en una 3ª, **en resolución regular**.

Ejemplo 20. Tritonos de dominantes secundarias

The image shows a musical score for a piano piece in G major. The bass line contains several tritones, each with an arrow pointing to its resolution. A large watermark 'Armonía 4' is visible across the score.

La alteración más ascendente³ del tritono nos desvela cual es la sensible de cada dominante secundaria, de manera que en el ejemplo 2 las sensibles son las notas la #, re #, mi #, re # y do #. Esta nota nos indica de quien es dominante secundaria el acorde que la contiene. Por ejemplo, el

³ Como excepción a esta norma hay que considerar el tritono fa-si, que tiene como sensible la nota si.

la # es sensible de si, que es el II grado de La mayor, y, por lo tanto, el acorde del la # es la dominante secundaria del II grado.

Ejercicio. ¿De que grados son dominantes secundarias los tritonos que contienen los sonidos re #, mi # y do #?

Ampliando la estructura de 2 a 4 voces, podemos ver el acorde completo que contiene cada tritono.

Ejemplo 21

La M: $v^{\frac{6}{7}}/II$ $v^{\frac{4}{7}}/V$ $v^{\frac{6}{7}}/VI$ $v^{\frac{7}{7}}/V$ $v^{\frac{6}{7}}/IV$

Para el cifrado de cada dominante secundaria emplearemos una **barra inclinada** separando dos grados. El primero de ellos será el **tipo de acorde usado** como dominante secundaria y el segundo el **grado en el que tendría que resolver de manera regular**. Además, como superíndice usaremos el cifrado de números arábigos que indicará el **estado del acorde**. En el ejemplo 3 se han empleado únicamente acordes de séptima de dominante y por eso indicamos el V grado como tipo de acorde y su estado mediante cifrado arábigo correspondiente.

Además de el acorde de séptima de dominante, otros acordes que contengan el tritono pueden funcionar como dominantes secundarias. En el ejemplo 4 se han sustituido los acordes de V grado por la tríada de VII y el VII con séptima disminuida.

Ejemplo 22

La M: $vII^{\frac{6}{7}}/II$ $vII^{\frac{43}{7}}/V$ $vII^{\frac{7}{7}}/VI$ $vII^{\frac{63}{7}}/V$ $vII^{\frac{63}{7}}/IV$

Adjuntamos los cifrados arábigos de cada uno de los estados de los acordes que pueden funcionar como dominantes secundarias. El signo + significa la ubicación de la sensible, el trazo inclinado significa un intervalo disminuido, y el bemol que acompaña al 3 es la tercera menor con respecto al bajo. Fíjate en el orden descendente de los números para los cifrados de las séptimas de VII grado (7, 6, 5, 4, 3 y 2).

Ejemplo 23. Cifrados de los acordes de dominante

Tipo de acorde	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
V con séptima	7 ⁺	6 ₅	+6	+4
VII sin séptima	5	+6 ₃	6 ⁺ ₄	
VII con 7ª dismin.	7 ⁷	+6 ₅	+4 _{b3}	+2
VII con 7ª menor	7 ₅	+6 ₅	+4 ₃	+2

¿Qué tipo de acordes podemos emplear en cada dominante secundaria? Para los acordes que contienen un tritono formado con una sensible, podemos construir 4 acordes distintos: el VII disminuido, el VII disminuido con séptima disminuida, el VII disminuido con séptima menor, y el V con séptima de dominante. Como puedes observar en el ejemplo 6, a partir de la sensible se forma el VII y por debajo de ella el V. La **estructura armónica** de los acordes del siguiente ejemplo está expresada por **superposición de terceras**, suponiendo que son acordes de dominante de la dominante de la tonalidad de Do.

Ejemplo 24. Tipos de dominantes secundarias

v/v^{7+} vii/v^5 vii/v^{7} vii/v^{7_5}

3ª m 3ª m 3ª m 3ª M
 3ª m 3ª m 3ª m 3ª m
 3ª M

Además de los acordes que contienen el tritono, los **acordes mayores cromáticos** también pueden actuar como dominantes secundarias de una tonalidad. No tienen las propiedades disonantes del tritono, pero sí la sensible del grado en el que resuelven de forma regular. Este grupo lo forman las tríadas de V grado.

Ejemplo 25. Tríadas de V como dominantes secundarias

Do M: v/v v/vi v/II v/III

Ejercicio 6. ¿Cuáles de estos acordes pueden funcionar como dominantes secundarias? Para los que sí podrían serlo colorea sus sensibles y cífralos usando la tabla del ejemplo 23.

- a. b. c. d. e. f. g. h. i. j.

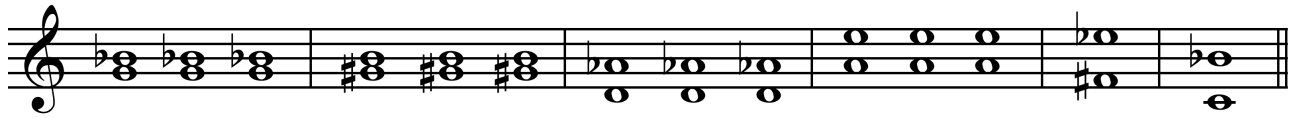
Ejercicio 7. ¿Qué dominantes secundarias del ejercicio 6 tendrían sentido en la tonalidad de Do mayor? Clasifícalas empleando el cifrado completo de los ejemplos 24 y 25.

- a. b. c. d. e. f. g. h. i. j.

Do M:

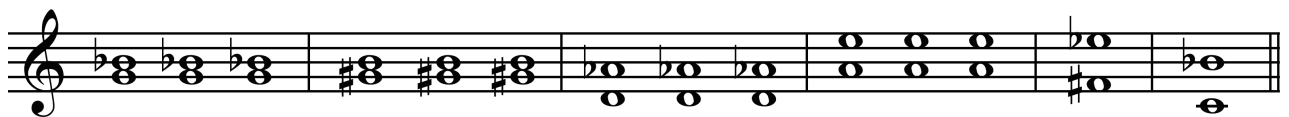
Ejercicio 8. A partir del siguiente intervalo construye acordes dominante distintos (3 para los a, b, c y d y 1 para los e-f) poniendo las notas que faltan bien por encima, por debajo o en el medio. Cífralos según la tabla del ejemplo 23.

a. b. c. d. e. f.



Ejercicio 9. Cifra los acordes encontrados (según el ejemplo 23) del ejercicio 8 que tengan sentido en la tonalidad de la menor.

a. b. c. d. e. f.



Lam:

Ejercicio 10. Construye y resuelve correctamente dominantes secundarias en las partes incompletas del coral. Cifra los acordes empleados. Ten en cuenta que el fragmento no termina en tónica.

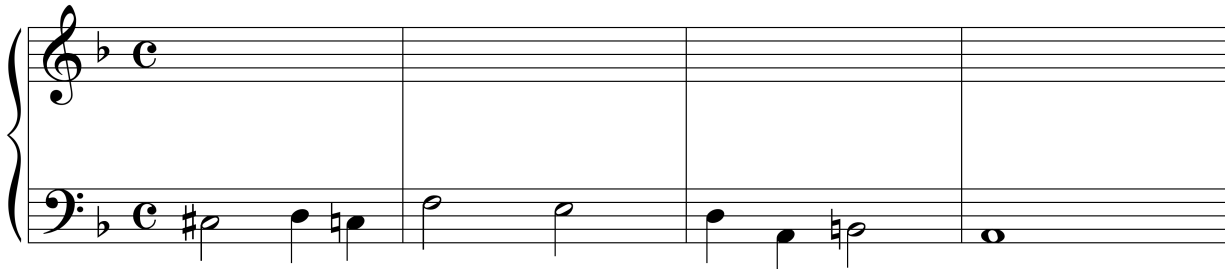
Mi b M:

Ejercicio 11. Realiza a 4 voces los siguientes bajos y sopranos incorporando todos los acordes de dominante secundaria que puedas. Ten en cuenta que el ejercicio b no termina en tónica.

a



b



c



d



La falsa relación cromática

La incorporación de dominantes secundarias a una estructura puede ocasionar acordes consecutivos que contengan el mismo sonido pero con diferente alteración. La conducción armónica que incluye estos sonidos en voces distintas es lo que se conoce como falsa relación cromática. Las falsas relaciones en las voces extremas producen una sonoridad áspera, que normalmente se evita colocando alguna de las notas en una voz intermedia.

Ejemplo 26. Falsas relaciones cromáticas

Un caso particular de falsa relación cromática se produce cuando enlazamos en el modo menor el IV invertido con alguna dominante de la dominante. Si no mantenemos la relación cromática en el mismo par de voces, se origina un **intercambio cromático**. La solución armónica más empleada para evitar la falsa relación cromática doble es la **incorporación de una 6ª y 4ª de paso**.

Ejemplo 27. Intercambio de voces cromático

Resoluciones irregulares de las dominantes secundarias

Además de resolver regularmente, la dominante secundaria puede resolver irregularmente de **dos maneras distintas**: en el **VI de su grado** (a y b) o bien en **otra dominante secundaria** (c). Pongamos un ejemplo: vamos a resolver el V/V en forma de séptima de dominante de la tonalidad de Do.

Ejemplo 28. Resoluciones irregulares de la dominante de la dominante

a. b. c.

Do M: v/v^7 VI/v v/v^7 VI/v v/v^7 VII^7/III v/v^7 v^4/vi v/v^7 v^6/vII v/v^7 VII^{+4}_{b3} v/v^7 v^6/vIV

En la resoluciones a y b, la dominante secundaria se comporta igual que en la cadencia rota V-VI: el bajo asciende de 2ª mayor o menor, duplicándose la 3ª del segundo de los acordes. Sin embargo, cuando una dominante secundaria resuelve en otra dominante secundaria (resolución c), sólo tenemos que preocuparnos por **enlazar correctamente los dos acordes**.

Ejercicio 12. Analiza armónicamente los cc. 4-7 del siguiente fragmento, e indica donde ocurre la resolución irregular de una dominante secundaria. ¿De qué tipo es?

L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 53 Waldstein: I*

Ejercicio 13. Resuelve la siguiente dominante secundaria en el VI/V y en cuatro dominantes secundarias distintas. Cifra los acordes empleados.

Sol m:

Cuando una dominante secundaria resuelve irregularmente en otra dominante secundaria, **la segunda de las dominantes sí debe de resolver de manera regular.**

Ejercicio 14. Escoge una de las resoluciones en dominantes secundaria del ejercicio 13 y continúa a 4 voces, acabándola en una cadencia auténtica perfecta con 6ª y 4ª cadencial. Escoge el compás y el ritmo que quieras.

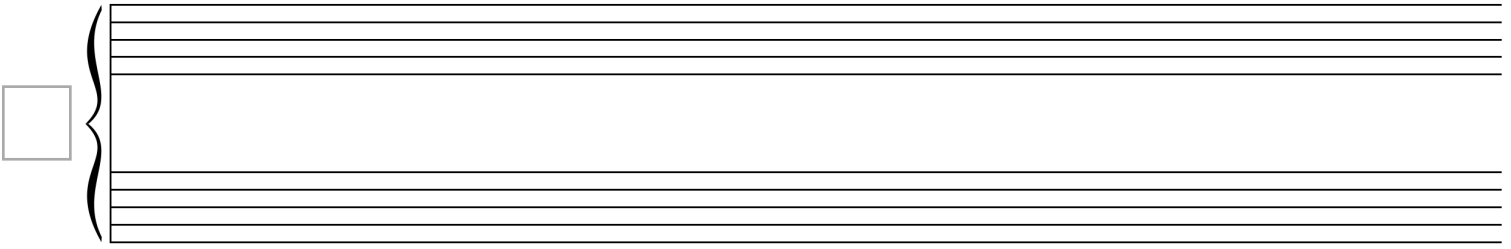
Sol m:

Ejercicio 15. Realiza a 4 voces el siguiente bajo y soprano empleando en cada uno de ellos dos dominantes secundarias que resuelvan de manera irregular. Evita el uso de la síncopa armónica en la realización de la soprano.

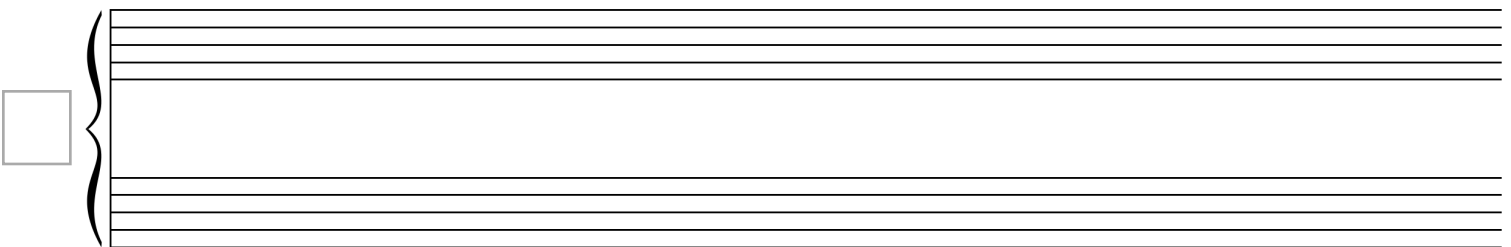
Musical score for piano in 3/4 time, key of D major. The bass staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.

Musical score for piano in common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.

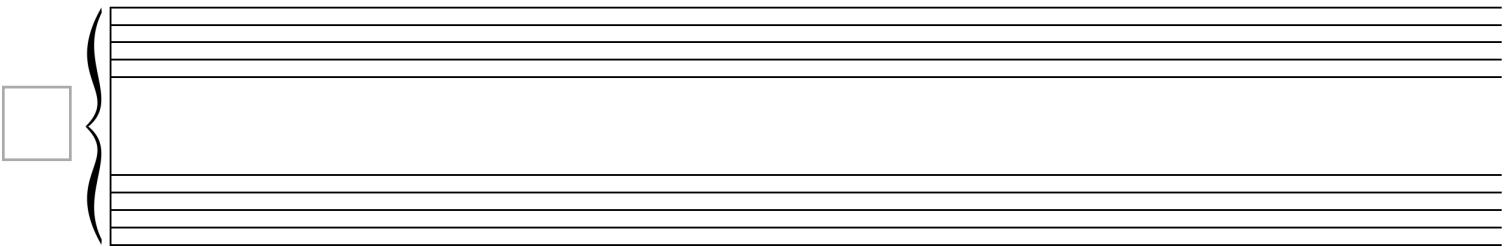
Armonía 4º



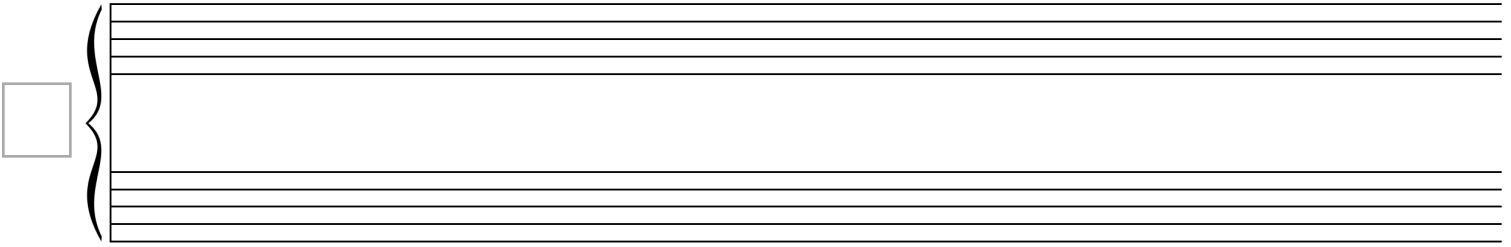
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is currently blank.



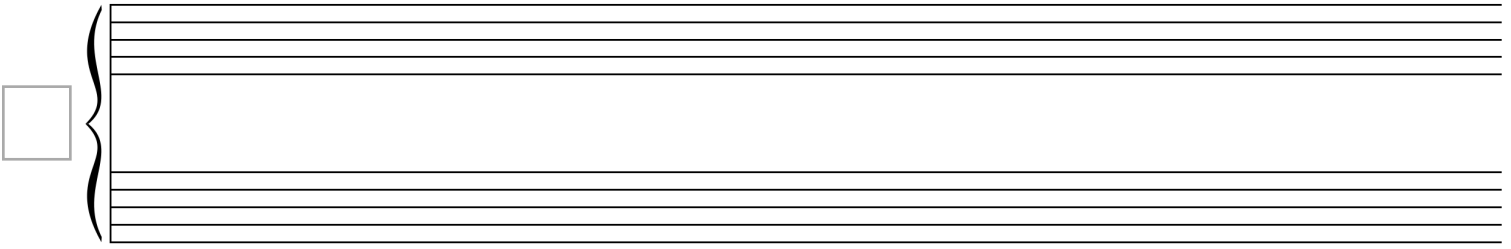
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is currently blank.



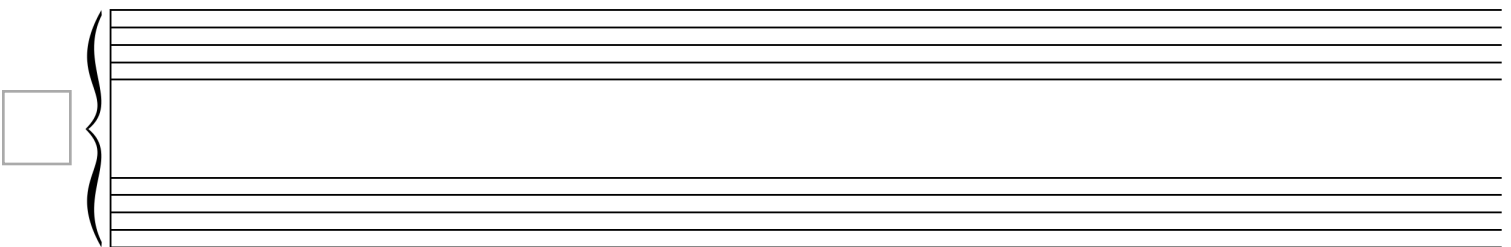
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is currently blank.



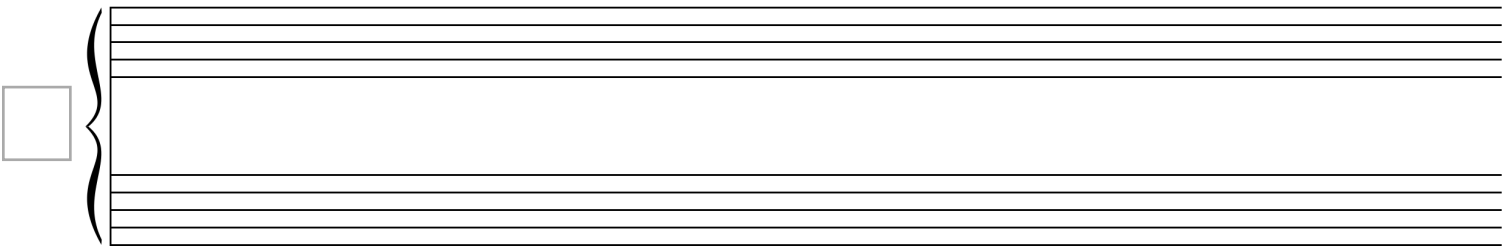
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is currently blank.



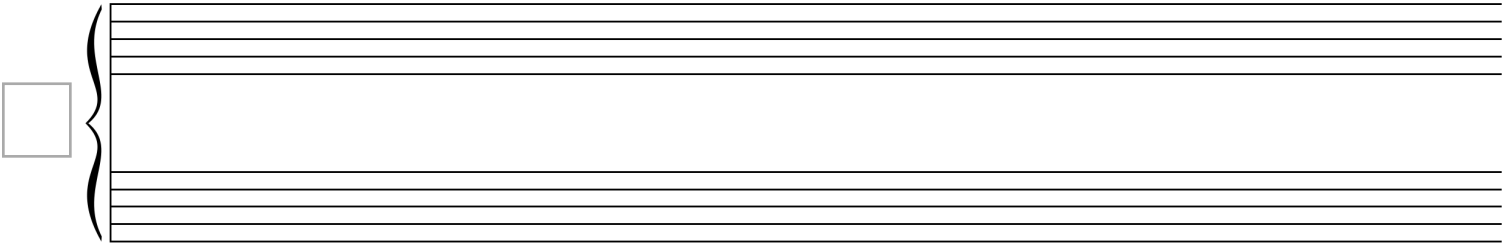
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.

Los acordes de séptima sin función de dominante

Introducción

Definición y tipos

Los acordes de séptima son aquellos que se forman añadiendo una tercera a una tríada. Se llaman así porque esta tercera forma un intervalo de 7ª con respecto a la fundamental. Este intervalo de 7ª es una disonancia y por lo tanto todos los acordes de séptima son disonantes, en mayor o menor grado.

Fíjate como el cifrado armónico de estos acordes forma una secuencia de números descendente.

Ejemplo 29. Cifrado de los acordes de séptima sin función de dominante

Tipo de acorde	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
Séptima no dominante	7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

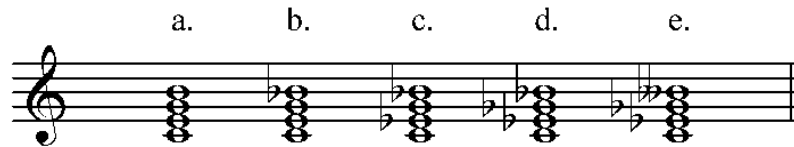
Ejercicio 16. Escucha los siguientes acordes. Luego tócalos al piano y describe cuales son disonantes y cuales consonantes. Cífralos según la tabla del ejemplo 29.

Do :

do :

A continuación, construiremos los 5 tipos de séptimas más frecuentes sobre la nota do.

Ejemplo 30. Tipos de acordes de séptima



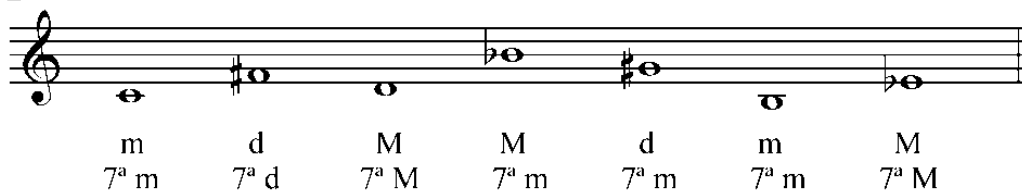
Los acordes de séptima más empleados en la música tonal son aquellos que tienen función de dominante. El más empleado de todos es el b, que es una tríada mayor con la séptima menor conocida comúnmente como **acorde séptima de dominante**. Le sigue el e, un acorde disminuido con la séptima disminuida, conocido como **acorde de séptima disminuida**. El acorde d también podría funcionar como dominante, pero su uso no es tan habitual como el de los acordes b y e. Es la llamada **séptima de sensible** o **séptima semidisminuida**.

Como podemos observar, los acordes con séptima cuya función no es dominante quedan reducidos a 3: el acorde a (tríada mayor con la séptima mayor), el acorde c (tríada menor con la séptima menor) y el d (disminuido con la séptima menor). A los acordes a y c los llamaremos **acordes de séptima mayor y de séptima menor**, respectivamente.

Ejercicio 17. Clasifica los siguientes acordes de séptima como dominantes o no dominantes. Indica si la tríada y la séptima son mayores, menores o disminuidas.



Ejercicio 18. Construye a partir de las siguientes fundamentales los acordes de 7ª que se piden.



Ejercicio 19. Escribe las 3 voces que completan el acorde de séptima que se pide considerando que la nota escrita es su fundamental, tercera, quinta o séptima.

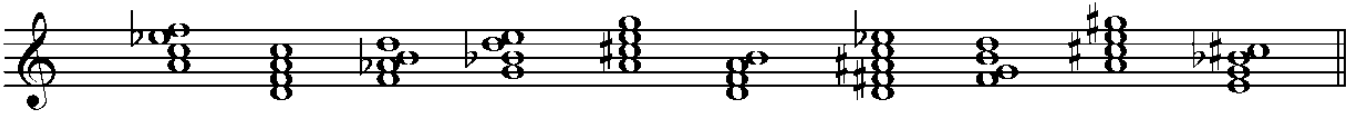
Ejercicio 20. Suponiendo que el bajo es correcto, indica qué acordes de 7ª son correctos, y corrige con una alteración los errores de escritura de los incorrectos.

Ejercicio. Toca en el piano los dos sonidos que faltan al bajo y al soprano para completar los acordes de séptima que se piden.

Preparación y resolución de los acordes de 7ª

Según la teoría clásica de la disonancia los todos los acordes con séptima que no tengan función de dominante necesitan ser preparados y resueltos.

Ejercicio 21. Indica si estos acordes necesitan preparación o no, y en el caso de que lo necesiten marca la nota que necesita ser preparada.



La preparación de una séptima o de cualquier disonancia consiste en **hacer sonar en el acorde anterior y en la misma voz el sonido** que queremos preparar. Además, este sonido debe ser una nota real con una duración de al menos el mismo valor que la séptima. Los acordes que preparan los acordes de séptima son prácticamente los mismos que enlazan según la tendencia tonal.

Ejemplo 31. J. S. Bach. *Coral 70: Du grosser Schmerzensmann*, cc. 11-12

c.11

Sol M: II⁷

La séptima sol del IIº está correctamente preparada, ya que suena en la voz de contralto anteriormente como nota real (fundamental de la tónica), y esta preparación dura lo mismo que la disonancia (una negra).

Preparación a través de la tríada

Una alternativa de preparación de la 7ª consiste en enlazar el acorde tríada con su propia séptima, produciendo normalmente una nota de paso entre la fundamental o su 8ª y la nota real del siguiente acorde que está una 3ª por debajo de ella, como podemos ver en el do del bajo el ejemplo 31.

Ejercicio 22. Marca con un círculo las notas del ejercicio 16 que deben ser preparadas e indica su preparación mediante una ligadura de puntos.

Ejercicio 23. Indicar cual de estos acordes tienen su séptima bien o mal preparadas. Corrige las preparaciones defectuosas. Cifra los acordes.

mi :

La resolución, al igual que la séptima del V^7 , consiste en que la séptima debe descender de 2ª mayor o menor en una nota real del acorde con el que se enlaza. En el ejemplo 30 la séptima *sol* desciende de 2ª menor en la sensible del siguiente acorde.

Ejercicio 24. Indicar cuál de las séptimas de los siguientes acordes resuelven de forma errónea. Corrige las resoluciones defectuosas. Cifra los acordes.

Sol :

Ejercicio 25. Marca con flechas las resoluciones de las séptimas del ejercicio 16.

Resoluciones alternativas de los acordes de 7ª

Además de la resolución normal de la séptima, también llamada simultánea (a), existen otras posibilidades de resolución que a continuación realizamos a 4 voces con la 1ª inversión del II⁷.

Ejemplo 32. Resoluciones del II con séptima

The musical notation shows five examples of resolving a second chord with a seventh. Each example is labeled with a letter (a-e) above the staff. Below the staff, the resolutions are labeled: a) simultánea, b) anticipada, c) diferida, d) simultánea pasando por otra nota, and e) eludida.

En la resolución anticipada, la séptima desciende de 2ª mientras el resto de las voces permanecen inmóviles. De esta manera se forma otro acorde de séptima a distancia de 3ª del primero. Con este resolución podemos encadenar la siguiente secuencia de acordes: VI⁷-IV⁷-II⁷-VII⁷-V⁷.

En la resolución diferida se retarda la resolución de la séptima, bien con un retardo, como en el ejemplo c o con una 6ª y 4ª cadencial.

La resolución d, en realidad es una resolución simultánea con notas reales que se intercalan (el re) entre la séptima (do) y su resolución (si).

La resolución e la consideramos irregular, ya que la séptima se mantiene inmóvil en la nota real del siguiente acorde, evitando el descenso normal de 2ª. Esta resolución eludida es muy empleada en los acordes de subdominante con séptima cuando su función es de acorde de paso, como veremos a más adelante.

La séptimas como notas de paso

Al igual que ocurre con el acorde séptima de dominante del Barroco en el que la séptima se origina como la nota de paso que une la $\hat{5}$ con la $\hat{3}$, el resto de acordes de séptima sin función de dominante también pueden producirse mediante notas de paso que unen la fundamental con la nota que está una 3ª por debajo de ella. En el siguiente ejemplo se muestran las posibilidades de formación de la séptima en la voz del bajo, dando como resultado la 3ª inversión del acorde de séptima, donde su efecto armónico es más intenso.

Ejemplo 33. Séptimas como notas de paso en el modo mayor

Do m: I —²— VI II —²— v⁶ IV —²— II VI —²— IV

Ejemplo 34. Séptimas como notas de paso en el modo menor

Do m: I —²— VI II —²— v⁶ III —²— VI⁶ IV —²— II VI —²— IV

Ejercicio 26. Armoniza a 4 voces la siguiente melodía de coral empleando dos acordes de séptimas sin función de dominante. Haz que una de ellas actúe como nota de paso. Compara tu versión con el original.

J. S. Bach. *Coral 21 Als Jesus Christus in der Nacht*, cc. 3-4

la :

La función enlace de las séptimas sin función de dominante

Al igual que los acordes de dominante, que podían actuar como enlace de otros acordes, las séptimas sin función de dominante también pueden funcionar ocasionalmente como acordes que enlazan distintos estados de otro. Los más frecuentes son los estados fundamentales del II⁷ y del VI⁷ que conectan el estado fundamental con la primera inversión de la tónica y de la dominante, respectivamente. El IV⁷ es menos interesante porque enlazaría un grado poco tonal, el III. Y el I⁷ enlazaría el VII que es apenas empleado en su estado fundamental.

Ejemplo 35

Do M: I (II⁷) I⁶ I⁶ (II⁷) I V (VI⁷) V⁶ V⁶ (VI⁷) V

En estos casos la séptima está preparada aunque normalmente resuelve de forma eludida manteniéndose inmóvil en el siguiente acorde.

Ejemplo 36

Do M: I (II⁷) I⁶ I⁶ (II⁷) I V (VI⁷) V⁶ V⁶ (VI⁷) V

Ejercicio 27. Analiza el siguiente fragmento considerando que hay un acorde de séptima sin función de dominante con función de acorde de paso.

C. P. E. Bach. *Sonata en La mayor Wq 65/37 H174: 3^{er} movimiento*, cc. 1-2

Allegro molto

tr

La séptima del IV

Al contrario que el resto de acordes de séptima sin función de dominante, el IV⁷ no resuelve en el acorde cuya fundamental está una 5ª por debajo, que daría como resultado el VII. La resolución más habitual de la séptima de IV es sobre el II⁷ acorde de dominante en resolución anticipada. También es posible resolver en la tríada de dominante, aunque hemos de tener cuidado en la

realización a 4 voces, evitando las 5^{as} paralelas (la-mi, sol-re) (realización a). Una solución consiste en convertirlas en 4^{as}, como se puede ver en la realización b. La séptima mi resuelve de forma diferida cuando enlazamos el IV⁷ con la 6^a y 4^a cadencial (resolución c) y con la dominante de la dominante (resolución d).

Ejemplo 37. Resoluciones de la IV⁷

En este ejemplo J. S. Bach propone otra solución para evitar estas 5^{as} paralelas: duplicar la 5^a (do) del acorde de IV⁷. La séptima está correctamente preparada (mi) y resuelve de forma regular en la tríada de dominante de Do mayor.

Ejemplo 38. J. S. Bach. *Coral 9 Ach Gott, wie manches Herzeleid*, cc. 11-13

c.11

Do M : iv⁷ v

Además de las quintas paralelas del ejemplo a, en el enlace del IV⁷ con la dominante también pueden surgir otro tipo de irregularidades, como o resolver la séptima del IV en una octava (a y b), creando un efecto similar al de las octavas paralelas.

Ejemplo 39

a b c

IV⁷ v IV⁷ v IV⁷ v⁷

También es posible enlazar la IV⁷ con la tónica en la cadencia plagal. En esta caso la séptima mi (modo mayor) o mi b (modo menor) resuelve de forma eludida.

Ejemplo 40

Do M: IV⁷ I Do m: IV⁷ I

El VI grado con séptima

Podemos tener 3 tipos de acordes de séptima sobre el sexto grado. En el modo mayor (a) se produce un acorde de séptima menor, mientras que en el menor se puede formar un acorde de séptima mayor (b) o uno de séptima semidisminuida (c).

Ejemplo 41. Séptimas del VI

Do M: VI⁷ Do m: VI⁷ VI^{7#5}

La resolución habitual de la séptima de VI es sobre el la tríada de II, la séptima de II o una dominante de la dominante.

Ejemplo 42

El VI⁷ en las escalas descendentes

Un caso particular del VI⁷ sucede en la armonización de la escala natural descendente en el modo mayor. La dominante invertida a modo de acorde de paso prepara la séptima del VI que resuelve de forma eludida manteniéndose inmóvil en la séptima de dominante.

Ejemplo 43

Do M: I 6 VI⁷ V⁷

En la escala menor natural descendente también es posible armonizar la $\hat{6}$ del modo menor con un acorde de séptima que también resuelve de forma eludida en el siguiente acorde.

Ejemplo 44

Do m: I — 2 — VI⁷ 6/4

Ejercicio 28. Analiza el siguiente fragmento considerando que hay un acorde de séptima del VI y acordes ornamentales.

A. Vivaldi. *Concierto para violoncello RV408 (FIII/5): 2º movimiento*, cc. 1-3

c.1
Violoncello

En las escalas cromáticas descendentes del modo menor es muy habitual armonizar la $\hat{6}$ con un acorde de 7ª. En el estilo clásico esta séptima del VI resuelve en una sexta aumentada que a su vez se enlaza con la tríada de dominante.

Ejemplo 45

Do m: I 6 VI⁷ 6It V

Ejercicio 29. Analiza el siguiente fragmento considerando que hay un acorde de séptima del VI y acordes ornamentales.

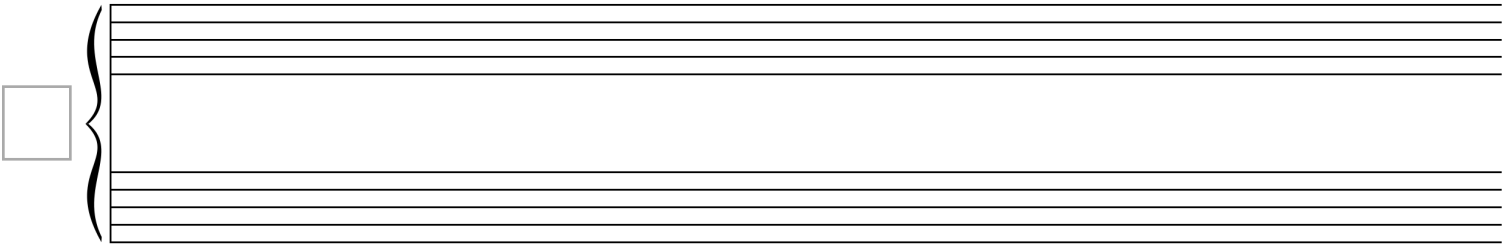
W. A. Mozart. *Sonata para piano KV310 (300d): 1ª movimiento*, cc. 73-74

c.73

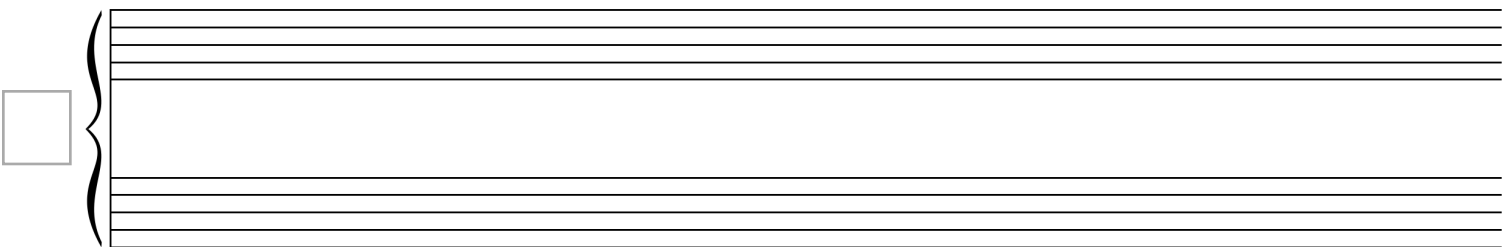
Ejercicio 30. Armoniza los siguientes bajos descendentes incorporando la séptima del VI y acordes ornamentales. Empieza con el acorde de tónica en cada uno de los fragmentos.

Ejercicio 31. Armoniza a 4 voces el siguiente bajo y soprano, empleando todos los acordes que puedas de séptima sin función de dominante. Combina acordes funcionales con acordes de paso.

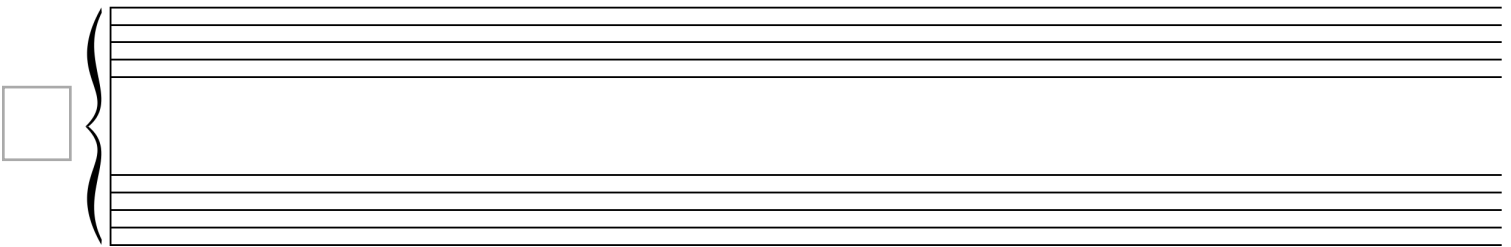
Armonia



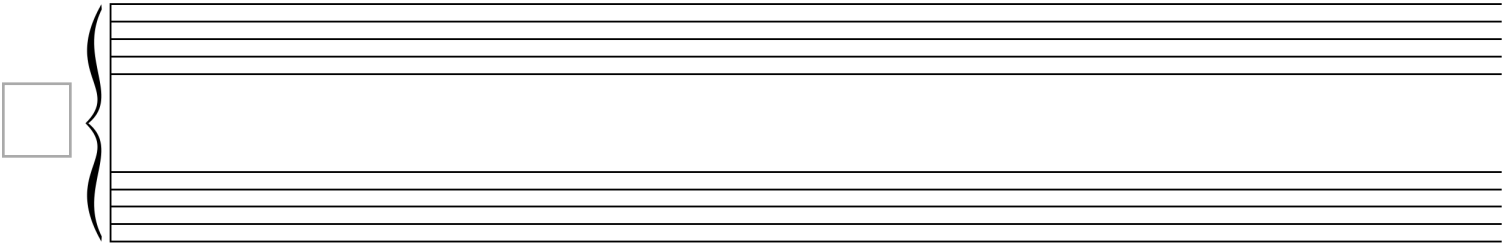
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



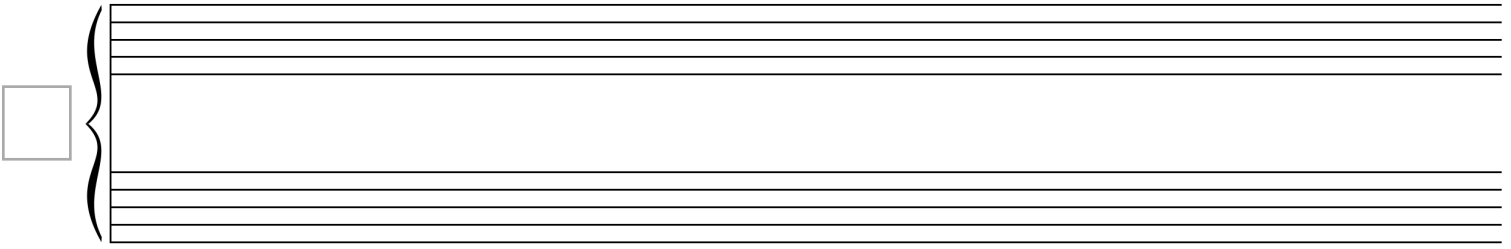
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



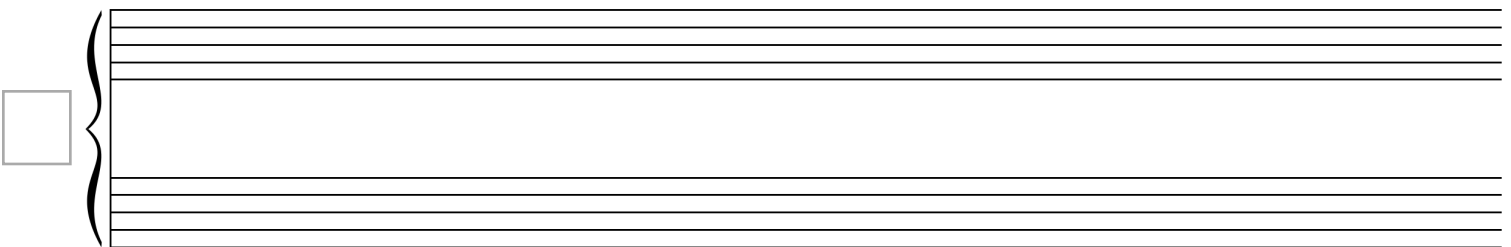
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



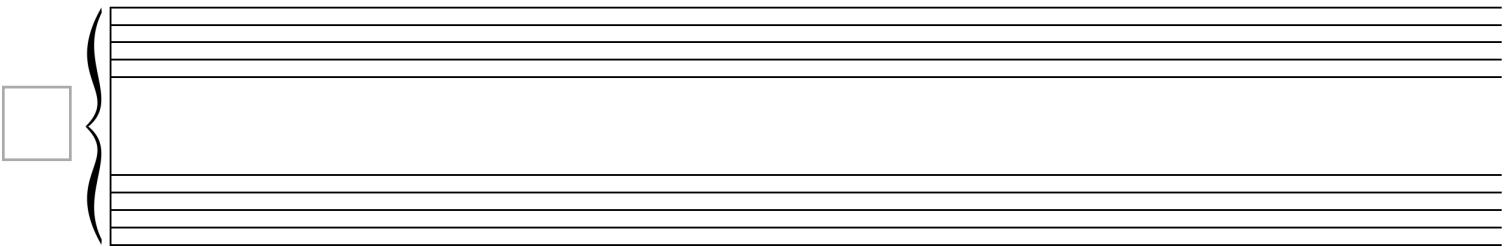
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



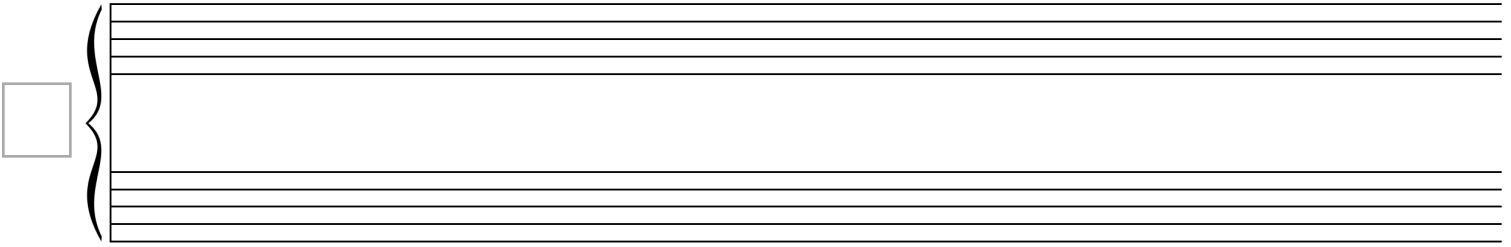
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace, centered between the two staves. The staves are empty.

El acorde napolitano

Introducción

El acorde napolitano es el acorde mayor que se forma sobre el $\hat{2}\downarrow$. Cuando está en primera inversión, se conoce como **sexta napolitana**. Este acorde es mucho más frecuente en el modo menor que en el mayor, ya que contiene la $\hat{6}$ propia de este modo. Usaremos la N para el estado fundamental del acorde, y añadiremos el 6 para la sexta napolitana.

Ejemplo 46

Do m: N N⁶ La m: N N⁶

En la realización a 4 voces, **duplicaremos el bajo**, en cualquiera de los estados del acorde.

Ejemplo 47

Do m/M: N N⁶

Cuando enlazamos la sexta napolitana con el IV, en realidad el $\hat{2}\downarrow$ se comporta como una apoyatura, por lo tanto **no emplearemos el enlace N⁶ - IV**.

Ejemplo 48

Do m: (N⁶) IV

Enlaces del acorde napolitano

El enlace de la sexta napolitana con el V grado (a) produce una **3ª disminuida entre el 2º y la sensible**. Si el V grado es tríada se origina una falsa relación cromática permitida (a), mientras que con la séptima de dominante se evita (b). El enlace **se suaviza cuando introducimos una 6ª y 4ª cadencial** entre la sexta napolitana y el V (c).

Ejemplo 49

La m: N⁶ v N⁶ v⁷ N⁶ $\frac{6}{4}$ v⁷

Cuando la sexta napolitana resuelve en una dominante invertida, el bajo se mantiene describiendo el movimiento $\hat{4} - \hat{4} - \hat{3}$.

Ejemplo 50

La m: N⁶ VII^{*4}_{b3} I⁶ N⁶ v^{*4} I⁶

La sexta napolitana puede enlazar con una dominante secundaria, con la dominante del VI grado (a) o con la dominante de la dominante (b). En este último caso el bajo describe un ascenso cromático característico $\hat{4} - \hat{4}\uparrow - \hat{5}$.

Ejemplo 51

La m: N⁶ V⁶/VI VI N⁶ VII⁷/V 6/4

De manera alternativa la sexta napolitana puede enlazar con la inversión de la tónica (a y b), pudiendo integrarse también dentro una serie de sextas (c).

Ejemplo 52

La m: N⁶ I⁶ N⁶ I⁶ IV⁶ III⁶ N⁶ I⁶

El acorde napolitano en estado fundamental enlaza únicamente con la dominante (V ó VII). Al enlazar con el estado fundamental del V el bajo realiza el **intervalo del tritono** (si^b – mi). El uso de la séptima de dominante (b) evita la falsa relación cromática que ocurre con la tríada del V (a). La inversión del V genera la melodía característica de 3^a disminuida en la voz del bajo y un ascenso cromático (si^b – si[♮]) en las voces superiores (c).

Ejemplo 53

La m: N v N v⁷ N v⁶

Expansión del acorde napolitano

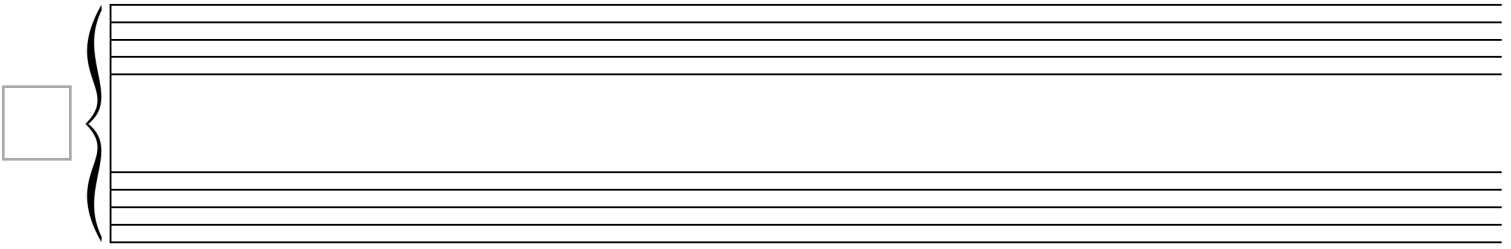
Al igual que otros acordes, podemos **realizar cambios de estado** entre el acorde napolitano y la sexta napolitana, y viceversa. También es posible introducir este acorde por medio de su **dominante secundaria**. Veamos un ejemplo de estos dos procedimientos en una tonalidad mayor.

Ejemplo 54

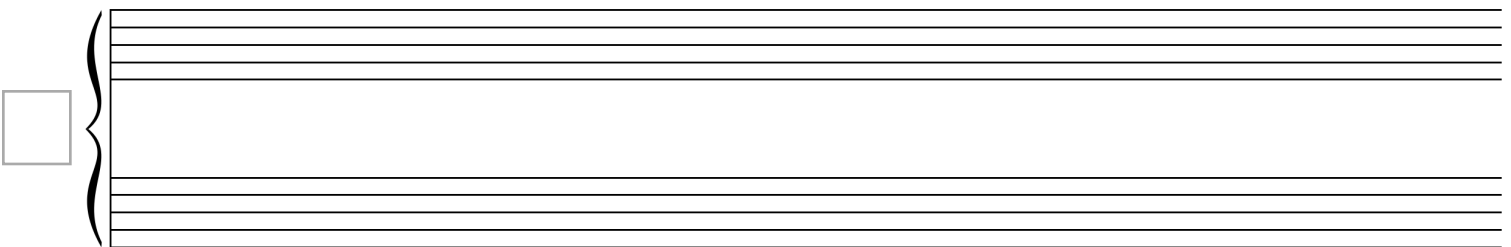
La M : v^7/N N $\underline{\quad 6 \quad}$

Ejercicio 32. Armoniza a 4 voces el siguiente bajo y soprano, empleando 3 acordes napolitanos en el primero y 2 en el segundo. Escribe dos acordes distintos en cada compás para el bajo, y los que se piden entre paréntesis para la soprano. Puedes introducir dominantes secundarias.

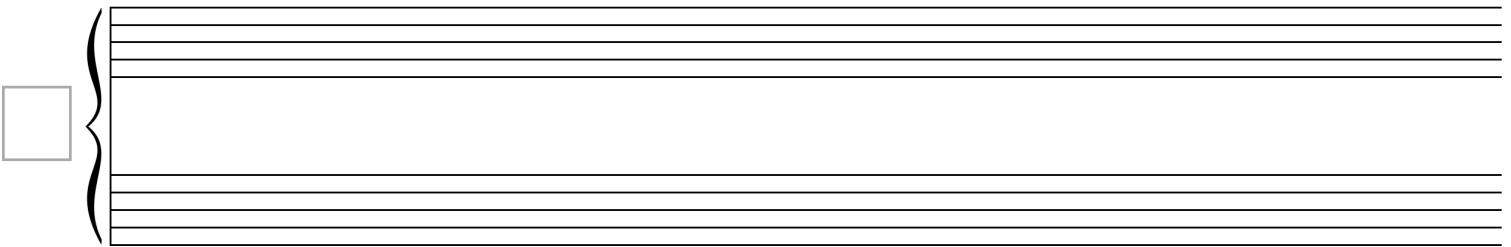
(3) (3) (4) (4) (3)



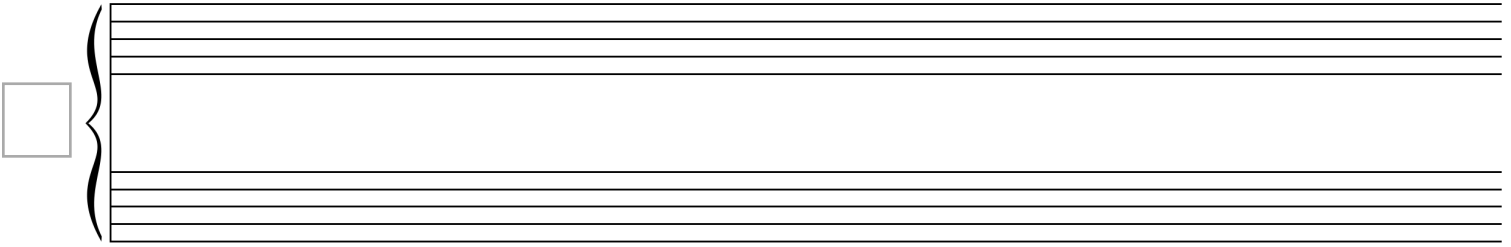
A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is empty.



A musical staff system consisting of two grand staves. Each grand staff is formed by two five-line staves joined by a brace on the left. A small square box is positioned to the left of the brace. The entire system is empty.

El acorde de sexta aumentada

Introducción

La sexta aumentada es un acorde **disonante que se forma normalmente en el modo menor**. **Sólo existe un estado del acorde**, aquel en el que el bajo forma con alguna de las voces superiores el intervalo de sexta aumentada. Una manera de construir este acorde consiste en pensar directamente en su intervalo característico, que se forma con los **satélites** de la dominante, es decir, con las notas que rodean por segunda menor a la $\hat{5}$ de la escala, dispuestos en forma de 6^a .

Ejemplo 55

La: $\hat{1}$ $\hat{5}$ → 6A

El siguiente ejemplo de Mozart, retrogradado, ilustra a la perfección esta manera de pensar el acorde de sexta aumentada. La melodía de bordaduras cromáticas $\hat{5} - \hat{6} - \hat{4}\uparrow - \hat{5}$ (cc. 250-51) pasa por los satélites de la nota la, $\hat{5}$ de re menor. Estas dos notas cromáticas ($\hat{6}$ y $\hat{4}\uparrow$) suenan simultáneamente en el compás anterior, formando el acorde de sexta aumentada de la tonalidad de re menor.

Ejemplo 56. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 284 (205b): Var. XII del 3^{er} movimiento*, cc. 248-251

Ejercicio 33. Escribe el intervalo de sexta aumentada de las siguientes tonalidades.

Mi: 6A Si: 6A Fa#: 6A Do#: 6A Lab: 6A

Definición y tipos tradicionales de sexta aumentada

Como observamos en el ejemplo 55, la sexta aumentada es un acorde que se forma sobre la 6ª menor de la escala ($\hat{6}$). Es, por lo tanto, un acorde más afín al modo menor. Los tres tipos tradicionales tienen en común dos intervalos: una sexta aumentada y una 3ª mayor con respecto al bajo, categoría conocida como **sexta aumentada italiana**.

Ejemplo 57. Sextas aumentadas italianas

Three musical staves in treble clef showing augmented sixth chords. The first staff is labeled 'Do/do' and shows a chord with notes G#4, A4, Bb4, and C5. The second staff is labeled 'La/la' and shows a chord with notes G#4, A4, Bb4, and C5. The third staff is labeled 'Sol/sol' and shows a chord with notes G#4, A4, Bb4, and C5.

La **sexta aumentada alemana** se forma añadiendo a este acorde una 5ª justa, mientras que para formar la **sexta aumentada francesa** hay que añadirle una 4ª aumentada.

Ejemplo 58. Sextas aumentadas italianas, alemanas y francesas

Three musical staves in treble clef showing augmented sixth chords. The first staff is labeled 'Do/do : It Al Fr' and shows three chords: Italian (G#4, A4, Bb4, C5), German (G#4, A4, Bb4, C5, D5), and French (G#4, A4, Bb4, C5, D5). The second staff is labeled 'La/la : It Al Fr' and shows three chords: Italian (G#4, A4, Bb4, C5), German (G#4, A4, Bb4, C5, D5), and French (G#4, A4, Bb4, C5, D5). The third staff is labeled 'Sol/sol : It Al Fr' and shows three chords: Italian (G#4, A4, Bb4, C5), German (G#4, A4, Bb4, C5, D5), and French (G#4, A4, Bb4, C5, D5).

Al igual que el acorde séptima de dominante o el acorde napolitano, los acordes de sexta aumentada **son los mismos en el modo mayor y menor**, sólo que se escriben de forma diferente con respecto a su armadura. En el modo menor basta con alterar ascendentemente la $\hat{4}$, mientras que para el modo mayor también escribimos la alteración descendente de la $\hat{6}$, y la $\hat{3}$ para el caso alemán.

Ejercicio 34. Di a que tonalidades pertenecen los siguientes acordes de sexta aumentada. ¿De que nacionalidad es cada una?

Musical notation for Exercise 34 showing various augmented sixth chords. The notation is in treble clef and shows seven chords: 1. Italian (G#4, A4, Bb4, C5), 2. German (G#4, A4, Bb4, C5, D5), 3. French (G#4, A4, Bb4, C5, D5), 4. Italian (G#4, A4, Bb4, C5), 5. German (G#4, A4, Bb4, C5, D5), 6. French (G#4, A4, Bb4, C5, D5), 7. Italian (G#4, A4, Bb4, C5).

Realización a 4 voces de la sexta aumentada

En la resolución regular el intervalo de sexta aumentada se mueve por **movimiento contrario abriéndose en una octava justa**. Es frecuente que la sexta aumentada aparezca en la voz superior, destacando así su sonoridad en el registro agudo. La doble resolución por 2ª menor de ambas voces hace que sea el acorde tonal con mayor atracción hacia la dominante.

Ejemplo 59



La octava de dominante en la que resuelve puede armonizarse de dos formas, como **tríada de dominante** (b, c) o bien como **6ª y 4ª cadencial** (d, e, f), siendo este segundo enlace más suave que el primero, debido a las notas comunes que se mantienen en ambos acordes. Evitaremos la versión alemana del acorde al enlazar con la tríada de dominante, ya que se producen quintas paralelas (a).

Ejemplo 60

Do m: 6 Λ . v 6 Λ l. v 6Fr. v 6 Λ . $\frac{6}{4}$ v 6 Λ l. $\frac{6}{4}$ v 6Fr. $\frac{6}{4}$ v

Una resolución alternativa de la sexta aumentada sería sobre la séptima de dominante. En este caso el intervalo de sexta aumentada desciende de manera paralela a una séptima menor. Al igual que en el ejemplo anterior, no se permite el enlace con la alemana por las quintas paralelas (a).

Ejemplo 61

Do m: $6A.$ v^7 $6It.$ v^7 $6Fr.$ v^7

Preparación de la sexta aumentada

A pesar de ser un acorde disonante, al igual de la séptima menor y disminuida de dominante, la sexta aumentada no necesita ninguna preparación específica. Los acordes que pueden enlazar con la sexta aumentada son muchos: una tríada de dominante (a), un IV menor en primera inversión (b), una dominante de la dominante invertida (c), el IV mayor en primera inversión (d). También es habitual que la tónica en estado fundamental o un VI mayor enlace con la sexta aumentada. Exceptuando la dominante de la dominante, las dominantes secundarias no enlazan bien con una sexta aumentada ni el acorde napolitano.

Ejemplo 62. Acordes que se enlazan con la sexta aumentada

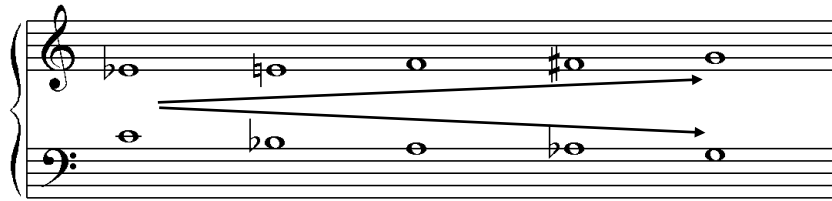
Do m: v IV^6 $VII \frac{+6}{3}$ IV^6 I VI

En los enlaces b, c y f, los dos acordes comparten al menos 2 notas comunes, y por lo tanto el efecto armónico de la sexta aumentada está suavizado, sin embargo en los a, c y e las notas que forman el intervalo de sexta aumentada aparecen de forma novedosa, y eso potencia aún más su carácter llamativo.

Casos especiales

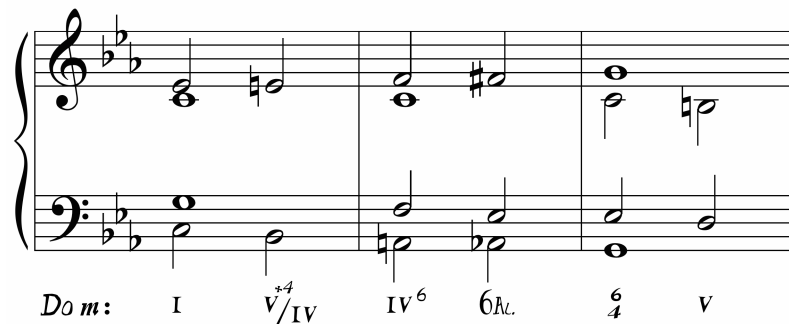
a) Una armonización típica que incluye el acorde de sexta aumentada es aquella en la que el **movimiento contrario de dos voces se van abriendo** progresivamente hasta resolver en una (semi) cadencia frigia.

Ejemplo 63



La armonización de esta estructura de 2 voces, incluye la dominante del IV invertida, un IV mayor invertido, que unidos a la sexta aumentada producen un sucesión de acordes con mucha fuerza armónica.

Ejemplo 64



Ejercicio 35. Cifra armónicamente el siguiente fragmento, teniendo en cuenta que hay un acorde de sexta aumentada.

G. F. Händel. *El Mesías: Since my man came death*, cc. 1-6

c.1 Grave

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Since by man came death, since by man came death

Since by man came death, since by man came death

Since by man came death, since by man came death

Since by man came death, since by man came death

Since by man came death, since by man came death

b) La sexta aumentada italiana o francesa puede actuar como un **acorde de floreo**, cuando se intercala entre la 6ª y 4ª cadencial y el V y ocupa una parte débil del compás.

Ejemplo 65

La m: $\frac{6}{4}$ (6It.) v

c) En el modo menor, la melodía del bajo $\hat{4}\uparrow - \hat{5} - \hat{6}$, especialmente cuando la $\hat{5}$ está en parte débil, se puede armonizar con una 6^a y 4^a de paso que enlaza la dominante de la dominante con la sexta aumentada. El caso contrario $\hat{6} - \hat{5} - \hat{4}\uparrow$, que produce la armonización inversa, también es posible.

Ejemplo 66

La m: $\text{VII}^7_{/v} \frac{6}{4} 6\text{Ac.}$

Si armonizamos esta melodía con una sexta aumentada alemana y la séptima disminuida, se produce una conducción melódica muy particular. El “relleno” de la sexta aumentada (la y do) se mantiene común a los 3 acordes, mientras que las voces restantes se mueven por movimiento contrario que se cierra (a, b y c) o abre (d, e, f) en un intercambio cromático (fa # y fa).

Ejemplo 67

¿Cuál de los dibujos del ejemplo 67 corresponde con el compás 3 del ejemplo 66?

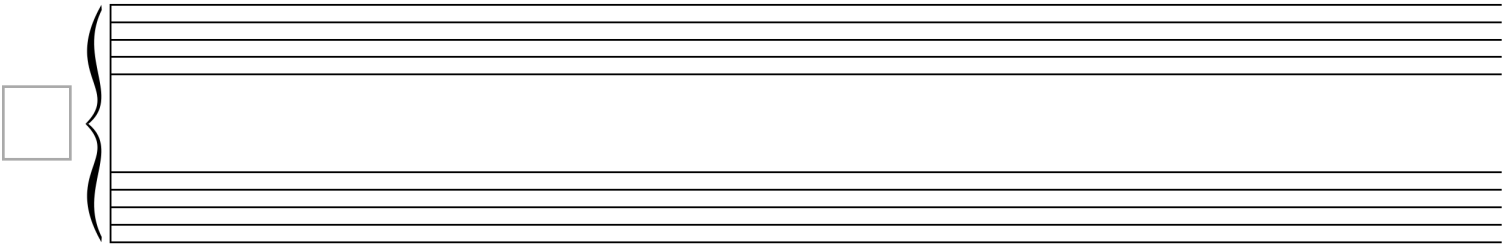
Ejercicio. Reescribe el fragmento incompleto del ejemplo 66 usando el dibujo e del ejemplo 67

Ejercicio 36. Reescribe el fragmento incompleto del ejemplo 66 usando una sexta aumentada italiana o francesa y una dominante de la dominante distinta de la séptima disminuida.

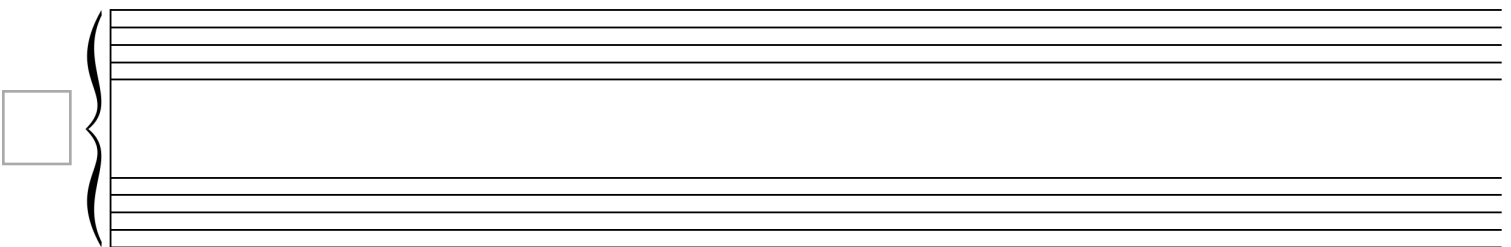
Ejercicio 37. Armoniza a 4 voces el siguiente bajo y soprano, empleando 2 acordes de sexta aumentada de distinta nacionalidad en cada uno. Puedes introducir dominantes secundarias.

A musical score for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of six measures. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bass clef staff is empty. The piece concludes with a double bar line.

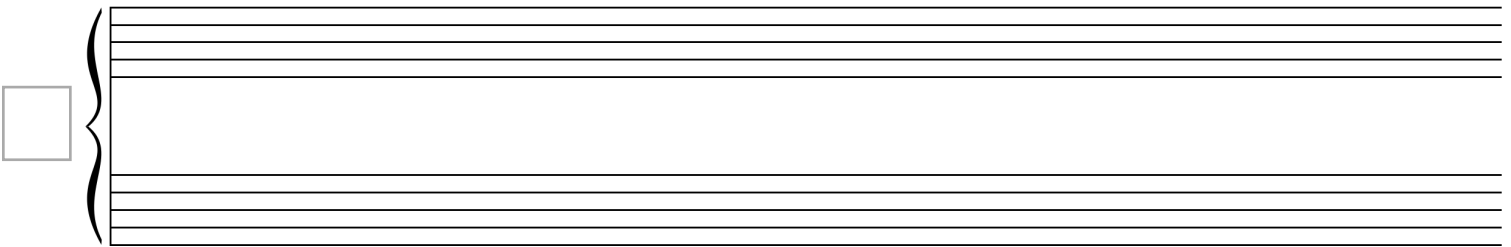
Armonía 4º - RCV



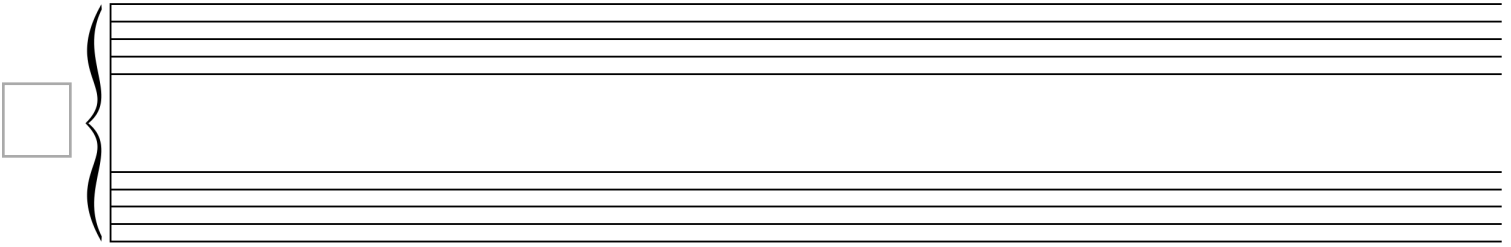
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.

El intercambio modal

Introducción

Aunque comparten muchos elementos, como la funcionalidad en las cadencias, o el uso de la sensible en los acordes de dominante, el modo mayor y el modo menor tienen características armónicas propias. El trasvase de estos elementos propios, desde el menor al mayor, y viceversa, es lo que se conoce como **intercambio modal**. Debido a la mayor riqueza del modo menor, es más frecuente el uso de acordes de este modo en el mayor, que al revés.

Ejemplo 68

El cambio de modo

Produciremos un **cambio de modo** de una pieza siempre que cambie la modalidad del acorde de tónica, de mayor a menor, o bien a la inversa, de menor a mayor. En el c. 5 del ejemplo 68 produce un cambio de modo por la aparición del acorde de tónica de La mayor.

El cambio de modo también se puede producir a través de una 6ª y 4ª construida sobre el $\hat{5}$, como por ejemplo una 6ª y 4ª cadencial.

Ejemplo 69

La M: La m: $\frac{6}{4}$ V

El modo mayor mixto

Introducción

Si comparamos la armaduras de los dos modos de una tonalidad cualquiera, por ejemplo las de La mayor y La menor, nos daremos cuenta de que los sonidos diferenciales entre ambas armaduras son el $\hat{3}$, el $\hat{6}$ y el $\hat{7}$. Lo mismo sucede con el resto de las tonalidades.

Ejemplo 70

La M: $\hat{3}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$

la m: $\hat{3}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$

El **modo mayor mixto** es un procedimiento de color que se produce siempre en el contexto del modo mayor, y que, consiste en el **uso de acordes del modo menor dentro una tonalidad mayor**. Estos acordes mixtos se caracterizan por tener los sonidos $\hat{3}$, $\hat{6}$ y $\hat{7}$ rebajados, por ello cifraremos los sonidos individuales prestados del modo menor con flechas descendentes.

Ejemplo 71

La M: $\hat{3}\downarrow$ $\hat{6}\downarrow$ $\hat{7}\downarrow$

la m: $\hat{3}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$

Los acordes del modo mayor mixto más comunes son los de la familia de la subdominante, es decir: II, IV y VI (a, b, c, d). A este grupo se incluye también la séptima disminuida del VII (e) y el III rebajado (f). Además del cifrado propio de estos acordes, añadiremos la tonalidad menor de la que proceden entre paréntesis.

Ejemplo 72. Acordes del modo mayor mixto

Do M: II^b (Do m) II⁷ (Do m) IV (Do m) VI^b (Do m) VII⁷ (Do m) III^b (Do m)

Cifra los acordes mixtos b, c y d del ejemplo 68 empleando los cifrados del ejemplo 72.

Realización de los acordes del modo mayor mixto

Debemos **evitar duplicar los sonidos cromáticos de los acordes del modo mayor mixto, excepto si el sonido cromático es la fundamental** (d y f del ejemplo 72).

Ejemplo 73

Do M: IV III^b IV III^b

Desde un punto de vista horizontal, el uso del modo mayor mixto suele producir **melodías de tipo cromático**, como $\hat{5} - \hat{6}\downarrow - \hat{5}$ (contralto en el ejemplo 74a) ó $\hat{6} - \hat{6}\downarrow - \hat{5}$.

Cuando introducimos el $\hat{6}$ rebajado por medio de un acorde del modo mayor mixto, debemos evitar su enlace con los acordes propios del modo mayor que contengan el $\hat{6}$ (b). De esta manera aseguramos la conducción melódica $\hat{6}\downarrow - \hat{5}$ (a).

Sin embargo, sí que es posible **enlazar acordes mixtos con una dominante de la dominante**.

De esta manera se rompe la inercia del $\hat{6}\downarrow$ hacia el $\hat{5}$, **produciendo la melodía $\hat{5} - \hat{6}\downarrow - \hat{6} - \hat{5}$** (contralto en el ejemplo 74c).

Ejemplo 74

Do M: VI↓ II⁶ (Do m) (Do m)

VI↓ II⁶ (Do m)

VI↓ V⁶/V (Do m)

El modo mayor mixto en las cadencias

Un uso frecuente de los acordes prestados del modo menor en el modo mayor se hace en las cadencias, especialmente en la **cadencia plagal**.

El uso do IV grado do modo menor enlazado con la tónica mayor, en ocasiones formando una 6ª y 4ª de pedal (a)

El IV y la séptima del VII grado en segunda inversión, ambos acordes del modo menor y enlazados con la tónica. Tanto el IV como el VII se escriben sobre el $\hat{1}$, formando un pequeño pedal de tónica. (b).

El uso del VI grado del modo menor en la cadencia rota (c).

El uso del IV grado en primera inversión y el de la 6ª aumentada en la cadencia frigia (d).

Ejemplo 75

a

b

c

d

La tercera de picardía

La tercera de picardía es un cambio a modo mayor realizado en el acorde de tónica de una cadencia auténtica perfecta, normalmente al final de una pieza. Cifraremos este cambio de modo en la tónica por medio de una flecha ascendente que acompaña a la 3ª del I.

Ejemplo 76. J. S. Bach. Coral 53: *Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich*

La m:

II⁶ V I^{3↑}

El III rebajado en el modo mayor

El III↓, o mediante rebajada, es un acorde que coge prestado en una tonalidad mayor dos sonidos del modo menor (f del ejemplo 72). Aparece siempre en estado fundamental y con la fundamental duplicada.

Funcionalmente es el acorde más versátil de la familia del modo mayor mixto, ya que puede actuar como una **subdominante** (a y b), como un **sustituto de la tónica**, como **acorde de paso** (c), o participar **dentro de un círculo de quintas** (d). Si enlazamos el VII↓ con el III↓, el primer acorde actúa como dominante secundaria del segundo (f).

Ejemplo 77

a **b** **c**

Do M: III↓ (Do m) v⁷ III↓ (Do m) v⁺⁶ (III↓) (Do m) II⁶ (Do m)

d **e** **f**

Do M: MI^b LA^b RE SOL DO III↓ (Do m) VI↓ (Do m) II⁶ (Do m) v⁺⁶ III↓ (Do m) v/III↓ (Do m) III↓ (Do m)

Ejercicio 38. Realiza a 4 veces el siguiente bajo introduciendo 2 cambios de modo y 4 acordes del modo mayor mixto. Los números entre paréntesis indican el número mínimo de acordes que has de realizar en los compases señalados.

(2)

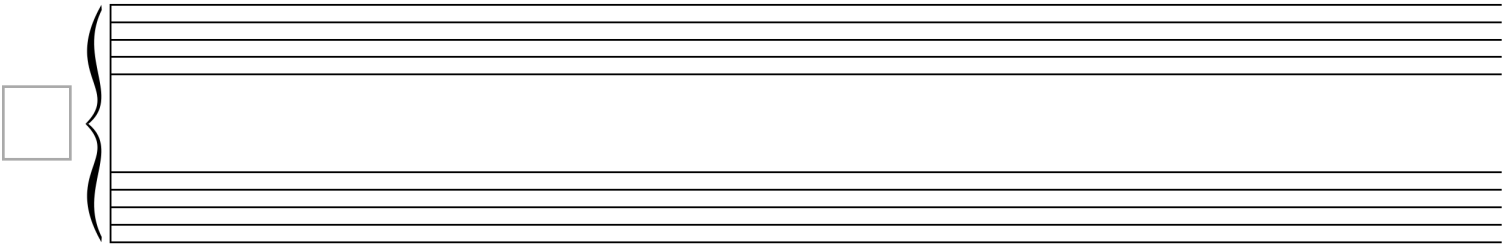
(2)

(2)

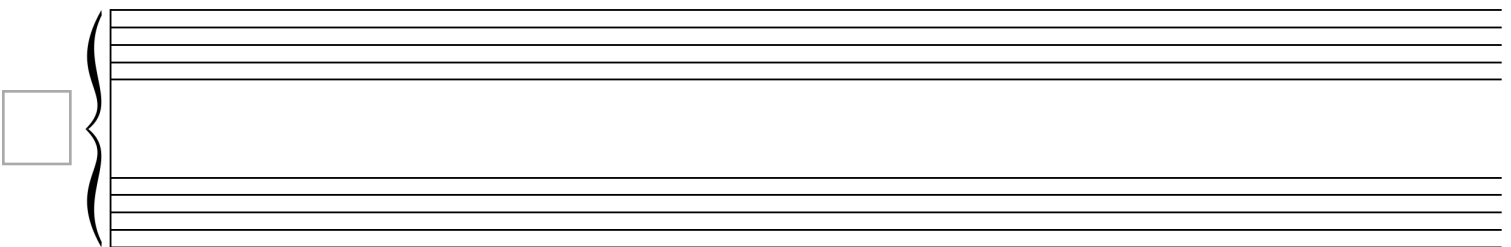
Ejercicio 39. Realiza a 4 veces la siguiente soprano incorporando 3 acordes del III rebajado. Puedes emplear resoluciones irregulares de una dominante secundaria. Termina con una cadencia auténtica.

A musical score for piano in G major, 4/4 time, consisting of 8 measures. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff is empty. The notes in the treble staff are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and G4 (half).

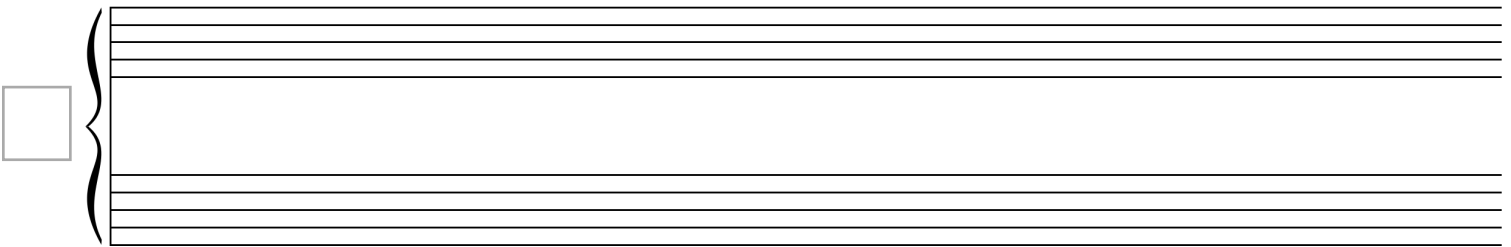
Armonía 4º - RCL



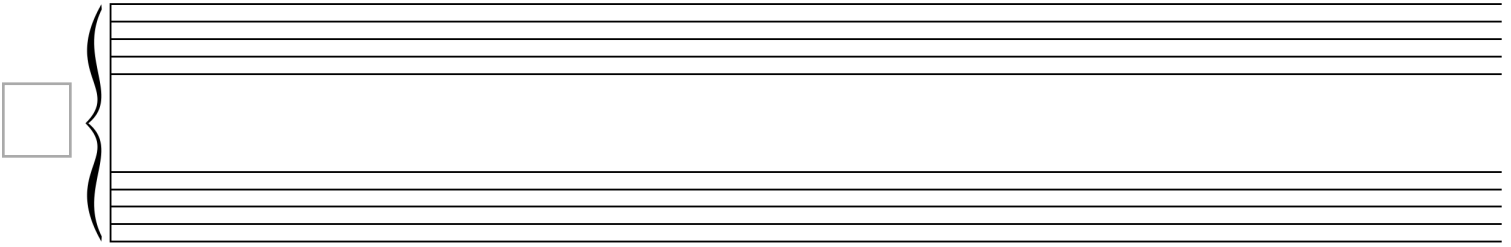
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



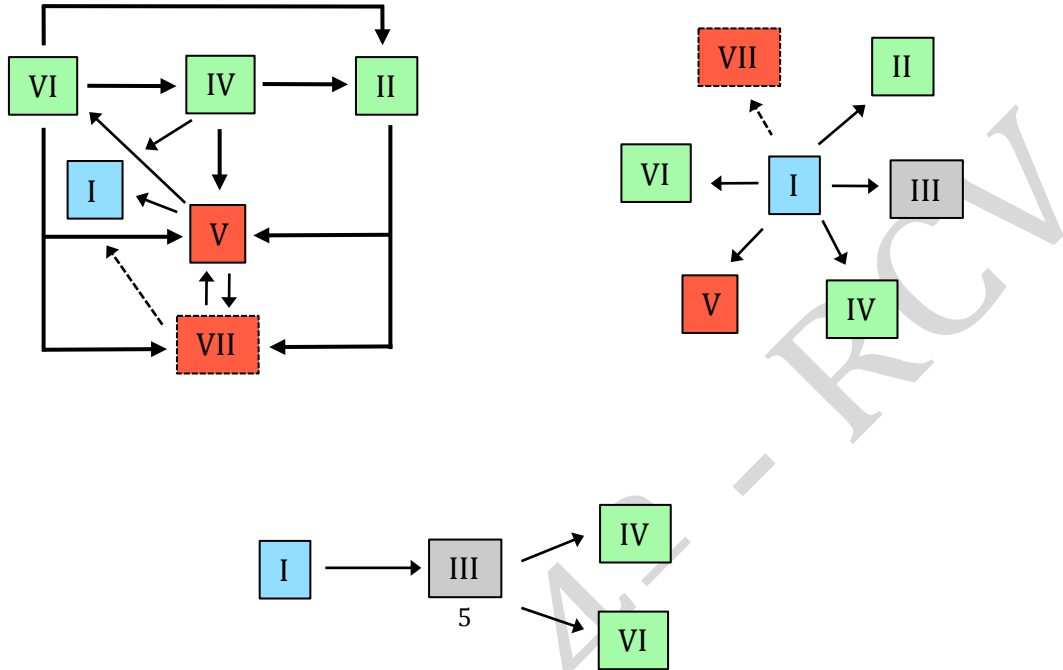
A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.



A musical staff system consisting of two staves. Each staff has five horizontal lines. A brace on the left side groups the two staves together. A small square box is positioned to the left of the brace.

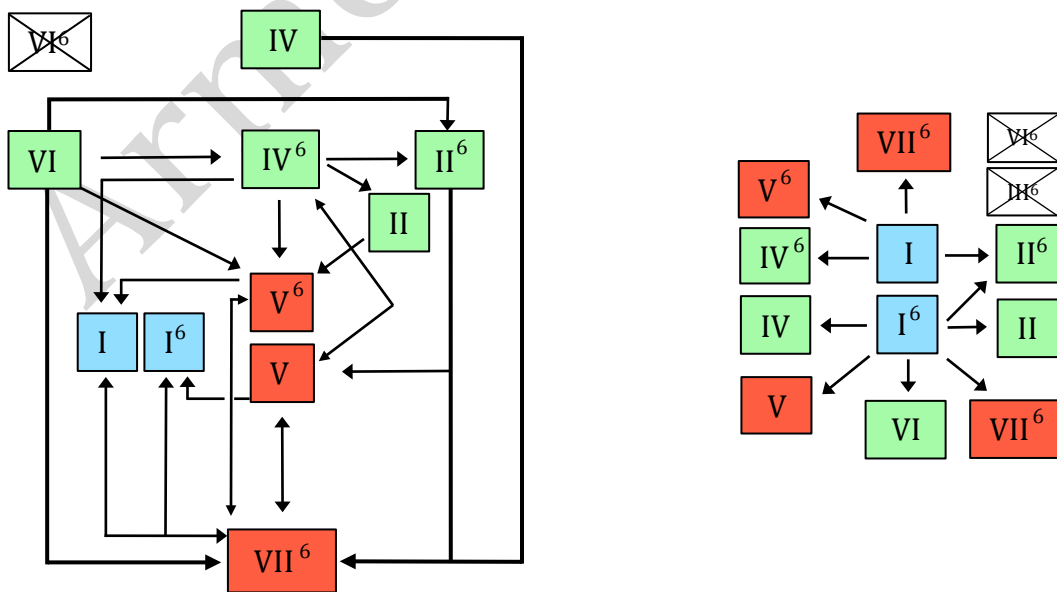
Anexo I: Enlaces armónicos [estado fundamental]

Barroco / Clasicismo



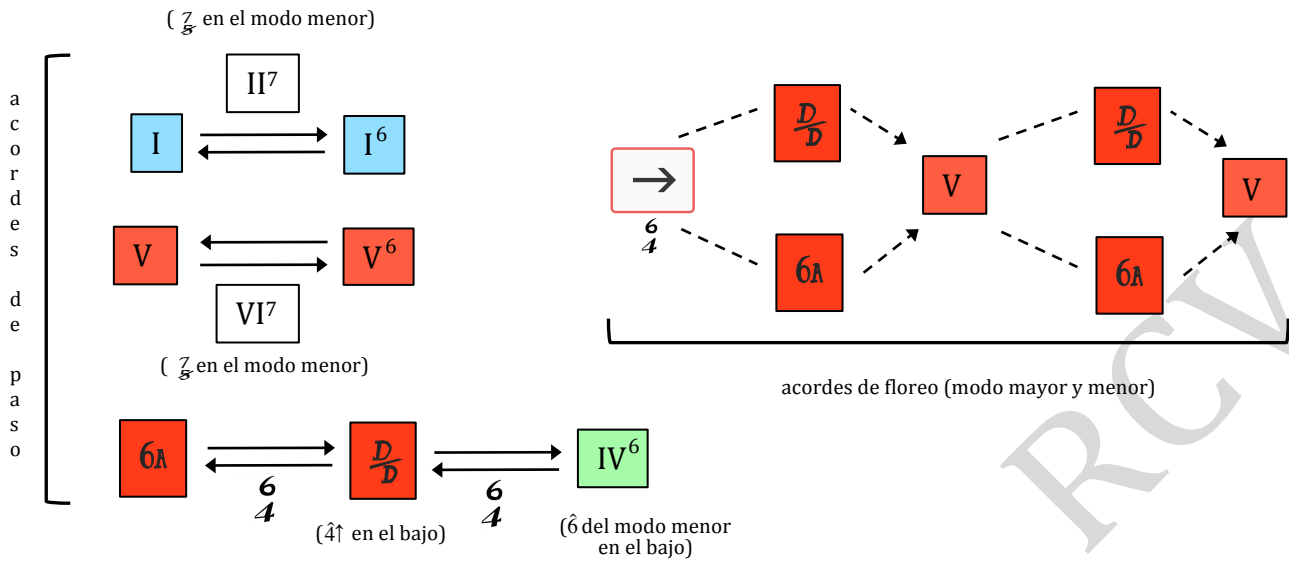
Anexo II: Enlaces armónicos [estado fundamental y 1ª inversión]

Barroco / Clasicismo

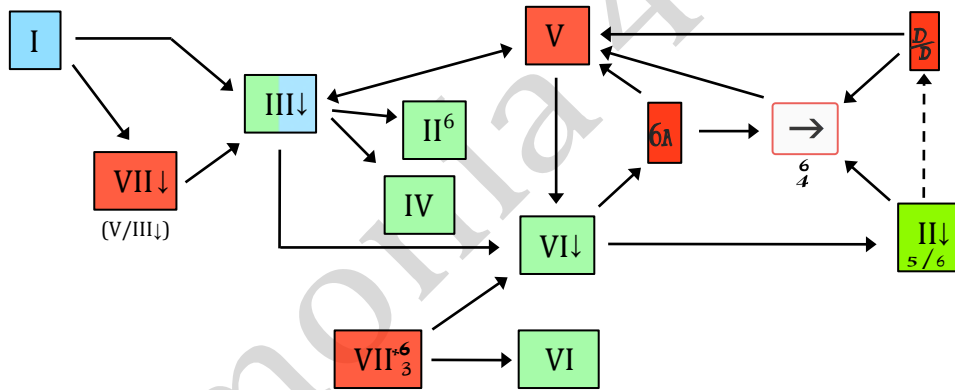


Anexo III: Enlaces armónicos

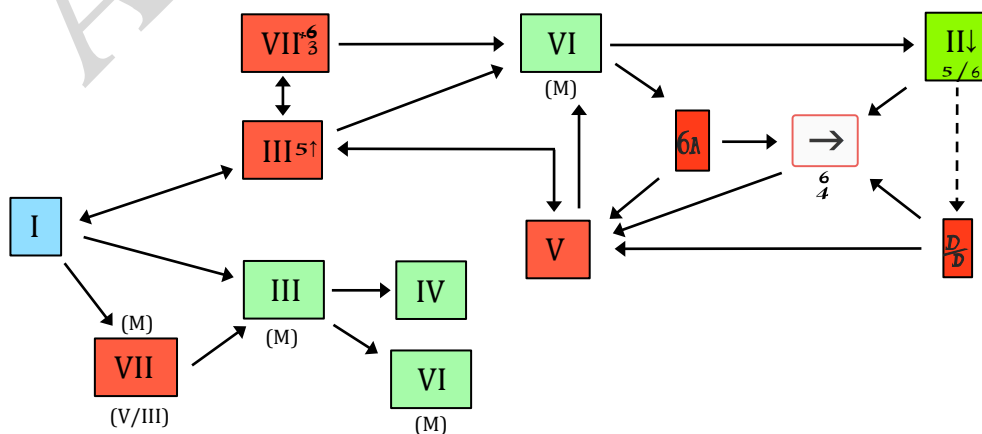
[acordes ornamentales]



Anexo IV: Enlaces armónicos modo mayor



Anexo V: Enlaces armónicos modo menor



Anexo VI : Cifrado de acordes de séptima

Tipo de acorde	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
V con séptima	7 +	6 5	+6	+4
VII sin séptima	5	+6 3	6 +4	
VII con 7ª disminuida	7	+6 5	+4 b3	+2
VII con 7ª menor	7 5	+6 5	+4 3	+2
Séptimas no dominantes	7	6 5	4 3	2

Anexo VII : Estructura interválica de los acordes de dominante con séptima

v/v^7 vII/v^5 vII/v^7 $vII/v^{\flat 7}$

7^am - 7^ad 7^am
 5^aJ 5^ad 5^ad 5^ad
 3^aM 3^am 3^am 3^am

Índice

El acorde séptima de dominante 1

Introducción y cifrado 1

La resolución del tritono 2

Resolución en tónica en estado fundamental 3

Resolución irregular del tritono que desciende 3

Resolución irregular del tritono que asciende 5

Resolución en el VI grado 5

Otras resoluciones 6

Estado fundamental en la primera inversión de tónica 6

3ª inversión en el estado fundamental de tónica 6

Las dominantes secundarias 9

Introducción y cifrado 9

La falsa relación cromática 15

Resoluciones irregulares de las dominantes secundarias 15

Los acordes de séptima sin función de dominante 19

Definición, tipos y cifrado 19

Preparación y resolución de los acordes de 7ª 21

Preparación a través de la tríada 22

Resolución 23

Resoluciones alternativas de los acordes de 7ª 24

Las séptimas como notas de paso 24

La función enlace de las séptimas sin función de dominante 25

El II⁷ y el VI⁷ 25

La séptima del IV 26

El VI con séptima 28

El VI⁷ en las escalas descendentes 29

El acorde napolitano 32

Introducción y tipos 32

Enlaces del acorde napolitano 33

Expansión del acorde napolitano 35

El acorde de sexta aumentada 35

Introducción 35

Definición y tipos tradicionales de sexta aumentada 37

Realización a 4 voces de la sexta aumentada 38

Preparación de la sexta aumentada 39

Casos especiales 39

 Dentro de un movimiento contrario 39

 Como acorde de floreo 40

 En el contexto $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}\uparrow$ del modo menor 41

El intercambio modal 44

Introducción 44

El cambio de modo 44

El modo mayor mixto 45

 Introducción 45

 Realización de los acordes del modo mayor mixto 46

 El modo mayor mixto en las cadencias 47

La tercera de picardía 48

El III rebajado en el modo mayor

Anexo I: Enlaces armónicos [estado fundamental] / Barroco y Clasicismo 51

Anexo II: Enlaces armónicos [estado fundamental y 1ª inversión] / Barroco y Clasicismo 51

Anexo III: Enlaces armónicos [acordes ornamentales] 52

Anexo IV: Enlaces armónicos en el modo mayor 52

Anexo V: Enlaces armónicos en el modo menor 52

Anexo VI: Cifrado de acordes de séptima 53

Anexo VII: Estructura interválica de los acordes de dominante con séptima 53