

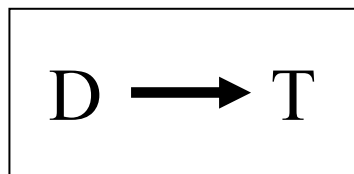
## TEMA 17 - LAS RESOLUCIONES EXCEPCIONALES

**Se dice que un acorde de dominante realiza una "Resolución Excepcional" cuando no se conduce exactamente al acorde de Tónica que le corresponde. Los procedimientos para ello resultan de lo más variado. En este tema se describen los más frecuentes.**

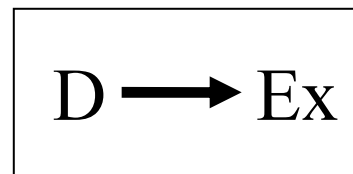
### CONSIDERACIONES GENERALES

- Los acordes de Dominante poseen una energía especial que se relaja cuando se conducen a su Tónica. Ese par tensión (Dominante) - relajación (Tónica) se suele repetir insistentemente en la Armonía Tonal, constituye su núcleo y es el que le proporciona su impulso característico.

- Sin embargo dicha pareja, que podemos representar como D-T, se ve a veces alterada si a la D no le sigue su T. Cuando se presenta esta situación nos encontramos ante lo que se conoce como **Resolución Excepcional**. Nos referiremos a ella esquemáticamente como D-Ex, donde "Ex" representa el acorde diferente a la tónica que sigue a la dominante.



Resolución habitual



Resolución excepcional

Existen muy diversos procedimientos para realizar Resoluciones Excepcionales. Aquí los simplificaremos, clasificándolos en dos grupos, A y B.

- GRUPO A: reúne aquellos casos en los que el **acorde Ex es también una dominante**.

- GRUPO B: reúne aquellos otros casos en los que **el acorde Ex no es una Dominante**, ni por supuesto tampoco la Tónica.

- Dentro de cada grupo se dan, a su vez, varios tipos. Los identificaremos con un número: A1, A2 ... B1, B2, etc...

- Por último, aclarar que las Resoluciones Excepcionales pueden producirse con la dominante principal de la tonalidad y también con las **dominantes secundarias**, tanto en versión de V como de VII grado. A continuación se describen los distintos tipos de Resoluciones Excepcionales, ordenados en cada grupo de más a menos frecuentes. Los ejemplos incluyen casos con VII y con dominantes secundarias.

## GRUPO A (Ex es una Dominante)

### **A1 - EX** ES LA TÓNICA, PERO CON FUNCIÓN DOMINANTE

Resulta la más habitual de todas las resoluciones excepcionales. En ella el acorde excepcional (Ex) sí es la tónica de la dominante previa. Pero transformada a su vez también en dominante. Para transformarla, se fuerza la interválica del acorde para que sea mayor y se le agrega 7ª.

Puede observarse en cualquiera de los tres ejemplos a continuación, pero nos fijaremos en el segundo. En éste, un VII/II se conduce a un V/V. Es decir, un VII/Re se conduce un acorde de Re, que es su tónica. Pero en vez de ser un acorde de Re menor (II grado), es un acorde de Re Mayor y además lleva 7ª. Por eso no es un II grado, si no un V/V.

En este enlace resulta típico que la sensible de la primera dominante enlace con la 7ª de la segunda dominante, como puede observarse en los ejemplos.

The image displays two musical examples of chord resolutions in treble clef. The first example consists of two measures. The first measure contains four chords: I, V+6, V7/IV, and IV. The second measure contains four chords: I, VII7/II, V+4/V, and V6, followed by a final I chord. The second example also consists of two measures. The first measure contains three chords: I, V+4/VI, and VII7/II. The second measure contains a single II chord.

En el tercer ejemplo se presenta un caso peculiar. El V/VI tendría como tónica un acorde de La menor. Si mayorizamos un acorde de La menor y le añadimos 7ª tendríamos una dominante de Re.

En el ejemplo efectivamente el V/VI se conduce a una dominante de Re, pero en versión de VII grado. Responde así a la lógica (y al sonido!) de que un VII puede interpretarse como un V al que le falta la fundamental. En este caso la fundamental ausente sería la nota La, pero aún así ese VII puede interpretarse auditivamente familiar a la tónica del V/La.

Este conjunto de resoluciones excepcionales de tipo A1 son las más frecuentes de todas y las más convincentes al oído. Aunque su enlace no se cuida especialmente o se produzcan con cierta rapidez o brusquedad, el oído suele admitirlas sin reparos.

### A2 - EX NO COINCIDE CON LA TÓNICA

En este grupo se enlazan dos dominantes entre las que no se da ninguna relación de tónica, como sí ocurre en el grupo anterior. Puede verse a través de los siguientes ejemplos:

I      V+6      VII<sup>+4</sup>/VI<sub>3</sub>      VI<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>      VII<sup>+2</sup>/IV      V<sup>+6</sup>/II      II

I      VII<sup>+4</sup>/IV<sub>b3</sub>      VII<sub>5</sub><sup>7</sup>/IV      IV

Este tipo de resoluciones son más abruptas al oído que las del grupo previo. Pero contamos con tres "trucos" para conseguir que resulten convincentes:

- Procurar que el enlace sea lo más suave posible, con notas comunes o movimientos de 2ª.
- Mantener la dirección de los cromatismos. Como ejemplo, en el segundo caso arriba se aprecia en la voz superior: Do - Do# - Re.
- Aumentar la duración de los dos acordes de la resolución excepcional.

### A3 - EX NO ES DOMINANTE DE LA TONALIDAD

Por "Dominante de la Tonalidad" entendemos para esta ocasión el conjunto que abarca la dominante principal y las secundarias de esa tonalidad. Es decir, V, V/V, V/II, V/IV y V/VI.

Este caso A3 recoge aquellas situaciones en las que Ex no coincide en absoluto con ninguna de éstas dominantes. Por ello, como se aprecia en el siguiente ejemplo, no cabe su análisis como dominante secundaria, indicándose simplemente de qué acorde es dominante.

I      V+6      V<sub>5</sub><sup>6</sup> / Mi b      Mi b      I      II<sub>6</sub>      V<sup>+6</sup>/II      VII<sup>+4</sup><sub>3</sub> / Si b      Si b

Este tipo de resoluciones suelen resultar las más difíciles de todas para el oído. Por ello y para suavizarlas se han de extremar los procedimientos de enlace que se indicaban en el punto previo.

Las resoluciones excepcionales de este tipo, en principio, conducirían a modular a una tonalidad lejana, como se aprecia en el ejemplo anterior. Sin embargo es factible, y se da en la literatura musical, el encadenamiento de varias resoluciones seguidas. De esta manera, como se muestra a continuación, es posible por ejemplo regresar a la tonalidad de partida tras la cadena de resoluciones excepcionales.

The musical notation shows a sequence of chords on a treble clef staff. The chords are: I, VII+2/IV, V+6/Si, VII+2/Mi, VII+4/IV (with a note labeled (Mi b)), V<sub>6</sub>/<sub>5</sub>, and I.

Por último, un apunte que puede aplicarse a todos los tipos. Los acordes triadas en 2ª inversión son también empleados en cadenas de resoluciones excepcionales. En esta situación, el oído interpreta el acorde como si fuera una 6ª y 4ª cadencial, es decir, como Dominante. Por tanto, es susceptible de ser un acorde en el que se resuelve excepcionalmente. O, por el contrario, ser la 6ª y 4ª la que realiza una resolución excepcional tras de sí. Pueden observarse ambas situaciones en el siguiente ejemplo:

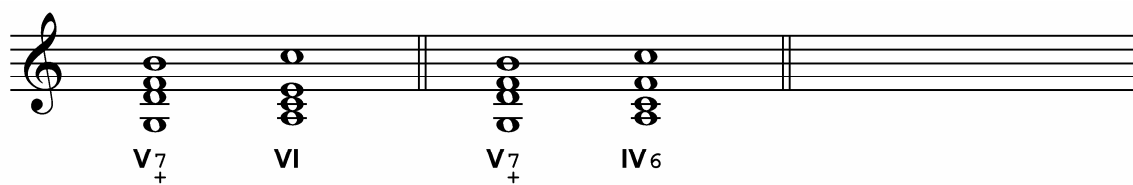
The musical notation shows a sequence of chords on a treble clef staff. The chords are: I, V+4/V, Mi<sub>6</sub>/<sub>4</sub> (labeled (V/Mi)), V+4/IV, IV<sub>6</sub>, V<sub>6</sub>/<sub>5</sub>, and I.

## GRUPO B (Ex No es una Dominante)

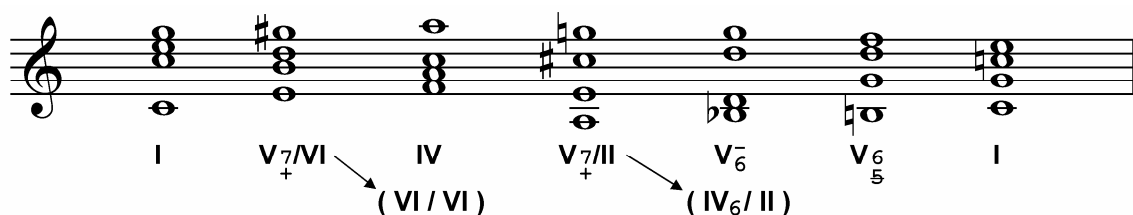
### **B1 - EX** ES EL VI GRADO O EL IV EN PRIMERA INVERSIÓN

Efectivamente, el enlace V-VI puede considerarse una cierta resolución excepcional, pues realmente la Dominante no resuelve en su auténtica Tónica. En principio, se trata de un procedimiento básico que no necesitaría mayor comentario. Sin embargo, conlleva unos matices que sí que lo requieren.

El primer matiz tiene que ver con una variante del enlace V-VI. Nos referimos al enlace **V-IV<sub>6</sub>**. Este enlace presenta una sonoridad notablemente parecida con el anterior, pues difiere tan sólo en una nota, y aparece con relativa frecuencia en la literatura musical, especialmente en cadencias rotas descansando en el IV<sub>6</sub>. Observamos a continuación el enlace, en el que suele ser habitual duplicar la 5ª del IV<sub>6</sub> para reforzar el cierto papel de "tónica" que estaría ejerciendo:



Y el segundo matiz se encuentra relacionado con las dominantes secundarias. Porque una dominante secundaria también puede resolver en su VI ó su IV<sub>6</sub>. Surge así un enlace aparentemente injustificado que en realidad se explica a partir de este proceso, tal y como muestran el ejemplo:



Como se aprecia en los ejemplos, estos procedimientos se aplican sólo con dominantes en versión de V con 7ª y en estado fundamental, nunca con el VII grado.

**B2 - EX ES EL VI GRADO (ó IV<sub>6</sub>) DEL HOMÓNIMO MENOR**

Prácticamente las mismas posibilidades descritas en el punto previo resultan aplicables si una Dominante se conduce al VI ó IV<sub>6</sub> del homónimo menor (que representamos como VI<sup>-</sup> y IV<sub>6</sub><sup>-</sup>, ver Tema 16: punto 3). Para la Dominante principal de la tonalidad, el enlace sería el siguiente:

A musical staff in treble clef showing four chords. The first chord is V<sub>7</sub><sup>+</sup> (G major with a sharp sign below). The second chord is VI<sup>-</sup> (E minor with a flat sign below). The third chord is V<sub>7</sub><sup>+</sup> (G major with a sharp sign below). The fourth chord is IV<sub>6</sub><sup>-</sup> (D minor with a flat sign below). Vertical bar lines separate the chords.

Y para las dominantes secundarias la lógica de comportamiento resulta también similar, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

A musical staff in treble clef showing five chords. The first is I<sub>6</sub>. The second is V<sub>7</sub><sup>+</sup>/V with an arrow pointing to a label "Mi b?" and "(VI<sup>-</sup>/V)". The third is V<sub>7</sub><sup>+</sup>/V. The fourth is V<sub>6</sub><sup>+</sup>. The fifth is I. Vertical bar lines separate the chords.

A musical staff in treble clef showing six chords. The first is I. The second is V<sub>7</sub><sup>+</sup>/IV with an arrow pointing to a label "Si b m?" and "(IV<sub>6</sub><sup>-</sup>/IV)". The third is V<sub>7</sub><sup>+</sup>/IV. The fourth is II<sup>-</sup>. The fifth is VII<sub>7</sub>. The sixth is I. Vertical bar lines separate the chords.

**B3 - EX ES UN ACORDE MENOR CON 7<sup>a</sup>**

Un acorde menor, con ó sin 7<sup>a</sup>, no tiene carácter de dominante (a no ser que su 5<sup>a</sup> sea disminuida, en cuyo caso pudiera acogerse a una doble interpretación, como VII ó como II<sub>7</sub>). Para realizar una resolución excepcional convincente de este tipo tan sólo es necesario aplicar las recomendaciones de enlace recogidas en el punto A2. El ejemplo lo muestra entre el V/IV y el VI<sub>7</sub>:

A musical staff in treble clef showing seven chords. The first is I. The second is V<sub>4</sub><sup>+</sup>/IV. The third is VI<sub>7</sub>? with an arrow pointing to a label "II<sub>7</sub>/IV". The fourth is VII<sub>5</sub><sup>+</sup>/V. The fifth is (I<sub>6</sub>)<sub>4</sub> with a "V" below it. The sixth is V<sub>7</sub><sup>+</sup>. The seventh is I. Vertical bar lines separate the chords.

**B4 - EL V/V ( ó VII/V ) SE CONDUCE AL II7**

Un caso particular, bastante frecuente, de la resolución excepcional descrita en el punto previo consiste en el enlace de la Dominante de la Dominante con el II7. La Dominante de la Dominante puede encontrarse en cualquiera de sus versiones: V/V ó VII/V (posible también con 6ª aumentada). El II7 puede aparecer también en versión de homónimo menor. A continuación un par de ejemplos:

The first example shows a sequence of chords: I, V<sub>6/IV</sub> (5), II<sub>6</sub> (5), V<sub>+4</sub>, and I<sub>6</sub>. The second example shows: I, VII<sup>#6</sup>/V, II<sub>4</sub> (3), (I<sub>6</sub>) (4) V, V<sub>7+</sub>, and I.

El efecto de esta resolución excepcional es como si la Dominante de la Dominante perdiese de repente su vigor. Ese vigor perdido queda después restituido si la Subdominante se conduce a la Dominante, que es la situación más común, tal y como se aprecia en los ejemplos.

**B5 - EL VII/V SE CONDUCE A LA TÓNICA SOBRE UN PEDAL DE TÓNICA**

Esta resolución aparece cuando un VII/V enlaza con un I sobre un Pedal de Tónica. Su origen y su sensación sonora se encuentran en el enlace del VII/V con el I en 6ª y 4ª cadencial. Sin embargo, al disponerse en esta ocasión la Tónica en estado fundamental en vez de en 2ª inversión, carece de fuerza alguna de Dominante. El efecto resulta peculiar, pues el VII/V pierde toda su energía al conducirse directamente hacia el I:

The example shows a sequence of chords: I, VII<sub>+4/V</sub> (b<sub>3</sub>), I, VII<sup>#6</sup>/V, and I. A dashed line labeled "Pedal" is shown below the notes, and an arrow points to the (Mi b) note in the VII<sub>+4/V</sub> chord.

## Las Resoluciones Excepcionales en la Literatura Musical

Las resoluciones excepcionales aparecen en la literatura musical ya desde los inicios de la Tonalidad Clásica. El mismo Bach hace un uso habitual de las mismas, pero es en la época del Romanticismo y, sobre todo, del Post-Romanticismo donde se emplean de forma intensiva.

**Largo** F. Chopin

1 Ret. (Re #) (La b)

I<sub>6</sub> V<sub>+6</sub> VII<sub>+6</sub>/<sub>5</sub> V<sub>#6</sub> (A<sub>2</sub>) VII<sub>+4</sub>/VI VII<sub>+4</sub>/Mi b (A<sub>3</sub>)

5 Fl.

(A<sub>3</sub>) V<sub>7</sub>/La<sub>+</sub> (B<sub>3</sub>) II<sub>7</sub>/Re VII<sub>+6</sub>/Re (B<sub>3</sub>) La<sub>6</sub> (=IV) (B<sub>3</sub>) II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> (=VII/Sol)

8 La m Mi m

V<sub>7</sub>/Sol (B<sub>3</sub>) IV<sub>7</sub> II<sub>6</sub>/<sub>5</sub> VII<sub>+4</sub>/<sub>3</sub> I<sub>6</sub> (= IV<sub>6</sub>) V<sub>7</sub>+ (B<sub>1</sub>) IV<sub>6</sub>

12 3

V<sub>7</sub>+ (B<sub>1</sub>) IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub>+ I<sub>6</sub>



Presentamos, a modo de ejemplo, dos fragmentos correspondientes a creadores de referencia del periodo romántico, Chopin y Wagner. El primero de ellos, incluido previamente, muestra la primera mitad del Preludio para piano en **Mi m** de Chopin, especialmente significativo respecto al uso de la técnica de las resoluciones excepcionales.

Iniciado el preludio, la primera resolución convencional Dominante-Tónica en la tonalidad principal no se produce hasta el compás 14. Previamente se sucede una cadena de resoluciones excepcionales, cuyo tipo se encuentra señalado con un círculo. Inicialmente predominan las de **Tipo A** (el acorde de resolución es otra dominante) y posteriormente las de **Tipo B** (el acorde de resolución no es una dominante).

En el siguiente ejemplo que mostramos, son las de **Tipo A** las absolutas protagonistas. Se trata de un fragmento de una obra para piano de Richard Wagner, "Ankunft bei den schwarzen Schwänen" ( Llegada junto a unos cisnes negros ) WWV95, en La b M. Y en concreto los compases 43 a 29.

Este fragmento de Wagner se inicia en la tonalidad de **La b M** y finaliza también en **La b M**. Sin embargo, la única resolución Dominante - Tónica en esta tonalidad no aparece hasta el último compás del fragmento. Previamente se desarrolla una especie de "excursión" armónica en la que se encadenan distintas resoluciones excepcionales, como muestra el análisis realizado en la partitura. Durante dicha excursión se realiza un guiño a las tonalidades de **Sol b** y **Do b**. No llega realmente a confirmarse ninguna de ambas, pues tan sólo aparecen sus dominantes, en las que se insiste, pero sin resolver claramente en sus tónicas respectivas.

R. Wagner

43

3

3

I<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6/V</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub>

49

V<sub>9</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> VII<sub>7/V</sub><sub>5</sub> (A<sub>3</sub>) VII<sub>7/Sol b</sub><sub>5</sub> (A<sub>3</sub>)

56

3

3

3

3

VII<sub>7/V</sub> (A<sub>3</sub>) VII<sub>7/Sol b</sub><sub>5</sub> (A<sub>1</sub>) V<sub>7/Do b</sub> (=Sol b)<sub>+</sub> (VII<sub>7/Sol b</sub>)<sub>5</sub>

60

V<sub>7/Do b</sub><sub>+</sub> (A<sub>3</sub>) V<sub>9</sub>

64

V<sub>6/V</sub><sub>5</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>9</sub> I

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment in a minor key, likely G minor. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 43-48) features a melodic line with triplets and a bass line with chords. Chord symbols below the staff are I<sub>6</sub>, II<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>6/V</sub>, and I<sub>6</sub><sub>4</sub>. The second system (measures 49-55) continues the melodic and harmonic development. Chord symbols include V<sub>9</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, VII<sub>7/V</sub><sub>5</sub>, (A<sub>3</sub>) VII<sub>7/Sol b</sub><sub>5</sub>, and (A<sub>3</sub>). The third system (measures 56-59) shows further melodic ornamentation with triplets. Chord symbols are VII<sub>7/V</sub>, (A<sub>3</sub>) VII<sub>7/Sol b</sub><sub>5</sub>, (A<sub>1</sub>) V<sub>7/Do b</sub> (=Sol b)<sub>+</sub>, and (VII<sub>7/Sol b</sub>)<sub>5</sub>. The fourth system (measures 60-63) features a more active bass line. Chord symbols are V<sub>7/Do b</sub><sub>+</sub>, (A<sub>3</sub>) V<sub>9</sub>. The fifth system (measures 64-67) concludes with a final cadence. Chord symbols are V<sub>6/V</sub><sub>5</sub>, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V<sub>9</sub>, and I.

## Ejercicios

- Armonizar las siguientes melodías de soprano, aplicando las resoluciones excepcionales del tipo indicado por los números. Todas las que muestran número corresponden al Grupo A ( una Dominante enlaza con otra Dominante ). La única señalada con la letra B corresponde al tipo B2.

- En el ejercicio N° 3, añadir un mínimo de otros 8 compases, en los que se module a la tonalidad original, y en los que se introduzcan resoluciones excepcionales.

1. 

2. 

3. 

3. 