

# DOMINANTES

## 1. Resolución de dominante.

En la lección [Escala menor armónica](#) ya vimos cómo funciona la resolución de un dominante: este tipo de acorde (un acorde Mayor con séptima menor) contiene un tritono, formado por su tercera y su séptima. El tritono (un intervalo de tres tonos, es decir, una #4 ó b5) es un intervalo disonante que exige una resolución, es decir, que se suavice la disonancia a continuación (para más detalles ver el punto 1 de la lección “Escala menor armónica”). El efecto es que cuando escuchamos un acorde dominante, nos resulta tenso, y esa tensión sólo se alivia cuando el tritono resuelve: la forma de que esto ocurra es que a continuación oigamos un acorde Mayor (o menor) a salto de 4ª Justa. De ahí la onomatopeya “Chim - Pon” para finalizar una melodía: “Chim” es el dominante, “pon” es el acorde a salto de 4ª Justa.

## 2. Dominantes secundarios.

En una tonalidad Mayor sólo hay un dominante, que se fundamenta sobre el grado V de la escala (dicho grado se llama Dominante, de hecho). Este es el *dominante principal* de la tonalidad. En una tonalidad menor, alteramos su grado V para producir la cadencia perfecta del V7 al I menor (de nuevo, ver “escala menor armónica”). Pero consideremos el I menor como grado VI de su escala relativa Mayor. Esto quiere decir que cuando vemos esa cadencia, nos encontramos el grado III7, si pensamos en un contexto mayor, que resuelve a salto de 4ª sobre el grado VImin. Es decir, vemos un acorde dominante que no pertenece a la tonalidad (el acorde que corresponde al grado III es min7), pero que se usa para generar tensión hacia un acorde que sí es diatónico a ella. O dicho de otra manera: vemos un acorde dominante que sirve para resolver sobre un grado de la escala diferente al grado I. A esto lo llamamos un *dominante secundario*.

Si usamos un dominante que no es diatónico a la tonalidad para resolver sobre el grado VI, ¿por qué no hacer lo mismo con el resto de grados? Podemos usar un dominante secundario para generar movimiento hacia cada uno de los grados de la tonalidad. Hay una excepción: el grado VII forma un acorde disminuido, que contiene un tritono. Resolver sobre él no obtiene un efecto conclusivo y por esta razón no es práctico acercarse a él con un dominante. Aparte de esto, un dominante secundario siempre está fundamentado sobre una nota diatónica. Para resolver sobre el grado VII habría que fundamentar el dominante sobre el #IV, que no pertenece a la tonalidad, y por tanto no podemos considerar como dominante secundario un acorde #IV7.

Así que si pensamos en un dominante que resuelva a salto de 4ª sobre cada grado de la tonalidad, obtenemos las siguientes posibilidades (a la derecha del recuadro, los acordes y sus dominantes en tonalidad de C Mayor):

GRADO DE LA ESCALA (MAYOR)	DOMINANTE QUE RESUELVE SOBRE ÉL	ACORDE (EN TONALIDAD DE C MAYOR)	DOMINANTE QUE RESUELVE SOBRE ÉL (EN C MAYOR)
I	V7 (dominante principal)	CMaj7	G7
II	VI7	Dmin7	A7
III	VII7	Emin7	B7
IV	I7	FMaj7	C7
V	II7	G7	D7
VI	III7	Amin7	E7
VII	No se utiliza	Bmin7b5	No se utiliza

Como se puede ver en el cuadro, todos los dominantes secundarios se fundamentan sobre notas que pertenecen a la tonalidad. Si ordenamos los dominantes que podemos encontrarnos dentro de ella, veremos que aparecen el I7, II7, III7, V7 (principal), VI7 y VII7. A nada que sepáis contar o leer números romanos, tal vez os llame la atención el hecho de que no aparece el IV7. La 4ª Justa del grado IV (Fa, en Do Mayor) es una nota que no pertenece a la tonalidad (bVII, o sea, Si bemol en Do Mayor). Es decir, que tal vez en una pieza podríamos encontrarnos un IV7, pero serviría para resolver sobre un acorde no diatónico, por lo que no se trataría de un dominante secundario, ya que estos sirven para resolver sobre acordes de la tonalidad.

A efectos de ritmo armónico, los dominantes secundarios se sitúan en compás o parte débil, porque el acorde sobre el que resuelven es el que ocupa el compás o parte fuerte a continuación.

### 3. Segundo relativo.

Imaginemos el dominante principal de la tonalidad, que se fundamenta sobre el grado V y resuelve sobre el grado I. Podemos suavizar el paso hacia el V precediéndolo del II-7. De hecho, en jazz el movimiento armónico II-7, V7, I es la progresión más común.

Al utilizar un dominante secundario, podemos considerarlo un acorde V7 de alguna otra tonalidad relacionada con la principal, que tomamos prestado momentáneamente. Esto se llama *modulación introtonal*: no estamos cambiando a otro tono realmente; en cuanto el dominante resuelve ya estamos de vuelta en el tono original. Es como si se hubiera sugerido la sonoridad del nuevo tono, pero el cambio a otra tonalidad no hubiera llegado a producirse; simplemente hemos cambiado a otra “región” dentro de la tonalidad original.

Si consideramos que un dominante secundario es grado V de otra tonalidad, dicha otra tonalidad es aquella sobre la que el dominante va a resolver: por ejemplo, si estamos en C Mayor y vemos un A7, va a resolver sobre Dmin. Momentáneamente estamos utilizando un acorde (A7) que proviene de la escala de D menor armónica, es decir, de la tonalidad de D menor. Esa otra tonalidad también tendrá un grado II con el que podemos hacer más suave el paso al dominante. Por eso decimos que un dominante tiene un Segundo Relativo: el grado II de la tonalidad en la que el dominante es V7. El segundo relativo de un dominante siempre está fundamentado sobre la 5ª Justa de este, o dicho de otra manera, el dominante está a salto de 4ª J. de su segundo relativo.

No todos los segundos relativos son iguales; si el grado sobre el que vamos a resolver es Mayor, el segundo relativo será grado II de una tonalidad Mayor, y por tanto será un acorde min7. Por el contrario, si el acorde sobre el que va a resolver un dominante es menor, ese V7 proviene de una escala menor armónica, y en este caso el grado II fundamenta un acorde de tipo min7b5 (semidisminuido). Así que nos encontraremos dos tipos de progresiones II, V, I:

EL ACORDE DE RESOLUCIÓN ES MAYOR			EL ACORDE DE RESOLUCIÓN ES MENOR		
IImin7	V7	Imaj7	IImin7b5	V7*	Imin

\*Este dominante tendrá tensiones alteradas (b9 ó b6/#5) porque la escala sobre él es Frigia Mayor (1,b2,3,4,5,b6,b7).

En teoría, los dominantes con las tensiones b9 y/o b6 (que por enarmonía es lo mismo que #5) se utilizan para resolver sobre un acorde menor, pero en la práctica también podemos encontrarlos precediendo a un acorde Mayor, ya que las tensiones alteradas incrementan la necesidad de resolución. Así pues, en la práctica nos encontraremos tanto dominantes naturales (cuyas tensiones disponibles son 9 y 13) como alterados (b6 y b9) para resolver sobre acordes Mayores. Normalmente el segundo relativo de un dominante natural (con tensiones 9 y 13) es de tipo min7, y el de un dominante alterado (con b6 y b9) es min7b5.

En cuanto a ritmo armónico, el segundo relativo de un dominante se sitúa en parte o compás fuerte (o al menos más fuerte que la parte o compás en la que se produce el dominante). Todo dominante puede compartir su ritmo armónico (es decir, el tiempo que se le dedica, por ejemplo, un compás) con su segundo relativo (de forma que en el ejemplo, el II duraría medio compás, seguido de medio compás de V7). Así una progresión V7 | I | podría sustituirse por IImin7 V7 | I |.

ACORDE (EN TONALIDAD DE C MAYOR)	DOMINANTE QUE RESUELVE SOBRE ÉL (EN C MAYOR)	SEGUNDO RELATIVO DEL DOMINANTE	PROGRESIÓN II V I		
CMaj7	G7	Dmin7	D-7	G7	CMaj7
Dmin7	A7	Emin7b5	E-7b5	A7	D-7
Emin7	B7	F#min7b5	F#-7b5	B7	E-7
FMaj7	C7	Gmin7	G-7	C7	FMaj7
G7	D7	Amin7	A-7	D7	G7
Amin7	E7	Bmin7b5	B-7b5	E7	A-7
Bmin7b5	No se utiliza				

#### 4. Sustituto tritonal.

Lo que le confiere a un dominante su sonido característico es el intervalo de tritono que se forma entre su 3ª Mayor y su 7ª menor. Pongamos por caso A7, formado por las notas A, C#, E y G. El tritono se forma entre C# y G (5ª disminuida). Pues bien, hay otro acorde que contiene exactamente el mismo tritono: Eb7, formado por las notas Eb, G, Bb y Db. La nota Db es enarmónica de C#, y nuevamente de G a Db hay una 5ª disminuida, o si pensamos en el intervalo de G a C#, una 4ª aumentada (que suena igual que una quinta disminuida porque supone la misma distancia: 3 tonos, de ahí el nombre).

El acorde que nos ha servido de ejemplo, A7, tiene tendencia a resolver sobre un acorde (Mayor o menor) con fundamental en la nota D, que es la 4ª J. de A. Esa tendencia está determinada por el tritono contenido en A7, así que si Eb7 contiene el mismo tritono, también puede resolver sobre D. Es decir, que un dominante, en vez de resolver a salto de 4ª J, también puede resolver a medio tono por detrás. Por cierto, la nota Eb está a salto de tritono de A.

The image shows two musical examples of tritone resolution. Example 1 shows the A7 chord (notes A, C#, E, G) resolving to the D chord (notes D, F#, A, C). The tritone G-C# is highlighted. Example 2 shows the Eb7 chord (notes Eb, G, Bb, Db) resolving to the D chord. The tritone G-Db is highlighted. Fingerings for the bass staff are shown in circles: (6 5) for A7, (7 4) for D, (6 5) for Eb7, and (7 4) for D.

1: A7 resuelve sobre D. El tritono está formado por las notas G y C#, en las cuerdas 4 y 3, respectivamente. La voz de G baja un semitono hasta F# a la vez que la de C# sube un semitono hasta D, resolviendo el tritono / 2: Eb7 resuelve sobre D. El tritono está formado por las notas G y Db (enarmónica de C#), en las cuerdas 4 y 3, exactamente en los mismos trastes que antes. La resolución del tritono es igual que en el caso 1.

Todo dominante tiene a salto de tritono otro dominante que contiene el mismo tritono que el dominante original, por lo que podemos sustituir uno por otro. En el ejemplo, se dice de Eb7 que es el *sustituto tritonal* o el *dominante sustituto* de A7. Asimismo, todo dominante puede ser considerado el sustituto tritonal de otro dominante, y por tanto puede resolver a medio tono por detrás en lugar de a salto de 4ª. Por ejemplo, A7 podría resolver sobre G#. En ese caso hablaríamos de una *resolución inesperada*: cuando un dominante secundario resuelve a medio tono por detrás como lo haría un sustituto, o al revés, cuando un dominante sustituto resuelve a salto de cuarta como lo haría un secundario.

La escala a aplicar sobre un dominante sustituto es la escala Lidia b7 (también llamada *Lidia dominante* u *Overtone*), el cuarto perfil de la [escala menor melódica](#). Este tipo de dominante tiene todas las tensiones disponibles, pero *achtung achtung*, la oncenava es aumentada. La novena y la trecena son Mayores. Normalmente nos los encontraremos con cifrados tipo X7#11 ó X13#11. También podemos encontrarnos dominantes tipo X7b5. La b5 es enarmónica de la #11. Siempre que veamos un dominante con oncenava aumentada o b5, debemos sospechar que se trata de un sustituto tritonal.

Como todos los dominantes, los sustitutos pueden ir acompañados de su segundo relativo, aunque es muy frecuente encontrarlos precedidos del segundo relativo del dominante al que sustituyen, formando una línea de bajo cromática. En el siguiente ejemplo, Db7 sustituye a G7, cuyo II relativo es D-7:

The image shows a musical example where G7 resolves to D-7, with Db7 acting as a tritone substitute for G7. The bass line shows a chromatic descent from G to F to E. Fingerings for the bass staff are shown in circles: (5 3) for G7, (4 3) for D-7, and (4 2) for Db7.

## 5. Acercamientos cromáticos.

En el punto anterior hemos visto que podemos suavizar el paso hacia un acorde precediéndolo de un dominante a medio tono por encima, es decir, usando el sustituto tritonal del dominante que resuelve sobre él. En este caso, el dominante sustituto es un acorde de *acercamiento cromático superior*.

También podemos hacer un *acercamiento cromático inferior* a cualquier acorde si sustituimos el dominante que resuelve sobre él por un acorde disminuido a medio tono por debajo del acorde al que vamos. Esto es debido a que el acorde dim7 es como una primera inversión de un dominante alterado (X7b9). Por ejemplo, G7b9, formado por las notas G, B, D, F y Ab, contiene al acorde Bdim7, formado por las notas B, D, F y Ab. Si hacemos la primera inversión de G7b9, el bajo está en la nota B, lo que resulta en una sonoridad muy similar (ver imagen). También podemos acercarnos desde el semitono inferior utilizando un acorde semidisminuido (min7b5), que sugeriría la sonoridad de un dominante con 9ª natural (G9, formado por G, B, D, F y A).

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff, titled 'Progresión original', shows a sequence of chords: D-7 (triad: D, F, A), G7 (triad: G, B, D), and CMA7 (triad: C, E, G). Below the staff are guitar fingerings: D-7 (4, 4, 5), G7 (4, 3, 3), and CMA7 (4, 2, 3). The second staff, titled 'Sustituimos dominante por Dim7', shows a sequence: D-7 (triad: D, F, A), B°7 (triad: B, D, F), and CMA7 (triad: C, E, G). Below the staff are guitar fingerings: D-7 (5, 3, 5), B°7 (3, 1, 3), and CMA7 (5, 4, 5). A vertical double bar line separates the two progressions.

En resumen: podemos acercarnos a un acorde de la tonalidad principal desde un semitono inferior, y en tal caso el acorde de acercamiento será Xdim7 ó Xmin7b5, o bien desde un semitono superior, en cuyo caso usaremos un X7 ó X7#11. En ambos casos los acordes de acercamiento tienen la misma función que el dominante situado a una cuarta por debajo del acorde de resolución.

## 6. Cadenas de dominantes o de II V's.

Cuando dos acordes están a salto de 4ª diatónica (que normalmente es Justa), ya sean dominantes o no, permiten un enlace suave, ya que uno y otro tienen dos notas en común, si son cuatrías, o al menos una, en caso de que sean tríadas. Debido a esto estamos acostumbrados a escuchar *ciclos de 4as*, es decir, progresiones armónicas en las que cada acorde está a salto de 4ª diatónica del anterior (se llaman "ciclos" porque después de 7 acordes, llegamos de nuevo al primero). Esta es una de las varias razones por las que el movimiento II V I funciona muy bien y se utiliza tan frecuentemente: el V está a salto de 4ª del II, y el I a salto de 4ª del V.

Si a esto le sumamos que la tendencia de un acorde dominante hacia el acorde a salto de 4ª es aún mayor, y que podemos acercarnos al grado V7 de una tonalidad con su dominante secundario, está claro que podemos hacer cadenas bastante largas de dominantes en saltos de 4ª J. que van resolviendo unos sobre otros, por ejemplo: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, etc. La parte B de cualquier *Rhythm Changes* es una muestra de ello.

También es frecuente que nos encontremos cadenas de II V's, porque cada dominante puede compartir su ritmo armónico con su segundo relativo. En este tipo de casos, los dominantes resuelven a salto de 4ª sobre el IImin7 del siguiente dominante, por ejemplo: E-7 A7 | D-7 G7 | C-7 F7... Otra posibilidad es que veamos que la resolución de un dominante se retrasa, porque el segundo relativo del siguiente está intercalado entre ambos, por ejemplo: tenemos la progresión D7 | G7 |. Intercalamos el II relativo de G7, que es D-7, por lo que la progresión queda D7 | D-7 G7 |. Esta opción es menos frecuente para una cadena de II V's.

Normalmente estas cadenas se componen pensando desde un acorde que es el objetivo de la resolución final. Es decir, primero vemos a dónde queremos llegar, en cuántos compases y con qué ritmo armónico (normalmente, uno o dos acordes por compás). Luego decidimos si queremos hacerlo encadenando dominantes o II V's, y luego escribimos la cadena de derecha (final) a izquierda (principio).

## 7. Escalas a aplicar.

Al final, lo que más importa a un guitarrista de toda esta teoría acaba siendo poder responder a una pregunta bastante básica: “¿dónde pongo el dedo?”. Cuando estamos componiendo, o más aún, improvisando, tenemos que saber de antemano qué escalas vamos a utilizar a lo largo de una progresión armónica. Hasta ahora, siempre nos encontrábamos acordes dentro de la misma tonalidad, por lo que con usar simplemente unas pocas digitaciones de la escala Mayor y, eventualmente, la nota alterada de la escala menor armónica, improvisar estaba bastante resuelto. Sin embargo aquí empiezan a aparecer acordes que implican notas no diatónicas a la tonalidad principal, lo que supone una mayor dificultad.

Hay dos criterios a la hora de enfrentarnos al problema de qué escala utilizar. El primero sería el criterio más clásico, que no sólo es aplicable a dominantes secundarios, sino también cuando nos encontremos con cualquier acorde no diatónico: utilizaremos la escala principal con los mínimos cambios impuestos por la armonía. Por ejemplo: *estamos en tonalidad de C Mayor, y aparece un A7, formado por las notas A, C#, E y G. La escala que aplicaremos sobre A7, con A como fundamental, estará formada por las notas de C Mayor, pero cambiando la nota C por C#, que es el único cambio en la escala implicado por el acorde. En total, la escala es: A B C# D E F G. Con respecto a A, los intervalos que forma dicha escala son (1 2 3 4 5 b6 b7). En conclusión, la escala a utilizar será A Mixolidia b6*. Este criterio puede ser muy útil siempre que introduzcamos un acorde no diatónico en situaciones de composición, en las que tenemos tiempo para pensar. Con respecto a los dominantes secundarios, no me parece el más aconsejable, ya que éstos siempre pueden ir acompañados de su segundo relativo, que implicará otros cambios en la escala, y ello supondrá aplicar escalas diferentes. *En el ejemplo, si A7 estuviera precedido por E-7b5 (formado por las notas E, G, Bb y D), la escala sobre A estaría formada por las notas A Bb C# D E F y G, lo que supondría la fórmula (1 b2 3 4 5 b6 b7), que corresponde a la escala Frigia Mayor*.

El otro criterio sería asociar siempre las mismas escalas a las mismas situaciones armónicas: siempre que veamos un dominante que resuelve sobre un acorde menor, o siempre que veamos un dominante con las tensiones b6 y/o b9, usaremos escala Frigia Mayor o escala Alterada, y siempre que veamos un dominante que resuelve sobre acorde Mayor (o que contenga tensiones naturales), usaremos escala Mixolidia. Siempre que veamos un dominante que resuelve a medio tono por detrás, o que tenga b5 ó #11, aplicaremos la escala Lidia b7. Este criterio es útil para situaciones de improvisación, para las que podemos estar entrenados de antemano, ya que siempre elegimos dentro de un número muy limitado de posibles escalas. Simplificar la forma en que pensamos nos permite actuar más rápido en tiempo real.

La escala Alterada (1 b2 b3 b4 b5 b6 b7, ver escala menor melódica) se puede aplicar sobre cualquier dominante alterado, porque por enarmonía, sus intervalos son los de un dominante con todas las posibles tensiones alteradas. La b4 es igual que una tercera Mayor. La b3 es equivalente a una #2, y cuando un intervalo aparece como tensión en un acorde se cifra como intervalo compuesto, es decir, superior a la octava, por tanto se cifra como #9. La b5 se puede cifrar así o como #11, la b6 aparece tal cual en el cifrado, aunque es enarmónica con la #5. La b7 es propia de cualquier dominante. Así que otra forma de escribir la fórmula de la escala podría ser: (1, b9, #9, 3, b5/#11, #5/b6, b7). Por tanto, es aplicable sobre cualquier acorde dominante con tensiones alteradas (las dos posibles novenas o quintas alteradas): X7b9, X7#9, X7b5, X7#5. Charlie Parker es célebre por utilizarla incluso sobre dominantes naturales, a los que normalmente correspondería una escala Mixolidia.

Hay situaciones en que varias escalas podrían ser aplicables dependiendo del contexto: en el punto 2 he mencionado que si nos encontramos un acorde IV7 no es un dominante secundario; normalmente será un acercamiento cromático superior al grado III, o bien estaremos en un contexto de blues, estilo en el que los acordes I, IV y V son dominantes (también podría aparecer como un elemento de *intercambio modal*, ya lo veremos). Hay que situar ese acorde en su contexto desde un punto de vista analítico; de ello depende aplicar sobre él la escala Lidia b7 (si resuelve a medio tono por detrás), o la escala Mixolidia (en caso de que resuelva sobre el grado bVII o se trate de un intercambio modal proveniente del Dórico). Ponerse a improvisar sin saber qué escalas aplicar puede ser muy frustrante (y si es delante de público, más aún!). Por tanto, siempre hay que observar hacia dónde se dirige un dominante. Al resolver éste sobre un acorde de la tonalidad, volveremos a utilizar la escala principal.