

## ARTÍCULO

# La función de los acordes predominantes y el rol del contrapunto en su derivación del acorde subdominante: una perspectiva histórica y su teorización contextualizada

Por Enrique Sandoval Cisternas  
enriquesandoval@unach.cl

## RESUMEN

El siguiente trabajo entrega una teorización y revisión histórica del término *predominante*, el cual es comúnmente utilizado en la literatura originada en la experiencia estadounidense para referirse a aquellos acordes que funcionan como intensificadores del acorde de dominante (V) —o algún otro acorde con función de dominante— en progresiones armónicas que terminan en la tríada tónica; algún otro acorde con función tónica; o configuran una cadencia en el acorde V. Todos los acordes considerados *predominantes* son estructuras construidas sobre los grados  $\hat{4}$ , ó  $\hat{4}^\#$ , y que también incluyen los grados  $\hat{6}$ , ó  $\hat{6}^\flat$ . Este trabajo propone y demuestra que aquellos acordes considerados *predominantes* son derivaciones contrapuntísticas y estilísticas de un tipo especial de acorde de subdominante identificado por Rameau como el acorde  $IV^{add6}$ , o  $iv^{add6}$  en tonalidad menor. En el sistema de Riemann estos acordes son identificados como  $S_5^6$  y  $s_5^6$ . Los acordes comúnmente considerados *predominantes* son: IV; iv;  $IV^7$ ;  $iv^7$ ; ii;  $ii^\circ$ ;  $ii^7$ ;  $ii^{o7}$ ; V/V,  $V^7/V$ ;  $vii^\circ/V$ ;  $vii^{o7}/V$ ;  $II^\flat$  o N (napolitano), así como los acordes con sexta aumentada, alemán ( $AI^{+6}$ ), francés ( $Fr^{+6}$ ), e italiano ( $It^{+6}$ ).

## PALABRAS CLAVE

Acorde predominante, función predominante, funciones armónicas, análisis musical, contrapunto

**ABSTRACT**

The following work is a theorization and historical review of the *predominant* term, which is commonly used in the American experience and literature to refer to the chords that intensify the dominant chord V—as well as those with dominant function—in harmonic progressions that end in the tonic triad; other chords with tonic function; or create a cadence on the V degree. *Predominant* chords are structures build on the scale degree  $\hat{4}$ , or  $\hat{4}^\sharp$ , and also include the  $\hat{6}$ , or  $\hat{6}^b$ . This document proposes and demonstrates that the *predominant* chords are contrapuntal and stylistic derivations of a special type of subdominant chord identify by Rameau as  $IV^{add6}$ , or  $iv^{add6}$  in minor key. In Riemann's system, these chords are labeled as  $S_5^6$  and  $s_5^6$ . The most common *predominant* chords are: IV; iv;  $IV^7$ ;  $iv^7$ ; ii;  $ii^o$ ;  $ii^7$ ;  $ii^{o7}$ ; V/V,  $V^7/V$ ;  $vii^o/V$ ;  $vii^{o7}/V$ ;  $II^b$  or N (Neapolitan), as well as the German ( $Gr^{+6}$ ), French ( $Fr^{+6}$ ), and Italian ( $It^{+6}$ ) augmented sixth chords.

**KEYWORDS**

Predominant chords, predominant function, harmonic functions, musical analysis, counterpoint

La música tonal aún se encuentra en el centro del currículo de teoría y análisis musical de la mayoría de las escuelas de música del mundo, sirviendo como base teórica y práctica para la formación de compositores, teóricos, musicólogos, intérpretes, y educadores de la música. En las últimas décadas, el estudio de esta ha visto un reavivado interés a nivel internacional debido a la amplia diseminación y aceptación de las teorías de Heinrich Schenker, Hugo Riemann, y el nuevo enfoque sobre la forma sonata propuesto por Hepokoski y Darcy (2006) en su libro *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*.

En términos generales, es importante señalar que ningún sistema analítico es por sí mismo suficiente para mostrarnos toda la esencia del discurso musical, sea éste tonal o atonal, e idealmente debiera procurarse un acercamiento analítico desde diferentes perspectivas y técnicas; he aquí la importancia de este reavivado interés en la música tonal a través de visiones analíticas distintas. Basado en esta idea, el siguiente trabajo procura demostrar que los acordes que en el discurso musical tonal funcionan como intensificadores del acorde de dominante –o función de dominante– en progresiones armónicas que culminan con la llegada de la triada tónica; o terminan en una cadencia en el acorde de dominante, son transformaciones horizontales, contrapuntísticas, del acorde de subdominante, entrando así dentro de una clasificación más amplia denominada *acordes predominantes*, los cuales poseen una *función predominante*. Estos acordes, incluyendo sus inversiones, son el IV; iv; IV<sup>7</sup>; iv<sup>7</sup>; ii; ii<sup>o</sup>; ii<sup>7</sup>; ii<sup>o7</sup>; V/V; V<sup>7</sup>/V; vii<sup>o</sup>/V; vii<sup>o7</sup>/V; II<sup>b</sup> o N (napolitano), así como los acordes con sexta aumentada, alemán (Al<sup>+6</sup>), francés (Fr<sup>+6</sup>), e italiano (It<sup>+6</sup>). El término *predominante* (o *pre-dominante*) es constantemente utilizado en la literatura estadounidense en la enseñanza de la armonía y las formas musicales (Caplin, 2013; Clendinning & Marvin, 2016; Holm-Hudson, 2017; Kostka et al., 2018; Roig-Francolí, 2020) para señalar a aquellos acordes que preparan e intensifican a la dominante (V), y que son contruidos sobre los grados de la escala  $\hat{4}$ , ó  $\hat{4}^\sharp$ , y que además incluyen los grados  $\hat{6}$ , ó  $\hat{6}^b$ .<sup>1</sup> Es importante recordar que siempre se debe considerar el contexto de los acordes para definir si estos cumplen o no una función dada, y cuando uno de los acordes anteriormente mencionados no prepara la llegada de la dominante, sino resuelve otra vez en la triada tónica, la función de este acorde es generalmente de prolongación de la región tónica, tal como lo ejemplifica Caplin (2013) en su libro *Analyzing classical form: An approach for the classroom*.

Históricamente, el término *predominante* y sus implicancias comenzó a desarrollarse en la experiencia estadounidense a finales de la década de los setenta y a comienzos de los ochenta, a través de la introducción de las ideas de Heinrich Schenker en publicaciones académicas y teórico-pedagógicas. En este contexto, dos publicaciones marcaron el comienzo de este desarrollo: *Harmony and Voice Leading* (Aldwell & Schahter, 1978), e *Introduction to Schenkerian Analysis* (Forte & Gilbert, 1982). La primera publicación utiliza el término “intermediate harmonies” (armonías intermedias) (Aldwell & Schahter, 1978, pp. 109-122) para referirse al grupo de acordes *predominantes*, mientras que la segunda utiliza el término “dominant preparation” (preparación de la dominante) (Forte & Gilbert, 1982, p. 105).

1 En este texto se utilizan a los números  $\hat{1}$   $\hat{2}$   $\hat{3}$   $\hat{4}$   $\hat{5}$   $\hat{6}$   $\hat{7}$  con acento circunflejo para referirse a los grados de la escala, cuando estos son notas individuales. Cuando se refiere a un grado de la escala con referencia a un acorde, se utilizarán los números romanos correspondientes. De este modo, se hace una clara diferencia entre las notas individuales y las triadas, o acordes.

Sin embargo, desde finales de la década de los noventa, encontramos un consistente uso del término *predominante* o *pre-dominante* (Caplin, 1998; Kostka & Payne, 2009) para referirse a este grupo de acordes que intensifican a la dominante (V), especialmente en publicaciones teórico-pedagógicas utilizadas en la enseñanza de la armonía y análisis musical a nivel de pregrado universitario (Caplin, 2013; Clendinning & Marvin, 2016; Holm-Hudson, 2017; Kostka et al., 2018; Roig-Francolí, 2020).

Es importante señalar aquí que el concepto “contrapuntístico,” y los términos “transformaciones, extensiones, o derivaciones contrapuntísticas” utilizados en este texto, hacen referencia a la conducción horizontal de las voces, la cual se produce aún cuando la música es tonal, así como al concepto reduccionista-contrapuntístico propuesto por Schenker, el cual permite ver a las obras tonales como una configuración contrapuntística de dos voces solamente (Forte & Gilbert, 1982, pp. 131-132; Drabkin, 2002, pp. 818-821). Para ejemplificar este concepto y su utilización en este documento, el ejemplo 1 nos muestra una reducción contrapuntística a dos voces de los primeros cuatro compases de la obra *Las criaturas de Prometeo*, Obertura, op.43, de Beethoven (ver ejemplo 7). En el ejemplo <sup>12</sup>, *configuración contrapuntística A*, se presenta una reducción en cuarta especie de los primeros cuatro compases de esta obra, incluyendo un intervalo de octava teórico en el primer compás. En esta reducción teórica de la voz superior y el bajo, se incluyen los intervalos del primer pulso de cada compás, creando así un contrapunto que nos muestra cómo eventualmente el compositor organizó la conducción de las voces. En la *configuración contrapuntística B*, se agrega la alteración a la nota *fa* de la voz superior, convirtiéndola en *fa#*, intensificando así la tendencia de esta nota a resolver en la nota *sol* del siguiente compás. Estos ejemplos, además de demostrar cómo las alteraciones horizontales/contrapuntísticas de una voz intensifican la tendencia de los tonos, nos muestran el papel del contrapunto en la configuración y conducción de las voces en los contextos tonales.

Configuración contrapuntística A: Beethoven, *Las criaturas de Prometeo*, cc.1-4

Do mayor: I      V<sub>2</sub>/IV      IV<sub>6</sub>      iv<sub>6</sub>      V

Configuración contrapuntística B: Beethoven, *Las criaturas de Prometeo*, cc.1-4

I      V<sub>2</sub>/IV      IV<sub>6</sub>      iv<sub>6</sub>      It<sub>6</sub><sup>+</sup>      V

**Ejemplo 1:** reducción contrapuntística de la conducción de las voces, Beethoven, *Las criaturas de Prometeo*, Obertura, op.43, cc.1-4.

<sup>2</sup> Todas las obras mencionadas en este trabajo incluyen un link de YouTube (Sandoval, 2021) para su revisión auditiva.

### DERIVACIÓN DE LOS ACORDES CON FUNCIÓN PREDOMINANTE: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Según Lester (2002), el actual concepto de tonalidad tiene su origen en las ideas de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), las cuales aparecieron primeramente en su tratado de armonía de 1722, *Traité de l'harmonie*, el cual fue seguido por otros escritos a través de un período de aproximadamente cuarenta años. Rameau propone en ellos dos conceptos que han sido transcendentales en el desarrollo y entendimiento de la música tonal: primero, que el acorde, y no el intervalo, es la entidad fundamental en la música tonal. Segundo, que la disonancia es el agente generador de la música, propulsándola a estar en movimiento, iniciando así un proceso de tensión y distensión cuyo resultado es en sí mismo las composiciones musicales.<sup>3</sup> Rameau no estaba interesado en las progresiones armónicas en el sentido moderno del término, sino más bien en el movimiento de un acorde al otro. Él identifica tres tipos de acordes fundamentales: la tríada consonante, y dos tipos de acordes disonantes: el acorde de dominante con séptima  $V^7$ , y el acorde de subdominante con sexta agregada, mayor  $IV^{add6}$ , y menor  $iv^{add6}$ , los cuales son identificados como  $S_5^6$ , y  $s_5^6$  en el sistema de Riemann. Además de esto, Rameau hace una diferencia entre dos tipos de dominantes, una que es estructural (*dominante-tonique*) y que resuelve en la tónica (*ton regnant*), y otra que es simplemente un acorde mayor o menor con séptima que no resuelve en la tónica, sino en cualquier otro acorde (Lester, 2001). Como se aprecia en la figura 1, un ejemplo original de Rameau, los acordes de subdominante con sexta agregada pueden ser vistos como un  $ii^7$ , o  $ii^{o7}$ , al ser ordenados como tríadas superpuestas. Es importante destacar que Rameau comienza a utilizar el término subdominante (*Sous-dominante*) en su *Nouveau système de musique théorique* (Rameau, 1726). Previo a esta publicación, él solo se refería a estos acordes como acordes construidos sobre el cuarto grado.



Figura 1: Acorde de subdominante con sexta agregada mayor y menor, Rameau (*Traité de l'harmonie*, libro II, 1722:65).

<sup>3</sup> Las ideas de Rameau con relación a la generación de la música y el proceso que permite su creación se oponen a la visión de Schenker, el cual considera a la tríada tónica consonante, el *Klang*, como el ente generador y propulsor de la música. En su concepción, Schenker ve a la música tonal y sus formas como una extensión de la tríada tónica (Drabkin, 2001). En otras palabras, según Schenker, la música se origina de la *consonancia*, y no de la *disonancia*.

De lo anterior, podemos ver que ya desde su origen el concepto de tonalidad ha incluido tres acordes principales —tónica, subdominante, y dominante— donde se puede homologar la función del IV o iv grado con la del ii o ii°, dependiendo si la tonalidad es mayor o menor. Esta homologación también puede ser vista en los escritos de Hugo Riemann sobre las funciones armónicas, el cual utiliza letras en vez de números romanos para referirse a los acordes y sus funciones (De la Motte, 2011). Usando a la tonalidad mayor como paradigma, diremos que la nomenclatura de Riemann usa las letras T, S, D (tónica, subdominante, dominante) para referirse a los acordes I, IV, V, y las letras Tp, Sp, Dp (tónica paralela, subdominante paralela, dominante paralela) para los acordes paralelos menores vi, ii, y iii respectivamente. De este modo, podemos ver como Riemann también considera al ii grado como una derivación del acorde de subdominante, o más bien teniendo su “misma función.” Como también se puede apreciar en la nomenclatura, Riemann considera al vi y iii como derivados de la tónica y dominante respectivamente.

Las ideas de Rameau y Riemann con relación a la derivación de acordes desde la subdominante construida sobre el  $\hat{4}$ , donde aquellos acordes derivados tienen la misma función que el acorde originador, prefiguran el concepto moderno del término *predominante*, el cual agrupa a todos aquellos acordes que pueden ser vistos como derivaciones contrapuntísticas de la subdominante mayor y menor, y que poseen la misma “funcionalidad” de la subdominante dentro del discurso musical tonal, cuando esta es la intensificación del acorde de dominante (V), resolviendo en este. Por lo anterior, consideraremos a los acordes IV y ii en tonalidad mayor, así como al iv y ii° en tonalidad menor, como “acordes subdominantes” primigenios, de los cuales se derivan todos los otros acordes con función *predominante*. En este texto se utilizará el término *subdominante/predominante* para referirse a este grupo especial de acordes con función predominante.

### **LOS ACORDES SUBDOMINANTES COMO EL ORIGEN DE LOS ACORDES V/V, vii/V, CON SEXTA AUMENTADA Y NAPOLITANO: ESTRUCTURA Y FUNCIÓN**

Como se mencionó anteriormente, una de las características de los acordes con función *predominante* es que ellos cumplen el papel de intensificar la función del acorde de dominante en el discurso musical tonal, cuando la música es direccionada hacia la tríada tónica, o se configura una cadencia en el V grado. Estos acordes *predominantes* comparten entre ellos dos grados de la escala que son adyacentes al  $\hat{5}$  grado sobre el cual se construye el acorde de dominante (V). Estos grados adyacentes son el  $\hat{4}$  y  $\hat{6}$ , con sus variaciones  $\hat{4}^\#$  y  $\hat{6}^b$ . En cierto modo, la principal finalidad de la subdominante en el discurso musical tonal es intensificar la llegada de la dominante, así como su función, cumpliendo un papel que muy bien se puede comparar al papel de la dominante con relación a la tónica, ya que el acorde de dominante también incluye dos grados adyacentes a la nota tónica  $\hat{2}$ , el  $\hat{2}$  y el  $\hat{7}$ , la quinta y tercera de su tríada respectivamente, donde el  $\hat{2}$  resuelve al  $\hat{1}$  mediante un tono descendente, mientras que el  $\hat{7}$  lo hace a través de un semitono ascendente. Lo que es más, para que un acorde IV con sexta agregada —IV<sup>add6</sup>, tal como fue descrito por Rameau— se transforme en un V/V o vii°/V, es decir una “dominante secundaria” del V, solamente se necesita una pequeña modificación: que el  $\hat{6}$  se transforme en  $\hat{4}^\#$ , como se muestra en el ejemplo 2; en otras palabras, una “modificación horizontal,” contrapuntística, de la tendencia del tono  $\hat{4}$ . En el ejemplo 2, también podemos ver como el IV<sup>add6</sup>, como entidad individualizada, es el nexa





concepto moderno de la progresión predominante-dominante (PD-D) de la cual estamos hablando, en el sentido de la direccionalidad horizontal creada por los grados  $\hat{6}^b$  y  $\hat{4}$ , y su intensificación del  $\hat{5}$ .

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Cello. The music is in 3/4 time. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The Violin II part starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note C5. The Cello part starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and B2, then a half note C3. The score is divided into seven measures. At the end of the score, there are labels for the chords:  $iv^6$ , SCF, and V.

**Ejemplo 3:** Corelli, Sonata en re menor, op.4, no.8, cc.1-7.

A continuación, veremos como los acordes con sexta aumentada y napolitano pueden ser vistos como derivaciones contrapuntísticas de la subdominante, pero en este caso desde el modo menor, entrando así dentro de la clasificación más amplia e inclusiva del término *predominante*.

A través de derivaciones lineales, contrapuntísticas, el ejemplo 4 nos muestra que el acorde napolitano (N) debiera ser visto como construido sobre el  $\hat{4}$  y no sobre el  $\hat{2}^b$  como comúnmente se le considera, ya que este acorde funciona generalmente como un acorde *predominante*; de este modo, el acorde napolitano es una subdominante menor con una sexta rebajada (menor) en vez de quinta. Más adelante se demostrará esta afirmación con ejemplos de la literatura musical, donde se apreciará claramente la derivación del acorde napolitano en contexto, así como su función. Segundo, el acorde con sexta aumentada, italiano ( $It^{+6}$ ), es una extensión contrapuntística de la subdominante menor  $iv$ , donde el  $\hat{4}$  es transformado en  $\hat{4}^\#$ . Tercero, el acorde con sexta aumentada, alemán ( $Al^{+6}$ ), es una modificación del  $iv^7$ , donde al igual que en el acorde  $It^{+6}$ , el  $\hat{4}$  es transformado en  $\hat{4}^\#$ . Es importante destacar que el  $\hat{4}^\#$  funciona como una "sensible" del  $\hat{5}$ , ya que la tendencia lineal, contrapuntística del grado  $\hat{4}^\#$ , es resolver en el  $\hat{5}$ . Cuarto, el acorde con sexta aumentada, francés ( $Fr^{+6}$ ), es una modificación del  $ii^{o7}$ , y al igual que con los acordes  $It^{+6}$  y  $Al^{+6}$ , el  $\hat{4}$  es transformado en  $\hat{4}^\#$ . Como resumen de lo anteriormente mencionado, diremos que la transformación de los acordes  $iv$  y  $ii^o$  en los acordes con sexta aumentada  $It^{+6}$ ,  $Al^{+6}$  y  $Fr^{+6}$ , corresponde básicamente a una transformación del  $\hat{4}$  en  $\hat{4}^\#$ . Por el contrario, en la transformación del acorde napolitano no existe una modificación del  $\hat{4}$  en  $\hat{4}^\#$ , sino más bien del  $\hat{1}$  en  $\hat{2}^b$ ; sin embargo, en el acorde napolitano la tendencia de los grados  $\hat{6}^b$  y  $\hat{4}$  hacia el  $\hat{5}$ , sobre el cual se construye el acorde de dominante, se mantiene.



**Tonalidad menor**

do menor: iv iv<sup>7</sup> ← iv<sup>add6</sup> → ii<sup>°7</sup> ii<sup>°7</sup>

Nexo entre iv y ii<sup>°</sup>

II<sup>b6</sup> N<sup>6</sup> It<sup>+6</sup> Al<sup>+6</sup> Fr<sup>+6</sup>

**Ejemplo 4:** Derivación de los acordes con sexta aumentada y napolitano desde el IV<sup>add6</sup>, tonalidad menor.

Los ejemplos 5 y 6 muestran un resumen de la transformación que sufre la subdominante en tonalidad menor para convertirse en los acordes N, It<sup>+6</sup>, Al<sup>+6</sup>, Fr<sup>+6</sup>, entendiéndose aquí el término subdominante menor como iv y ii<sup>°7</sup>, derivados del iv<sup>add6</sup>. De este modo, estos acordes siguen manteniendo la función predominante del acorde originador.

**Derivados de tonalidad menor**

iv iv<sup>7</sup> ii<sup>°7</sup>

cambia 1 nota: 4 - 4<sup>#</sup>

Resultado: acordes con sexta aumentada

It<sup>+6</sup> Al<sup>+6</sup> Fr<sup>+6</sup>

**Ejemplo 5:** Derivación de los acordes con sexta aumentada, transformación del 4 en 4<sup>#</sup>.

**Derivados de tonalidad menor**

iv

cambia 1 nota: 1 - 2<sup>b</sup>

II<sup>b6</sup> N<sup>6</sup>

Resultado: Napolitano

II<sup>b</sup> N

**Ejemplo 6:** Derivación del acorde napolitano (N), transformación del 1 en 2<sup>b</sup>.

Derivar al acorde V/V del acorde ii en tonalidad mayor es una tarea simple de realizar, ya que el nombre base del acorde se mantiene, y solo se cambia el 4̂ por el 4̂<sup>#</sup>. Por ejemplo, si estamos en la tonalidad de Do mayor, solo necesitamos transformar el ii grado, re menor, en re mayor, por medio de cambiar el 4̂ por el 4̂<sup>#</sup>, convirtiendo así al ii en V/V; una práctica común para los estudiantes de música y profesionales del área, así como para los aficionados de la música. Lo mismo ocurre al transformar el IV en vii<sup>o</sup>/V, donde solo se cambia el 4̂ por el 4̂<sup>#</sup>. Sin embargo, la transformación de los acordes iv y ii<sup>o</sup> en acordes con sexta aumentada, o en el acorde napolitano, no es una tarea tan fácil de realizar —o más bien de reconocer— por dos

razones principales: primero, estos no son acordes que se utilizan habitualmente, y dentro del repertorio de la música clásica están mayoritariamente presentes en el Clasicismo y Romanticismo. En otras palabras, solo los músicos que están constantemente en contacto con este repertorio deben lidiar con su reconocimiento. Segundo, la práctica de ligar a estos acordes con los acordes *subdominante/predominante* iv y ii° no es algo común, ya que generalmente a estos acordes se les considera entes independientes, no derivados de otros acordes; de ahí su clasificación terminológica con nombres específicos y ficticios, que, si bien ayudan a reconocer su presencia en el discurso musical como entidades definidas, no entregan información sobre su función o procedencia. Esto pone en relieve un hecho común en la práctica de la utilización de términos en la disciplina de la música, donde comúnmente se dejan de considerar a los factores previos o posteriores que han modificado o modificaran a los elementos musicales; es decir, encapsulamos a algunos elementos dentro de una clasificación terminológica que pierde de vista la evolución previa o posterior del elemento definido. Según Harrison (1995), la primera mención en escrito de la utilización de los términos acordes con *sexta aumentada*, italiano *It<sup>+6</sup>*, alemán *Al<sup>+6</sup>*, y francés *Fr<sup>+6</sup>*, fue hecha por John W. Calcott en su libro *Musical Grammar*, publicado originalmente en 1806 en el idioma inglés. Cabe mencionar que los términos originales en el idioma inglés no hacen referencia a “la sexta” propiamente tal, sino al “acorde.” En otras palabras, no existe “sexta aumentada alemana,” sino más bien el “acorde alemán” con sexta aumentada; lo mismo ocurre con los acordes italiano y francés.

#### DERIVACIÓN DE LOS ACORDES PREDOMINANTES EN CONTEXTO

Como ya se ha demostrado mediante los ejemplos 5 y 6, los acordes con sexta aumentada son una derivación contrapuntística de los acordes *subdominante/predominante* en tonalidad menor iv y ii°, implicando la transformación de una sola nota; sin embargo, la derivación puede incluir la transformación de dos o más notas en los siguientes casos: si la derivación ocurre desde el acorde paralelo mayor IV; si la derivación que originalmente ocurre desde el iv es hecha desde el ii°; si la derivación que originalmente ocurre desde el ii° es hecha desde el iv. En estos casos, lo que ocurre es simplemente una “evasión” del acorde originador, el cual, aunque pueda no aparecer en la partitura, seguirá estando presente en forma teórica. Utilizando ejemplos de la literatura musical, veremos a continuación la derivación de los acordes *predominantes* *Al<sup>+6</sup>*, *Fr<sup>+6</sup>*, *It<sup>+6</sup>* y N (II<sup>b</sup>) en contexto.

En términos generales, podemos encontrar dos situaciones relacionadas al origen, transformación, y función de los acordes con sexta aumentada y napolitano como acordes *predominantes*. La primera instancia se produce cuando se puede apreciar en la misma partitura cómo estos acordes son originados desde un acorde *subdominante/predominante* —IV, ii; iv, ii°; derivados del IV<sup>add6</sup> y iv<sup>add6</sup>— mediante la alteración de una o dos notas. La segunda instancia se produce cuando los acordes derivados son utilizados en reemplazo de los acordes clasificados como *subdominante/predominante*. En este caso, el acorde subdominante como entidad individualizada no aparece en la partitura, sino otro acorde con la misma función. Los siguientes ejemplos tienen como finalidad el demostrar cómo los acordes con sexta aumentada y napolitano son evoluciones contrapuntísticas y artísticas del uso de la subdominante, cuando estos cumplen la función de dirigir la música hacia la dominante; esta “evolución” del acorde subdominante se da, obviamente, por una necesidad expresiva relacionada a cambios estéticos.

### ACORDE CON SEXTA AUMENTADA, ITALIANO $It^{+6}$

El ejemplo 7, tomado de la obra *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven, muestra como el acorde  $IV^6$  mayor es transformado por el compositor en un acorde  $It^{+6}$  a través de dos transformaciones contrapuntísticas,  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\sharp$  y  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^\flat$ , intensificando así la función *predominante* del acorde al utilizar los grados  $\hat{4}^\sharp$  y  $\hat{6}^\flat$ , los cuales tienen una gran tendencia a resolver en el  $\hat{5}$ , la nota fundamental de la dominante. Este ejemplo representa así una instancia de transformación literal, es decir, la derivación se puede apreciar en la misma partitura. Recordemos además que el acorde  $It^{+6}$  se deriva originalmente del acorde *iv* menor a través de la transformación de una sola nota,  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\sharp$ ; es por este motivo que aquí la transformación ocurre a través de dos notas:  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\sharp$ , y  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^\flat$ . El ejemplo 8, una reducción teórica de la obra original, nos muestra claramente cómo Beethoven transforma el  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\sharp$ , y  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^\flat$ , cc.2-3, para poder intensificar la tendencia de los grados y su resolución en el  $\hat{5}$ , transformando al *IV* mayor en el acorde  $It^{+6}$ , el cual resuelve en la dominante mediante un movimiento de semitono frigio en el bajo  $\hat{6}^\flat-\hat{5}$ .

Flauto I-II  
 Oboi  
 Clarineti in C  
 Fagotti  
 Corni in C  
 Trombe in C  
 Timpani C.G.  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Basso

$ff$   $ff$   $sf$   $sf$   $pp$

$V_2/IV$   $IV^6$   $It^{+6}$   $V$   $I$

PD D T

Ejemplo 7: Beethoven, *Las criaturas de Prometeo*, Obertura, op.43, cc.1-7.

The musical score for 'Las criaturas de Prometeo' shows a progression of chords across four measures. The chords are labeled as  $V_2/IV$ ,  $IV^6_{PD}$ ,  $It^{+6}$ , and  $V$   $D$ . The notation includes treble and bass staves with chord symbols and figured bass notation.

Ejemplo 8: *Las criaturas de Prometeo*, reducción.

El ejemplo 9, la *Danza húngara* no. 8 de Brahms, muestra cómo la “función” predominante, originada en este caso directamente del  $iv$  (c.7), es extendida por el uso de los acordes  $ii^\circ$ ,  $It^{+6}$ , y  $vii^\circ/V$ , todos acordes considerados predominantes. Como se demostró en el ejemplo 5, el acorde  $It^{+6}$  es una derivación del acorde  $iv$ , o más específicamente de su inversión  $iv^6$  mediante la transformación de una sola nota,  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\#$ . En este ejemplo, el acorde  $It^{+6}$  es precedido por un  $ii^\circ$  en segunda inversión (c.8), el cual es otro acorde predominante, agregándole un aspecto aún más interesante a este pasaje musical, ya que en él podemos apreciar visualmente, en la partitura, cómo la progresión de los acordes con función predominante  $ii^\circ$ ,  $It^{+6}$ , y  $vii^\circ/V$  se derivan de la subdominante  $iv$  del c.7, extendiendo así la función predominante. Esta progresión PD-D culmina momentáneamente en el acorde  $V$  del c.9, pero se reinicia inmediatamente para alcanzar una vez más al  $V$  en el c.10, el cual resuelve ahora en la tríada y función tónica de los cc.11-12, la meta final de esta progresión PD-D iniciada en el c.7.

The musical score for Brahms' 'Danza húngara no.8' shows a progression of chords across 24 measures. The chords are labeled as  $iv$ ,  $V^6/iv$ ,  $ii^6_4$ ,  $It^{+6}$ ,  $V$ ,  $vii^{o6}/V$ ,  $V^6$ ,  $V^7$ ,  $i$ ,  $V^3_3$ ,  $i^6$ ,  $i$ ,  $V$ ,  $T$ , and  $V$ . The score includes treble and bass staves with chord symbols and figured bass notation.

Ejemplo 9: Brahms, *Danza húngara* no.8, cc.1-24.

El ejemplo 10 nos muestra la teorización de la derivación contrapuntística de los acordes presentes en el ejemplo 9. Como se mencionó anteriormente, los acordes iv y ii° pueden ser vistos como parte del mismo acorde subdominante construido sobre el  $\hat{4}$ , identificado por Rameau como uno de los acordes disonantes: el  $iv^{add6}$ . Utilizando este acorde como el ente originador, encontramos en el ejemplo 10, a la izquierda del acorde  $iv^{add6}$ , a los acordes iv, y  $iv^6$ , de los cual a su vez se deriva el  $It^{+6}$ , el que resuelve en la dominante V, como se espera de un acorde con función predominante. Al lado derecho del acorde  $iv^{add6}$ , encontramos el acorde ii° en segunda inversión, seguido por el  $It^{+6}$ , el cual resuelve en la dominante V. Ambas posibles progresiones del  $iv^{add6}$  nos llevan a la progresión  $It^{+6}$ -V, y ambas incluyen la transformación del  $\hat{4}$  por el  $\hat{4}^\#$ ; sin embargo, la transformación del ii° en  $It^{+6}$  implica un cambio extra, que el grado  $\hat{2}$  (si) se transforme en  $\hat{1}$  (la). Así, la derivación del acorde  $It^{+6}$  desde el  $ii^{o6}$  es también posible, ya que este último acorde es considerando una subdominante según la teorización de Rameau.

Ejemplo 10: Derivación contrapuntística desde el  $iv^{add6}$ .

### ACORDE CON SEXTA AUMENTADA, ALEMÁN $AI^{+6}$

Los siguientes ejemplos musicales nos muestran al acorde con sexta aumentada, alemán  $AI^{+6}$ , derivado literalmente en la partitura, así como también usado en reemplazo del acorde subdominante. La primera posibilidad es mostrada en el ejemplo 11, c.24. En este ejemplo, el acorde  $AI^{+6}$  se deriva del iv, siendo este último transformado en un acorde  $AI^{+6}$  mediante la adición de la séptima del iv ( $\hat{3}^b$ , fa), y la modificación del  $\hat{4}$  en  $\hat{4}^\#$  (sol-sol $^\#$ ). Recordemos que el acorde  $AI^{+6}$  es una transformación de una sola nota del acorde  $iv^7$ , como lo demostró el ejemplo 5. En otras palabras, la función *predominante* es extendida mediante estos dos acordes, el iv y  $AI^{+6}$ , los cuales concluyen en un acorde  $I_4^6$  cadencial (I en segunda inversión presente en las cadencias), y luego en un V. Es muy importante señalar que el acorde  $I_4^6$  cadencial funciona como una dominante con doble apoyatura  $V_{4-3}^{6-5}$  y no realmente como un acorde de tónica. Usualmente, el sistema con números romanos no nos muestra esta "realidad musical" dado que está pensado en solo indicar el grado sobre el cual se forma un acorde, ordenándolo en tríadas superpuestas; sin embargo, el sistema de Riemman puede ser utilizado aquí para aclarar la verdadera función de un acorde  $I_4^6$  cadencial, donde se puede cifrar a este acorde como una  $D_{4-3}^{6-5}$ , permitiéndonos ver a los acordes  $I_4^6$ -V como una sola entidad: una dominante  $V_{4-3}^{6-5}$ . Situaciones analíticas como esta, nos recuerdan la necesidad de utilizar diferentes perspectivas para realmente entender el discurso musical, ya que ningún sistema es por sí mismo suficiente para mostrarnos todas las aristas del desarrollo de una obra musical.





Fa mayor: V      vii<sup>o7</sup>/V      V      AI<sup>+6</sup>      V  
 D      PD      D      PD      D

**Ejemplo 13:** Mozart, *Recordare*, del *Requiem* en re menor, K.626, c.106-111.

Por otro lado, el ejemplo 14 nos muestra a esta sección del *Recordare* de Mozart desde una perspectiva analítica más profunda, donde podríamos considerar a los cc.106-111 como una única extensión de la “región de dominante” que comienza en el c.106, en la cual los acordes vii<sup>o7</sup>/V y AI<sup>+6</sup> funcionan como acordes vecinos del acorde V, produciendo un movimiento en el bajo alrededor del  $\hat{5}$ , creándo así una sucesión de los grados  $\hat{5}-\hat{4}^\#-\hat{5}-\hat{6}^b-\hat{5}$  (*do-si-do-re<sup>b</sup>-do*). Al mismo tiempo, en este ejemplo se puede apreciar con mayor claridad como funcionan los acordes predominantes vii<sup>o7</sup>/V y AI<sup>+6</sup>, el primero resolviendo en la dominante con un movimiento ascendente del bajo  $\hat{4}^\#-\hat{5}$ , mientras que el segundo con un movimiento descendente  $\hat{6}^b-\hat{5}$ , mostrando una vez más la importancia de estos grados en su relación con el  $\hat{5}$ , la fundamental de la dominante (V).

Fa mayor: V      vii<sup>o7</sup>/V      V      AI<sup>+6</sup>      V  
 D      PD      D      PD      D

**Ejemplo 14:** Extensión de la región de dominante, *Recordare* de Mozart, cc.106-111.

### ACORDE CON SEXTA AUMENTADA, FRANCÉS Fr<sup>+6</sup>

A diferencia de los acordes con sexta aumentada It<sup>+6</sup> y AI<sup>+6</sup>, los cuales se derivan directamente del acorde iv<sup>6</sup>, el acorde Fr<sup>+6</sup> es una derivación del acorde ii<sup>o7</sup> mediante la transformación de una sola nota,  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\#$ , como el ejemplo 5 lo demostró. En los cc.2-6 del ejemplo 15, *Am Feierabend* de Schubert, encontramos una progresión armónica compuesta por dos



aparentes instancias PD-D, seguidas del acorde de tónica en el c.7. Mientras la primera instancia es creada por los acordes  $ii^{\circ 7}$ -V, la segunda corresponde a los acordes  $Fr^{+6}$ -V, siendo esta última un ejemplo de extensión de la función *predominante*, así como de sustitución de un acorde por otro con la misma función, mediante el uso del acorde  $Fr^{+6}$  como sustituto de el  $ii^{\circ 7}$ , del cual es derivado. Aquí, la derivación literal del  $Fr^{+6}$  desde el  $ii^{\circ 7}$  es interrumpida por la inclusión del  $V^4$  (V con cuarta *la* en vez de tercera *sol*<sup>#</sup>) dentro de la sucesión de estos acordes. Sin embargo, el V del c.3 funciona en realidad como un acorde de paso que conecta y extiende a la función *predominante* creada a través de los acordes  $ii^{\circ 7}$  y  $Fr^{+6}$ , lo cual se puede apreciar claramente por el movimiento ascendente del bajo desde el  $ii^{\circ 7}$  al  $Fr^{+6}$ , *re-mi-fa*. Además de esto, el acorde V del c.3 puede ser visto como un  $i_4^6$  de paso con novena (*si*) agregada, y sin tercera (*do*). Cualquiera sea la interpretación de este acorde, el papel de este es extender la función *predominante* de los  $ii^{\circ 7}$  y  $Fr^{+6}$ , sirviendo de nexo entre ellos; de ningún modo este es un acorde con función de dominante propiamente tal. El verdadero acorde con función de dominante, el cual es intensificado por la progresión *predominante* de los cc.2-3, está en el c.4. Esta "dominante real" intensifica la dirección de la música hacia el acorde de tónica, el cual aparece en el c.7. En muchos sentidos, este es un ejemplo de ambos, una derivación literal y una homologación de la función PD.

la menor:  $i$  —  $i^6$  —  $ii^{\circ 6}_5$  —  $V$  —  $Fr^{+6}$  —  $V$  —  $i$

T — PD — D — PD — D — T

**Ejemplo 15:** Schubert, *Am Feierabend*, de *Die schöne Müllerin*, D.795, c.1-7.

El ejemplo 16, *Parlar non vuoi?* de Verdi, nos muestra una instancia donde el acorde  $Fr^{+6}$  es precedido por el  $IV^6$ , un acorde mayor, c.23. En este caso, la transformación del  $IV^6$  en  $Fr^{+6}$  es realizada por medio de dos transformaciones, y no una:  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\#$  y  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^b$ . Adicionalmente, el  $\hat{2}$  es agregado. El ejemplo 17 nos muestra una reducción teórica de esta sucesión de acordes. En este ejemplo, mientras que a la izquierda del acorde  $Fr^{+6}$  se encuentra el acorde  $IV^6$ , acorde que está literalmente presente en la partitura, a la derecha de este se encuentra el acorde  $ii^{\circ 7}$ , el cual es el acorde originador, tal como lo demostró el ejemplo 5. De este modo, son tres las notas que cambian en esta transformación:  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\#$ ,  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^b$  y la adición del  $\hat{2}$ .

Así, podemos ver claramente cómo la sucesión de los acordes  $IV^6$  y  $Fr^{+6}$  es una extensión de la función *predominante*, donde ambos acordes poseen esta función. El ejemplo 17 también nos muestra cómo las voces se modifican contrapuntísticamente para intensificar los grados  $\hat{4}$  y  $\hat{6}$ , transformándolos en  $\hat{4}^\#$  y  $\hat{6}^b$  al pasar del  $IV^6$  al  $Fr^{+6}$ , lo que intensifica la tendencia de estos tonos, así como al  $\hat{5}$  en el cual resuelven.

Sol mayor: I  $vii^{\circ 3}/V$   $V^6$   $vii^{\circ 3}/IV$   $IV^6$   $Fr^{+6}$   $V_4$   $\frac{7}{3}$  I  
 T PD D T

**Ejemplo 16:** Verdi, *Parlar non vuoi?* de *Il trovatore*, escena final, c.22-24.

IV  $\xrightarrow{\quad}$   $IV^6$   $\xrightarrow{\quad}$   $Fr^{+6}$   $\xleftarrow{\quad}$   $ii^{\circ 3}$   $\xleftarrow{\quad}$   $ii^{\circ 7}$

**Ejemplo 17:** Reducción y movimiento de las voces en *Parlar non vuoi?* de Verdi.

### ACORDE NAPOLITANO (N), $II^b$

El acorde napolitano (N) es un caso especial dentro de la clasificación de los acordes *predominantes*, debido principalmente a dos situaciones. Primero, este ha sido históricamente enseñado como una entidad independiente, designada como  $II^b$ , o napolitano (N), y no como

un derivado de otro acorde o función. Esta concepción del acorde napolitano pareciera ser la tendencia en las experiencias que usan el sistema por grados y números romanos; sin embargo, el sistema funcional originado por Riemann (1900) y adaptado en los países con influencia germana (De la Motte, 2011), consideran a este acorde como una variación del *iv* en tonalidad menor. Segundo, su derivación del acorde subdominante menor *iv* no es hecha a través de una transformación de un grado específico de la escala, por ejemplo  $\hat{4}$  por  $\hat{4}^\sharp$ , ó  $\hat{6}$  por  $\hat{6}^b$ , sino más bien por un cambio del  $\hat{1}$  por el  $\hat{2}^b$  (quinta del *iv* por una sexta menor), convirtiéndolo así en una triada mayor, el acorde  $II^b$ . Sin embargo, en contexto, este acorde funciona principalmente como acorde *predominante* debido a su derivación del acorde subdominante *iv*, y a su tendencia a resolver en la dominante; cuando este acorde cumple una función pivote para modular a otra tonalidad, pierde su función *predominante*, pero contrapuntísticamente sigue siendo una derivación del acorde *iv* menor. De este modo, el acorde napolitano  $II^b$  no siempre tiene una función *predominante*, sino que al igual que una subdominante *IV* o *iv*, o cualquier otro acorde, este puede ser usado como una extensión de otra función, como acorde de paso, vecino, parte de una secuencia, o usado como acorde pivote para modular. El ejemplo 18, la sonata para piano *Claro de luna* de Beethoven, nos muestra al acorde napolitano, c.3, funcionando como un acorde *predominante* en una típica progresión PD-D-T, sin indicios de alguna derivación literal desde algún acorde subdominante previo; es decir, como reemplazante de la subdominante. Así, el acorde napolitano está simplemente sustituyendo al acorde subdominante *iv* en la progresión PD-D-T, ya que ambos son acordes con función *predominante*.

do# menor: i T i<sup>2</sup> VI<sup>b</sup> N<sup>6</sup> PD V<sup>7</sup> D 4 3 i T

**Ejemplo 18:** Beethoven, Sonata para piano op.27, no.2, *Claro de luna*, c.1-5.

Aunque no existe una derivación literal del acorde napolitano en el contexto del ejemplo 18, esta derivación se puede apreciar si aplicamos una técnica analítica llamada *análisis neoriemanniano*,<sup>4</sup> el cual es un sistema analítico que permite ver las derivaciones de los acordes a través de transformaciones de una o dos notas, de tono o semitono, y que principalmente nos permite ver las relaciones entre acordes que están a una distancia de tercera en vez de quinta entre ellos. El análisis *neoriemanniano* considera tres tipos de operaciones o transformaciones: paralela (P), relativa (R), y por “cambio de sensible” o “intercambio de sensible” (L), derivada de la palabra alemana *Leittonwechsel*. Por este motivo, esta técnica analítica es también conocida como *transformación LPR*. El ejemplo 19 nos muestra la derivación del acorde napolitano desde  $VI^b$ , siendo este último el acorde que precede al acorde napolitano

4 Este análisis fue originalmente desarrollado por David Lewin a finales de la década de los ochenta a partir de las teorías de Hugo Riemann sobre la derivación de los acordes. A este sistema analítico también se le conoce como *transformaciones LPR*. Para un mayor entendimiento de la teoría *neoriemanniana*, su origen, y las *transformaciones LPR*, se puede consultar Mason (2013).

en el c.3 de la sonata *Claro de luna* de Beethoven, ejemplo 18. Esta derivación es el producto de dos transformaciones, R y L (RL), donde el acorde VI<sup>b</sup> se transforma en iv a través de la operación R, es decir, la quinta (*mi*) del acorde VI<sup>b</sup> (LaM) sube un tono (*fa*<sup>#</sup>), convirtiendo al acorde original LaM en el acorde relativo menor, Fa<sup>#</sup>m. Sucesivamente, el acorde iv se transforma en un acorde napolitano (II<sup>b</sup>) por medio de la operación L, donde la quinta (*do*<sup>#</sup>) del iv sube medio tono (*re*).<sup>5</sup> Así, la transformación del VI<sup>b</sup> en un acorde napolitano es hecha a través de la operación doble RL, no incluyendo al acorde iv textualmente, sino teóricamente; sin embargo, el acorde napolitano sigue manteniendo la función del acorde del cual realmente se deriva, la subdominante menor iv.

**Ejemplo 19:** Sonata *Claro de luna*, derivación del acorde napolitano usando la transformación RL.

El ejemplo 20, *Canción sin palabras* op.102, no.4, de Mendelssohn, nos muestra la progresión PD-D-T a través de la utilización del acorde napolitano en sustitución de un acorde subdominante, una vez más precedido del acorde VI<sup>b</sup>. En los c.3-5 de este ejemplo, la sucesión de los acordes se puede ver desde dos perspectivas, la primera desde la tonalidad de sol menor (tonalidad original), y la segunda desde la tonalidad de Si bemol mayor (relativa mayor). Aquí, podemos apreciar como el compositor utiliza intercambiablemente los acordes de estas dos tonalidades relativas, aclarando la progresión armónica con la aparición y resolución del acorde napolitano en los cc.5-6, donde este resuelve al acorde  $i_4^6$  cadencial, el cual lo hace en el V, acordes que, como se comentó anteriormente en este texto, son parte de una misma entidad en la música tonal, un acorde de dominante V con doble apoyatura:  $V_{4-3}^{6-5}$ . De este modo, la progresión PD-D-T es aclarada tonalmente en los cc.5-7. Lo peculiar de este ejemplo es que el acorde VI<sup>b</sup> en sol menor (Mi<sup>b</sup>M) es también el IV en la tonalidad de Si bemol mayor. En otras palabras, de una forma u otra, el acorde VI<sup>b</sup> tiene una *función predominante*, ya que este es una subdominante IV en la tonalidad de Si bemol mayor, la tonalidad relativa mayor de sol menor.

<sup>5</sup> Riemann considera a la quinta del acorde menor como la nota "prime," o fundamental del acorde menor. Este es el motivo para la utilización del término *Leittonwechsel* o "cambio de sensible" (transformación L), ya que la quinta del acorde menor, la fundamental de este, es cambiada por la nota superior a un semitono de distancia, la cual es considerada la "sensible" de la triada menor." Para un mayor entendimiento de las teorías originales de Riemann, consultar Bernstein (2001).

**Ejemplo 20:** Mendelssohn, *Canción sin palabras*, op.102, no.4, cc.1-7.

El ejemplo 21 nos muestra una vez más cómo el acorde napolitano se puede derivar del acorde VI<sup>b</sup> a través de dos transformaciones, R y L (RL), donde el iv (dom) sirve como nexo teórico entre ambos, ya que este no aparece en la partitura original. Este ejemplo también nos muestra cómo podemos derivar a los acordes i, VI<sup>b</sup>, iv, y napolitano (II<sup>b</sup>, La<sup>b</sup>M) comenzando desde el Si<sup>b</sup>M, siguiendo la operación RLRL. En otras palabras, todos los acordes presentes en la progresión del ejemplo 20, con la excepción del dom que no aparece literalmente sino teóricamente, están relacionados por transformación LPR. De este modo, los acordes Mi<sup>b</sup>M, dom, y LaM poseen una derivación originada en el acorde subdominante, ya sea desde la tonalidad mayor de Si bemol mayor, o desde el sol menor, donde el acorde Mi<sup>b</sup>M es IV en la tonalidad de Si bemol mayor, mientras que el dom es iv en la tonalidad de sol menor.

**Ejemplo 21:** *Canción sin palabras*, derivación usando transformación LPR.

A modo de conclusión, diremos que los acordes *predominantes* son esenciales en las progresiones armónicas de la música tonal. Estos acordes se originaron por razones expresivas a través de derivaciones contrapuntísticas desde los acordes subdominante mayor y menor identificados por Rameau como IV<sup>add6</sup> y iv<sup>add6</sup>. Todos los acordes *predominantes*, según su contexto, cumplen la misma función armónica en la música tonal, es decir, la intensificación del acorde y función de dominante (V), la cual a su vez cumple la función de direccionar la

música hacia la tríada tónica (I o i). Los acordes *predominantes* más comunes utilizan la combinación de grados  $\hat{4}$ - $\hat{6}$ ,  $\hat{4}$ - $\hat{6}^b$ , ó  $\hat{4}^\#$ - $\hat{6}$ ; sin embargo, el acorde alemán, italiano, y francés con sexta aumentada utilizan ambas alteraciones de los grados, es decir, el  $\hat{4}^\#$  y el  $\hat{6}^b$ , mostrando así que estos acordes son extensiones contrapuntísticas de los grados  $\hat{4}$  y  $\hat{6}$  con la finalidad de intensificar la tendencia natural de estos grados en el discurso musical tonal, así como al grado en el cual resuelven, el  $\hat{5}$ , la fundamental del acorde de dominante. Todos los acordes predominantes son intercambiables en las progresiones PD-D-T.

## REFERENCIAS

- Aldwell, E., & Schahter, C. (1978). *Harmony and Voice Leading*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Bernstein, D. W. (2001). Nineteenth-century harmonic theory: The Austro-German legacy. En T. S. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music* (pp. 778-811). Cambridge University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- . (2013). *Analyzing classical form: An approach for the classroom*. Oxford University Press.
- Clendinning, J. P., & Marvin, E. W. (2016). *The musician's guide to theory and analysis*. W.W. Norton & Norton Company.
- De la Motte, D. (2011). *Harmonielehre* (16th ed.). Bärenreiter-Verlag.
- Drabkin, W. (2001). Heinrich Schenker. En T. S. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music* (pp. 812-843). Cambridge University Press.
- Forte, A., & Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. W.W. Norton & Norton Company.
- Harrison, D. (1995). Supplement to the theory of augmented-sixth chords. *Music Theory Spectrum*, 17(2), 170-95.
- Hepokoski, J. A., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*. Oxford University Press.
- Holm-Hudson, K. (2017). *Music theory remixed: A blended approach for the practicing musician*. Oxford University Press.
- Kostka, S. M., & Payne, D. (2009). *Tonal harmony: With an introduction to twenty-century music*. McGraw Hill Education.
- Kostka, S. M., Payne, D., & Almén, B. (2018). *Tonal harmony: With an introduction to post-tonal music*. McGraw Hill Education.
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. En T. S. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music* (pp. 753-777). Cambridge University Press.



- Mason, L. F. (2013). Essential Neo-Riemannian theory for today's musician. [Tesis de maestría, University of Tennessee]. Tennessee Research & Creative Exchange.  
[https://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/1646](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/1646)
- Rameau, J. P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturel; divisé en quatre livres*. Jean Baptiste Christophe Ballard.
- . (1726). *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traite de l'harmonie*. Jean Baptiste Christophe Ballard.
- Riemann, H. (1900) *Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords* (H. Bewerunge, Trans.) Augener & Co. (Publicación original hecha en 1893).
- Roig-Francolí, M. A. (2020). *Harmony in context*. McGraw Hill Education.
- Sandoval, E. (2021, diciembre 01). Ejemplo 1: *Reducción contrapuntística conducción de las voces, Las criaturas de Prometeo, cc.1-4*, trans. E. Sandoval [Video]. Youtube.  
<https://youtu.be/44RgqXm6poU>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 3: Corelli, Sonata en re menor, op.4, no.8, cc.1-7*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/45xg9nkJYoo>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 7: Beethoven, Las criaturas de Prometeo, Obertura, op.43, cc.1-7*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/7P2Jiq-ZjIw>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 9: Brahms, Danza húngara no. 8, cc.1-24*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/QokNXhldFGo>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 11: Haydn, Rolling in foaming billows, de La Creación, Hob. XXI:2, c.19-26*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/aQp7VniEylY>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 12: Rolling in foaming billows, c.38-46*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6Jd0z8QAKso>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 13: Mozart, Recordare, del Requiem en re menor, K.626, c.106-111*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1RWRO2WxAvo>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 15: Schubert, Am Feierabend, de Die schöne Müllerin, D.795, c.1-7*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ucgnWYRQORc>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 16: Verdi, Parlar non vuoi? de Il Trovatore, escena final, c.22-24*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/frgU3VzVmmk>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 18: Beethoven, Sonata para piano op.27, no.2, Claro de luna, c.1-5*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/glwnAs1zL48>
- . (2021, octubre 13). *Ejemplo 20: Mendelssohn, Canción sin Palabras, op.102, no.4, cc.1-7*, trans. E. Sandoval [Video]. YouTube. <https://youtu.be/awrqIOnTvA4>