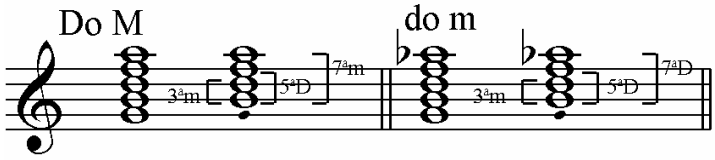
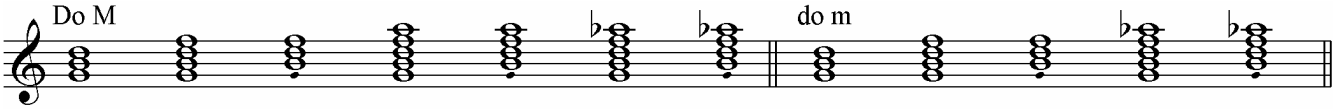
Acorde de cuatríada sobre la sensible de ambos modos

Cuando superponemos otra tercera sobre el acorde de séptima de dominante, obtenemos dos acordes de novena de dominante, uno con la novena mayor en el modo mayor, y otro con la novena menor en el modo menor. Así pues, los acordes cuatríada que se forman sobre el séptimo grado son acordes de 9ª de dominante sin fundamental.

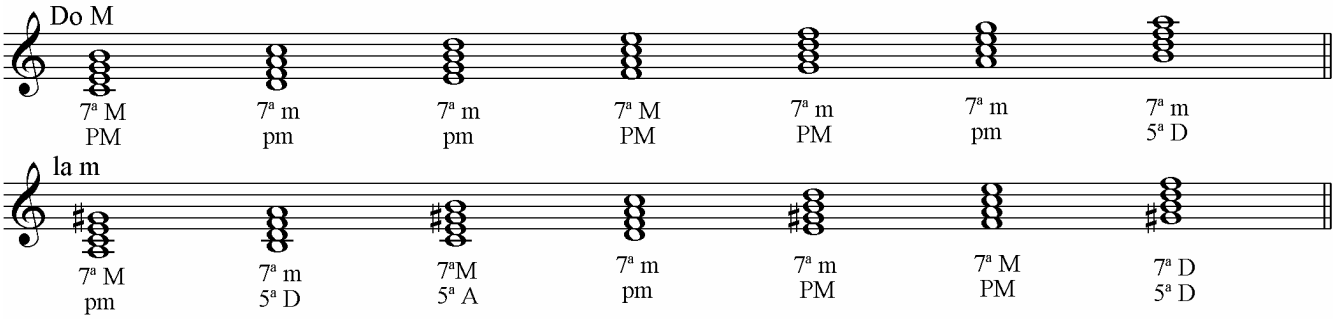


Los compositores han mostrado una clara preferencia por el acorde cuatríada sobre el VII grado respecto al efecto más pesado y disonante del acorde de novena con fundamental. En el modo mayor, el acorde que se forma sobre el VII grado es un acorde de 5ª disminuida con una 7ª menor (desde la fundamental), mientras en el modo menor se forma también un acorde de 5ª disminuida pero con la 7ª disminuida. Al primero (con la 7ª m) se le suele llamar *acorde de 7ª de sensible* y al segundo (con la 7ª disminuida) *acorde de 7ª disminuida*. El acorde de 7ª disminuida, debido a su sonoridad, ha sido utilizado indistintamente tanto en el modo menor como en el modo mayor. Cuando el acorde de 7ª disminuida aparece en el modo mayor sería como un préstamo. El acorde de 7ª de sensible, en cambio, sólo se utiliza en el modo mayor.

Como ya sabemos, el acorde del VII grado tiene función de dominante, ya que proviene directamente del V grado. Por lo tanto, pertenece a la familia de la dominante, que está constituida por el siguiente grupo de acordes:



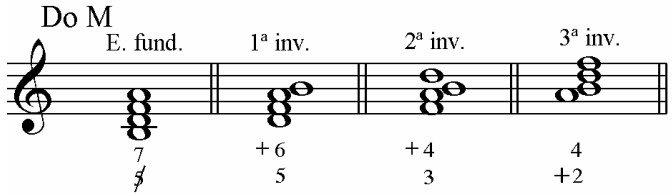
¿Cómo reconocemos estos acordes? Vamos a observar los acordes de 7ª que se forman sobre cada uno de los dos modos:



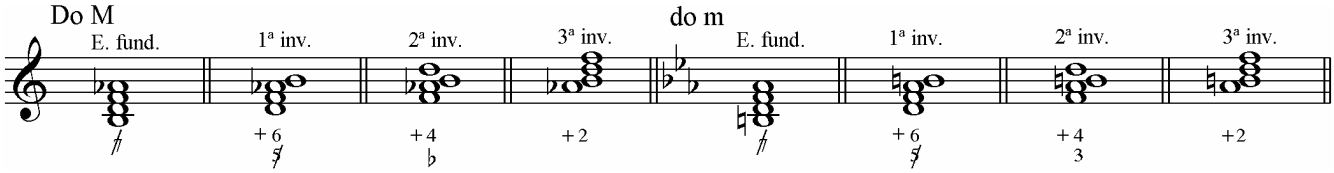
El acorde de 7ª disminuida es único, no se forma un acorde igual sobre ningún otro grado. Sin embargo, sí que existe otro grado que tiene la misma constitución interválica que el acorde de sensible:

el II grado del modo menor. Ambos acordes los diferenciaremos por su función dentro del contexto musical. Recordar que el acorde de 7ª de Dominante también es único.

El cifrado por intervalos para el acorde de 7ª de sensible, que sólo aparece en el modo mayor, es:

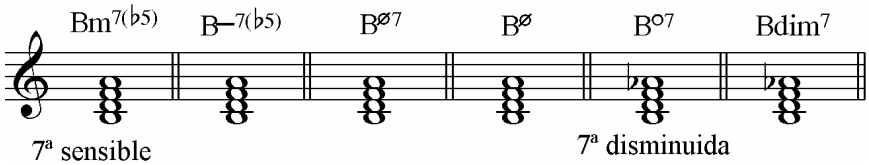


En el caso del acorde de 7ª disminuida, puede aparecer en ambos modos y el cifrado presenta una pequeña variación en la segunda inversión, según aparezca en el modo mayor o menor.

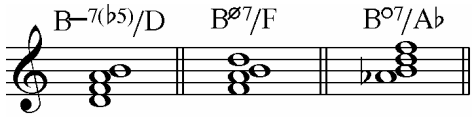


Como se puede observar, en el cifrado de la segunda inversión de este último acorde, necesitamos indicar la alteración de la tercera desde el bajo en el modo mayor. También cuando modulemos será necesario indicar la alteración que tiene la 3ª desde el bajo en esta inversión si no coincide con las alteraciones de la armadura.

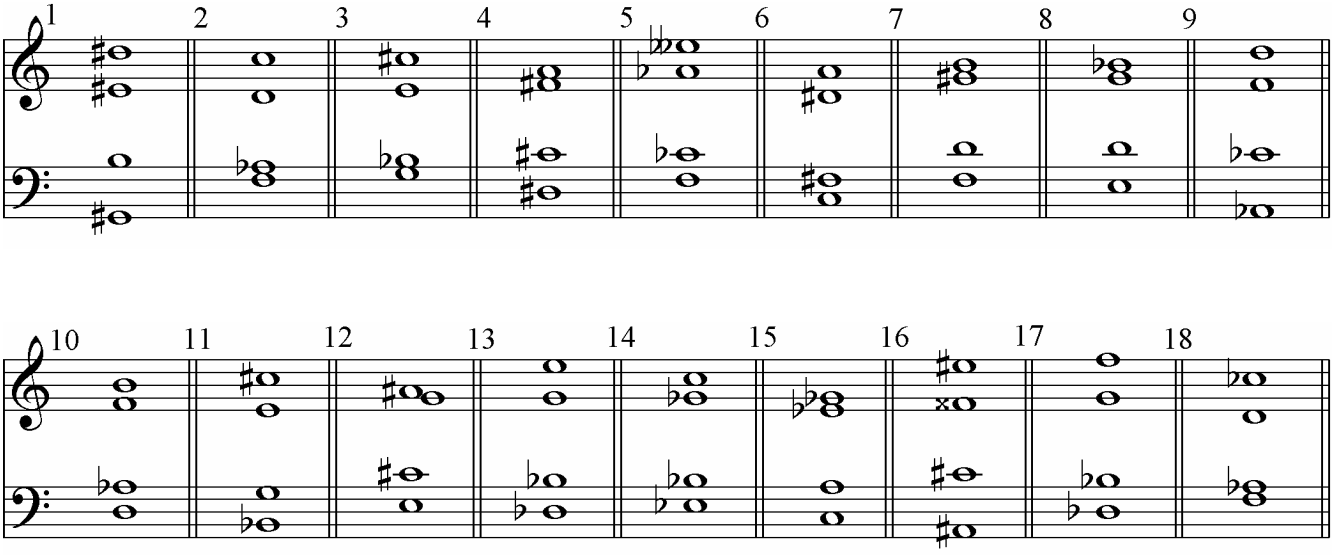
En el cifrado americano existen diversas maneras para indicar estos acordes:



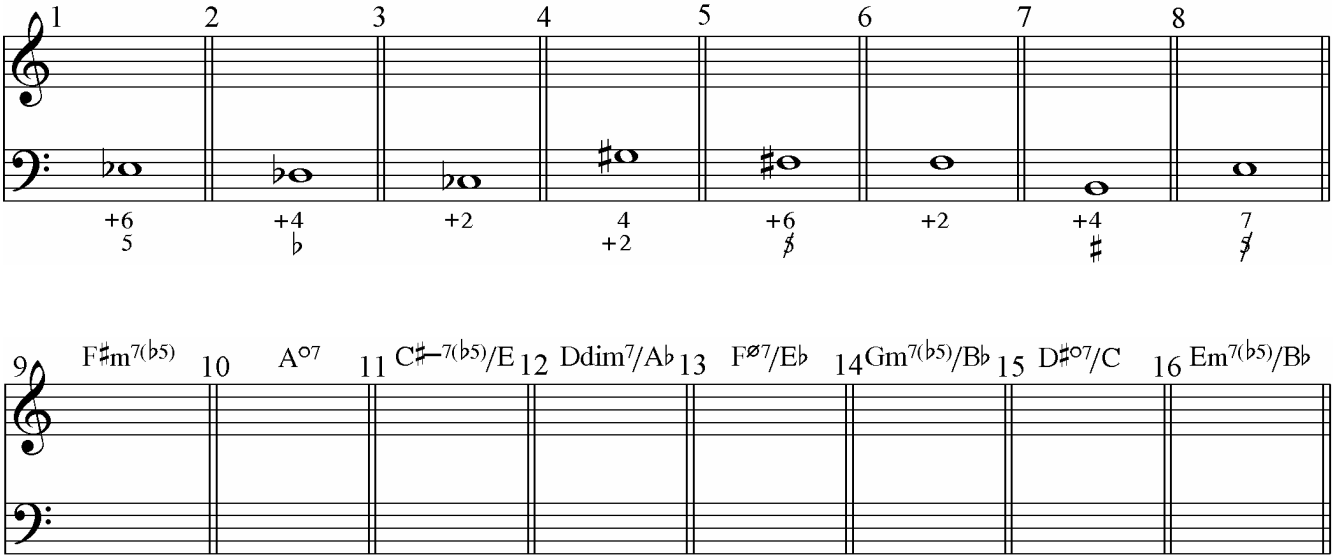
Para indicar la inversión se añade a estos cifrados una línea en diagonal y la nota del bajo. Ejemplos:



Ejercicio 1. Cifrar los siguientes acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida e indicar la tonalidad.



Ejercicio 2. Escribir a dos pentagramas los acordes expresados en el cifrado e indicar la tonalidad.



Enlace y tratamiento

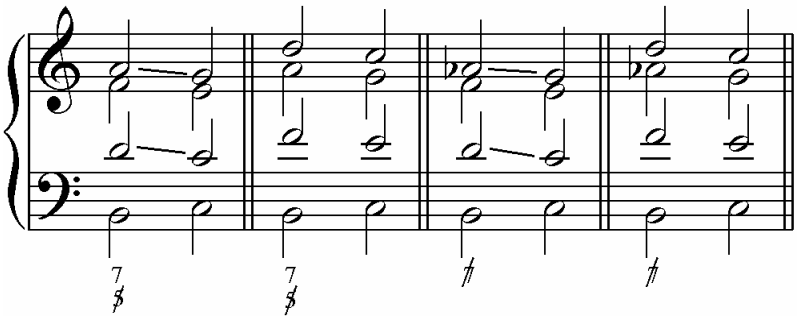
Este acorde, como tiene función de dominante, enlazará con el I grado. En este enlace VII-I tenemos varias notas de resolución obligada:

-la sensible asciende a la tónica;

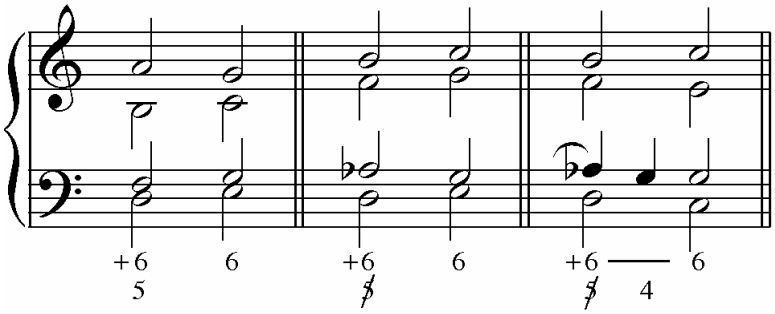
-la quinta disminuida, como nota disonante, desciende por grados conjuntos (esta nota en el acorde de dominante es la 7ª del acorde);

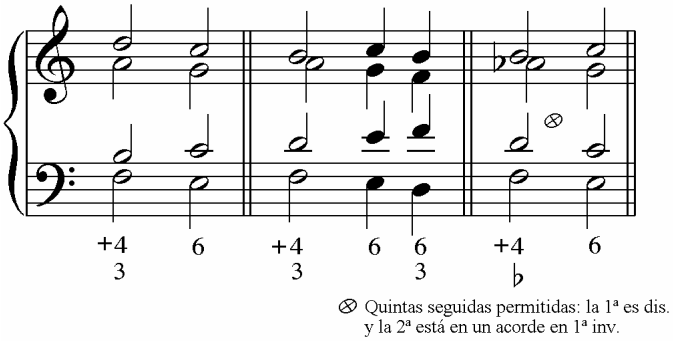
-la séptima, también disonante, desciende por grados conjuntos.

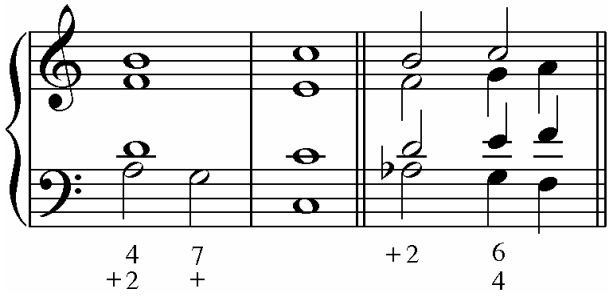
Estos movimientos obligados hacen que, cuando enlacemos VII-I en estado fundamental, se produzcan quintas seguidas. Estas quintas seguidas se aceptan mejor en el acorde de 7ª disminuida, ya que la primera quinta es disminuida. Sin embargo, siempre que sea posible, es preferible cambiar la disposición y que sean cuartas seguidas en lugar de quintas.



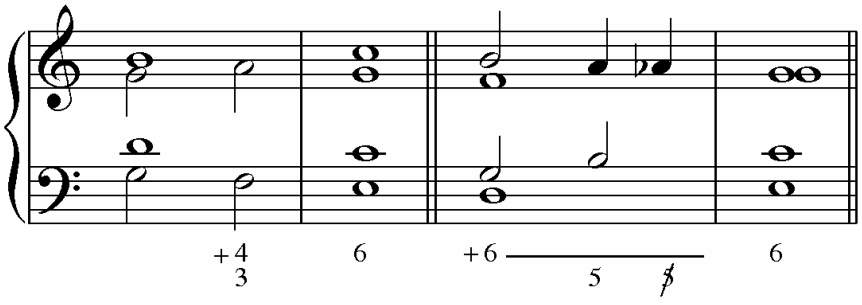
Cuando el acorde de 7ª de sensible o séptima diminuida aparece en 1ª inversión, normalmente enlaza con la tónica en 1ª inversión para evitar las quintas. En este enlace, la 5ª del acorde resuelve excepcionalmente para no duplicar el bajo en 1ª inversión del acorde de tónica. Si enlaza con el acorde de tónica en estado fundamental, algunos autores emplean una resolución anticipada de la 7ª para evitar las quintas seguidas, lo cual supone convertirlo en un acorde de 7ª de dominante antes de su resolución.



Cuando los acordes sobre la sensible aparecen en 2ª inversión suelen resolver sobre la tónica en 1ª inversión. En este enlace se producen algunas veces quintas seguidas dependiendo de la disposición del acorde. En el caso del acorde de 7ª disminuida estas quintas se permiten.

La tercera inversión no suele emplearse mucho porque implica enlazar con el acorde de tónica en 2ª inversión. Una opción posible es resolver antes la 7ª y convertir el acorde en una séptima de dominante en estado fundamental. Otra opción es pasar al acorde de tónica en segunda inversión dándole un carácter de acorde de paso justificado por las líneas melódicas.

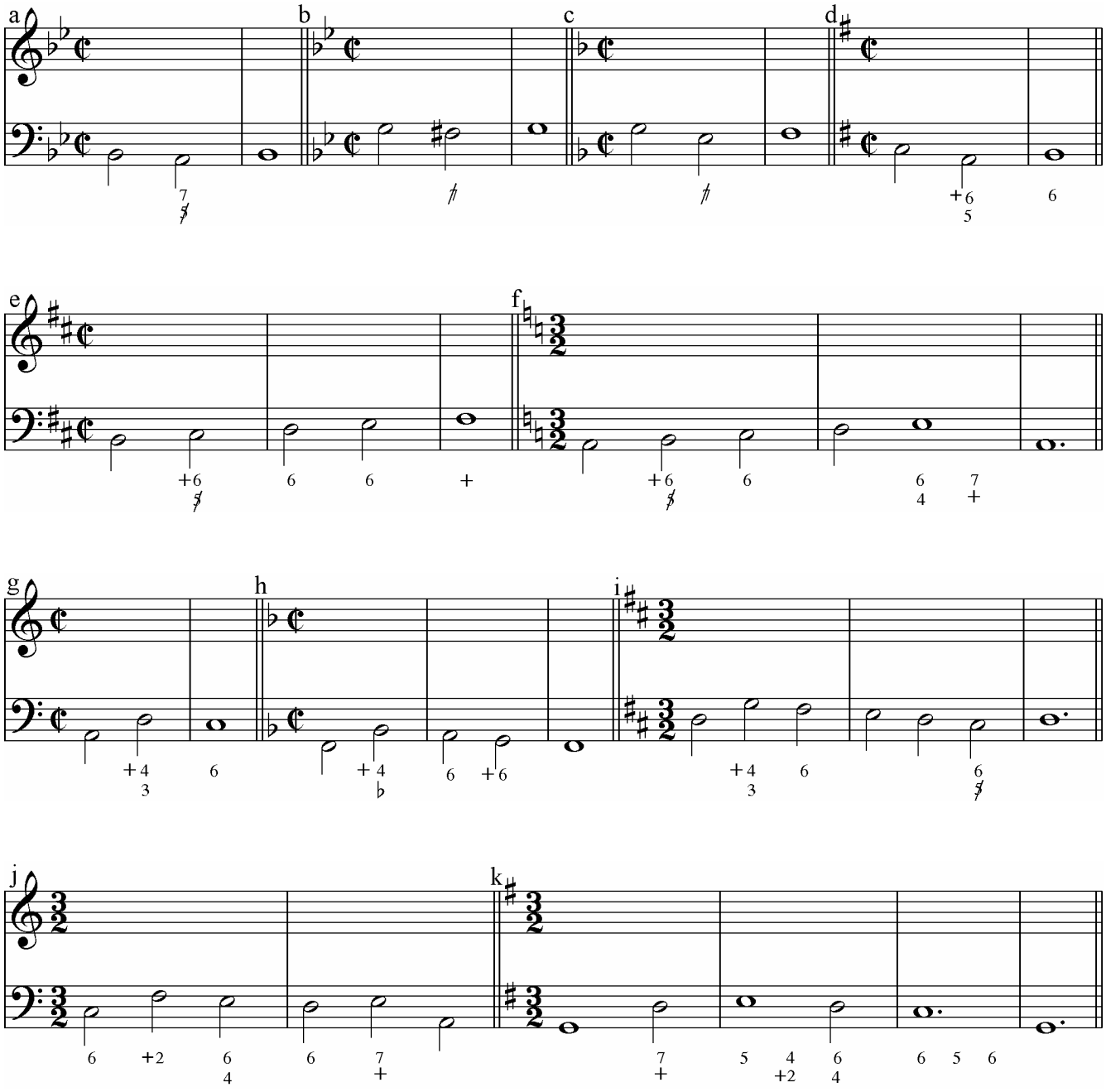
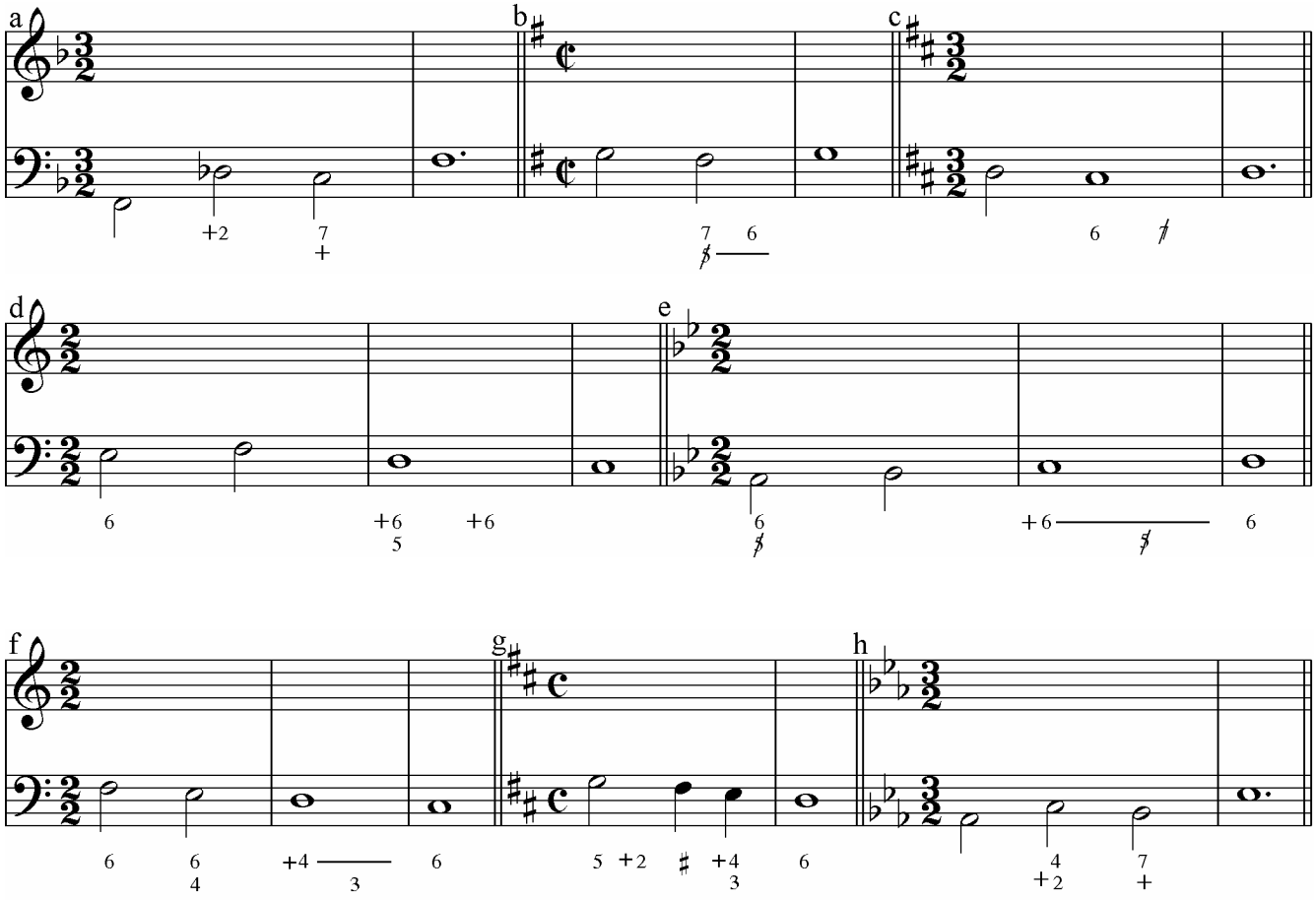
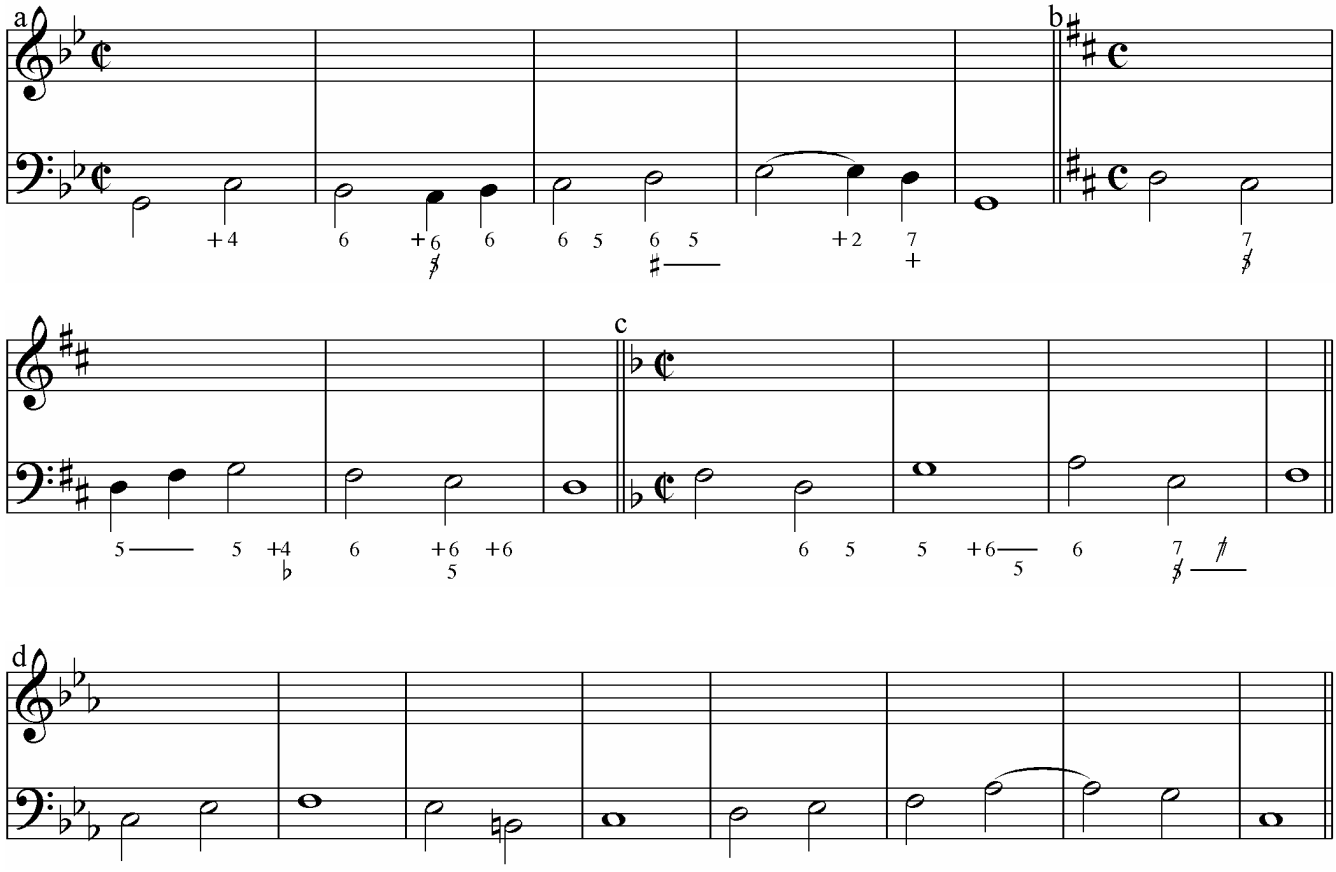
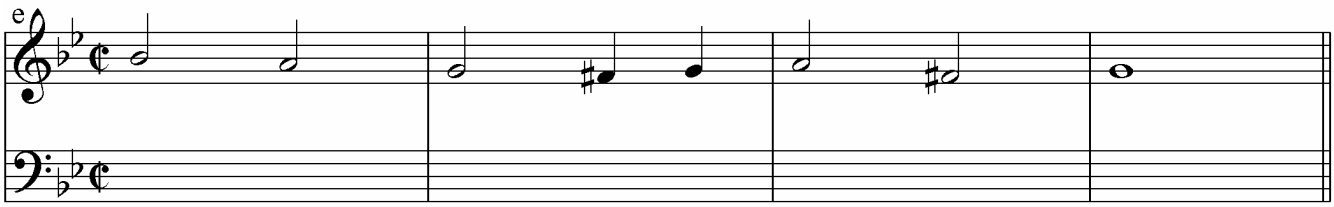
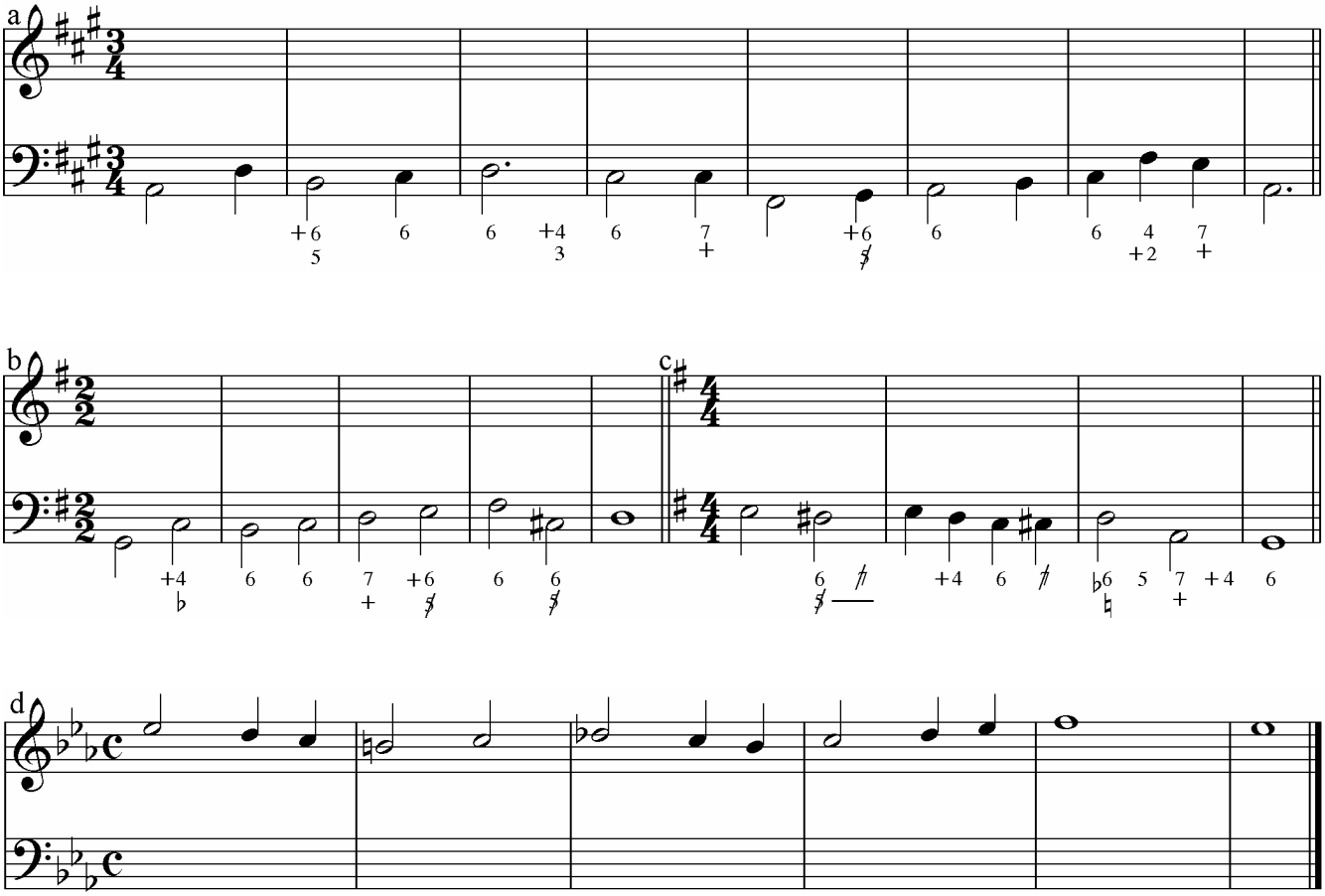


Son frecuentes las diferentes combinaciones entre acordes de la familia de la dominante.



Como sucede con el acorde de 7ª de Dominante, es mejor si se prepara una de las dos notas del intervalo disonante. Si no es posible preparar ninguna de las dos notas que forman el intervalo de 7ª, aplicar las mismas normas que para abordar este intervalo en el acorde de 7ª de dominante. (Abordar el intervalo de 7ª por movimiento oblicuo, contrario o directo aplicando las reglas de las octavas directas).

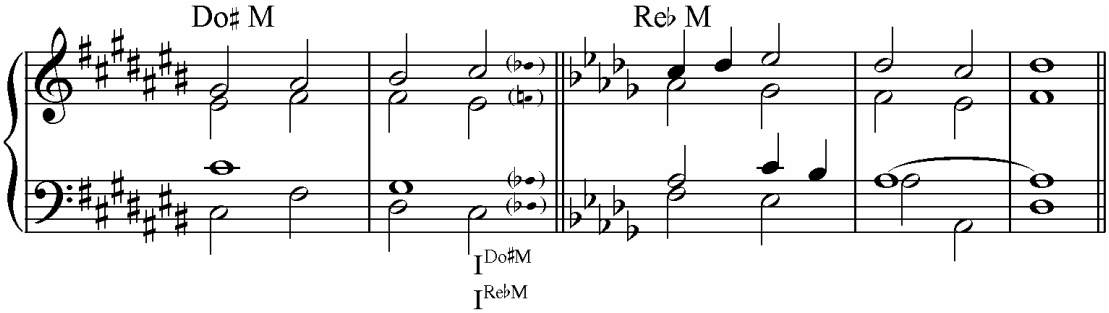
De la misma manera que pasaba con el acorde de 7ª de Dominante, tenemos que ser cuidadosos a la hora de llegar melódicamente a la nota 7ª. La 7ª, como nota disonante, debe de resolver descendiendo, por lo tanto la abordaremos melódicamente por movimiento conjunto en el mismo sentido de su resolución o por movimiento contrario desde cualquier punto.

Ejercicio 3. Práctica del enlace del acorde cuatríada sobre la sensible de ambos modos.

Ejercicio 4. Práctica de la combinación de diferentes acordes de la familia de la dominante.

Ejercicio 5. Ejercicios unitónicos para practicar el acorde del VII grado de ambos modos.

Ejercicio 6. Ejercicios modulantes para la práctica del VII grado.

La modulación enarmónica

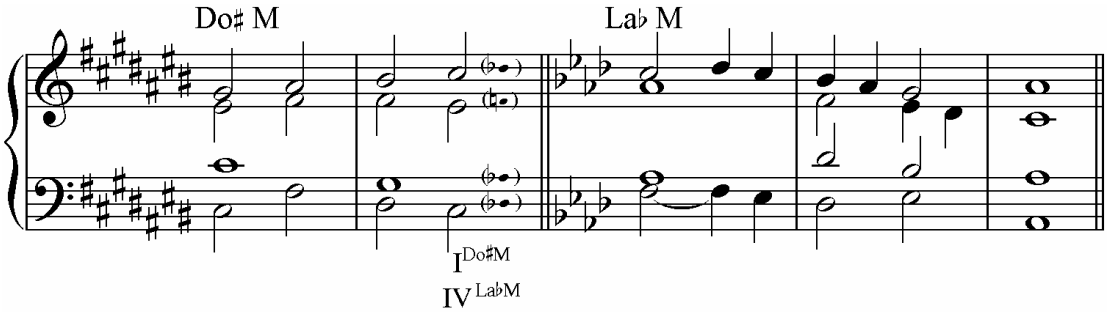
Se puede realizar por dos procedimientos: enarmonía total y enarmonía parcial.

A) Modulación por enarmonía total: consiste en modular enarmonizando todos los sonidos de un acorde. Pueden presentarse dos casos:

A.1. Que el acorde enarmonizado mantenga la misma función. En este caso no hay modulación real sino aparente: es un simple cambio de óptica que facilita la lectura del pasaje.

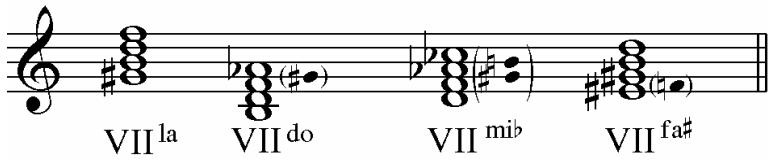


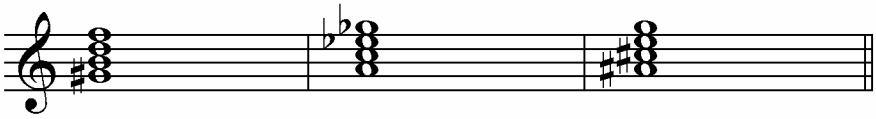
A.2. Que el acorde que se enarmoniza no conserve la misma función, entonces nos sugiere nuevas áreas tonales, porque el acorde enarmonizado puede pertenecer a varias tonalidades.



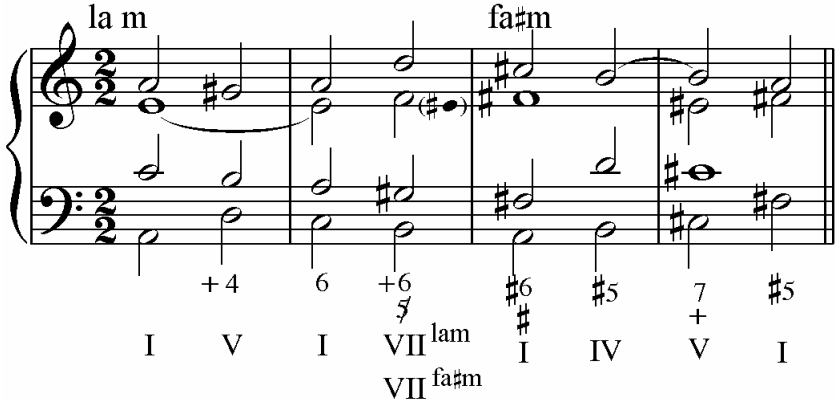
B) Modulación por enarmonía parcial: Se modula enarmonizando sólo 1 o 2 sonidos de un acorde. Tenemos también dos posibilidades:

B.1. Enarmonizar 1 o 2 sonidos de un acorde y que éste se transforme en otro acorde clasificable. Esto solamente ocurre con muy pocos acordes, entre ellos el acorde de *séptima disminuida*, el cual se forma sobre el VII grado.

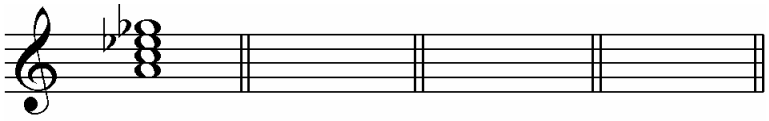
El acorde de séptima disminuida está compuesto por superposición de terceras menores. La tercera menor es un intervalo que parte la octava en partes iguales. Así, presenta grandes posibilidades de enarmonía. Cada una de las notas del acorde puede ser la fundamental de un acorde de la misma especie, con lo cual todas sus inversiones tienen la misma sonoridad.

Solamente existen, pues, 3 acordes de 7ª disminuida, todos los demás son enarmónicos de éstos.

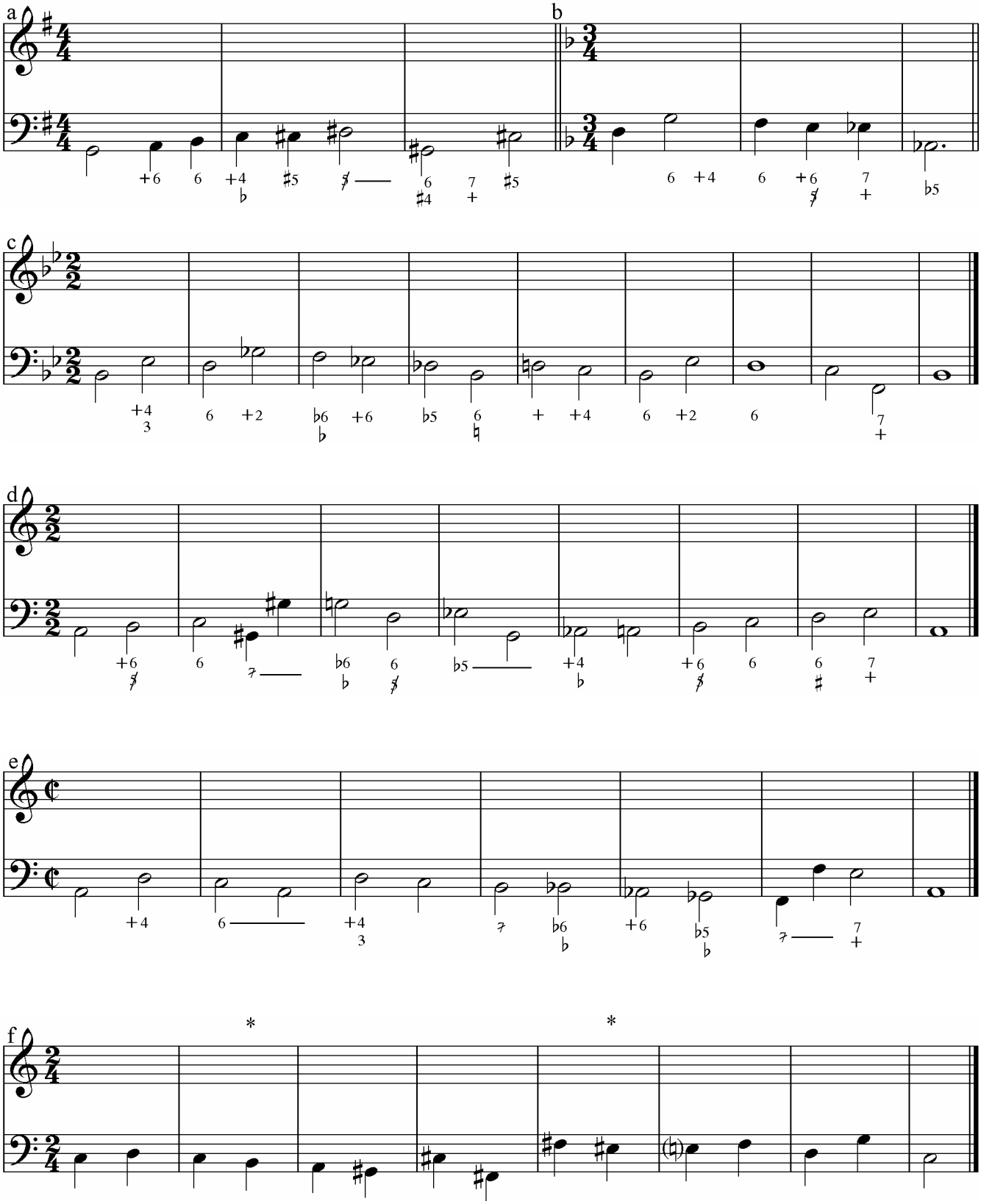


Esto ofrece la posibilidad de que cuando lleguemos a un acorde de 7ª disminuida lo interpretemos como 7ª disminuida de otra tonalidad y modulemos.



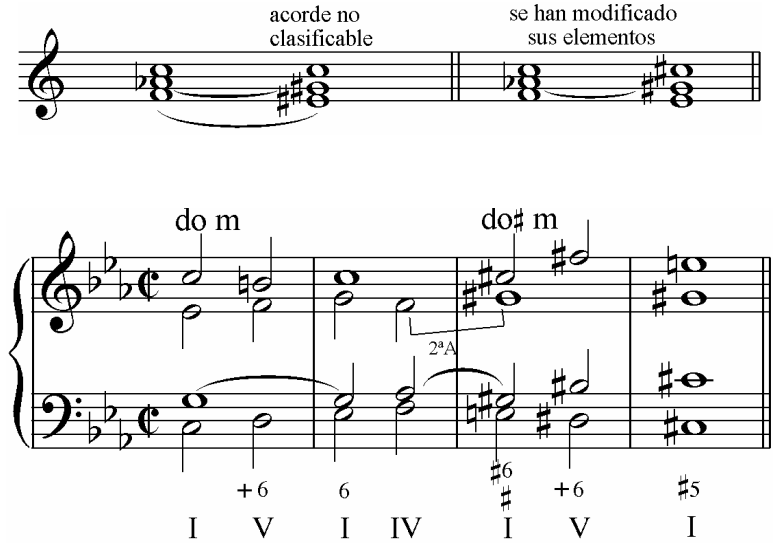
Ejercicio 7. Escribir tres acordes de 7ª disminuida enamónicos a éste e indicar la tonalidad.



Ejercicio 8. Práctica de la modulación mediante la enarmonía del acorde de 7ª disminuida.

Ejercicio 9. Componer pequeños fragmentos que modulen mediante la enarmonía del acorde de 7ª disminuida. Estructura: afirmar la tonalidad de partida; colocar el acorde de 7ª disminuida de la tonalidad de partida y enarmonizar con el acorde de 7ª disminuida de la tonalidad a la que se quiere llegar; afirmar la nueva tonalidad. Modular: a) de solm a SibM; b) de ReM a LabM; c) de MiM a RebM; d) de sim a fam; e) de fa#m a DoM; f) de SibM a mim.

B.2. Al enarmonizar 1 o 2 sonidos de un acorde, éste normalmente no se transforman en otro acorde clasificado dentro del sistema tonal. Esto pasa con casi todos los acordes excepto con el acorde de 5ª aumentada y el acorde de 7ª disminuida. Por lo tanto, debemos enarmonizar un sonido de un acorde a otro mientras las demás voces evolucionan diatónica o cromáticamente.

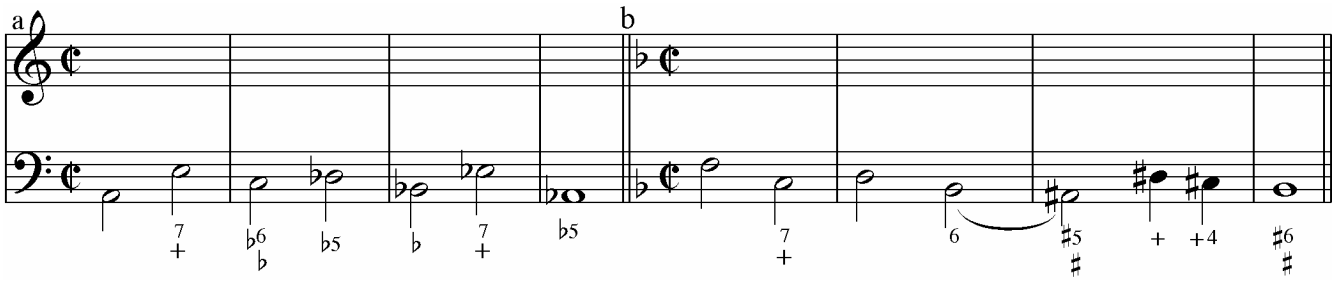
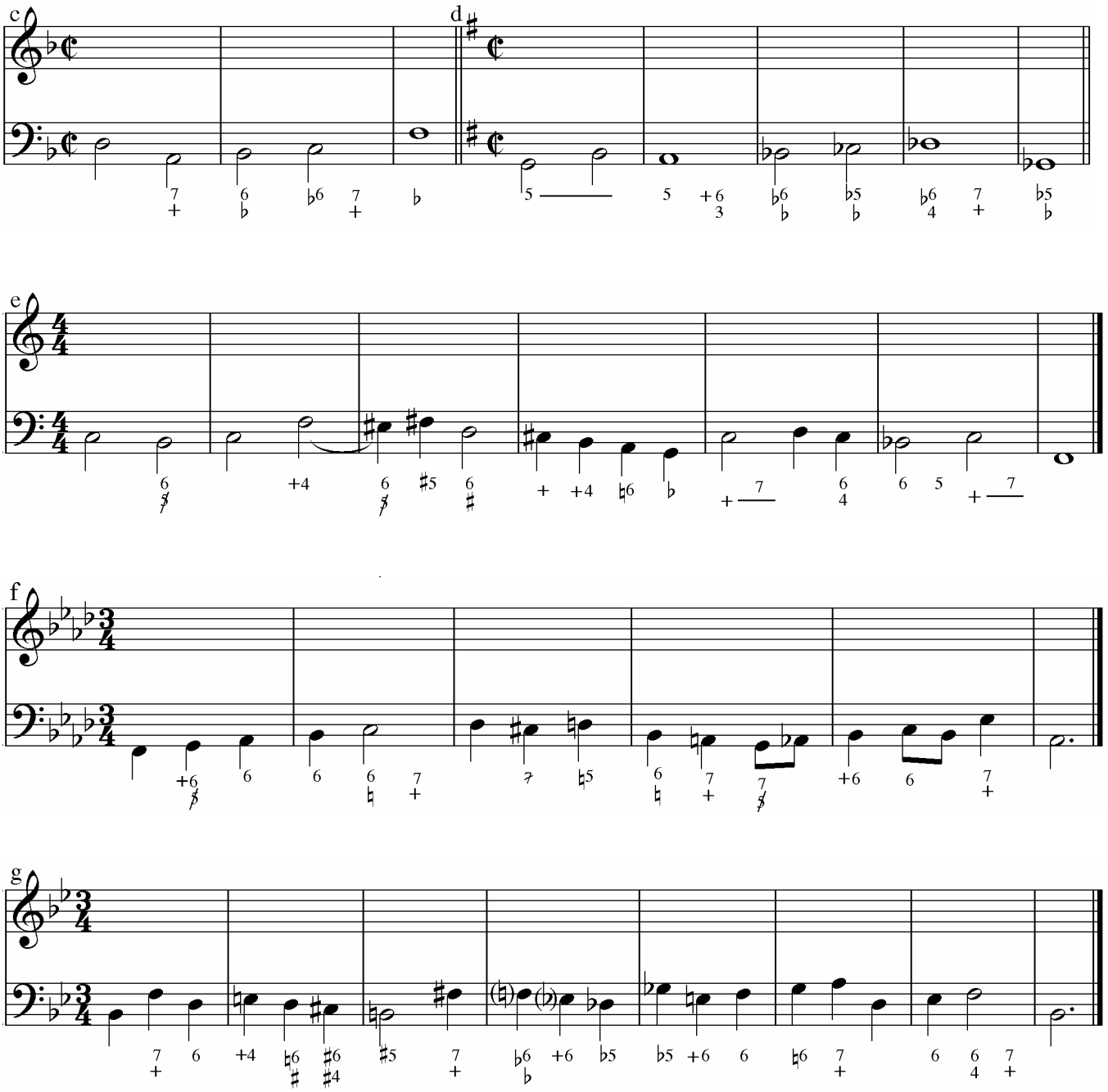
Por ejemplo: si en el acorde "fa-lab-do" enarmonizamos el *fa* con el *mi#* y el *lab* con el *sol#*, el acorde resultante sería "do-mi#-sol#". Un acorde con 3ª A y 5ª A no existe en el sistema tonal. Por este motivo, será necesario cambiar de acorde y que la enarmonía se produzca de un acorde a otro.



Si te fijas en el ejemplo, se produce un intervalo melódico prohibido en el momento de la modulación. Este tipo de intervalos muchas veces no se pueden evitar al modular enarmónicamente.

Con este procedimiento no existe acorde común entre las tonalidades implicadas. Aunque se produzca algún cromatismo, si hay también una enarmonía la modulación se considera enarmónica.

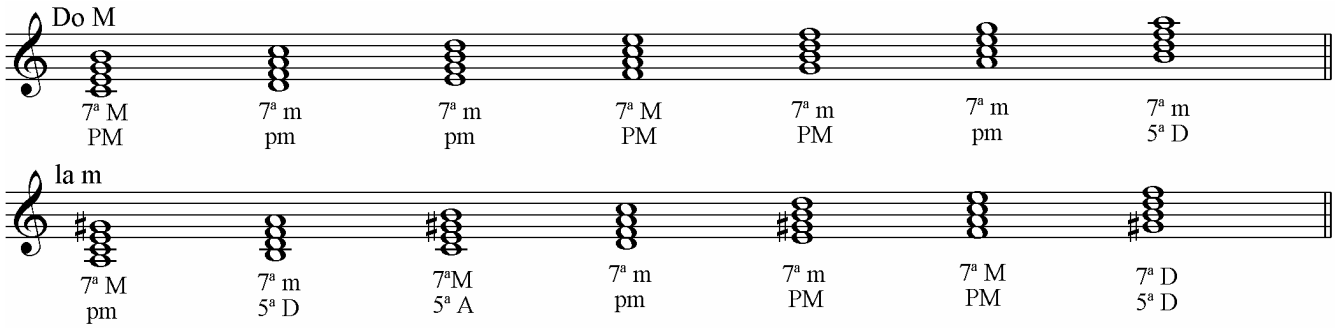
Ejercicio 10. Práctica de la modulación enarmónica.



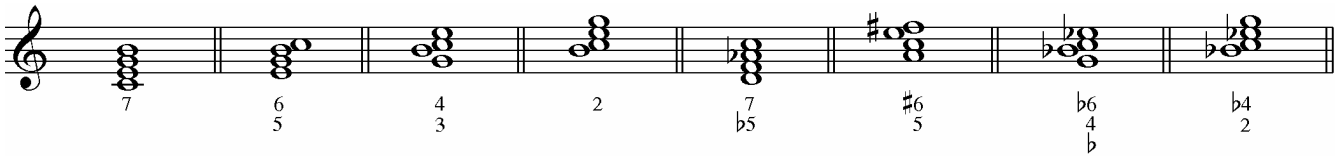
Ejercicio 11. Componer pequeños fragmentos que modulen enarmónicamente, de manera que uno o dos sonidos de un acorde se enarmonicen con alguno de los sonidos del acorde siguiente. Estructura: afirmar la tonalidad de partida; colocar un acorde de la tonalidad de partida que contenga alguna nota enarmónica con la tonalidad a la que se quiere llegar; afirmar la nueva tonalidad. Modular: a) de solm a SiM; b) de ReM a RebM; c) de mim a SibM; d) de fam a lam; e) de fa#m a FaM; f) de dom a MiM.

Los acordes de séptima sin función de dominante

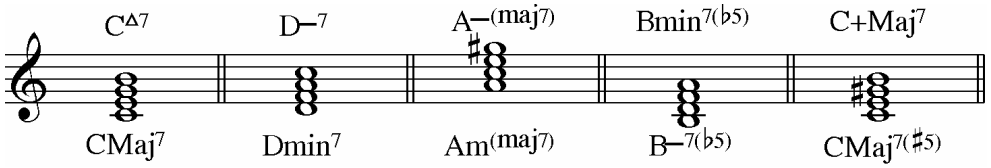
La expresión “acordes de séptima sin función de dominante” o “séptimas diatónicas”, hace referencia a todos los acordes de 7ª que se forman sobre cada grado de ls escalas mayor y menor excepto el V y el VII. Estos acordes presentan diferentes configuraciones interválicas.



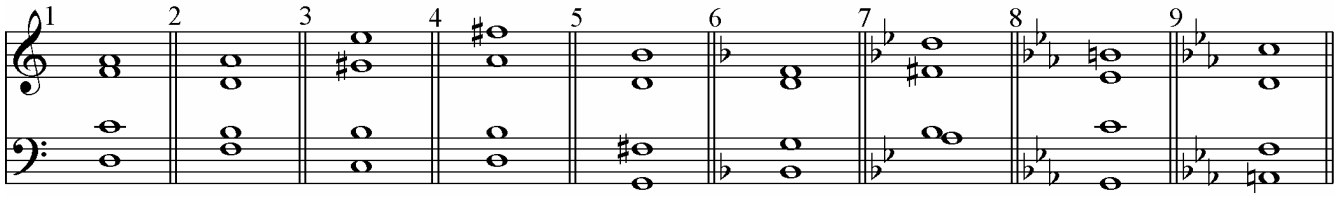
Todos se cifran de la misma manera. Por lo general, se cifra la séptima y la fundamental, es decir, los extremos del acorde. No obstante, cuando el acorde está afectado por alteraciones que no figuran en la armadura hay que indicarlas en el cifrado.



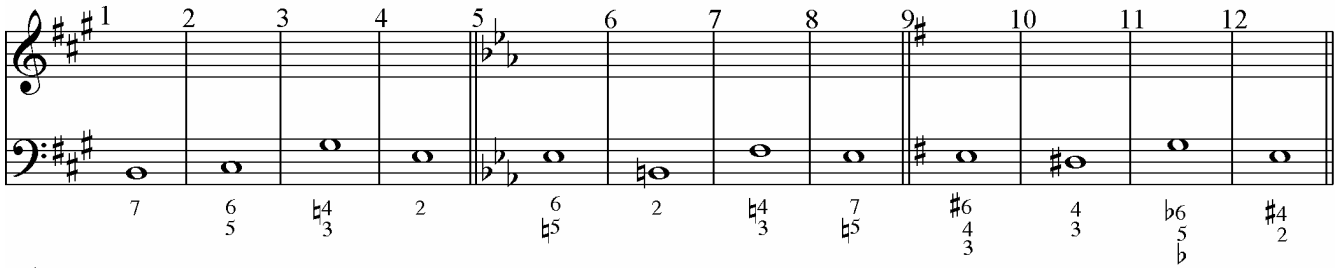
En el cifrado americano para indicar que un acorde es cuatríada se añade un "7". Pero, cuando añadimos el número "7" al cifrado americano, éste siempre indica una 7ª menor desde la fundamental del acorde, si la 7ª es mayor hay que indicarlo. Vamos a ver cómo se cifrarían los diferentes tipos de acordes cuatríadas que se forman en el sistema tonal sobre los grados sin función de dominante.

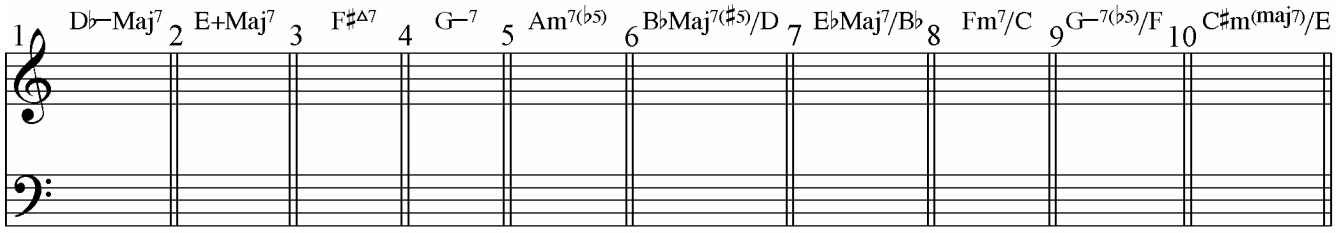


Ejercicio 12. Cifrar los siguientes acordes de 7ª sin función de dominante, con el cifrado por intervalos y el americano.



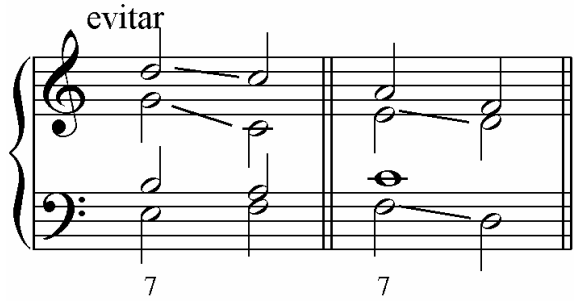
Ejercicio 13. Escribir los acordes que expresa el cifrado.





Función tonal y utilización de los acordes de séptima sin función de dominante

Cuando utilicemos estos acordes siempre prepararemos la 7ª, la cual, como nota disonante, resolverá descendiendo de grado. Conviene evitar duplicar la nota de resolución de la séptima produciendo una octava directa.

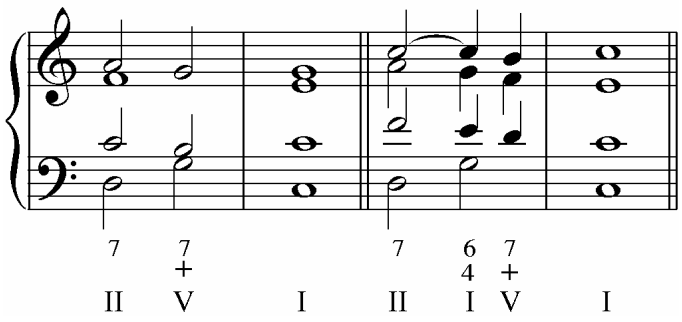


Normalmente estos acordes aparecen completos. Si se suprime alguna nota será la quinta justa, duplicando entonces la fundamental o la tercera.

Su función es la misma que la de sus respectivos acordes tríadas, pero conviene hacer algunas salvedades.

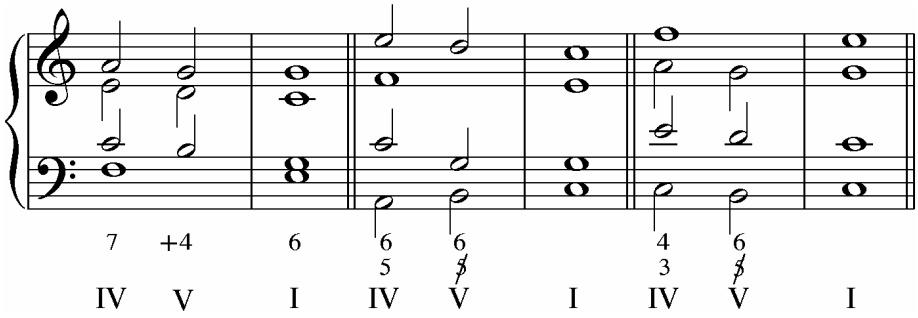
El acorde de séptima que se forma sobre la **tónica** apenas se utiliza e el sistema tonal, ya que posee un intervalo disonante, la 7ª mayor, lo cual está en contradicción con el carácter estable que se le da a la tónica en este sistema. Cuando aparece con la séptima, suele ser en el transcurso de un fragmento, no al final, y con la séptima preparada.

El **II grado** con 7ª tiene función subdominante. Este acorde es frecuente encontrarlo en las cadencias, delante de un acorde con función de dominante o del seis-cuatro cadencial.

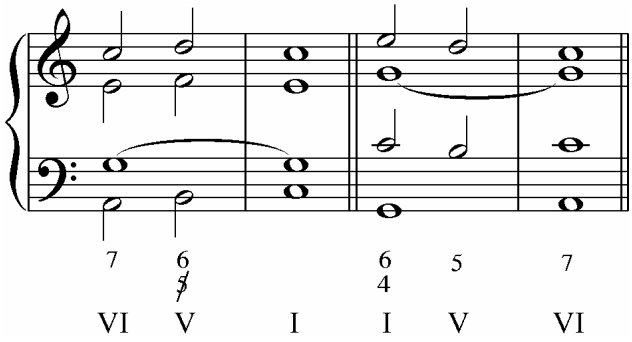


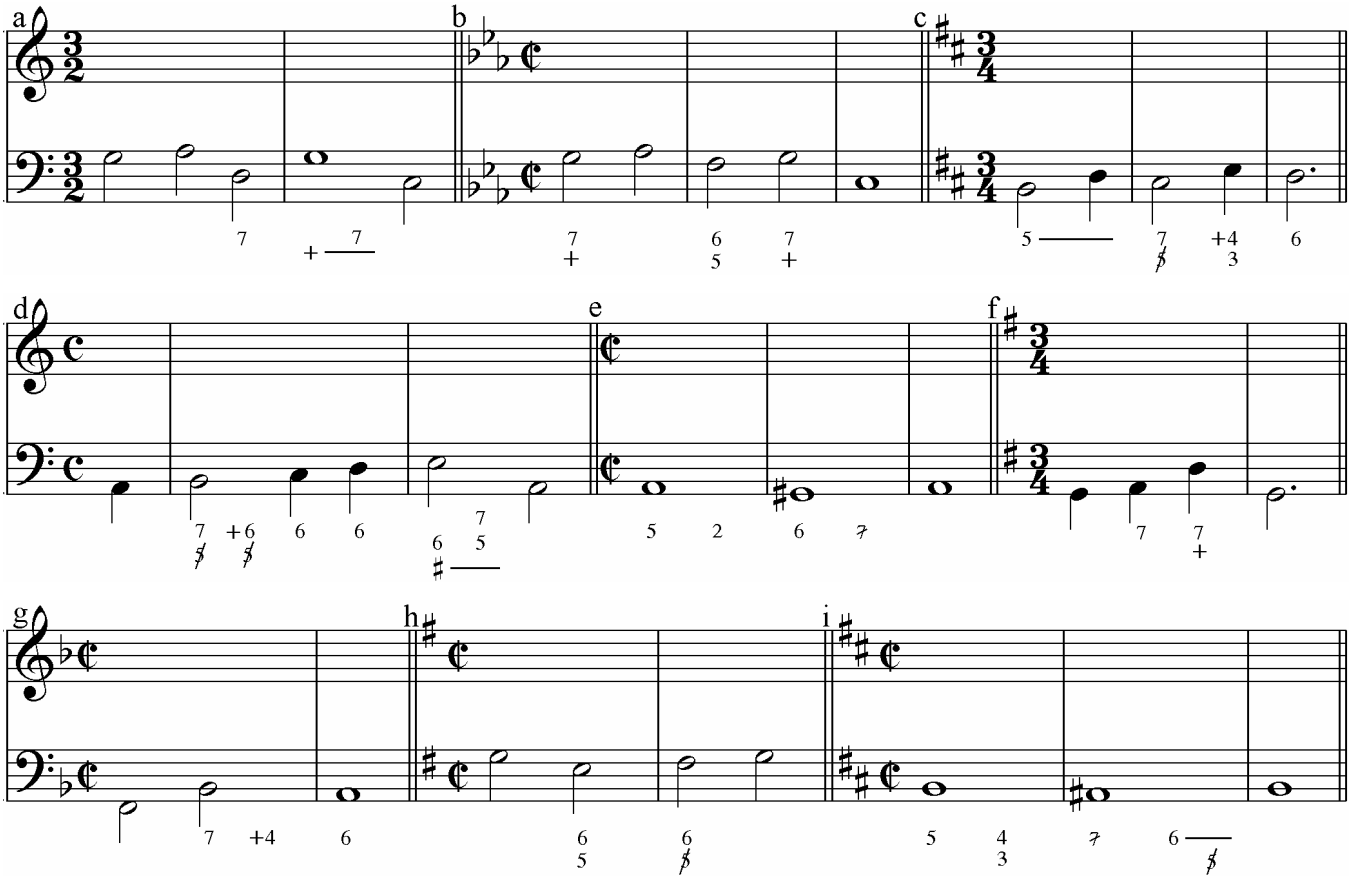
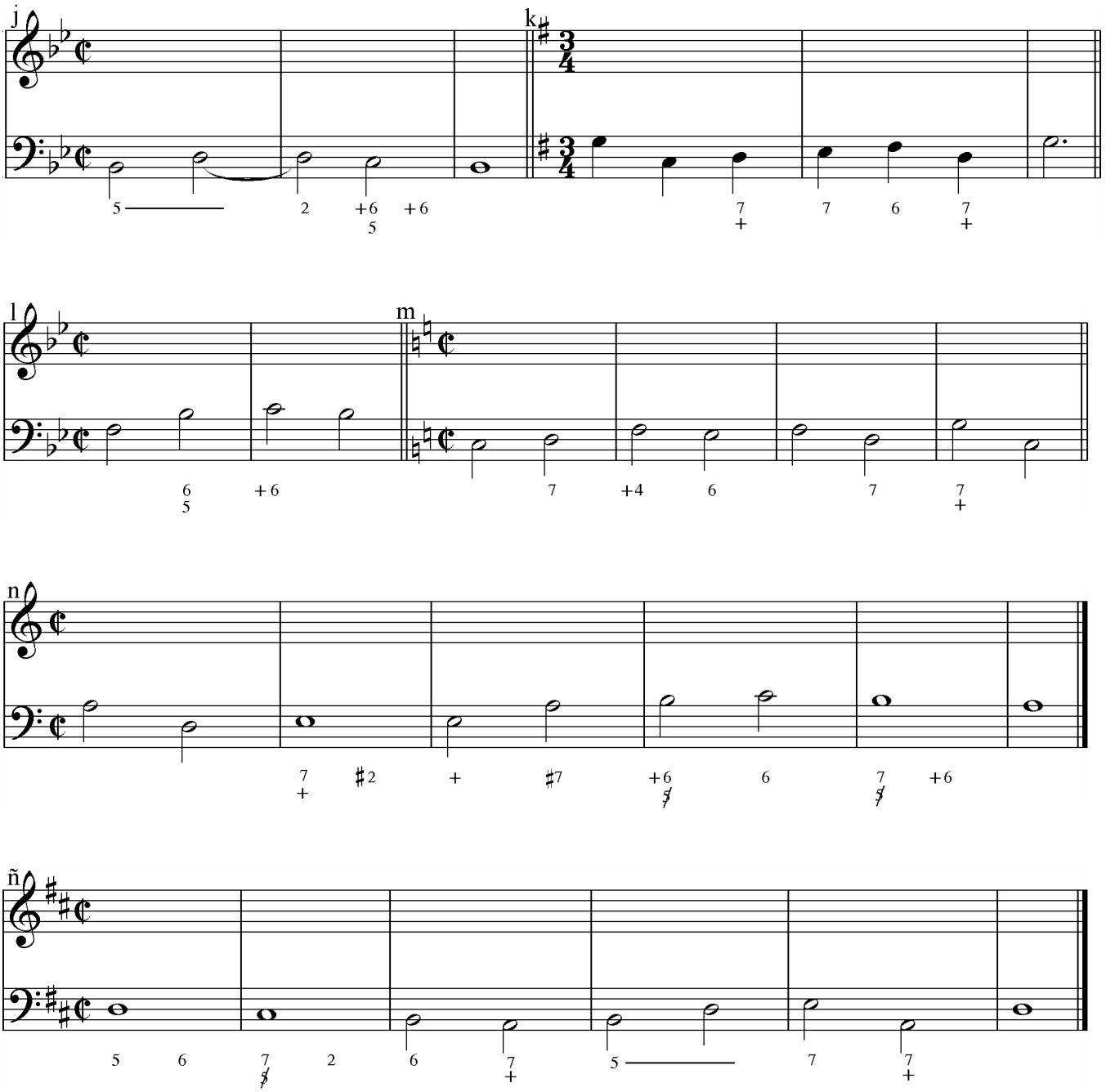
El **III grado** con 7ª se utiliza muy poco, al igual que su versión tríada, por su ambigüedad tonal y la disonancia de 5ª aumentada en el modo menor.

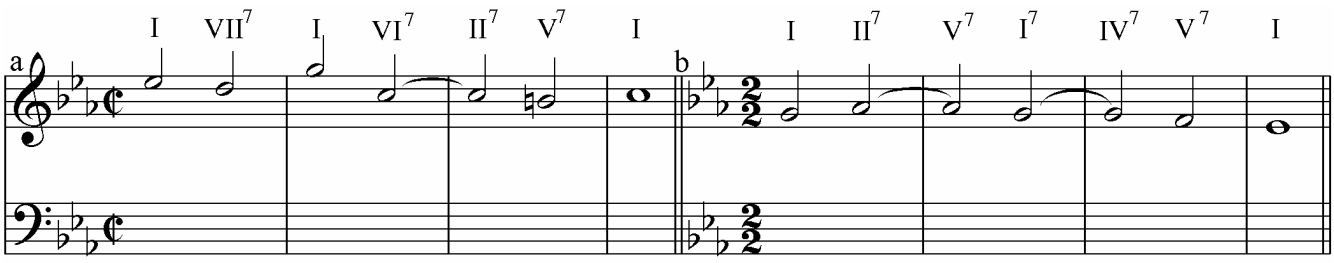
El **IV grado** con séptima conserva también su función de subdominante, con lo cual normalmente enlazará con un acorde con función dominante.

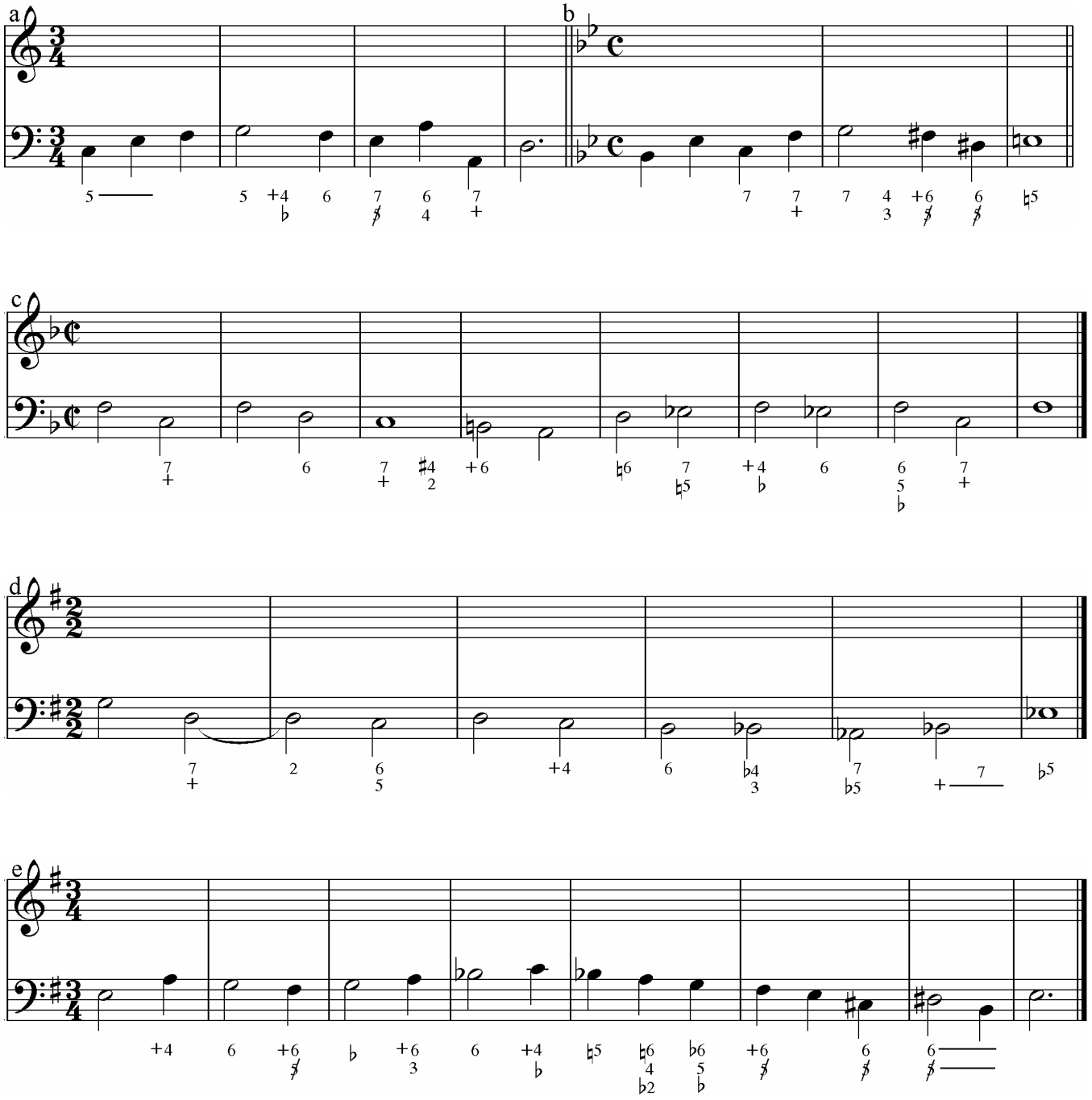


El **VI grado** puede anteceder o suceder a un acorde con función de dominante, ya que no presenta unas características tan manifiestas de subdominante, con lo cual su función es discutida.



Ejercicio 14. Fragmentos para practicar los enlaces de acordes de 7ª sin función de dominante.

Ejercicio 15. Sopranos cifrados. Solo se indican los acordes a utilizar, se elegirán las inversiones que se crean más convenientes.

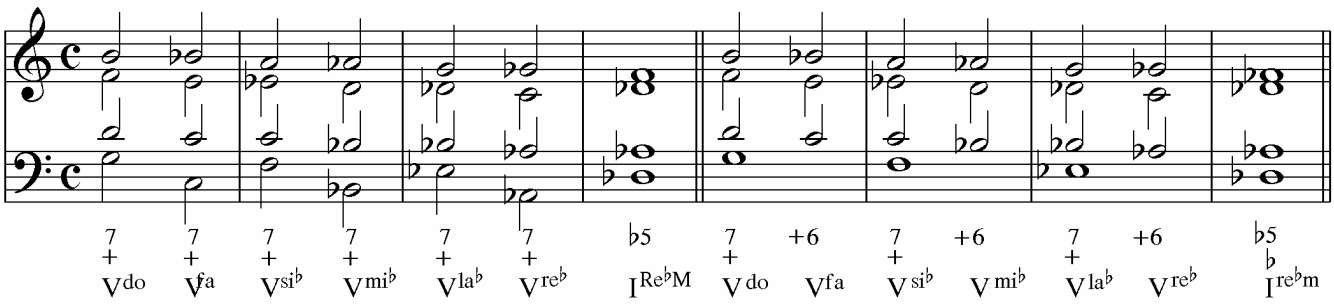


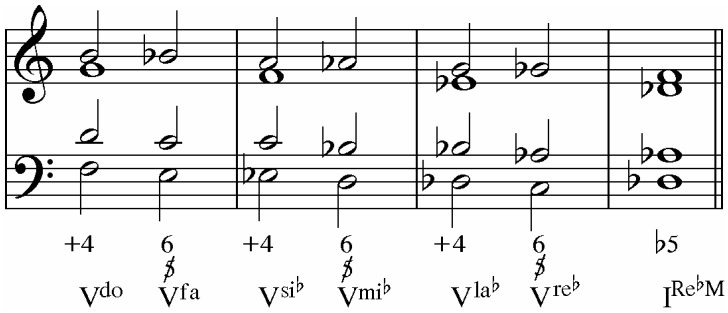
Ejercicio 16. Bajos cifrados modulantes.

Series de acordes de séptima

Series de acordes con función de dominante

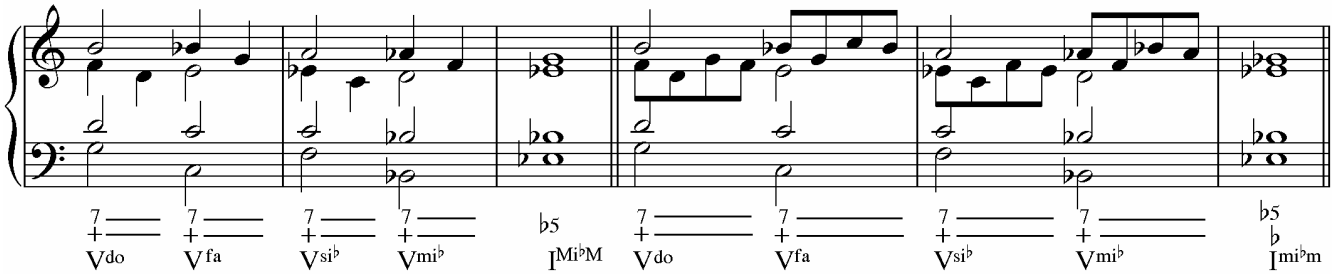
Las series de acordes de 7ª de dominante se han utilizado con frecuencia en la música del periodo tonal. Estas series consisten en una sucesión de estos acordes a distancia de 5ª descendente o 4ª ascendente entre sus fundamentales, siendo cada acorde dominante del siguiente. Estos acordes son dominantes de paso. Cada acorde es de una tonalidad, con lo cual no hay un eje tonal claro.

Cuando realizamos esta serie con todos los acordes en estado fundamental eliminaremos la 5ª del acorde alternativamente, un acorde sí y otro no. En cambio, cuando combinamos el estado fundamental con alguna inversión o si todos están invertidos, aparecen siempre completos.

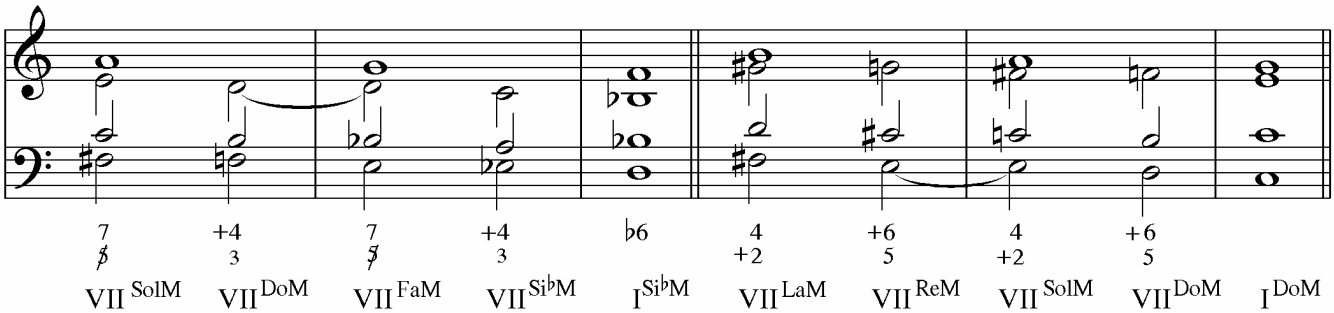


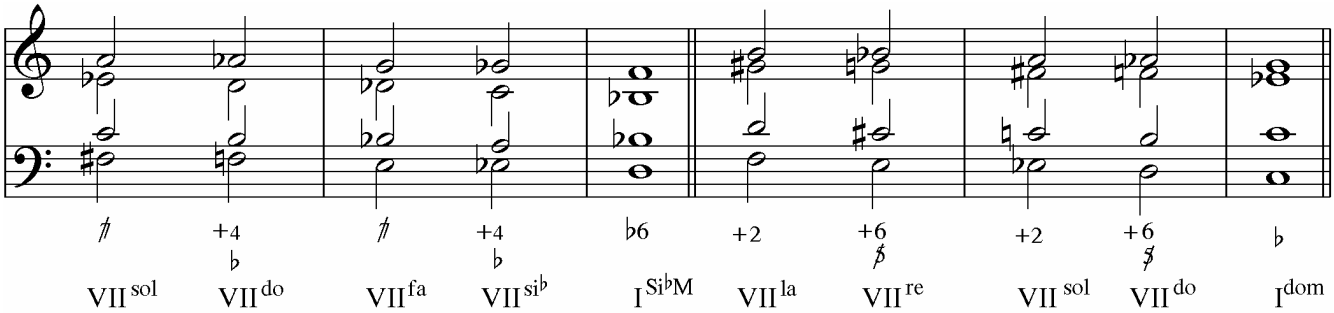


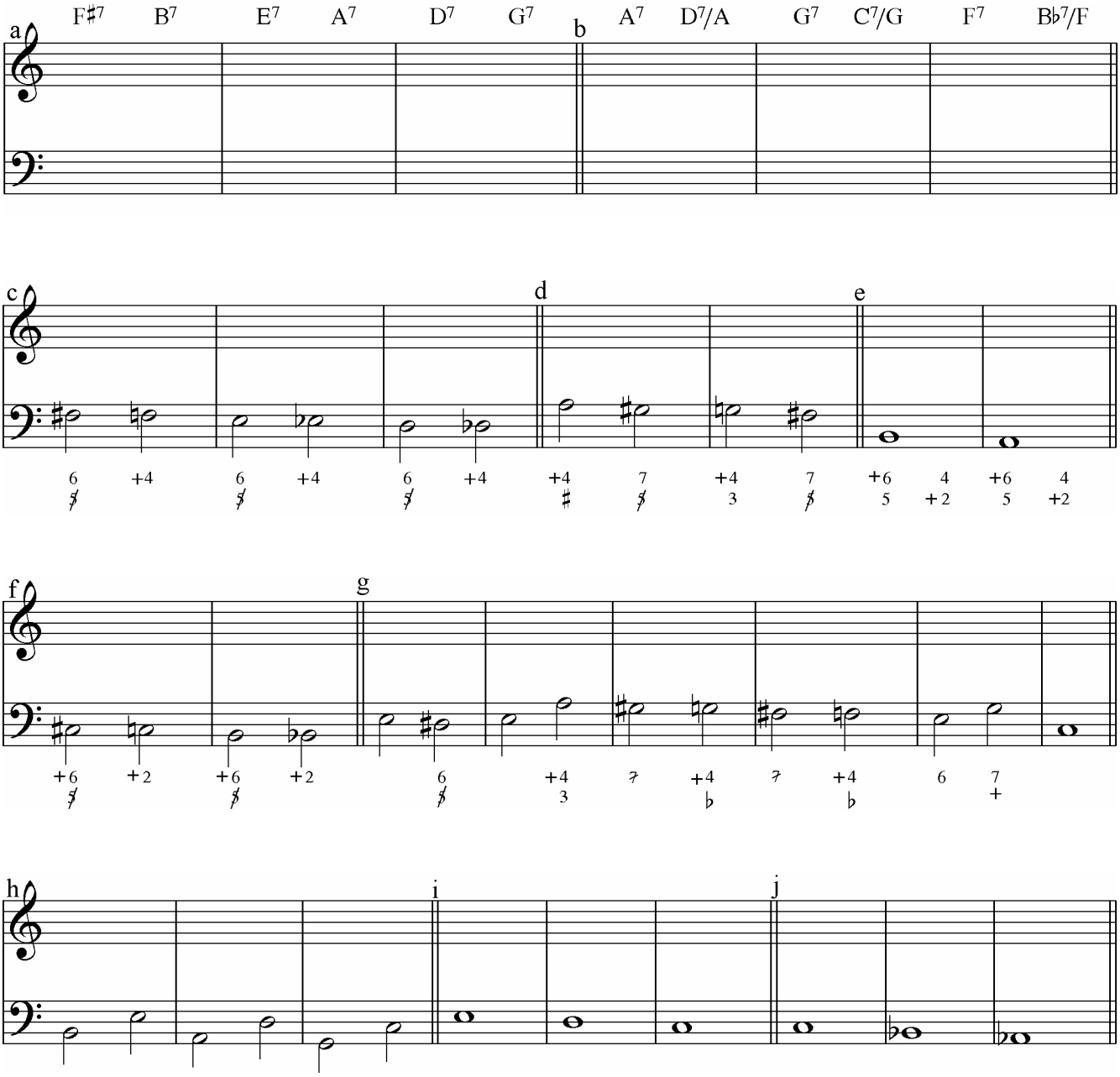
Es importante cuando realicemos estas series resolver siempre la 7ª descendiendo de grado. Puede ser interesante melódica y armónicamente adornar la resolución de la 7ª.



Esta misma sucesión se puede formar también con acordes del VII grado (tanto de 7ª de sensible como de 7ª disminuida) a distancia de 5ª descendente o 4º ascendente, ya que este acorde es un acorde de 7ª de dominante con la fundamental omitida. Del mismo modo, cada acorde será dominante del siguiente, y no habrá un centro tonal claro hasta que no resolvamos en un acorde tríada.

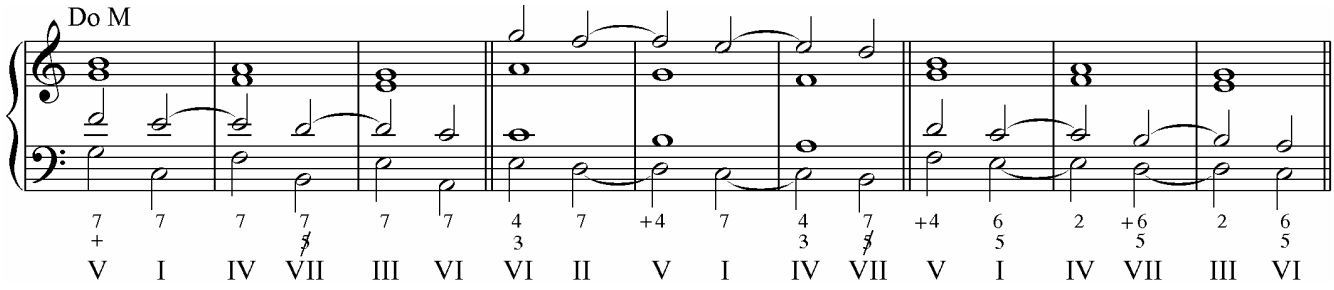


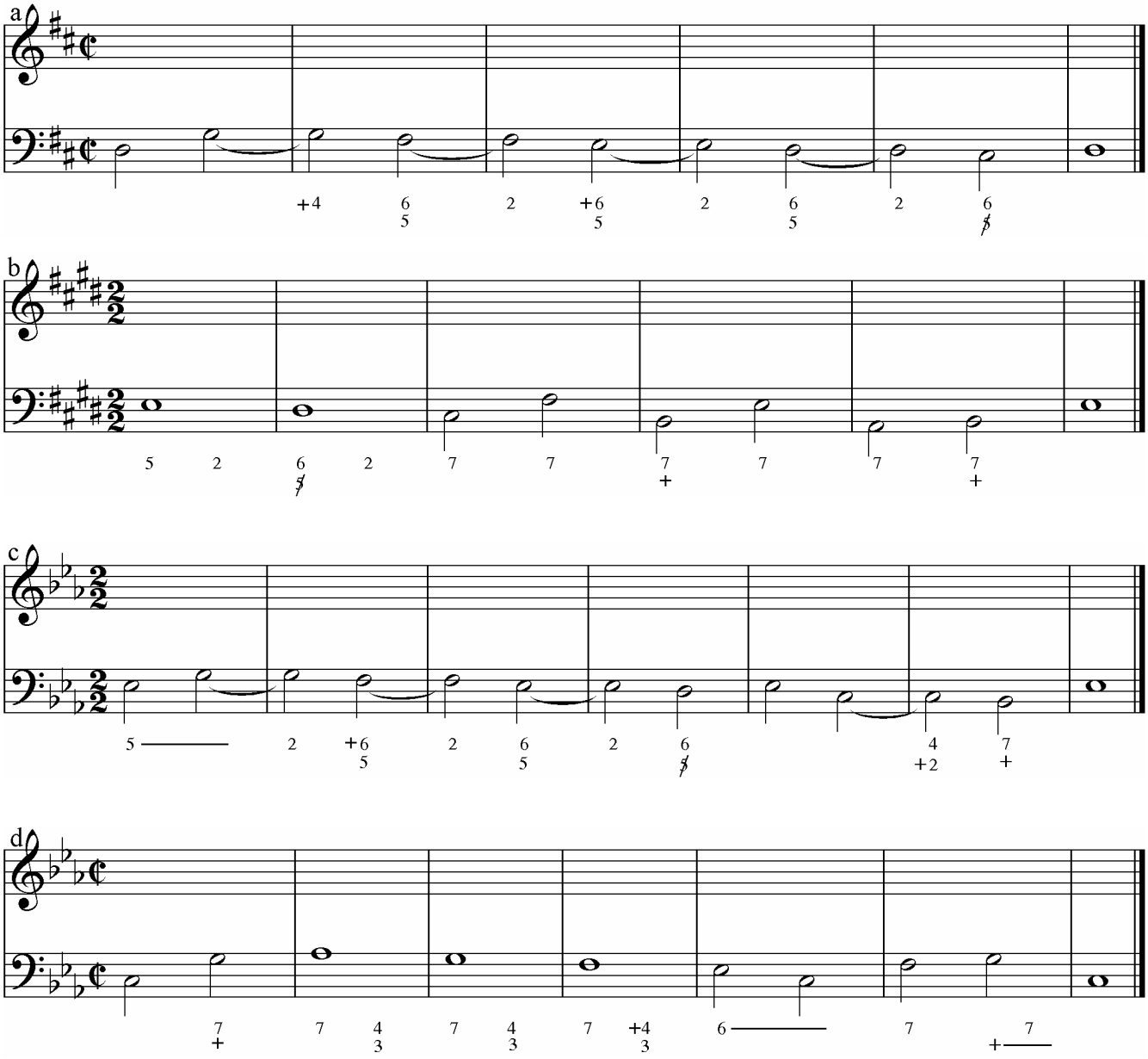
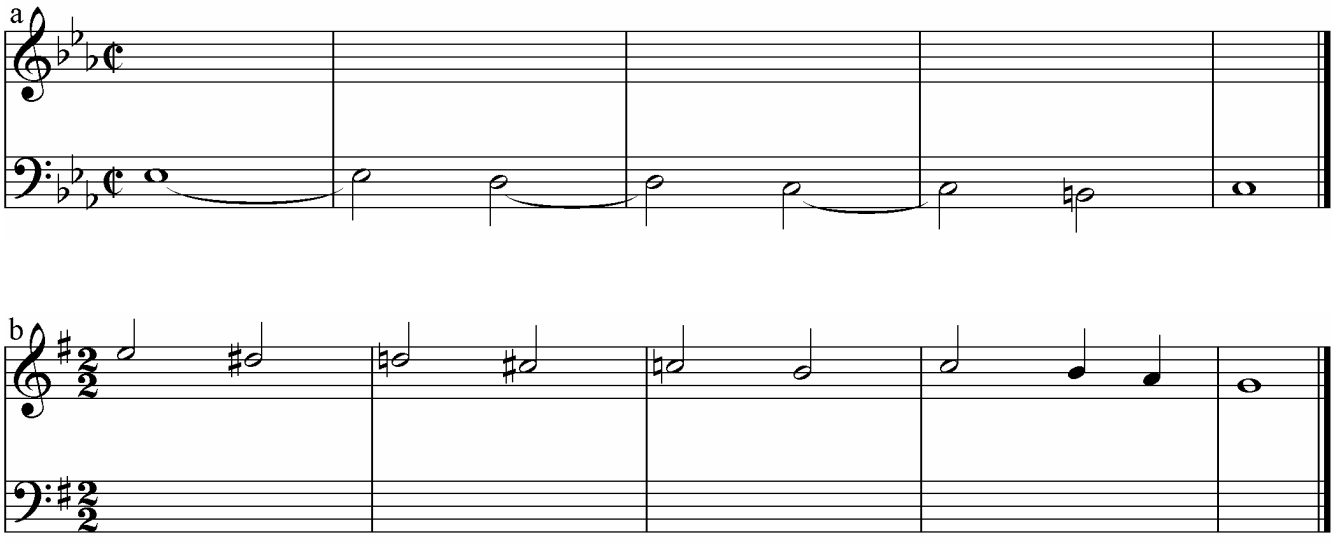


Ejercicio 17. Práctica de las progresiones con acordes de la familia de la dominante.

<u>Secuencia unitónica de acordes de 7ª</u>

Realizar una secuencia no modulante con acordes de 7ª consiste en enlazar acordes de 7ª cuyas fundamentales están a distancia de 5ª descendente o 4ª ascendente, pero dentro de una misma tonalidad. Esto supone ir pasando por los diferentes grados de una misma tonalidad.

Cuando todos los acordes están en estado fundamental se eliminará la 5º en un acorde sí y otro no, duplicando la fundamental de los acordes incompletos. Las séptimas siempre descienden.



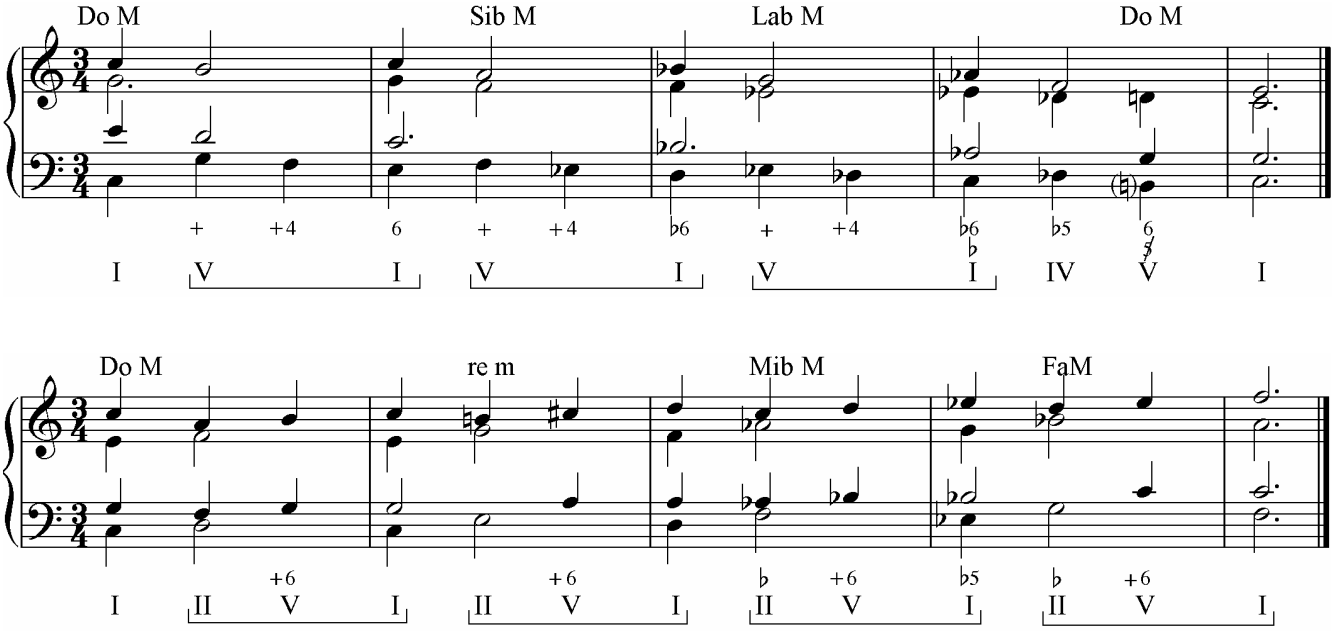
Ejercicio 18. Práctica de las series de acordes de 7ª no modulantes.

Ejercicio 19. Armonizar utilizando series de acordes de 7ª.

Progresiones o marchas armónicas modulantes

Como ya se vió en el curso anterior, cuando un diseño melódico se repite sucesivamente, cada vez a distinta altura, se forma una progresión melódica. Si la progresión se da en todas la voces del conjunto, se produce una progresión armónica, puesto que se reproducen los acordes y los encadenamientos. El diseño inicial constituye el modelo. La repetición del modelo se llama consecuente o, simplemente, reproducción.

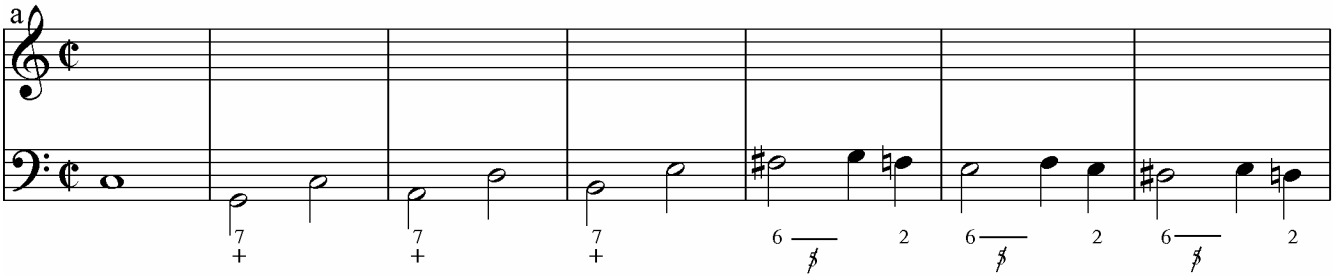
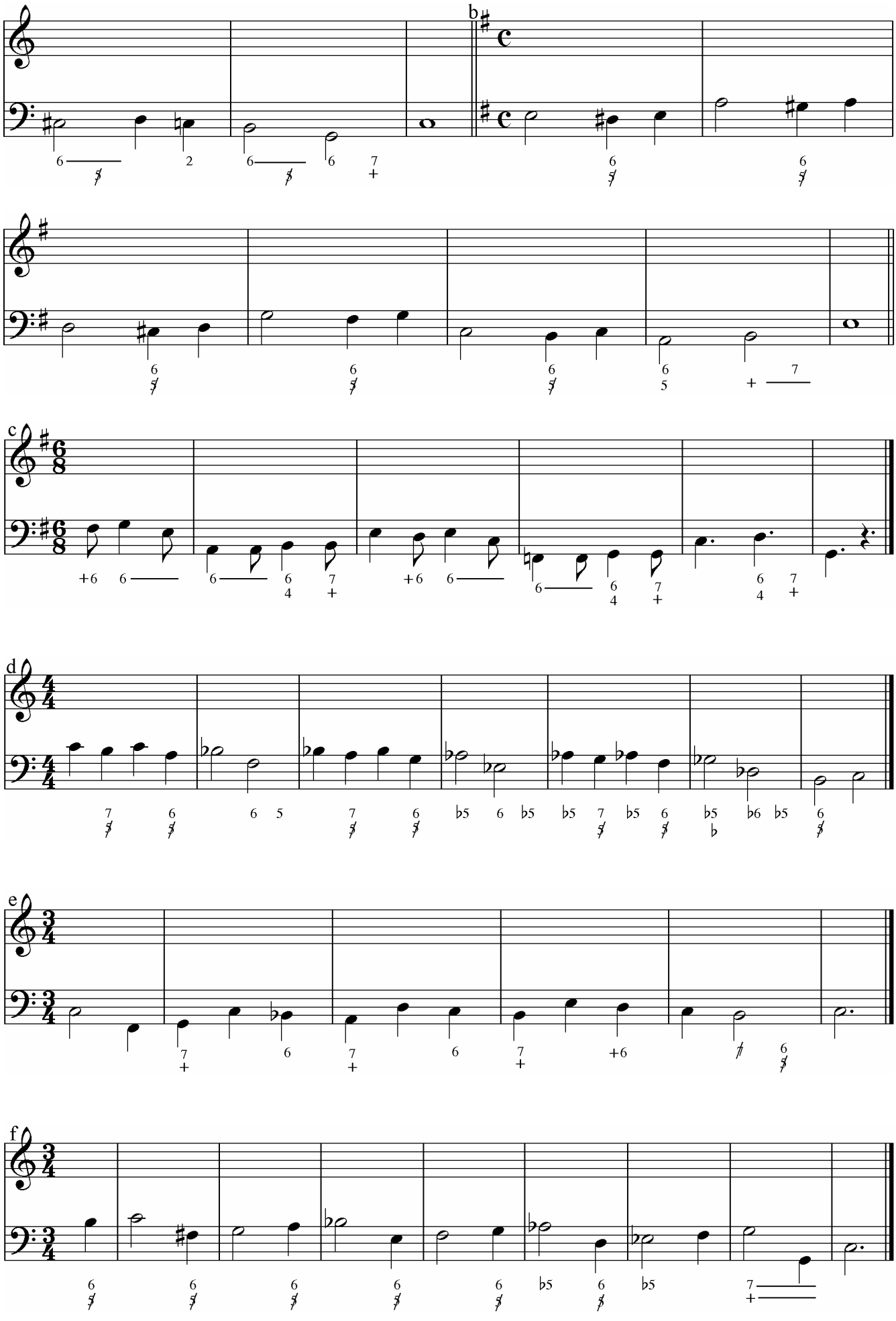
Las progresiones pueden ser unitónicas (no modulantes) o modulantes. Anteriormente estudiamos las progresiones unitónicas, las cuales se mantienen dentro de una determinada tonalidad. En ellas el modelo se va repitiendo sobre los distintos grados de la tonalidad en la que se encuentra. En cambio, en las progresiones modulantes, el modelo se va repitiendo en tonalidades distintas, conservando los mismos grados funcionales que se presentaron en su forma original o antecedente. Una marcha modulante puede, o no, ser simétrica en las distancias que recorre y en la modalidad de las tonalidades.

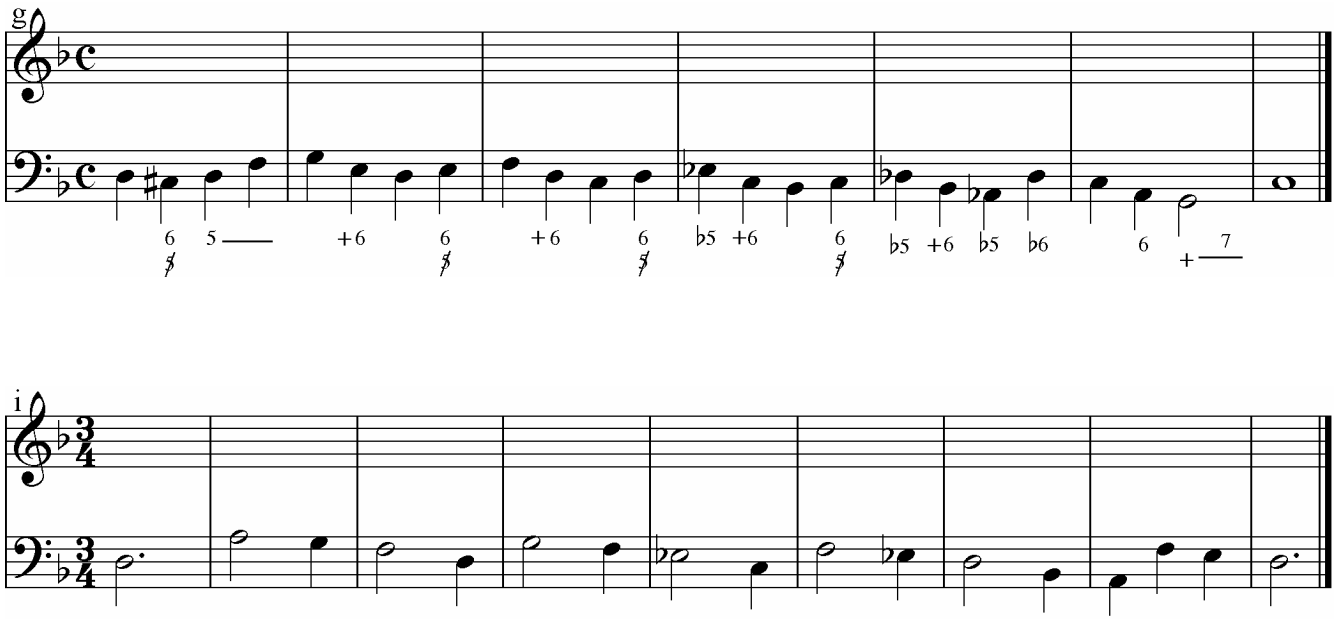
Al igual que en las marchas unitónicas, debemos de tener en cuenta dos pequeñas consideraciones. Por un lado, el modelo no debe tener faltas y ha de ser cuidado con esmero. Por otro lado, entre el último acorde del modelo y el 1º de la primera repetición el encadenamiento debe ser correcto.

Observemos las siguientes progresiones:



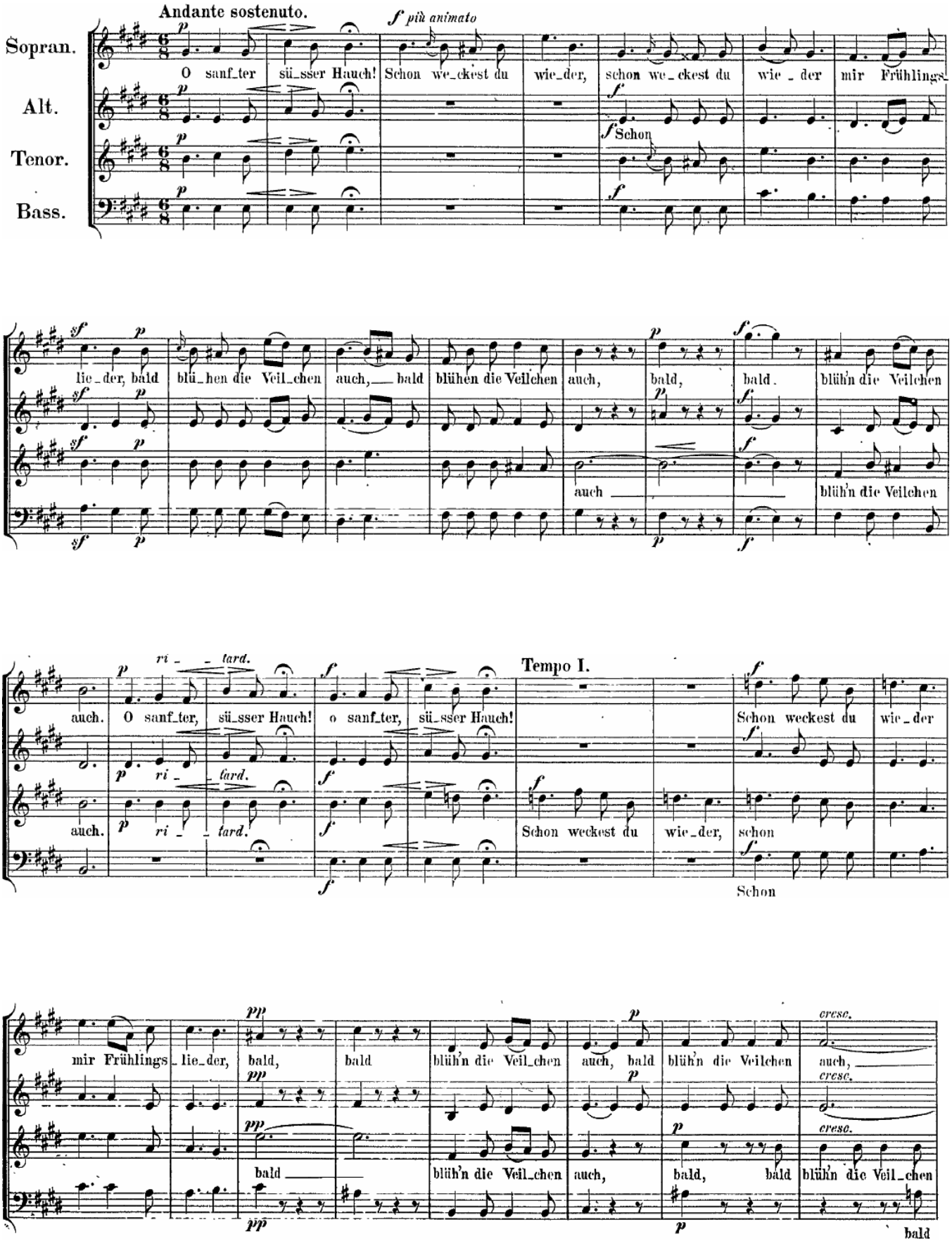
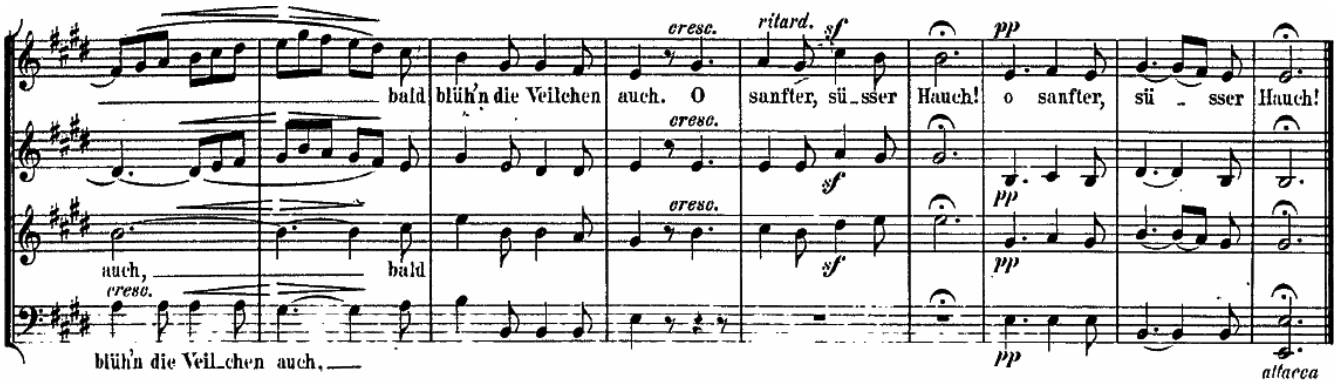
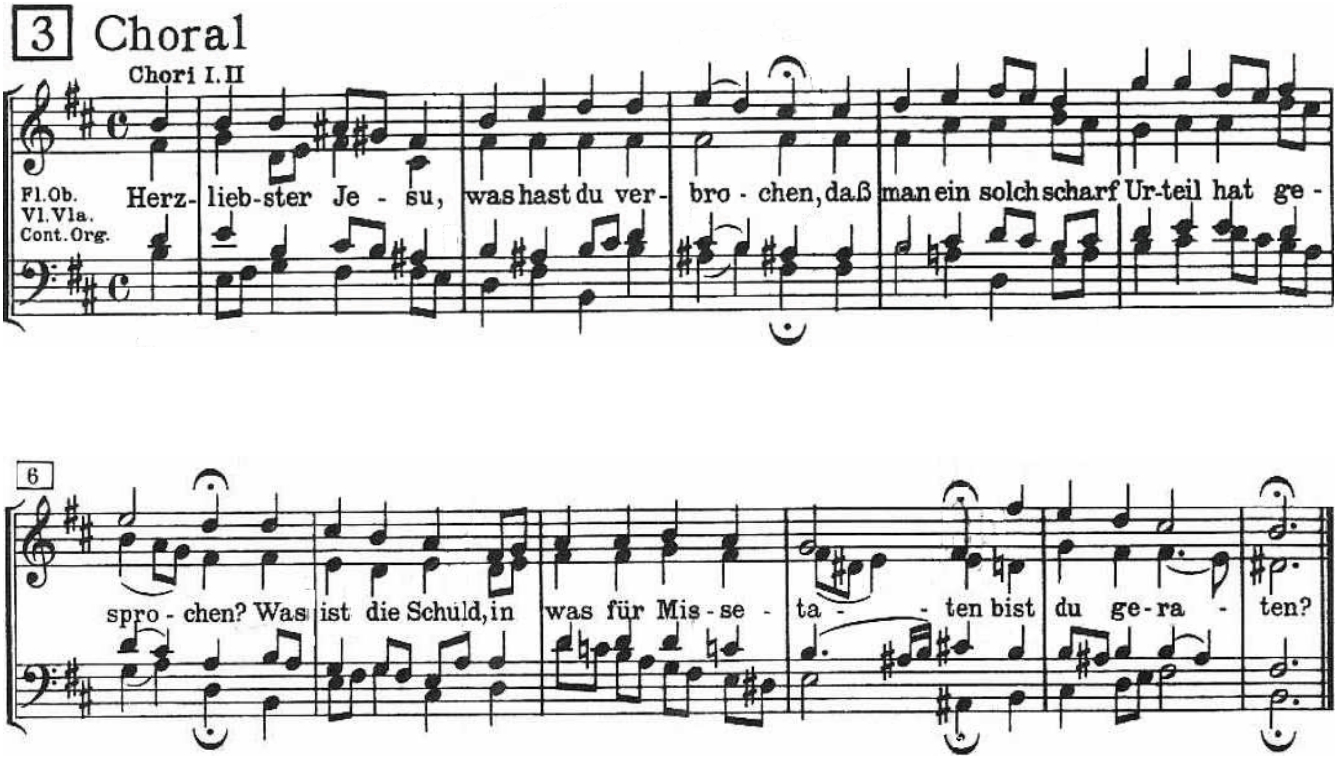
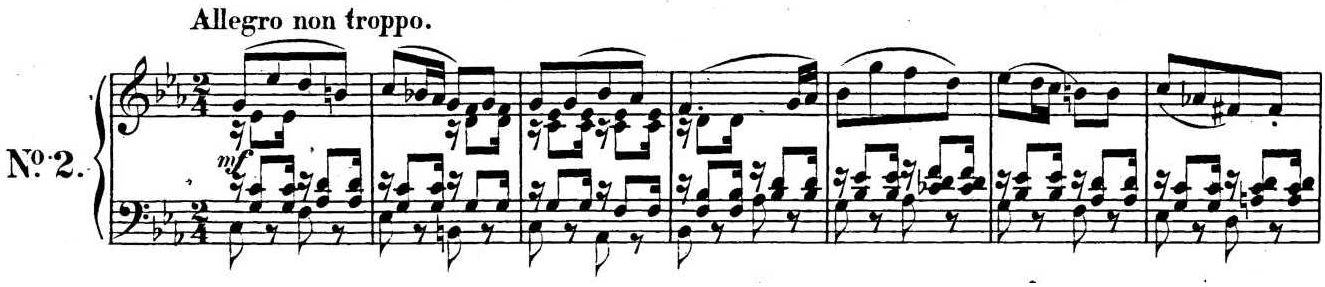
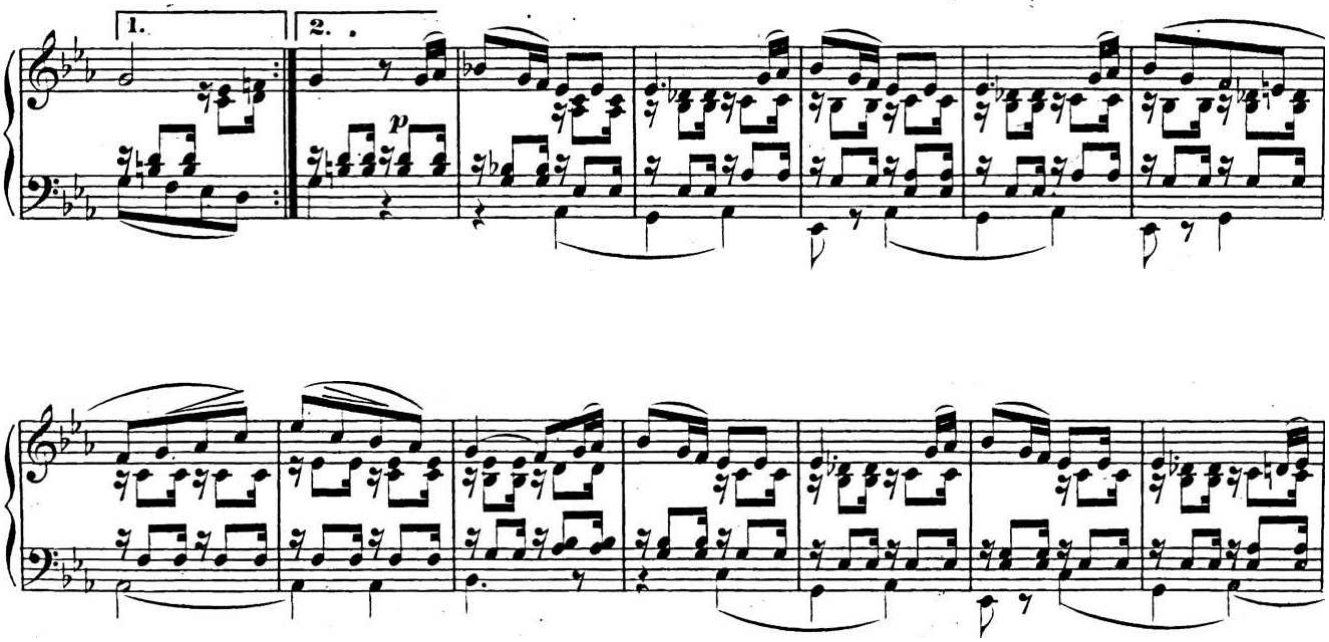
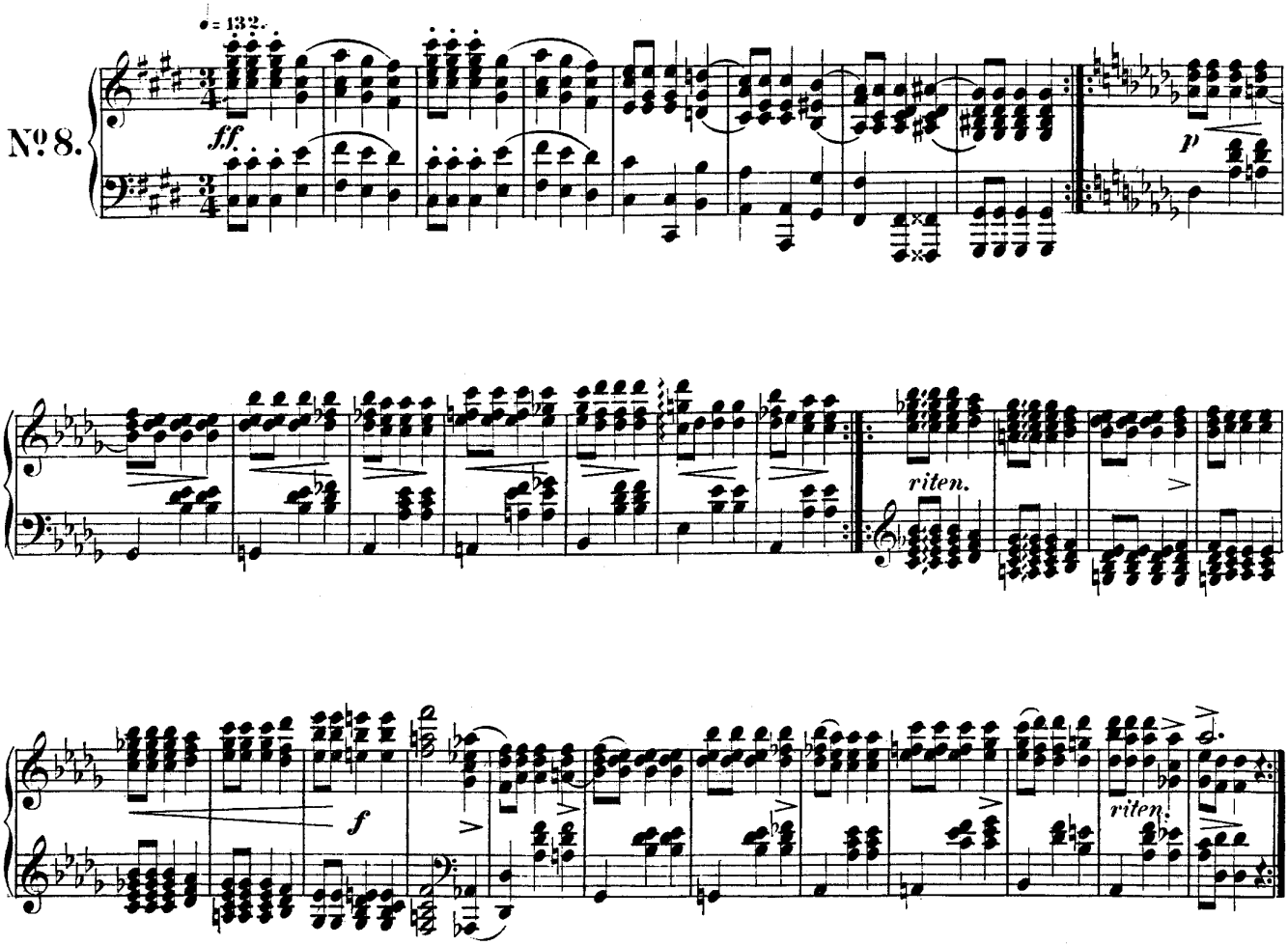
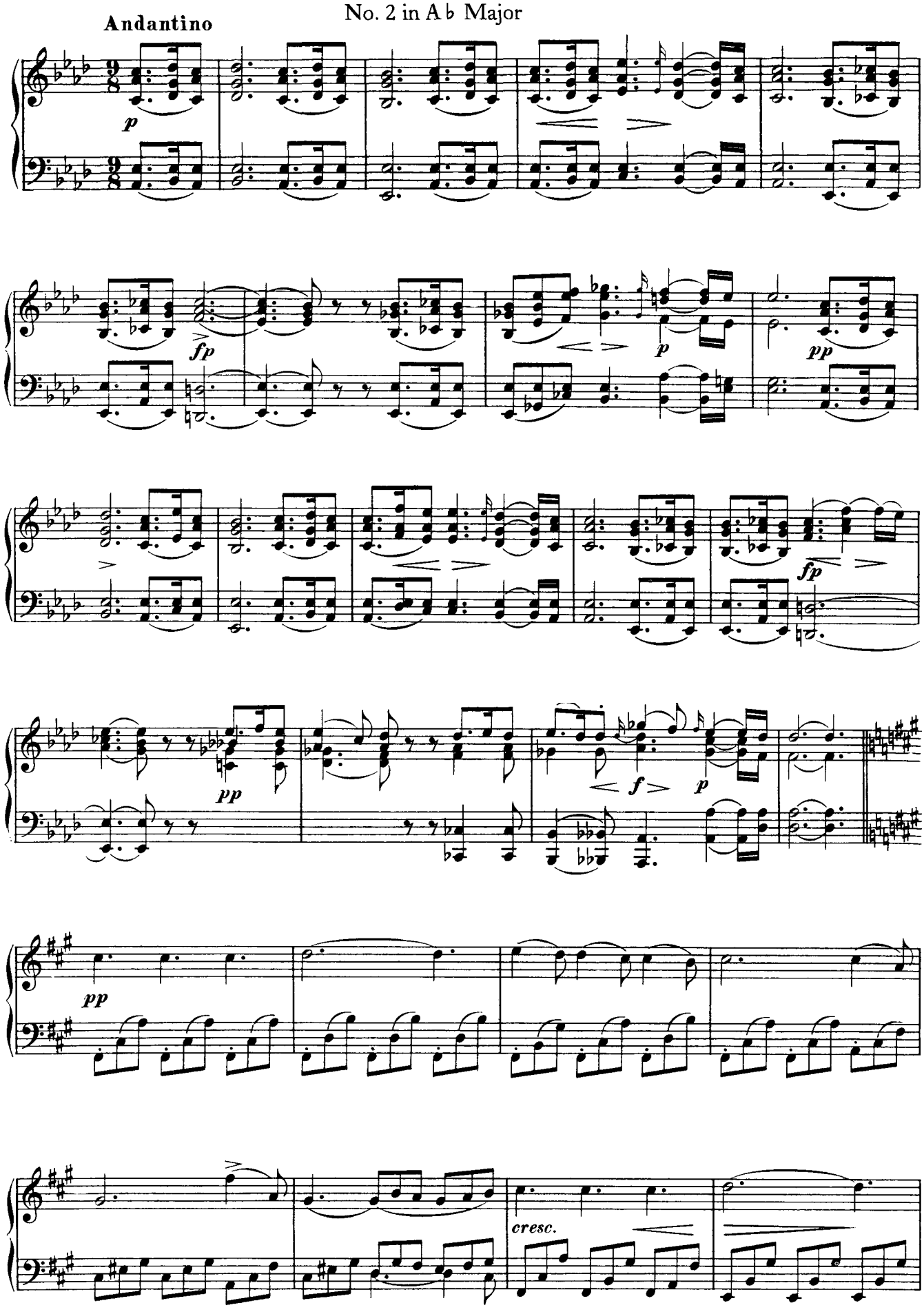
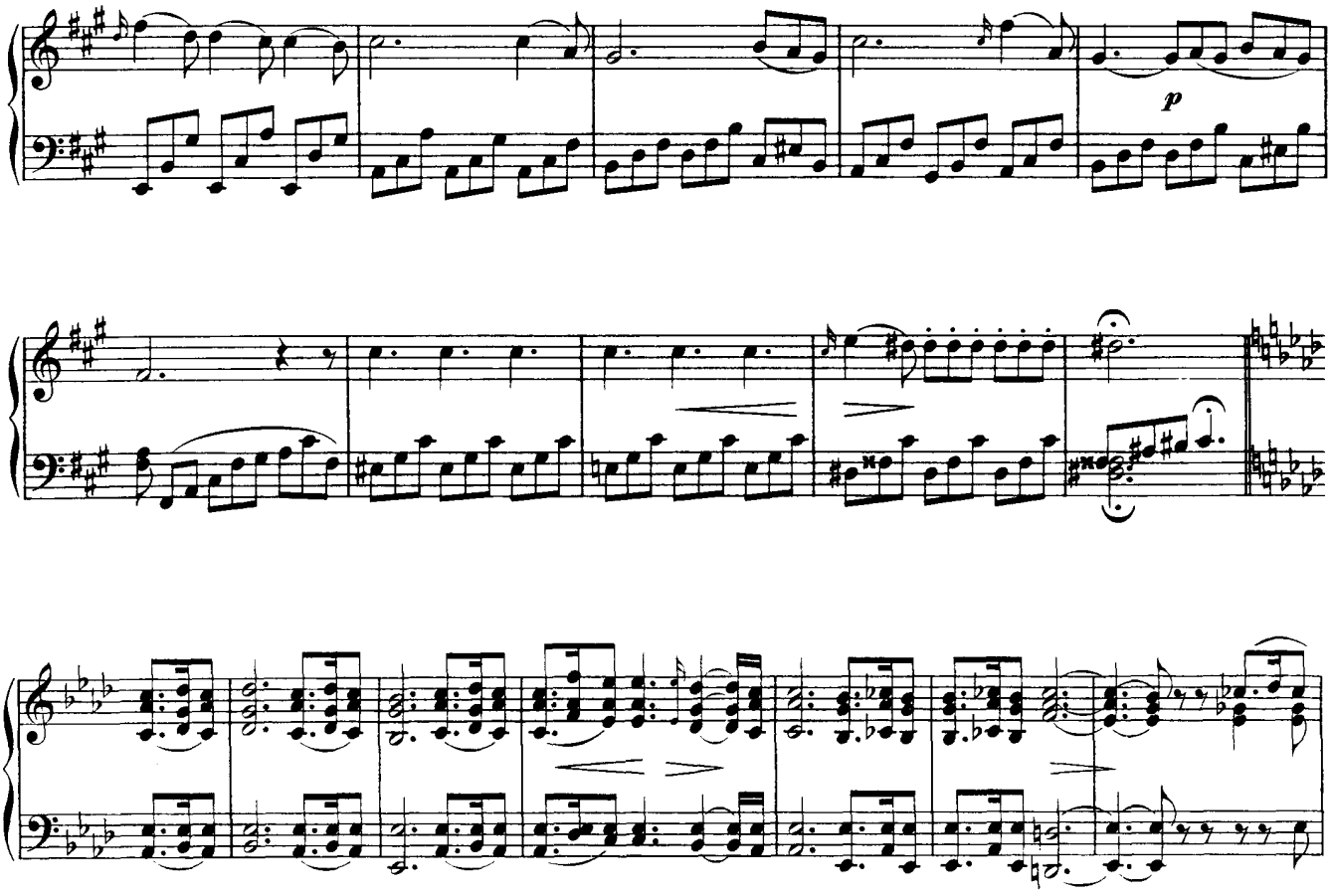
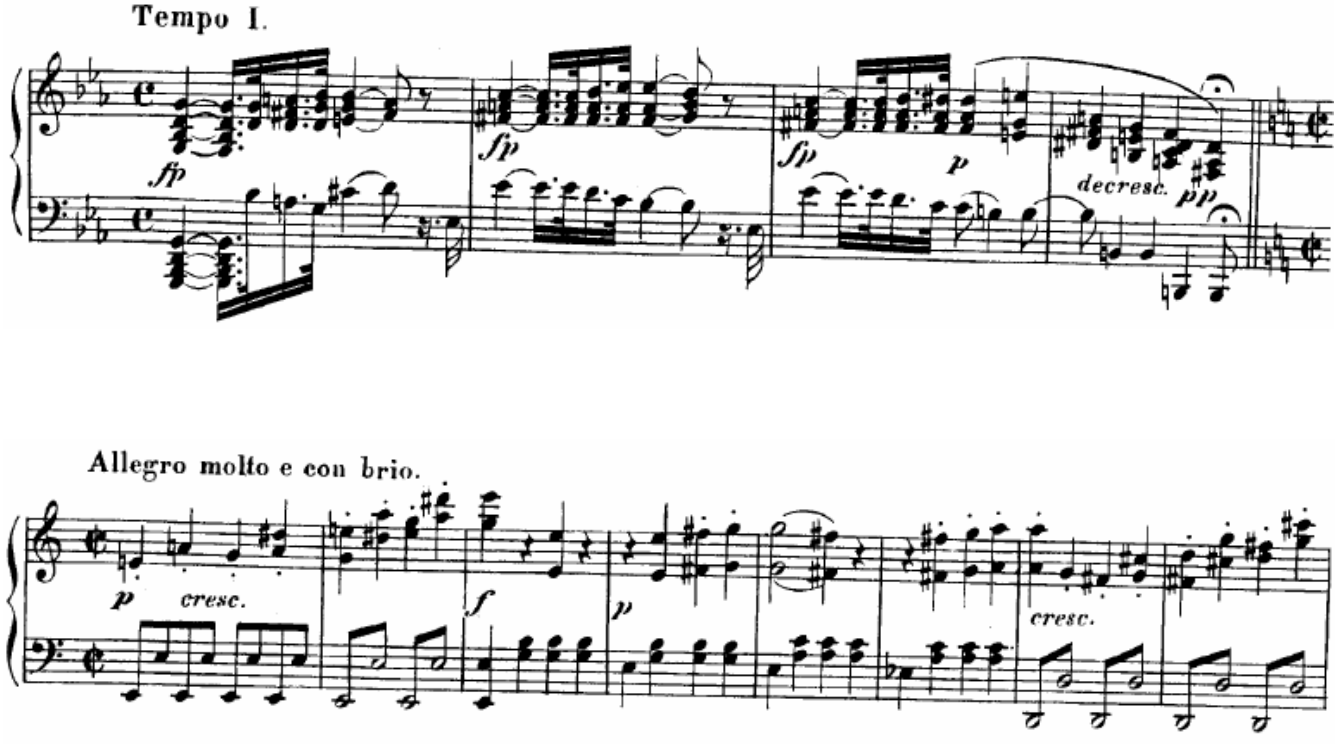
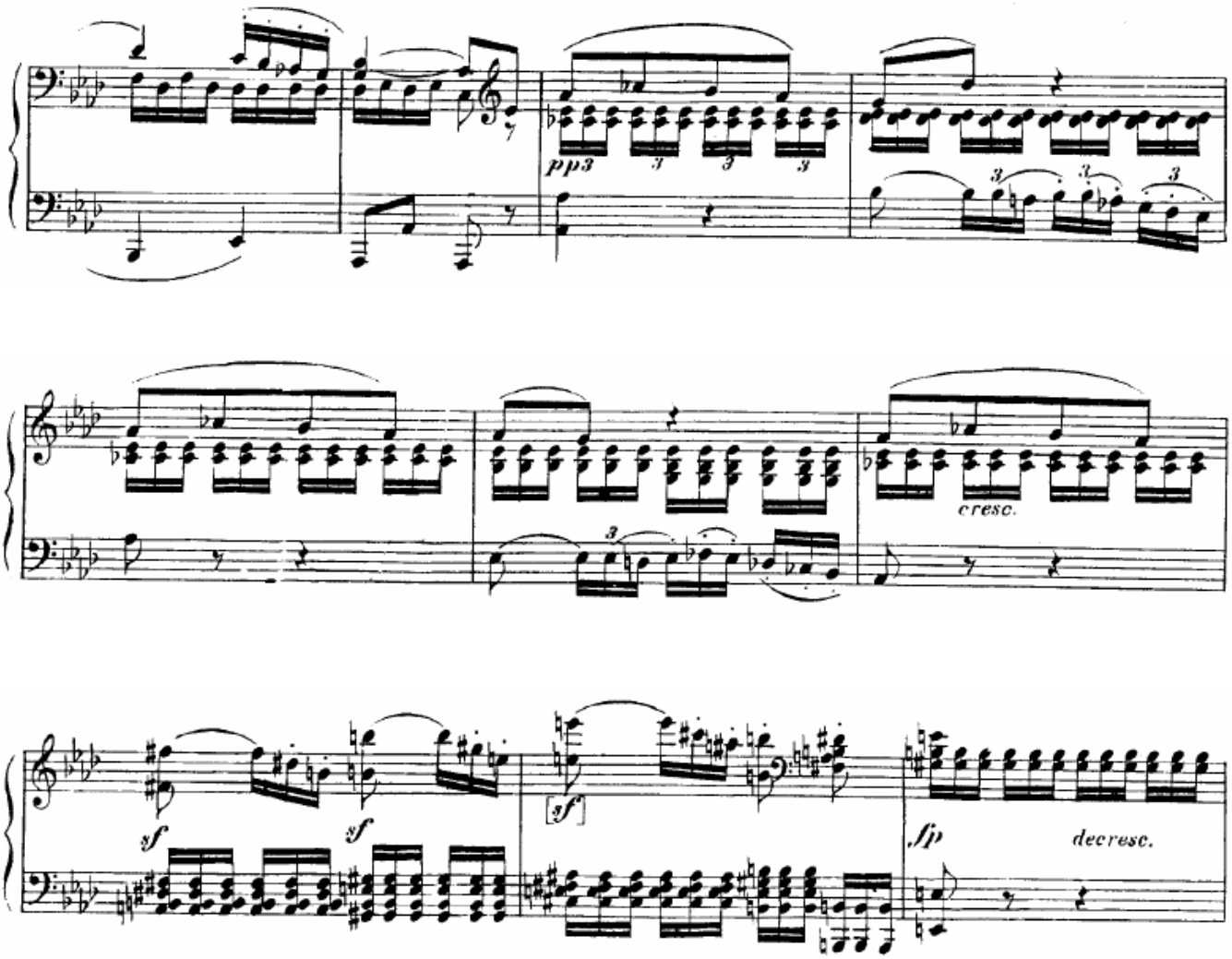
Ejercicio 20. Práctica de las progresiones modulantes.

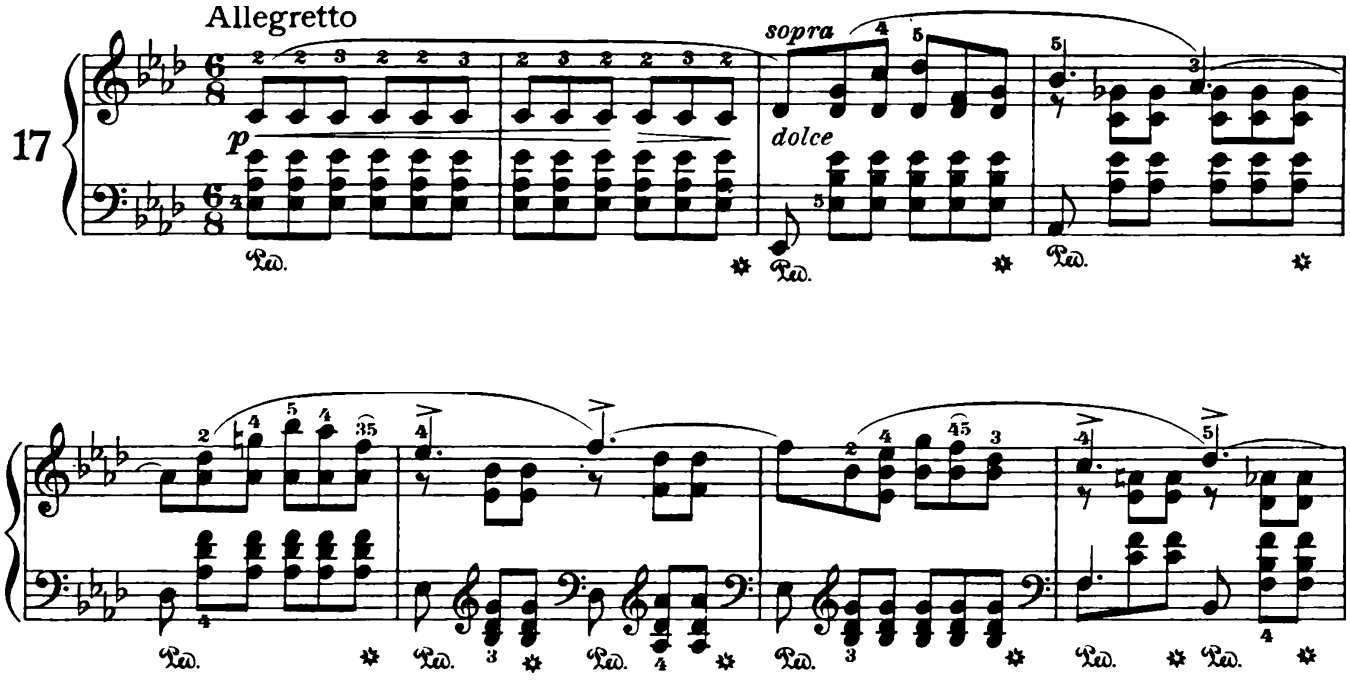
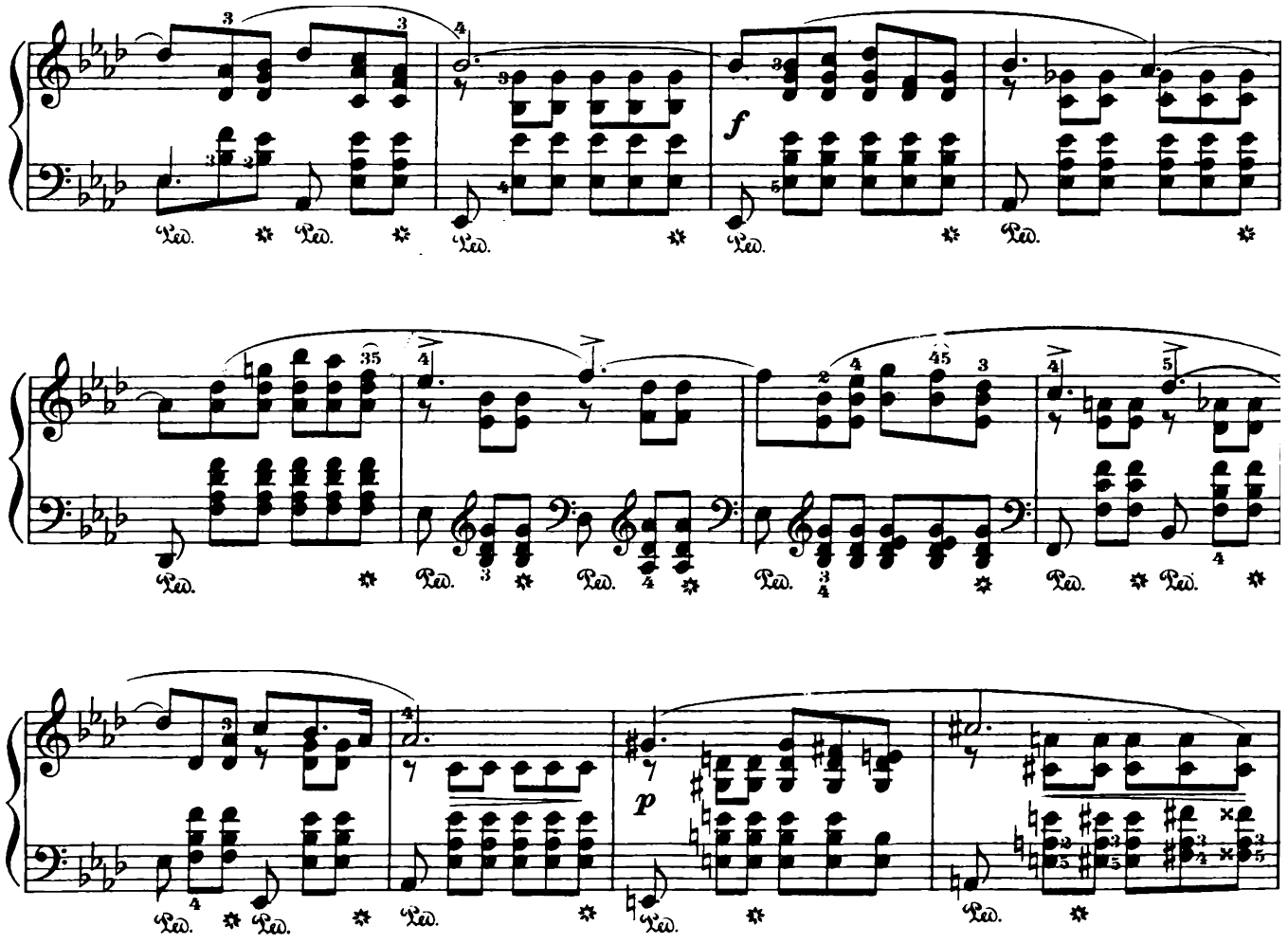


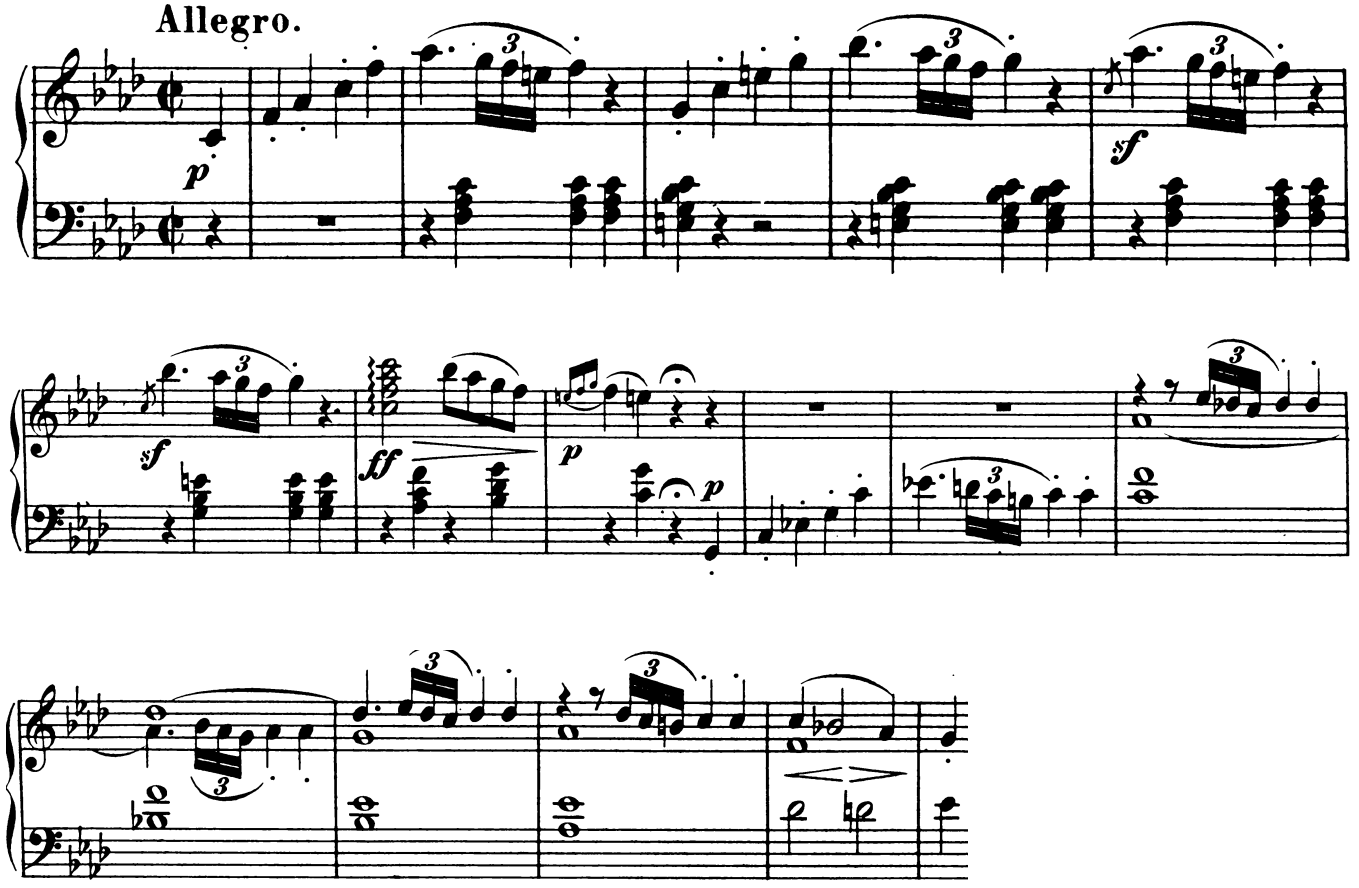
b
c
d
e
f

g
6 5
♯
+6
6
♯
+6
6
♯
♭5 +6
6
♯
♭5 +6 ♭5 ♭6
6
+7

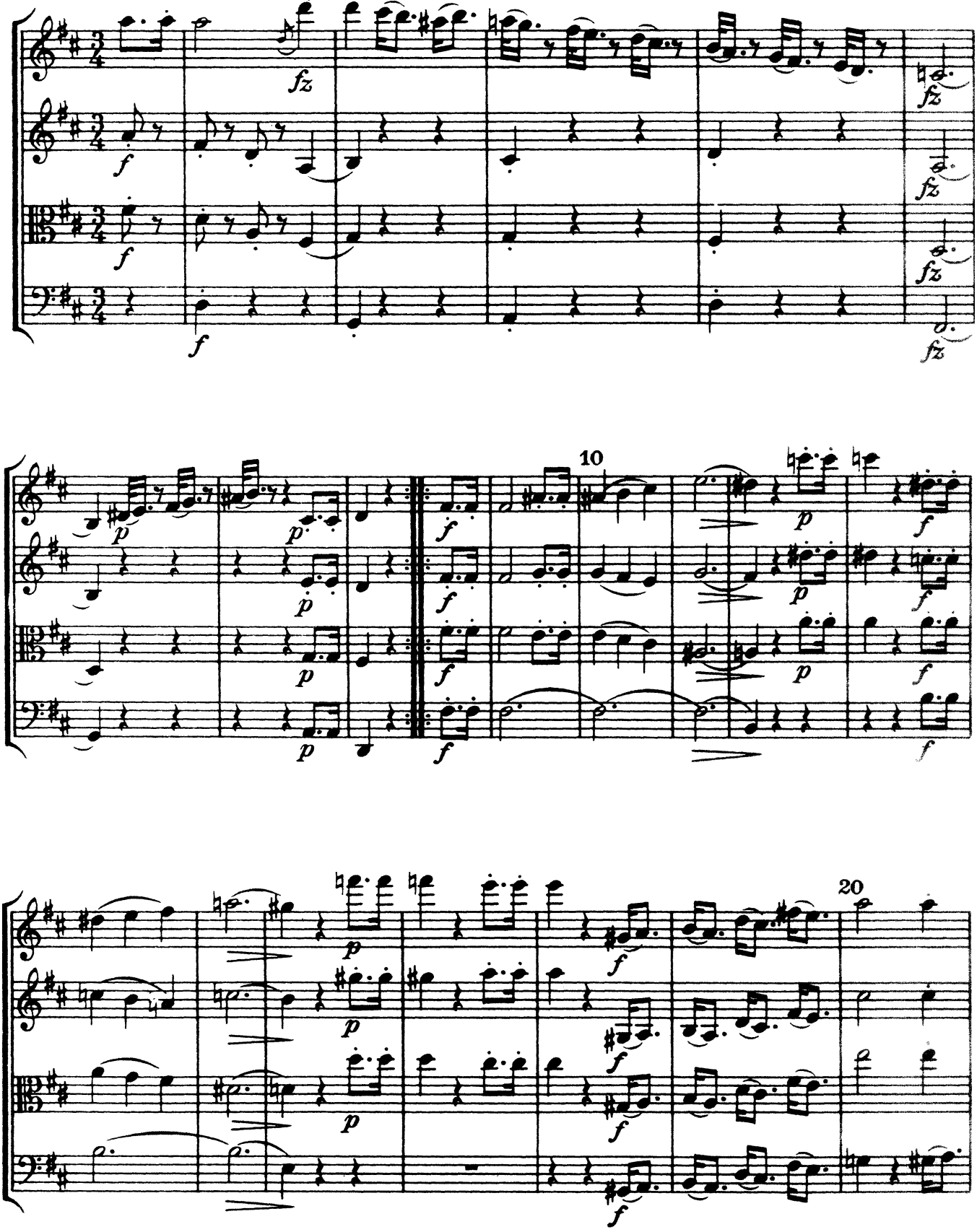
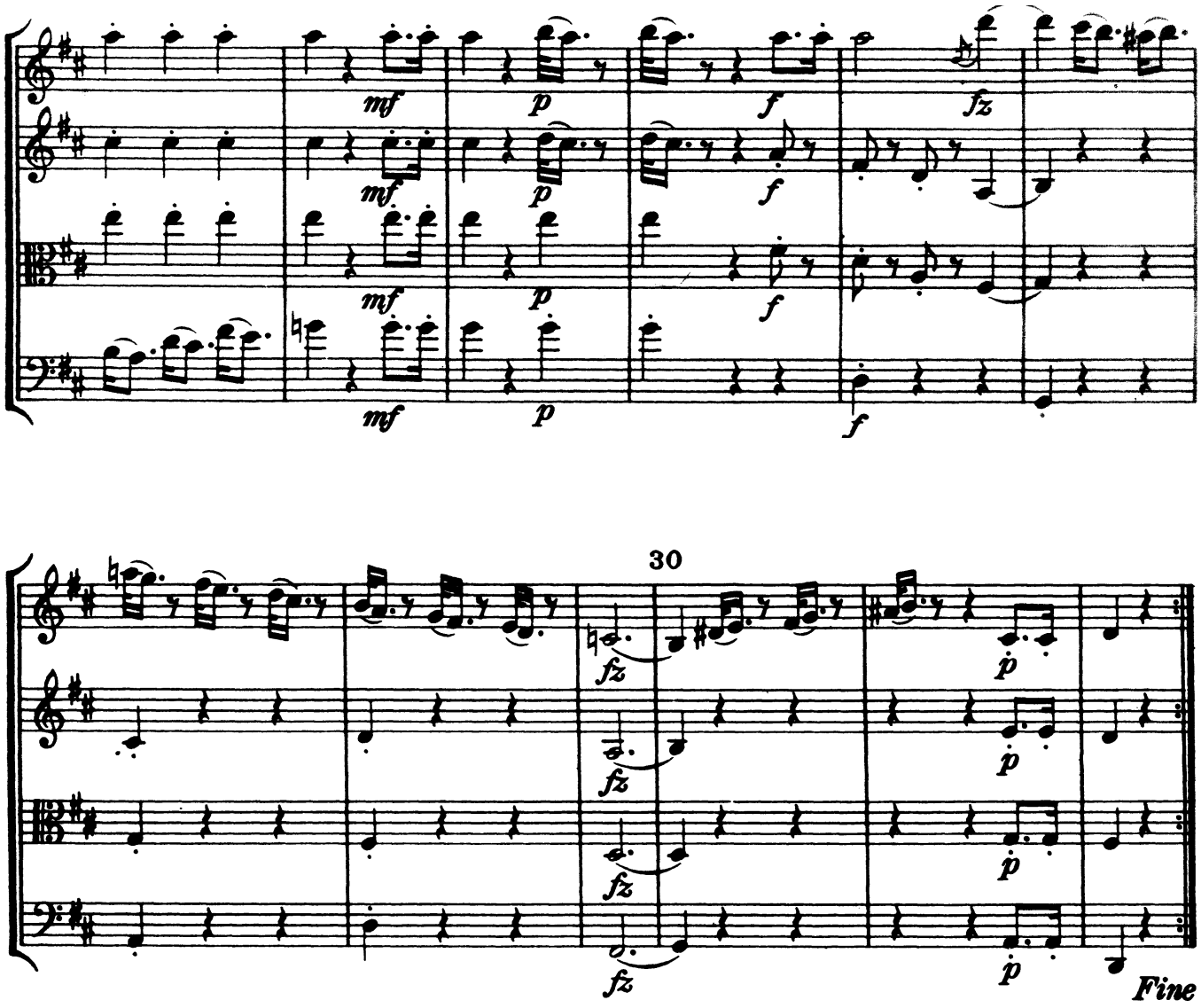
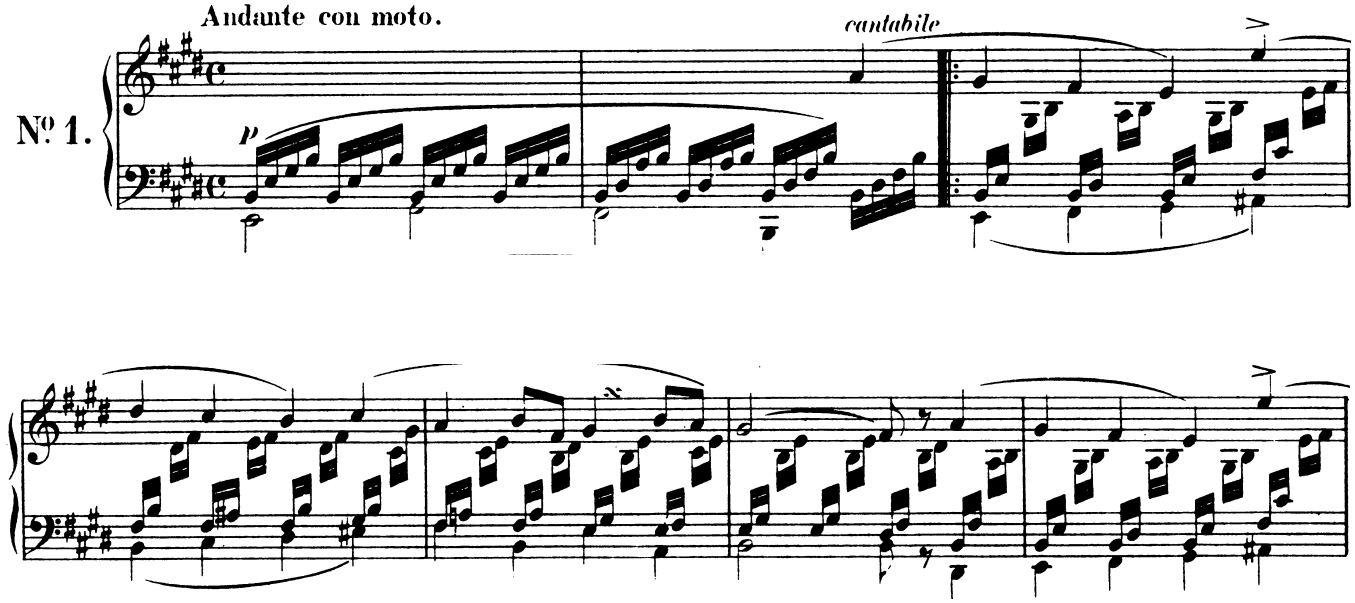
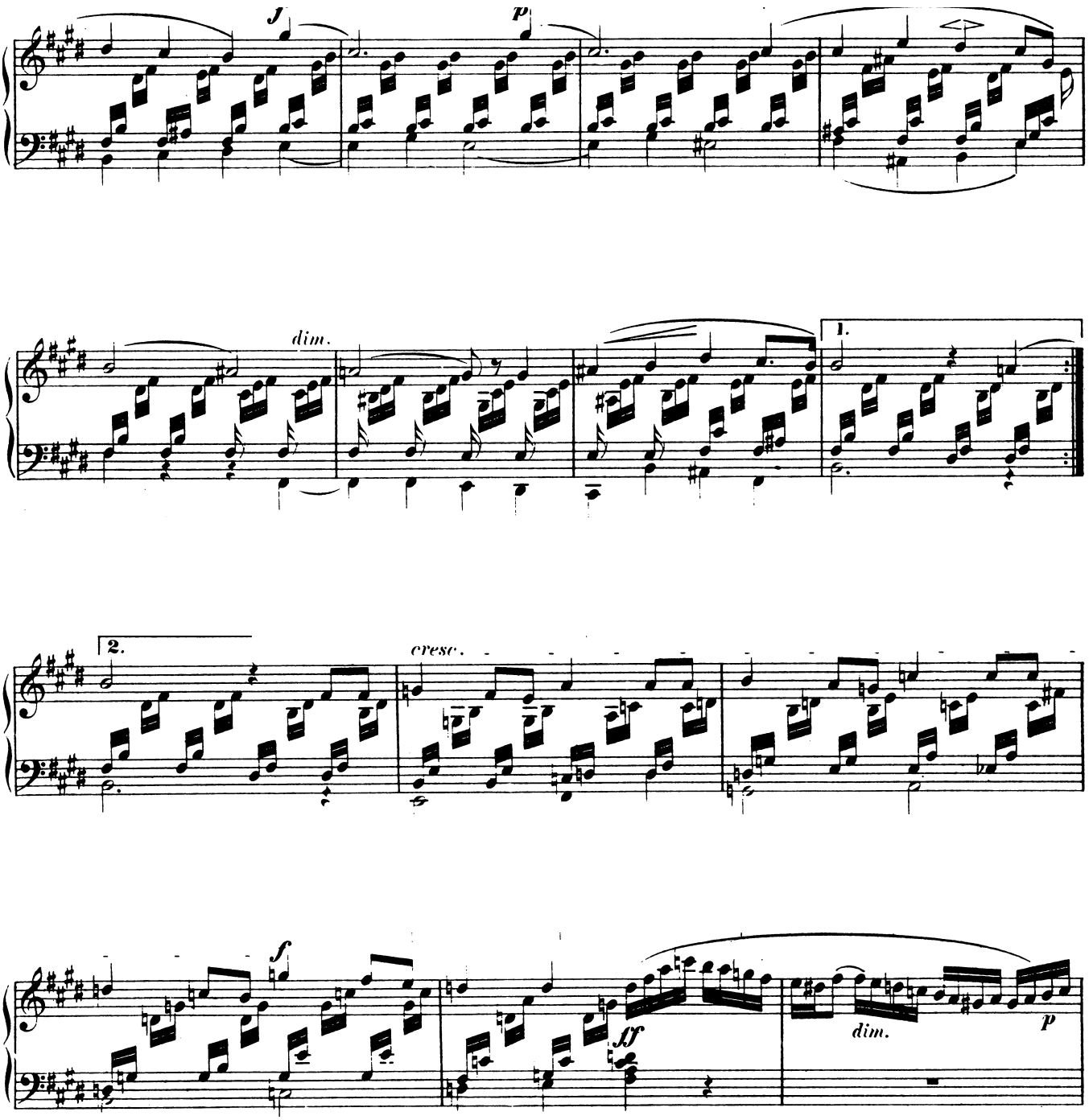
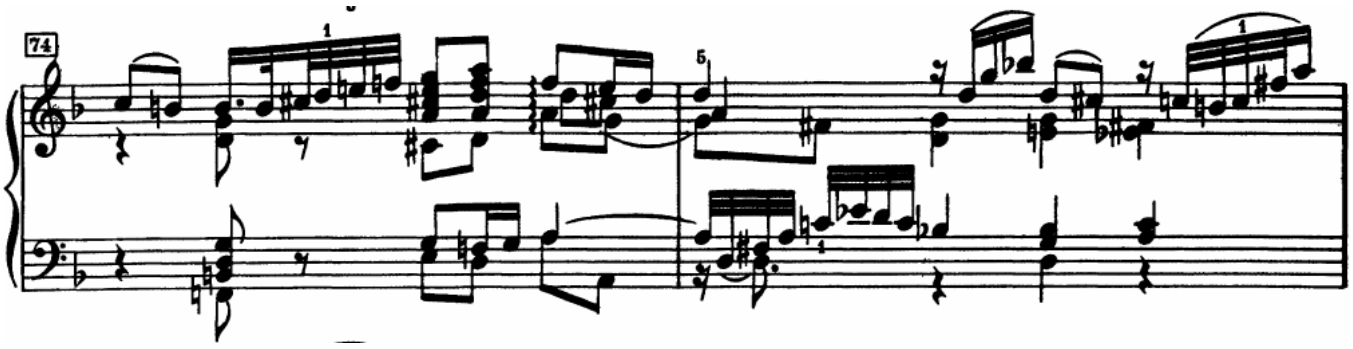
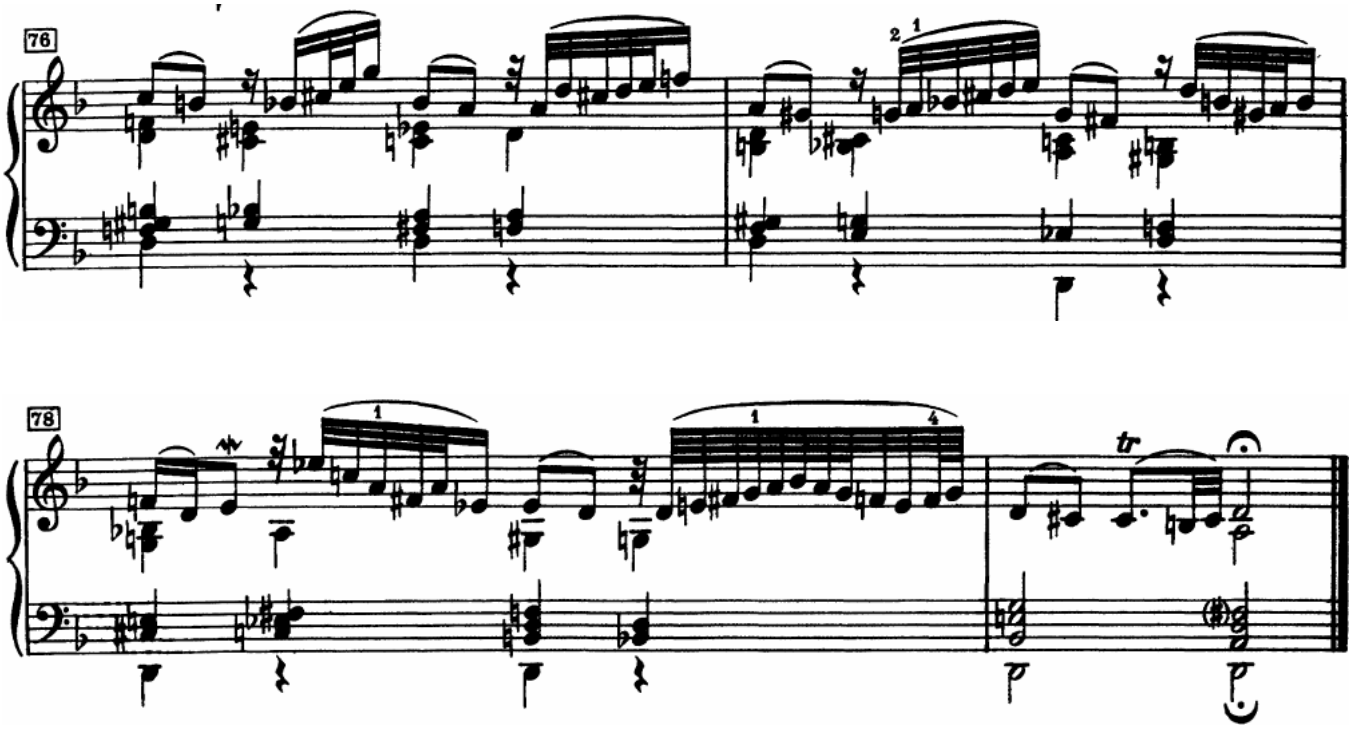
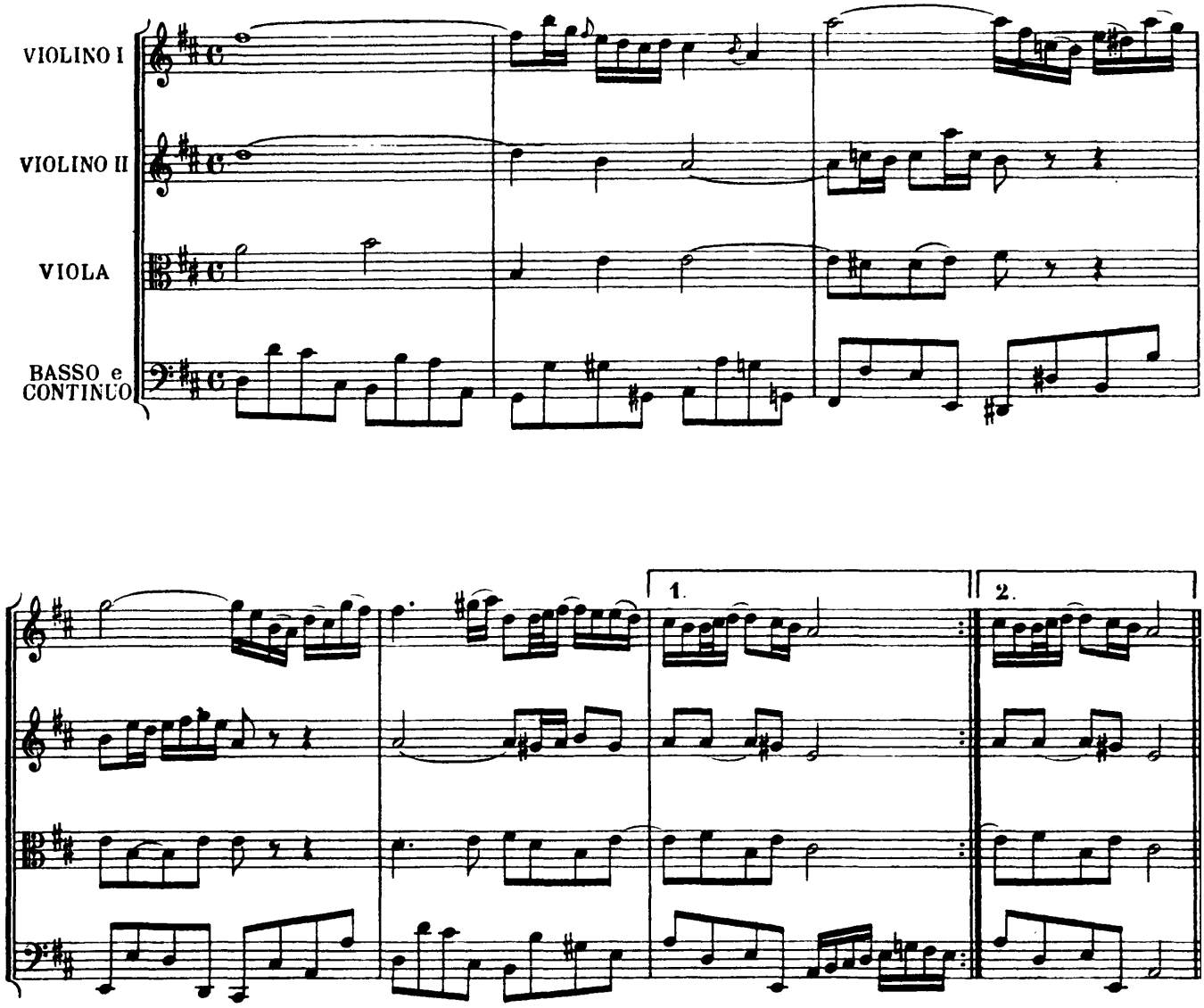
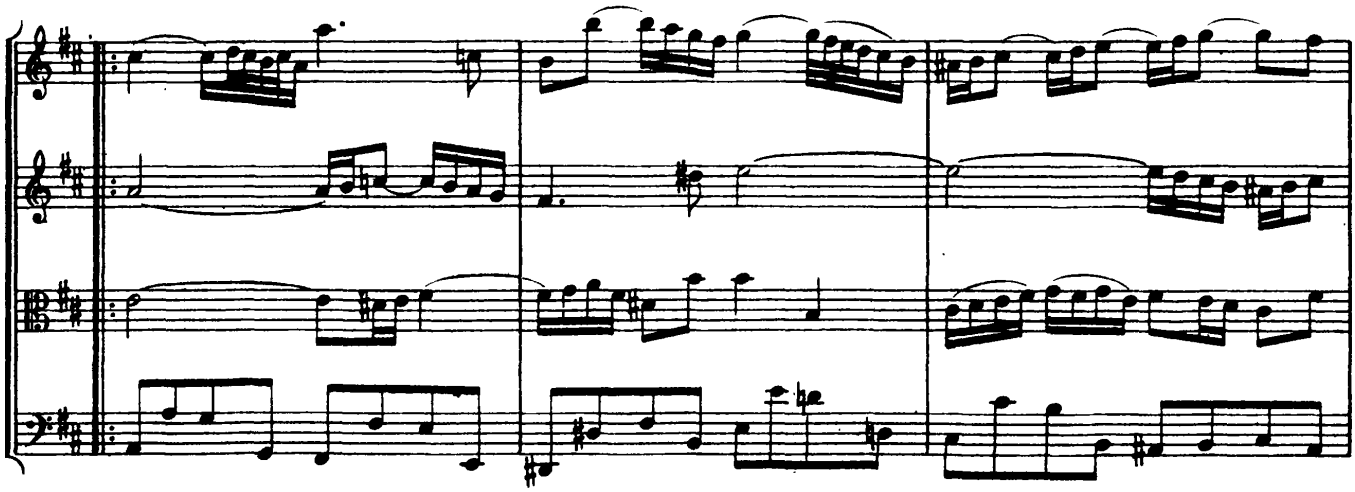
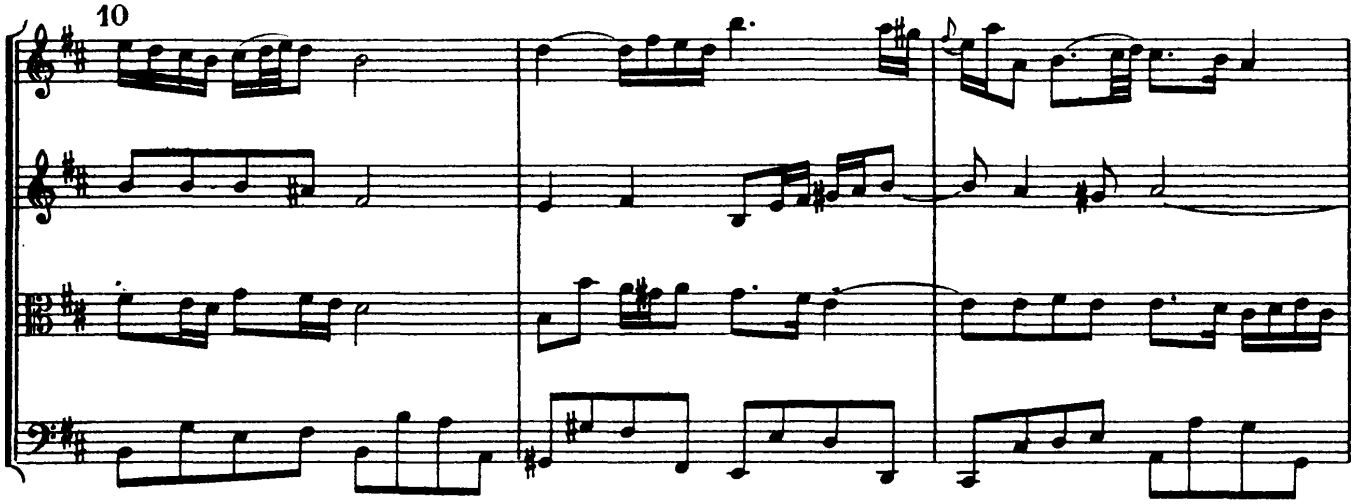
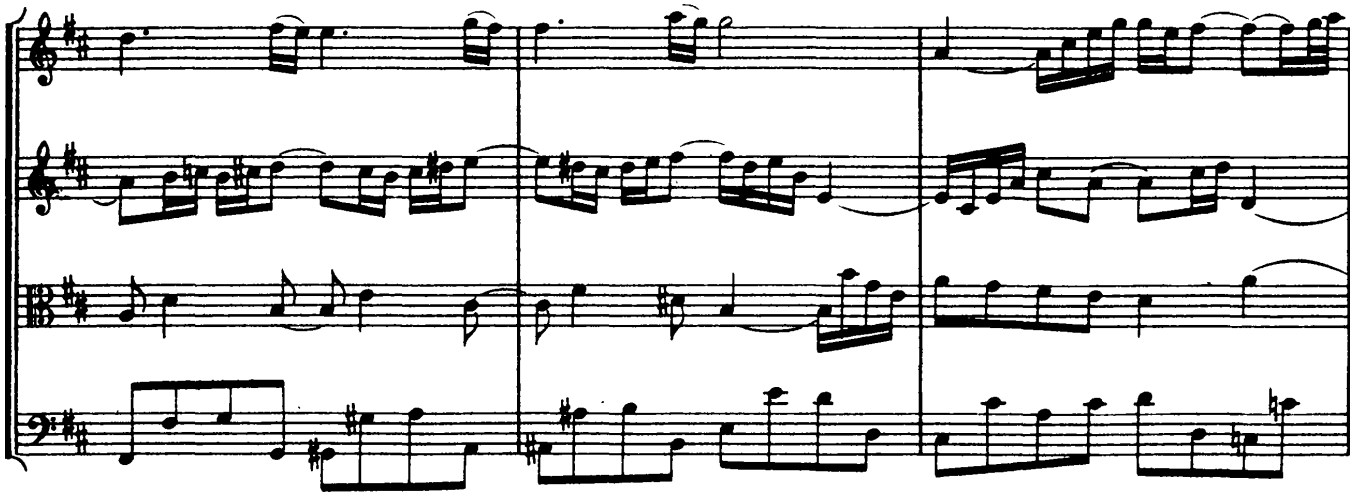
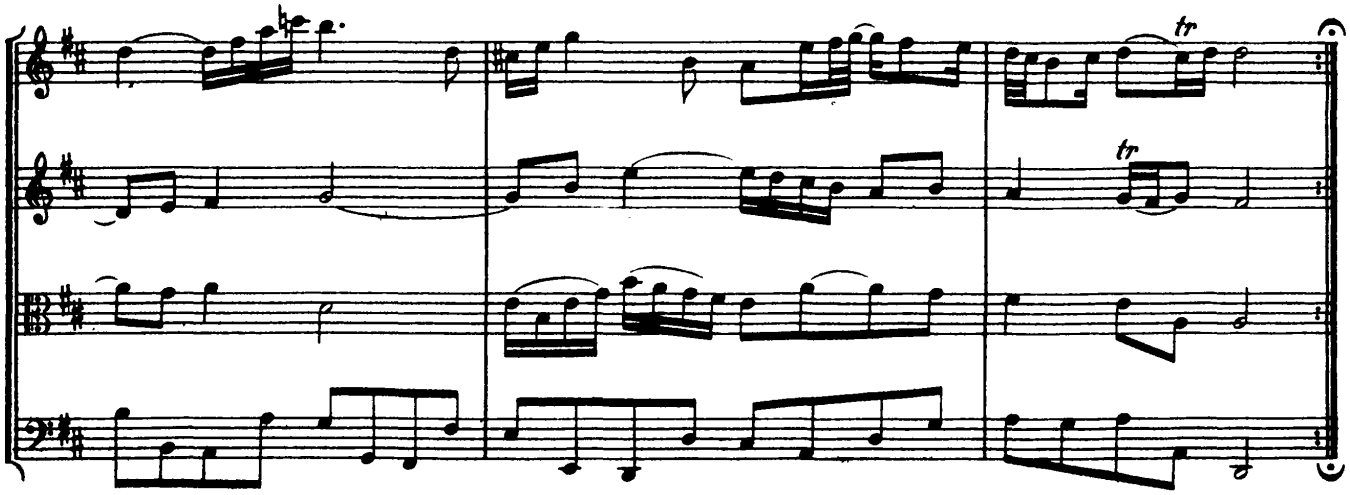
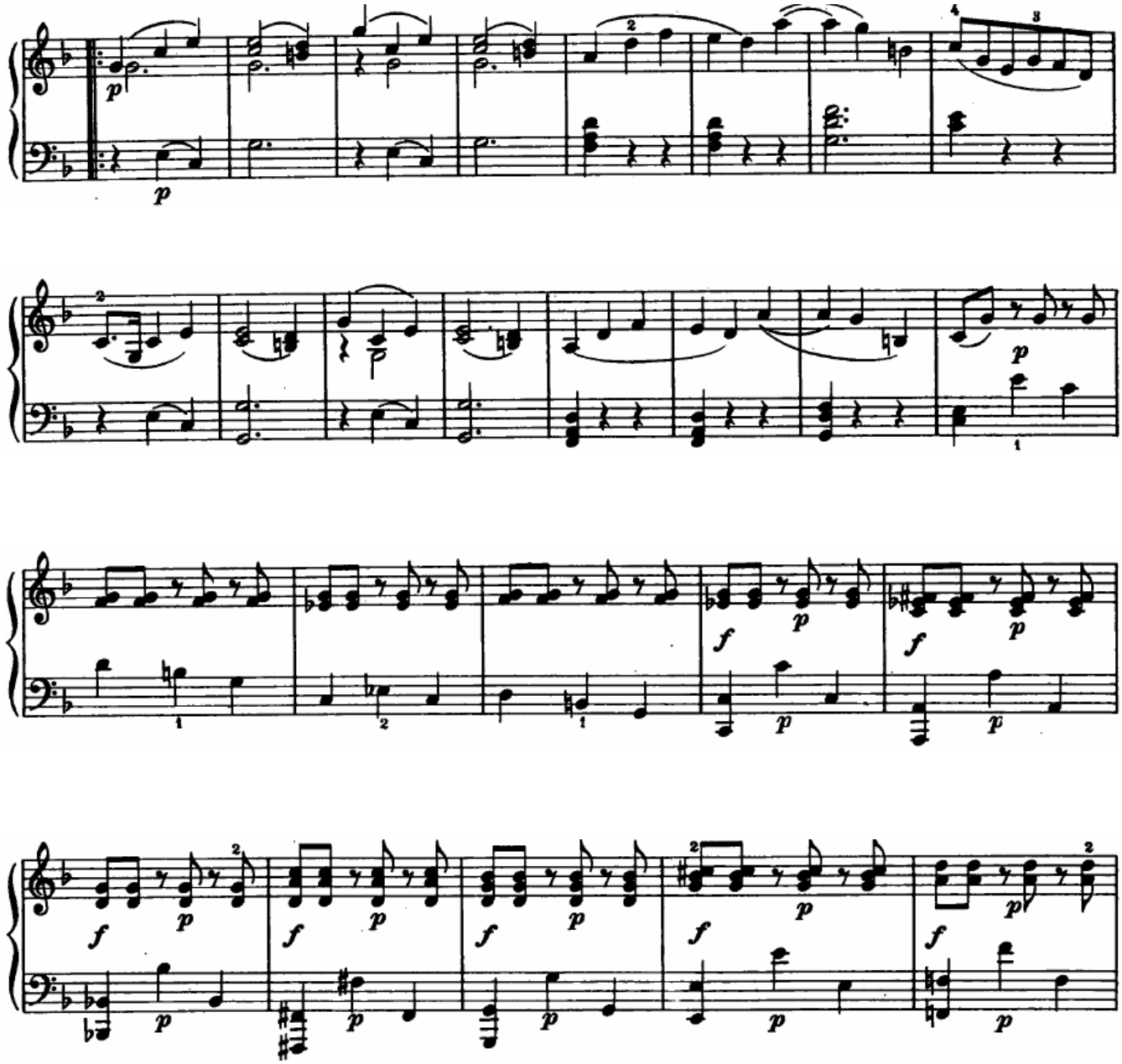
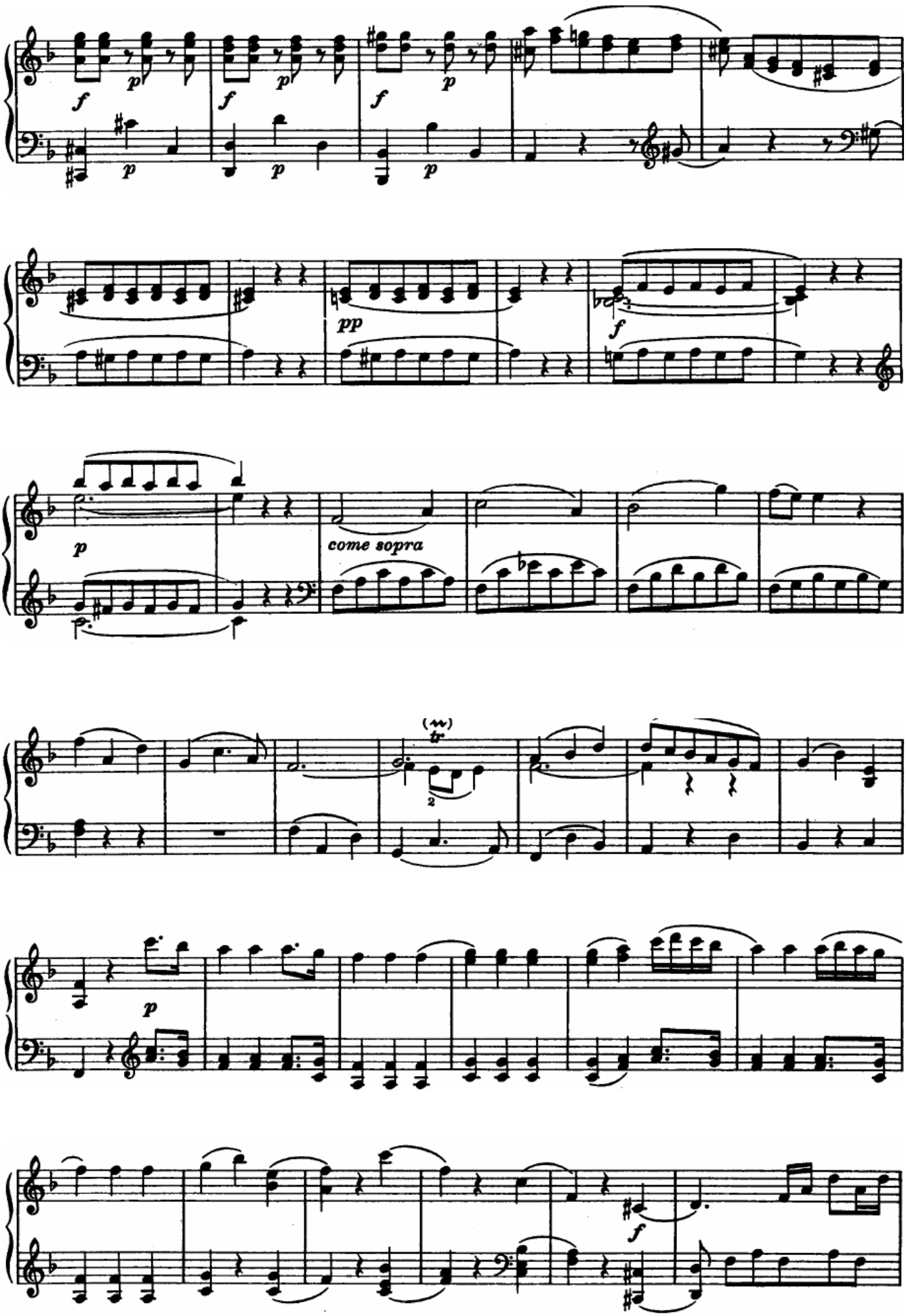
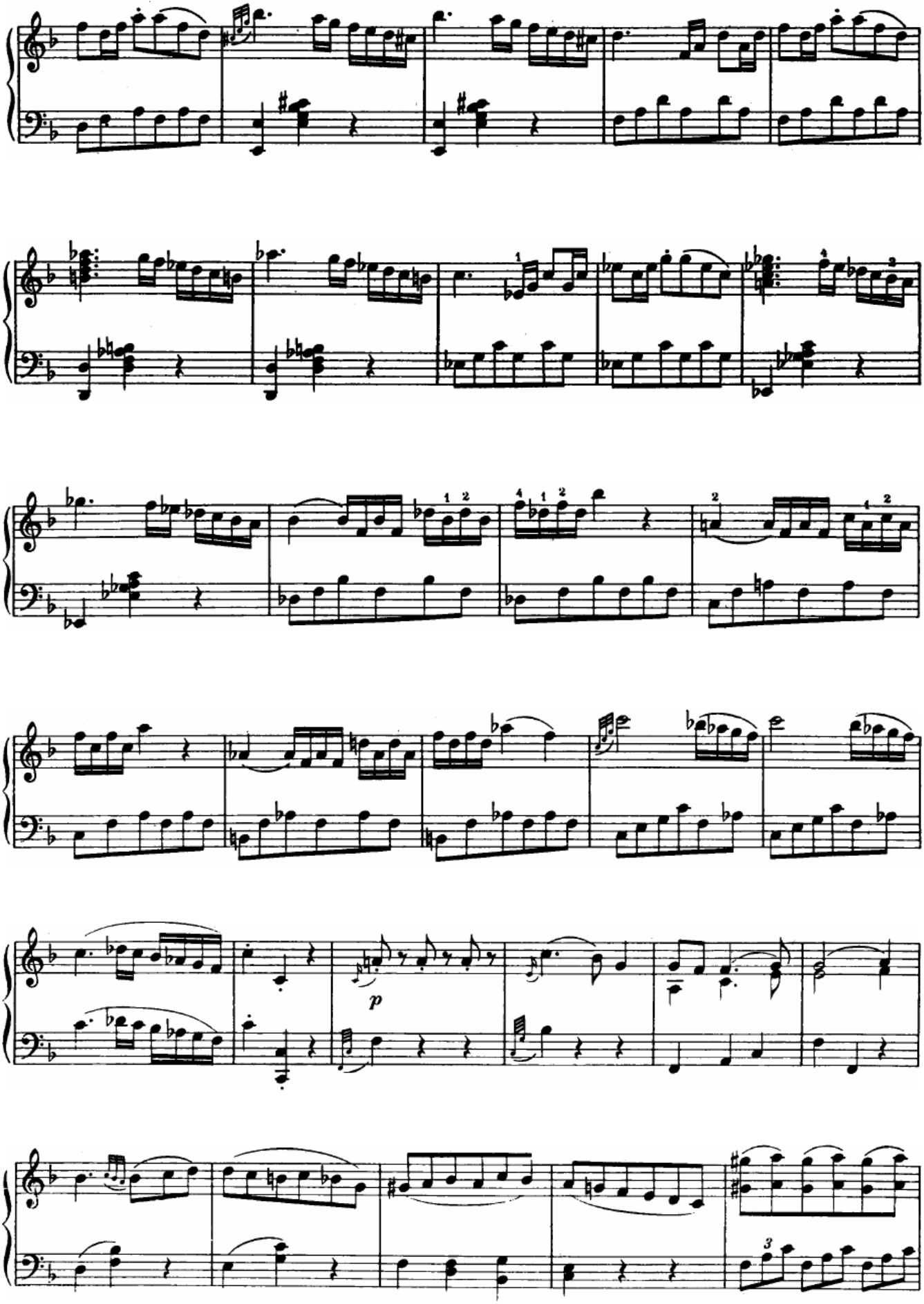
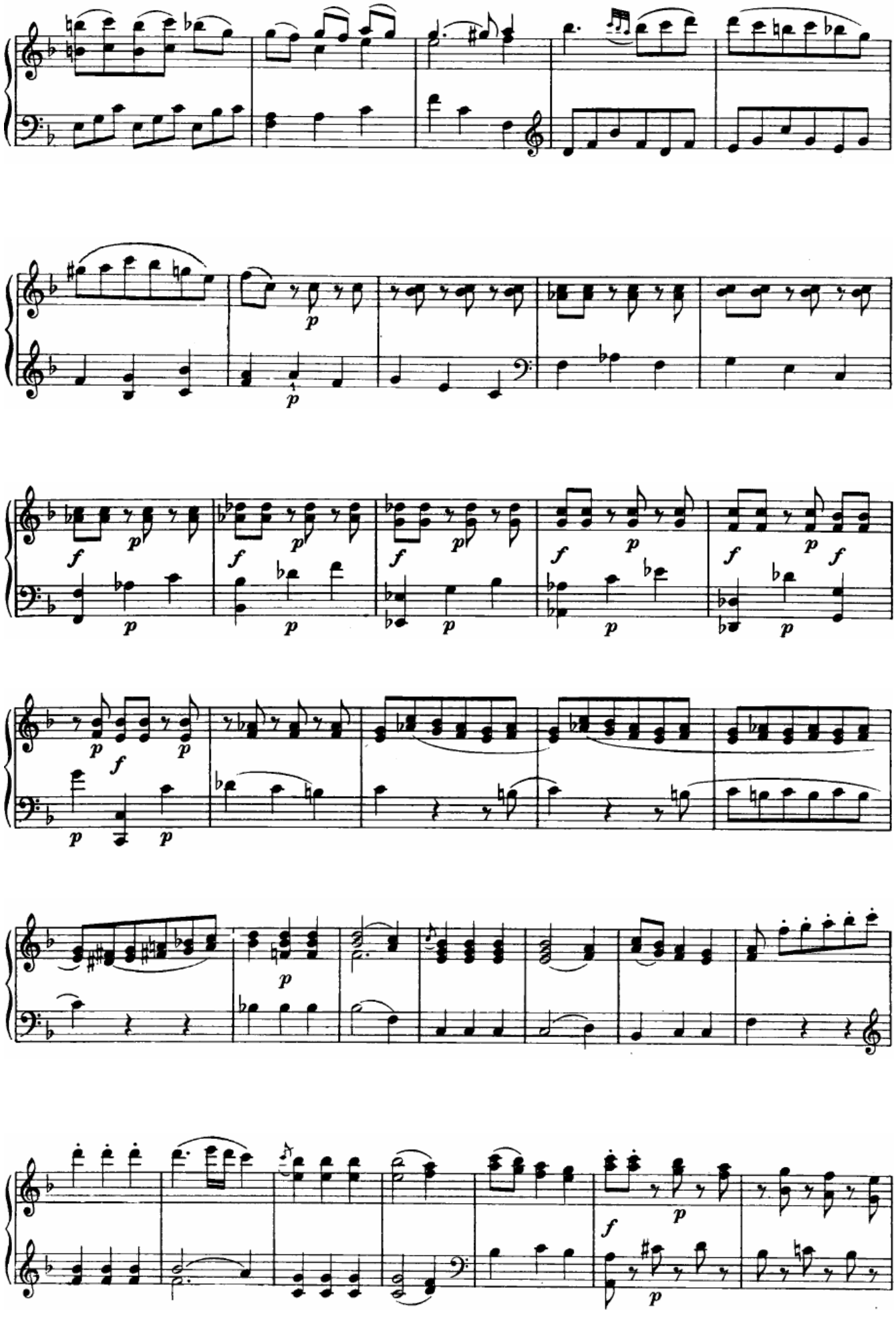
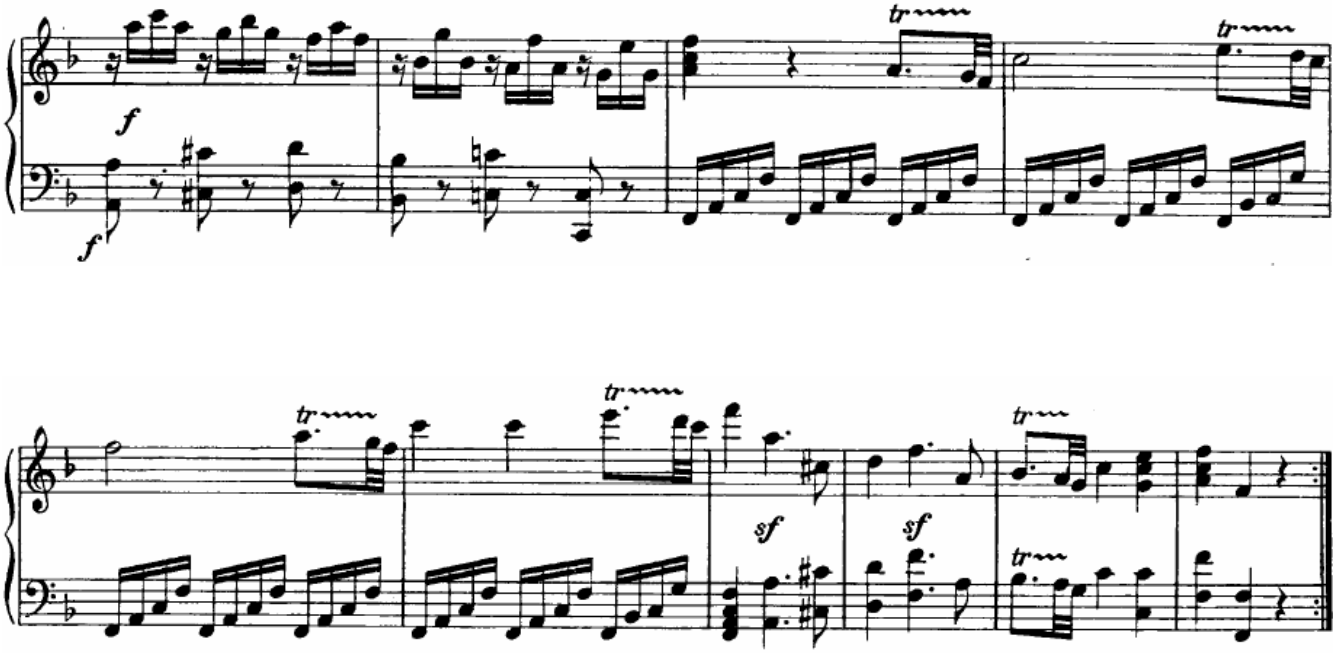
i

Piezas para el análisis armónico

1- F. Mendelssohn, *Sechs Lieder im Freien zu singen op. 48, nº 1: Frühlingsahnung*

2- J. S. Bach, *Coral de la Pasión según San Mateo*

3- Mendelssohn, *Sechs Lieder ohne Wörter op. 38, nº 2 (fragmento)*

4- R. Schumann, *Papillons, op. 2*

No. 2 in A♭ Major

6- Beethoven, *Sonata nº 8 "Patética", 1º movimiento* (fragmento)

7- Beethoven, *Sonata nº 8 "Patética", 2º movimiento* (fragmento)

8- F. Chopin, *Preludios op. 28* (fragmento)



9- Beethoven, *Piano sonata op. 2 nº 1*

III.

Menuetto Allegretto

11- Mendelssohn, *Lieder ohne Wörter, op. 19b* (fragmento)

12- Bach, *Fantasía Cromática BWV 903* (fragmento)

13- Bach, *Suite nº 3 BWV 1068*

10

14- Mozart, *Sonata KV 300 k (332)* (desarrollo y reexposición)

f
p
f
p
f
p
pp
f
p
come sopra
(w)
tr
2
p
f

p

f
f
tr
tr
tr
tr
sf
sf