

El acorde de sexta aumentada y el SubV₇/V

Simplemente músicos, sin apellidos

Sergio Lasuén

¿Cuántas veces hemos asistido a momentos de desacuerdo entre músicos por no entender un concepto armónico determinado, a pesar de estar hablando de lo mismo? Afortunadamente cada vez hay más proyectos en los que conviven músicos de muy distinto origen y formación y esto, que tiene un valor incalculable, puede originar faltas de entendimiento que poco a poco debemos intentar subsanar. En algunas ocasiones sólo varía la terminología utilizada, fruto de los usos y costumbres del entorno profesional en el que se desenvuelven. Sin embargo, en otros casos existen matices, ciertamente interesantes, en los que se plasma un punto de vista distinto a la hora de afrontar un concepto armónico concreto.

Este artículo muestra la relación existente entre el acorde de sexta aumentada y el sustituto de dominante, comparando su utilización en diversos ámbitos y tomando como punto de partida distintos enfoques analíticos. Esta reflexión armónica permite establecer con claridad tanto los puntos en común como las diferencias que supone la elección de un término u otro.

How many times have we seen moments of disagreement between musicians because they do not understand a specific harmonic concept, even though they are talking about the same idea? Fortunately, there is an increasing number of projects in which musicians from rather different backgrounds and formation work together. And that, even though having a inestimable value may lead to a lack of understanding between them that we should try to overcome. Sometimes it is the case of mere terminological changes as a result of their different careers and environments. However, in some other examples there are very interesting aspects in which differing point of views with respect to a specific harmonic concept can be observed.

This article shows the existing relationship between the augmented sixth chord and substitute dominant, comparing its use in several fields and taking as the opening point different analytic approaches. This harmonic reflection allows an accurate establishment of both shared views and differences.



Autores de tendencias musicales estéticas diversas utilizan, en muchos casos, conceptos armónicos muy similares dentro del ámbito tonal pero con distinta denominación. En algunas ocasiones sólo varía la terminología utilizada, fruto de los usos y costumbres del entorno profesional en el que se desenvuelven. Sin embargo, en otros casos existen matices, ciertamente interesantes, en los que se plasma un punto de vista distinto a la hora de adentrarse en un concepto armónico concreto.

Esto, que en un primer momento supone una riqueza y un valor añadido incuestionable, puede acarrear problemas graves de entendimiento entre músicos de distintas influencias, de tal forma que algunos conceptos armónicos que se utilizan de forma muy parecida pueden llegar a ser una barrera infranqueable si en una misma formación –o en una misma clase de análisis musical o de armonía– se encuentran, por ejemplo, un trompetista de jazz, un guitarrista flamenco y un pianista con formación clásica.

Cuando es simplemente un problema de terminología normalmente la solución es sencilla, ya que es habitual que los músicos profesionales vayan conociendo poco a poco el vocabulario básico utilizado en otros estilos. No obstante, si el concepto armónico en cuestión no se aborda desde el mismo punto de vista en todas las líneas estéticas se puede llegar a un callejón sin salida.¹

Uno de los conceptos que tradicionalmente originan cierta controversia es lo que los músicos de jazz conocen como sustituto de dominante o sustituto tritonal. Al margen del error, fácilmente subsanable, de considerar que existe algún tipo de relación entre dicho acorde y el de sexta napolitana,² lo que sí es evidente es que hay un vínculo muy estrecho entre el sustituto de dominante y el acorde

¹ Sirva como ejemplo la cadencia andaluza y el modo flamenco en relación a los enfoques tan diferentes que nos podemos encontrar si hablamos con músicos de *jazz*, de flamenco o con intérpretes especializados en música antigua. Incluso podemos consultar planteamientos que podríamos clasificar como híbridos (Ver GRANADOS, Manuel. *Armonía del flamenco*. Barcelona, Publicacions Casa Beethoven, 2000, p. 42).

² Considerando la utilización del acorde de sexta napolitana a partir del Romanticismo (y no la explicación historicista como un retardo de la quinta en el acorde formado sobre el cuarto grado de modo menor, que puede consultarse en DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*. Barcelona, Idea Books, p.80), se consideraría como un segundo grado de intercambio modal del frigio y, por tanto, tendría la séptima mayor. No cabe, por consiguiente, ningún tipo de relación con el sustituto de dominante dado que por definición la séptima debería de ser menor.



de sexta aumentada. Y más concretamente entre el acorde de sexta aumentada alemana y el sustituto de dominante sobre el quinto grado. Con todo, al margen de la coincidencia entre las alturas que componen cada uno de estos acordes, la forma de aproximarse a ambos conceptos no es la misma. Y de ahí que en muchas ocasiones músicos de distintos ámbitos no alcancen ningún tipo de acuerdo al respecto.

En los siguientes apartados vamos a adentrarnos en la relación que existe entre el acorde de sexta aumentada y el sustituto de dominante sobre el quinto grado desde ambas perspectivas con la finalidad de obtener un planteamiento más global que por un lado nos permitirá entender las distintas posturas y, por otro, tener la información suficiente para fundamentar nuestro propio criterio individual.

El acorde de sexta aumentada

Definición

William Drabking define de forma meramente descriptiva el acorde de sexta aumentada en la entrada correspondiente a *Augmented sixth chord* en *Grove Music on line*:³

A chord built normally on the flattened submediant and containing the note an augmented 6th above (i.e. the raised subdominant): in C major, A \flat -F \sharp . The normal resolution of this interval is outwards to the octave; thus an augmented 6th chord characteristically resolves to the chord of the dominant or to a I6-4 chord. The

³ “Un acorde construido normalmente a partir del sexto grado rebajado, añadiendo sobre él una sexta aumentada: en do mayor, la bemol-fa sostenido. La resolución más frecuente, desde un punto de vista interválico es en la octava; por tanto un acorde de sexta aumentada resolverá, como norma general, en el acorde de dominante o en una cuarta y sexta cadencial. La tipología del acorde de sexta aumentada viene determinada por las otras notas que se añaden a las dos anteriores. El más básico, comúnmente –aunque arbitrariamente– denominado acorde de sexta italiana, tiene una tercera mayor sobre el sexto grado rebajado y resuelve fácilmente sobre la dominante (ejemplo a). El llamado acorde de sexta francesa añade una tercera mayor y una cuarta aumentada, y por consiguiente también resuelve en un acorde de dominante con facilidad (ejemplo b); tiene cierto “sabor” a escala hexátona. El llamado acorde de sexta alemana tiene una tercera mayor y una cuarta doblemente aumentada o quinta justa, tendiendo a resolver de forma natural en un acorde de cuarta y sexta o en un quinto grado, en función de cómo se escriba este acorde (ejemplos c-d). La primera resolución origina dos quintas consecutivas (o paralelas), que se denominan “Quintas de Mozart”. DRABKING, William. “Augmented sixth chord” en *Grove Music Online* [en línea]. Disponible en web: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consulta: 27 de abril de 2010].



character of an augmented 6th chord is largely determined by the other notes it contains. The simplest type, commonly (but arbitrarily) called the Italian 6th chord, has a major 3rd above the flattened submediant and resolves more easily to the dominant (ex. 1a). The so-called French 6th chord has both a major 3rd and an augmented 4th and therefore also resolves more easily to the dominant (ex.1b); it also contains more of the flavour of the whole-tone scale. The so-called German 6th chord has a major 3rd and a doubly augmented 4th or a perfect 5th and naturally resolves to I6-4 or V, being spelt accordingly (ex.1c-d); the first resolution creates a type of consecutive 5ths called 'Mozart' 5ths [...].

(a) Italiana (b) Francesa (c) Alemana (d) Alemana enarmónica
doble aumentada o suiza

Así, se pueden observar tres pilares básicos en esta definición:

- a) Es un acorde que se construye a partir de la nota que se encuentra a una distancia de sexta menor de la tónica; sobre ella se establece un intervalo de sexta aumentada.
- b) Melódicamente las dos notas que forman parte de ese intervalo tienden a resolver por movimiento contrario y a distancia de medio tono en una octava justa. Desde un punto de vista armónico, la sexta aumentada suele resolver en un acorde de dominante (con o sin cuarta y sexta cadencial intercalada).
- c) Existen varios tipos de acordes de sexta aumentada dependiendo de las notas que encontremos entre las dos que forman ese intervalo: sexta italiana, sexta francesa y sexta alemana.⁴ La sexta alemana, además, se puede escribir –en función de su resolución y dependiendo del interés mostrado por los distintos compositores a la hora de anticipar dicha

⁴ Aunque no existe ninguna razón técnica ni histórica para asignar los distintos tipos de sexta aumentada a zonas geográficas concretas es interesante conocer esta terminología ya que es de uso común.



resolución– de dos formas posibles como efecto de la enarmonía que se produce entre la cuarta doblemente aumentada y la quinta justa.⁵

Por último sería conveniente comentar que, a pesar de no ser citada por Drabking, es también de uso común entre muchos autores la conocida como sexta aumentada wagneriana, construida del mismo modo que la alemana pero con la quinta aumentada:



Origen e interpretación funcional

Una vez descrito el acorde de sexta aumentada, para delimitar su función y características faltaría responder una cuestión fundamental: ¿de dónde viene este acorde?

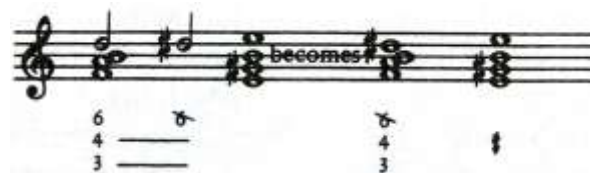
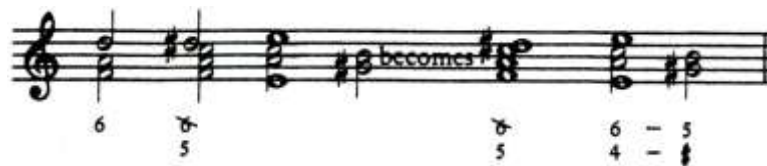
La mayoría de los tratados consideran la sexta aumentada como un acorde alterado, fruto de un proceso cromático fundamentado, en última instancia, en aspectos relacionados con la conducción de voces. Así, Aldwell y Schachter justifican el origen del acorde de sexta aumentada –italiana– a partir de una nota cromática de paso en la voz superior partiendo de un acorde de subdominante en primera inversión (el ejemplo que utilizan está en la menor). La posterior omisión de el primer re daría lugar a la aparición sin preparación –es decir, tal y como suele suceder– del acorde de sexta aumentada.⁶

⁵ José Rodríguez Alvira señala que cuando se utiliza la cuarta doblemente aumentada en lugar de la quinta justa se le puede denominar sexta alemana enarmónica, sexta aumentada con cuarta doble aumentada o como propone Walter Piston, sexta suiza. (RODRÍGUEZ ALVIRA, José. “Augmented sixth chords - Acordes de sextas aumentadas” en *Teoría (Music Theory Web)* [en línea]. Disponible en web: <<http://www.teoria.com/aprendizaje/funciones/6aum.htm>> [Consulta: 9 de noviembre de 2012]).

⁶ ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony & Voice Leading*. Belmont, Thomson Schirmer, 2003, p. 514.



Del mismo modo podríamos deducir los otros dos tipos de acordes de sexta aumentada utilizando cuatrías sobre el cuarto y el segundo grado, respectivamente:



No especifica la variante en modo mayor, aunque se puede deducir fácilmente que para conseguir una mayor direccionalidad melódica este mismo proceso de cromatización se produciría en la voz inferior y en una de las interiores. Veámoslo en la tonalidad de la mayor (sexta aumentada alemana):

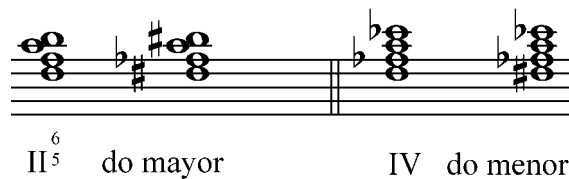


Esta interpretación es muy similar a la que propugna en un primer momento Schönberg,⁷ quien también reconoce el acorde de origen como un acorde

⁷ SCHÖNBERG, Arnold. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1995, p.290. [Trad. Ramón Barce].



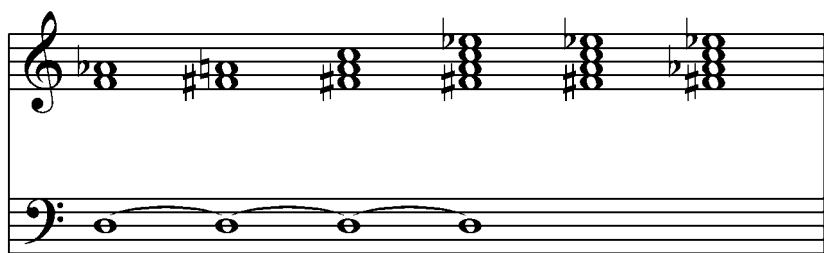
de subdominante, si bien establece que se puede partir tanto desde el segundo grado como desde el cuarto:



Schönberg señala:

El acorde de quinta y sexta se obtiene habitualmente así: en el acorde de quinta y sexta del II grado del modo mayor se puede elevar la tercera y la fundamental y rebajar la quinta; o, en el acorde de séptima del IV grado del modo menor se puede elevar la fundamental, y tendremos así dos acordes de igual sonoridad y de función bastante análoga.⁸

Sin embargo, posteriormente Schönberg matiza su propio planteamiento argumentando, desde un punto de vista teórico, que no tiene mucho sentido elevar una fundamental en un sistema que se basa en las fundamentales.⁹ Por otro lado y desde un punto de vista práctico no le parece muy adecuado deducirlo de dos grados distintos. Así que finalmente propone una interpretación derivada de un acorde de novena sobre el segundo grado (ya sea mayor o menor), pasando por la dominante secundaria y el acorde de séptima disminuida:¹⁰



⁸ *Ibid.* pp.289 y 290.

⁹ *Ibid.* p.291.

¹⁰ Un resumen muy clarificador de los distintos tipos de acordes de sexta aumentada partiendo de acordes con función de dominante de la dominante se puede consultar en VILLALONGA, Adolfo. "Sextas aumentadas" en <www.adolfovillalonga.com> [en línea]. Disponible en web: <http://adolfovillalonga.com/wp-content/uploads/2010/01/H_sextas-aumentadas.pdf> [Consulta: 9 de noviembre de 2012]. Si comparamos este documento con el planteamiento de Schönberg se puede observar cómo sería posible explicar todos los acordes de sexta aumentada partiendo de acordes de séptima o de novena con fundamental en la dominante de la dominante sin alterar, con la excepción de la suiza, cuya enarmonía con respecto a la alemana nos llevaría a alterar dicha fundamental.



Este planteamiento no modifica su pensamiento en lo referente a la función armónica del acorde de sexta aumentada, ya que inmediatamente después afirma:

Este acorde se encuentra generalmente allí donde puedan estar el II o el IV grado. Es decir: en la cadencia, antes del acorde de cuarta y sexta del I grado o del acorde de séptima de dominante [...] Así pues, puede ser considerado como sustituto de uno de esos grados. Lo más favorable es suponer que representa al II grado [...].

Este enfoque como acorde disminuido de la dominante es el que parece defender Diether de la Motte:¹¹



De la Motte explica el acorde de sexta aumentada como un acorde alterado y concreta la funcionalidad de este tipo de acordes cuando afirma que “Alterar es lo mismo que cambiar. Alterar hacia arriba (hacia abajo) implica una elevación (descenso) de una nota, manteniendo, sin embargo, la función del acorde”.

Es por ello por lo que cabría pensar que para De la Mote la función del acorde de sexta aumentada sería la misma que el acorde disminuido que resuelve en la dominante, es decir, una función de dominante secundaria.

Hay que tener en cuenta que en su libro utiliza el concepto conocido como “dominante secundaria” como una forma de ampliar el espacio cadencial en un contexto musical anterior al clasicismo. Analiza este acorde incluyéndolo en lo que nosotros podríamos llamar una “región de dominante” y de ahí que utilice conceptos como la tónica intermedia o la dominante de cambio.¹² No está claro, sin

¹¹ DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*. Barcelona, Idea Books, 1998, p. 145.

¹² Analíticamente relaciona la función armónica de los dominantes secundarios con respecto a su acorde objetivo, colocándolos entre paréntesis y sin hacer una referencia explícita a la tonalidad



embargo, que para la sexta aumentada prevalezca en sus postulados una función de dominante, ya que en otro momento también afirma –en línea con la interpretación de Schönberg– que “con frecuencia la dominante de la dominante –y recordemos que así era como entendía él la sexta aumentada– representa a la subdominante en la cadencia”.¹³ Y en cualquier caso no nos parecería correcto extrapolar de forma unívoca a la armonía clásica conceptos armónicos que De la Motte utiliza para una época que él mismo sitúa en torno a la primera mitad del siglo XVIII.

Quizás, dado que tanto su clasificación como dominante de la dominante como la situación de este acorde en el lugar que ocuparía la subdominante son dos afirmaciones incuestionables, De la Motte no ha visto necesario detenerse en este aspecto y clasificar el acorde de sexta aumentada en uno u otro lugar. Y ciertamente nos parece una decisión acertada. No obstante, al constituir una de las principales divergencias aparentes entre el acorde de sexta aumentada y el dominante sustituto intentaremos dar respuesta a esta cuestión en el último epígrafe.

El dominante sustituto¹⁴

La sistematización armónica frecuentemente conocida como “terminología Berklee”, basada en distintas publicaciones de autores como Barrie Nettles o Richard Graf y muy utilizada en jazz,¹⁵ señala que un acorde de séptima de dominante se caracteriza, fundamentalmente, por formarse sobre el quinto grado

principal, algo que también utilizarán algunos autores americanos, entre los que podríamos citar a Joel Lester (LESTER, Joel *Harmony in Tonal Music*. New York, Alfred Knopf, 1982).

¹³ DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*, p. 111.

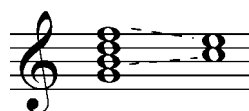
¹⁴ También llamado sustituto tritonal o sustituto de dominante. Utilizamos “sustituto” en lugar de “sustituto”, ambos términos correctos en español, para no inducir a error, ya que en cifrado analítico normalmente se utiliza SubV7. Si bien ese cifrado se desarrolla probablemente a partir del término en inglés (*substitute dominant*) nos parece acertada también en español, ya que si utilizásemos “su” o “sus” se podría confundir con “sus”, abreviatura de *suspended* y cifrado utilizado, por ejemplo en los acordes sus4 (cuyo origen se basa en el retardo 4-3 sin resolución).

¹⁵ Una síntesis de esta terminología en español que ha tenido gran difusión, quizás por ser la primera que se publicó en España, es la de Enric Herrera (HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna, Vol. I y II*. Barcelona, Antonio Bosch, 1995). Quizás con un punto de partida parecido, pero de forma muy ampliada y con muchas aportaciones de otros ámbitos, así como con una doble finalidad de síntesis armónica y acercamiento entre músicos de distintos ámbitos se podría consultar en VERGÉS, Lluís. *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona, Boileau, 2007.



de la escala (quinta justa) y por tener un tritono cuyas notas coinciden con el cuarto grado y la sensible de la tonalidad.

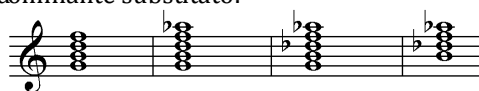
Se observa que un acorde de séptima de dominante es un acorde mayor con la séptima menor y un tritono entre la tercera y la séptima. Y recordemos que los tratados de armonía tradicional propugnan que ambas notas suelen tener una resolución específica: la tercera del acorde –es decir, la sensible de la tonalidad– resuelve en la tónica y la séptima del acorde tiende a descender por grado conjunto. Una resolución que, además, se mantiene al menos a nivel teórico en las escuelas de jazz.



Además, sabemos que el tritono divide a la octava en dos partes iguales. Por tanto, podríamos plantearnos si existe un acorde de dominante (perfecto mayor con la séptima menor) que posea ese mismo tritono pero invertido (es decir, que lo que antes era la tercera fuera la séptima y lo que antes era la séptima fuese la tercera).

Si tomamos el ejemplo anterior, en do mayor, tendríamos que encontrar un acorde en el que fa fuera la tercera del acorde y si la séptima. Y además que se constituyera como un acorde mayor con la séptima menor. Hagámoslo paso a paso: partiendo del acorde de dominante (a), aislamos el tritono (b), invertimos ese tritono (c), buscamos la fundamental a distancia de tercera mayor descendente (d), y sobre esa fundamental añadimos una quinta justa (e).¹⁶ Y en este punto nos

¹⁶ En este punto del planteamiento tiene validez la explicación que se podría otorgar al dominante sustituto en el Romanticismo, tal y como defiende Alfonso Vella (*Clase magistral*. Conservatorio Superior de Música de Córdoba, mayo de 2005), según la cual partiendo del mismo acorde diatónico de séptima de dominante, añadiendo una novena menor y alterando descendentemente la quinta, tan sólo sería necesario omitir la fundamental (algo frecuente en el Romanticismo) para obtener su dominante sustituto:



Como se puede observar, este planteamiento podría ser complementario –aunque desde un punto de partida muy distinto– a la relación que se puede establecer entre el acorde V7 alterado y el dominante sustituto. Para ampliar esta última cuestión se puede consultar HERRERA, Enric. *Op. cit. Volumen II*,



damos cuenta de que la nota si se podría enarmonizar con do bemol, por lo que obtendremos un acorde de séptima de dominante con fundamental en re bemol (1, 3, 5, b7).



Si tenemos un acorde que desde un punto de vista morfológico “suena” a dominante por ser un acorde mayor con la séptima menor y con un tritono que tiende a resolver en do mayor, podemos concluir que este acorde sonará a dominante de do (siempre que su posterior contextualización en un entorno estético-armónico concreto no contradiga estas implicaciones morfológicas previas). Cuenta con la particularidad adicional de que la resolución del bajo en estado fundamental no será por salto de cuarta ascendente (o de quinta descendente) sino por medio de una segunda menor descendente. Y todo ello sin entrar a valorar la percepción de este acorde no diatónico, con dos sonidos que no pertenecen por derecho propio a la escala diatónica: re bemol y la bemol. Enric Herrera considera que la fundamental de un dominante sustituto puede ser valorada como “una sensible superior, lo cual motiva que este enlace sea considerado más inestable”.¹⁷

Por consiguiente, a la vista de todo lo anterior constatamos que la “terminología Berklee” considera este acorde a todos los efectos como un acorde con función de dominante, con un tratamiento similar al que propugna para las dominantes secundarias o dominantes por extensión. Asimismo podrá sustituir a cualquier acorde con función de dominante, por lo que en lugar de un dominante secundario será posible utilizar un dominante sustituto secundario. Del mismo modo, donde se encuentre un dominante por extensión se podrá cambiar por un sustituto de dominante por extensión.¹⁸

pp. 21-23.

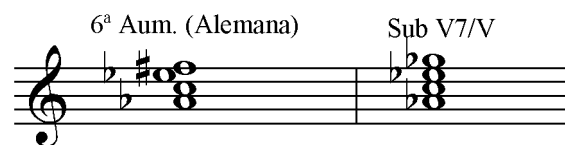
¹⁷ *Ibid* p.20.

¹⁸ Desde un punto de vista analítico la “terminología Berklee”, cuando trabaja con dominantes sustitutos, remplacea las flechas que indican la resolución, tanto de los dominantes secundarios como

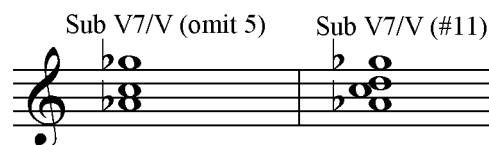


Comparativa entre el acorde de sexta aumentada y el dominante substituto

A raíz de lo expuesto en los apartados anteriores se observa cómo las notas utilizadas en el acorde de sexta aumentada –alemana– coinciden con las que se utilizan para formar el substituto de dominante sobre el quinto grado. Tan sólo habría que enarmonizar una nota.



Incuso no tendríamos ningún problema en explicar las tipologías de sexta aumentada italiana y francesa estableciendo en el substituto de dominante, además de la citada enarmonización, unas pequeñas modificaciones: la primera sería un substituto de dominante incompleto (omitiendo la quinta) y en la segunda a esa omisión de la quinta añadiríamos una tensión #11, una de las tensiones diatónicas permitidas en la escala lidia b7.¹⁹



de los dominantes por extensión, por flechas con trazo discontinuo. Del mismo modo trazaríamos líneas discontinuas para indicar las resoluciones de los substitutos de dominantes por extensión de orden “n”, siendo por lo demás perfectamente aplicable lo que se indica en el artículo que publicamos al respecto: LASUÉN, Sergio. “Cifrado analítico de los dominantes por extensión” en *A tempo*, número 6. Lucena: Delegación de Publicaciones del Excmo. Ayto. de Lucena, 2005, pp. 8-10. (Disponible en web: <<http://www.teoria.com/articulos/analysis/pdf/cifrado-dominantes.pdf> >).

¹⁹ Quizás en este caso sería mejor llamar a esta escala mixolidia#11.



Desde un punto de vista superficial podríamos exponer que la sexta aumentada no sería sino un caso muy concreto de sustituto de dominante, exactamente el que resuelve en el quinto grado de la tonalidad. Tampoco nos resultaría extraño que los compositores clásicos utilizaran tan sólo una forma particular de sustituto de dominante, ya que también son mucho más restrictivos en la utilización de otros conceptos similares como, por ejemplo, las dominantes secundarias. Y parece lógico que si el dominante sustituto es más inestable se emplee precisamente la que resuelve sobre el v, con frecuencia en el desarrollo aunque no exclusivamente, tras un proceso de inestabilidad armónica creciente y con el objetivo de presentar a la dominante como armonía preparatoria para el inicio de la recapitulación.

Profundizando un poco más nos daremos cuenta de que hay algunas diferencias entre ambos si atendemos a su enfoque, al punto de vista con el que los compositores se acercan a uno y otro.

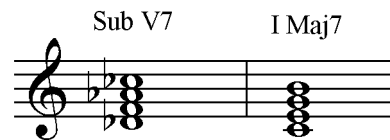
En primer lugar hablaríamos del intervalo de referencia. El acorde de sexta aumentada se basa precisamente en esa sexta y su tendencia a resolver en la octava justa como su propia razón de ser. Se privilegia, por tanto, la conducción de voces más que el resultado morfológico del propio acorde y además, deja patente que todo está pensado en un modelo de armonía triádica, ya que la duplicación de la octava imposibilitará su resolución en una cuatría (a no ser que se utilizara de forma incompleta).

El sustituto de dominante, por el contrario, se basa precisamente en la existencia del tritono, intervalo que caracteriza el acorde de séptima de dominante. Y es precisamente esa identidad del tritono, que se produce entre un acorde de dominante y su sustituto, lo que posibilita esta sustitución de la fundamental. Ciertamente es que el tritono resolverá y existirá, por tanto, cierto interés por la conducción de voces. Pero dado que se desarrolla normalmente en un contexto de armonía cuatría, el concepto de continuidad armónica y las notas comunes que aparecen implicarán que la idea de la conducción de voces no estará tan axiomáticamente privilegiada como en el enfoque de la sexta aumentada. Y por



otro lado, el intervalo de sexta aumentada, enarmonizado en los substitutos de dominante por una séptima menor, pasa a un plano secundario.

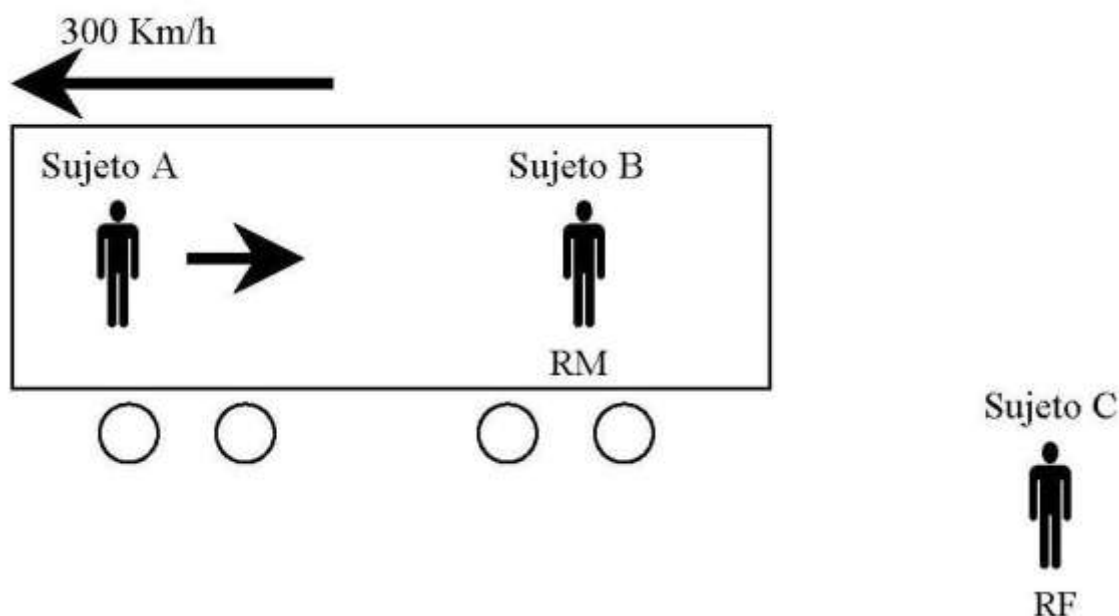
Esto último tampoco nos debería parecer extraño, ya que la sensible que forma el tritono, utilizando acordes cuatríadas y en un entorno de continuidad armónica, con frecuencia no resuelve en la tónica.



Esto no quiere decir que las cosas sean blancas o negras y, evidentemente, en el acorde de sexta aumentada se escucha perfectamente el tritono y en el substituto de dominante esa séptima menor podría, llegado el caso, enarmonizarse con una sexta aumentada y resolver como tal. Es tan sólo el punto de partida de cada uno de los conceptos y posteriormente los compositores tenderán a matizarlo, estableciendo puntos intermedios entre ambas visiones.

Nos quedaría, sin embargo, un problema en el que parece difícil encontrar un punto de consenso: las funciones tonales. Hemos visto cómo Schönberg considera que el acorde de sexta aumentada tiene función de subdominante por ocupar el lugar en el que generalmente se sitúa una subdominante. Por otro lado, los distintos autores que han consolidado la “terminología Berklee” no dudan a la hora de afirmar que el substituto de dominante, al ser un acorde mayor con la séptima menor y utilizar un tritono, tiene función de dominante. Parece que están diciendo algo totalmente diferente e irreconciliable. ¿Quién tiene razón? Vamos a resolver esta pregunta de una forma sencilla, basándonos –como ya hemos hecho en otras ocasiones–²⁰ en un ejemplo extraído de las clases de física de secundaria, concretamente del bloque de cinemática:

²⁰ LASUÉN, Sergio. “Cifrado analítico de los dominantes por extensión”, p. 10.



A la vista del gráfico anterior la pregunta sería: ¿hacia donde se desplaza el sujeto A? Si le preguntamos al sujeto B no dudaría en afirmar que A se desplaza hacia nuestra derecha, es decir, hacia su propia posición. No obstante, si le preguntamos al sujeto C, que observa la acción desde lo alto de una colina, su respuesta sería que se desplaza hacia nuestra izquierda, ya que cada vez se aleja más de su posición, debido a que la velocidad del tren es muy superior a la que consigue caminando el sujeto A.

Tanto el sujeto B como el sujeto C están muy seguros de su afirmación y, en cierto modo los dos tienen razón. La diferencia estriba en la posición desde la cual realizan la observación, ya que el sujeto B sería lo que se conoce en cinemática como una referencia móvil mientras que el sujeto C sería una referencia fija.

Algo parecido sucede en nuestro caso. Si nos fijamos en un entorno más concreto, en el que el observador actuará como referencia móvil, en una región de dominante el acorde de sexta aumentada (o el SubV7/V) tendría función de dominante ya que se trata morfológicamente de un acorde de dominante (1, 3, 5, b7), que propone una tensión que resolverá en el quinto grado. Si nos fijamos en un contexto más amplio, tomando como referencia la tonalidad principal, podremos afirmar que al margen del momento y de las características morfológicas el acorde se encuentra en un lugar de subdominante, ya que la



verdadera dominante es el acorde en el que resolverá, tal y como podremos comprobar cuando finalmente todo concluya en la tónica.

Es demostrable, por tanto, que dos posiciones aparentemente tan alejadas – la de los que preconizan el acorde de sexta aumentada como un acorde con función de subdominante y la de los que defienden que el dominante sustituto es un acorde con función de dominante– no son divergentes, sino que derivan de un punto de observación distinto.

Por consiguiente lo fundamental será comprender qué variables influyen en que un sujeto adopte un punto de observación u otro, pudiéndose dar el caso de que un compositor utilice el concepto de sexta aumentada con función de subdominante y con los condicionantes interválicos y de conducción de voces que hemos explicado anteriormente y que, en cambio, un oyente lo escuche desde un enfoque más próximo a un dominante sustituto. Y viceversa.

Por otro lado, habrá que entender que si dos sujetos distintos se encuentran situados en los mismos puntos en los que en nuestro ejemplo se ubicaban los sujetos B y C, sin posibilidad de verse el uno al otro, el acuerdo será inviable.

En cualquier caso, no debemos caer en el error de intentar demostrar que nuestro punto de observación es el adecuado y los demás son incorrectos. Siguiendo este razonamiento, alguien nos podría decir que si analizamos una sinfonía en re mayor y decimos, por ejemplo, que en el segundo movimiento hemos modulado a sol mayor nos estaríamos equivocando, ya que si nos situásemos en una referencia fija más alejada nos daríamos cuenta de que, en realidad, no es posible olvidar la referencia inicial, re, por lo que ese sol no se entenderá como nueva tónica sino como una región en el cuarto grado de re.

Como consecuencia si en este último ejemplo afirmamos que hemos modulado a sol, lo hacemos porque estamos situados en una referencia móvil. Y puede ser adecuado que en un determinado momento nos situemos en esa posición, siempre y cuando este planteamiento nos ayude a comprender de forma más precisa la obra que estamos analizando (que es, en realidad, el objetivo último que se suele perseguir).



Como en tantos otros conceptos armónicos y analíticos –y, en definitiva, vitales–, lo importante será comprender que ambos enfoques pueden tener cabida y que independientemente de nuestra posición –más cercana al sujeto B o al sujeto C– ejercerán su influencia. Si tenemos la capacidad de poder observar los comportamientos de ambos sujetos con la suficiente perspectiva, a buen seguro podremos llegar a un mejor entendimiento de este concepto y de tantos otros. Y esta capacidad de razonar y hacernos preguntas diferentes nos ayudará, evidentemente, a mejorar como músicos, en su sentido más amplio. No como músicos de jazz, ni de flamenco, ni como músicos de formación clásica. Simplemente músicos, sin apellidos.

Sergio Lasuén

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.