

4.º — UD 0. Repaso

Cadencia, prolongación y secuencia

Francisco Jurado · 2026–27

Índice

1 Materiales y conducción	2
1.1 Escritura a cuatro voces y enlaces	2
1.2 Tríadas en 1.ª y 2.ª inversión	3
1.3 Séptima de dominante e inversiones	4
2 Sintaxis	5
2.1 Progresiones cadenciales	5
2.2 Progresiones de prolongación	6
2.3 Regla de la 8.ª y modo menor	6
2.4 Secuencias diatónicas	7
2.5 Armonización de soprano	8

Qué repasa esta unidad

Todo lo tratado en Armonía en 3.º tiene que ver con dos preguntas: **cómo se escribe** (*Materiales y conducción*: acordes bien contruidos, movimiento correcto de las voces) y **qué se escribe** (*Sintaxis*: cómo se ordenan los acordes y para qué). Esta unidad es un repaso de ambas cuestiones. A partir de aquí, en 4.º añadiremos herramientas más cromáticas sobre este andamiaje básico.



1 Materiales y conducción

1.1 Escritura a cuatro voces y enlaces

Construcción del acorde

- Escribimos en general para coro mixto: respetar sus tesituras y no abusar de los registros extremos.
- Cuidar la distancia entre voces contiguas: S–A y A–T, $\leq 8^{\text{a}}$; T–B libre.
- Distinguir las **disposiciones** del acorde, según la distancia entre tenor y soprano: **cerrada** (menos de una 8^{a} : entre las voces superiores no cabe ninguna nota del acorde), **abierta** (más de una 8^{a}) y **mixta** (justo una 8^{a}).
- **Cruces**: ni armónicos (dentro de un acorde) ni melódicos (al enlazar, una voz no sobrepasa la nota que la voz contigua acaba de dejar).
- **Unísono**: posible ocasionalmente, nunca por movimiento directo.
- **Duplicación**: por defecto, fundamental; la 3^{a} o la 5^{a} si hay motivo razonable. En 1^{a} inversión, duplicación libre, y en 2^{a} generalmente la 5^{a} , esto es, el bajo (§1.2). Nunca duplicar la sensible ni la 7^{a} de V_7 .



Ejemplo 1. El mismo acorde de tónica en las tres disposiciones: solo cambia la distancia entre tenor y soprano —menor que una 8^{a} , mayor, o exactamente una 8^{a} —.

Movimientos melódicos y armónicos

- *Melódico* (cada voz por separado): saltos con moderación, algo más libre el bajo. Tras un salto mediano o grande, mejor cambio de dirección por grado conjunto. Evitar en general los intervalos aumentados y disminuidos.
- *Armónico* (entre dos voces): contrario, oblicuo, directo, paralelo.
 - **5.as y 8.as paralelas** (y unísonos) prohibidas entre cualquier par de voces.
 - **5.as y 8.as directas** prohibidas entre las voces extremas salvo que la soprano llegue por grado conjunto.
 - 5^{a} disminuida $\rightarrow$ 5^{a} justa con el bajo, prohibida; justa $\rightarrow$ disminuida, siempre bien.
- En líneas generales, priorizar las notas comunes, el grado conjunto y la independencia de voces.

a) ✗ b) ✓ c) ✗

IV V V I I V

Ejemplo 2. (a) 5.as paralelas entre bajo y soprano. (b) 8.ª directa entre las voces extremas, correcta porque la soprano llega por grado conjunto. (c) La misma 8.ª directa, incorrecta: la soprano llega por salto.

Sensible y escalas en modo menor

- Solo hay una dominante, la del modo mayor: en menor, $\hat{7}$ se eleva siempre que V (o VII) va a I, o parece que va. Sensible: nunca duplicada, resuelve en la tónica.
- Elevar $\hat{7}$ crea la 2.ª aumentada $\hat{6}-\#\hat{7}$, prohibida melódicamente. Se evita con la escala según la dirección —subiendo $\hat{6} \ \#\hat{7}$ (melódica), bajando $\natural\hat{7} \ \hat{6}$ (natural)— o repartiendo $\hat{6}$ y $\#\hat{7}$ en voces distintas (armónica); ver §2.3.

a) ✗ b) ✓ c) ✓

IV⁶ V IV V II⁶ V I

Ejemplo 3. La menor: (a) $\hat{6}$ sube a $\#\hat{7}$ en la misma voz: 2.ª aumentada. (b) Las dos notas en voces distintas: $\hat{6}$ baja a $\hat{5}$ en la soprano y la sensible llega en la contralto. (c) Subiendo por la escala melódica, $\#\hat{6}-\#\hat{7}-\hat{8}$.

1.2 Tríadas en 1.ª y 2.ª inversión

Duplicaciones en 1.ª inversión

- Cualquier nota, en función de las necesidades de conducción.
- Las tríadas disminuidas (VII; II en menor) solo se usan en principio en 1.ª inversión.

I VII⁶ I⁶ II⁶ V

Ejemplo 4. Bajo ①–②–③–④–⑤ en Do mayor. Cada $\S$ duplica una nota distinta: VII⁶ el bajo (nunca la sensible), I⁶ la fundamental, II⁶ de nuevo el bajo.

Tipos de $\S$: cadencial, de bordadura, de paso

- El $\S$ es disonante por la 4.ª con el bajo; por ello, no es una inversión «libre»: siempre depende de un acorde vecino.

- **Cadencial:** I_4^6 (sobre bajo ⑤), adorna el V retardando su 3.^a y su 5.^a (6–5, 4–3). En parte más fuerte que su resolución; típicamente bajo duplicado.
- **De bordadura:** bajo inmóvil y dos voces en 3.as o 6.as que suben y vuelven ($\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$ y $\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}$ sobre I: I– IV_4^6 –I; también V– I_4^6 –V). Parte débil, bajo duplicado.
- **De paso:** bajo por grado conjunto, típicamente V_4^6 entre I e I^6 , con intercambio de voces bajo–soprano. Parte débil, bajo duplicado.

a) cadencial b) de bordadura c) de paso

I IV I_4^6 V I I IV_4^6 I I V_4^6 I^6

Ejemplo 5. Los tres $\frac{5}{4}$ en Do mayor. El cadencial cae en parte fuerte y resuelve en el V; los otros dos van en parte débil. En los tres se duplica casi siempre el bajo.

1.3 Séptima de dominante e inversiones

Resolución en fundamental

- Dos notas de tendencia: sensible ($\hat{7} \rightarrow \hat{1}$) y 7.^a del acorde ($\hat{4} \rightarrow \hat{3}$). Consecuencia: si las dos resuelven, uno de los dos acordes queda incompleto (sin 5.^a). Ambos completos solo si la sensible está en voz interna y baja a $\hat{5}$.
- $V_7^+ \rightarrow VI$ (cadencia rota): el bajo ⑤–⑥; la sensible sube siempre; la 3.^a del VI queda duplicada, y así se evitan las 5.as y 8.as paralelas.

a) b) c)

V_7^+ I V_7^+ I V_7^+ VI

Ejemplo 6. (a) V_7^+ completo $\rightarrow$ I incompleto, con la fundamental triplicada. (b) V_7^+ incompleto, con la fundamental doblada $\rightarrow$ I completo. (c) $V_7^+ - VI$: la sensible sube y la 3.^a del VI queda duplicada.

Inversiones y su resolución

- Siempre completas. Mismas tendencias melódicas; $\hat{5}$, nota común, se mantiene:
 - V_2^6 (bajo ⑦): bordadura inferior de ①; resuelve en I.
 - V^{+6} (bajo ②): de paso entre I e I^6 (si va a I^6 , la 7.^a puede subir a $\hat{5}$); de bordadura, I– V^{+6} –I.
 - V^{+4} (bajo ④): resuelve en I^6 ; de paso desde V ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$) o como bordadura superior de ③.

a) b)

I V⁶/₅ I V⁺6 I⁶ V V⁺4 I⁶

Ejemplo 7. (a) Bajo ①–⑦–①–②–③: $V_8^{\sharp}$ como bordadura inferior de la tónica y V^{+6} de paso hacia I^6 . (b) $V-V^{+4}-I^6$: la 7.^a pasa al bajo y resuelve en él.

2 Syntax

Dos ideas fundamentales:

- Tenemos tres tipos de progresión: **cadencial** (confirma una tonalidad), **de prolongación** (sostiene una armonía) y **secuencial** (desestabiliza y desplaza).
- Y tres funciones armónicas: **Tónica (T)** (I; VI como sustituto), **Subdominante (SD)** (IV, II) y **Dominante (D)** (V, VII). En determinados contextos, tendrá sentido utilizar el término «**Predominante**» (PD) en vez de Subdominante.

2.1 Progresiones cadenciales

CAP, CAI, SC, CR

- Cadencia = reposo de final de frase. La progresión cadencial completa es **T – PD – D – T**: I (o, más a menudo, I⁶) – II⁶ o IV – V(7), con o sin $\frac{6}{4}$ – I. Es *incompleta* si falta el I inicial o el PD (V–I puede ser cadencial).
- Requisito: **V en estado fundamental**, y permanece ahí; **I final en estado fundamental**. Si el V está invertido no lo consideraremos cadencia.
- Tipos:
 - ▶ **CAP** (Auténtica Perfecta): V(7)–I, los dos en fundamental, soprano acaba en $\hat{1}$.
 - ▶ **CAI** (Auténtica Imperfecta): lo mismo, pero la soprano acaba en $\hat{3}$ o $\hat{5}$.
 - ▶ **SC** (Semicadencia): acaba en **V tríada** (nunca V₇). En menor, la variante con bajo $\textcircled{6}$ – $\textcircled{5}$ por semitono (IV⁶–V) se suele llamar **Frigia**.
 - ▶ **CR** (Rota): el V(7) va a otro acorde en lugar de I, típicamente VI (bajo $\textcircled{5}$ – $\textcircled{6}$). Variantes: IV⁶ en lugar de VI; V–(V⁺⁴)–I⁶.

Otros: plagal, V-I no cadencial

- **Plagal:** IV–I como fórmula de cierre. Débil (no define la tonalidad); suele venir *después* de una auténtica, como confirmación. En mitad de frase, I–IV–I es prolongación.
- **V–I no cadencial:** en mitad de frase, con la melodía bordando $\hat{3}$ o $\hat{5}$, I–V–I es prolongación, no cadencia. Y cualquier V invertido $\rightarrow$ I lo es siempre.

CAP CAI SC CR

I⁶ II⁶ V I I⁶ II⁶ V I I⁶ II⁶ V I⁶ II⁶ V VI

Ejemplo 8. Las cuatro cadencias sobre la misma progresión. La armonía es casi la misma en todas: lo que decide el tipo es la soprano (1̇, 3̇, o el reposo en el V) y el último acorde.

2.2 Progresiones de prolongación

Pedal, bordadura, paso, sustitutos

- Prolongar = sostener una armonía en el tiempo mediante acordes **subordinados** (entre paréntesis en el análisis). Cuatro técnicas:
 - **Pedal**: la fundamental de la armonía prolongada se queda en el bajo.
 - **Bordadura**: la armonía prolongada **conserva la posición**.
 - **Paso**: la armonía prolongada **cambia de posición**. Regla práctica: misma posición al principio y al final → bordadura; distinta → paso.
 - **Sustitutos**: misma función y dos notas comunes: VI por I, II por IV.

a) pedal b) bordadura c) paso

I (IV V⁷) I I (IV) I I (VII⁶) I⁶

Ejemplo 9. Tres maneras de prolongar la tónica. (a) Pedal: el do se queda en el bajo, generalmente creando algún tipo de disonancia en las voces superiores. (b) Bordadura: la tónica vuelve en la misma posición. (c) Paso: vuelve en otra (I → I⁶), con intercambio de notas entre bajo y soprano.

2.3 Regla de la 8.^a y modo menor

Concepto, la regla por fragmentos

- «Chuleta» histórica para armonizar la escala en el bajo: ① y ⑤ **en estado fundamental** (I, V); los demás grados en inversión, rellenos con T y D, más una SD para subir a ⑤:

Bajo	Sube	Baja
①	I	I
②	VII ⁶ (V ⁺⁶)	VII ⁶ (V ⁺⁶)
③	I ⁶	I ⁶
④	II ⁶ (IV, II ₅ ⁶)	V ⁺⁴
⑤	V	V
⑥	IV ⁶	IV ⁶ en menor, V/V en mayor
⑦	V ⁶ (V ₅ ⁶)	V ⁶
⑧	I	I

- La diferencia fundamental entre subida y bajada está en ④: subiendo es subdominante (va a V); bajando es V⁺⁴ (viene de V, va a I⁶).

Diferencias entre mayor y menor

- Mismo esquema en el modo menor, con la escala según la dirección (§1.1):
 - Subiendo: #⑥ y #⑦ (IV⁶ mayor, V⁶ con sensible).
 - Bajando: ♮⑦ y ♮⑥: I–V⁶–IV⁶–V. La dominante menor no lleva sensible y por eso no «va» a I, sino que sigue bajando. Solo el V final recupera la sensible.
- En el modo mayor, ⑥ bajando incluye una dominante secundaria (VII⁶ o V⁺⁶) del V grado.

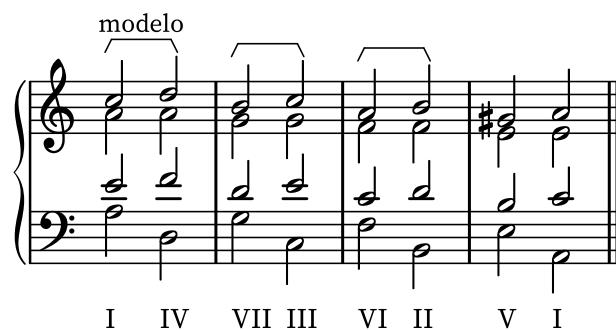
2.4 Secuencias diatónicas

Concepto

- Un **modelo** (casi siempre de dos acordes) repetido sobre otros grados de la escala, con la misma conducción en todas las voces.
- Dentro de la secuencia los acordes valen por el patrón, no por su función: solo el primero y el último son funcionales. Licencias: tríada disminuida en estado fundamental; sensible duplicada; 4.^a aumentada melódica. Las 5.as y 8.as siguen prohibidas; si el modelo y el enlace con el siguiente están bien, toda la secuencia está bien.

Ejemplos: círculo de 5.as, Romanesca

- **Círculo de 5.as:** I–IV–VII–III–VI–II–V–I, fundamentales a la 5.^a descendente (o 4.^a ascendente). Variante $\frac{5}{3}$ – $\frac{6}{3}$ (I–IV⁶–VII–III⁶–VI–II⁶–V). El final II–V–I es potencialmente cadencial. Variante con 7.as → 4.º UD 1.
- **Romanesca:** 3.as descendentes con acordes en fundamental y movimientos de 4.^a descendente y 2.^a ascendente en el bajo, desde y hasta la tónica (I–V–VI–III–IV–I). Variante con los acordes pares en 1.^a inversión (I–V⁶–VI–III⁶–IV–I⁶, bajo descendente ①–⑦–⑥–⑤–④–③).



Ejemplo 10. Círculo de 5.as en La menor. Los corchetes marcan el modelo y sus dos repeticiones, cada una un grado más abajo y con la misma realización. II-V-I es a la vez fin de la secuencia y cadencia.

2.5 Armonización de soprano

Consideraciones

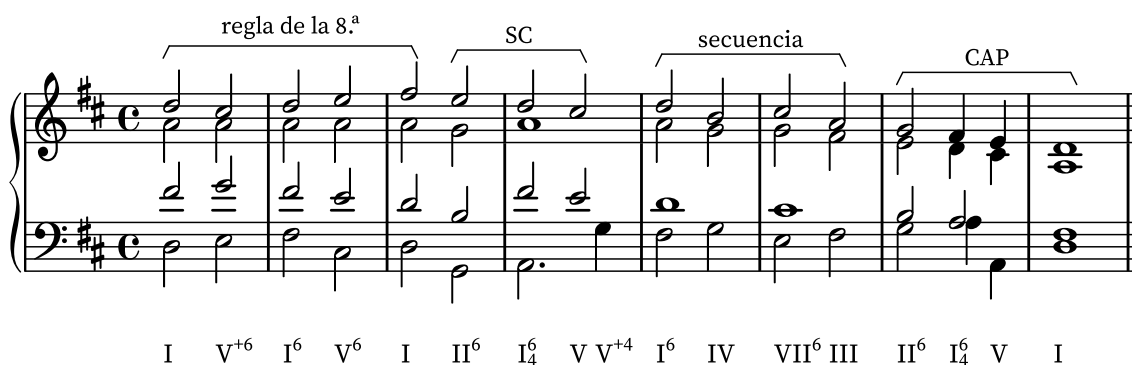
- **Primero la frase, no el acorde.** Localizar los finales de frase y decidir la cadencia por la soprano: ... $\hat{2}$ - $\hat{1}$ o $\hat{7}$ - $\hat{1}$ → CAP; ...a $\hat{3}$ → CAI; ...a $\hat{2}$, $\hat{7}$ o $\hat{5}$ sobre V → SC. La mayoría de las CAP o CAI pueden ser también CR.
- **Más allá de las cadencias.** Evitar las progresiones potencialmente cadenciales fuera de los sitios lógicos; progresiones con sentido de prolongación y bajos más melódicos contrastan con las cadencias.
- **Ritmo armónico.** Cambio de acorde en parte fuerte; evitar las síncopas armónicas. El $\frac{3}{4}$ cadencial, en parte más fuerte que su resolución.

Enfoque práctico (orden de trabajo)

1. **Cadencias en los finales de frase:** acordes y bajo fijos.
2. **No cadencias:** prolongación de tónica (pedal, bordadura o paso) y/o regla de la octava; saltos → arpeggio del mismo acorde; fragmento repetido a otra altura → secuencia.
3. **Bajo entero antes que las voces internas:** comprobar contra la soprano (5.as, 8.as) y su propio perfil (saltos moderados, contrario a la soprano cuando se pueda).
4. **Voces internas:** notas comunes, mínimo movimiento, resoluciones (sensible, 7.^a).

* * *

Para terminar, ocho compases en Re mayor que reúnen las tres clases de progresión de esta unidad: una prolongación de la tónica con la regla de la 8.^a en el bajo (cc. 1-3), una semicadencia (cc. 3-4), una secuencia (cc. 5-6: I⁶-IV, y un grado más abajo, VII⁶-III) y, para cerrar, una cadencia auténtica perfecta (cc. 7-8).



Ejemplo 11. Prolongación, cadencia y secuencia en ocho compases.