

DOMINANTES SECUNDARIOS

Los dominantes secundarios son aquellos que resuelven en acordes diatónicos, excepto I.

V/II (V7 de II)

C: $V7/II \rightarrow IIIm7$

$A^7 \quad Dm^7$

The diagram shows a piano accompaniment for C major. The first measure contains the A7 chord (A, C#, E, G) with a sharp sign above the treble clef. The second measure contains the Dm7 chord (D, F, A, C) with a flat sign above the treble clef. An arrow points from the A7 chord to the Dm7 chord, labeled V7/II and IIIm7.

$V7/III \rightarrow IIIIm7$

$G^7 \quad Cm^7$

The diagram shows a piano accompaniment for A-flat major. The first measure contains the G7 chord (G, Bb, D, F) with a flat sign above the treble clef. The second measure contains the Cm7 chord (C, Eb, G, Bb) with a flat sign above the treble clef. An arrow points from the G7 chord to the Cm7 chord, labeled V7/III and IIIIm7.

$V7/IV \rightarrow IVMaj7$

$F^7 \quad B^bMaj7$

The diagram shows a piano accompaniment for F major. The first measure contains the F7 chord (F, Ab, C, Eb) with a flat sign above the treble clef. The second measure contains the BbMaj7 chord (Bb, D, F, Ab) with a flat sign above the treble clef. An arrow points from the F7 chord to the BbMaj7 chord, labeled V7/IV and IVMaj7.

$V7/V \rightarrow V7$

$B^7 \quad E^7$

The diagram shows a piano accompaniment for A major. The first measure contains the B7 chord (B, D#, F#, A) with a sharp sign above the treble clef. The second measure contains the E7 chord (E, G#, B, D) with a sharp sign above the treble clef. An arrow points from the B7 chord to the E7 chord, labeled V7/V and V7.

V7/VI
D:

V7/VI VIIm7

F#7 Bm7

Al menos una de las notas del dominante secundario no será diatónica.

Su expectativa de resolución es de 5ta descendente a un acorde diatónico.

SU FUNDAMENTAL ES DIATONICA. Por esta razón no se considera un dominante secundario al V7/VII. (Atención: es común encontrar un V7 resolviendo en VII-b5 cuando este funciona como II-7 relativo de V7/VI, pero no se analiza como V7/VII).

DOMINANTES SECUNDARIOS-ESCALAS

Como su expectativa de resolución es diatónica, el resto de notas que compondrán las escalas de los dominantes secundarios serán diatónicas a la "tonalidad del momento". De esta manera se obtienen tensiones disponibles y notas "a evitar" (no disponibles armónicamente) que reflejan el carácter diatónico de estos acordes.

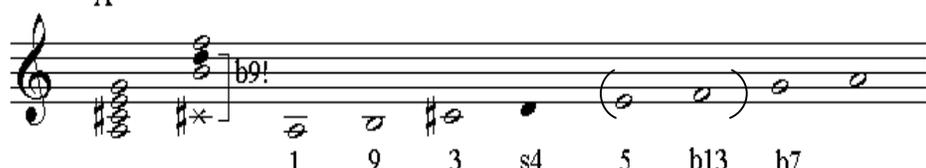
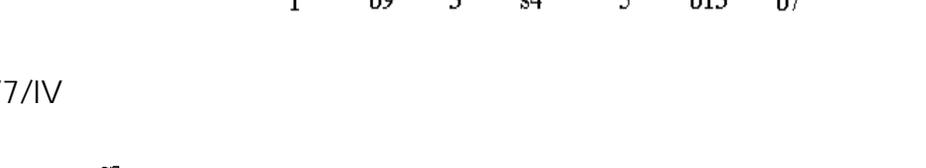
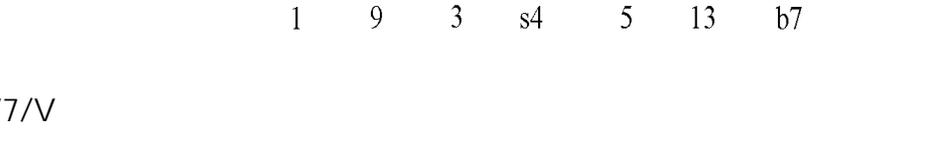
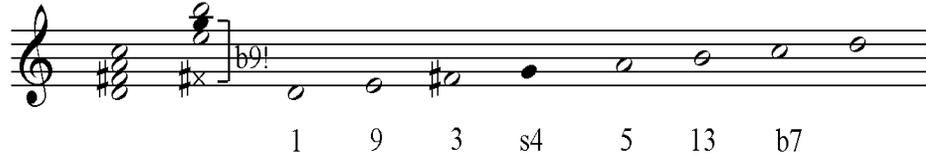
Recordemos que se consideran tensiones disponibles a aquellas notas que no pertenecen al acorde, son diatónicas y están una 9na por encima de una nota del acorde (no forman b9 con notas del acorde). Y también que el hecho de que una nota no esté disponible armónicamente no significa que no pueda utilizarse en forma melódica como nota de paso.

EN LOS ACORDES DOMINANTES SE PRODUCEN LAS SIGUIENTES EXCEPCIONES A LA REGLA ANTERIOR:

b9 y b13 están disponibles como tensiones y b9 y #9 pueden coexistir si una de las dos o ambas son diatónicas.

Los dominantes secundarios toman algún tipo de escala **mixolidia**.

C:
V7/II

<p>A⁷</p>  <p>1 9 3 s4 5 b13 b7</p>	<p>Escala mixolidia 9, b13</p>
<p>V7/III</p> <p>B⁷</p>  <p>1 b9 3 s4 5 b13 b7</p>	<p>Escala mixolidia b9,b13</p>
<p>V7/IV</p> <p>C⁷</p>  <p>1 9 3 s4 5 13 b7</p>	<p>Escala mixolidia 9,13</p>
<p>V7/V</p> <p>D⁷</p>  <p>1 9 3 s4 5 13 b7</p>	<p>Escala mixolidia 9,13</p>
<p>V7/VI</p> <p>E⁷</p>  <p>1 b9 3 s4 5 b13 b7</p>	<p>Escala mixolidia b9,b13</p>

Como y b9 y #9 pueden coexistir si una de las dos o ambas son diatónicas, entonces se nos presentan tensiones opcionales para la mayoría de los dominantes secundarios.

V7/II toma tensiones 9 y b13, pero también #9 es diatónica (b7 del acorde de resolución) entonces, tiene como tensiones opcionales b9, #9 y b13.

V7/III toma tensiones b9 y b13. #9 es diatónica entonces, tiene como tensiones opcionales b9, #9 y b13.

V7/IV toma tensiones 9 y 13, y **no** toma tensiones opcionales (b9 y #9 no son diatónicas).

V7/V toma tensiones 9 y 13. #9 es diatónica entonces, tiene como tensiones opcionales b9, #9 y 13.

V7/VI toma tensiones b9 y b13. #9 es diatónica entonces, tiene como tensiones opcionales b9, #9 y b13.

RESOLUCIÓN DECEPTIVA DE DOMINANTES SECUNDARIOS

Los dominantes secundarios pueden resolver deceptivamente y debe ser indicado en el análisis poniendo los números romanos entre paréntesis.

Bb: I (V7/II) V7/V V7

 B^b G⁷ C⁷ F⁷

DOMINANTES EXTENDIDOS

Son dominantes que se diferencian de los secundarios por encontrarse en tiempo fuerte, generalmente en el principio o en la segunda mitad de una frase.

Por lo general resuelven en otro dominante o en algún tipo de cadena de dominantes (ya sean sólo dominantes o con sus IIm7 intercalados).

El caso más frecuente de dominantes extendidos es el puente de un "Rhythm Changes". Aparte tanto en musicales como en arreglos es común su uso en "puentes modulatorios".

Lo que determina el tipo de tiempo del compás (fuerte o débil) es el RITMO ARMONICO.

El RITMO ARMONICO es la posición rítmica de los acordes, es decir, la cantidad de tiempos por acorde dentro de una progresión y está relacionado con la percepción del ritmo en general.

Así como en un compás de 4/4 el segundo y el último tiempo son percibidos como débiles, lo mismo pasa en una progresión de 4 compases con un acorde por compás en 4/4.

En 4/4 los acordes generalmente tienen un ritmo de 2, 4 u 8 tiempos por acorde.

Es decir, que lo percibido rítmicamente se traslada a la armonía determinando a veces la función de un acorde.

Three musical staves in 4/4 time, each showing a chord progression with dynamic markings and duration boxes:

- Staff 1:** Chords: B^b, Gm⁷, Cm⁷, F⁷, B^b, Gm⁷, E^bMaj⁷, F⁷. Dynamics: F, D, sf, d, F, D, sf, d. Box: 2 tiempos por acorde.
- Staff 2:** Chords: B^b, Gm⁷, E^bMaj⁷, F⁷. Dynamics: F, D, sf, d. Box: 4 tiempos por acorde.
- Staff 3:** Chords: B^b, E^bMaj⁷, B^b, F⁷. Dynamics: F, D, sf, d. Box: 8 tiempos por acorde.

F= fuerte D= débil sf= semifuerte d= más débil

En 3/4 lo más común es encontrar los acordes cada 3 o 6 tiempos. Dentro del compás se produce una variación del patrón F D sf d que pasa a ser F sf d.

Three musical staves in 3/4 time, each showing a chord progression with dynamic markings:

- Staff 1:** Chords: B^b, Gm⁷, E^bMaj⁷, F⁷. Dynamics: F, D, sf, d.
- Staff 2:** Chords: B^b, Gm⁷, E^bMaj⁷, F⁷. Dynamics: F, D, sf, d.
- Staff 3:** Chords: B^b, D⁷, Gm⁷, B^b, E^bMaj⁷, F⁷. Dynamics: F sf d, F sf d, sf, d.

Las cadencias entre V y I suelen suceder de tiempo débil a tiempo fuerte, es decir que un acorde inestable tiende a ubicarse en un tiempo débil y por el contrario uno estable tiende a ser enfatizado en un tiempo fuerte.

Lo mismo que ocurre con la relación V-I, se repite en los dominantes secundarios que se encuentran en tiempos débiles (relativos al acorde de resolución).

En cambio, cuando un dominante se halla en tiempo fuerte se trata de un dominante extendido.

Estos dominantes tienen tendencia a resolver en otros dominantes (lo que les da su nombre de extendidos) y esta cadena continúa hasta que un dominante resuelve en un acorde diatónico. Mientras estos dominantes se encadenan cada uno se percibe casi como una modulación, son acordes no diatónicos que tomarán tensiones no diatónicas en algunos casos, ya que su expectativa de resolución no es diatónica.

Al esperarse su movimiento hacia otro dominante los dominantes extendidos suenan como un V7/V de la tonalidad del momento.

Como V7/V toman escala mixolidia (9,13).

F: (3) \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright Imaj7

A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ FMaj⁷

A7 toma tensiones 9 y 13 (B y F#, no diatónicas)

D7 toma tensiones 9 y 13 (E, diatónica y B, no diatónica)

G7 toma tensiones 9 y 13 (A y E, diatónicas) igual que V7/V

C7 V7 de la tonalidad. En este acorde generalmente se espera la vuelta a tónica.

Esta cadena de dominantes puede estar precedida por un dominante secundario que está ubicado en tiempo débil y que resuelve deceptivamente.

F: (3) Imaj7 (V7/III)

A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ FMaj⁷ E⁷

Los acordes que resuelven deceptivamente toman las tensiones de su función original, que es como suenan y no las que resultan del acorde de resolución.

Todas estas cuestiones son generalizaciones y como veremos más adelante se pueden ampliar categorías. También hay que tener en cuenta que la forma en la que se percibe la armonía va a depender de la melodía, del voicing que decida el pianista o el arreglador y de muchas otras subjetividades. Por eso estas consideraciones no deben tomarse como una verdad final y absoluta.

Vamos a encontrar muchos temas que justamente no seguirán estas pautas. Afortunadamente.

IIIm7 RELATIVO

Los II-Vs (segundos-quintos) son supercaracterísticos en el jazz y en otros estilos con armonías familiares a la de jazz.

Son variaciones de la cadencia completa (IV-V-I) que tiene como rasgo el hecho de atravesar las tres áreas tonales: subdominante-dominante-tónica. Es una cadencia cuya inestabilidad crece hasta la resolución a tónica.

El uso de IIm7 en lugar del IV se debe a la búsqueda de un movimiento de bajos más rico (por 5tas descendentes).

Para indicarlos en el análisis utilizamos un corchete que une al II con el V.

F: IIm7 V7/II II7 V7 Imaj7 V7/III

Como se puede observar el IIm7 puede o no ser diatónico y si lo es tendrá una doble función, por un lado la diatónica y por el otro su función como IIm7 relativo.

Esto implica que pueden tomar tensiones que muestren un carácter diatónico así como las tensiones que les corresponde por ser IIm7 relativo de un V, que son 9 y 11 ya que los IIm7 relativos llevan escala dórica.

La relación II-V puede aparecer en varias formas sin cambiar su función siendo las dos primeras las más frecuentes.

IIm7 V7

IIm7b5 V7b9 Proviene del intercambio modal con menor armónico.

IIm7 V7b9

IIm7b5 V7(9)

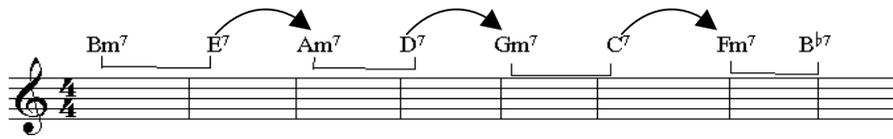
La disposición de estos acordes en el ritmo armónico tiene relación con su estabilidad y por eso el IIm7 estará en un lugar más fuerte que el V7.

Pueden aparecer repetidos (sin que esto sea una resolución deceptiva).

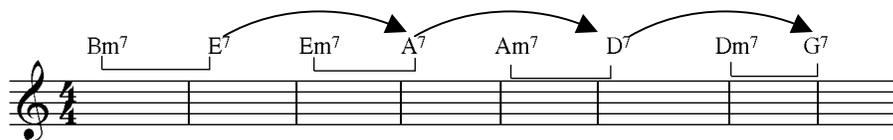
O contener "line clichés" (los clichés lineales los veremos más adelante).

(De aquí se deriva el uso de IIm7(maj7) dentro de un II-V)

Ser el acorde de resolución en una cadena de dominantes extendidos.



Funcionar como IIm7 intercalado antes del acorde de resolución.



CONTINUIDAD ARMONICA (VOICE LEADING)

La forma en que veremos la conducción de voces es bastante diferente a la de la armonía tradicional.

Y del mismo modo cuestionable puesto que algunos de estos conceptos son tan ambiguos que permiten múltiples interpretaciones. Por eso en lugar de llamar a este tema "conducción de voces", resulta más apropiado el término de "continuidad armónica". Básicamente se trata de lograr un movimiento fluido de voces que a la vez defina la armonía. Para ello respetaremos tanto las tendencias de naturales de las notas de la escala como también su relación con las notas del acorde siguiente.

De este tipo de enlaces luego podremos derivar líneas de tonos guía, algo que si tiene más finalidad práctica que la continuidad armónica en si misma.

Tendencias de las notas de la escala:

1, 3 y 5 son los tonos estables.

Los tonos inestables 2, 4, 6 y 7 tienden a moverse a la nota de la escala más próxima a ellos.

Las notas que no pertenecen la escala tienden a moverse a la nota diatónica más cercana.

Los sostenidos tienden a ascender y los bemoles a descender.

Movimientos de las voces en orden de preferencia:

- Tono común
- Cromático
- Por tono
- 3ras

Es evidente que se busca el menor movimiento posible entre las voces de los acordes.

Las fundamentales de los acordes siempre estarán en el bajo excepto que alguna inversión sea expresada en el cifrado.

El espacio entre las voces no debe superar la 8va excepto entre el tenor y bajo donde puede ser cualquier intervalo.

La 5ta del acorde puede omitirse y cualquier otra nota puede duplicarse o añadirse una tensión disponible.

La idea de este procedimiento es el de expresar de la manera más completa los acordes utilizando cuatro voces. A medida que utilizemos menos voces será más difícil poder dar una idea completa de la armonía y nos acercamos más al concepto de tono-guía. Si por ejemplo contáramos sólo con tres voces, algunas de las reglas anteriores deberán ser obviadas para poder darle a los acordes un sonido más completo.

En el caso de 3 voces la 5ta por lo general es omitida al menos que se puedan conducir las voces hacia y desde ella suavemente o cuando hay un m7b5 o dim-dim7. Las tendencias de las notas deben tenerse en cuenta pero no tanto ya que lo más importante es el movimiento de las voces.

La armonía se define con las dos voces superiores mientras el bajo toca la fundamental. Si el movimiento de bajo es de 5tas, entonces la 3ra del primer acorde se transformará en la 7ma del siguiente y viceversa. Este método también sirve para movimientos de bajo de 3ra.

Cuando el movimiento de bajo es por grado conjunto (o como variante al método de 3ra-7ma en movimiento de 3ras) las voces pueden usar un movimiento similar, es decir que todas las voces se mueven en la misma dirección.

Si las voces, que tienen tendencia a ir descendiendo a medida que avanza el desarrollo de la continuidad armónica, quedarán muy graves, entonces se puede hacer un ajuste de 8va durante la duración de un acorde o iniciar un nuevo desarrollo cuando se llega al final de frase o al acorde de tónica.

LINEAS DE TONOS GUIA

Luego de desarrollar la continuidad armónica tenemos como resultado una línea de bajo más dos tonos guía.

Se los llama tonos guía porque guían al que los escucha a través de la progresión y sumados al bajo transmiten lo esencial de la misma.

Una línea de tonos guía puede resultar de las cada una de las dos líneas anteriores o una combinación de las mismas.

Es una buena idea evitar saltos melódicos en las líneas de tonos guía en el momento de cambio de acorde.

Estas líneas pueden ser ornamentadas y rítmicamente manipuladas.

También se pueden incluir la tónica o 5ta del acorde si la continuidad armónica se puede mantener o mejorar, o si la 5ta del acorde está alterada de alguna manera.

Con las líneas de tonos guía sucede algo parecido a lo que pasa con la continuidad armónica: a medida que avanza la progresión es probable que queden cada vez más graves y fuera de registro.

Para evitar esto tener en cuenta las mismas consideraciones que en el capítulo de continuidad armónica.

- cambiar de octava dentro de la dirección del acorde.
- saltar a otro tono guía dentro de la dirección del acorde.
- reiniciar las líneas en el final de una frase o en el acorde I.

Casi siempre estas líneas se mueven por grado conjunto y tienden a hacerlo en forma descendente.

Eventualmente, con acordes que incluyan tensiones en su cifrado es posible hacer líneas de tonos guía que utilicen tensiones exclusivamente, pero hay que tener en cuenta que este tipo de líneas no define tanto la armonía sino el carácter de la misma y es una herramienta que se usa frecuentemente en arreglos.

INTERCAMBIO MODAL (básico)

A medida que avanzamos vamos incorporando cada vez más material armónico.

Hemos visto los acordes diatónicos, luego hemos incorporado los dominantes secundarios de esos acordes (introduciendo así el elemento cromático a la armonía diatónica), pasamos a los dominantes por extensión y los II-7 relativos de los dominantes.

Para incorporar más material armónico debemos encontrar más acordes "diatónicos", es decir, funcionales y reconocibles.

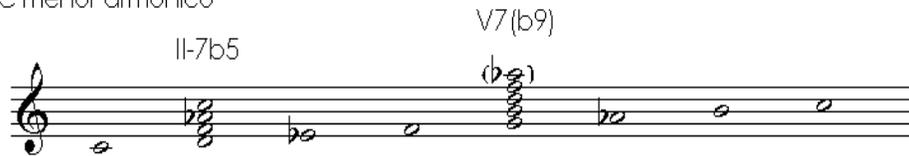
Esto es posible si incorporamos acordes de modos paralelos. Estos acordes se llaman acordes de intercambio modal.

Por ejemplo, anteriormente hemos visto como la relación II-V podía aparecer en diferentes formas, es decir que es posible intercambiar II-7s y Vs, mientras mantengan su relación.

Uno de los II-Vs más comunes es el II-7b5 V7b9.

Estos acordes no son diatónicos al modo mayor, sin embargo si lo son con la escala menor armónica.

C menor armónico



Estos acordes, cuando aparecen en un contexto de armonía mayor serán considerados acordes de intercambio modal, es decir que si bien no son diatónicos a la tonalidad primaria (por ejemplo, mayor) funcionan como acordes "prestados" de una tonalidad paralela.

El intercambio va a ser más común con los modos más conocidos ya que el oído los escucha familiares y reconoce su función. Es poco frecuente, o a lo sumo discutible, material de intercambio modal proveniente de modos cuyo sonido no es familiar. En esos casos se pueden dar varios análisis dependiendo de la apreciación de cada uno.

En nuestra cultura las dos escalas/modos más usadas y reconocibles son mayor y menor. Y es entre estos dos modos donde encontramos la mayor cantidad de intercambio modal,

De hecho, los sonidos son tan familiares que suenan "diatónicos" a la tonalidad del momento.

Para entender el material de intercambio modal proveniente de menor es importante comprender que dentro del modo menor mismo se producen con frecuencia intercambios entre distintos tipos de escalas menores.

Sin duda, el más familiar y "estable" de los modos menores es el menor natural (eólico), ya que el patrón en que se ordenan los tonos y semitonos de la escala es el mismo que el de la escala mayor pero desplazado.

C

C menor natural

C menor natural

$I m^7$ $II m^{7b5}$ $III Maj^7$ $IV m^7$ $V m^7$ $VI Maj^7$ VII^7

Acordes de Subdominante menor

Acordes de Tónica menor

Acordes de Subdominante menor

En menor natural los acordes pueden dividirse entre acordes de tónica y acordes no-tónicos. Los acordes que contienen la nota característica de menor ($b6$) serán acordes no-tónicos. Esta $b6$ tradicionalmente ha sido vista como la $b3$ del IV grado en mayor. De ahí que a los acordes de intercambio modal que tienen esta nota se los nombra como provenientes del "área de subdominante menor".

Los acordes de subdominante menor son los más comunes en intercambio modal y son acordes cadenciales.

I-7, bIIIMaj7 y V-7 son acordes de tónica menor, siendo el que suena más característicamente menor el I-7. El bIIIMaj7 tiene un sonido a tónico menor y el V-7 no es común encontrarlo como intercambio de menor natural.

Con respecto al V-7, si bien su función se relaciona con la del V-7 en menor natural, la escala que tomaría si este fuera el origen del intercambio sería frigia, tendría solo la 11 como tensión disponible y las notas de la escala sonarían no diatónicas a la tonalidad mayor.

Por eso el V-7 que utilizamos proviene del modo mixolidio.

Vm7 de menor natural

Gm7 frigio

no diatónica a C mayor no diatónica a C mayor

Vm7 de mixolidio

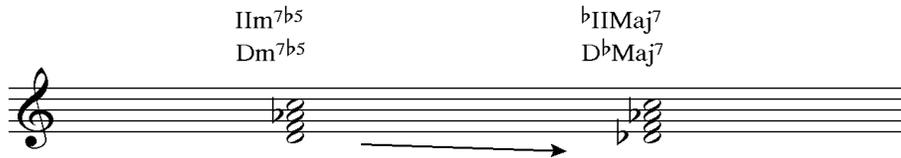
Gm7 dórico

diatónica a C mayor diatónica a C mayor

Acordes de subdominante menor alterados:

II-7b5 es comúnmente asociado al modo menor armónico, ya que generalmente lo encontramos precediendo al V7b9.

En su lugar aparece un acorde "cromáticamente alterado".



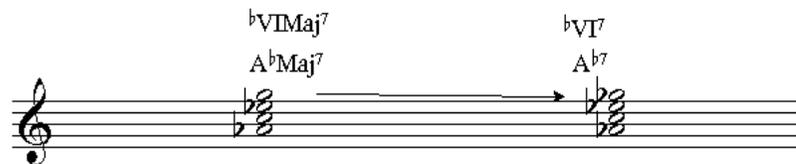
El IV- puede aparecer con su 6ta o 7ma provenientes de mayor o menor.



IV-6 o Maj7 puede tomar escala menor melódica.

De aquí se puede derivar II-7b5 como si fuera IV-6 en tercera inversión. En este caso la escala que tomará será la menor melódica comenzando en el 6to grado, o locria con 9 natural.

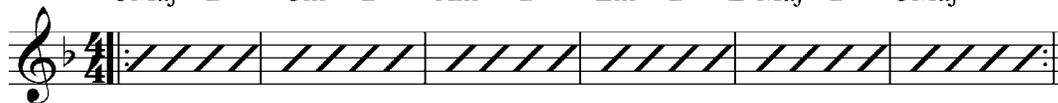
El bVIMaj7 puede tener la 7ma "cromáticamente alterada" dando lugar al bVI7



bVII7 es un acorde con estructura dominante, pero sin función dominante.

I Maj7 bVII7 Im7 bVII7 VIIm7 bVII7 IIIIm7 bVII7 bIIIMaj7 bVII7 IMaj7

CMaj7 B♭7 Cm7 B♭7 Am7 B♭7 Em7 B♭7 E♭Maj7 B♭7 CMaj7



En el ejemplo anterior bVII7 es un dominante sin función dominante y su expectativa de resolución no es la que normalmente tiene un dominante. Si bien resuelve por 5ta descendente a E♭Maj7, sigue siendo bVII7 y no V7/bIII, ya que bIIIMaj7 no es un acorde diatónico en mayor sino un acorde de intercambio proveniente del menor natural paralelo.

En caso de armonía menor y dependiendo del ritmo armónico si podemos encontrar V7/bIII, donde bIII es un acorde diatónico.

MODO MENOR

Hemos visto como muchos acordes utilizados en modo mayor provienen de intercambio modal con modos menores (natural, armónico...)

Veamos más en detalle los modos menores.

En el modo menor natural o eólico, la 6ta y la 7ma de la escala son "naturales" a la armadura de clave.

Sobre el V grado de esta escala se forma un acorde menor, es decir que carece de un dominante que resuelva en I por quinta descendente.

C menor natural

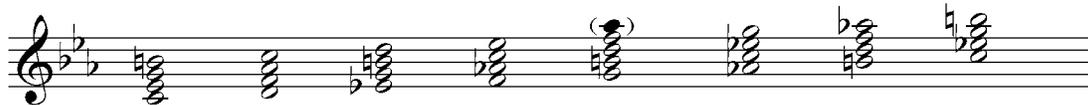
I m^7 II m^{7b5} \flat III Maj^7 IV m^7 V m^7 \flat VI Maj^7 \flat VII 7



La escala menor armónica tiene una 7ma "aumentada" con respecto a la armadura de clave por razones armónicas, para obtener el dominante que resuelve a tónica.

C menor armónica

I $m^{(maj7)}$ II m^{7b5} \flat III+ Maj^7 IV m^7 V $^7(b9)$ \flat VI Maj^7 VII o7



En la escala menor melódica la 6ta también se "aumenta", pero por razones melódicas, para evitar el salto de 2da aumentada entre 6 y 7 que se produce en la menor armónica.

C menor melódica

I $m^{(maj7)}$ II m^7 \flat III+ Maj^7 IV 7 V $^7(9)$ VI m^{7b5} VII m^{7b5}



**Es más característico en menor melódico un I m^6 (maj7) ya que la 6ta diferencia al I m del I m de menor armónica.*

Tradicionalmente la escala menor melódica sólo se utilizaba en su forma ascendente ya que su forma descendente era la escala menor natural.



En la escala dórica sólo la 6ta está "aumentada".

C dórica

Im⁷ IIIm⁷ ^bIIIMaj⁷ IV⁷ Vm⁷ VIIm^{7b5} ^bVIIIMaj⁷

El modo dórico no aporta muchos acordes nuevos excepto el ^bVIIIMaj⁷, sin embargo es importante como tonalidad menor en sí misma y como fuente de acordes de intercambio modal con el modo mayor.

Como se puede observar, el primer tetracordio de la escala se mantiene igual en todas las variantes de menor y es el segundo tetracordio el que se modifica, más precisamente los grados 6 y 7.

Menor natural: b6-b7

Menor armónica: b6-7

Menor melódica: 6-7

Dórica: 6-b7

Tanto las melodías como las progresiones en menor pueden ser diatónicas a una escala menor en concreto o a una mezcla de ellas.

El intercambio modal entre modos menores es muy frecuente.

Como es posible encontrar acordes derivados de estas escalas menores funcionando juntos, resulta interesante ver las estructuras que se forman en cada grado.

Nótese que los números romanos de análisis indican las distancias de las fundamentales a la tónica.

Tener en cuenta que muchas de estas estructuras no son diatónicas a mayor (las que provienen de menor armónica y melódica).

La 6ta y 7ma mayores son intercambiables.

Acordes I	Im	Im ⁶	Im ⁷	Im ^(ma7)
Acordes II	II ^o	IIIm	IIIm ^{7b5}	IIIm ⁷
Acordes III	^b III	^b III+	^b III ⁶	^b III+Maj ⁷

IVm IV IVm⁶ IV⁶ IVm⁷ IV⁷

Acordes IV

Vm V Vm⁷ V⁷(b⁹) V⁷(⁹)

Acordes V

^bVI VI^o ^bVI^{Maj7} VI^{m7b5}

Acordes VI

^bVII VII^o ^bVII⁷ ^bVII^{Maj7} VII^o VII^{m7b5}

Acordes VII

De las estructuras dominantes que encontramos sólo V⁷ tiene función dominante. Normalmente IV⁷ y ^bVII⁷ carecen de función dominante si bien podrían tener potencialmente función de dominantes secundarios de ^bVII y bIII respectivamente. La función diatónica de estos acordes es más fuerte que su posible color de dominante secundario. Por supuesto que, dependiendo del ritmo armónico, pueden aparecer como V⁷/bIII y V⁷/^bVII.

Im ^bVII⁷ Im⁷ IV⁷ Im⁷ ^bVII⁷ ^bIII^{Maj7} IV⁷ ^bVII⁷ Vm⁷ Im⁷

Cm B^{b7} Cm⁷ F⁷ Cm⁷ B^{b7} E^bMaj⁷ F⁷ B^{b7} Gm⁷ Cm⁷

El Vm⁷ NO es un dominante, pero si un acorde cadencial en menor. Por eso, cuando cadencia a tónica **no** lleva la flecha de análisis que indica la resolución dominante.

Las cadencias típicas en menor natural son:
Vm⁷-Im⁷, IVm⁷-Im⁷, ^bVII⁷-Im⁷, II^{m7b5}-Im⁷ y ^bVI^{Maj7}-Im⁷.

Las cadencias típicas en menor armónico son:
V⁷-Im⁷ -o Im(Maj⁷)-, IVm⁷-Im(Maj⁷), II^{m7b5}-V⁷-Im, II^{m7b5}-Im⁷, VII^o-Im y ^bVI^{Maj7}-Im(Maj⁷).

Las cadencias típicas en menor melódico son:
V⁷-Im -o Im(Maj⁷)-, II^{m7}-V⁷-Im, IV⁷-Im, II^{m7}-Im⁷y VI^{m7b5}-Im.

Sin estar en la lista de acordes posibles en menor, también es posible que encontremos los acordes de subdominante menor alterados: bII^{Maj7}, IV^m(Maj⁷)-en lugar del IV^{m6}- y ^bVI⁷.

VII^o puede aparecer teniendo una función dominante (es la estructura superior de un V⁷(b⁹)).

Im
VII^{o7}
VII^{o7}
IVm⁶
Cm
B^{o7}
Cm⁷
Fm⁶

Im
bII Maj⁷
Im⁷
Cm⁷
Cm
Db Maj⁷
Cm⁷

Además de los acordes diatónicos una progresión en menor puede incluir también dominantes secundarios y extendidos.

Es interesante notar que las tensiones que van tomar estos dominantes secundarios se van a multiplicar: dependiendo de la escala menor del momento, se podrán usar unas u otras tensiones.

V7/II
V7/II
V7/V
V7/V
A7(9b13)
A7(b9b13)
D7(b9#13)
D7(b9b13)

A7 de m. armónica o melódica
A7 de m. natural
D7 de m. armónica o melódica
D7 de m. natural

Es decir, que debido a las posibilidades de intercambio entre modos menores, las tensiones disponibles en los dominantes secundarios son más complejas.

Si se integran todas las posibilidades de 6ta y 7ma de los modos menores en una sola escala, Se crea una escala menor "compuesta".

C menor "compuesto"

constante
variable

V7
V7
V7
G7(b9b13)
G7(b9#9b13)
G7⁹(b13)

pero también... →

V7b9b13 de menor armónico es el dominante asociado a V7 en menor

Como se ve arriba, otras tensiones aparte de b9 y b13 se pueden encontrar en V7/I en menor.

Lo mismo se aplica a los dominantes secundarios, donde también podemos derivar una escala "compuesta" para cada uno de ellos.

(Tener en cuenta que en modo menor aparece poco V7/VI (poco común resolver en un m7b5) y V7/bIII y V7/bVII son bVII7 y IV7 respectivamente, por lo tanto los dominantes secundarios más comunes son V7/II, V7/IV, V7/V y V7/bVI.)

D7 V7/V "compuesto"

1 b9 #9 3 (sus4) b5 #5 b13 #13 b7

D7(b9#9#13) D7(b9#9b13) D7(b9#9#11) D7(b9#9#11#13)

D simétrica dominante?

*En el 3er y 4to acorde el Ab (b5) es la #11.

D7(b9#9#11b13) T T T

1 1/2T b9 #9 1/2T 3 #11 1/2T 5 13 1/2T b7

D⁷ simétrico dominante

MODOS DE LAS ESCALAS MENORES

Así como es posible derivar los modos de la escala mayor para obtener la escala que corresponde a cada acorde, esto mismo se puede hacer en cada escala menor. El criterio para obtener las tensiones disponibles va a ser el mismo que en mayor (una nota que no forme intervalo de b9 con una del acorde). Debido a la gran cantidad de intercambio que se produce entre los modos menores algunas escalas tendrán opciones no diatónicas que se utilizan frecuentemente.

C menor natural

1 9 b3 11 5 sb6 b7

Dm^{7b5}

1 sb2 b3 11 b5 b13 b7

E^bMaj⁷

1 9 3 s4 5 13 7
escala opcional con #11 -de Cm dórico-

E^bMaj⁷

1 9 3 #11 5 13 7

Fm⁷

1 9 b3 11 5 13 b7
escala opcional con Maj7 -SD menor alterado-

Fm⁶

1 9 b3 11 5 6 7

Gm⁷

1 sb2 b3 11 5 sb6 b7
escala opcional con 9, 11 y 13-de C mixo-

Gm⁷

1 9 b3 11 5 13 b7

A^bMaj⁷

1 9 3 #11 5 13 7

B^b7

1 9 3 s4 5 13 b7

B^b7 también puede tomar una escala opcional similar a la de Fm⁶, es decir que tendría tensiones 9, #11 y 13.

C menor armónica

1 9 $\flat 3$ 11 5 $\flat 6$ 7

$E^{\flat}+Maj7$

1 9 3 s4 $\sharp 5$ s6 7

$Dm7^{\flat 5}$

1 $\flat 2$ $\flat 3$ 11 $\flat 5$ 13 $\flat 7$

$Fm7$

1 9 $\flat 3$ $\sharp 11$ 5 13 $\flat 7$

$G7$

1 $\flat 9$ 3 s4 5 $\flat 13$ $\flat 7$

$G7$

1 $\flat 9$ $\sharp 9$ 3 s4 5 $\flat 13$ $\flat 7$

$A^{\flat}Maj7$

1 $\sharp 9$ 3 $\sharp 11$ 5 13 7

B^{o7}

1 $\flat 2$ $\flat 3$ $\flat 4$ $\flat 5$ $\flat 13$ $\flat 7$

$B^{\flat}7$

C menor melódica

es común encontrar el Im6(Maj7)

1 9 $b3$ 11 5 6 7
13

E b +Maj7 $\#11$

1 9 3 $\#11$ $\#5$ s6 7

Dm7

1 $sb2$ $b3$ 11 5 13 $b7$

F7

1 9 3 $\#11$ 5 13 $b7$

G7

1 9 3 s4 5 $b13$ $b7$

Am7 $b5$

1 9 $b3$ 11 $b5$ $b13$ $b7$

Bm7 $b5$

1 $sb2$ $b3$ $sb4$ $b5$ $b13$ $b7$

Como se puede observar, en la escala menor natural los modos que se obtienen en cada grado son desplazamientos de los modos en mayor.

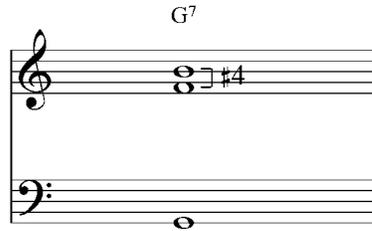
En cambio tanto en menor armónico como melódico las escalas que obtenemos no se pueden relacionar con los modos "conocidos".

Si bien algunos de estos modos llevan nombres que se utilizan normalmente -como por ejemplo en IV7 de menor melódico, la escala "lidia $b7$ " (o "lidia dominante") o en VI $m7b5$, también de menor melódico, la escala "locria natural 2" (o "locria 9na natural")- resulta poco práctico ponerle nombre a cada escala.

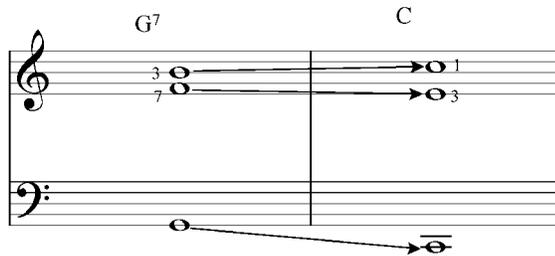
Por eso nos referiremos a estas escalas como, por ejemplo: "el tercer modo de menor armónico" en lugar de "jónica 5ta aumentada".

DOMINANTES SUSTITUTOS

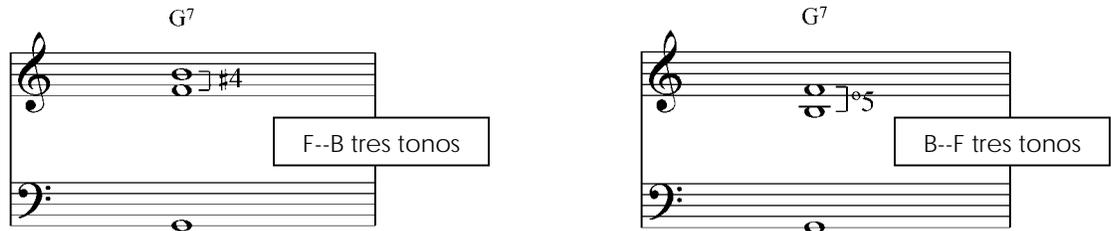
Lo que hace al sonido dominante se puede atribuir al tritono (intervalo de tres tonos) que se forma entre la 7ma y la 3ra del acorde dominante.



Esas 2 notas son las más inestables de la tonalidad y tienden a resolver a la tónica y 3ra del acorde de resolución.



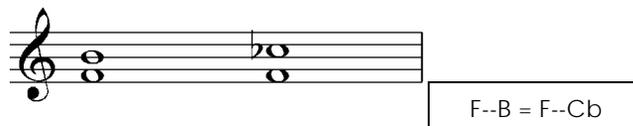
Como el tritono es un intervalo simétrico, aunque se invierta mantiene sus características, sigue siendo un tritono.



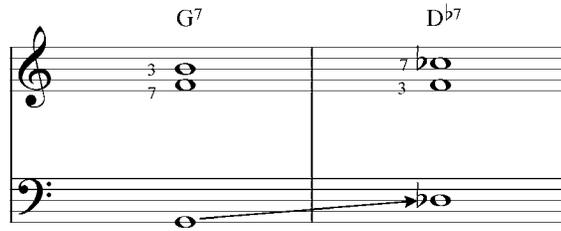
Es decir que un tritono puede ser expresado tanto como #4 así como b5.

Un tritono de #4 puede ser expresado enarméricamente como otro tritono que a su vez se puede invertir en otra b5.

Aunque las notas sean diferentes estos dos tritonos contienen los mismos sonidos.



Como el sonido dominante implica que el tritono represente la 3ra y la 7ma del acorde, agregando la fundamental vemos los acordes completos.



Estos dos dominantes contienen el mismo tritono y pueden funcionar en forma similar. El contexto en el que aparezcan va a determinar su función.

Cada dominante, pues, tiene un dominante sustituto que posee el mismo tritono y cuya fundamental se encuentra a un tritono de distancia. (También se lo llama "sustituto tritonal")

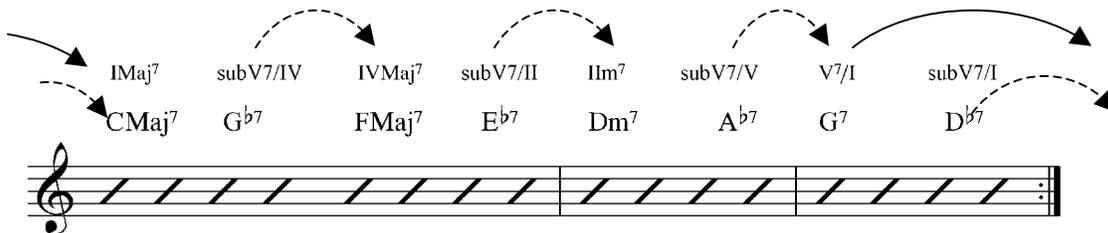
Así **V7/I** tiene su sustituto: **subV7/I**.

En lo que a análisis se refiere, si para indicar la resolución de un dominante con un movimiento de bajo por 5ta descendente utilizamos una flecha sólida, para los dominantes que resuelven descendiendo su bajo un semitono utilizaremos una flecha punteada.



Tanto el dominante como los dominantes secundarios tienen una expectativa de resolución una 5ta descendente. La resolución de los dominantes sustitutos es un semitono por debajo de la fundamental.

En modo mayor los dominantes sustitutos son **subV7/I**, **subV7/II**, **subV7/IV** y **subV7/V**. Un dominante y un dominante sustituto pueden aparecer intercalados uno con otro y tener una resolución común.



Una de las características de los dominantes sustitutos es que SUS FUNDAMENTALES NO SON DIATONICAS, a diferencia de los dominantes secundarios.

Dos casos merecen nuestra atención:

SubV7/III se forma sobre una fundamental diatónica: el 4to grado. Por eso, es percibido como un acorde de intercambio modal más que como un dominante sustituto (**IV7**)

Si bien su resolución es igual a la de un sustituto sólo se escuchará como subV7/III dependiendo del ritmo armónico y del contexto.

IMaj ⁷	IV ⁷	III ^{m7}	IV ⁷
CMaj ⁷	F ⁷	Em ⁷	F ⁷



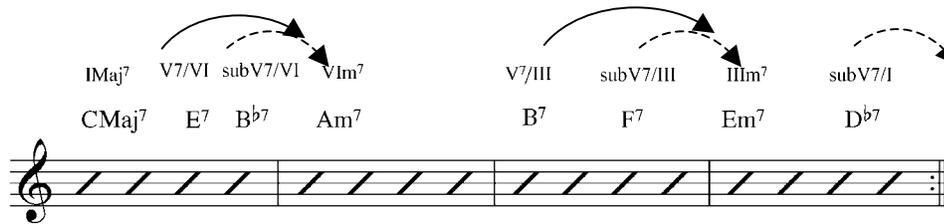
Lo mismo sucede con el **subV7/VI**, ya que a pesar de que no se forma en una fundamental diatónica, el **bVII7** es un acorde de intercambio modal tan común que se su sonido predomina sobre el de un subV7/VI.

IMaj ⁷	^b VII ⁷	V ^{m7}	^b VII ⁷
CMaj ⁷	B ^{b7}	Am ⁷	B ^{b7}



Dependiendo del ritmo armónico o si aparecen intercalados entre el sustituto y su acorde de resolución, entonces sí vemos a subV7/III y subV7/VI.

IMaj ⁷	V ⁷ /VI	subV ⁷ /VI	V ^{m7}	V ⁷ /III	subV ⁷ /III	III ^{m7}	subV ⁷ /I
CMaj ⁷	E ⁷	B ^{b7}	Am ⁷	B ⁷	F ⁷	Em ⁷	D ^{b7}



V7/IV no debe analizarse como subV7/VII ya que es poco frecuente la resolución en el VII de una tonalidad (aunque si a un VII que es en realidad lim⁷ relativo de, por ejemplo V7/VI).

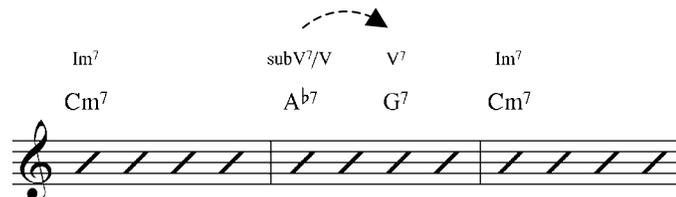
En modo menor (como en cualquier otro modo) podemos también encontrar dominantes sustitutos.

Los dominantes secundarios en menor también son **subV7/I**, **subV7/II**, **subV7/IV** y **subV7/V**. Un poco menos frecuente es el subV7/bIII.

A diferencia del modo mayor, aquí encontramos dominantes sustitutos que tienen fundamentales diatónicas como subV7/II y subV7/V.

subV7/V puede aparecer en tiempo fuerte precediendo el V7, casi como un ^bVII7 (acorde de intercambio modal).

Im ⁷	subV ⁷ /V	V ⁷	Im ⁷
Cm ⁷	A ^{b7}	G ⁷	Cm ⁷



En modo menor la 6ta y la 7ma pueden ser naturales o estar "aumentadas" y eso puede hacer que algunos dominantes que aparecen en el modo tengan tanto una resolución por 5ta descendente como por semitono.

Es decir, al mismo tiempo es un dominante secundario (por su fundamental diatónica) y dominante sustituto.

subV7/II = V7/bVI

Im⁷ subV⁷/II IIIm^{7b5} V⁷/bVI bVIMaj⁷
 Cm⁷ Eb⁷ Dm^{7b5} Eb⁷ AbMaj⁷

subV7/VI = V7/II

Im⁷ subV⁷/bVI bVIMaj⁷ V⁷/II IIIm^{7b5}
 Cm⁷ A⁷ AbMaj⁷ A⁷ Dm^{7b5}

bVII7 aparece más comúnmente como acorde de intercambio modal que como subV7/VI (tanto en mayor como en menor).

IIIm7 relativos-DOMINANTES SUSTITUTOS

Cualquier dominante puede ser precedido por su IIIm7 relativo. En el caso de los dominantes secundarios, estos IIIm7s tenían una fundamental diatónica (excepto en el IIIm7 de V7/III). Los IIIm7s relativos de los dominantes se forman sobre notas no diatónicas y por eso es imposible que tengan doble función. Por eso, para analizarlos sólo utilizaremos corchetes para indicar la relación IIIm7-V7.

subV⁷/I IMaj⁷
 [Abm⁷ Db⁷ CMaj⁷]

subV⁷/II IIIm⁷
 [Bbm⁷ Eb⁷ Dm⁷]

Si incluimos los IIIm7s relativos del dominante y de los dominantes secundarios a los dominantes sustitutos se generan 4 tipos de relaciones posibles entre IIIm7s y V7s.

The image shows four musical examples in treble clef, each illustrating a different type of chord resolution:

- Example 1:** Shows a progression from II_{m7} (Dm^7) to V^7/I (G^7) to I_{Maj7} ($CMaj^7$). A solid arrow points from G^7 to $CMaj^7$. A box on the right says: "Indica resolución de dominante por 5ta descendente".
- Example 2:** Shows a progression from $A^b m^7$ to $subV^7/I$ ($D^b 7$) to I_{Maj7} ($CMaj^7$). A dashed arrow points from $D^b 7$ to $CMaj^7$. A box on the right says: "Indica resolución de dominante por semitono descendente".
- Example 3:** Shows a progression from II_{m7} (Dm^7) to $subV^7/I$ ($D^b 7$) to I_{Maj7} ($CMaj^7$). A solid arrow points from $D^b 7$ to $CMaj^7$. A box on the right says: "Indica relación II-V por 5ta descendente".
- Example 4:** Shows a progression from $A^b m^7$ to V^7/I (G^7) to I_{Maj7} ($CMaj^7$). A dashed arrow points from G^7 to $CMaj^7$. A box on the right says: "Indica relación II-V por semitono descendente".

www.compaired.com © juan pablo compaired

DOMINANTES SUSTITUTOS-ESCALAS

Al no ser estructuras diatónicamente relacionadas, como por ejemplo los dominantes secundarios (que se forman sobre una nota diatónica) las tensiones que toman estos acordes no tienen por qué tener necesariamente una tendencia diatónica. Las tensiones, entonces, estarán a un tono de distancia de las notas del acorde, es decir, disponibles, sean diatónicas o no.

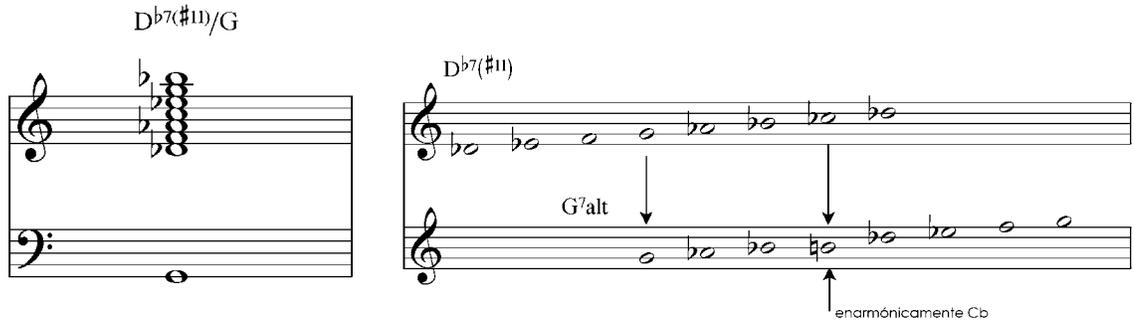
The image shows a musical staff in the key of E^b (three flats). It features four substituted dominant chords: $D^b 7$, $E^b 7$, $G^b 7$, and $A^b 7$. Each chord is shown with its notes and tensions $\#11$ and 9 . The notes for each chord are: $D^b 7$ (F, A, C, E b), $E^b 7$ (G, B, D, F), $G^b 7$ (A, C, E, G), and $A^b 7$ (B, D, F, A).

LOS DOMINANTES SUSTITUTOS TOMAN LA ESCALA LIDIA b7.



La #11 de la escala es la tónica del acorde que está sustituyendo, lógicamente.

Si un dominante sustituto y sus tensiones son colocados sobre la fundamental del acorde que están sustituyendo, se nos presenta una alternativa a las escalas de los dominantes que vimos anteriormente.

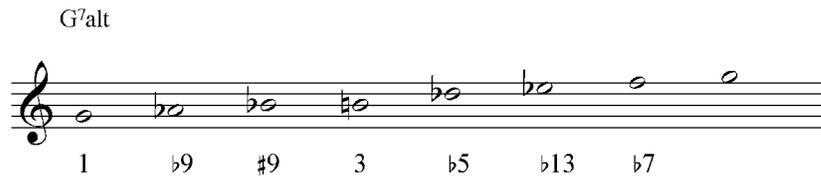


Es decir, que si un dominante puede tener un sustituto, a su vez tiene la posibilidad de ser "alterado".

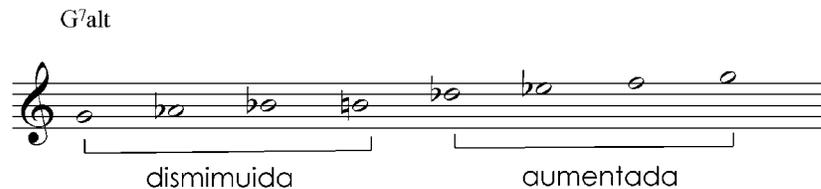
La escala alterada puede ser pensada de muchas formas:

- Como la lidia b7 comenzando en la #11.
- Como la escala del VIIIm7b5 en menor melódico.
- Como una escala mayor con todas sus notas disminuidas excepto la tónica.

Cada uno pensará como le convenga. Lo importante es entender que la escala tiene b9, #9, b5 (o #11) y b13.



También se conoce a esta escala como la "disminuida-aumentada".

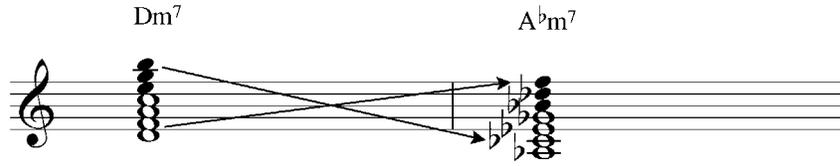


Como el acorde alterado puede tener #11 y #5 o b5 y b13 muchas veces se pueden producir confusiones con otros acordes. Comúnmente el acorde se cifra como ALT, o la 5ta se como b5. Claro que esta no es una regla general.

Con respecto a las escalas que tomarán los IIIm7 relativos, todos llevarán **dórica** (salvo los IIIm7 con doble función como se ha visto en los dominantes secundarios).

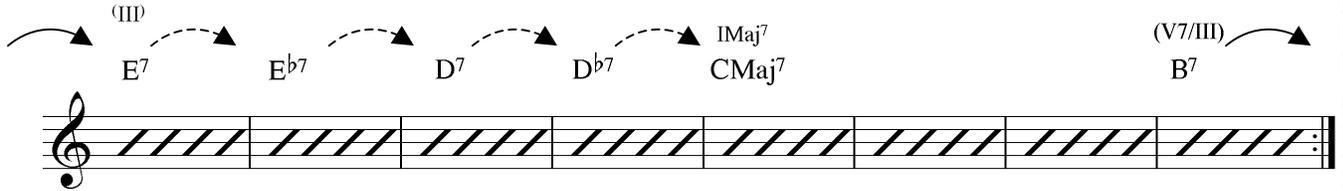
Es importante hacer la siguiente distinción: los dominantes sustitutos son intercambiables con el dominante primario o los secundarios, **pero no así sus IIm7s relativos**.

Si comparamos las escalas que llevan ambos vemos porqué:

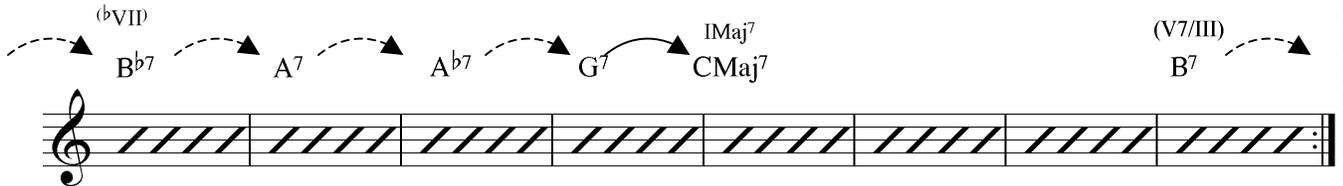


Unicas notas en común: el tritono del dom. sustituto F-B (Cb)

Los dominantes sustitutos, al igual que los secundarios, pueden aparecer en tiempo fuerte o dentro de un patrón de dominantes que comienzan con un dominante en tiempo fuerte. Estos son los **DOMINANTES SUSTITUTOS EXTENDIDOS**.



La cadena de dominantes puede comenzar tanto en un dominante extendido como en un dominante sustituto extendido.



Los dominantes sustitutos extendidos también toman escala lidia b7.

El sustituto extendido puede aparecer intercalado antes de la resolución de un dominante extendido.

Y también pueden aparecer intercalados los IIm7 relativos.

Como se puede apreciar las variantes se multiplican haciendo muchas veces las progresiones más difíciles de identificar o más ambiguas. Se puede aprovechar esta situación como una herramienta para tener mayor libertad y poder utilizar diferentes tensiones.

DISMINUIDOS

El acorde disminuido se obtiene superponiendo 3ras menores y es una estructura inestable ya que contiene no uno sino dos tritonos.

C^{o7}

C^{o7}

También es simétrica ya que si seguimos superponiendo 3ras menores el acorde se repite y si invertimos un acorde disminuido obtendremos otro y así sucesivamente.

C⁰⁷

se repite la fundamental

Los disminuidos pueden estar diatónicamente relacionados (tener una función diatónica) o no.

Los disminuidos sin función diatónica son aquellos que por ejemplo aparecen cambiando el color de un acorde o cuya resolución es distinta de la esperada.

CMaj⁷ F⁰⁷ CMaj⁷ G⁰⁷ G^{#07}

Los disminuidos diatónicamente relacionados generalmente se comportan en tres tipos de patrones:

- Ascendentes (con función dominante)
- Descendentes (por conducción de voces)
- Auxiliares (por conducción de voces)

PATRONES DISMINUIDOS

Disminuidos Ascendentes:

IMaj ⁷	#I ⁰⁷	IIIm ⁷
CMaj ⁷	C ^{#07}	Dm ⁷

IIIm ⁷	#II ⁰⁷	IIIIm ⁷
Dm ⁷	D ^{#07}	Em ⁷

IVMaj⁷ #IV^{o7} V⁷
 FMaj⁷ F^{#o7} G⁷

V⁷ #V^{o7} VIIm⁷
 G⁷ G^{#o7} Am⁷

Nótese como la conducción de voces es suave y como estos disminuidos “llenan” el espacio entre cada uno de los acordes diatónicos.

Si se observa con más atención se puede deducir la función dominante de los mismos, ya que cada uno posee el tritono del dominante secundario del acorde de resolución.

Si agregamos la tónica del dominante secundario al disminuido de paso, nos queda un dom7b9 que resuelve en el acorde al que se mueve el disminuido.

IMaj⁷ #I^{o7} IIIm⁷
 CMaj⁷ C^{#o7} Dm⁷

Lo mismo sucede en cada uno de los disminuidos ascendentes.

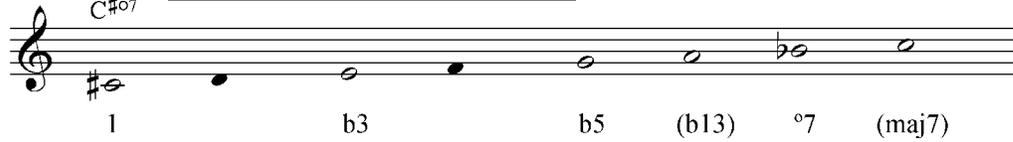
Las escalas que van a tomar estos disminuidos tienen que ver con sus tendencias diatónicas. Así como los dominantes secundarios son estructuras no diatónicas que toman tensiones diatónicas, los disminuidos de paso (con función diatónica) van a contener el mismo tipo de notas.

Las escalas de los disminuidos ascendentes pueden ser pensadas como las del dominante secundario del grado en el que resuelven.

#I^{o7}
 C^{#o7}

El sistema de llamar a las tensiones 9, 11 o 13 ya no es del todo práctico con los disminuidos ya que en estos acordes hay cuatro tensiones posibles. Hay quienes solamente indican estas tensiones con la letra T y otros prefieren, aunque sea difícil relacionarlo con el sonido llamar a las tensiones 9, 11, b13 y maj7.

#I^{o7} Es como A mixo b9, #9, b13
 C#^{o7}



1 b3 b5 (b13) °7 (maj7)

#II^{o7} Es como B mixo b9, #9, b13
 D#^{o7}

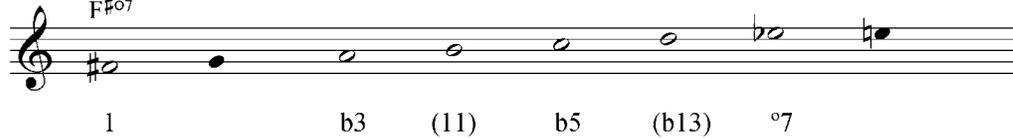


1 b3 b5 (b13) °7 (maj7)

En #IV^{o7} hay dos escalas posibles:

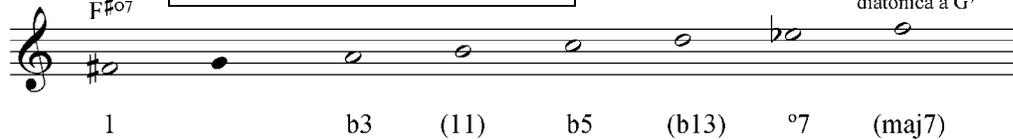
Una es la misma escala que #II^{o7} ya que el acorde tiene las mismas notas. La otra es la que se deriva del V/Vb9 #9 13 (recordar que en los dom. Sec que resuelven en mayor la 13 es natural ya que es la 3ra mayor del acorde de resolución).

#IV^{o7} Es como D#^{o7} (B7b9#9b13)
 F#^{o7}



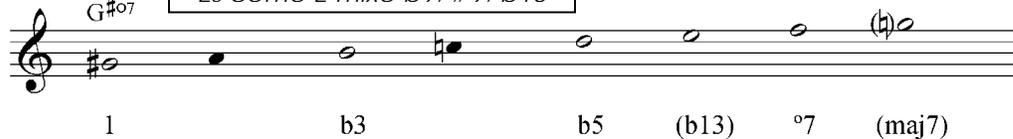
1 b3 (11) b5 (b13) °7

#IV^{o7} Es como D mixo b9, #9, 13
 F#^{o7} diatónica a G⁷



1 b3 (11) b5 (b13) °7 (maj7)

#V^{o7} Es como E mixo b9, #9, b13
 G#^{o7}



1 b3 b5 (b13) °7 (maj7)

Siguiendo el criterio sobre tensiones disponibles vemos que en los dim7 ascendentes las notas a evitar tienen relación con la mixolidia del dominante secundario: la b2 es la 4 y la b4 es la b13 (que al estar presente la 5ta pierde su disponibilidad).

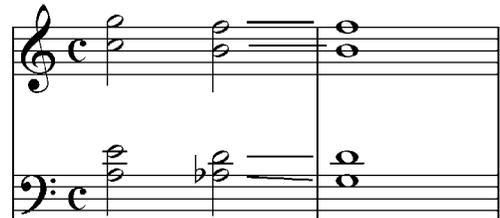
Disminuidos Descendentes:

Los disminuidos de paso descendentes no se derivan de los dominantes secundarios ya que no contienen el tritono del dominante del acorde de resolución. Estos disminuidos se originan como producto de una conducción de voces cromática.

IIm⁷ bIII^{o7} IIm⁷
 Em⁷ E^{b7} Dm⁷



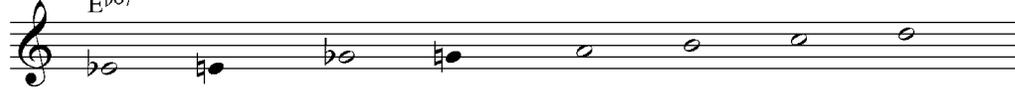
VIIm⁷ bVI^{o7} V⁷
 Am⁷ A^{b7} G⁷



Tanto $bIII^{\circ 7}$ como $bVI^{\circ 7}$ son enarmónicamente los mismos acordes que $\#II^{\circ 7}$ y $\#V^{\circ 7}$, pero sus resoluciones son diferentes, esa diferencia va a determinar la función del acorde.

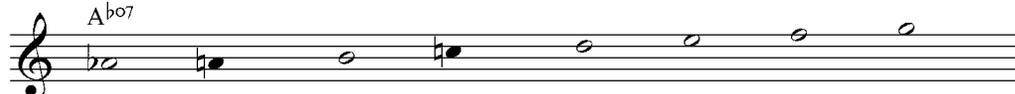
$bIII^{\circ 7}$ tomará la misma escala que $\#II^{\circ 7}$ y $bVI^{\circ 7}$ la misma que $\#V^{\circ 7}$.

$bIII^{\circ 7}$
 $E^{b\circ 7}$



1 b3 b5 (b13) °7 (maj7)

$bVI^{\circ 7}$
 $A^{b\circ 7}$



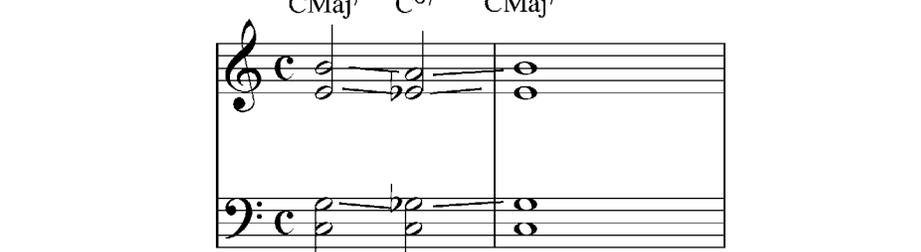
1 b3 b5 (b13) °7 (maj7)

Disminuidos auxiliares:

El acorde de tónica y el dominante pueden ser aproximados por sus respectivos disminuidos auxiliares. Estos disminuidos comparten la misma fundamental y se justifican por la conducción de voces.

Una nota que se prepara y resuelve en la misma nota se la llama auxiliar y de ahí que a estos disminuidos se los llame auxiliares.

I^{Maj7} $I^{\circ 7}$ I^{Maj7}
 C^{Maj7} $C^{\circ 7}$ C^{Maj7}



1 (9) b3 b5 °7 (maj7)

Toma la misma escala que el #II^o7 ya que el acorde tiene las mismas notas.

V⁷ V^{o7} V⁷
G⁷ G^{o7} G⁷

V^{o7}
G^{o7}

1 (9) b3 (11) b5 °7

Toma la misma escala que el #I^o7 ya que el acorde tiene las mismas notas.

Estos disminuidos pueden aparecer tanto precedidos por el acorde al que resuelven, como por el dominante de ese acorde, funcionando entonces como retraso de la resolución del dominante.

IMaj⁷ V⁷ I^{o7} I⁶
CMaj⁷ G⁷ C^{o7} C⁶

Es bastante frecuente también darle un carácter no-diatónico a I^{o7} y V^{o7} utilizando la escala simétrica disminuida, donde todas las tensiones están disponibles.

C disminuido simétrico

C^{o7}

1 (9) b3 (11) b5 (b13) °7 (maj7)

G disminuido simétrico

G^{o7}

1 (9) b3 (11) b5 (b13) °7 (maj7)

Esta es la escala simétrica disminuida tono-semitono.

La otra variante de la escala diminuida es la semitono-tono. Al estar todas las tensiones a un semitono de las notas del acorde, no se utiliza sobre disminuidos, sin embargo su uso es habitual sobre acordes dominantes.

A esta escala disminuida a veces se la llama simétrica dominante.

G⁷ simétrico dominante

G⁷(b9#9#11b13)

También se llama a esta escala la escala "combinación dominante", por poder considerarse mitad alterada y mitad lidia b7.

G⁷(b9#9#11b13)

Por ser una escala "combinada" va a funcionar tanto en dominantes que resuelven por 5ta descendente (mixolidios) y los que lo hacen por semitono descendente (lidios). El uso de esta escala debe ser hecho con cuidado y una vez el oído se familiariza con su sonido.

Es raro que un disminuido de paso haga una resolución deceptiva, algo que a veces sucede con los dominantes secundarios. Sin embargo, es normal para los disminuidos ascendentes y descendentes tener resoluciones *alternativas*.

#II ^{o7} D ^{#o7}	I ⁶ /3 C ⁶ /E	#IV ^{o7} F ^{#o7}	I ⁶ /5 C ⁶ /G	#V ^{o7} G ^{#o7}	V ⁷ /II A ⁷
bVI ^{o7} A ^{bo7}		I ⁶ /5 C/G	bIII ^{o7} E ^{bo7}		V ⁷ /5 G ⁷ /D

#IVm7b5

#IVm7b5 es un acorde que funciona en forma parecida a los disminuidos de paso. También puede ser encontrado como IIm7b5 relativo del V7/III.

Si este acorde se mira como una tríada disminuida con una séptima menor es el tipo de estructura que tradicionalmente se llama "semidisminuido". En general, es raro en música moderna ver a un m7b5 actuando como semidisminuido. El #IVm7b5 puede funcionar de esta manera.

IV ^{Maj7} #IV ^{m7b5} V ⁷ F ^{Maj7} F ^{#m7b5} G ⁷	IV ^{m7} #IV ^{m7b5} V ⁷ F ^{m7} F ^{#m7b5} G ⁷
--	--

Como los disminuidos de paso, el #IVm7b5 puede resolver alternativamente.

IV ^{Maj7}	#IV ^{m7b5}	I ^{Maj7/5}
F ^{Maj7}	F ^{#m7b5}	C ^{Maj7/C}

También puede ser encontrado como acorde de paso hacia el IV o IVm.

V ⁷ #IV ^{m7b5} IV ^{Maj7} G ⁷ F ^{#m7b5} F ^{Maj7}	V ⁷ #IV ^{m7b5} IV ^{m6} G ⁷ F ^{#m7b5} F ^{m6}
--	--

O como resolución deceptiva del V7/I.

En este caso el dominante resuelve como lo haría un sustituto descendiendo un semitono.

El #IVm7b5 también puede ser considerado un intercambio modal con tónico lidio.

V ⁷	#IV ^{m7b5}	VI ^{m7}	III ^{m7} V ⁷ /II
G ⁷	F ^{#m7b5}	Am ⁷	Em ⁷ A ⁷

El #IVm7b5 lleva escala locria.

RESUMEN DE ANALISIS DE ARMONIA FUNCIONAL

ACORDES DIATONICOS	DIATONICAMENTE RELACIONADOS	ACORDES NO DIATONICOS																																
<p>EN MAYOR:</p> <p>I, I6, Imaj7 T</p> <p>IIIm, IIIm7 SD</p> <p>IIIIm, IIIIm7 T</p> <p>IV, IV6, IVMaj7 SD</p> <p>V, V7 D</p> <p>VIm, VIm7 T</p> <p>VIIº, VIIIm7b5 D(*)</p> <p>EN MENOR:</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 25%;">NATURAL</th> <th style="width: 25%;">ARMONICO</th> <th style="width: 25%;">MELODICO</th> <th style="width: 25%;">DORICO</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Im, Im7</td> <td>Im, Im(Maj7)</td> <td>Im, Im6, Im(Maj7)</td> <td>Im, Im7</td> </tr> <tr> <td>IIº, IIIm7b5</td> <td>→</td> <td>IIIm, IIIm7</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td>bIII, bIIIMaj7</td> <td>bIII+, bIII+Maj7</td> <td>→</td> <td>bIII, bIIIMaj7</td> </tr> <tr> <td>IVm, IVm6, IvM7</td> <td>→</td> <td>IV, IV7</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td>Vm, Vm7</td> <td>V, V7(b9)</td> <td>V, V7(9)</td> <td>Vm, Vm7</td> </tr> <tr> <td>bVI, bVIMaj7</td> <td>→</td> <td>VIº, Vim7b5</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td>bVII, bVII7</td> <td>VIIº, VIIº7</td> <td>VIIº7, VIIIm7b5</td> <td>bVII, bVIIIMaj7</td> </tr> </tbody> </table> <p>MODOS:</p> <p>DORICO: Im7, IIIm7, bIIIMaj7, Vm7, VIIm7b5, bVIIIMaj7</p> <p>FRIGIO: Im7, bIIIMaj7, bIII7, IVm7, Vm7b5, bVIMaj7, bVIIIm7</p> <p>LIDIO: IMaj7, II7, IIIIm7, #IVm7b5, VMaj7, VIIm7, VIIIm7</p> <p>MIXOLIDIO: I7, IIIm7, IIIIm7b5, IVMaj7, Vm7, VIIm7, bVIIIMaj7</p> <p>LOCRIO: Im7b5, bIIIMaj7, bIIIIm7, IVm7, bVMaj7, bVI7, bVIIIm7</p> <p>BLUES: I7, IV7</p>	NATURAL	ARMONICO	MELODICO	DORICO	Im, Im7	Im, Im(Maj7)	Im, Im6, Im(Maj7)	Im, Im7	IIº, IIIm7b5	→	IIIm, IIIm7	→	bIII, bIIIMaj7	bIII+, bIII+Maj7	→	bIII, bIIIMaj7	IVm, IVm6, IvM7	→	IV, IV7	→	Vm, Vm7	V, V7(b9)	V, V7(9)	Vm, Vm7	bVI, bVIMaj7	→	VIº, Vim7b5	→	bVII, bVII7	VIIº, VIIº7	VIIº7, VIIIm7b5	bVII, bVIIIMaj7	<p>DOMINANTES SECUNDARIOS</p> <p>EN MAYOR: V7/II, V7/III, V7/IV, V7/V, V7/VI</p> <p>EN MENOR: V7/II, (V7/bIII)*, V7/IV, V7/V, V7/bVI</p> <p>DOMINANTES SUSTITUTOS</p> <p>EN MAYOR: subV7/I, subV7/II, (subV7/III)*, subV7/IV, subV7/V, (subV7/VI)*</p> <p>EN MENOR: subV7/I, subV7/II**, subV7/bIII**, subV7/IV, subV7/V**, subV7/bVI**, subV7/VI**, subV7/bVII**</p> <p>INTERCAMBIO MODAL (con menor así como , frigio, lidio y mixo. Locrio, muy raro)</p> <p>DISMINUIDOS DE PASO/AUX #Iº7, #IIº7, #IVº7, #Vº7, bIIIº7, bVIº7*, Iº7, Vº7</p> <p>#IVm7b5</p> <p>DOMINANTES SIN FUNCION DOMINANTE I7, II7, III7, IV7, bVI7, bVII7, VIII7 (bIII7, bV7 –BLUES)</p>	<p>DOMINANTES EXTENDIDOS</p> <p></p> <p></p> <p>IIIm7 RELATIVO SIN DOBLE FUNCION</p> <p style="text-align: center;">V/x subV/x</p> <p style="text-align: center;">┌──────────┐ └──────────┘</p> <p style="text-align: center;">V/x subV/x</p> <p style="text-align: center;">┌──────────┐ └──────────┘</p> <p>DOMINANTES EXTENDIDOS CON IIIm7 RELATIVOS</p> <p></p> <p></p> <p></p> <p></p> <p>DOMINANTES CONTIGUOS</p> <p>ESTRUCTURAS CONSTANTES</p> <p>APROX. CROMÁTICA</p> <p>MODULACION</p>
NATURAL	ARMONICO	MELODICO	DORICO																															
Im, Im7	Im, Im(Maj7)	Im, Im6, Im(Maj7)	Im, Im7																															
IIº, IIIm7b5	→	IIIm, IIIm7	→																															
bIII, bIIIMaj7	bIII+, bIII+Maj7	→	bIII, bIIIMaj7																															
IVm, IVm6, IvM7	→	IV, IV7	→																															
Vm, Vm7	V, V7(b9)	V, V7(9)	Vm, Vm7																															
bVI, bVIMaj7	→	VIº, Vim7b5	→																															
bVII, bVII7	VIIº, VIIº7	VIIº7, VIIIm7b5	bVII, bVIIIMaj7																															