



X JORNADAS

DE INVESTIGACIÓN
HUMANÍSTICA
Y EDUCATIVA

Cultura,
comunidad
y sociedad

Caracas, 23 al 27 de noviembre de 2009



Armonía y funcionalidad tonal

Miguel Astor
Escuela de Artes. FHE- UCV
migualastor@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Armonía,
tonalidad,
significado.

En este texto se hace una serie de reflexiones y propuestas en torno a problemas de teoría musical. Se propone una revisión de conceptos sobre *funcionalidad tonal*, *significado del lenguaje tonal*, *fenomenología de la tonalidad*, y revisión de la enseñanza de la armonía tonal.



REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE FUNCIONALIDAD TONAL

En la tonalidad mayor-menor, el hecho más relevante es el de la funcionalidad tonal. Los tratados de armonía tradicionales no han enfocado este aspecto del estudio de la armonía desde una perspectiva correcta porque en la mayoría de los mismos, la referencia a los fenómenos armónicos es de tipo objetivo, como si los mismos fueran hechos naturales susceptibles de ser observados como tales desconociendo los aspectos subjetivos que, en el fondo, son los factores constituyentes de nuestra experiencia musical dentro del campo de la armonía tonal. En este sentido nuestro trabajo busca demostrar el carácter subjetivo de la funcionalidad tonal, y, a diferencia de lo que pudiera pensarse, como esta subjetividad es uno de los aspectos más ricos e importantes de la llamada “ciencia armónica”¹.

Una de las principales consecuencias de esta falta de reconocimiento del carácter subjetivo de la funcionalidad tonal es la muy común confusión entre “función” y “acorde”. SCHOLZ (1946) en su texto de armonía se observa claramente esta confusión:

El acorde que se basa en la nota fundamental de una escala, se denomina *acorde de tónica* o, simplemente, *tónica*; el que se levanta sobre el quinto grado de la misma escala recibe el nombre de *acorde de dominante* o *dominante*. Este último, no obstante lo que su nombre parece indicar, ocupa, en realidad, una situación subordinada respecto del de *tónica*, pues, como se acaba de ver, no tiene aptitud conclusiva. (SCHOLZ 1946: 19)

SCHOLZ confunde acorde y grado con función, y afirma que algunos *acordes* están subordinados a otros basados en apreciaciones subjetivas de tipo funcional. DE LA MOTTE (1989) en forma más inteligente intenta una aproximación histórica, desde las obras y no trata de dar explicaciones “subjetivas”. Nos revela que esta confusión data del tratado de RAMEAU del siglo XVIII, aunque no se percata de la confusión de mar-

1. Aunque nosotros creemos que es un error llamar a la armonía “ciencia”, solo por poseer una serie de leyes y reglas de estilo. La armonía como toda la música, en el fondo es un arte y como tal su fin es primeramente estético antes que puramente técnico.



Las denominaciones de *tónica*, *subdominante* y *dominante* se remontan de Rameau, en cuyo sistema tienen aún, ciertamente, otro sentido. Cada acorde de séptima en un encadenamiento por movimiento descendente de quinta constituía, para Rameau, una *dominante* (DE LA MOTTE 1989:22)

DE LA MOTTE destaca que los acordes tienen “funciones”. Que los acordes “funcionan”. Pero a la vez, identifican las funciones con los grados de la escala. En algún momento afirma:

La regla dada al comienzo de este capítulo, de que la T tiene que seguir a la D, carece de validez al emplear los acordes de sexta. La sucesión D S₃ o D₃ S₃ no es, desde luego, algo inhabitual en la época de Bach. (DE LA MOTTE 1989: 33)

El clásico texto de ZAMACOIS (1984) ni siquiera menciona las funciones como tales. En dicho tratado, los nombres de los grados de la escala aparecen mencionados a la manera tradicional: *tónica*, *supertónica*, *mediante*, *subdominante*, *dominante*, *superdominante*, *sensible*. Dicha notación no parece seguir un criterio lógico ni único. En efecto, los grados I, IV y V designados como *tónica*, *subdominante* y *dominante*, parecen seguir criterios funcionales. Pero el nombre *mediante* solo parece indicar que el III grado se encuentra *en medio de* la tónica y la dominante; la razón de los nombres *supertónica* y *superdominante* (uno “sobre la tónica” y otro “sobre la dominante”) es tan banal y contradice los términos funcionales de tal modo que debiera erradicarse². En la mayoría de los textos tradicionales, el concepto de *función* no es mencionado. La mayoría de estos textos tradicionales (nos referimos a los tratados de REBER, CAUSSADE y DUPRÉ) estudian los acordes como entes autónomos. Algunos tratados más modernos como el de NORDEN (1971), pretendiendo ser más analíticos y precisos, optan por utilizar la nomenclatura por grados de la escala: I, II, III, IV, V, VI, VII³.

Después de esta breve revisión bibliográfica, tendríamos que definir lo que es *función*, lo que es *acorde* y entender las diferencias entre estos dos conceptos para abolir la confusión a la que nos hemos referido.

2. En efecto, “supertónica” podría entenderse como una “tónica más fuerte” y lo mismo con el término “superdominante”. Sin embargo, esta nomenclatura absurda se sigue enseñando y repitiendo en los textos de teoría. Por otra parte, ¿qué sentido tiene darle “nombres” a los grados de la escala que no sean otros que I, II, III, etc?

3. SCHÖNBERG en su *Tratado de Armonía*, así como en sus *Funciones Estructurales de la Armonía*, también hace uso de la notación por grados.



Un *acorde* es una estructura vertical constituida por la superposición de dos o más intervalos. En la tonalidad los *acordes* se organizan por superposiciones de dos o más intervalos de 3^{a4}. Es decir, el acorde *está definido por las notas*. La *función* es la *sensación* que se produce en nuestra percepción como consecuencia de las relaciones entre los acordes.

Como vemos, el concepto de *acorde* nos refiere a una realidad *física*, los sonidos y las superposiciones de intervalos; en tanto que el concepto de función nos refiere a aspectos *psicológicos* vinculados a hechos de percepción en relación con la armonía. Los acordes los podemos entender *fenomenológicamente*, las funciones las podemos entender *psicológicamente*. *Por eso es contradictorio hablar de “la tríada tónica” o el “acorde de dominante”.* Lo correcto sería referirse a “la tríada del I grado” o “el acorde del V grado”. Esto nos lleva a hacer una tercera consideración. Los acordes *son objetivos*, el acorde del I grado de la tonalidad de do no puede ser nunca el del V grado, un acorde únicamente se puede identificar y analizar de una sola forma. En tanto que las funciones, como hechos de percepción, *son subjetivas*: un mismo acorde puede ser percibido con funciones diferentes de acuerdo a cómo se presenten las condiciones de enlace con los acordes circundantes. Esta es la diferencia esencial entre *acorde* y *función tonal*.

DIFERENTES TIPOS DE NOTACIÓN ARMÓNICA

DIETHER DE LA MOTTE, en su texto de Armonía, estudia progresivamente las funciones. Comienza estudiando las funciones principales (con sus inversiones) a las cuales agrega la dominante con 7^a (D⁷), la dominante con 7^a sin fundamental (D⁷) del VII grado, las funciones principales en el modo menor y el acorde napolitano, cuya función sería “subdominante napolitana” (Sn). Finalmente, añade las funciones sobre los grados II, III y VI de ambos modos. Estas funciones las designa con el nombre de *funciones relativas*, a las cuales agrega los *contracordes relativos*, para referirse a aquellas

4. Dos voces no pueden llamarse **acorde** porque constituyen un intervalo simple.



funciones que siendo secundarias no son relativas. Es decir, las funciones adicionales que se forman en los grados III y VI. La gran virtud del texto de DE LA MOTTE es su carácter histórico. Particularmente importante es su reinterpretación funcional de acuerdo con el estilo.

DE LA MOTTE propone la siguiente notación:

T	<i>Tónica</i>
Sp	<i>Subdominante paralela</i>
Tg	<i>Tónica contracorde</i>
Dp	<i>Dominante paralela</i>
S	<i>Subdominante</i>
D	<i>Dominante</i>
Tp	<i>Tónica paralela</i>
Sg	<i>Subdominante contracorde</i>

Consideramos excelente esta propuesta de notación de DE LA MOTTE, aunque él mismo, en su tratado, no aclara totalmente la diferencia entre *acorde* y *función*, pese a que su estudio es estrictamente funcional. No es nuevo. La teoría musical está sujeta a constantes reinterpretaciones. Como ejemplo de ello tomemos el siguiente caso: la teoría tradicional de la música enseña que los nombres de los grados de la escala son los siguientes:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Tónica	Supertónica	Mediante	Subdominante	Dominante	Superdominante	Sensible



Tal notación, repetida a lo largo de los años por los estudiantes de música y por los textos de teoría tiene poco que ver con la realidad y confrontada con la definición de *función tonal*, se presta para interpretaciones absurdas. Pero a la luz de nuestra comprensión armónica actual, es necesaria una revisión conceptual. Creemos que en la teoría debería enseñarse la división en dos grupos de los grados de la escala: los grados *tonales* (I-IV-V), que por convención los hemos llamado tónica, subdominante y dominante⁵; y por otro lado los grados *modales* (III-VI), grados que están en el punto medio (o lo que es lo mismo *en relación de mediente*) entre la tónica y la dominante, en el caso del grado III y entre tónica y subdominante, en el caso del grado VI. Schönberg quien parece haberlos identificado de este modo los designa muy inteligentemente como *mediente* al III grado (*mediente superior*) y *submediente* al VI grado (o *mediente inferior*). Los grados tonales, como indica su nombre, *definen la tonalidad* (el tono). Mientras que los grados modales *definen el modo* mayor o menor. Quedan dos grados fuera de esta clasificación, aquellos que están un grado por encima y por debajo de la tónica. Al VII grado del modo mayor, situado a un semitono de la tónica y por consiguiente generando un gran sentido de atracción hacia la misma, se le llama *sensible*. ¿Cómo llamar al II grado de la escala? Si observamos el modo frigio, cuya estructura es la opuesta a la del modo mayor, encontramos la *sensible* en el II grado. Igualmente por tradición el modo menor para reforzar el carácter tonal (y no modal) del mismo ha sufrido modificaciones en su estructura que lo acercan más a la tonalidad moderna. Es así que al alterar el VI y VII grado se ha definido una variante del modo menor que llamamos *menor melódico*, mientras que alterando solamente el VII grado, (para crear *sensible*) la hemos llamado tradicionalmente *menor armónico*. El modo menor natural (o *eólico*) es así un modo defectivo, careciente de por sí de un sentido tonal bien definido por su estrecha relación con el antiguo modo *eólico* del *dodecachordon*. ¿Cómo caracterizar entonces a estos dos grados (II y VII) que pueden constituir *sensibles*? Es evidente que el factor que *activa* a estos grados como *sensibles* es su cercanía con la tónica. Una *sensible activa* es aquella que se encuentra a medio tono de la tónica. En tanto que estos grados están separados de la tónica por un intervalo mayor, es decir por

5. Lo lógico sería llamarlos
tensión 0, tensión media,
tensión máxima.



un tono, la *sensible* se debilita. No está *activa*. Proponemos entonces que tanto al II grado como al VII los denominemos *sensibles*. *Sensible activa* cuando la separación de la tónica es por semitono, y *sensible pasiva* cuando la separación de la tónica es por tono. Se podría argumentar que el II siempre es una *sensible pasiva*, pero no siempre es así. Cuando utilizamos el acorde napolitano, sobre el II grado rebajado, estamos llevando a cabo la *activación* de la sensible del II grado. Esto es fácilmente demostrable por la resolución del acorde napolitano. El II grado rebajado va al VII y luego a la tónica. Es decir, las dos sensibles se activan en la cadencia napolitana. Esto convierte al **Sn** en una suerte de equivalente en el II grado del **sD_{VII}**.

Nuestra notación de los grados de la escala quedaría definida de la siguiente manera:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Tónica	Sensible pasiva	Mediante	Subdominante	Dominante	Submediante	Sensible activa

Entonces, en lugar de designar los grados de la escala a la manera tradicional, proponemos que los nombres de los grados de la escala como grados tonales I, IV y V. Como grados modales III y VI. Y como *sensibles pasiva* y *activa*, respectivamente los grados II y VI del modo mayor. En el modo menor ambas sensibles son pasivas con excepción de la escala armónica en la cual se activa artificialmente la sensible del VII grado.

Toda esta consideración teórica acerca de la notación de los grados de la escala influye en nuestra propuesta de notación funcional, que comparte muchos de los aspectos de De la Motte. Al igual que todos los teóricos reconocemos dos tipos de funciones: principales y secundarias. Las principales son igualmente la tónica, la subdomi-



6. O lo que es lo mismo decir las funciones paralelas de la tónica mayor o menor, de la subdominante mayor o menor y de la dominante mayor.

7. Definir correctamente estas funciones ha sido un problema. Lo correcto sería denominar a las funciones **paralelas** como **funciones relativas** dado que se encuentran (en el modo mayor) una 3ª por debajo de la función principal y por tanto son las **relativas menores**

de las correspondientes funciones **mayores**. Pero en el modo menor las funciones relativas deberían estar a la 3ª superior, lo que desde el punto de vista práctico crearía confusión al cambiarse el criterio para definir las funciones en ambos modos. El mal menor consiste en llamar paralelas a las funciones

situadas una 3ª por debajo de la función principal y que comparten la **fundamental** de la función principal.

Mientras que, a falta de un mejor nombre, las funciones de los grados en relación de mediante que comparten la 3ª y la 5ª de la función principal las hemos llamado como funciones **contrarias** simplemente para expresar su sentido de función **opuesta** a la función paralela.

nante y la dominante (T-S-D en el modo mayor, t-s-d en el modo menor natural). Las funciones secundarias se dividen en dos tipos: las funciones paralelas: tónica paralela, subdominante paralela, dominante paralela (Tp-Sp-Dp en el modo mayor y tP-sP en el modo menor –no existiría dP)⁶ y las funciones *secundarias de los grados en relación de mediante*. Los acordes que se forman en estos grados que tienen la particularidad de compartir elementos pertenecientes a dos funciones principales. Así el VI (tónica paralela) contiene elementos de la subdominante y el III (dominante paralela) contiene elementos de la tónica. Nosotros hemos llamado a estas funciones con el nombre de funciones *contrarias*⁷.

Nuestra propuesta de notación funcional:

I	Tónica (T ó t)
II	Subdominante paralela (Sp ó sP)
III	Dominante paralela (Dp) o Tónica contraria (Tc ó tC)
IV	Subdominante (S ó s)
V	Dominante (D ó d)
VI	Tónica paralela (Tp ó tP) o Subdominante contraria (Sc ó sC)

La notación funcional ofrece grandes ventajas para el análisis musical, para comprender el por qué de las relaciones entre los acordes. Es, sin duda, la notación que puede explicar la totalidad de las relaciones armónicas. Sin embargo, hay que tener un gran entrenamiento armónico para tener la imagen sonora de la función. Algo semejante se puede decir de la notación por grados de la escala. Esta notación es mucho más simple y es la que encontramos en la mayoría de los tratados tradicionales de armonía. Simplemente señala el grado de la escala en la que se forma el acorde y el estado a través de la nomenclatura tradicional del bajo cifrado. Si bien es una notación más sencilla de aprender que la notación funcional y está relativamente cercana a ésta, al ubicar los



acordes en la escala, no permite sutilezas de análisis como el modo de los acordes, la diferenciación entre acordes mayores y menores, además de basarse en una notación ya caduca como es la correspondiente al bajo cifrado.

Un tercer tipo de notación es la notación alfabética, la cual tiene la ventaja de que expresa de inmediato la sonoridad del acorde, si el acorde es mayor o menor, si tiene intervalos disonantes agregados: 7^a, 9^a, 11^a, 13^a. El modo de designar las inversiones consiste simplemente en separar el acorde y la nota que está en el bajo con una línea diagonal, así C/E significa el acorde de do mayor con la 3^a (mi) en el bajo.

Mezclar estas tres formas de notación es una práctica lamentable que debería ser evitada. Constituye una suerte de *papiamento* musical con el algunos músicos y estudiantes pueden sentirse cómodos, pero deviene en un discurso incoherente que imposibilita cualquier reflexión seria desde el punto de vista del análisis armónico. Es por eso que cualquiera que sea la notación, prive la coherencia y no se mezclen las mismas. Por otro lado, como cada notación tiene sus aspectos positivos, estimamos que todas deben enseñarse durante el estudio de la armonía tradicional. El análisis por grados sería la visión *objetiva* del fenómeno armónico. Pero las funciones tonales permiten otra perspectiva derivada de los principios de conducción de voces de la cual aquí sólo podremos dar un pequeño bosquejo. De esta forma vemos como muchas sucesiones armónicas pueden comprenderse como derivados de un procedimiento previo más simple que funciona como el arquetipo raíz del movimiento que estemos estudiando en un momento dado. Observe el siguiente ejemplo, tomado del *Ave Verum Corpus* de Mozart. La sD_{VII} sustituye al S_3 y al S en una 4^a y 6^a de paso del tipo $S_3 T_5 S$:



Wolfgang Amadeus Mozart: *Ave Verum Corpus*.

S
et san - - - gui ne,
A
et san - - - gui ne,
T
et san - - - gui ne,
B
et san - - - gui ne,
D7 sDvii t (sDvii) D
3 5

La cadencia rota puede darse sin embargo a otros grados, recordemos que el fin de esta cadencia es *sorprender*. Observe estos ejemplos de Cadencia Rota. En el primer caso observamos la clásica cadencia rota al VI. El ejemplo proviene de un preludio de Chopin:

Frederic Chopin: Preludio en mi menor Op.28 N° 4

D4 3 D.7 tP

Veamos este bellissimo ejemplo tomado del mismo *Ave Verum Corpus* de Mozart. La dominante resuelve suavemente en el acorde del IV en primera inversión (es decir sobre el grado 6 de la escala). Sería erróneo considerar este IV grado como una subdominante. Lo lógico es analizarlo como una tónica sobre el IV grado: T_{IV} . El resultado,



(ante un texto dramático: “*in mortis examine*”-“en el trance de la muerte”) no podría catalogarse más que de “*esperanzador*”⁸. Observe que en el bajo se mantiene la sucesión de grados de la escala 5-6:

Wolfgang Amadeus Mozart:
Ave Verum Corpus

S
ex - a - mi - ne,

A
ex - a - mi - ne,

T
ex - a - mi - ne,

B
ex - a - mi - ne,
D6 5 4 3 T IV

En el siguiente ejemplo, tomado de un Novellette de Schumann, observamos el claro uso del acorde de VI grado como subdominante (*Subdominante contraria*):

Robert Schumann: Novelletten Op.21 N° 1 (1838)

Markirt und kräftig

Allegro marcatisimo

Sc D T S D⁷

8. Más adelante nos referiremos a este proceso de entender el significado de las relaciones armónicas, tan poco estudiado en los textos tradicionales de la armonía.



TELEOLOGÍA DE LA ARMONÍA. ¿PARA QUÉ SIRVE ESTUDIAR ARMONÍA?

Queda claro que el estudio de la armonía tonal es un aspecto central en la formación del músico y del musicólogo. Pero ¿queda realmente claro? ¿Cuántos estudiantes pasan por la clase de armonía y no son capaces de utilizar a conciencia los recursos de la armonía tonal, siquiera en una forma básica! ¿Es necesario realmente entonces el estudio de la armonía tonal? En la mayoría de los conservatorios de música venezolanos este estudio dura tres años lectivos. ¿Se justifica tal cantidad de tiempo para conocer una disciplina que en la práctica artística ya cuenta con cien años de desuso? Estas interrogantes nos llevan a reflexionar en torno a este punto de la enseñanza de la armonía. Su teleología, su necesidad en último término.

Antes de responder estas preguntas es necesario percatarnos de que el significado del estudio de la armonía ha cambiado radicalmente desde la época en que los primeros tratados fueron escritos. El primer tratado de armonía, en el sentido moderno del término, fue el escrito por Jean Philippe Rameau en el siglo XVIII, y desde entonces se han publicado una buena cantidad de textos que, en lo esencial, mantienen una estructura similar en cuanto a los temas y a la manera de presentarlos. Tendríamos que darnos cuenta de que para un estudiante de los siglos XVIII y XIX la armonía tonal era el lenguaje musical de su época. En la última sinfonía que se hubiera estrenado encontraría acordes con 7^{mas} que bajaban y sensibles que subían, que los compositores más notables y avanzados de su época huían de las quintas y las octavas paralelas como quien huye de la peste, y así por el estilo. Las reglas de la armonía eran las reglas de la composición. ¿Cuándo cambia esta concepción en la mentalidad de los músicos? ¿Cómo se establece este cambio? Es la música la que marca el momento de cambio. Algunos compositores sacudirán el lenguaje hasta llevarlo al extremo, como el Wagner de “Tristán”, César Franck y los últimos postrománticos. Sin embargo, el cambio radical de lenguaje se va a presentar con dos fenómenos de tipo histórico-estilístico. Uno, el impresionismo. Por



primera vez la música no se va a basar en las convenciones tonales, sino que la sonoridad por la sonoridad misma va a adquirir una autonomía completamente desconocida hasta entonces. El impresionismo va a hacer uso de escalas y modos ajenos al sistema tonal mayor-menor que había usurpado la concepción misma de música. Por fin conoceremos otros materiales, la disonancia perderá esa especie de “estigma tácito” que la subordina siempre a las consonancias. Casi simultáneamente, con el impresionismo, surge como la lógica evolución de la tonalidad como lenguaje, el atonalismo libre y su más importante sucedáneo el dodecafonismo. Pero más que una evolución de la tonalidad, el atonalismo puede considerarse una reacción contra la funcionalidad tonal. Se dan estos fenómenos en la música anterior a la Primera Guerra Mundial, por lo que no sería exagerado afirmar que la música representaba el final de un mundo.

9. Podría decirse que en la teoría armónica podemos detectar algunos “bastiones” de la así llamada **armonía tradicional** y otros tantos de la **armonía popular**. En el primer caso, podríamos ubicar al llamado acorde de 6° napolitana y los llamados acordes de 6°, aumentada, por otro lado, a las llamadas “**sustituciones al tritono**” (las cuales al igual que el acorde napolitano ya mencionado también se presentan en el II grado rebajado de la escala) en la armonía de jazz, así como un concepto más amplio de los llamados acordes alterados.

El otro fenómeno es el jazz. Este tomará los materiales armónicos y los trastocará de tal modo que conoceremos por primera vez el uso libre de los acordes disonantes de 7^a, 9^a, además de emplear todo un mundo armónico que simplemente había sido ignorado si es que alguna vez se conoció, en la armonía tradicional del conservatorio⁹. ¿Cuántas veces los egresados de las cátedras de armonía del conservatorio han sentido envidia de sus colegas jazzistas? Muchas, sin lugar a dudas. Quizás más que la que pueden haber sentido los jazzistas por sus colegas “académicos”. Esto no quiere decir que la llamada “armonía popular” sea la panacea. Lo que se gana en originalidad de acordes se pierde en cuanto a conducción de voces. Entonces, para ulteriores procesos en el aprendizaje de la composición como el aprendizaje de la fuga, de la orquestación y de las formas musicales, la armonía popular muestra esa carencia fundamental. Creemos, entonces, que ambas “armonías” deben complementarse y, ¿por qué no decirlo?, respetarse. ¿Cuáles serían los objetivos centrales de un curso de armonía? En primer término, armonizar melodías utilizando con eficiencia los recursos de la tonalidad. En segundo término comprender y manejar los diversos procesos de conducción de voces. Tercero, familiarizar al estudiante con los procesos armónicos a través de herramientas de análi-



sis musical. Por último, pero no menor, aplicar los recursos armónicos en la elaboración de arreglos corales y en la composición de formas musicales sencillas.

Pero hay dos aspectos que nos interesa señalar. En primer término creemos que la pérdida de vigencia posible de los estudios armónicos está vinculada al hecho de que en la enseñanza tradicional de la armonía no se presta atención al hecho fundamental de que ésta va más allá de las funciones, los acordes y las resoluciones. El hecho fundamental de la armonía es *el significado* que estos fenómenos ofrecen a la conciencia del oyente y que no podemos analizar más que a través de una interpretación subjetiva y frecuentemente emotiva del hecho musical. En efecto, solamente a través de una *fenomenología de la armonía*, de una *fenomenología de los acordes* es posible acercarse a ese aspecto tan inasible del estudio armónico. La armonía tonal tiene un carácter narrativo que no existe en gran parte de los lenguajes postonales, los cuales sustituyeron el mismo por la conquista de nuevas sensaciones estéticas¹⁰. Estos sacrificaron *la historia* contada, por la apertura estética a eventos sonoros que un oído del pasado hubiera calificado de ruidos. Y con todo, se ha seguido enseñando armonía como si viviéramos en la sociedad que entendía *el discurso* contado por la tonalidad. Por otra parte el reconquistar esa capacidad narrativa constituye quizás un reto para la música de hoy, cuando ya el mundo de las nuevas sensaciones sonoras ha sido conquistado, pero tiene poco que ofrecer si no existe un *significado* que pueda sentirse como parte de *un discurso* de tipo musical. Hacia esa síntesis está llamado el arte musical contemporáneo.

Por lo demás, la enseñanza tradicional de la armonía exige una renovación. Hoy, doscientos años después de la desaparición en la práctica del bajo cifrado, nuestros estudiantes continúan resolviendo bajos, a veces de acordes que nunca se usaron en la época de oro del bajo continuo. Esta práctica llevada sin conciencia, no conduce a nada. Equivale al *caletre* de nuestra primera infancia. El uso del bajo cifrado debe restringirse al mínimo necesario y nunca más allá de aquellos acordes que conoció en su época. Además, existen aspectos de la enseñanza armónica que deberían adelantarse y

10. Para ampliar este aspecto de la problemática ver MITCHELL (1972).



no dejarse para el final, porque dan la falsa sensación de que corresponden a una etapa avanzada del lenguaje armónico. Para esto veamos este simple ejemplo de Mozart. Pero no de cualquier Mozart, sino de Mozart el infante de 8 años:



Podemos encontrar ejemplos innumerables de acordes alterados de este tipo en compositores de distintas etapas. Incluso antes de que otras estructuras armónicas existieran (como el acorde de 9^a de dominante). Por consiguiente, debería hacerse una reingeniería de los contenidos de la armonía tradicional. Optimizarlos para que el estudio de la armonía tradicional se articule con el estudio de la armonía postonal y popular, que constituyen en gran parte el lenguaje musical de nuestro tiempo, que paradójicamente *no se estudia* en la clase de armonía.

Entonces hay trabajo que hacer. En primer término, una reinterpretación de la teoría musical, luego una fenomenología de la tonalidad para entender el proceso discursivo y de significado del hecho musical tonal y, finalmente, una reingeniería de los conceptos y de la forma que tenemos de enseñar la composición hoy, heredada de una época muy distinta y de mentalidades musicales muy lejanas ya en el tiempo.

Esta ponencia ha sido un llamado a la reforma de la enseñanza musical. Gran parte de nuestras escuelas siguen los mismos métodos, los mismos conceptos más por apego a una tradición que en gran parte se ha olvidado de la música. ¿Qué es la música? Alguien dijo alguna vez que era “el arte de los sonidos” o (¿peor aún?) “el arte de combinar los sonidos en el tiempo”. Quizás seguramente *música* es esa extraña sensación



que puede quedar en nosotros después que se escucha el último acorde. ¿Tan volátil y efímera es la música? No podemos saberlo, pero lo que sí sabemos hoy es que la música no son los símbolos, los signos, las representaciones que nos hemos forjado para hablar el lenguaje de los sonidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caussade, Georges (s/f): *Technique de l'harmonie*. Ed. H. Lemoine. Paris
- De La Motte, Diether (1989): *Armonía*. Ed. Labor. Barcelona.
- Dupre, Marcel (s/f): *Cours d'harmonie analytique*. Ed. Leduc. Paris.
- Koechlin Charles (s/f): *Traité d'harmonie* . 3 vol. Ed. Max Eschig. Paris
- Mitchell, Donald: (1972): *El lenguaje de la música moderna*. Ed. Lumen. Barcelona.
- Norden, Hugo: (1971): *Fundamental harmony*. Crescendo Publishing Company. Boston.
- Pedron, Carlos: (1998): *Tratado de Armonía*. Ed. Ricordi. Buenos Aires.
- Piston, Walter (1981): *Harmony*. W.W.W. Norton. New York.
- Reber, Henri (1865): *Traité d'harmonie*. Paris
- Reger, Max (s/f): *Contribuciones al estudio de la modulación*. Real Musical. Madrid.
- Scholz (1928): *Compendio de Armonía*. Ed. Labor. Barcelona.
- Schönberg, Arnold (1910): *Tratado de Armonía*. Ed. Ricordi. Buenos Aires.
- Schönberg, Arnold: (1959): *Structural Functions of Harmony*. W.W.W. Norton. New York.
- Zamacois, Joaquín: *Tratado de Armonía*. 3 vol. Ed. Labor. Barcelona