

4.º — UD 1. Séptimas diatónicas

Usos comunes y secuenciales

Francisco Jurado · 2026–27

Índice

1 El acorde de séptima diatónico	2
1.1 Una séptima sobre cada grado	2
1.2 La séptima como disonancia	3
1.3 Inversiones y cifrado	4
2 Séptimas de predominante	4
2.1 II ⁶	4
2.2 II ⁷	5
2.3 Otras inversiones del II ⁷	6
2.4 IV ⁷ y IV ⁶	7
2.5 Las demás séptimas	8
3 Séptimas en secuencia	8
3.1 Quintas descendentes en estado fundamental	8
3.2 Quintas descendentes con inversiones	10
3.3 Otras secuencias	11
4 Séptimas aparentes	12

De qué trata esta unidad

Hasta ahora, el único acorde de séptima que hemos usado es el de dominante. Su 7.^a es una disonancia, y por eso tiene un comportamiento fijo: se prepara, baja por grado conjunto, y le da al V un impulso hacia la tónica que la tríada sola no tiene. En esta unidad vamos a añadir una 7.^a a los demás grados de la escala. Los acordes que resultan se llaman **séptimas diatónicas**, y no tienen función de dominante: un II⁷ sigue siendo una predominante, como el II, solo que más rica y más tensa.

La unidad tiene dos partes, que corresponden a dos maneras muy distintas de usar estos acordes. En la primera, las séptimas aparecen en la **progresión cadencial**, sobre todo el II⁷ y sus inversiones, y en menor medida el IV⁷: son la forma más habitual de reforzar la predominante antes del V. En la segunda, aparecen en las **secuencias**: una cadena de séptimas en la que cada una prepara la siguiente, sobre los mismos esquemas de bajo que ya conocéis (→ 3.º UD 6 y 4.º UD 0, §2.4).

Lo que une las dos partes es el tratamiento de la disonancia. Si se entiende bien de dónde viene la 7.^a y adónde va, el resto se deduce casi solo.



1 El acorde de séptima diatónico

1.1 Una séptima sobre cada grado

Igual que sobre cada grado de la escala se construye una tríada, se puede construir un acorde de cuatro notas añadiendo una 3.^a más: la 7.^a sobre la fundamental. El resultado es un acorde de séptima, y su tipo depende de dos cosas: la tríada de la que parte y la 7.^a que se le añade, mayor o menor.

Grado	En Do mayor	Tipo	En La menor	Tipo
I	Cmaj7	mayor con 7. ^a mayor	Am7	menor con 7. ^a menor
II	Dm7	menor con 7. ^a menor	Bø	semidisminuido
III	Em7	menor con 7. ^a menor	Cmaj7	mayor con 7. ^a mayor
IV	Fmaj7	mayor con 7. ^a mayor	Dm7	menor con 7. ^a menor
V	G7	de dominante	E7 (con sol#)	de dominante
VI	Am7	menor con 7. ^a menor	Fmaj7	mayor con 7. ^a mayor
VII	Bø	semidisminuido	G#°7 (con sol#)	disminuido

En modo mayor salen cuatro tipos. Los dos acordes mayores de la tonalidad que no son la dominante, I y IV, reciben una 7.^a mayor; los tres menores (II, III y VI), una 7.^a menor; el V, mayor con 7.^a menor, es el único acorde de **séptima de dominante**; y el VII, una tríada disminuida con 7.^a menor, es **semidisminuido**.

En modo menor seguimos el mismo criterio que con las tríadas (→ 3.º UD 1): escala natural, y la sensible solo en los acordes de dominante, V y VII. Por eso el V⁷ es idéntico en los dos modos, y el VII⁷ del menor, con la sensible, es un acorde de **séptima disminuida**, que estudiaremos aparte (→ 4.º UD 3), junto al semidisminuido del VII en mayor. El resto de los grados toma su 7.^a de la escala natural: el II⁷ del menor es semidisminuido, como el VII⁷ del mayor, y el I⁷ es una tríada menor con 7.^a menor (la-do-mi-sol, no sol#: la sensible no tiene sentido en un acorde de tónica que no va a resolver en la tónica).

Fijaos en que en esta tabla hay intervalos de 7.^a mayor y de 7.^a menor, pero los dos son **disonancias** (→ 3.º UD 1). Lo que define el comportamiento de estos acordes no es su tipo, sino ese intervalo: la 7.^a sobre la fundamental. Por eso todos los acordes de séptima comparten las mismas normas, que son las del V⁷ con pequeñas diferencias (§1.2).

No todos se usan igual. Con mucha diferencia, el más frecuente es el II⁷ (sobre todo en 1.^a inversión, II⁶), y después el IV⁷: los dos son predominantes, y la 7.^a refuerza su tendencia hacia el V (§2). Los demás (I⁷, III⁷, VI⁷) aparecen sobre todo dentro de secuencias, donde lo que importa es el patrón y no la función de cada acorde (§3).

Do mayor

La menor

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bø

Am7 Bø Cmaj7 Dm7 E7 Fmaj7 G#7

I⁷ II⁷ III⁷ IV⁷ V⁷ VI⁷ VII⁷

Ejemplo 1. Los acordes de séptima sobre los siete grados de Do mayor y de La menor: encima, el cifrado americano, que dice el tipo; debajo, el romano, que dice el grado. En menor, la sensible (sol#) solo aparece en el V⁷ y el VII⁷.

1.2 La séptima como disonancia

La 7.^a de cualquier acorde de séptima se trata igual que la del V⁷: **no se duplica y resuelve bajando por grado conjunto**, en la misma voz, en el acorde siguiente. En la progresión más habitual, en la que la fundamental baja una 5.^a (II⁷–V, por ejemplo), la 7.^a baja a la 3.^a del acorde siguiente: el do del II⁷ de Do mayor resuelve en el si del V.

La diferencia está en cómo se llega a ella. Con el V⁷ bastaba con que la 7.^a se tomase por nota común o por grado conjunto, y aun así se admitían saltos en ciertos casos. Con las séptimas diatónicas la exigencia es mayor, porque su 7.^a no viene «de serie» con el acorde, como la del V⁷, sino que nace de un movimiento de las voces. Hay dos maneras de prepararla:

- **Por nota común.** La nota que será la 7.^a ya suena en el acorde anterior, en la misma voz, como consonancia, y se mantiene mientras cambia el bajo. Es la forma más habitual, y la que mejor muestra el origen de la 7.^a: un **retardo**, una consonancia que se queda donde estaba mientras el resto avanza, y que se convierte en disonancia sin haberse movido.
- **Como nota de paso.** Si el acorde se prolonga (II–II⁷, por ejemplo), la 7.^a puede llegar por grado conjunto descendente desde la fundamental (8–7) y seguir bajando para resolver. En ese caso, la línea 8–7–(resolución) es simplemente una escala descendente.

Lo que no haremos es llegar a la 7.^a **por salto**, salvo en texturas instrumentales muy libres. Una regla mnemotécnica: la 7.^a se **prepara** y se **resuelve** en la **misma voz** (PRMV).

El origen como retardo explica también su **posición métrica**. Lo normal es que el acorde de séptima caiga en una parte más fuerte que el acorde en que resuelve, como el $\frac{6}{4}$ cadencial cae en una parte más fuerte que el V: la disonancia se apoya en el tiempo fuerte y se resuelve en el débil. No es una norma estricta (§2.2), pero sí la situación típica.

En cuanto a la **disposición**, en estado fundamental el acorde puede ir completo o sin la 5.^a, duplicando la fundamental (o, menos a menudo, la 3.^a). Las inversiones, como las del V⁷, van **siempre completas**.

Ejemplo 2. a) La 7.^a del II, preparada por nota común: el do de la soprano se mantiene del I al II⁶, donde ya es disonancia, y baja a si en el V. b) La misma 7.^a como nota de paso, sobre un II que se prolonga (II⁶-II⁷): re-dó-si en la soprano. c) Mal: el do llega por salto.

1.3 Inversiones y cifrado

Los acordes de séptima diatónicos se invierten como el V_+^7 , y sus inversiones se cifran con las mismas cifras: 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ y $\frac{2}{1}$. La diferencia está en los signos que acompañan a esas cifras en el cifrado francés. El + marca la sensible, y como ninguno de estos acordes la contiene, sus cifras van solas: II^7 , II_5^6 , II_3^4 , II_2^2 , frente a V_+^7 , V_6^6 , V^{+6} , V^{+4} . Esto ayuda a distinguir de un vistazo una séptima de dominante de una diatónica.

Al invertir el acorde cambia la posición de la 7.^a respecto del bajo, y con ella el intervalo disonante que hay que vigilar:

Inversión	Bajo	Dónde está la 7. ^a	En el II de Do mayor, desde el bajo
7	fundamental	7. ^a sobre el bajo	re-fa-la- do
$\frac{6}{5}$	3. ^a	5. ^a sobre el bajo	fa-la- do -re
$\frac{4}{3}$	5. ^a	3. ^a sobre el bajo	la- do -re-fa
$\frac{4}{2}$	7. ^a	en el bajo	do -re-fa-la

En el ξ la disonancia no es la 7.^a sobre el bajo (no la hay), sino la 2.^a entre la 5.^a y la 6.^a: donde en el II ξ . Aun así, la nota que se comporta como disonancia, la que hay que preparar y resolver, es la misma en todas las inversiones: la 7.^a **del acorde**, el do. Y en el $\frac{4}{2}$ esa nota está en el bajo, que por tanto tendrá que bajar por grado: el II $\frac{4}{2}$ va a un acorde con el si en el bajo (V ^{6} o V ξ).

2 Séptimas de predominante

2.1 II_5^6

El acorde de séptima diatónico más frecuente con diferencia es el II_7^6 , la 1.ª inversión del II^7 , y su uso típico es el mismo que el del II^6 : conectar el I con el V en la progresión cadencial, sobre el bajo ④–⑤. Como el II^6 , admite el $\frac{6}{4}$ cadencial entre él y el V.

Su disonancia es la 5.^a sobre el bajo, que en el II^g es $\hat{1}$: el do, en Do mayor. Y esto explica muy bien su sonido. La tónica, que en el I era el punto de llegada, se mantiene en el II^g como nota común, pero ahora es una disonancia, y tiene que bajar a $\hat{7}$ en el V: es un **retardo** de la sensible, el mismo gesto que el $\frac{5}{4}$ cadencial hace con $\hat{1}$ y $\hat{3}$, solo que aquí el retardo y su resolución llevan cada uno su propio acorde. Por eso el II^g cae normalmente

en una parte más fuerte que el V, y por eso suena más intenso que el II⁶: el paso de la predominante a la dominante se convierte en una tensión que se resuelve.

La soprano puede llevar en el II⁵ tres notas: $\hat{1}$ (la propia 7.^a), $\hat{2}$ o $\hat{6}$. La $\hat{4}$ está en el bajo, y duplicarla obligaría a dejar el acorde incompleto. La elección entre II⁶ y II⁵ depende a menudo de lo que haga la soprano:

- Si la soprano **se queda en $\hat{2}$** , o la repite, el II⁵ es preferible: la 7.^a va en otra voz y el acorde suena más rico. En menor, además, ayuda a evitar la 2.^a aumentada.
- Si la soprano **baja de $\hat{2}$ a $\hat{7}$** , solo sirve el II⁶: la 7.^a del II⁵ ($\hat{1}$) también tendría que bajar a $\hat{7}$, y la sensible quedaría duplicada.
- Si la soprano lleva $\hat{6}$, el II⁵ es mejor que el II⁶: la nota común $\hat{1}$ que llega del I evita el peligro de 5.as paralelas.

Para llegar al II⁵ sirve cualquier acorde que lleve a la predominante, siempre que la 7.^a quede preparada: desde el I (con $\hat{1}$ como nota común), desde el I⁶, o desde el VI, en la progresión I–VI–II⁵–V, con el bajo bajando por 3.as hasta $\textcircled{4}$.

a) b) c)

I II⁵ V I I II⁵ I⁶₄ V I I VI II⁵ V I

Ejemplo 3. a) I–II⁵–V–I, con $\hat{6}$ en la soprano: el $\hat{1}$ del tenor se mantiene en el II⁵ como disonancia y resuelve en la sensible. b) Con el $\textcircled{4}$ cadencial: la 7.^a (el do de la soprano) pasa a ser la 4.^a del $\textcircled{4}$ antes de resolver. c) En Re menor, I–VI–II⁵–V–I, con el bajo por 3.as descendentes hasta $\textcircled{4}$; el re de la soprano es nota común desde el principio.

ret.

V⁶ I I⁶ II⁵ V I

Ejemplo 4. Bach, coral *Helft mir Gotts Güte preisen* (BWV 16/6), cc. 2–4. La contralto salta al la ($\hat{1}$) en segundo tiempo para que la 7.^a del II⁵ llegue preparada, como retardo, y baje después a la sensible.

2.2 II⁷

El II⁷ en estado fundamental es también muy común, aunque menos que el II⁵. Como el II tríada, suele llevar $\hat{4}$ en la soprano, y a menudo también $\hat{1}$ (la 7.^a).

Desde el I⁶ se llega a él con facilidad, y el acorde puede ir completo en los dos modos. Desde el I en estado fundamental hay un problema: el bajo sube por grado ($\textcircled{1}$ – $\textcircled{2}$), y si una voz superior hace lo mismo con la 5.^a ($\hat{5}$ – $\hat{6}$), salen 5.as paralelas. Por eso, en mayor,

el II^7 que viene de I suele escribirse **sin 5.^a**, duplicando la fundamental o la 3.^a. En menor, la 5.^a del II^7 es disminuida, y el peligro desaparece (5.^a justa → 5.^a disminuida no es problema); esa 5.^a disminuida da además al acorde un color muy característico. Aun así, también en menor conviene a menudo el acorde incompleto, porque facilita el enlace con el V^7 .

El $\text{II}^7\text{--V}^7$ es un enlace entre dos acordes disonantes, y es perfectamente normal: basta con que cada disonancia resuelva. La 3.^a del II^7 ($\hat{4}$) es la nota que se convierte en la 7.^a del V^7 : si está en la soprano y se mantiene, la soprano hace $\hat{4}\text{--}\hat{4}\text{--}\hat{3}$, preparando y resolviendo la 7.^a del V^7 , mientras la 7.^a del II^7 baja a la sensible. Si la soprano deja $\hat{4}$ (salta a $\hat{2}$, por ejemplo), conviene duplicar $\hat{4}$ en otra voz para que la 7.^a del V^7 siga estando preparada. Desde el II^6 , en cambio, $\hat{4}$ está en el bajo, y la 7.^a del V^7 tendría que llegar por salto: no es incorrecto, pero es menos fluido, y lo normal es $\text{II}^6\text{--V}$, sin 7.^a.

Tanto el II^7 como el II^6 pueden ir al $\frac{4}{4}$ **cadencial**. La 7.^a se mantiene como 4.^a del $\frac{4}{4}$ y resuelve después, en el V: el $\frac{4}{4}$ retrasa la resolución de la disonancia.

Sobre la posición métrica: lo normal es que el II^7 esté en tiempo fuerte y el V en débil (§1.2). A veces es al revés, y el II^7 en parte débil va a un V acentuado. Entonces la 7.^a no es un retardo, aunque llegue como nota común: es una nota de paso abreviada, como si la soprano hubiese hecho $\hat{2}\text{--}\hat{1}\text{--}\hat{7}$ sobre un II^6 y se hubiese saltado la primera nota.

a) b) ✗ c) ✓ d)

I⁶ II⁷ V⁷ I I II⁷ I II⁷ V I I II⁷ I⁶ V I

Ejemplo 5. a) $\text{I}^6\text{--II}^7\text{--V}^7\text{--I}$: el II^7 completo; la soprano mantiene $\hat{4}$, que pasa a ser la 7.^a del V^7 . b) Mal: desde el I, el II^7 completo da 5.^{as} paralelas entre el bajo y la contralto. c) El mismo enlace con el II^7 sin 5.^a. d) En La menor, $\text{I--II}^7\text{--I}^6\text{--V--I}$: el II^7 semidisminuido puede ir completo, y su 7.^a pasa por la 4.^a del $\frac{4}{4}$ antes de resolver.

2.3 Otras inversiones del II^7

De las otras dos inversiones, la más importante es el II^4_2 . Como su bajo es la 7.^a, ① en la tonalidad, el bajo se queda en la tónica mientras las voces superiores forman el II, y después baja a ⑦, con el V^6 o, más a menudo, el V^5_3 : $\text{I--II}^4_2\text{--V}^6_3\text{--I}$, con el bajo ①–①–⑦–①. Es un uso **no cadencial** (el V está invertido), muy típico de los comienzos, donde interesa moverse sin alejarse de la tónica.

El II^4_3 , sobre ⑥, se usa como el VI o el IV^6 : para llegar al V desde arriba, con el bajo ⑥–⑤, o al $\frac{4}{4}$ cadencial. Es menos frecuente.

Además, la supertónica puede **prolongarse** antes de ir al V. Los acordes disonantes, en general, se prolongan peor que los consonantes, porque piden resolución; pero el II^7 va tan claramente hacia la dominante que admite ser prolongado sin perder la dirección. Hay tres maneras típicas:

- $\text{II}^6\text{--II}^7$: el bajo baja de ④ a ②, y la fundamental, en una voz superior, baja a la 7.^a como nota de paso (8–7).
- $\text{II}_5^6\text{--II}^7$ (o al revés), con **intercambio de voces** entre bajo y soprano: el bajo hace ④–② y la soprano ②–④ (fa–re contra re–fa).
- $\text{II}^7\text{--I}^6\text{--II}_5^6$: un I^6 de paso entre dos posiciones del II, con el bajo ②–③–④.

Por último, un enlace no cadencial muy característico: $\text{II}_5^6\text{--V}^{+4}$ sobre la misma nota del bajo (④). Funciona como IV--V^{+4} o $\text{II}^6\text{--V}^{+4}$: la 7.^a del II ($\hat{1}$) baja a $\hat{7}$, y el bajo, que ya es la 7.^a del V, resuelve después en ③ (I^6).

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the staves, the chords are labeled: a) I, II₂⁴, V₅⁶, I; b) I⁶, II₅⁶, II⁷, V₊⁷, I; c) I, I, II₅⁶, V⁺⁴, I⁶. The notation includes various accidentals and voice leading lines between the staves.

Ejemplo 6. a) $\text{I--II}_2^4\text{--V}_5^6\text{--I}$, sobre el bajo ①–①–⑦–①. b) $\text{I}^6\text{--II}_5^6\text{--II}^7\text{--V}_+^7\text{--I}$: la supertónica se prolonga con intercambio de voces entre bajo y soprano (fa–re contra re–fa). c) $\text{I--II}_5^6\text{--V}^{+4}\text{--I}^6$, con el II_5^6 y el V^{+4} sobre el mismo fa del bajo.

2.4 IV^7 y IV_5^6

El IV^7 está muy cerca del II_5^6 : comparten tres notas (fa–la–do en Do mayor) y se diferencian solo en la cuarta (mi en el IV^7 , re en el II_5^6). Los dos van al V del mismo modo, y su estado más importante es el fundamental. Pero el IV^7 tiene un rasgo propio: su 7.^a es $\hat{3}$, y es muy común que esté en la soprano, que hace así $\hat{3}\text{--}\hat{2}$ sobre $\text{IV}^7\text{--V}$. Es una alternativa al $\frac{5}{4}$ cadencial para el mismo giro melódico.

El IV^7 suele ir en tiempo fuerte, y su enlace con el V tiene un peligro: las 5.as paralelas. Si la 3.^a del IV^7 ($\hat{6}$, la) está una 5.^a por debajo de la 7.^a ($\hat{3}$, mi), las dos bajan por grado a la vez y forman 5.as paralelas (la–mi → sol–re). Ocurre sobre todo con $\hat{3}$ en la soprano. Se evita de varias maneras: haciendo saltar a $\hat{2}$ la voz que lleva $\hat{6}$, yendo a V_+^7 en lugar de V, o interponiendo el $\frac{5}{4}$ cadencial.

Lo característico del IV^7 es que su 5.^a ($\hat{1}$) **baje a la sensible**, en 3.as, 6.as o 10.as paralelas con la 7.^a ($\hat{3}\text{--}\hat{2}$ contra $\hat{1}\text{--}\hat{7}$). La 5.^a no es una disonancia, pero tiene la misma tendencia descendente que la 7.^a del II^7 o la 4.^a del $\frac{5}{4}$ cadencial: es otra vez $\hat{1}$ yendo a $\hat{7}$. Hacerla subir a $\hat{2}$ es correcto, pero menos común, y provoca fácilmente 5.as paralelas.

A veces lo que parece un IV^7 es en realidad un II_5^6 con un retardo en la voz superior: sobre el bajo ④, la soprano lleva $\hat{3}$ y baja a $\hat{2}$ antes de que cambie el bajo. Lo que decide es si el $\hat{3}$ resuelve dentro del mismo acorde (retardo de un II_5^6) o en el V (7.^a del IV^7).

De las inversiones del IV^7 , la más útil con diferencia es el IV_5^6 , sobre ⑥. Va naturalmente al V_5^6 y este al I, con el bajo subiendo ⑥–⑦–①: una alternativa a IV--V--I cuando no se quiere una cadencia, porque el V queda invertido. A diferencia del IV^6 , el IV_5^6 no puede bajar al V en estado fundamental (⑥–⑤): darían 5.as paralelas. Y en el enlace $\text{IV}_5^6\text{--V}_5^6$ alguna voz interna tendrá que saltar, porque los dos acordes van completos y las dos 7.as tienen que prepararse y resolverse.

En **modo menor**, el IV⁷ es una tríada menor con 7.^a menor (re-fa-la-do en La menor), y su 3.^a (ô, fa) tiene que ir con cuidado hacia el V: nunca a la sensible en la misma voz (2.^a aumentada).

a) b) ✗ c)

I IV⁷ V IV⁷ V I IV⁶₅ V⁶₈ I

Ejemplo 7. a) I-IV⁷-V con $\hat{3}$ en la soprano: la 7.^a se prepara en el I, la 5.^a del IV⁷ baja a la sensible y la contralto salta para evitar las 5.as. b) Mal: la 3.^a y la 7.^a del IV⁷ bajan a la vez, en 5.as paralelas. c) I-IV⁶₅-V⁶₈-I, con el bajo ①-⑥-⑦-①: el tenor tiene que saltar.

2.5 Las demás séptimas

Fuera de las secuencias, el resto de las séptimas diatónicas son poco frecuentes, y casi siempre se explican por el movimiento de las voces más que por una función propia. El caso más habitual es el I⁷ que aparece cuando, sobre una tónica que se prolonga, una voz baja de la fundamental a la 7.^a como nota de paso (8-7), camino del IV: I-I⁷-IV, con la 7.^a resolviendo en la 3.^a del IV. Ese mismo gesto, con la 7.^a menor (si $\flat$ en Do mayor), convierte la tónica en una dominante del IV: es el punto de partida de las dominantes secundarias ($\rightarrow$ 4.º UD 2). El VI⁷ va al II, y el III⁷ al VI, siempre con la fundamental bajando una 5.^a: es decir, como un eslabón suelto del círculo de 5.as (§3.1).

I I⁷ IV V I

Ejemplo 8. El I⁷ de paso: sobre la tónica que se prolonga, la soprano baja de la fundamental a la 7.^a (do-si) y sigue hasta la 3.^a del IV.

3 Séptimas en secuencia

3.1 Quintas descendentes en estado fundamental

La secuencia por quintas descendentes (el círculo de 5.as, $\rightarrow$ 4.º UD 0, §2.4) admite con toda naturalidad acordes de séptima, y es su uso más frecuente fuera de la cadencia. Todos los acordes de la cadena, salvo la tónica inicial y la final, pueden llevar 7.^a:

I – IV⁷ – VII⁷ – III⁷ – VI⁷ – II⁷ – V⁷₄ – I

La razón es que en esta progresión cada 7.^a queda preparada y resuelta sin esfuerzo. La 3.^a de cada acorde es una nota común con el siguiente, y se convierte en su 7.^a; y la 7.^a de cada acorde baja por grado a la 3.^a del siguiente, que a su vez será la 7.^a del que viene después. Así, las séptimas quedan **encadenadas**: cada una resuelve en la nota que prepara la siguiente disonancia.

Escrita a cuatro voces, con el bajo en las fundamentales, la cadena tiene una consecuencia inevitable: si todas las 7.^{as} resuelven correctamente, los acordes se alternan **completo e incompleto** (sin 5.^a, con la fundamental duplicada). Para tener todos completos haría falta una quinta voz, o una textura instrumental más libre.

Esta secuencia tiene además un origen contrapuntístico muy claro. Si en lugar de saltar por 5.^{as} el bajo bajase por grado, cada 7.^a sería un **retardo 7–6**: una voz se queda mientras el bajo baja, forma una 7.^a, y resuelve en una 6.^a. La secuencia de séptimas por quintas descendentes es esa misma cadena de retardos, con el bajo saltando 5.^a abajo y 4.^a arriba en lugar de bajar por grado: cada nota del bajo llega antes de que la 7.^a resuelva, y la disonancia se hace más densa.

Como en toda secuencia, dentro de la cadena se admiten algunas licencias (→ 4.º UD 0, §2.4): el VII⁷ semidisminuido en estado fundamental, y la 4.^a aumentada melódica entre IV y VII. El final, II⁷–V₇–I, es a la vez el último eslabón de la secuencia y una cadencia.

En **modo menor**, la secuencia usa la escala natural hasta llegar al V: el VII⁷ es entonces el VII natural con 7.^a (sol–si–re–fa en La menor, el mismo acorde que el V₇ del III), y la sensible solo aparece en el V₇ final. El II⁷ semidisminuido, que en otros contextos se evita en estado fundamental, aquí suena con toda naturalidad.

I IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ V₇ I

Ejemplo 9. Secuencia de séptimas por quintas descendentes en Do mayor. Las ligaduras unen cada 3.^a con la 7.^a del acorde siguiente; los acordes se alternan completos e incompletos. Los corchetes marcan el modelo y sus dos repeticiones.

7 6 7 6 7 6

Ejemplo 10. El origen de la secuencia: una cadena de retardos 7–6 sobre un bajo que baja por grado, a tres voces. Las tres 7.^{as} son las del IV⁷, el III⁷ y el II⁷ del ejemplo anterior; entre paréntesis, la nota que convierte cada compás del bajo en el del círculo de 5.^{as}.

Ejemplo 11. Mozart, Sonata K. 332, I, cc. 60–65, en Do menor: I–IV⁷–VII⁷–III⁷–VI⁷–II⁷–V⁷. En la mano derecha, cada 3.^a se mantiene y pasa a ser la 7.^a del acorde siguiente.

3.2 Quintas descendentes con inversiones

La misma cadena puede escribirse con acordes invertidos, y cada combinación produce un bajo distinto. Las más frecuentes son tres:

- $\frac{5}{3}$ y $\frac{6}{5}$ **alternados**. Una tríada en estado fundamental, y el acorde siguiente, de séptima y en 1.^a inversión: I–IV $\frac{6}{5}$ –VII–III $\frac{6}{5}$ –VI–II $\frac{6}{5}$ –V–I. El bajo alterna una 3.^a **descendente** y una 2.^a **ascendente** (do–la–si–sol–la–fa–sol–do en Do mayor). La 3.^a de cada tríada se mantiene como 7.^a del $\frac{6}{5}$ siguiente, y todos los acordes van completos. (Con todos los acordes de séptima no funcionaría: la 7.^a del acorde en fundamental tendría que resolver en la nota del bajo del $\frac{6}{5}$, y la duplicaría.)
- $\frac{4}{2}$ y $\frac{5}{3}$ **alternados**. El acorde de séptima en 3.^a inversión resuelve en una tríada en 1.^a inversión, cuyo bajo prepara la 7.^a del siguiente $\frac{4}{2}$. El bajo **baja por grado**, con cada nota repetida: la 7.^a está siempre en el bajo y resuelve en él.
- $\frac{4}{2}$ y $\frac{6}{5}$ **alternados**. Lo mismo, pero con todos los acordes de séptima: el $\frac{4}{2}$ resuelve en un $\frac{6}{5}$, y la 7.^a del siguiente $\frac{4}{2}$ es otra vez la nota del bajo, que se mantiene.

Las tres son la misma secuencia de quintas descendentes: cambia el bajo, no la sucesión de fundamentales.

Ejemplo 12. Quintas descendentes con $\frac{5}{3}$ y $\frac{6}{5}$ alternados, en Do mayor: el bajo baja una 3.^a y sube una 2.^a. La 3.^a de cada tríada se mantiene como 7.^a del $\frac{6}{5}$ siguiente (las ligaduras).

a)

modelo

I I⁶ IV₂⁴ VII⁶ III₂⁴ VI⁶ II₂⁴ V⁶ I

b)

modelo

I I⁶ IV₂⁴ VII₅⁶ III₂⁴ VI₅⁶ II₂⁴ V₃⁶ I

Ejemplo 13. Quintas descendentes con $\frac{4}{2}$, en Do mayor: el bajo baja por grado, sincopado, y cada 7.^a está en él, preparada y resuelta. a) $\frac{4}{2}$ y $\frac{3}{2}$, con la soprano en zigzag. b) $\frac{4}{2}$ y $\frac{3}{2}$: el mismo bajo, y en la soprano las 7.^{as} de los $\frac{3}{2}$, preparadas en el $\frac{4}{2}$ anterior.

I II₂⁴ V⁶ I₂⁴ IV⁶ VII₂⁴ III⁶ VI₂⁴ II⁶ V⁺⁴ I⁶

Ejemplo 14. Corelli, *Concerto grosso* op. 6 n.º 8, *Pastorale*, cc. 8–10 (reducción): $\frac{4}{2}$ y $\frac{3}{2}$ alternados sobre un bajo que baja por grado, de I a I⁶.

3.3 Otras secuencias

Las demás secuencias diatónicas admiten séptimas con más restricciones, porque en ellas la 7.^a no queda preparada tan fácilmente como en el círculo de 5.as.

En las **terceras descendentes**, en la variante con todos los acordes en estado fundamental (la de la Romanesca, → 4.º UD 0, §2.4), el segundo acorde de cada pareja puede llevar 7.^a: I–V₇–VI–III₇–IV–I₇–II–V–I. Aquí la 7.^a no llega por nota común, sino como **nota de paso**: las tres voces superiores bajan por grado en bloque, y la que llega a la 7.^a sigue bajando para resolver en el acorde siguiente.

En la secuencia 5–6 **ascendente**, propia del estilo instrumental, los $\frac{3}{2}$ pueden convertirse en $\frac{6}{4}$. La disonancia de cada $\frac{6}{4}$ está preparada, pero de forma indirecta: en una voz más grave, desde donde pasa a la voz superior. Es un uso menos estricto, más para reconocer en el análisis que para escribir a cuatro voces.

a) b)

I V⁷ VI III⁷ IV I⁷ II V I I VI⁵ II VII⁵ III I⁵ IV V I

Ejemplo 15. a) Terceras descendentes con 7.^{as} de paso, en Do mayor: las voces superiores bajan por grado mientras el bajo alterna 4.^a abajo y 2.^a arriba. b) 5-6 ascendente con ξ , en Fa mayor: la nota disonante de cada ξ (do, re, mi) suena antes en el tenor y aparece en la soprano.

4 Séptimas aparentes

No todo lo que suena como un acorde de séptima lo es. Hablamos de **séptima aparente** cuando cuatro notas forman lo que parece un acorde de séptima, pero la nota disonante no es la 7.^a sobre una fundamental, sino una nota de adorno sobre una tríada. Se reconoce porque esa nota no se comporta como una 7.^a: no baja, o no es la que resuelve.

El caso más importante es la **tríada con 6.^a añadida**, casi siempre sobre el IV: fa-la-do con un re añadido, que forma las mismas notas que un II ξ . Si el re sube (a mi, $\hat{3}$), en vez de bajar el do a si, no hay II ξ : hay un IV adornado, muy frecuente en la cadencia plagal cuando la soprano sube a $\hat{3}$. Del mismo modo, sobre un bajo inmóvil, una bordadura o un paso en las voces superiores puede producir un II $\frac{4}{2}$ aparente sobre la tónica: es un ξ de bordadura con una nota de paso añadida, y lo que se prolonga es el I.

La utilidad de este concepto es analítica: no hay que poner un II ξ en el análisis cada vez que suenan esas cuatro notas, sino preguntarse qué hacen las voces.

a) b) c)

I IV I I II⁵ V I I (II²) I

Ejemplo 16. a) IV con 6.^a añadida: el re de la soprano sube a mi y el do se queda; no hay 7.^a que resolver. b) Las mismas notas, en la misma disposición, como II ξ real: el do baja a si y el acorde va al V. c) Un II $\frac{4}{2}$ aparente sobre el do del bajo: un ξ de bordadura con el re como bordadura del do.