

ACORDES DE SEXTA AUMENTADA: Algunos aspectos históricos, estilísticos y didácticos.

Teo Ramírez (IES “Concepción Arenal” Ferrol)

RESUMEN.

La realidad musical siempre es anterior a la teoría vigente, de forma que, cuando el sistema tonal clásico se ve desbordado comienzan a surgir términos oscuros como el de “acordes errantes”, “armonía cromática”, etc. Dentro de esta categoría figuran los llamados acordes de sexta aumentada, de los que en el presente artículo se revisan algunos aspectos históricos, estilísticos y didácticos.

LOS ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.

Según los manuales clásicos, los acordes de sexta aumentada surgen como resultado de sensibilizar cromáticamente dos sonidos en una subdominante; algunos son de la opinión de que en el modo menor sólo cabe hablar de una alteración, al considerar la sexta nota rebajada como propia de dicho modo. También hay quienes los conciben como dominantes secundarias con la 5ª rebajada de un acorde cuya fundamental puede ser omitida. En cualquier caso, al rebajar la sexta nota y elevar la cuarta obtenemos una sexta aumentada (o tercera disminuida).

En la figura 1 se muestra el más simple de estos acordes, la 6ª italiana, como resultado de ornamentar con notas de paso cromáticas en dos de las partes un encadenamiento convencional IV - V; es característico de estos acordes su uso casi exclusivo con la 6ª nota en el bajo y usualmente el otro cromatismo en la parte más aguda. (FIG1)



Con esta apariencia de “acorde de paso” aparece muy frecuentemente.

ASPECTOS HISTÓRICOS.

Los teóricos distinguen varios tipos de estos acordes, dependiendo de los sonidos que acompañan al intervalo de sexta; así se conforman distintos tipos de tríadas o cuatríadas. Los tres más usuales se conocen hoy en día en los países anglosajones como sextas italiana, francesa y alemana, terminología atribuida a John Wall Calcott (Inglaterra) en 1806, quien señala que la sexta francesa es “débil”, la italiana “elegante” y la alemana “fuerte”.

Evidentemente, este punto de vista se inspira en tópicos decimonónicos, de forma que la ausencia de una sexta “británica” podría responder tanto a la modestia personal del autor como a un chauvinismo oculto en la omisión de los propios tópicos.

Posteriormente, en 1889 Ebenezer Prout popularizó estas denominaciones en su “Harmony: Its Theory and Practice”. En cualquier caso no deja de sorprender que precisamente el acorde que sugiere fuertemente la escala de tonos enteros reciba su nombre del país que se vería fascinado por dicha escala.

Según algunos autores la sexta aumentada ya aparece en algunos motetes de Machaut como mera conducción de voces. En cualquier caso, hay ejemplos de sus uso en obras muy tempranas, como en el siguiente fragmento del tercero de los “19 Octonaires de la Vanité et inconsistance du Monde” de Paschal de L'estocart, publicados en Génova en 1582. (FIG2)

"La glace est luisante et belle"



Italiana

The image shows a musical score for a piece titled "La glace est luisante et belle". It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score shows a progression of chords. The second measure features a triad with a major third and an augmented sixth interval, labeled as "Italiana".

Las sextas aumentadas pueden formar parte de progresiones cromáticas en las que alternan con séptimas de dominante y acordes de cuarta y sexta. Algunos autores llaman a estas progresiones “ómnibus” debido a las breves paradas que realizan en distintas tonalidades. Aunque Vogler hizo la primera discusión teórica sobre estas progresiones, la palabra “Ómnibus” se atribuye mucho más recientemente, en 1972, a Victor Fell Yellin. Usadas esporádicamente en el Barroco, llegaron a ser muy frecuente en el transcurso del XIX (Ej. “Liebestraume” para piano de Liszt).

ASPECTOS ESTILÍSTICOS.

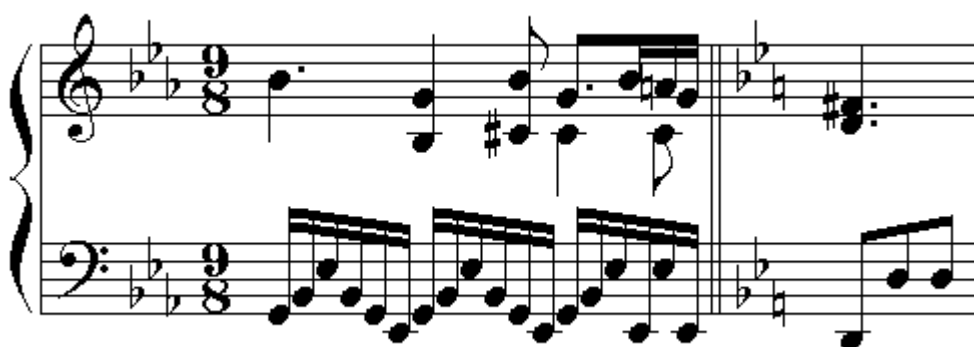
Entre los tratados de armonía suele aparecer el siguiente consejo: al encadenar sextas aumentadas que tengan 5ª justa (alemana) con la dominante, conviene intercalar la 4ª y 6ª cadencial para evitar las llamadas por algunos autores “quintas de Mozart”. (FIG3)



Algunos admiten dichas quintas (con apelación a tan alta autoridad musical), entendiéndolo que se producen entre el bajo y una parte intermedia. Efectivamente, veamos con ejemplos del repertorio pianístico el cuidado exquisito con el que Beethoven, Haydn y el mismo Mozart evitan dicho encadenamiento cuando se produce entre las partes extremas.

La sonata para piano en Sol M op.79 para piano de Beethoven es una sonata ciertamente única; el propio autor lo deja claro con la indicación “presto alla tedesca” en su primer movimiento. Toda la sonata está impregnada de un sabor popular que, muchas veces mal entendido, ha hecho de la misma una obra recurrente en los cursos elementales de piano. Y ello a pesar de las dificultades técnicas que ofrece, especialmente su último movimiento.

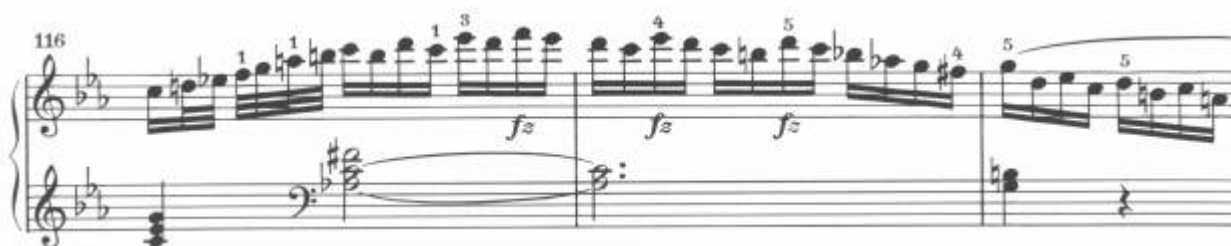
Tal vez debido a su carácter evocador de los “Landler”, no encontraremos en esta sonata un gran despliegue de medios desde un punto de vista armónico. Aún así, en el segundo movimiento, con forma ABA, al término de la sección central en Mi bemol Beethoven transforma la tónica de dicha tonalidad en sexta alemana que conduce a Re mayor como dominante de Sol menor (tonalidad principal), mecanismo modulador que no deja de sorprender en este contexto de sencillez. (FIG4)



Obsérvese como conduce la voz superior: si bien lo razonable en este compás podría ser dilatar la figuración para ir retomando la vuelta a la primera sección, Beethoven se precipita en semicorcheas en una aparentemente extraña conducción melódica de Si bemol a Fa sostenido. ¿Porqué no optó Beethoven por una versión alternativa como la que se ofrece aquí?. Parece claro que una de sus prioridades era evitar las “Quintas de Mozart” en las partes extremas. (FIG5)



Haydn procede de forma análoga en el 1er movimiento de su sonata nº 58 en Do (Hob. XVI/48). Obsérvese que tras alcanzar en repetidas ocasiones el Mi en los compases 116 y 117 finalmente decide resolver en Sol, por lo que la melodía desciende en el último momento, tomando el Fa# que antes sonaba a la octava inferior.(FIG6)



En el segundo movimiento de la sonata de Mozart KV 189 h (283) 1774 en Sol mayor hay una curiosa vuelta al tema principal: tras cadenciar en la dominante de La, una soldadura cromática nos conduce de nuevo a Do mayor directamente. (Los cambios de tono por terceras son muy inusuales hasta Beethoven). Un poco antes, en los compases 21 y 22, el discurso armónico se ha detenido en una oscilación entre una sexta aumentada y la dominante, Mi mayor. (FIG7)



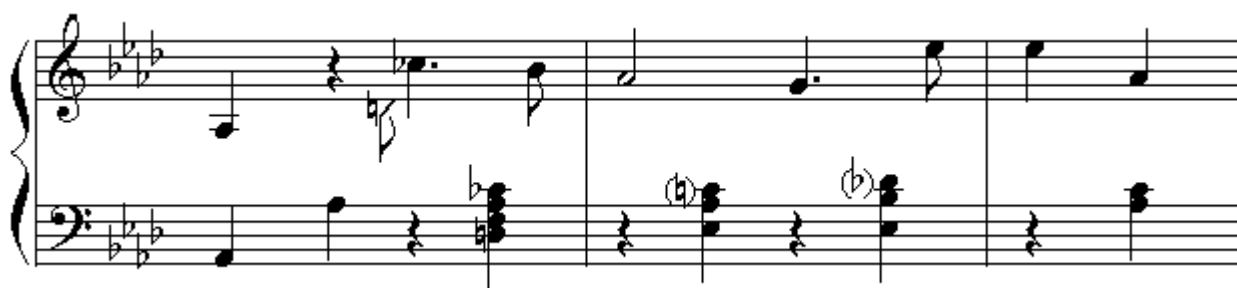
Observamos nuevamente como una rápida sucesión de fusas en la melodía nos aleja del do que irremediablemente hubiese sido conducido a Si, en lugar del Sol# que figura en el siguiente compás. ¿No parece Mozart querer evitar “sus quintas”?

ASPECTOS DIDÁCTICOS.

Según la concepción clásica de Rameau, los acordes se forman superponiendo terceras a un sonido fundamental. Los estudios de Armonía suelen organizarse siguiendo este principio, de forma cuando los alumnos se topan con las sextas aumentadas ya manejan un amplio abanico de dominantes; aún así suele costar trabajo comprender la función de las sextas aumentadas, tal vez por sus peculiaridades morfológicas y su uso casi exclusivo como dominantes secundarias.

Beethoven nos proporciona un elegante ejemplo de su uso en el primer movimiento de la sonata para piano op.2 nº 1 en Fa menor. En la coda de la exposición usa insistentemente la séptima disminuida sobre Re resolviendo en la cuarta y sexta cadencial de La bemol mayor.

(FIG8)



Sin embargo en la coda final del movimiento sustituye la séptima disminuida por una sexta aumentada. Es decir, ambos acordes desempeñan el mismo papel en análogo lugar. La primera de las sextas comparte los sonidos Si y Fa con la séptima disminuida sobre Si natural que hubiese podido emplear aquí Beethoven. En el caso de la sexta alemana las diferencias morfológicas con la 7ª disminuida son aún menores, distinguiéndose tan sólo por el Re bemol de aquella en oposición al mismo sonido natural que hubiese tenido el acorde de séptima.

(FIG9)

ITALIANA

ALEMANA

Es en los tratados de armonía moderna y de Jazz donde se muestra la función de estos acordes de un modo más claro. Sin embargo aún no conozco ninguno que relacione de modo explícito lo que en esos ámbitos se denomina “sustitución de tritono” con las sextas aumentadas.

El concepto de “sustitución de tritono” surge de la esencia del movimiento-reposo o tensión-distensión armónica: la caída de la dominante a la tónica. Puesto que la dominante por excelencia es el acorde de séptima dominante y su “alma” el tritono, podemos reducir dicho acorde a ese único intervalo y enmarcarlo con otros sonidos del modo que se muestra en la figura 7. (FIG10)

The figure shows a musical score with two systems of staves (treble and bass clefs). Above the staves are labels A, B, C, D, and E. Below the staves are Roman numerals for the chords in both systems.

System	A	B	C	D	E
Do: V				II	I
Fa: II				VI	V

En los ejemplos A, B, C y D se muestra cómo una séptima de dominante sobre sol puede ser sustituida por otra sobre Re bemol (enarmonizando el Si con Do bemol). Lo que la armonía tradicional hubiese llamado “resolución excepcional de la 7ª del acorde” se rescribe como sexta aumentada. (Ejemplo E). El nuevo acorde posee el mismo tritono y comparte con el primero la función de dominante de do mayor. (En un contexto de Fa hablaríamos de la dominante de la dominante).

Debido a las quintas que se producen en el ejemplo D, la armonía clásica siempre ha recelado de esta resolución como hemos visto anteriormente; sin embargo en contextos jazzísticos, de blues, etc., el ejemplo D es un encadenamiento muy usual. En armonía tradicional el intervalo característico aparecerá como sexta aumentada o séptima menor en función de la corrección de la escritura, obviando aquí distintas consideraciones sobre los sistemas de afinación al uso.

Dicho en pocas palabras, una séptima de dominante sobre el segundo grado rebajado puede funcionar como dominante; o en su caso, el sexto grado rebajado como dominante de la dominante. ¡Y no es otra cosa que una sexta aumentada.!

Veamos finalmente cómo la sustitución de tritono puede ilustrar la función de las sextas aumentadas, proporcionando un punto de vista complementario al ofrecido en la enseñanza escolástica de la armonía.

En la cadencia final del “Ornithology” de Charlie Parker la séptima de dominante sobre Re ha sido sustituida por otra sobre La bemol, aparentando un simple cromatismo entre el II y el I. Por el contrario en el “turn around” del siguiente compás sí aparece el acorde sustituido.

(FIG11)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ornithology" by Charlie Parker. It consists of six staves of music in G major, 4/4 time. The score includes various chord substitutions and tritone replacements. The first staff shows a G major triad (Gmaj7) followed by a tritone substitution of G7 (F#7) with C7. The second staff shows F#maj7 (F#7) and Bb7. The third staff shows B-7, E7, A-7, and D7. The fourth staff shows a tritone substitution of D7 (G7) with Ab7, followed by A-7 and Ab7. The fifth staff shows G/B, Bb7, A-7, and Ab7. The sixth staff shows Gmaj7 and a tritone substitution of G7 (F#7) with C7. The piece ends with the word "FINE".

Con las partes escritas: (FIG12)

The image shows a musical notation for a tritone substitution cadence. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first measure shows an A-7 chord (A, C, E, G) in the bass and a G major triad (G, B, D) in the treble. The second measure shows an Ab7 chord (Ab, Cb, Eb, G) in the bass and an Ab major triad (Ab, Cb, Eb) in the treble. The third measure shows a Gmaj7 chord (G, B, D, F) in the bass and a G major triad (G, B, D) in the treble. The chords are labeled A-7, Ab7, and Gmaj7 below the staves.

En el "Round Midnight" ("Thelonius Monk Story") de Miles Davis vemos que en la cadencia final la séptima de dominante sobre do bemol precede a la dominante. Es decir, en este ejemplo la sexta aumentada funciona como dominante de la dominante. (FIG13).

Handwritten musical score for "Round Midnight" showing a complex chord progression. The score is written in 4/4 time and features several systems of staves with chords and melodic lines. The chords are: Eb-, C-7b5, F-7b5, Bb7 alt., Eb-7, Ab7, B-7, E7, Bb-7, Eb7, Ab-7, Db7, Eb-7, Ab7, B7, Bb7, Eb-7, C-7b5, F7b9, Bb7, C-7b5, F7b9, Bb7, Ab-7, Db7, Gbmaj7, Cb7, Bb7, Eb7, Db7, Cb7, Bb7, Eb-, C-7b5, F-7b5, Bb7 alt., Eb-7, Ab7, B-7, E7, Bb-7, Eb7, Ab-7, Db7, Eb-7, Ab7, Cb7, Bb7, Eb-.

Con las partes escritas: (FIG14)

Musical notation for FIG14 showing a cadence. The notation is in 4/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The chords are: Cb7, Bb7, and Eb-.

Bibliografía:

- Enric Herrera, Teoría musical y armonía moderna, Barcelona, Antoni Bosch, 1987.
Victor Fell Yellin, The Omnibus Idea, Warren, (Michigan), Harmonic Park Press, 1998.
V. Arín y P. Fontanilla, Estudios de Armonía, Madrid, Alberdi, 1981.
Joaquín Zamacois, Tratado de armonía, Barcelona, Labor, 1991.
Atlas de música, M. Ulrich, Madrid, Alianza, 1982.
N. Rimsky-Korsakov, Tratado práctico de armonía, Buenos Aires, Ricordi A., 1947.
A. Jurafsky, Manual de armonía, Buenos Aires, Ricordi A., 1946.
Heinrich Schenker, Tratado de Armonía, Madrid, Real musical, 1990.
Arnold Schönberg, Armonía, Madrid, Real musical, 1974.
J. Chailley, Traité historique d'analyse harmonique, París, Alphonse Leduc, 1951.
Enrique Rueda, Armonía, Madrid, Real musical, 1998.

Ferrol, Mayo del 2001

NOTAS FINALES

- Versión preeliminar del artículo en el sitio sobre teoría musical www.eunomios.org
- Posteriormente y ya con un gran número de obras de Mozart revisado (mayoritariamente para piano), he encontrado un único ejemplo de sus “famosas” quintas, lo que a mi juicio sigue sin justificar el que reciban el nombre de este autor.