

[Volver](#)

Publicado en Música y Educación. Año XIII, 2, núm. 42, Junio 2000. Madrid

## **¿CUÁL ES LA SUBDOMINANTE DE FA?**

*Emilio Molina*<sup>1</sup>

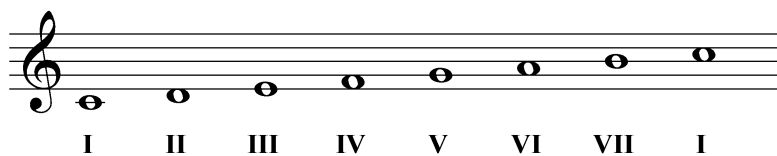
RESUMEN: Existe entre los músicos, tanto profesores como instrumentistas, una teoría muy generalizada y arraigada que consiste *en identificar cada nota de la escala con una función armónica*, teoría que genera graves errores cuando se intenta aplicar al análisis. El presente artículo trata de desmontar la anterior teoría que no tiene la más mínima consistencia dentro del sistema tonal.

ABSTRACT (Resumen en inglés): There is a deeply settled and generalized theory among all musicians, either teachers or instrumentists, which consists *of identifying each note of the scale with an harmonic function*, that generates serious errors when someone tries to apply it to the analysis. The following article means to dismantle the mentioned theory, which has no consistence at all within the tonal system.

### **Antecedentes**

Una gran parte de los libros de teoría de lenguaje musical más divulgados en nuestro país e incluso algunos Tratados de armonía muy conocidos proponen, en los capítulos dedicados al conocimiento de la escala y la tonalidad, la siguiente teoría:

Fig. 1



---

<sup>1</sup> Catedrático de Acompañamiento del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Profesor de Improvisación en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

Como puede verse **cada nota está asociada a un número romano** al que, en esta teoría, se suele denominar también “**grado**”.

A modo de ampliación de este mismo concepto, suele aparecer en páginas cercanas a la anterior una información, similar a la figura 2, con la que los autores nos aclaran que **cada una de las notas de la escala recibe un nombre**, a saber:

Fig. 2

I	Tónica
II	Supertónica
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Superdominante (o Submediante)
VII	Sensible (o Subtónica)

Con esta contundente e incontestable exposición de conceptos armónicos básicos, que casi todos los alumnos de nuestros Conservatorios aprenden, se colocan las bases para un futuro análisis y comprensión de los secretos del lenguaje tonal.

A partir del momento en que el alumno ha asumido estos conceptos, que suelen ser repetidos con insistente devoción a lo largo de sus estudios de Lenguaje musical e incluso de armonía, cabe preguntarse cuál será el objetivo de tan bizarra teoría y yo empiezo a imaginar cuáles debieran ser las lógicas aplicaciones a la práctica de **haber asociado cada nota a un número romano, al que se ha denominado grado, y a una función** (tónica, dominante, etc.). Entonces me encuentro con algunas importantes utilidades. Por ejemplo, vamos a aplicar la teoría a analizar esta inocente melodía en Do M:

Fig. 3

The figure shows a musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of the following notes: D4, D4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below each note are Roman numerals and initials: V, V, V, III, I, I, I, V, III, III, III, II, I, VII, VI, V, IV. Below these are the initials: D, D, D, M, T, T, T, D, M, M, M, ST, T, Sen, SD, D, S.

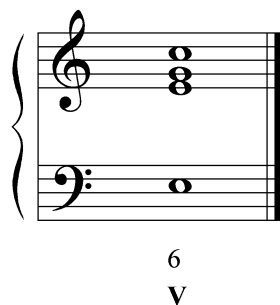
He colocado bajo cada nota el número romano tal como se explicó en la fig. 1, ya que estamos en Do M. También he puesto un segundo análisis con las iniciales de los nombres que aparecen en la fig. 2. T = Tónica, St = Supertónica M = Mediante, S = Subdominante, etc.

Al ver este **disparatado análisis** imagino que los autores me dirían que no, que esa no es la aplicación correcta de lo que ellos habían expuesto, que lo he entendido mal. Porque, claro, el “sol” del compás 1 no parece que sea ninguna Dominante en ese momento, el “si” del c. 7 no parece ser una sensible, el “fa” del c. 8 tampoco parece ser una subdominante, ... además, confieso que no he podido descubrir nunca el verdadero sentido de la palabra supertónica o superdominante, siempre me ha sonado a superman y cosas parecidas, por tanto no sé si está bien llamar supertónica al “re” del c. 5. De hecho es altamente improbable que en los libros de

que estamos hablando haya mención posterior al uso de una supertónica. Al parecer este es un nombre que se da a una nota para no volverlo a citar jamás, porque ¿cómo podrían utilizarlo y en qué?

Veamos otro ejemplo de análisis suponiendo también la tonalidad de Do M:

Fig. 4



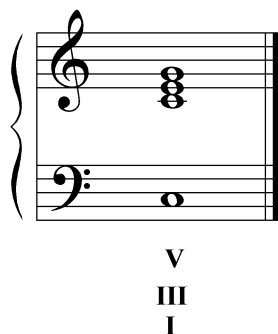
El análisis dado responde también a lo que me han enseñado esos libros aludidos anteriormente. Veo en el bajo un “mi” y pongo III, compruebo su acorde y veo que está formado por una 3ª y una sexta, por lo tanto pienso que ese III tiene superpuesto un acorde de sexta (6). Por tanto, siguiendo la teoría aprendida anteriormente, este es un acorde de “mediante” con acorde de sexta o, quizás mejor aún, de mediante con dominante (sol) y Tónica (do).

Aunque alguno de mis lectores empiece a esbozar una sonrisa, la verdad es que la cuestión no es para reír. Muchos alumnos me han hecho este tipo de análisis que ellos tenían sobradas razones para justificar plenamente puesto que respondía a una enseñanza recibida, y yo, intentando ponerme en su lugar, los comprendía.

Intuyo que los autores de estos libros ya han empezado a enfadarse conmigo; piensan que estoy tergiversando sus ideas, que todo es dialéctica y que en realidad ellos no querían decir eso.

Veamos un último ejemplo de la utilidad de la citada teoría:

Fig. 5



Estando en Do Mayor, todos los autores confirman que éste sería el acorde de Tónica, definido como el acorde que se forma sobre el I grado o nota Tónica (dirían ellos). Mi deducción personal de lo que he creído entender, a partir de las teorías expuestas en las fig. 1 y 2, es que el acorde de Tónica se forma con los grados I, III y V, o sea, la tónica, la mediente y la dominante. Es un trío excelente. La tónica (I), supremo indicador de lo estable, se reúne con la Dominante (V), exponente por antonomasia de lo inestable, y además recurren a la Mediente (que confieso no saber qué papel adjudicarle en este caso) para formar un acorde del que ya no me arriesgo a definir su función.

¿Estamos simplemente ante un juego de palabras? Al parecer, desde el punto de vista melódico las notas son una cosa, pero cuando se reúnen para formar acordes ya no son lo mismo. Una cosa es la Tónica y otra el acorde de Tónica, una cosa es la Dominante y otra su acorde correspondiente. Bueno, esta podría tomarse como una explicación, aunque yo sigo sin estar muy convencido, hasta el punto que he de confesar que no entiendo nada. ¿Qué es eso de la **nota Tónica**? ¿Cuál es la **nota Subdominante**? ¿Cómo podemos adjudicar a una nota el nombre de una función con un significado de tanta relevancia?

### Exposición

Tratemos de poner orden en nuestra cabeza. Todos sabemos que a partir del asentamiento de la tonalidad, allá por el año 1600, la visión vertical se hizo dueña de la situación en detrimento de lo horizontal (sólo en lo referente a la música, claro está); lo que significa que los acordes impusieron sus reglas de juego a las conducciones lineales de cada una de las voces.

Con este nuevo panorama, **las funciones sintácticas dentro del sistema tonal las cumplen los acordes y no las notas**. Es decir, ninguna nota, de forma aislada, está preparada para asumir una función tonal (tónica significa función de reposo que se identifica con frecuencia con punto de partida o punto final). Ninguna nota pues, merece un nombre tan importante como el de tónica o dominante. La sensación de reposo, de inestabilidad, de modalidad, ... no la puede mantener una única nota sino un acorde.

Veamos, como ejemplo, este otro análisis:

Fig. 6

Las notas que forman parte de cualquier obra tonal se definen como **notas reales** (pertenecientes al acorde que se escucha en cada momento) o **notas de adorno** (extraña al acorde). Las notas se agrupan pues formando acordes y se analiza como grado (I, IV o V) el

conjunto de notas reales que forman parte de un mismo acorde, mientras que las notas de adorno se analizan como tales y su significado está circunscrito al ámbito melódico.

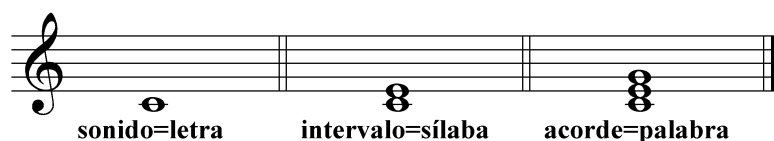
En la fig. 6 he señalado las notas que no pertenecen al acorde como notas de adorno con una inicial (f = floreo, ap = apoyatura).

No me ha parecido pertinente analizar también las inversiones de los acordes. Para el caso que nos ocupa no aportan ningún dato relevante y enturviarían la visión del conjunto.

Yo suelo establecer el siguiente paralelismo entre música tonal y lenguaje:

Cada sonido es como una letra; la agrupación de dos letras forma una sílaba que tiene su equivalencia en el intervalo; el conjunto de varias letras puede formar una palabra, su reflejo en música sería el acorde. Queda claro entonces: **sonido=letra, intervalo=sílaba, acorde=palabra**. A igual que en el lenguaje no podemos dar contenido conceptual a una letra o una sílaba (exceptuando los casos de palabras unisílabas) tampoco en el sistema tonal podemos unir un significado funcional a un sonido o intervalo. Por lo tanto, **el mínimo elemento con sentido sintáctico en el lenguaje hablado es la palabra y en el sistema tonal el acorde**.

Fig. 7



La comparación puede resultar muy extremada por lo que tiene de demasiado concreta, pero es práctica y funciona siempre que no intentemos oír palabras determinadas en un acorde. Desde luego, no es en absoluto mi intención determinar el significado verbal de cada acorde. El paralelismo sólo tiene como objetivo hacer accesible el entramado sintáctico de la música tonal.

Una vez expuesta la base del concepto de **función tonal como concepto asociado siempre a un acorde**, continuamos con nuestra explicación. Naturalmente no nos vale cualquier agrupación de letras (sonidos) para formar una palabra (acorde). Las letras que forman parte de los más conocidos idiomas europeos son prácticamente las mismas, pero dependiendo del lenguaje en que me encuentre (español, alemán, inglés,...) algunas agrupaciones de letras son capaces de expresar algo, otras, por el contrario, no; del mismo modo unas agrupaciones de sonidos pueden tener sentido en el lenguaje hexatonal, otras en el tonal o modal o dodecafónico, ... Por tanto no admitimos cualquier conjunto de sonidos (letras) para formar un acorde (palabra); antes será necesario que aclaremos en qué lenguaje estamos hablando o ante qué sistema musical nos situamos. Observa este ejemplo:

Fig. 8

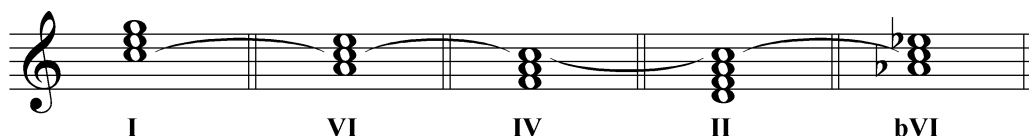


Cada una de las tres agrupaciones de sonidos de la fig. 8 puede ser contemplada como un acorde pero en sistemas musicales diferentes. El primer acorde tiene sentido en el sistema tonal, el segundo en el hexatonal y el tercero en un sistema de superposición de cuartas cercano al atonalismo.

Por otra parte, una misma letra (sonido) puede formar parte de palabras (acordes) muy dispares entre sí e incluso de diferentes idiomas. La letra “a”, por ejemplo, puede pertenecer a palabras tan variadas como “casa”, “árbol”, “cazar”, ... La letra en sí misma, aislada, no significa nada si no vemos con cuáles otras se ha asociado.

Del mismo modo, un mismo sonido (letra) puede formar parte de acordes diferentes. Por ejemplo, el “do” puede pertenecer a los acordes de Do M, Fa M, Re m7, La m, La b M, etc., todos ellos analizables en la Tonalidad de Do M como grados diferentes:

Fig. 9



A la vista de estos acordes no podemos decir que el “do”, como nota, sea tónica ni ninguna otra función hasta que no se presente asociado a otros sonidos y dentro de una tonalidad concreta. Sólo así podremos identificar el acorde como tónica, subdominante o lo que quiera que sea.

Cada sistema musical tiene sus propias reglas de construcción de acordes (bloques, racimos, superposiciones, etc) establecidas por los autores que han escrito a su abrigo. O sea que en sentido amplio no es posible formular reglas fijas. Dentro del sistema tonal, que es el más conocido y extendido en la cultura occidental en los últimos 400 años con la excepción de la música culta de este siglo en donde encontramos multitud de tendencias, los acordes han de formarse por superposición de al menos 2 terceras. A partir de este conocimiento podemos empezar a estudiar y comprender el resto del sistema.

Las funciones armónicas, o sea la Tónica, la Dominante y la Subdominante, son los conceptos más significativos y característicos del sistema tonal. Gracias a ellos existe la conducción y el discurso armónico. A ellos les debemos la existencia y la sustancia del sistema. Su comprensión es tan valiosa como su práctica, de modo que el músico que no sea capaz de escucharlos y practicarlos seguramente habrá dejado de leer este artículo hace tiempo.

Siguiendo al parí del paralelismo entre lenguaje y música (sistema tonal), en el que espero estar de acuerdo con la mayoría de mis lectores, pienso que las funciones armónicas pueden equivaler con toda normalidad a las funciones sintácticas de nuestro lenguaje. Las

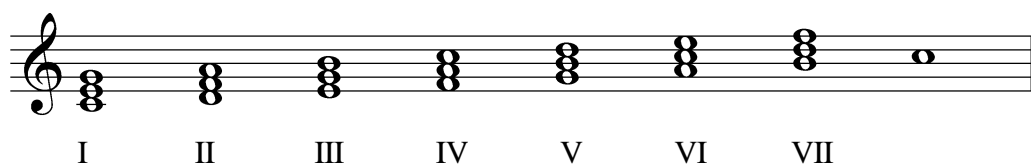
palabras se reúnen formando frases, para lo cual tienen que respetar ciertas reglas. Existe, por tanto, también una sintaxis musical que nos enseña a agrupar los acordes para formar frases y éstas tendrán que cumplir ciertos mínimos requisitos para que adquieran su sentido global.

No quiero entrar en más profundidades en este momento, tan sólo quiero propiciar la comprensión de que **en ningún caso una letra puede ser considerada como sujeto o verbo de una frase y del mismo modo ningún sonido, por sí mismo, tiene capacidad para adueñarse de un concepto funcional, como es el de tónica, dominante, ...**

Los números romanos que suelen colocarse bajo cada nota, como hemos visto en la fig. 1, tienen la pretensión exclusivamente de numerar y nombrar cada una de las notas de una escala. A la vista de nuestras explicaciones **esta teoría es errónea**; los autores podrán aducir en su favor que se trata de señalar las fundamentales de los acordes que sobre cada nota se construye. Yo puedo, poniendo de mi parte muy buena voluntad, creerme esta historia, pero tengo tres importantes objeciones:

1ª si se quieren identificar como fundamentales cada una de las notas de una escala ¿por qué no se pone el acorde y se señala la fundamental como se hace en ciertos libros de armonía? Así por ejemplo:

Fig. 10



2ª ¿por qué no se explica al alumno que se trata de fundamentales y no de notas cualesquiera? y

3ª ¿por qué se las menciona con tanta frecuencia como “notas” con un número romano?

Ya hemos dicho que también **es habitual llamar “grados” a cada nota de la escala**. Así hablamos de “do”, en Do M, como I grado, de “re” como II grado, etc. La palabra **grado**, y aún más asociada a un número romano, **es un concepto armónico que siempre debe designar un acorde. Los grados son acordes y no notas**. Los grados, señalados con sus correspondientes números romanos, indican las verdaderas funciones tonales. En el sistema tonal no existen los grados melódicos, no tienen utilidad para el análisis, ni para hacer música. La música tonal se hace con sucesiones de acordes, no con sucesiones de sonidos. La melodía no es una sucesión de sonidos cualesquiera, sino de aquellos que mantienen su relación con el acompañamiento, explícito o implícito, que lo sustenta.

Me gustaría que revisáramos en nuestra forma de hablar las siguientes expresiones:

- “en una escala mayor los semitonos se encuentran entre los *grados III-IV y VII-VIII*”,
- “esta es una melodía por *grados conjuntos*”,
- “los *grados de la escala* son”, ...

Este modo de expresarse debería empezar a ser suprimido lo más rápidamente posible tanto de los libros de texto como del pensamiento de los músicos, porque no añade más que

confusión al asunto. El significado melódico de estos números romanos es inaceptable y contradice su utilización como herramientas de análisis armónico. No pretendamos usar los mismos números III y IV para indicar una distancia de semitono y luego, en un análisis armónico para especificar los acordes correspondientes. Esto no tiene lógica alguna.

La pregunta que surge a continuación es la siguiente: ¿si no les llamamos grados cómo estaría bien llamarles?

La verdad es que tienen tantos nombres que no es necesario hacer uso de otro más.

Veamos un ejemplo:

Fig.11

¿Qué nombre damos a cada nota de esta conocida partitura?

En el primer compás, tanto en la mano izda. como en la dcha., vemos las notas **fundamental** (do), **tercera** (mi) y **quinta** (sol) del acorde de Tónica; éstos serán sus nombres. Lo señalamos con I bajo el compás. En el segundo compás tenemos en la melodía una sensible (“si”: **tercera** del acorde de dominante), una **nota de paso** (do) y la **quinta** del acorde (re); a continuación encontramos otra vez la **fundamental** del acorde de tónica (do). El acompañamiento, en la m. izda., despliega, en un patrón rítmico conocido con el nombre de bajo Alberti, las notas de los acordes de Dominante y Tónica señalados debajo con V – I. Vemos como en un mismo compás (el 2º) aparece dos veces un “do” y lo definimos de modo diferente, porque su modo de presentarse es distinta.

¿Cómo podemos llamar al “do” tónica si cada vez que aparece puede ser algo tan diferente? ¿Cómo podemos decir que el “sol” es la dominante si ni siquiera forma parte de este acorde en muchas ocasiones?

Aún así, y si por cualquier azar no hubiera quedado lo suficientemente claro, voy a sugerir nombres para diferentes notas y situaciones.

En una escala lo más adecuado sería decir: esta nota es la **1ª, 2ª, 3ª, ...** nota de la escala tal.

En una situación de música real, viva, de una partitura concreta, lo lógico es decir: esta nota es la **fundamental, tercera, quinta, séptima, ...** de tal acorde; o es **nota de paso, de floreo, apoyatura, ...** según sea el caso.

Además las notas tienen un nombre: do, re, mi, ...

¿De verdad hace falta ponerles un número romano debajo y llamarles grados y además ponerles un mote como supertónica y esas cosas? Mucho nombre para tan poca trascendencia.

Otra pregunta muy lógica que podemos hacernos es la siguiente: ¿Cómo es posible que las teorías formuladas por tantos y tan grandes pensadores de la música sean erróneas?

Mi opinión al respecto es la siguiente: en los sistemas modales y pentatónicos, donde la conducción lineal es el modo normal de desenvolverse la/s melodía/s y donde los



acompañamientos, si los hay, se reducen a pequeños ostinatos, puede ser congruente llamar tónica al sonido primero de la escala y dominante al quinto. En estos casos el significado de estos sonidos va más allá de lo puramente anecdótico. Actúan de polos de referencia y de atracción. Su peso específico es de una gran transcendencia.

Es probable que el uso de los conceptos modales haya pasado a nuestra tonalidad y por tradición y herencia hemos venido a usar los mismos vocablos para significados radicalmente diferentes.

### **Conclusión**

Después de todo lo dicho y tomando como referencia la Tonalidad de Do Mayor, podemos concluir con toda solemnidad que **ni el “do” es tónica, ni el “fa” es Subdominante, ni el “sol es Dominante, ni el “si” es sensible, ni nada de nada**. No daré mi opinión del uso del concepto de supertónica o superdominante para definir algo musical porque es sencillamente dramático que a estas alturas siga ocurriendo. **Las funciones tonales las cumplen los acordes no las notas**. La tónica es un acorde, la dominante es un acorde, la subdominante ....

El atrevimiento y la ignorancia suelen ir de la mano. Con ello quiero decir que posiblemente mi ignorancia es la que me hace atrevido para exponer mis ideas contrarias a toda una corriente de pensamiento admitida tradicionalmente. Aún corriendo ese riesgo, hay que reconocer que la evolución y la tradición han luchado constantemente en combate desigual y con resultados variopintos. La revisión periódica de nuestros conocimientos (o de nuestras rutinas) es una práctica higiénica, saludable y aconsejable.

Para acabar sólo una anécdota, que viene a explicar el título de este breve artículo:

¿Saben Ustedes de aquel alumno que conocía tan bien (tan mal) la teoría de la asociación de notas a funciones que siempre asociaba la misma función con la misma nota y que a la pregunta colocada como título de este artículo:

**¿Cuál es la subdominante de Fa?**

Respondía entre gestos de sorpresa y disgusto,

**¡¡PERO, SI FA ES LA SUBDOMINANTE!!?**