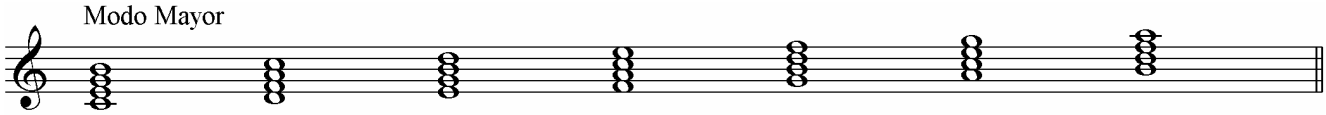
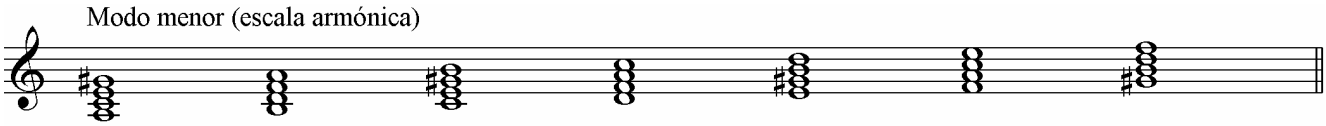
EL ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE

1- Los acordes cuatríadas o de séptima

Los acordes de séptima o cuatríadas se forman adicionando una tercera superior a un acorde tríada. Por lo tanto, estos acordes están formados por cuatro sonidos superpuestos por terceras mayores o menores, resultando ser el intervalo formado por la fundamental y la nota más alejada de ésta una séptima, de ahí su nombre.

Observemos los acordes de séptima que se forman sobre cada uno de los grados de ambos modos:

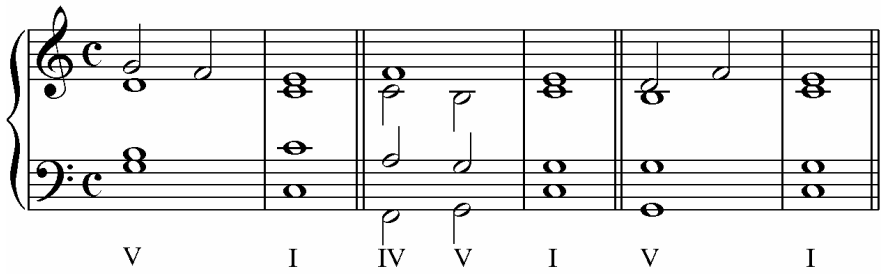




Se forman 7 tipos diferentes de acordes de séptima, pero el acorde de séptima de dominante tiene la misma constitución en ambos modos y no se da otro acorde igual en ningún otro grado. El acorde que se forma sobre el V grado de ambos modos está constituido por: un **acorde perfecto mayor** y una **séptima menor**. Se debe tener siempre muy presente este dato para construir o reconocer en todo momento el acorde de 7ª de dominante. Este acorde es el que con más precisión concreta la tonalidad, tanto en el modo mayor como en el menor.

2-Origen de los acordes de séptima

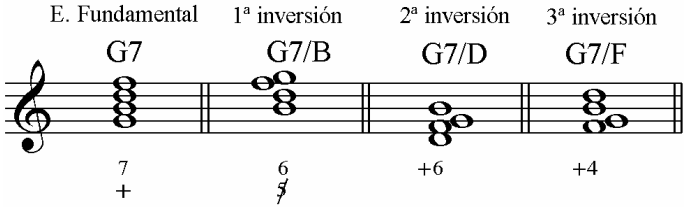
Los acordes se forman por el movimiento de las voces. La séptima, el factor que da su nombre a los acordes de séptima, apareció en un principio como una nota melódica, extraña a la armonía, y de esta manera la encontramos con frecuencia.



Finalmente, la tríada mayor sobre el V con la inclusión de la séptima desde la fundamental, vino a formar parte del vocabulario armónico. Por lo tanto, en el período de la práctica común la séptima sobre el acorde de dominante continuó utilizándose como una nota extraña, pero también sin este carácter.

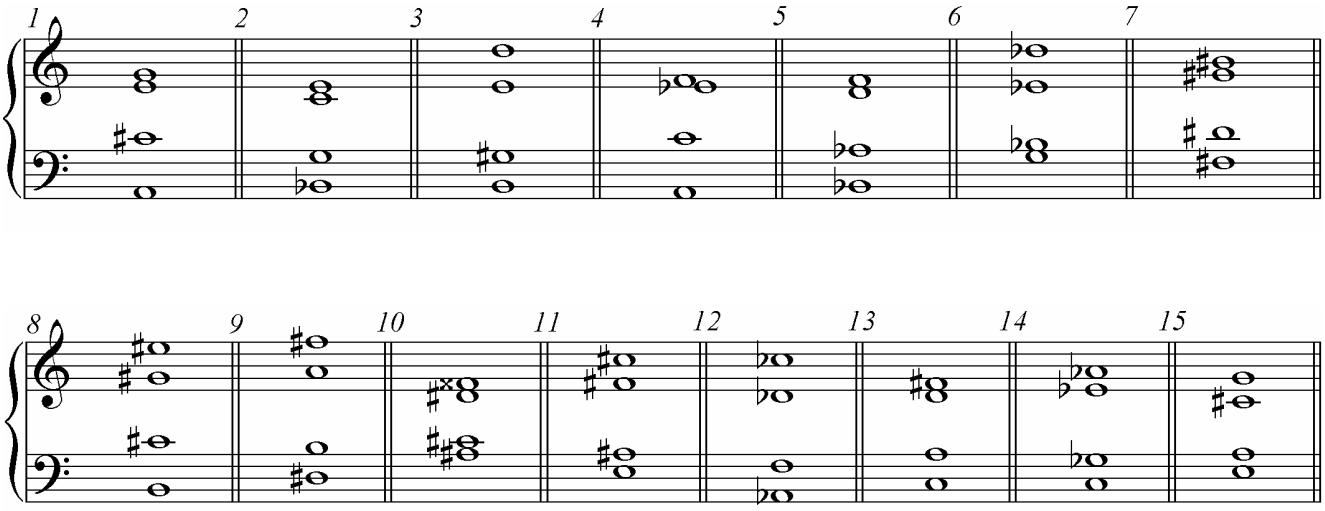
3-Cifrado del acorde de séptima de dominante

En el cifrado por intervalos, para reconocer los acordes de cuatro sonidos bastaría con cifrar la fundamental y la última nota constitutiva del acorde, en este caso la 7ª. Pero en el acorde de séptima de dominante el cifrado no se ajusta a esta norma, ya que se han establecido unos convencionalismos que simplifican el cifrado e indican qué intervalo forma la sensible con el bajo, lo cual es suficiente para reconocer el acorde. Con el cifrado americano el estado fundamental del acorde se cifra escribiendo la letra correspondiente a la fundamental en mayúscula, lo cual indica que la tríada es mayor, y añadiendo un 7. Este número indica siempre una 7ª menor. Si la 7ª fuera mayor o disminuída habría que indicarlo de otro modo que ya veremos más adelante.

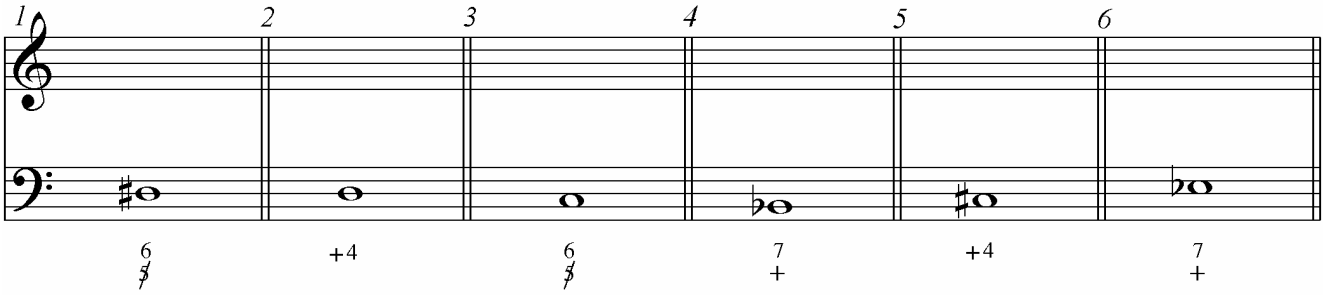


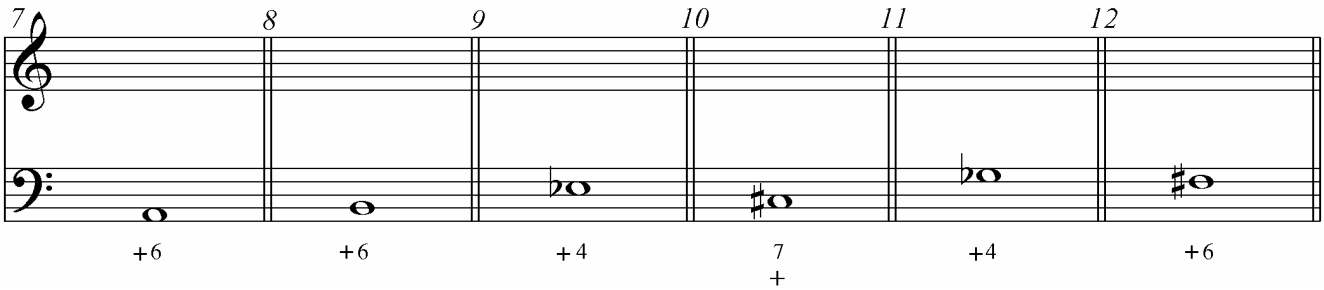
Las alteraciones que puedan aparecer en este acorde no se indican, por lo tanto, es importante recordar que estos cifrados hacen referencia a un acorde de séptima de dominante el cual, en estado fundamental, está formado por un acorde tríada perfecto mayor con una 7ª menor añadida.

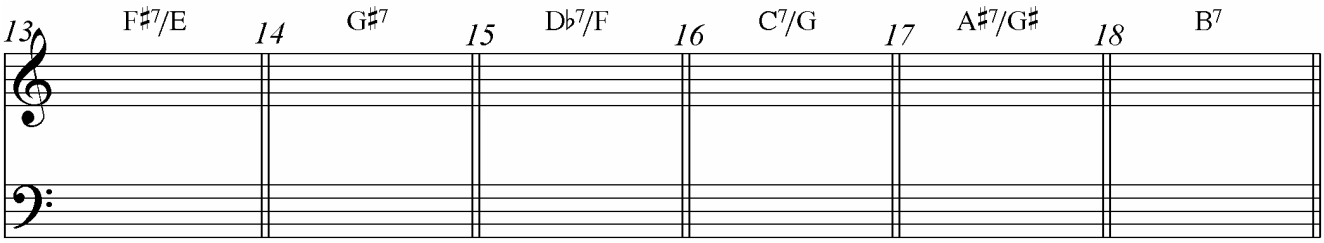
Ejercicio 1- Cifrar los siguientes acordes e indicar la tonalidad a la que pertenecen.



Ejercicio 2- Escribir a dos pentagramas los acordes cifrados e indicar la tonalidad.







4-Resolución y enlace del acorde de séptima de dominante

La resolución regular del acorde de séptima de dominante es sobre el I grado. Probablemente es la progresión tonal más importante y común en la música.

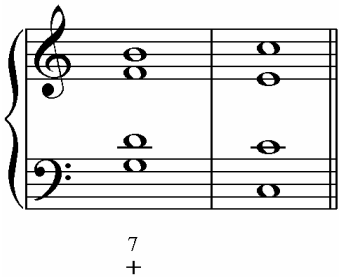
Este acorde contiene dos intervalos disonantes: la quinta disminuida entre la tercera y la séptima, y la séptima menor entre la fundamental y la séptima. En la práctica común se procura resolver estos intervalos disonantes en intervalos consonantes. Por lo tanto, posee **dos notas de resolución obligada**:

*La sensible sube a la tónica

*La séptima del acorde, al ser nota disonante, resuelve bajando por grados conjuntos (desciende una segunda).

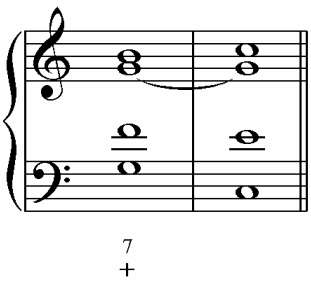
Vamos a observar cómo enlaza el acorde de séptima de dominante en sus diferentes inversiones con el I grado:

a) Enlace del acorde de séptima de dominante en estado fundamental:

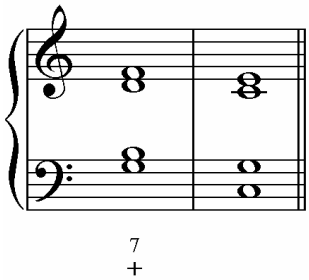


Cuando utilizamos el acorde de séptima de dominante en estado fundamental con todas las notas del acorde (completo), el acorde de tónica queda incompleto, con la fundamental triplificada. La quinta del acorde de séptima de dominante (en este caso el “re”), es una nota libre de movimientos, pero lo más normal es que descienda a la tónica en lugar de duplicar el tercer grado (mi). El equilibrio tonal de tres fundamentales y una tercera es preferido en general al de dos fundamentales y dos terceras. Esto confirma la preferencia de duplicar los grados tonales.

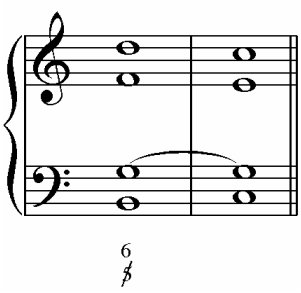
El acorde de séptima de dominante en estado fundamental se presenta incompleto muchas veces. La quinta de este acorde (5ª justa) no es esencial para una sonoridad satisfactoria, por lo tanto se omite con frecuencia, con la consiguiente duplicación de la fundamental. Esta duplicación de la fundamental en el acorde de séptima de dominante hace que este acorde tenga una nota común con el acorde de tónica y que el acorde tónica aparezca completo. (Cuando el acorde de séptima de dominante aparece invertido suele estar siempre completo, no elimina ninguna de sus notas).



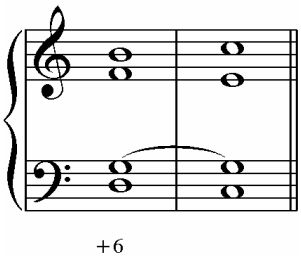
A fin de que el acorde de tónica incluya la quinta, la sensible puede descender a la quinta del acorde de tónica cuando ésta se encuentre en las voces del tenor o el contralto (si la sensible se encuentra en el soprano debe resolver en la tónica).



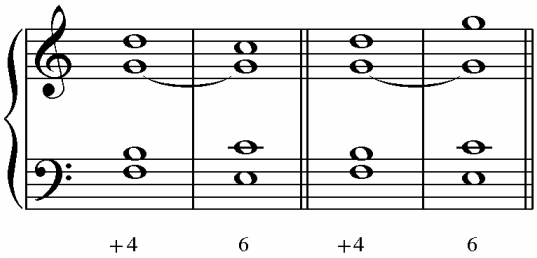
b) Enlace del acorde de séptima de dominante en primera inversión:



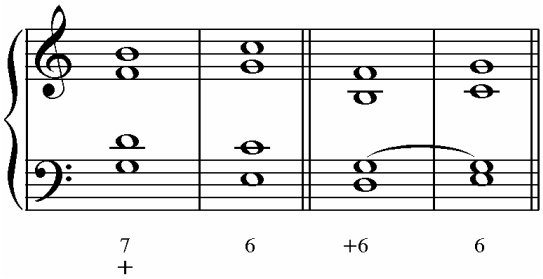
b) Enlace del acorde de séptima de dominante en segunda inversión:



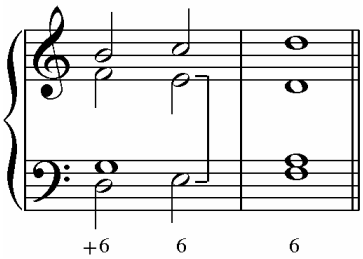
c) Enlace del acorde de séptima de dominante en tercera inversión:



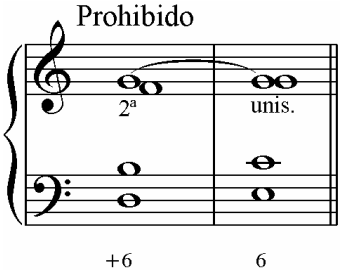
e) Resolución excepcional de la séptima: cuando la nota en la cual resuelve la séptima está ya en otra voz, ésta resuelve de forma excepcional subiendo, con lo cual se evita la duplicación de la tercera en el acorde de tónica.



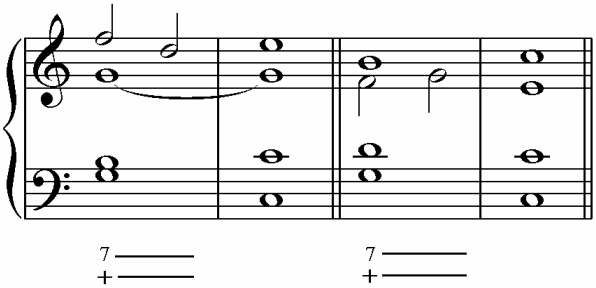
Cuando el acorde de séptima de dominante enlaza con el primer grado en primera inversión se permite que se duplique el bajo en este último si se justifica por la línea melódica, es decir, si se produce un movimiento contrario con el bajo.



No conviene que la séptima suba cuando se pasa de un intervalo de 2ª a un unísono, ya que ambas voces se fundirían en un unísono, lo cual es una conducción pobre y confusa como resolución de una disonancia.



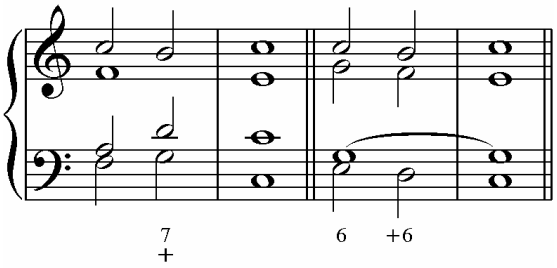
Antes de resolver la séptima, ésta puede pasar por otra nota del acorde:



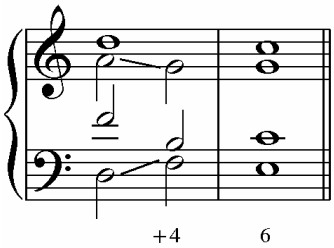
5-Cómo abordar el intervalo de séptima

Antiguamente era obligatoria la preparación de la séptima en el acorde de séptima de dominante. Fue C. Monteverdi quien lo liberó de este condicionamiento, dándole así una nueva vida y potenciándolo como base de todo el sistema tonal.

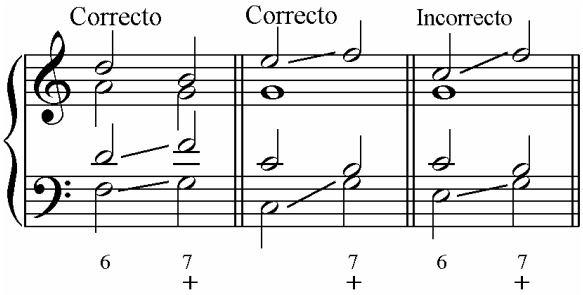
El intervalo de séptima es un intervalo disonante que exige que seamos cuidadosos a la hora de llegar a él. Lo mejor es preparar la séptima si se puede, en caso de que no sea posible, preparar la fundamental. Una nota está preparada cuando forma parte del acorde anterior y se mantiene en la misma voz.



Si no se puede preparar ni la séptima ni la fundamental, es mejor que se llegue a este intervalo por movimiento contrario.

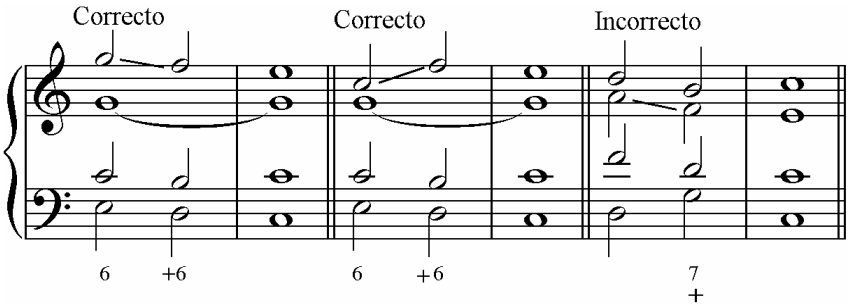


Si se llega por movimiento directo al intervalo de séptima seguir las normas de las octavas directas: en partes extremas el soprano tiene que ir por grados conjuntos, y en partes intermedias una de las dos voces hará un movimiento conjunto.

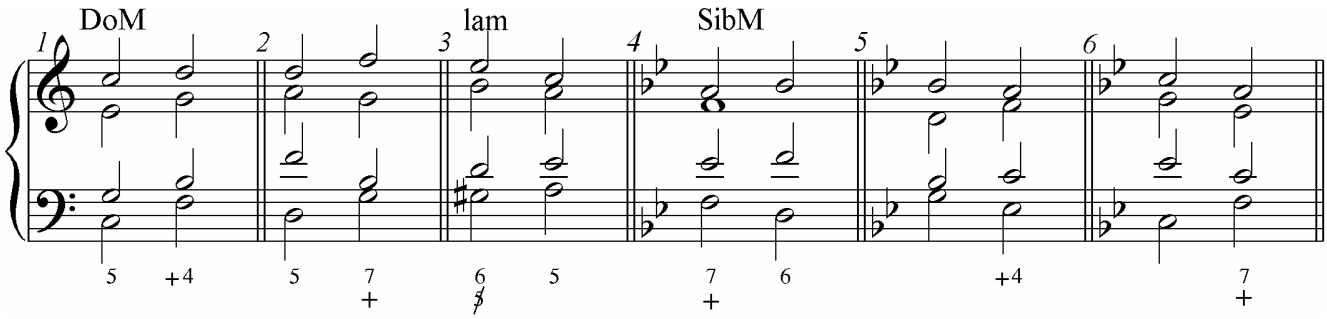


6-Cómo abordar melódicamente la séptima (la nota)

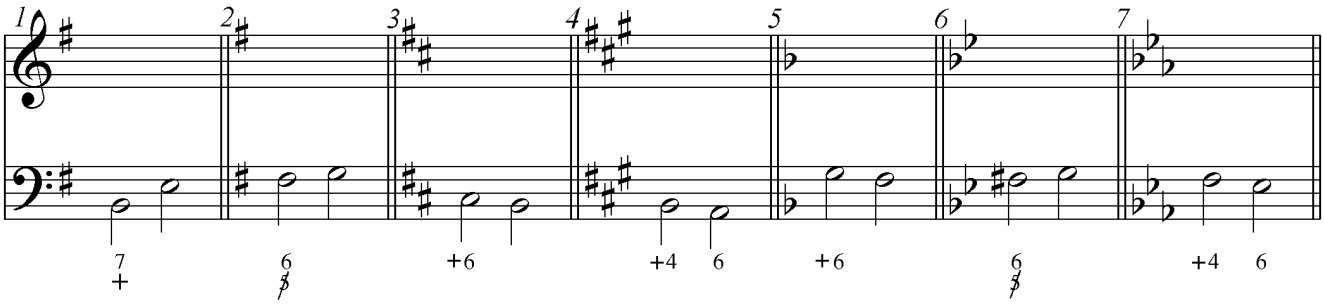
La séptima del acorde es una nota que resuelve obligatoriamente bajando, por lo tanto la abordaremos en el mismo sentido en que resuelve por grados conjuntos, o bien en sentido contrario desde cualquier punto. No se debe introducir por un movimiento disjunto descendente.

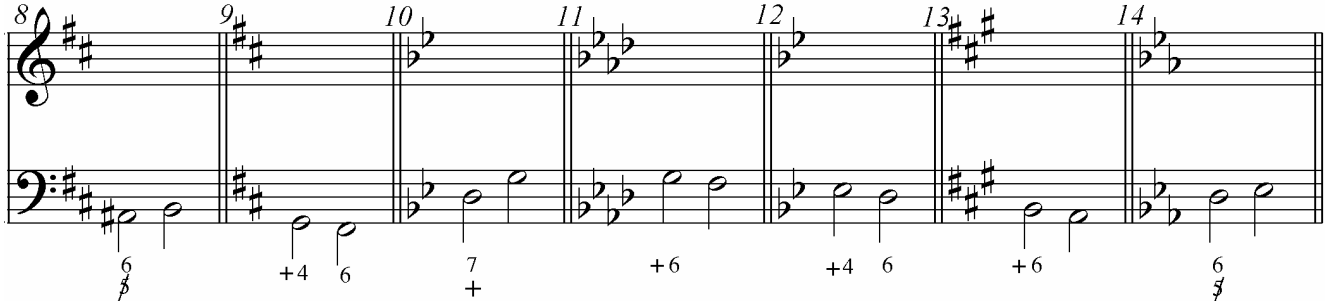


Ejercicio 3- Detectar los errores existentes en los siguientes fragmentos.

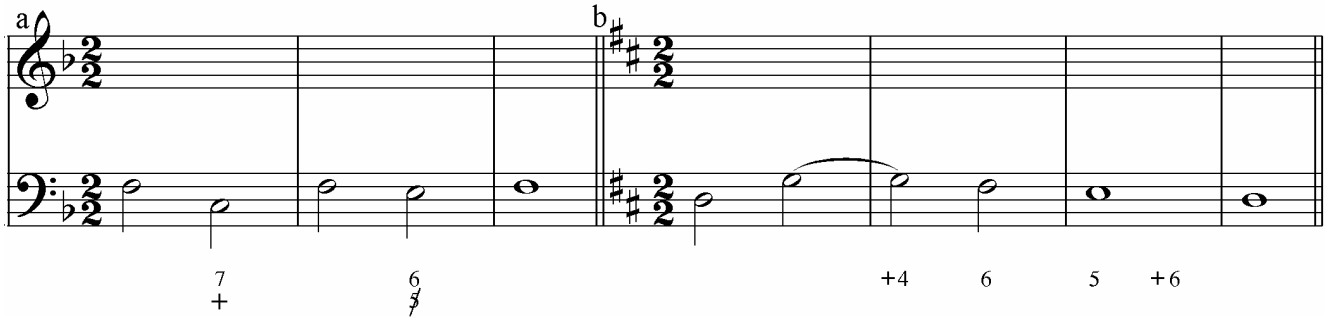


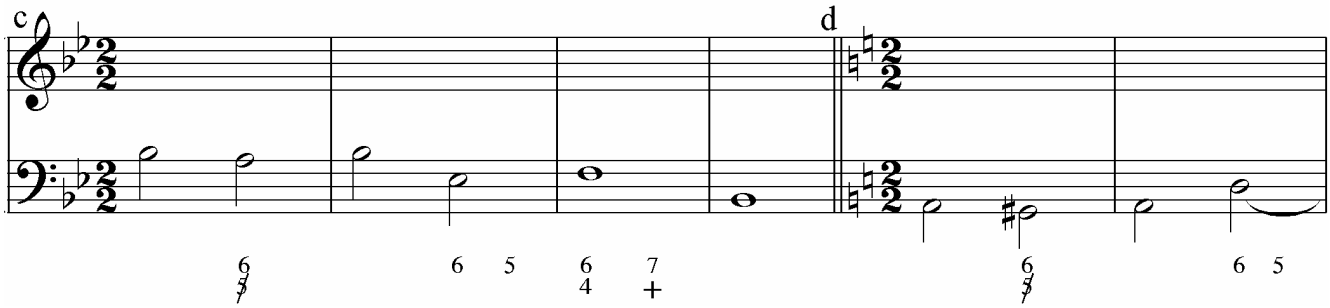
Ejercicio 4- Realizar los siguientes enlaces.

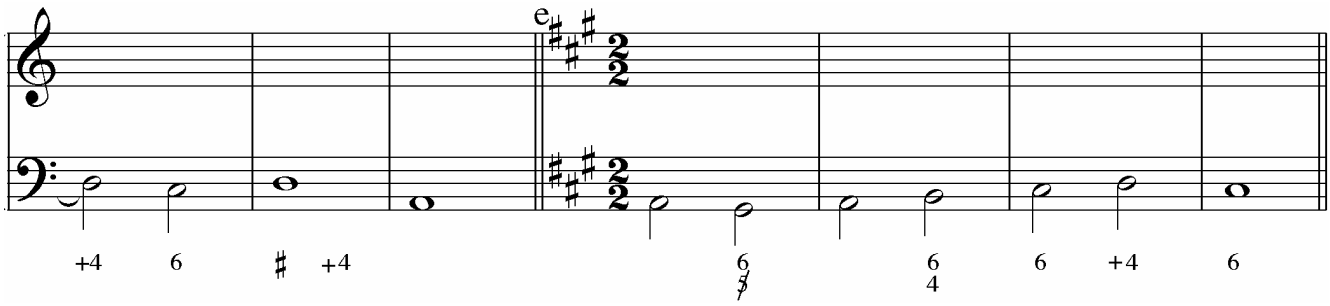


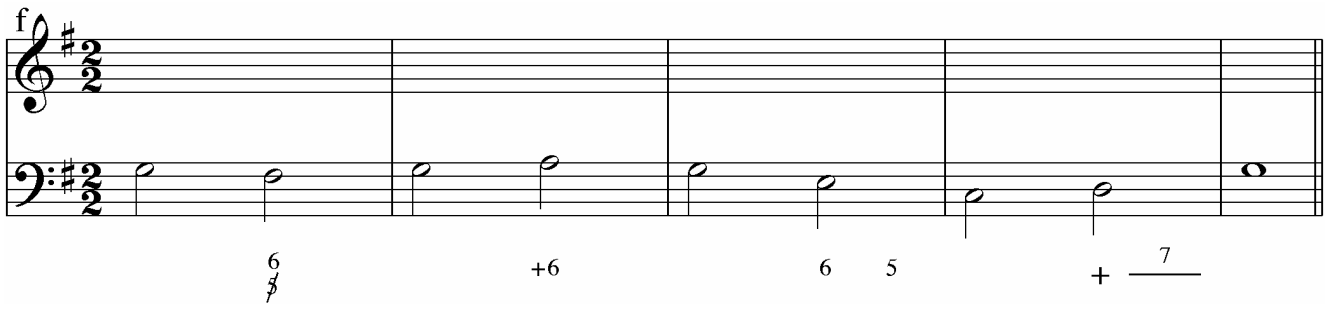


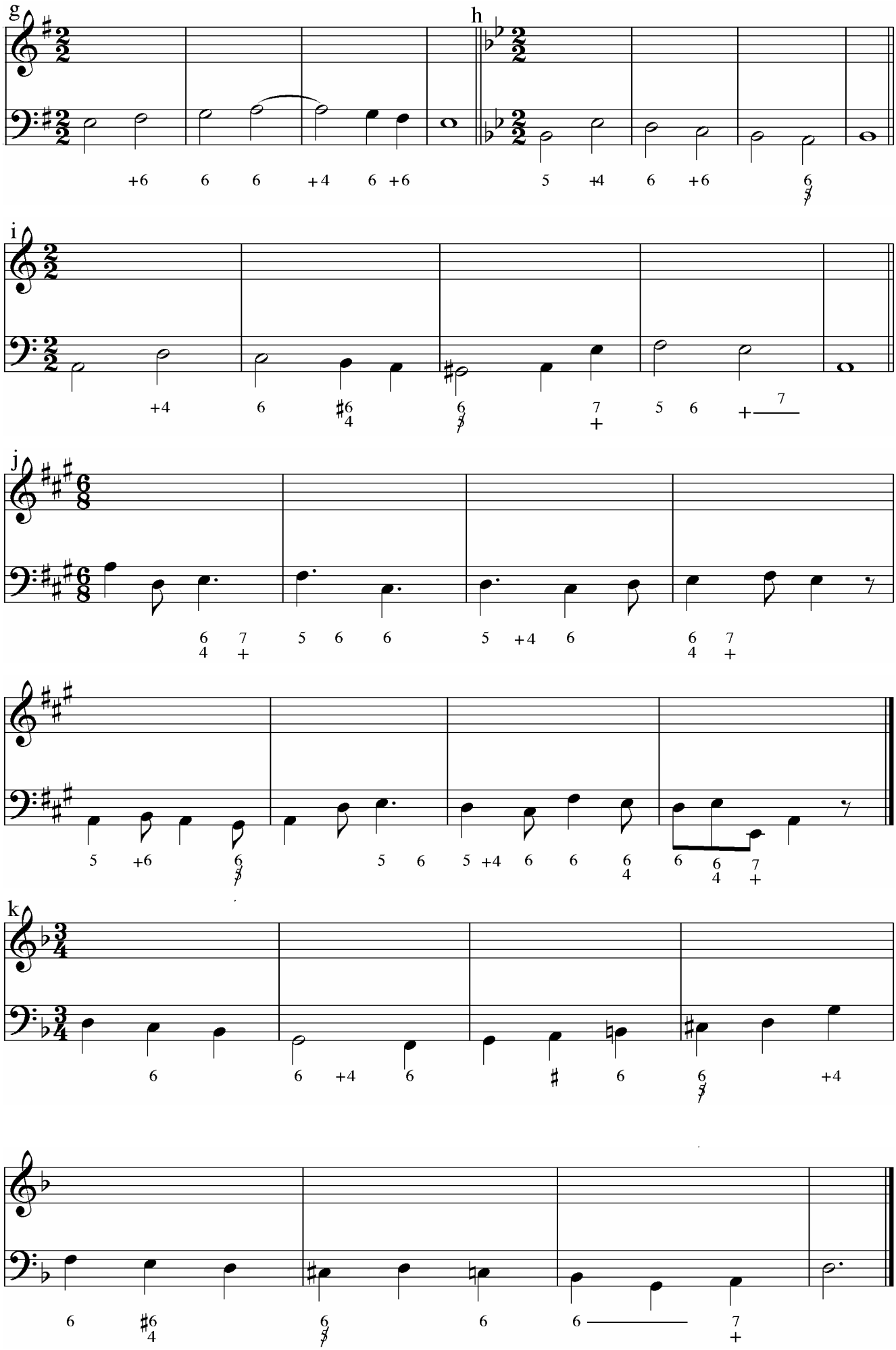
Ejercicio 5- Bajos cifrados.



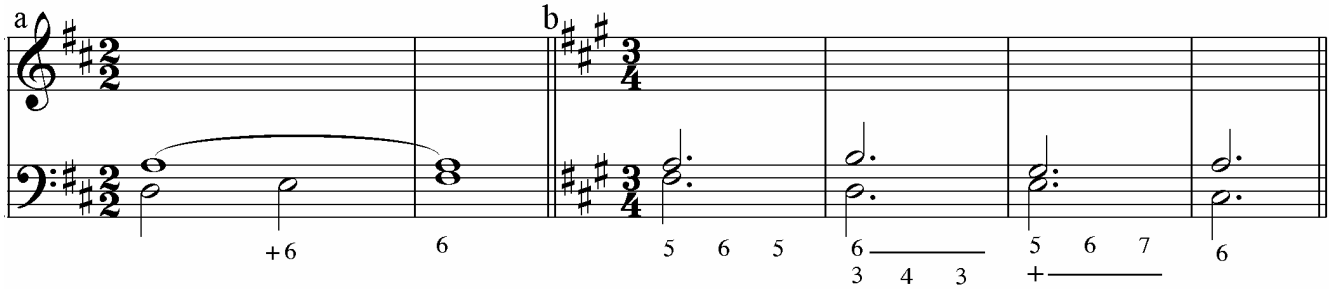


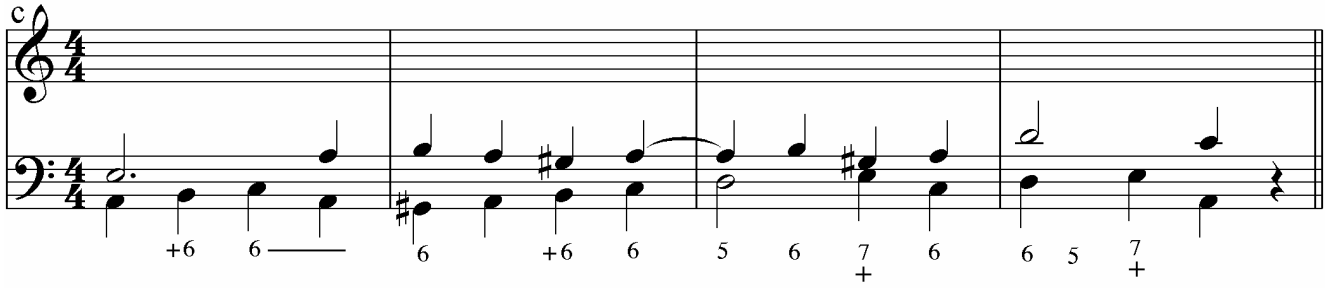




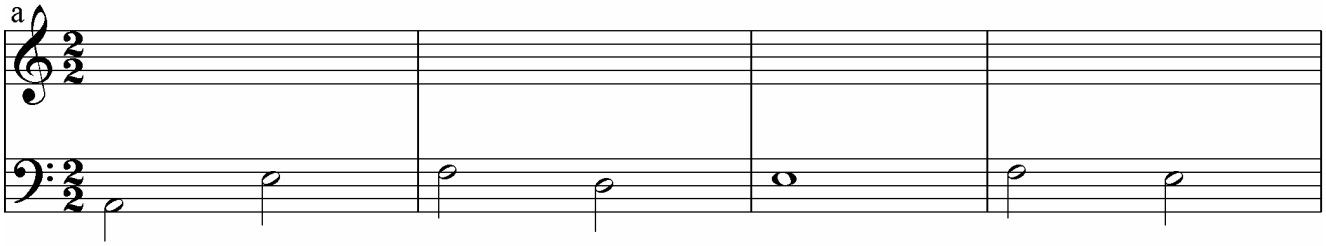

g
h
i
j
k

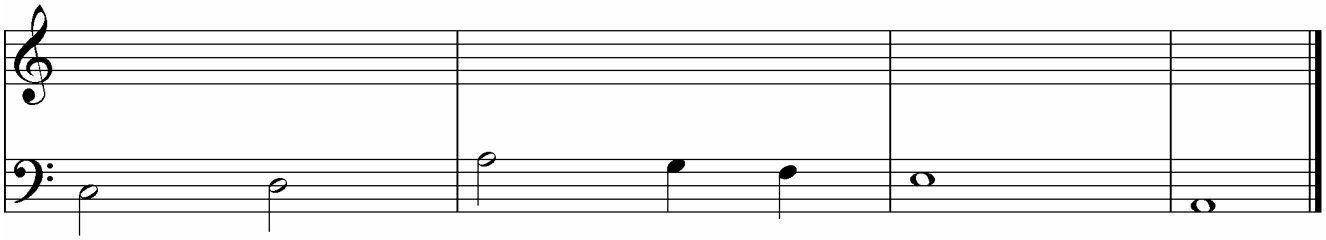
Ejercicio 6- Realizar los siguientes ejercicios resolviendo irregularmente la 7ª en los casos en los que esta resolución es preferible a la normal.

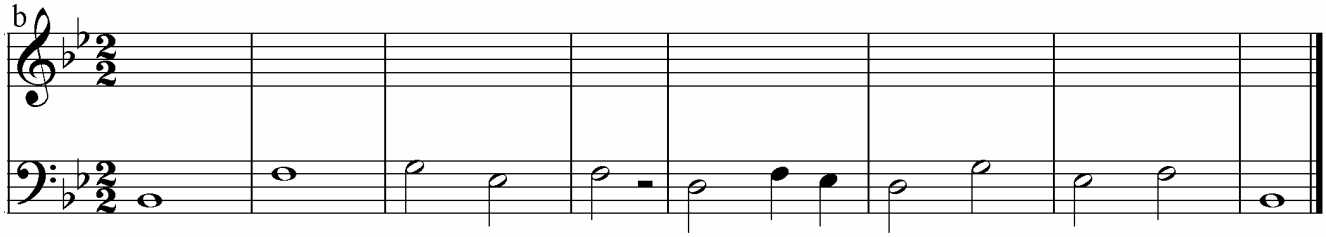


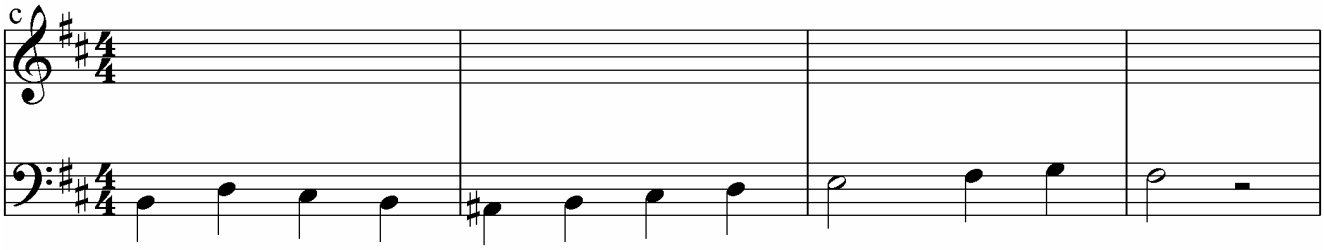


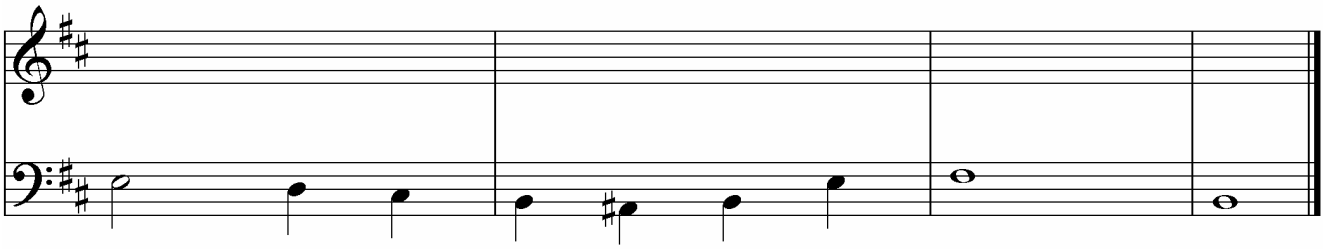
Ejercicio 7- Bajos sin cifrar para practicar el acorde de 7ª de dominante.











LA MODULACIÓN

Los compositores de la práctica común estuvieron de acuerdo en que resultaba indeseable estéticamente para una pieza de música permanecer en una única tonalidad, a no ser que sea muy corta. Todas las composiciones de cierta longitud incluyen notas que no pertenecen a la escala diatónica básica y por lo menos un cambio de tonalidad. El proceso que implica el cambio de un centro tonal por otro se llama *modulación*. La finalidad de la modulación es conseguir contrastes, dinamismo, color, variedad.

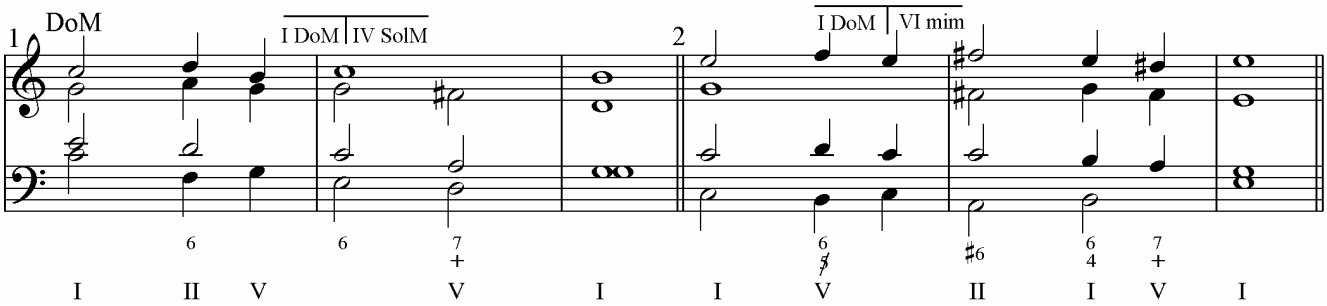
Existen tres tipos de modulación según el procedimiento que se utilice para pasar de una tonalidad a otra:

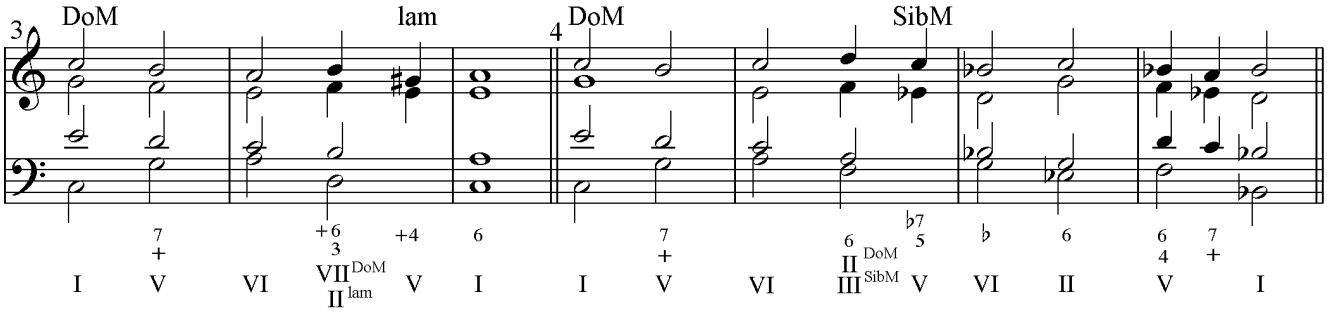
a) modulación diatónica: cuando pasamos de una tonalidad a otra sin que se altere la marcha diatónica en la sucesión de los acordes.
b) modulación cromática: cuando se pasa de una tonalidad a otra utilizando un cromatismo, esto es: una misma nota distintamente alterada a distancia de semitono.
c) modulación enarmónica: se modula de forma que alguna o algunas notas sean interpretadas enarmónicamente.

1-La modulación diatónica

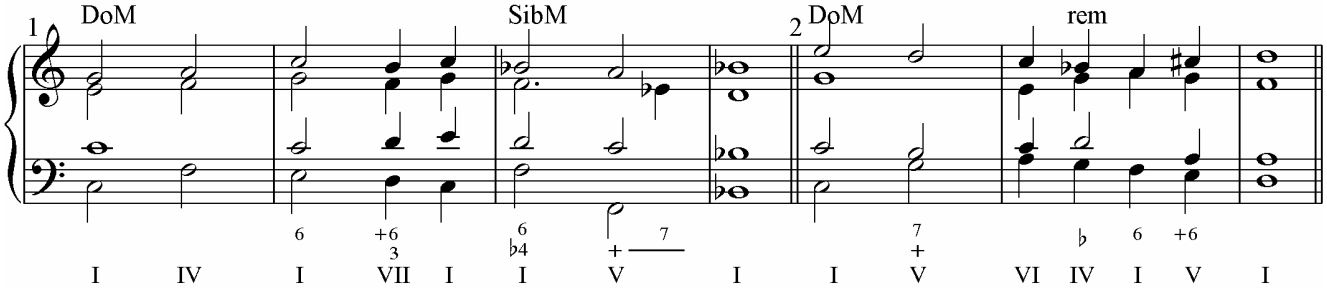
Se produce cuando pasamos diatónicamente de una tonalidad a otra, es decir, sin necesidad de cromatismo en la línea melódica de las voces. En este procedimiento existe casi siempre un acorde común, cuya función original se transforma en la correspondiente del nuevo tono. Para afirmar la nueva tonalidad es necesario que aparezca la sucesión dominante-tónica.

Con la modulación diatónica normalmente se modula a tonos relativos o vecinos.

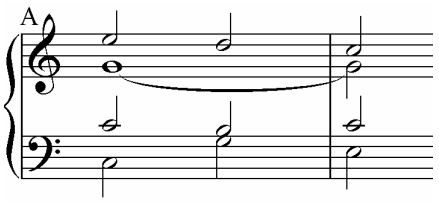




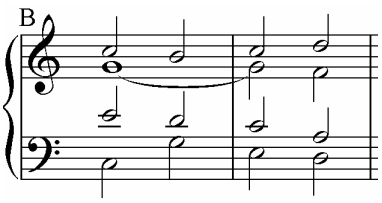
Puede ser que no exista acorde puente entre la tonalidad de partida y a la que se modula.



Ejercicio 9- Completar los siguientes arranques mediante un proceso modulante cadencial que establezca las tonalidades expresadas, a las cuales puede pertenecer el último acorde del arranque armónico.

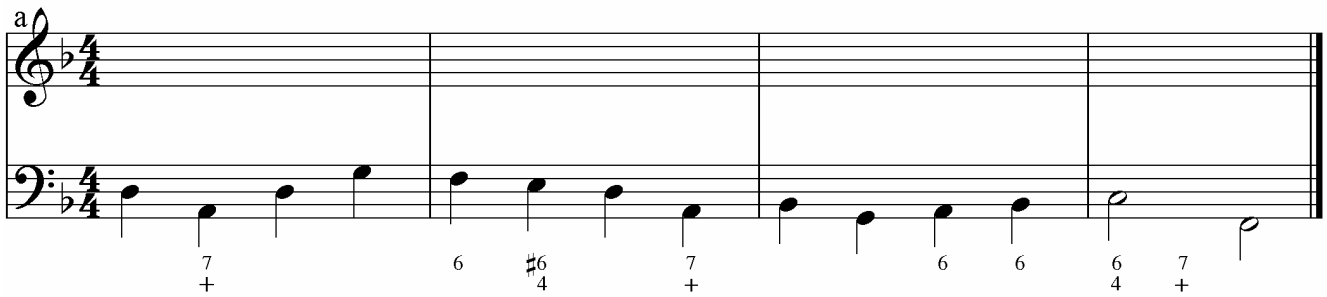


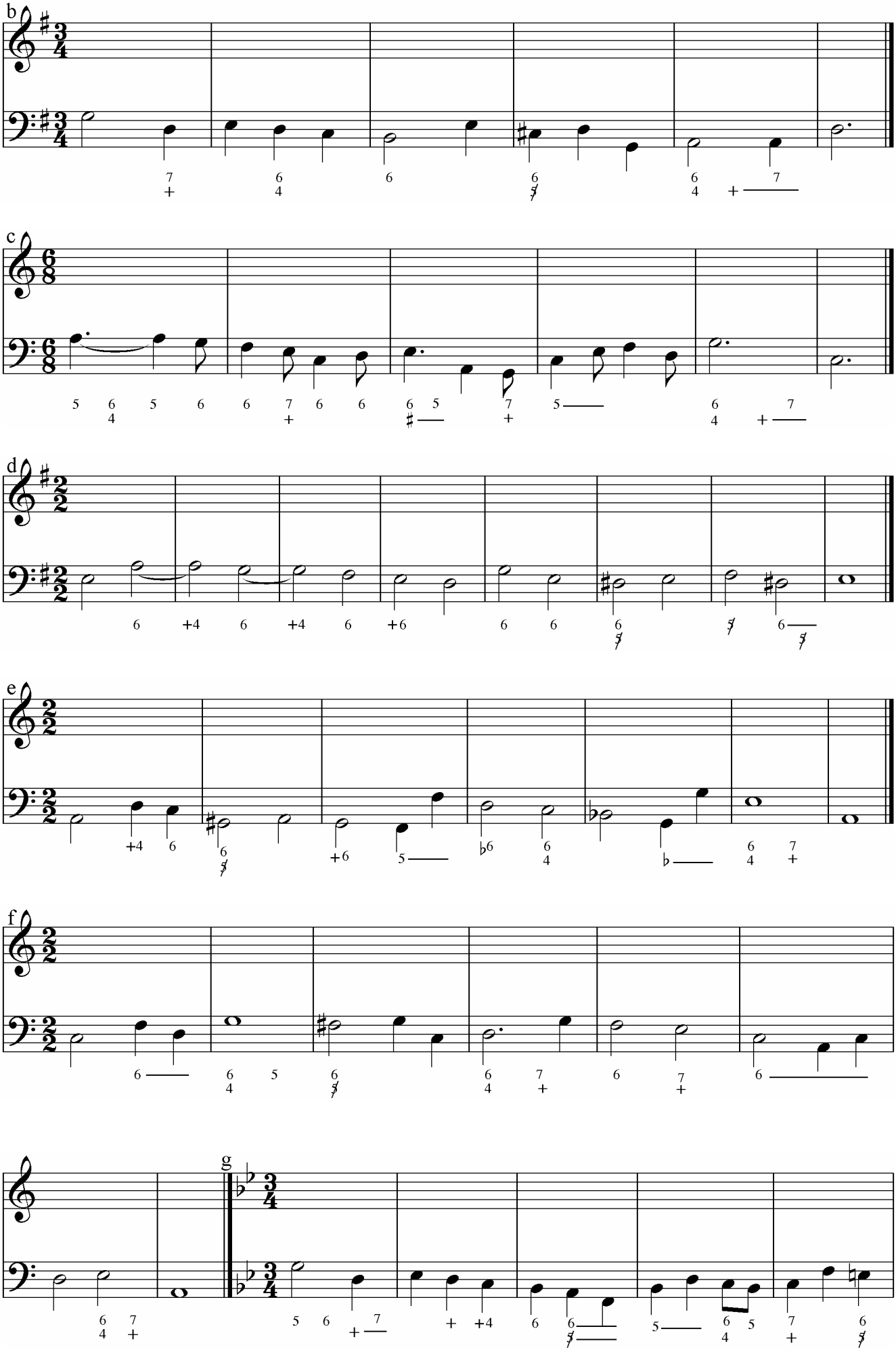
IV Sol M
IV solm
V Fa M
V fa m
VI mi m

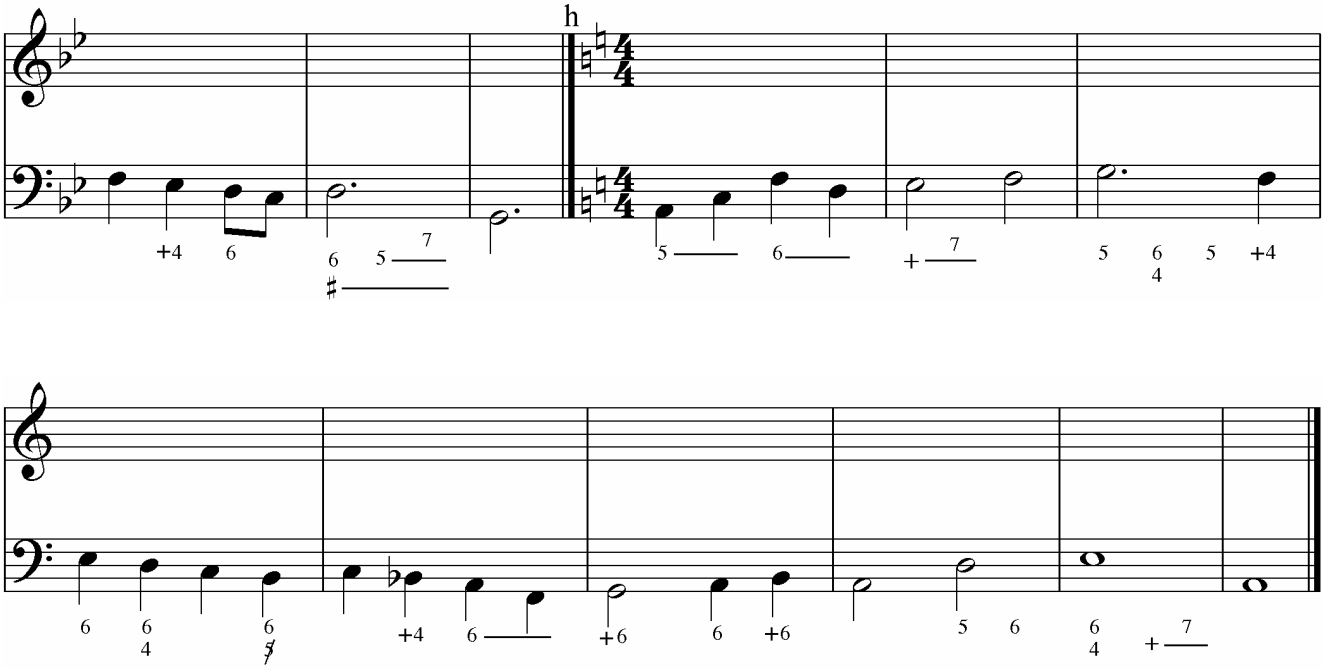


VI Fa M
I re m
II do m
IV la m

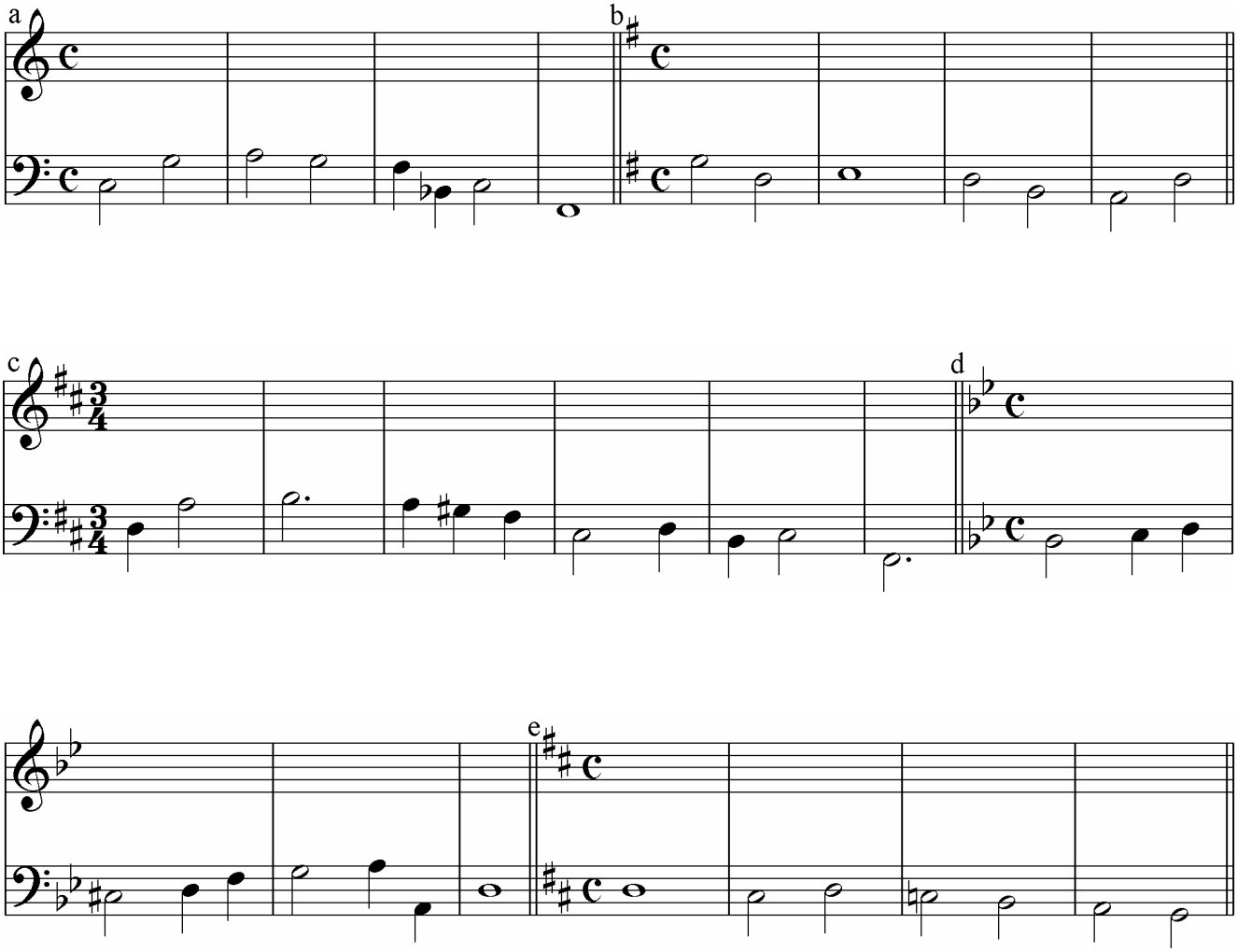
Ejercicio 10 – Bajos cifrados modulantes.

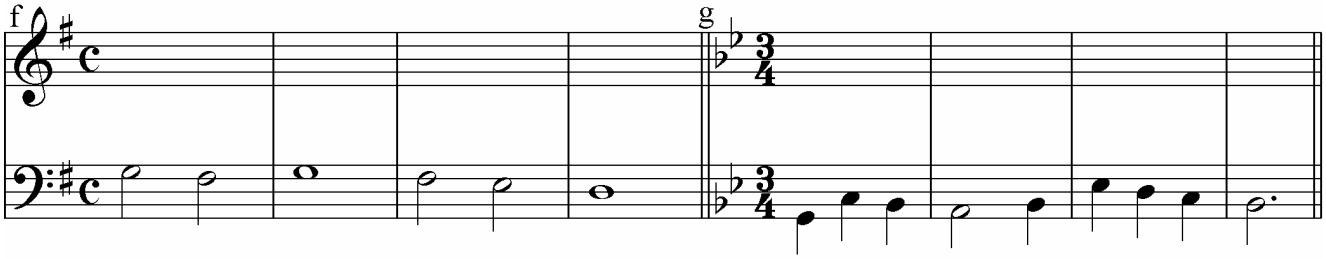


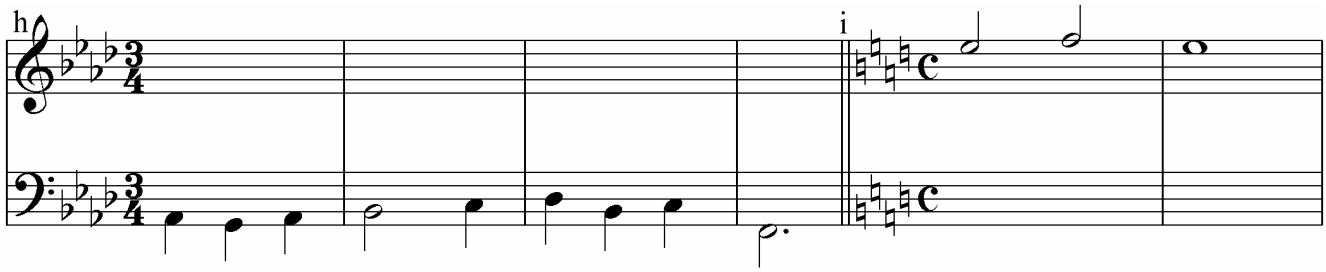

b
c
d
e
f
g

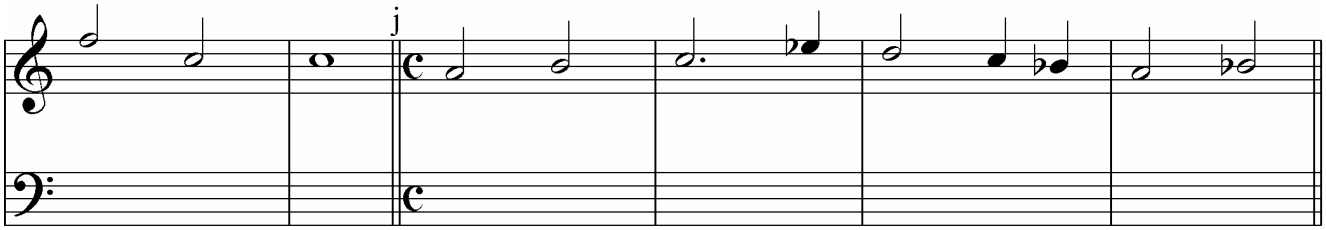


Ejercicio 11- Bajos modulantes sin cifrar y sopranos.

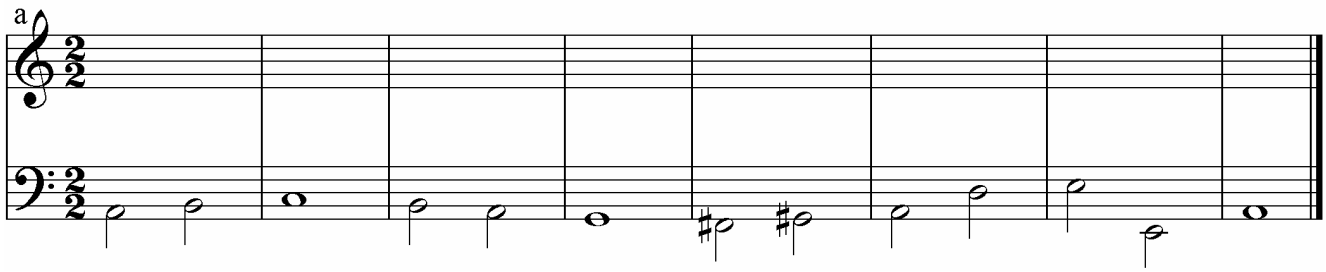


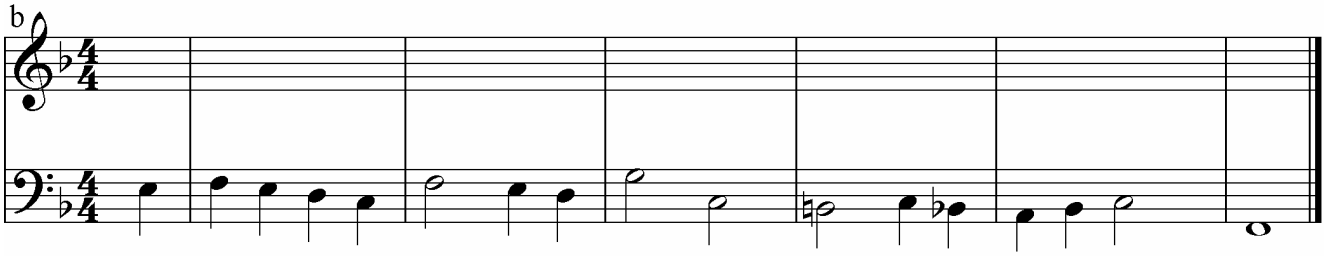






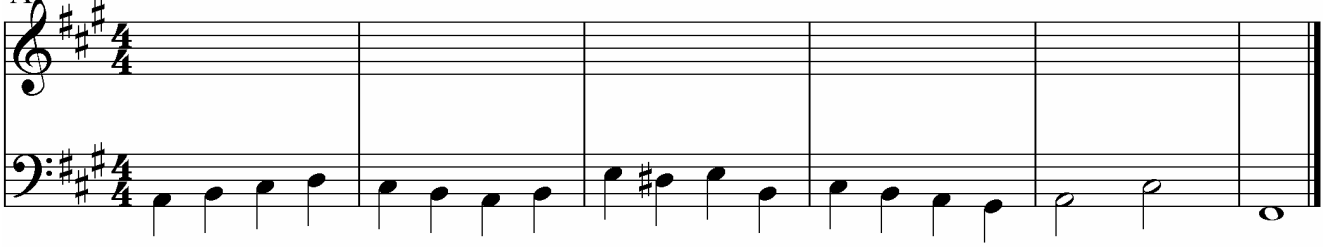
Ejercicio 12- Armonizar los siguientes ejercicios haciendo dos modulaciones: una para salir del tono principal y otra de regreso al mismo.



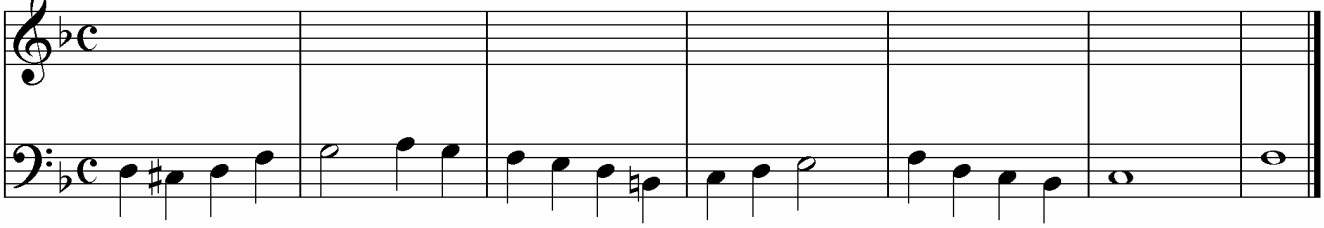


Ejercicio 13- Realizar los siguientes bajos pasando por las tonalidades indicadas.

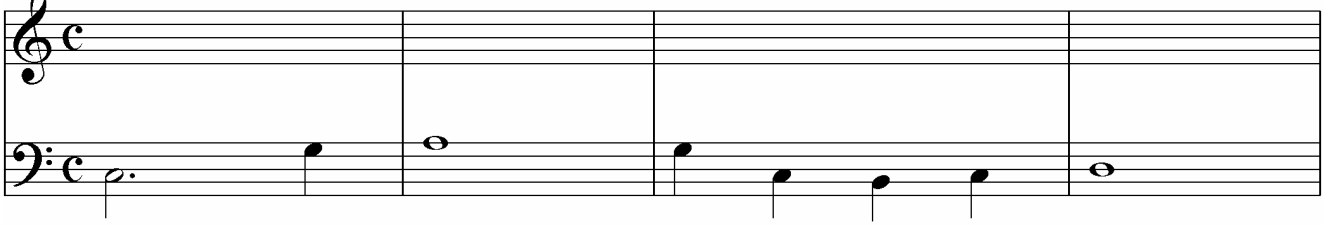
A Tonalidades: La M, Mi M, fa♯ m

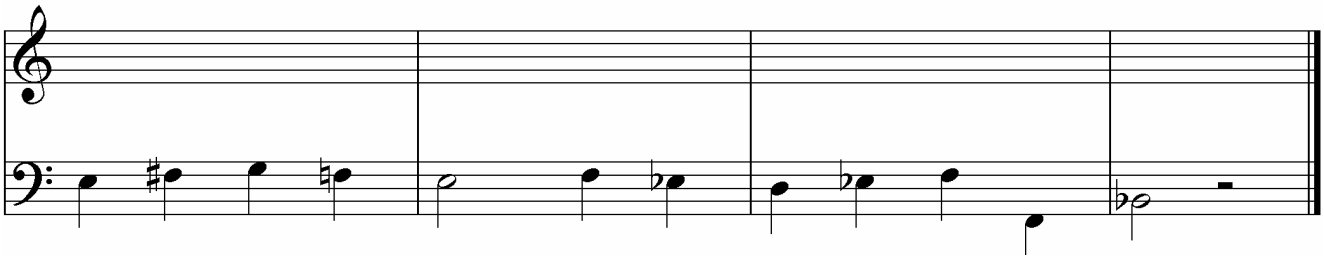


B Tonalidades: re m, Do M, Fa M

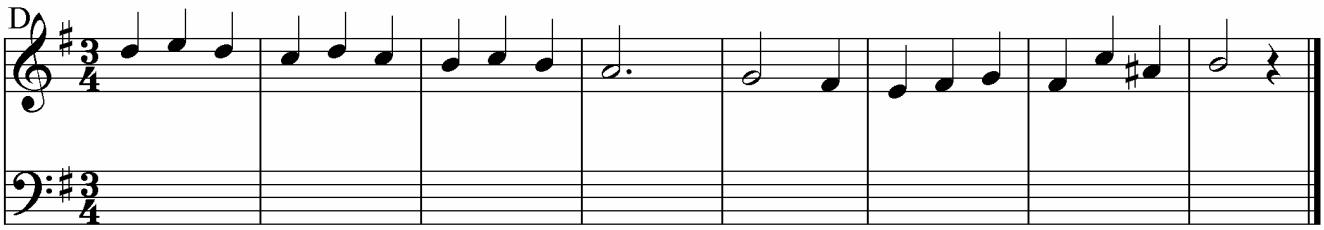


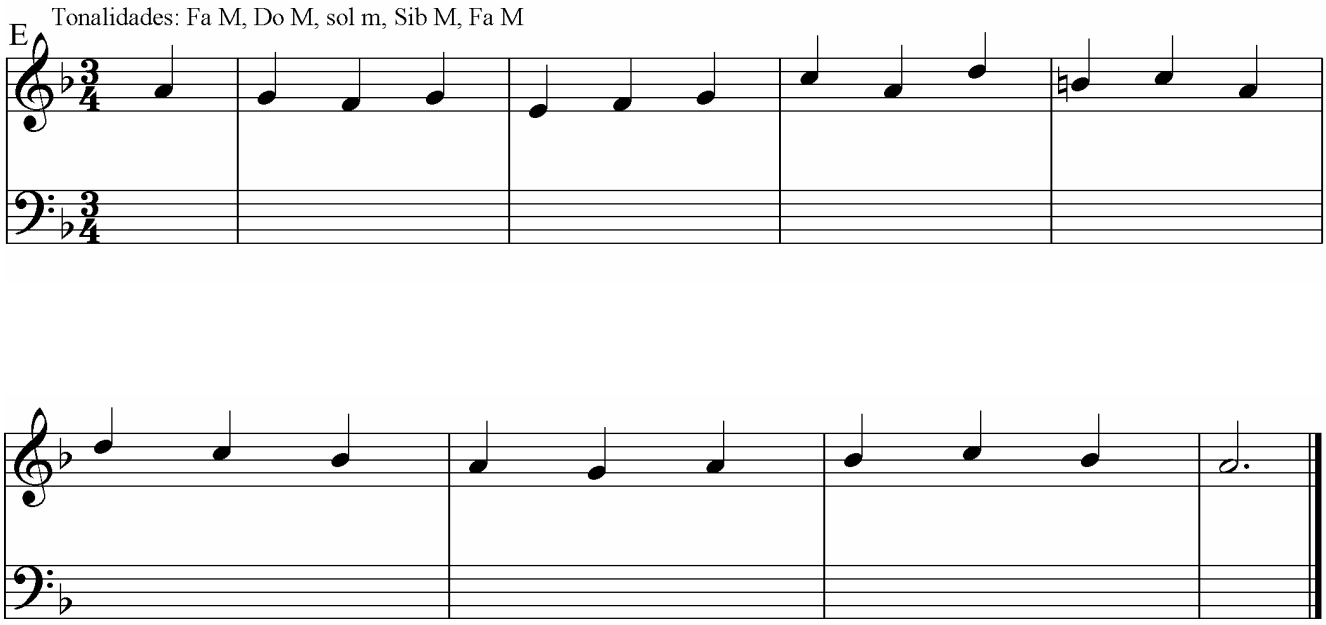
C Tonalidades: Do M, Sol M, Fa M, Sib M





D Tonalidades: Sol M, mi m, si m



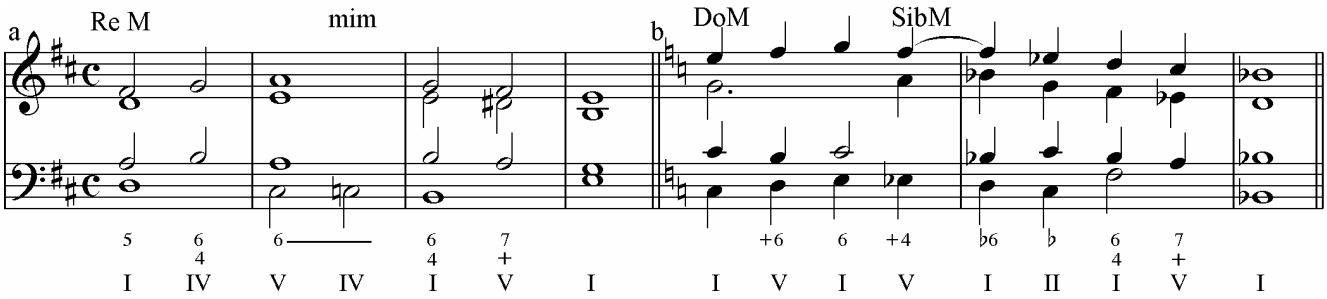


2-La modulación cromática

Consiste en modular por la acción de un cromatismo. Existen dos posibilidades:

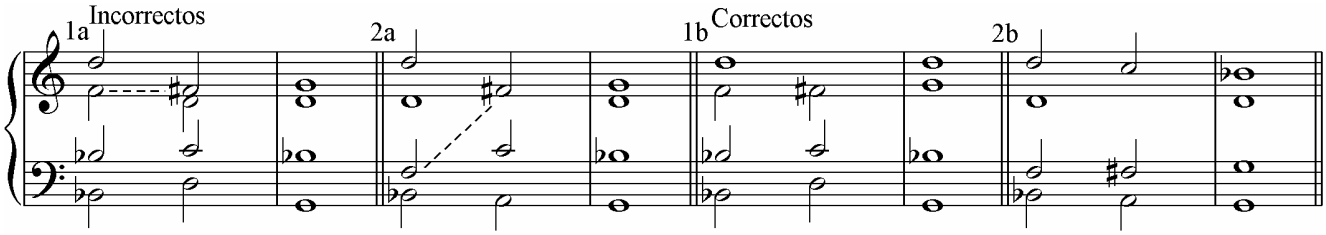
a) La modulación se produce por la nueva función que toma un acorde al modificar cromáticamente 1 o 2 de sus notas constitutivas.

b) Se modula por el cromatismo de 1 o 2 notas de un acorde, al mismo tiempo que aparece otro acorde diferente al anterior.

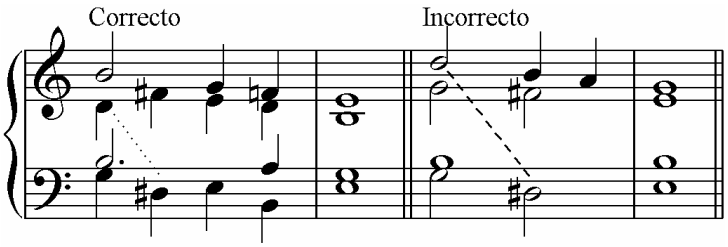


Consejos para el uso de un buen cromatismo

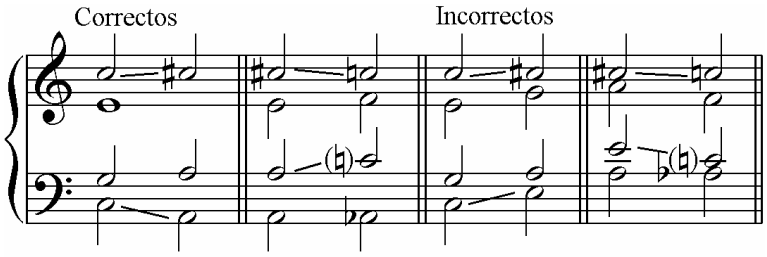
Las notas que han de evolucionar cromáticamente deben hacerlo en la misma voz, de lo contrario se produce una falsa relación cromática o falsa relación de 8ª.



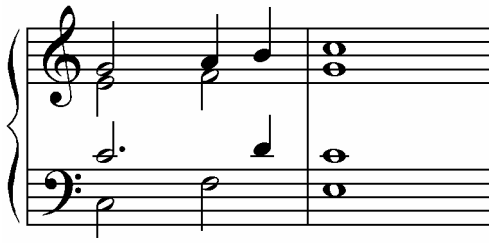
Excepción: en voces intermedias, la falsa relación cromática puede permitirse cuando el bajo aborda la nota sensible de una nueva tonalidad por movimiento de 4ª disminuida descendente.



En general, la nota que va a efectuar el cambio cromático, así como la nota cromatizada, no deben duplicarse. Si se duplican esto se debe producir por movimiento contrario.

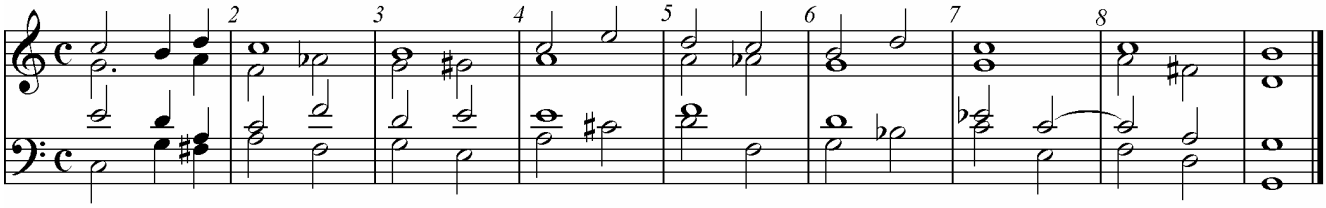


Ejercicio 14- a) Completar el siguiente ejercicio mediante un proceso modulante cadencial, modulando por la alteración cromática de uno o más de los sonidos del último acorde pero manteniendo los otros sonidos (procedimiento explicado en el apartado "a"). Buscar diferentes posibilidades.

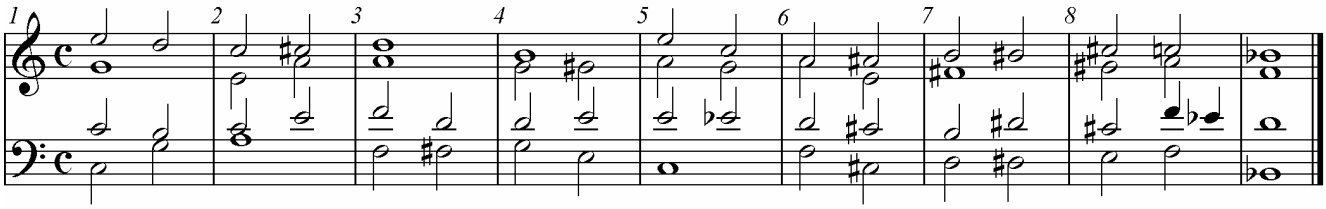


b) Completar el mismo arranque anterior mediante un proceso modulante cadencial cromatizando 1 o 2 de los sonidos del último acorde a la vez que se cambia también el acorde (procedimiento "b"). Buscar diferentes posibilidades.

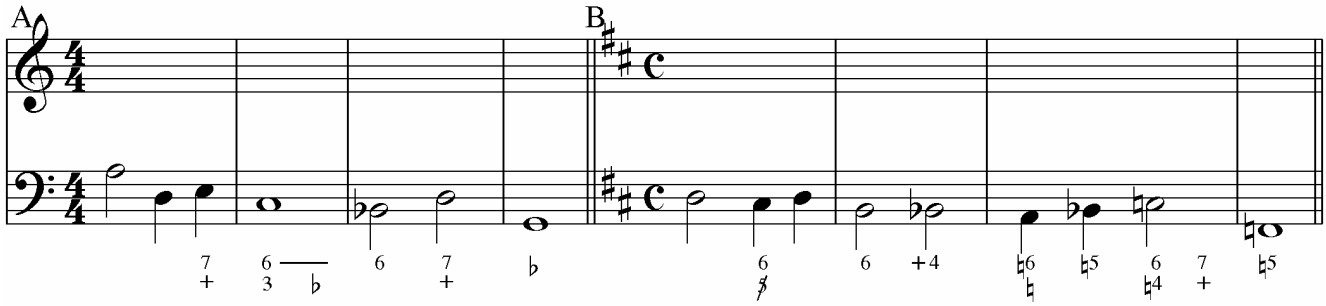
Ejercicio 15- Señalar las falsas relaciones cromáticas que existen e este fragmento.

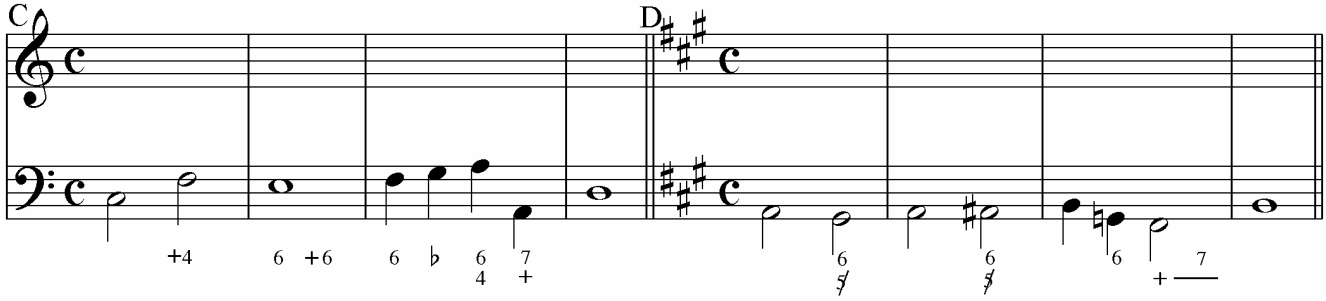


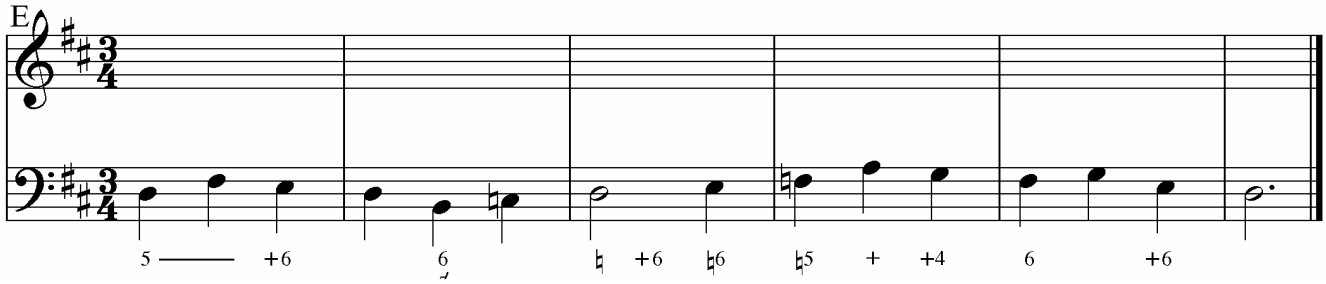
Ejercicio 16- Señalar las duplicaciones inconvenientes.

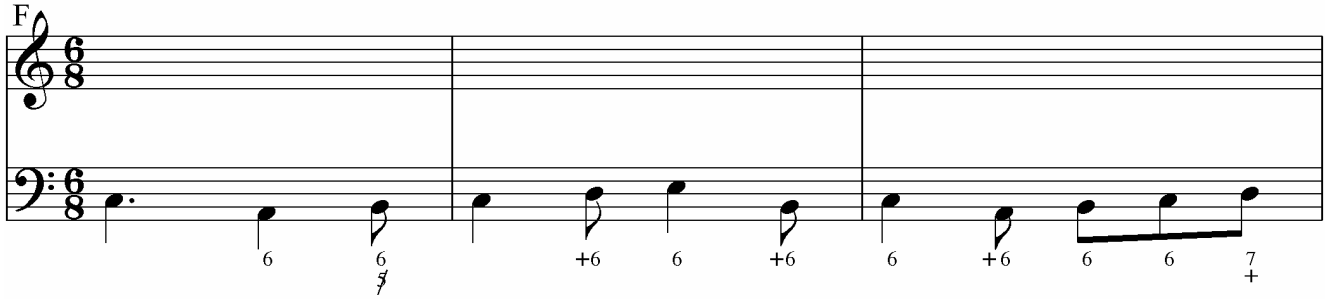


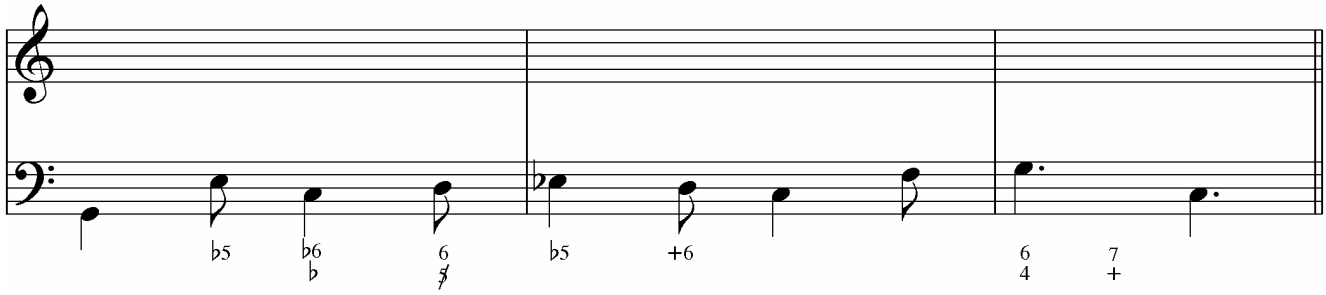
Ejercicio 17- Ejercicios para practicar la modulación cromática.

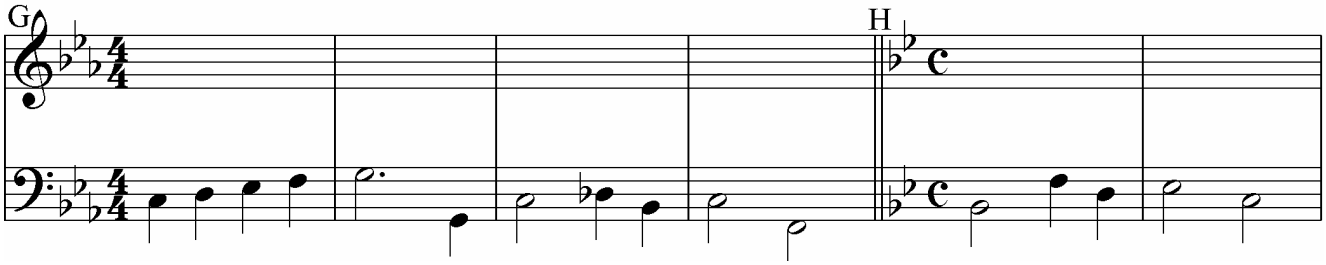


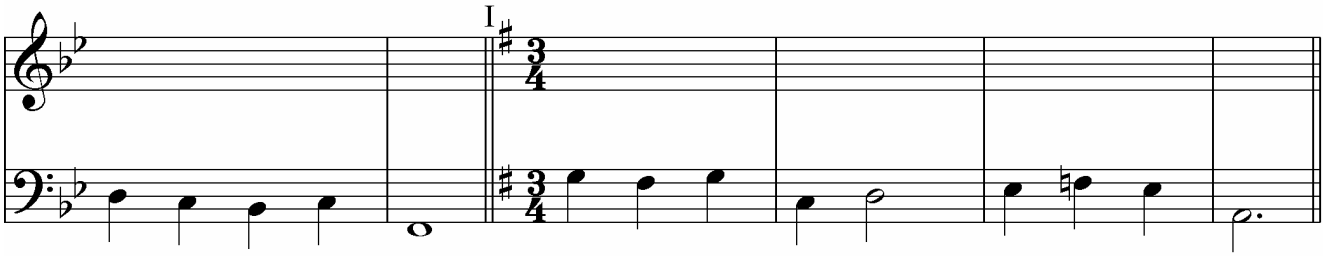


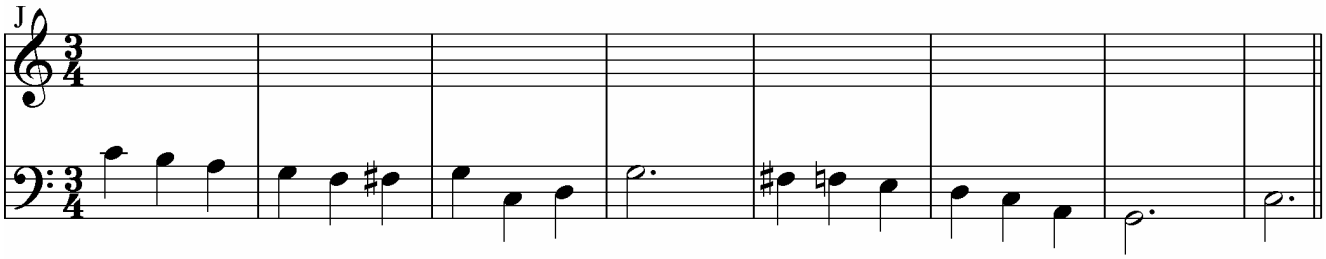


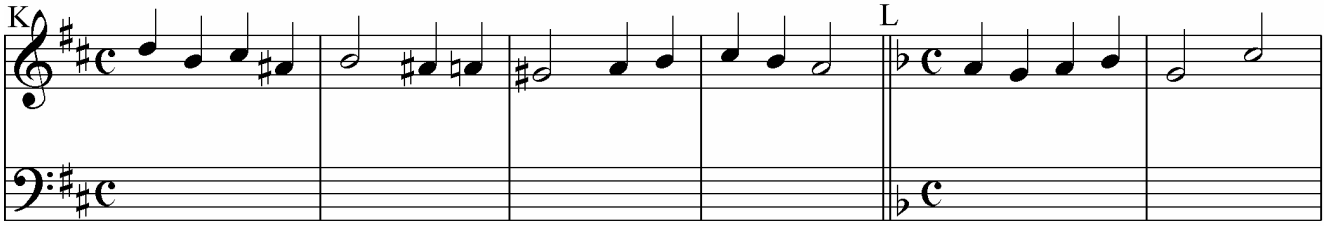


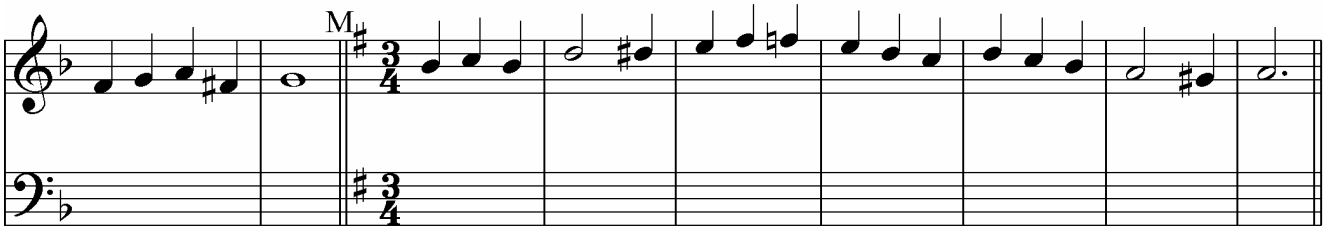

♭5
♭6
♭
6
♯
♭5
+6
6
4
7
+


G
H

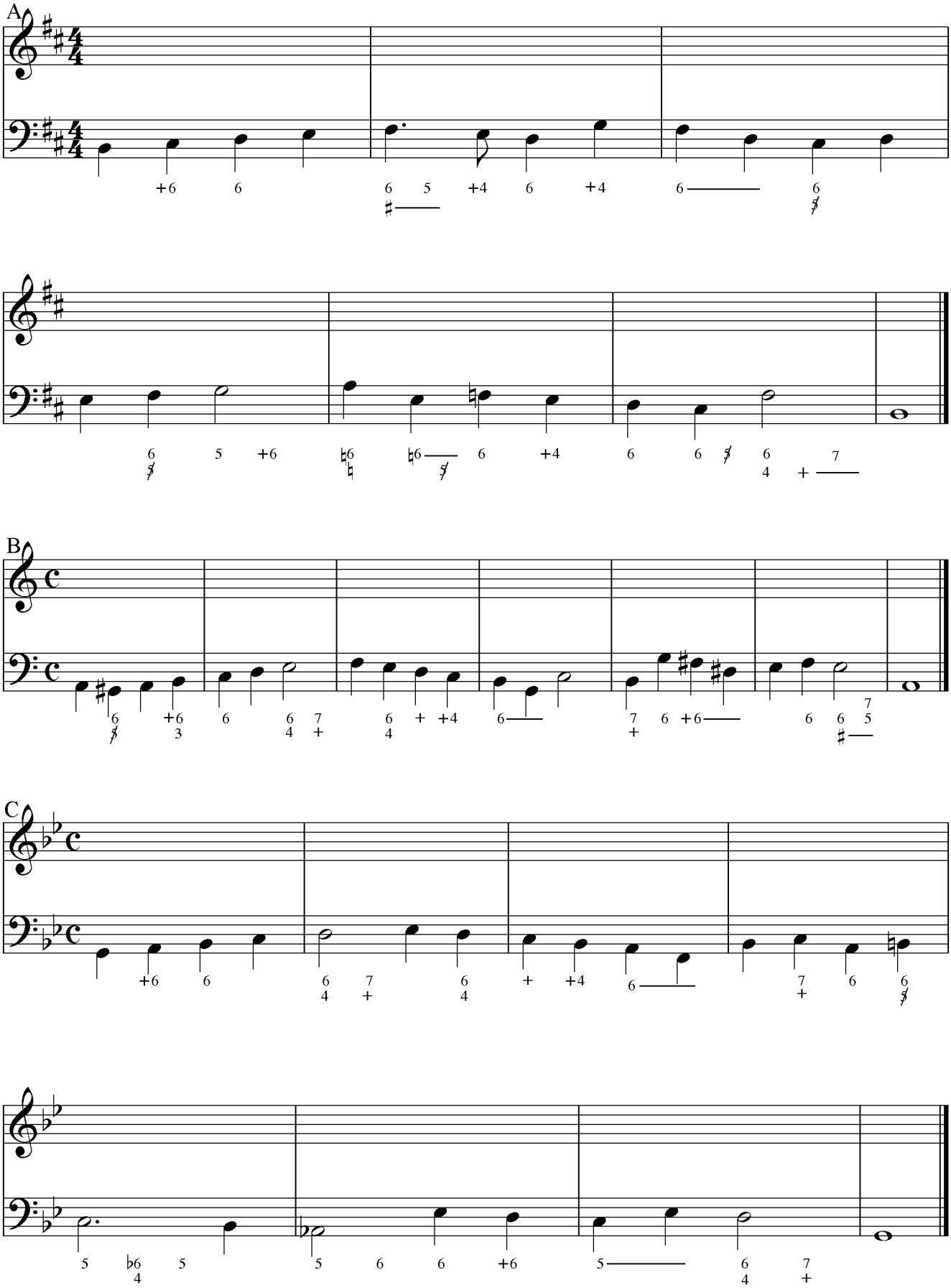

I


J

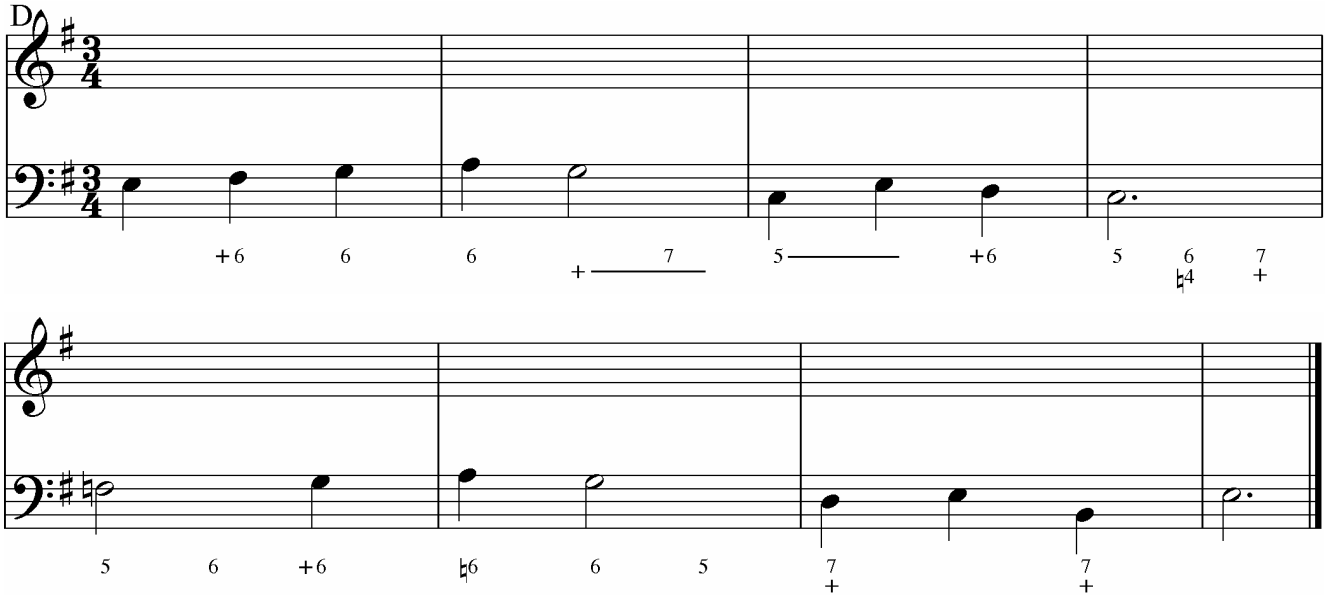

K
L


M

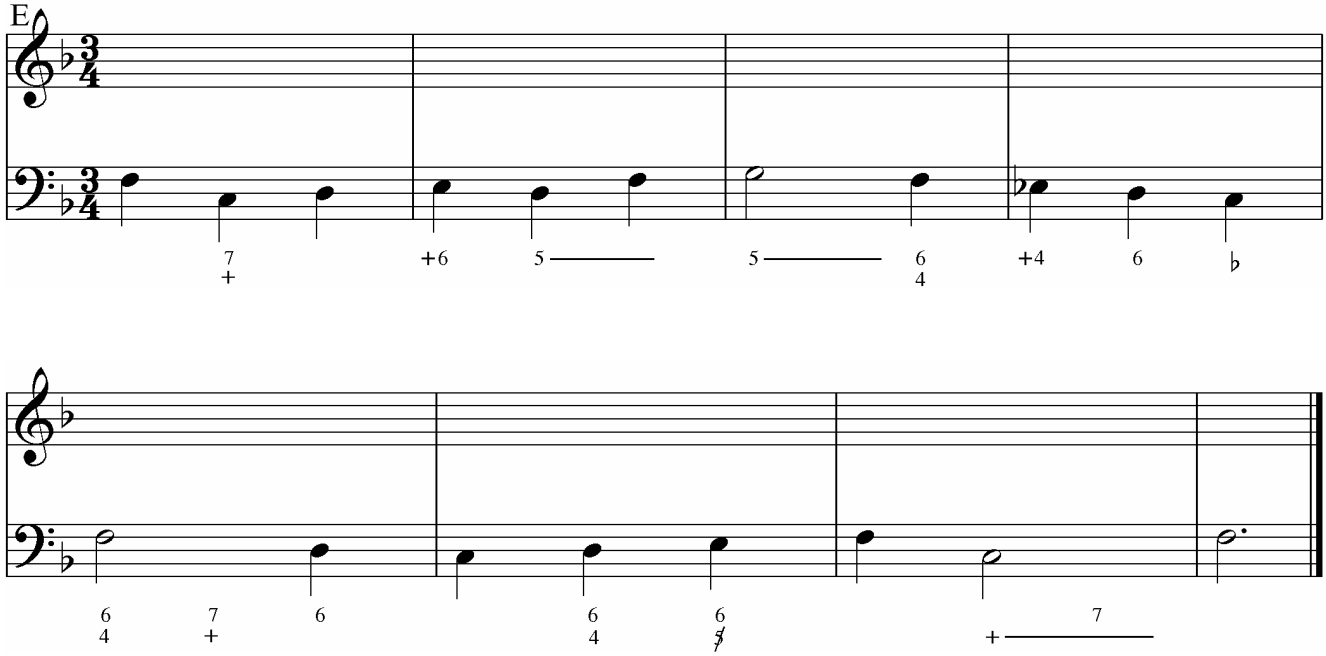
Ejercicio 18- Ejercicios para practicar todo lo estudiado hasta el momento.



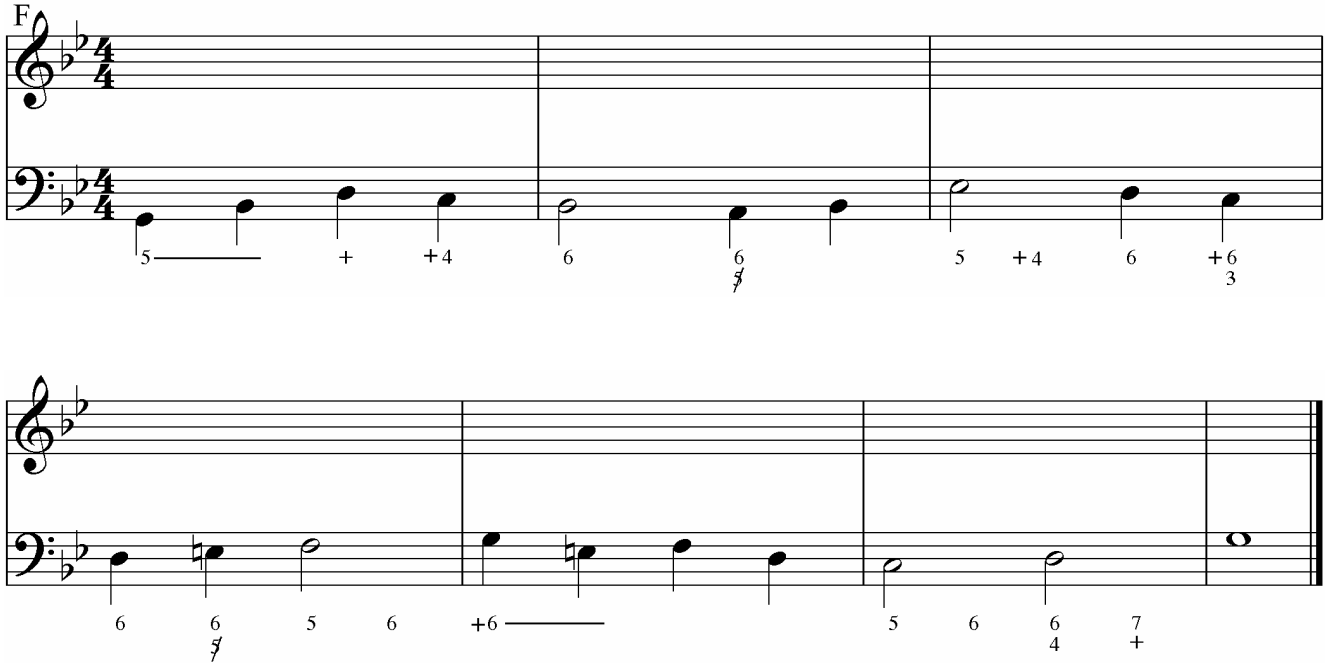
D

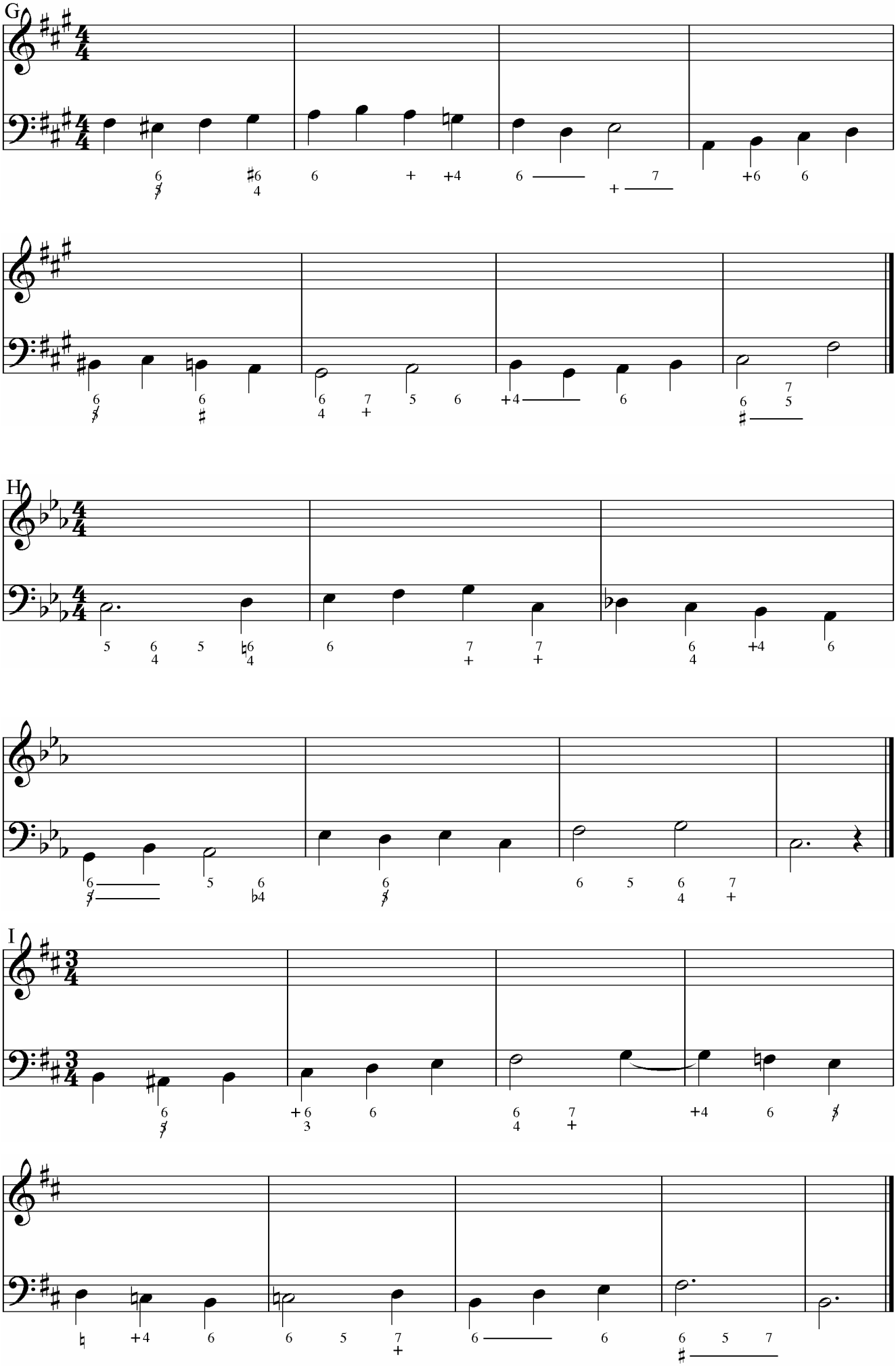

+6 6 6 + 7 5 +6 5 6 7
♮4 +
5 6 +6 ♮6 6 5 7 7
+ +

E


7 +6 5 5 6 +4 6 ♭
+ 4
6 7 6 6 6 + 7
4 + 4 ♯

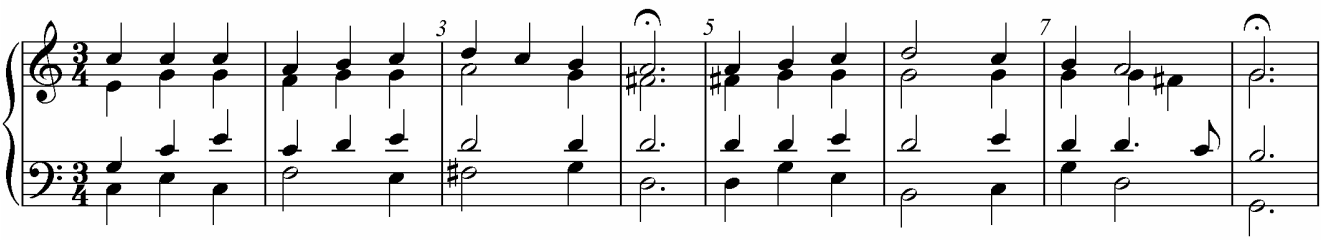
F

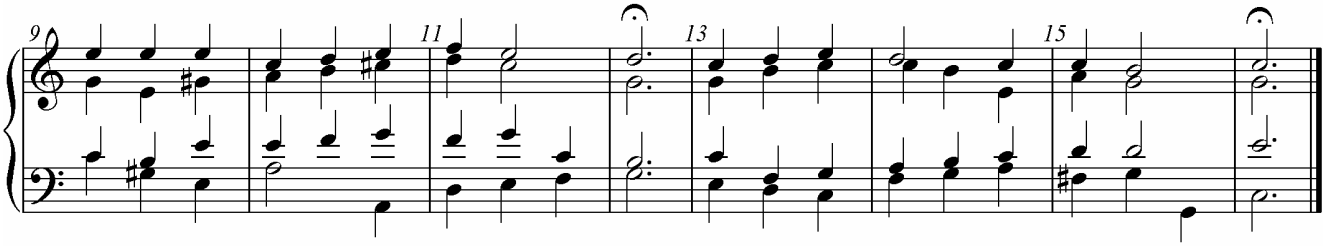

5 + +4 6 6 5 +4 6 +6
♯ 3
6 6 5 6 +6 5 6 6 7
♯ 4 +


G
H
I

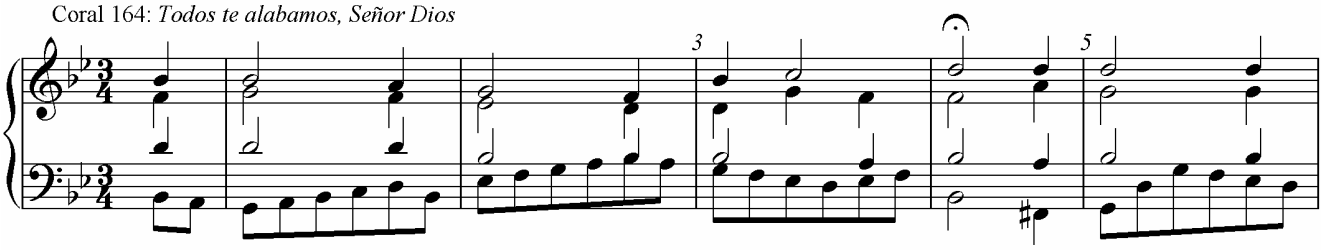
Corales de Bach

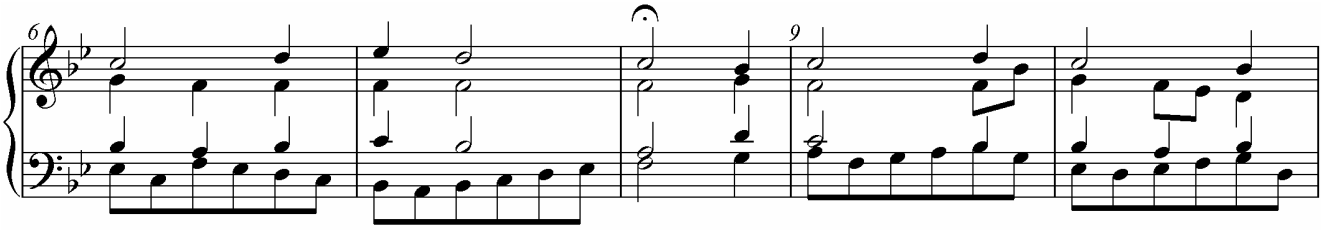
Coral 217: *Oh Dios, cuanto sufrir del corazón*

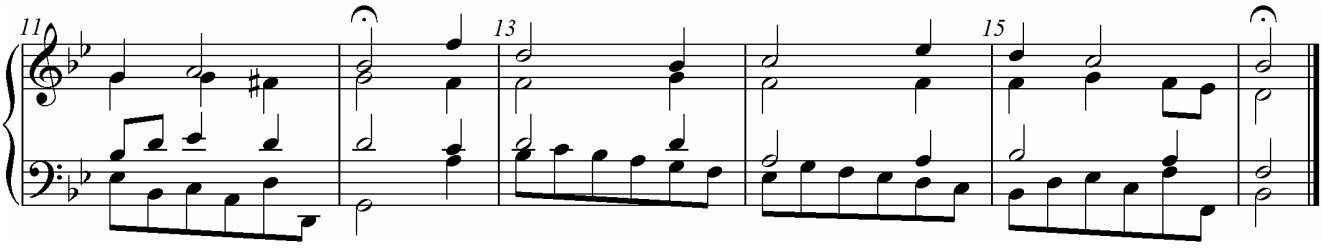




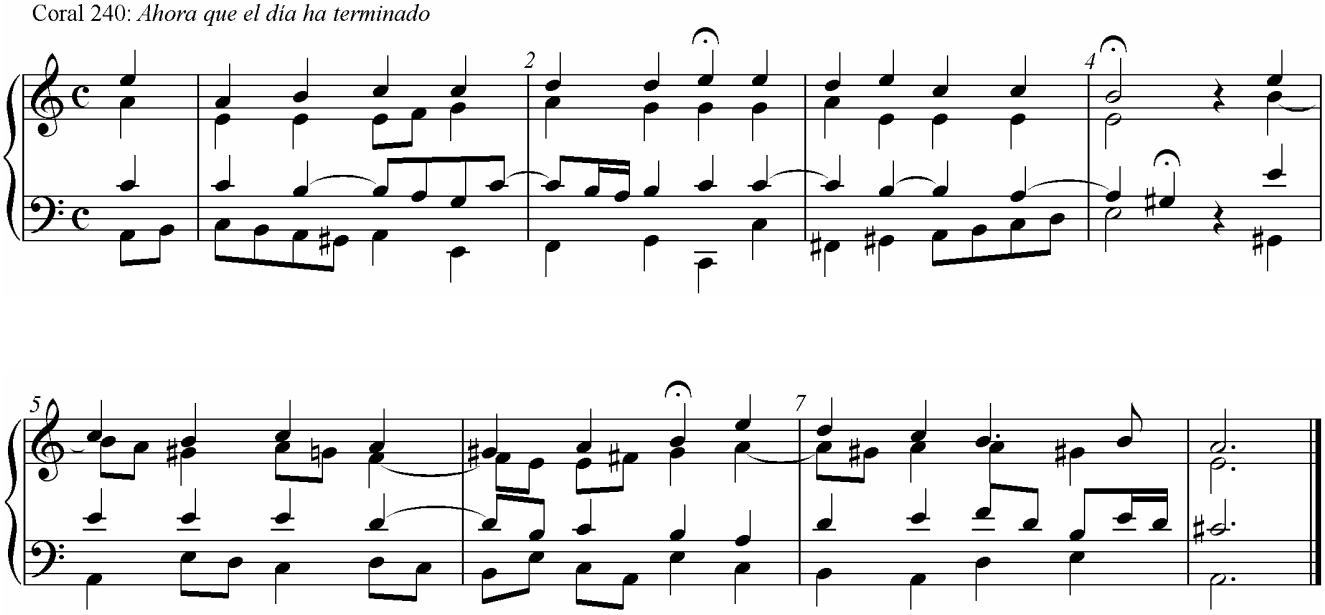
Coral 164: *Todos te alabamos, Señor Dios*



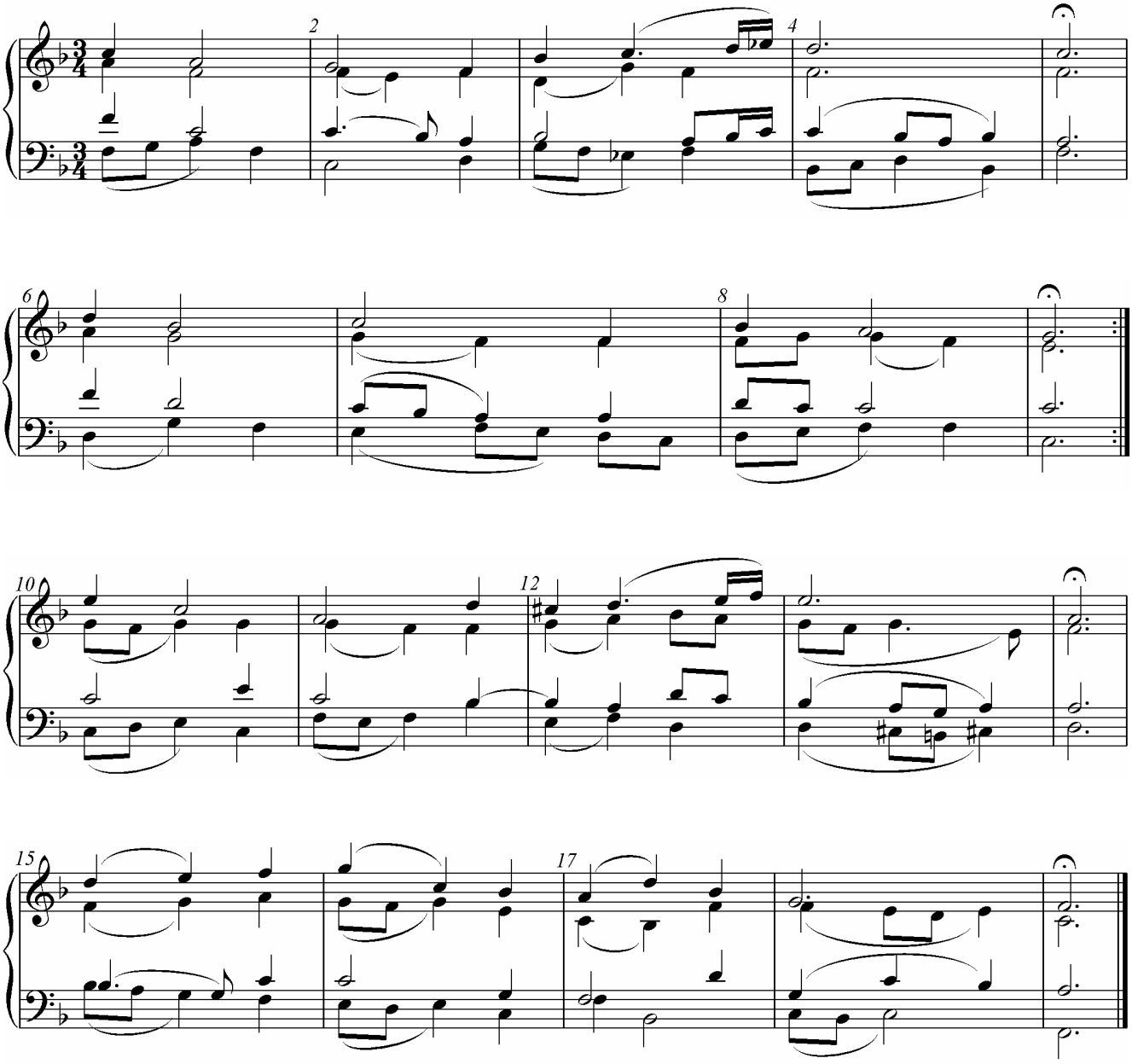




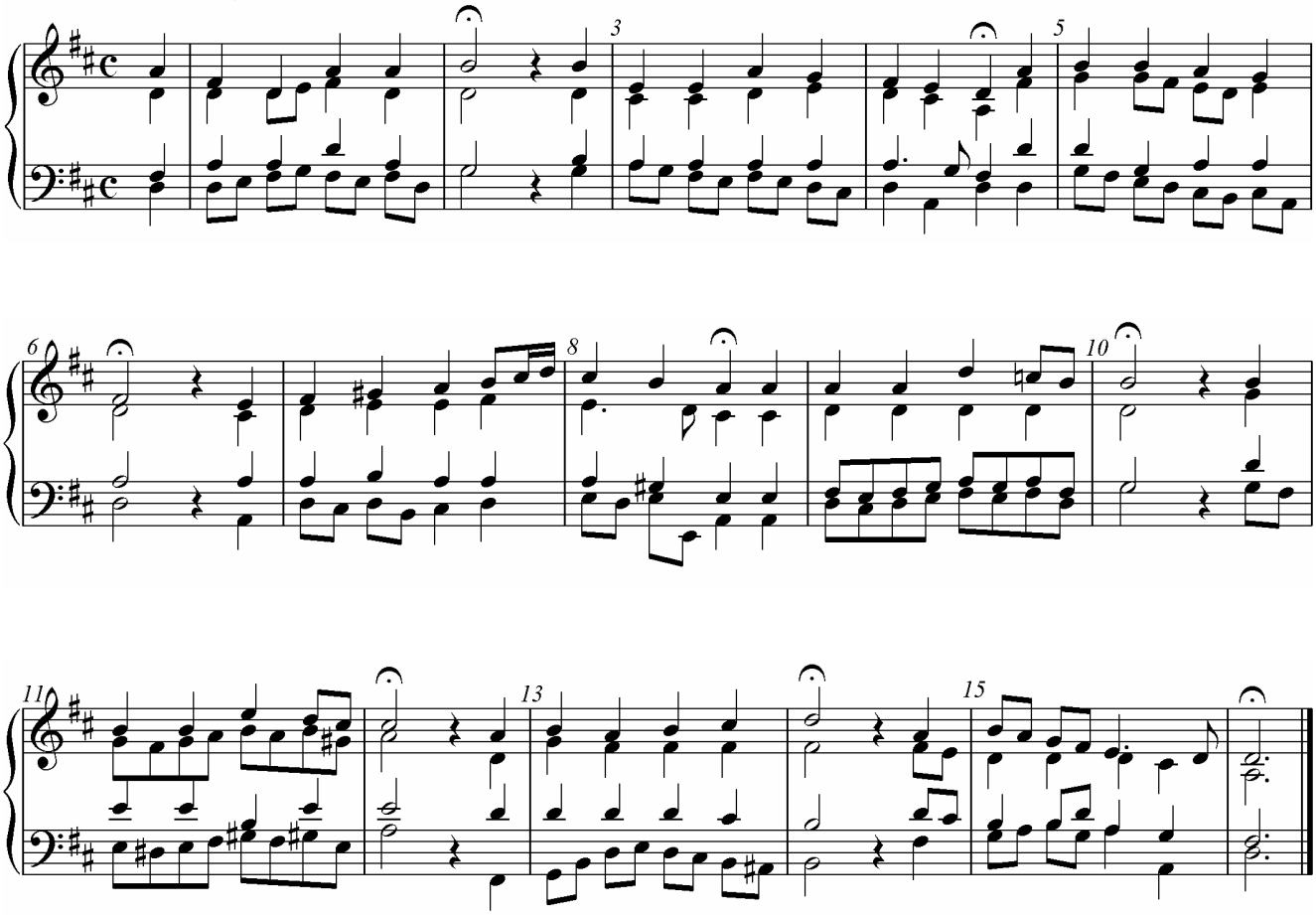
Coral 240: *Ahora que el día ha terminado*



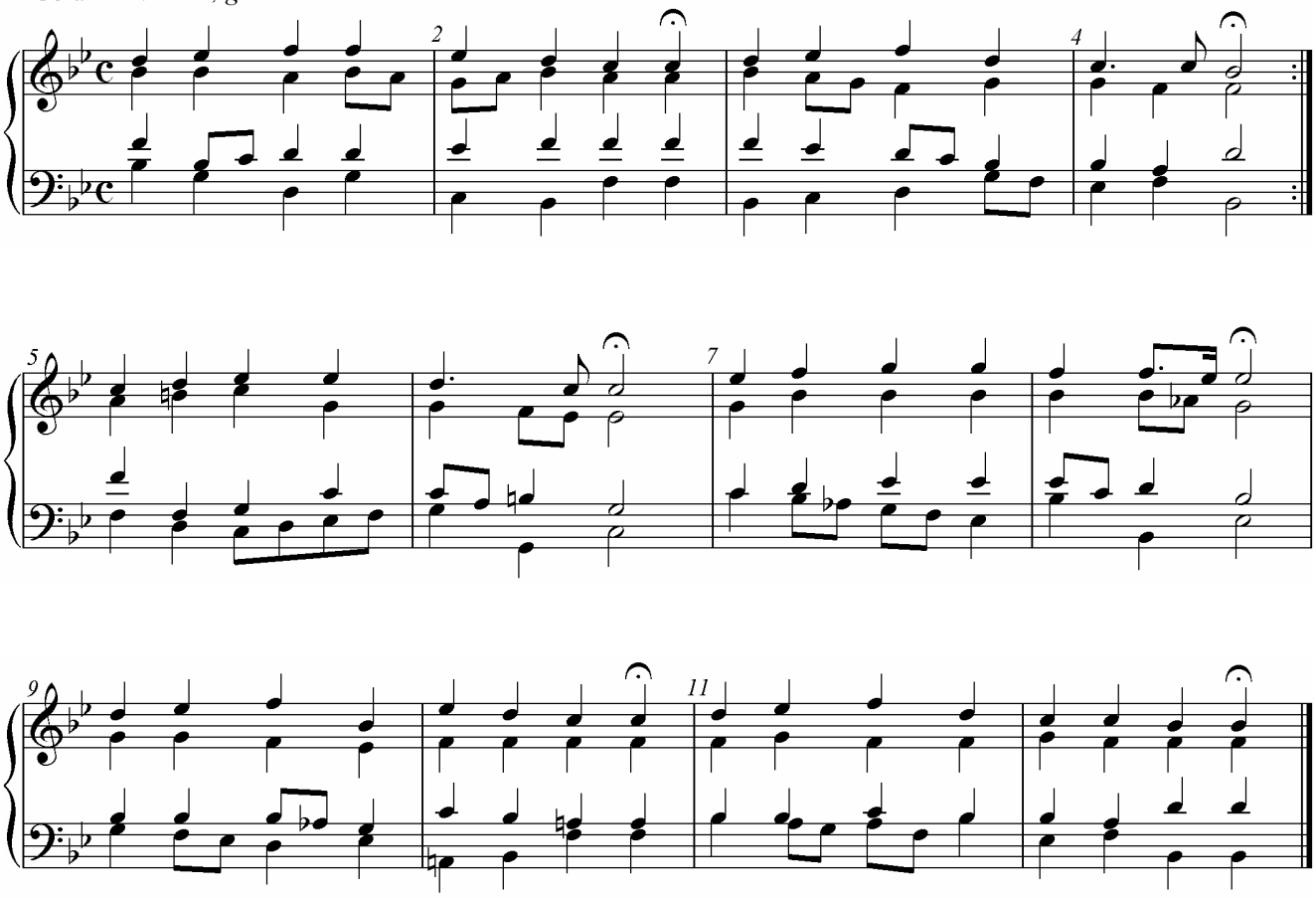
Coral 368: *Ayudame, Señor Jesús para lograrlo*



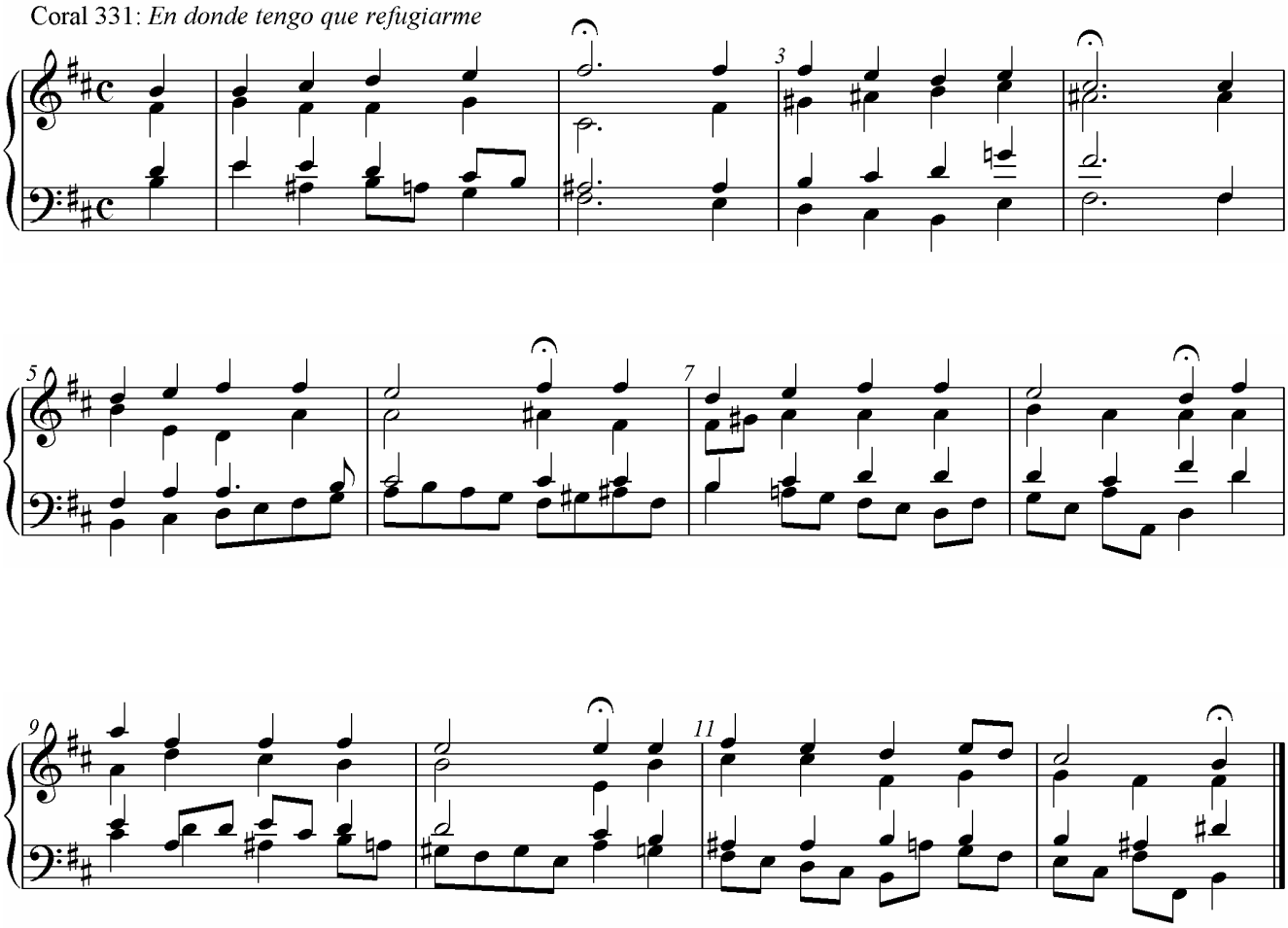
Coral 312: *O Dios, santo Dios*



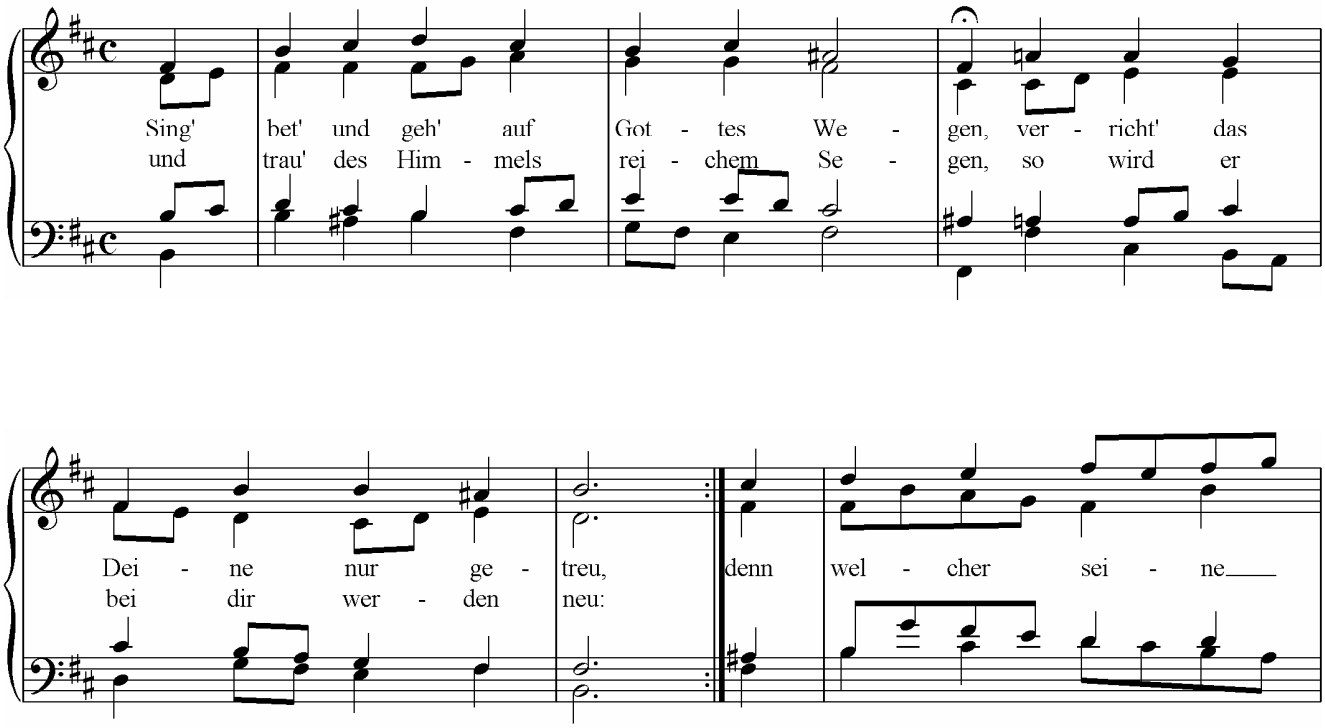
Coral 350: *Jesús, gozo de mi alma*

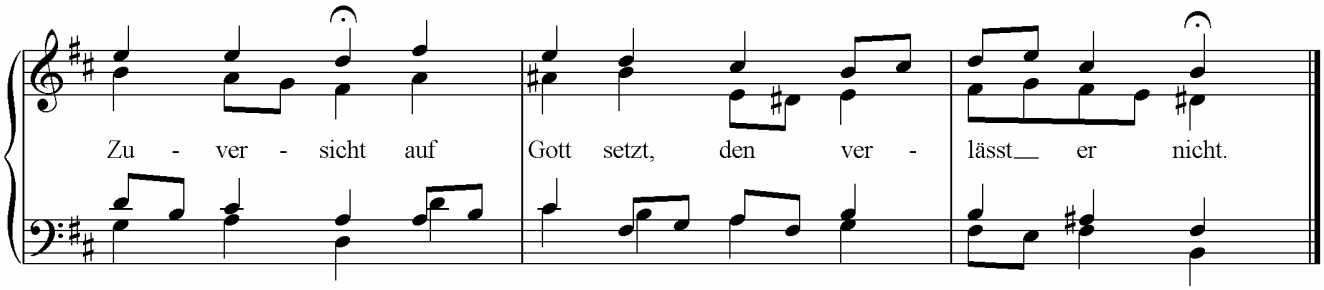


Coral 331: *En donde tengo que refugiarme*

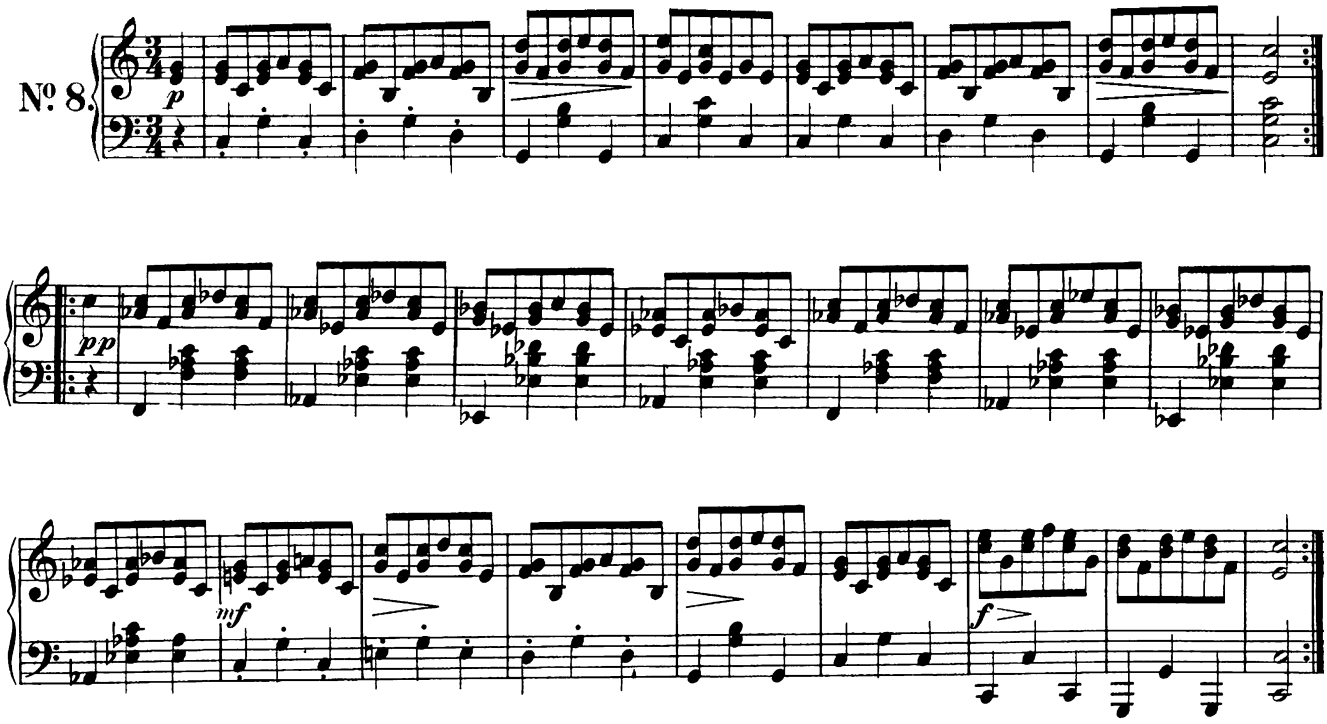


Coral de la Cantata BWV 88

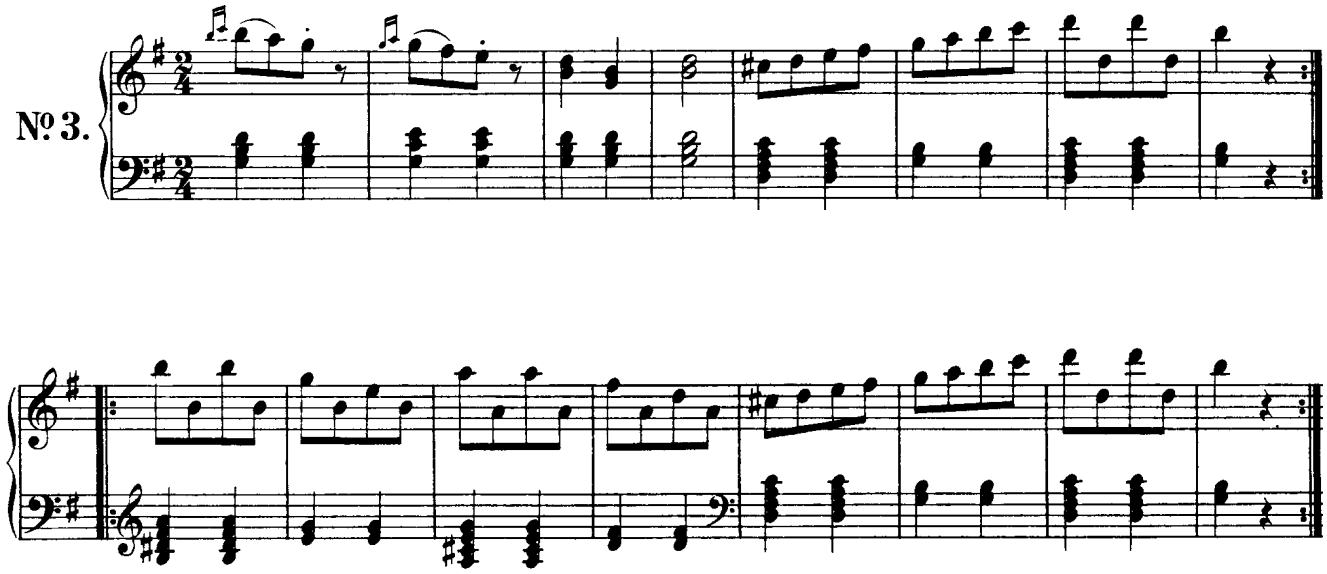




Wiener Damen-Ländler D734 (Franz Schubert)



Acht Ecossaisen D529 (Franz Schubert)



LIED DER FREIHEIT

Mozart's Werke.

Gedicht von Aloys Blumauer

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

W. A. MOZART.

Serie 7. Nº 25.

Nº 506.

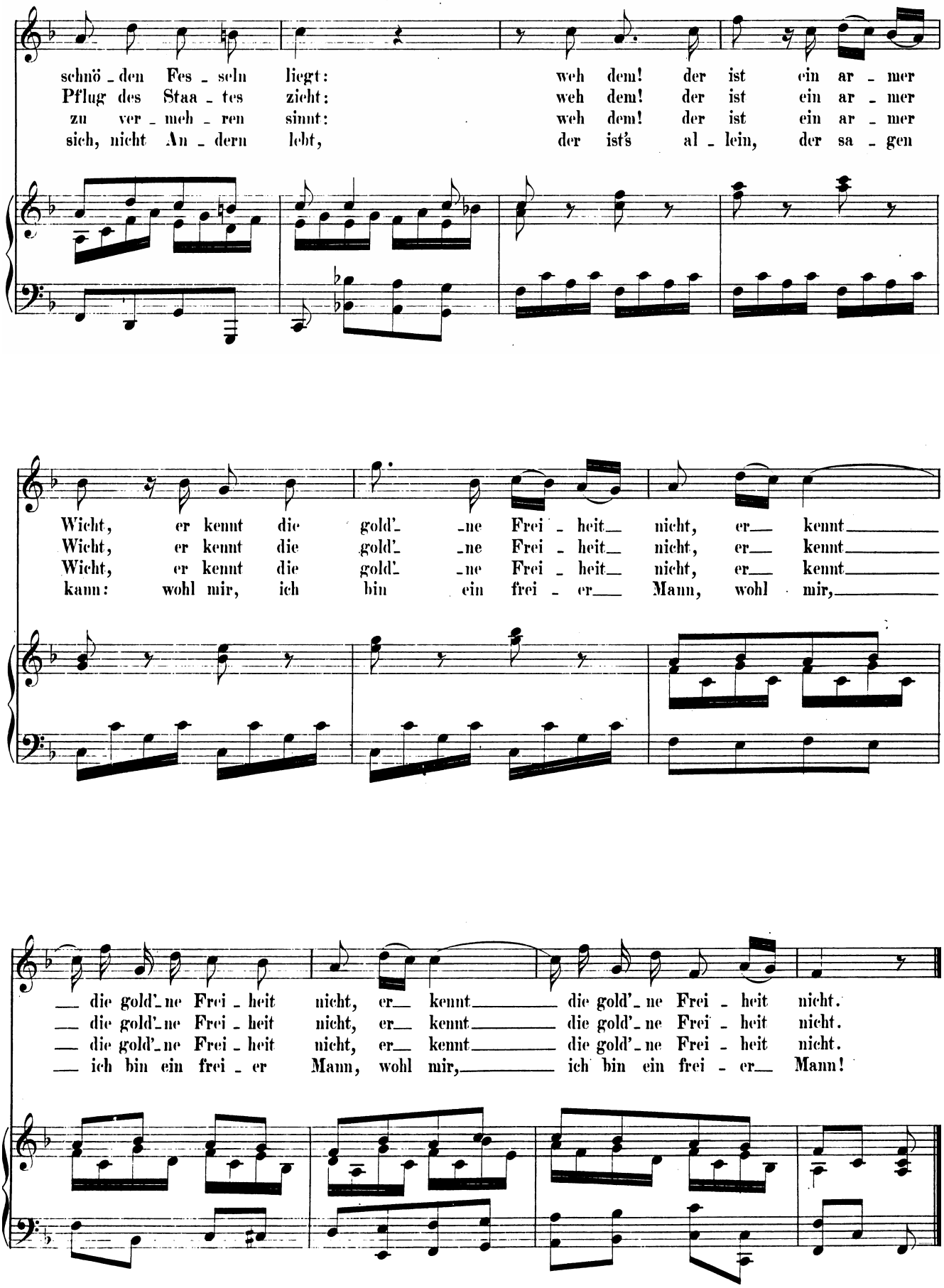
(Allegretto.)

Singstimme.

1. Wer un- -ter ei- -nes Mäd - chens Hand sich
2. Wer sich um Für- -sten - gunst und Rang mit
3. Wer um ein schim- -mern - des Me - tall dem
4. Doch wer dies al- -les leicht ent - behrt, wo -

Pianoforte.

als ein Scla - ve schmiegt und, von der Lie - be fest - ge - bannt, in
sau - rem Schweiss be - müht,— und, ein - ge-spannt sein Le - ben lang, am
bö - sen Mam - mon dient,— und sei - ner vol - len Sä - cke Zahl nur
nach der Thor nur strebt,— und froh bei sei - nem eig - nen Herd nur


schnö - den Fes - seln liegt: weh dem! der ist ein ar - mer
Pflug des Staa - tes zieht: weh dem! der ist ein ar - mer
zu ver - meh - ren sinnt: weh dem! der ist ein ar - mer
sich, nicht An - dern lebt, der ist's al - lein, der sa - gen
Wicht, er kennt die gold'- -ne Frei - heit nicht, er kennt
Wicht, er kennt die gold'- -ne Frei - heit nicht, er kennt
Wicht, er kennt die gold'- -ne Frei - heit nicht, er kennt
kann: wohl mir, ich bin ein frei - er Mann, wohl mir,
die gold'- ne Frei - heit nicht, er kennt die gold'- ne Frei - heit nicht.
die gold'- ne Frei - heit nicht, er kennt die gold'- ne Frei - heit nicht.
die gold'- ne Frei - heit nicht, er kennt die gold'- ne Frei - heit nicht.
ich bin ein frei - er Mann, wohl mir, ich bin ein frei - er Mann!

Neujahrslied.

Hebel.

Nº 1.

Assai sostenuto.

Sopran. Alt. Tenor. Bass.

1. Mit der Freu_de zieht der Schmerz trau_lich durch die Zei_ten, schwe_re Stür_me, mil_de We_ste,
2. Und wo man_che Thrä_ne fällt, blüht auch man_che Ro_se, schon gemischt, noch eh' wir's bit_ten,
3. War's nicht so im al_ten Jahr? Wird's im neu_en en_den? Son_nen wal_len auf und nie_der,

1. schwe_re Stür_me,
2. schon ge_mischt, noch
3. Son_nen wal_len

ban_ge Sor_gen, fro_he Fe_ste wan_deln sich zur Sei_ten, wan_deln sich zur Sei_ten.
ist für Thronen und für Hüt_ten Schmerz und Lust im Loo_se, Schmerz und Lust im Loo_se.
Wol_ken geh'n und kom_men wie_der, und kein Wunsch wird's wen_den, und kein Wunsch wird's wen_den.

mil_de We_ste, ban_ge Sor_gen, fro_he Fe_ste
eh' wir's bit_ten, ist für Thro_nen und für Hüt_ten
auf und nie_der, Wol_ken geh'n und kom_men wie_der,

4. Ge_be denn, der ü_ber uns wägt mit rech_ter Wa_ge, je_dem Sinn für sei_ne Freu_den, je_dem
Muth für sei_ne Lei_den, in die neu_en Ta_ge, in die neu_en Ta_ge.