

**REVISIÓN CRÍTICA DE LAS RELACIONES CONCEPTUALES Y  
EL LÉXICO MUSICAL EN LOS TRATADOS DE ARMONÍA MÁS  
USUALES EN LA ACADEMIA MUSICAL COLOMBIANA**

DANIEL FELIPE RAMÍREZ VÉLEZ

MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
2015

**REVISIÓN CRÍTICA DE LAS RELACIONES CONCEPTUALES Y EL LÉXICO  
MUSICAL EN LOS TRATADOS DE ARMONÍA MÁS USUALES EN LA  
ACADEMIA MUSICAL COLOMBIANA**

DANIEL FELIPE RAMÍREZ VÉLEZ

Trabajo de grado presentado como requisito principal para optar al título de  
Magister en Música con Énfasis en Teoría de la Música

Asesor: GUSTAVO YEPES LONDOÑO, MA

MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
2015

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

PRESIDENTE DEL JURADO

---

JURADO

---

JURADO

Medellín, Agosto de 2015

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi tía Ana Cristina Vélez Issa (qepd) que siempre estuvo presente en mi formación personal y académica.

Al maestro Gustavo Yepes, por la paciencia y los buenos consejos.

A toda mi familia, por apoyarme siempre.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
Índice de figuras.....	7
Objetivos.....	12
Justificación.....	13
Introducción.....	15
Marco teórico.....	18
1. Los libros de armonía.....	27
2. Los primeros Capítulos.....	38
3. El concepto de inversión.....	39
4. Los armónicos naturales.....	45
5. La modulación.....	48
6. Dominantes aplicadas.....	80
7. El acorde de sexta napolitana.....	109
8. Los acordes de sexta aumentada.....	118

9. Simbologías.....	142
10. Conclusiones.....	161
11. Bibliografía.....	167
10. Anexo 1. Las encuestas.....	170

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- De la Motte, 1989, p. 137.

Figura 2- Ejemplo de inversión.

Figura 3- Inversión de la dirección de la interválica. (Copland, 2002, p. 257)

Figura 4- Inversión como trueque de posición relativa de dos o más voces. Copland, 2002, p. 258

Figura 5- Tabla de armónicos

Figura 6- Piston, 1998, p. 62

Figura 7- De la Motte 1989, p. 141

Figura 8- Hindemith, 1944, p. 101

Figura 9. Ejercicio resueltos

Figura-10 Ejercicio. Tratado de armonía de Hindemith. P. 109

Figura 11. Ejercicios resueltos.

Figura 12- Modulación I<sup>5-6</sup> Mozart, K 333. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 200)

Figura 13 – Haydn, String Quartet. Op. 77/2, Menuetto. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 202)

Figura 14- Mozart, Danza Alemana. K. 509/ 6

Figura 15- Schumman, Armer Waseikend (Aldwell & Schachter, 1989 p.212 )

Figura 16. (Aldwell & Schachter 1989, p. 422)

Figura 17. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 425)

Figura 18. (Schönberg, 1979, p. 174)

Figura 19. Dominantes secundarias. (Schönberg, 1979, p. 203)

Figura 20: (Schönberg, 1979 p. 208-209)

Figura 21 (Aldwell & Shachter, 1989, p 397)

Figura 22- (Aldwell & Shachter, 1989, p. 404)

Figura 23. (Adwell & Shachter, 1989, p. 407)

Figura 24. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 411)

Figura 25. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 413)

Figura 26. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 414)

Figura 27 (Piston, 1988, p. 250)

Figura 28 (Hindemith, 1997, p. 82)

Figura 29. (Korsakov, 1997, p. 117)

Figura 30. (Korsakov, 1997, p. 117)

Figura 31 (Zamacois, Libro II, p. 135)

Figura 32. (Zamacois, 2002, p. 172)



Figura 33. (De la Motte, 1989, p. 110)

Figura 34 (De la Motte, 1989, p. 112)

Figura 35. (De la Motte, 1989, p. 115)

Figura 36. (De la Motte, 1989, p. 120).

Figura 37. (De la Motte, 1989, p. 121)

Figura 38. (Yepes, 2014, p. 320)

Figura 39. Piston, Walter. Op. Cit. Pag. 393

Figura 40- Clasificación de las Sextas aumentadas. (Piston, 1944, p. 404)

Figura 41. (De la Motte, 1989, p. 145)

Figura 42. (De la Motte, 1989, p. 145)

Figura 43. (De la Motte, 1989, p. 145)

Figura 44. (De la Motte, 1989, p. 145)

Figura 45. (De la Motte, 1989, p. 146)

Figura 46. (Zamacois, 1997, p. 46)

Figura 47. (Zamacois, 1997, p. 48).

Figura 48. (Zamacois, 1997, p. 49)

Figura 49. ( Aldwell & Shachter, 1989, p. 479) Origen de una sexta aumentada

Figura 50. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 479)

Figura 51. (Aldwell & Schachter, 1989,p. 480)

Figura 52. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 482)

Figura 53. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 494)

Figura 54. (Hindemith, 1997, p. 88)

Figura.55. (Hindemith, 1997,p. 88)

Figura.55. (Hindemith, 1997,p. 88)

Figura 57. (Shöenberg, 1979, p. 290)

Figura 57. (Shöenberg, 1979, p. 290)

Figura 58. (Zamacois, 1950, p. 36)

Figura 59. (Zamacois, 2002, p. 21)

Figura 60.Fragmento de *El Mesías*, oratorio de Händel

Figura 60. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 53)

Figura 61. Fragmento de *Dido y Eneas* de Purcell

Figura 63. (De la Motte, 1989, p.37)

Figura 64. ( Piston, 1998, p. 317)

Figura 65- (Piston, 1998, p. 235)

Figura 66. (Korsakov, 2002, p. 126)

Figura 67. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 507)

Figura 68. (Kotska & Payne, 2004, p. 67)

Figura 69. (Piston, 1998, p.256)

Figura 70. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 402)

Figura 71. (Yepes, 2014, p. 143)

Figura 72. (Padilla, Anexo 1. p.161)

Figura 73. (Padilla, 2013. Anexo. p. 153)

## **OBJETIVO GENERAL**

- Relacionar algunos conceptos divergentes encontrados en los tratados de armonía más utilizados en Colombia, para establecer paralelos comparativos de dichos conceptos de la manera más clara posible y para recomendar su mejor aplicación a la teorización.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Determinar cuáles son los tratados de armonía más utilizados en la academia musical colombiana.
- Identificar los conceptos que difieren entre los autores de los textos de armonía más usuales.
- Realizar la comparación crítica de dichos conceptos y su denominación-verbalización, para llegar a elegir la manera más clara posible de presentarlos al estudiante de armonía y la comunidad académica, en especial, con el fin de lograr una teorización más precisa.

## JUSTIFICACIÓN

La situación actual de la investigación musical en Colombia viene teniendo un lento, pero firme avance, durante los últimos años.

En las universidades de nuestro país se han abierto un número significativo de programas académicos a nivel de maestría, que se espera sustenten el importante aspecto de la investigación musical, que tanto hace falta para tener una visión menos pormenorizada de la música, que muchas veces ha sido vista, incluso en la academia colombiana, como un arte simplemente práctico, no teórico.

Guzmán Naranjo (2007), en la presentación de su texto “Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical” se preocupa por la situación de la academia musical en Colombia:

“(…) Esa deficiencia bibliográfica incide de manera decisiva en un estado de incomunicación paralizante y en la precaria situación de los contenidos curriculares de los programas de formación en el país; las asignaturas para el estudio de la teoría y el análisis viven en un letargo intelectual que no se compadece con la actividad que, en estos campos, se observa en otros países de Latinoamérica(…) He escuchado con asombro a profesores universitarios afirmar que sólo hace música quien toca un instrumento, desconociendo la inmensa variedad de modelos conceptuales en que se sustentan las verdaderas interpretaciones”.

El desarrollo de un análisis de las relaciones conceptuales en los tratados de armonía permitirá obtener un documento que ayude a futuras investigaciones teórico- musicales. El resultado final de este trabajo podrá también solucionar algunas dificultades de comprensión acerca de algunos conceptos tratados de manera diferente por los diversos autores.

## INTRODUCCIÓN

No existe en la academia musical universal un consenso general sobre todos los conceptos referentes al estudio de la armonía. Aunque hay consideraciones que son aceptadas por la mayoría de los tratadistas, todavía subsisten muchas divergencias en la forma de explicar algunos conceptos.

Se hace necesario, para el estudiante de un programa profesional en música, comprender y relacionar algunos conceptos de la armonía que son tratados de diferente manera por cada autor. Por esta razón, esta investigación quiere hacer un análisis comparativo de esos tratados.

Dentro de la academia musical, se suscitan problemas de comunicación debido a la carencia de un lenguaje verdaderamente científico y común para el estudio musicológico. Si se revisan los tratados de armonía más usuales en la academia musical colombiana, pueden apreciarse diferencias en el tratamiento de conceptos y de símbolos que podrían indudablemente ser homogéneos para facilitar la comprensión y aplicación por parte de los estudiantes. Veamos algunos ejemplos:

- El cifrado utilizado por la mayoría de los tratados citados en esta investigación muestra diferencias en la utilización de los grados; algunos distinguen mayor y menor con mayúsculas y minúsculas y otros nó.
- Algunos utilizan una barra para indicar un acorde disminuido mientras otros utilizan un símbolo de grado, etc.

- Los tratadistas tienen diferentes puntos de vista respecto a la funcionalidad del 6/4 cadencial; algunos lo consideran una dominante y otros un acorde de tónica. Además, algunos lo cifran como  $V_{6/4}$  en el sistema Weber, en vez de  $I_{6/4}$ .
- El concepto de modulación difiere entre algunos tratados. El de Aldwell & Schachter habla de la distinción entre modulación y tonización mientras que los demás generalizan los procesos sólo como modulación. El Tratado del lenguaje tonal de Yepes hace una pertinente diferenciación de los conceptos Tonización y modulación.

El resultado de esta investigación pretende comparar los tratados de armonía más usuales en la academia colombiana, llegando a conclusiones que podrían ser de gran ayuda para profesores y estudiantes de música. También puede servir como punto de partida para futuras investigaciones con miras a la unificación del lenguaje musical. Sin embargo, el principal objetivo es dar inicio a una discusión seria acerca de la enseñanza de esta importante materia de la Gramática (teoría) musical.

En Colombia, la enseñanza laica –religiosa en la Colonia- de la música en academias, escuelas y conservatorios es algo posterior, comparada con la escuela europea. La mayoría de nuestros maestros de entre los siglos XIX y XX, acudieron a conservatorios franceses, lo que determinó una importante influencia de esta escuela entre nosotros. Actualmente, el número de instituciones musicales de formación académica ha crecido notablemente en número, llegando a muchas regiones del país y, en la mayoría de los casos, ellas hacen parte de algunas de las principales universidades e instituciones universitarias.



La enseñanza de las asignaturas de teoría musical en Colombia se ha enriquecido gracias a muchos músicos que han realizado sus estudios en el exterior y han ido dejando su legado con la obtención de nueva bibliografía para los estudiantes de música en el país. En la actualidad, la revolución informática está facilitando el acceso a una gran bibliografía musical que, en un futuro cercano, seguramente tendrá una importancia notable en la enseñanza de la teoría de la música.

En los dos primeros sondeos (2013 y 2015) realizados para esta investigación, se seleccionaron los tratados más usados en la academia musical colombiana, esto es, los que coincidían en más universidades.

Esta investigación trata de comparar conceptos que difieren y coinciden en dichos tratados, además de dar un punto de vista académico para la síntesis de los conceptos.

## MARCO TEÓRICO.

### MARCO GEOGRÁFICO:

La siguiente investigación se realizó con base en la población universitaria del nivel de pregrado en las instituciones de educación superior en Colombia. (Ver Anexo1)

### MARCO CONCEPTUAL:

La música ha sido considerada como ciencia desde los primeros acercamientos filosóficos en la antigua Grecia. Muchas han sido sus asociaciones con otras disciplinas científicas. Platón consideraba la música como un puro ejercicio intelectual. En su obra *“El banquete”* afirma: “El sentido del oído tiene un papel bastante secundario en este proceso, y -es más- puede incluso desviar de la auténtica comprensión y del ejercicio por excelencia de la música, que es y debe ser una actividad puramente intelectual: “una operación de la inteligencia”.<sup>1</sup>

Recordemos también a Fubini: “La música no es sólo objeto de nuestros sentidos; la música puede ser también ciencia, y en cuanto tal, objeto de la razón”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Fubini, Enrico. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial. 2005

<sup>2</sup> Ibid.

La concepción platónica demerita entonces la práctica en beneficio de la teoría, en una posición en que ya no podríamos concordar; pero lo contrario, es decir, demeritar la teoría en favor de la práctica, como suele suceder y nó tan raramente, sería otro error craso hoy en día.

Diferentes pensadores a través del curso de la historia han abogado por el quehacer científico musical, hasta llegar a la creación de una disciplina especializada, la musicología. Dentro de nuestro marco teórico, es pertinente hacer referencia a la definición de esta ciencia.

López Cano hace la siguiente definición:

“en 1955, la American Musicological Society definió la musicología como “un campo del conocimiento que tiene por objeto la investigación musical en cuanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” Se trata del estudio académico de la música, no en su aspecto práctico, como puede ser la interpretación y la composición, sino en una dimensión teórica y discursiva”<sup>3</sup>

Veamos ahora la definición de Yepes (2014):

“Por sus raíces, (la Musicología) sería el logos o tratado de la Música. Por tanto, y a pesar del uso más bien reciente de la palabra, quien escribiera sobre Música de manera especializada, autorizada y bajo el

---

<sup>3</sup> LÓPEZ CANO, ROBERTO. Musicología, Manual del usuario. P. 2 Recuperado de: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf>

método científico o formal y filosófico y no hiciera con ello creación musical, tecnología musical aplicada ni ejecución interpretativa, haría musicología, palabra que, en consecuencia, no debería restringirse sólo a aspectos históricos o antropológico culturales, como a veces se practica” (p. 326)

El Diccionario Harvard de la música<sup>4</sup> la define como:

“El estudio científico de la música, ya se realice sobre bases históricas o geográficas. Los métodos de la música son cualesquiera que demuestren ser fructíferos con respecto al objeto de estudio. Como la musicología ha ido diversificándose progresivamente en cuanto al tema y al método, se han borrado ciertas barreras tradicionales existentes entre sus subdisciplinas. Sin embargo, en términos prácticos, tal y como se refleja en las orientaciones de las sociedades profesionales, los departamentos académicos y las publicaciones científicas, suelen distinguirse varias disciplinas” (Randel, Don Michael (ed); 2003)

Estas disciplinas son cuatro: Etnomusicología, Musicología histórica, Teoría y “otros temas de estudio”.

La musicología se relaciona con muchas de las ciencias y humanidades y, aunque es una ciencia joven, ha venido teniendo un desarrollo importante en los países desarrollados. En esta investigación, la musicología será abordada desde la disciplina teórica y la musicología y su relación con el lenguaje.

---

<sup>4</sup> Diccionario Harvard de Música. Randel, Don Michael (ed). Alianza Editorial. 2003

## **Acerca del lenguaje.**

Quizás fue la invención de los símbolos escritos lo que dio un giro absoluto a la evolución de nuestra especie. Gracias a ese ingenioso gesto que ha evolucionado desde hace aproximadamente 5.000 años, podemos realizar la tarea de leer esta investigación.

En la música occidental, la notación no tiene la misma historia pero, al igual que cualquier lengua, todavía está en un constante cambio. A pesar de esto, es evidente la pertinencia de un lenguaje científico musicológico, no ya en la notación sino en el léxico lógico-verbal especializado, en forma tal que permita la necesaria univocidad científica en la actualidad, un aspecto por mejorar en el campo musicológico.

Yepes hace un llamado de atención en su artículo “Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones”:

“Es axiomático que las principales herramientas de comunicación académica entre los miembros de una comunidad científica son: el lenguaje riguroso o ensayístico, incluido en él un léxico especializado que dé cuenta de los conceptos que la disciplina respectiva maneja, en forma tal que haya una relación biunívoca entre vocablos significantes y objetos–conceptos significados y, si fuera aplicable, el sistema simbólico pertinente o notación propia. Dado que el conocimiento es colectivamente avalado y desarrollado por esa comunidad, un léxico no riguroso implica una enorme dificultad en

buena parte de un deseable progreso ascendente, es decir, cada vez mejor afinado, de aquella disciplina y sus logros”.<sup>5</sup>

En nuestra investigación, se tratarán aspectos relacionados con el léxico, que tiene su fundamento teórico en la filosofía del lenguaje, la semántica, la semiología y las demás ciencias del lenguaje. No se tratarán estas ciencias de manera explícita, pues el principal objetivo es realizar una relación de los conceptos encontrados en los siete textos de armonía más utilizados en el país, según dos sondeos realizados en los años 2013 y 2015. Sin embargo, haremos un breve recuento de algunos conceptos básicos.

La lingüística es una de las ciencias que es objeto interdisciplinar para la música. Como bien afirmaba Saussure, ella puede aplicarse a todas las formas de expresión:

“La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o de naciones civilizadas, de épocas arcaicas, clásicas o en decadencia, teniendo en cuenta para cada período no sólo el lenguaje correcto y “el bien hablar” sino todas las formas de expresión”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Yepes Londoño, G. (2011). Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones. *Co-Herencia*, 6(10), 189-205. Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/115>

<sup>6</sup> Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Ediciones Akal. 2013.

Saussure también afirma la importancia del estudio del lenguaje en cualquier campo y como requisito del hombre culto:

“Más evidente es aún su importancia para la cultura general: en la vida de los individuos y de las sociedades; el lenguaje es un factor más importante que cualquier otro. Sería inadmisibile que su estudio quedase en cosa de unos pocos especialistas; de hecho, todo el mundo se ocupa, poco o mucho, de él”<sup>7</sup>.

La semiología es otra de las ciencias que servirán de fundamento para esta investigación. Ésta es la definición que propone Guiraud (2011):

“La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc. De acuerdo con esta definición, la lengua sería una parte de la semiología. En realidad se coincide generalmente en reconocer al lenguaje un status privilegiado y autónomo que permite definir la semiología como “el estudio de los sistemas lingüísticos”.(p. 7)

La música es un lenguaje que ha creado su propio sistema lingüístico pero que no tiene todavía un lenguaje universal bien definido, sobre todo en el momento de la definición de ciertos conceptos.

Como ya hemos visto, la musicología es una ciencia y, como tal, debe hacer uso de un lenguaje científico común, univoco y universal. Un lenguaje “donde deberían

---

<sup>7</sup> Ibid.

reinar la precisión, el rigor y la exactitud, tanto como fuere posible” (Yepes, Cuatro teoremas sobre la música tonal, p. 61. 2011)

Yepes (2011) define tres tipos de lenguaje en la obra anterior:

1-“Pragmático o demótico (libre y variable, regionalizado y hasta dialectal). Se corresponde con la sumatoria de los actos de habla de todos los individuos de un grupo determinado en una época dada”.(p. 61)

Aquí se incluyen las denominadas “jergas”, propias de una comunidad, la jerga estudiantil, la jerga médica, etc.

2-“Literario, artístico o poético (polisémico-figurativo). Es el de la literatura artística, épica-narrativa, lírica y teatral”. (p. 61)

3- “Científico, ensayístico o filosófico (monosémico idealmente). Utilizado en la escritura académica con precisión, concisión, univocidad, exento de figuras literarias y subjetividad” (p. 62)

A este último tipo de lenguaje Guiraud (2011), en su apartado de Monosemia y polisemia, se refiere así:

“Teóricamente, la eficacia de la comunicación postula que a cada significado corresponde un significante y uno solo e, inversamente, que cada significado se expresa por medio de un solo significante. Ese es el caso de las lenguas científicas, de los sistemas de señalización y, de una manera general, de los códigos lógicos. (p.39)



Este último tipo de lenguaje sería el ideal para un estudio científicista de la música, una codificación común para la comunidad académica musical.

Para soportar esta última premisa citamos nuevamente a Guiraud (2011) quien, a su vez, nos da luces sobre el concepto de codificación:

“...en efecto, la codificación es un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo. Ahora bien, esta convención puede ser más amplia y más o menos precisa. Así, un signo *monosémico* es más preciso *que uno polisémico*. (..) Por otra parte, esta convención posee un carácter estadístico, depende del número de individuos que la reconocen y la aceptan en un grupo dado; cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más *codificado*”(p. 36)

La codificación y el uso del lenguaje en la ciencia han sido objeto de discusión permanente entre círculos académicos que se ocupan de la relación entre filosofía y ciencia, lenguaje y filosofía, etc. El interés por la filosofía de lenguaje tuvo un gran auge desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Muchos filósofos han tratado de definir el problema del lenguaje como la complicación principal de todo problema filosófico; en palabras de Urban, “El lenguaje es el último y el más profundo problema del pensamiento filosófico”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Urban, W. M. Lenguaje y realidad. México: FCE, 1952. Citado en: Escobar, 2007, p. 7

Para la sistematización del lenguaje científico musical, es necesario crear consensos que nos ayuden a una mejor comprensión entre pares, a definir la comunidad académica como el conjunto de los usuarios del signo que conocemos, la relación entre el significante y el significado, como propone Guiraud.

Se necesita crear conciencia de la importancia de un lenguaje unívoco que permita definir seriamente la comunicación musicológica. Después de haber concluido que nuestro campo de investigación es científico (aunque basado en el arte), cualquier escrito con serias intenciones académicas debería propugnar por la diáfana definición de los signos lingüísticos por utilizar en el campo de la musicología. Recordemos a Benveniste cuando nos dice que “una ciencia no comienza a existir ni a imponerse como tal, más que en la medida en que consigue encajar los conceptos en sus denominaciones”.<sup>9</sup>

Nuestro ideal sería llegar a la propuesta de superhombre nietzscheano que propone Escobar<sup>10</sup>: “un híbrido que conociera la lengua y la ciencia; un científico del lenguaje, y un científico de la materia que se quisiera abordar y que conociera a la perfección el entramado y la urdimbre conceptual de la misma abarcando así las dos caras de la moneda: concepto y término que se concentran en un mismo elemento que es la moneda, el signo lingüístico” (Escobar, 2007, p. 14)

---

<sup>9</sup> BENVENISTE, É. Genèse du terme scientifique. In: BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1974. Citado en Escobar. 1997, p. 7

<sup>10</sup> Escobar, Gonzalo. Importancia del lenguaje en el conocimiento y la ciencia. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 5, n. 8, marzo 2007.

## **1-LOS LIBROS DE ARMONÍA.**

Aunque no fue sino hasta 1722 cuando se publicó por primera vez un tratado de armonía con este título (Traité de l'Harmonie por Rameau), el estudio de esta materia dentro del ámbito musical viene dándose desde la aparición de la polifonía en la edad media. Desde el siglo XVIII, se han publicado libros de armonía por grandes compositores de la música occidental como Rimsky Korsakov, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, entre muchos otros. Muchos teóricos musicales han hecho su aporte para la investigación de esta materia musical.

La armonía ha sido siempre objeto de estudio dentro de los conservatorios de música, junto con materias como Historia de la Música, Contrapunto y Formas musicales o Morfología. Cabe anotar que, en algunas universidades del país, estas dos últimas materias han sido incluidas en el plan de estudio apenas recientemente. Para la enseñanza de la armonía, según el sondeo realizado para esta investigación, en la mayoría de los casos los docentes no utilizan un solo libro guía para el desarrollo de los cursos<sup>11</sup>. Sin embargo, hay libros que coinciden en varias universidades, por lo que serán el marco referencial de esta investigación. La mayoría de estos libros son escogidos por la existencia de sus traducciones al español desde la fuente original, no siempre muy afortunadas, por cierto. En estas versiones, se encuentran bastantes errores de traducción e incorrecta redacción de

---

<sup>11</sup> En las universidades del país no existe un consenso general acerca de cuántos deberían ser los semestres destinados a la enseñanza de la armonía; tampoco su número de horas presenciales por semana.

la lengua española. Algunas universidades han incluido textos en la lengua inglesa para la enseñanza de la armonía, lo que ha ido ampliando el espectro de los recursos bibliográficos y la influencia de un mayor número de escuelas.

En el segundo sondeo, se eligieron las universidades colombianas con programas profesionales en música según el registro del Ministerio Nacional de Educación y que se encuentran registrados en el SNIES (Sistema Nacional de Información de la Educación Superior) consultado en Enero de 2015. Las Universidades e Instituciones que ofrecen programas de Pregrado en música en Colombia son las siguientes, según el listado consultado<sup>12</sup>:

CONSERVATORIO DEL TOLIMA, Ibagué

CORPORACION UNIVERSITARIA ADVENTISTA – UNAC, Medellín

CORPORACION UNIVERSITARIA REFORMADA – CUR, Barranquilla

FUNDACION UNIVERSITARIA BELLAS ARTES, Medellín

FUNDACION UNIVERSITARIA JUAN N. CORPAS, Bogotá

INSTITUCION UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLIVAR,  
Cartagena

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES, Cali

---

<sup>12</sup> Tomado de  
<http://snies.mineducacion.gov.co/consultasnies/programa/buscar.jsp?control=0.2948112573495243> on line  
Enero de 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, Bogotá

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO, Bogotá

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA-UNAB-, Bucaramanga.

UNIVERSIDAD CENTRAL, Bogotá

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, Medellín

UNIVERSIDAD DE CALDAS, Manizales

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, Montería

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA-UDEC, Zipaquirá

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, Bogotá

UNIVERSIDAD DE NARIÑO, Pasto

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA, Pamplona

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO, Barranquilla

UNIVERSIDAD DEL CAUCA, Popayán

UNIVERSIDAD DEL NORTE, Barranquilla

UNIVERSIDAD DEL SINÚ - ELÍAS BECHARA ZAINUM - UNISINÚ -, Montería

UNIVERSIDAD DEL VALLE, Cali

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, Bogotá

UNIVERSIDAD EAFIT, Medellín

UNIVERSIDAD EL BOSQUE, Bogotá

UNIVERSIDAD INCCA DE COLOMBIA, Bogotá

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER, Bucaramanga

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, Bogotá

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, Bogotá

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA – UPTC, Tunja

UNIVERSIDAD SERGIO ARBOLEDA, Bogotá

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA – UTP, Pereira

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL CHOCÓ-DIEGO LUIS CÓRDOBA, Quibdó

Las encuestas se realizaron en dos momentos del desarrollo de este trabajo. La primera, durante el semestre 2013-1 a través de la red social Facebook con la siguiente pregunta:

Hola (Nombre).

Soy estudiante de maestría en musicología en EAFIT (Medellín). Para iniciar mi investigación, debo hacer un sondeo acerca de los textos de armonía que se utilizan en las universidades colombianas. ¿Me podría nombrar algunos de los

textos más relevantes que trabajó (o trabaja) durante su pregrado o postgrado?

Esta información será muy importante para mi tesis.

Muchas gracias,

Va un saludo.

El resultado de ese sondeo arrojó los siguientes libros de armonía como los más utilizados en el país:

- Piston, Walter. *Armonía (1941) (Revisada por Mark Devoto)*. SpanPress, España 1998.
- Aldwell, Edgar; Schachter, Carl. *Harmony and Voice leading*, Thomson Learning, 2002.
- De la Motte, Diether. *Armonía (1975)* Idea música. España 1998.
- Korsakov, N. Rimsky. *Tratado práctico de armonía. (1885)*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1997.
- Schönberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía (1954)*. Labor. Barcelona 1990.

Para el segundo sondeo, realizado en los primeros meses del año 2015, se realizaron encuestas telefónicas y a través de Facebook con la siguiente pregunta:

Hola (Nombre). Soy estudiante de maestría en música de la universidad EAFIT Medellín. Actualmente me encuentro realizando mi trabajo de grado. Le agradecería

mucho si pudiera responder dos preguntas para una encuesta que servirá de soporte para mi tesis. No tarda más de un minuto. Las preguntas son:

1-¿Cuál es el libro básico para los cursos de armonía en la institución en que usted estudia?

2-Si hay otros libros complementarios para el aprendizaje de la armonía, ¿cuáles son?

De antemano, muchas gracias!

El resultado de esta última encuesta puede consultarse en el Anexo 1.

Con estos resultados, aparecen más libros en la escena musical del país, tales como:

- “350 cifrados funcionales” de la Dra. Svetlana Boukhctaber, que no será tenido en cuenta en esta investigación porque no es específicamente un tratado de armonía, sino un cuaderno de ejercicios.
- Armonía Moderna de Heinrich Herrera. Un texto que podría ser aplicable a una investigación acerca de la armonía funcional, que no nos ocupa en esta investigación.
- Armonía de Paul Hindemith, que será incluido.
- El texto Funciones Estructurales de la Armonía, que resultó del primer sondeo, será cambiado por el Tratado de Armonía, del mismo autor, por ser más afín con los objetivos de esta tesis y por los resultados del segundo sondeo.



A continuación, se expone una breve reseña de los libros de donde provienen los conceptos para su comparación en esta investigación:

### **Tratado Práctico de Armonía – N. Rimsky Korsakov.**

El tratado consta de cinco capítulos y una sección de Ejemplos y Problemas como apéndice. Todos los ejemplos musicales son dados por el autor; no cita obra alguna de otros compositores de la práctica común. El tratado discurre como una serie de normas para realizar enlaces armónicos. No hay discusión teórica acerca de los conceptos de la armonía.

### **Armonía - Diether de la Motte.**

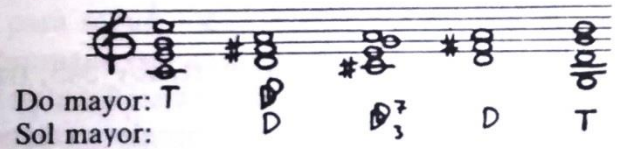
El desarrollo de este libro de armonía tiene una interesante organización desde el punto de vista histórico. El primer capítulo se titula “Lasso – Palestrina - Lechner – Cavalieri” y el último “De Schönberg a la actualidad (desde 1914)”, que hace un recorrido por los compositores más influyentes en la música occidental, por lo menos por el uso de la armonía. Usa el concepto de funcionalidad armónica con el cifrado T, S, D y no utiliza el cifrado Weberiano<sup>13</sup>. Muestra una buena cantidad de ejemplos de la literatura musical en un orden cronológico, aunque muchas veces carece de dichos ejemplos con notación musical explícita. De la Motte hace uso de un cifrado funcional propio donde, en algunos casos, muestra funciones superpuestas como en el ejemplo siguiente:

---

<sup>13</sup> El sistema para identificar los grados con los números romanos. *Ver pág. 151.*

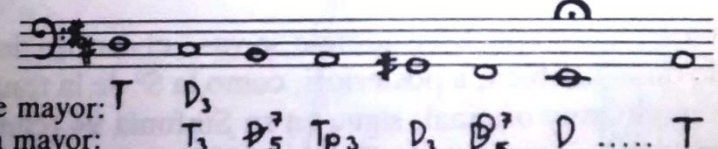
Figura 1- (De la Motte, 1989, p. 137)

He aquí la representación esquemática:



Do mayor: T      D<sub>3</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      D      T  
Sol mayor:      D      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      D      T

Como ejemplo al respecto, la Sinfonía «Haffner» de Mozart (compases 41-48):



Re mayor: T      D<sub>3</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      T<sub>p3</sub>      D<sub>3</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      D      .....      T  
La mayor:      T<sub>3</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      T<sub>p3</sub>      D<sub>3</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>      D      .....      T

14

En el prólogo del libro, se hace la aclaración acerca del porqué de los ejemplos manuscritos:

“Sólo aquellas personas que habrían preferido pagar un precio mayor por este libro tienen derecho a reprocharme el que en él aparezcan los ejemplos de mi puño y letra”. (De la Motte, 1989, p. xix)

El uso de este cifrado funcional puede causar confusión en el estudiante si no se sigue el libro como texto guía. Sin embargo, no hay que olvidar que ese cifrado es perfectamente conocido por los alemanes y otros cercanos geográficamente y que es deber del profesor nuestro enseñarlo cómo vaya a usarlo.

**Tratado de Armonía- Joaquín Zamacois. 3 Libros.**

<sup>14</sup> Figura 1. De la Motte, Dithier. Armonía. Editorial LABOR. Barcelona 1989.

El tratado de Armonía de Zamacois es quizás uno de los más conocidos en Colombia, quizás por el idioma original en el que fue escrito, el español.

En el primer libro, se muestran generalidades del estudio de la armonía; el segundo está dedicado casi por completo al estudio de los acordes de séptima y el tercer volumen incluye armonía cromática y algunas de las tendencias estéticas desarrolladas a finales del siglo XIX y principios del s. XX.

Cada uno de los volúmenes del tratado incluye un apéndice con notas y aclaraciones donde se citan tratadistas como Korsakov, Gevaert, Riemann y otros.

### **Harmony and Voice Leading- Aldwell, Edward & Schachter, Carl.**

Es el tratado más completo de los que se utilizan en nuestro país, a pesar de no existir una traducción al español. Está dividido en seis partes y 32 capítulos. El texto va avanzando de manera progresiva con una gran cantidad de ejemplos musicales con su respectiva partitura. Presenta algunos cuadros a manera de notas (*A note on terminology*) donde los autores hacen aclaraciones acerca del lenguaje y la nomenclatura utilizada, que es uno de los propósitos de esta tesis. Al final de cada capítulo, tiene un pequeño resumen de los temas tratados (*Points of review*) lo que facilita la comprensión para los estudiantes. El libro incluye una serie de ejercicios al final de cada capítulo, además de un cuaderno de ejercicios por aparte (*workbook*.)

## **Armonía Tradicional - Hindemith, Paul. Libros 1° y 2°**

El libro I de Armonía Tradicional de Paul Hindemith lleva por título completo: Curso condensado de ARMONÍA TRADICIONAL con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas.

Verdaderamente no hay muchos aspectos teóricos en este tratado. La teoría es explicada de manera muy somera y sin una ilustración profunda acerca del significado de la terminología, aspectos históricos, etc.

Todos los ejercicios son invención del autor, no se citan fragmentos de la literatura musical existente. Hace uso del cifrado Weberiano.

## **Armonía- Piston, Walter.**

Podría decirse de este tratado que es el segundo en cantidad de ejemplos tomados de la literatura musical.

El tratado de Walter Piston (quien además tiene otros libros de teoría influyentes en la academia musical colombiana como “Orquestación” y “Contrapunto”) es muy importante en la enseñanza de la armonía en Colombia.

Aunque la traducción tiene algunos problemas de correcta redacción, la exposición de los conceptos es clara y se va desarrollando de manera coherente a través del tratado.

La segunda parte del tratado, titulada “Después de la práctica común”, incluye algunas de las nuevas estéticas compositivas de la primera mitad del siglo XX, que fueron utilizadas hasta el año de su primera edición, en 1941.

El último capítulo permite entonces a los estudiantes una introducción a la música del siglo XX hasta su publicación en 1941, al igual que el otro tratado publicado en la misma década, el de Zamacois en 1945.

### **Armonía- Schönberg, Arnold.**

El tratado de armonía de Schönberg, publicado por primera vez en 1911, es muy completo hasta donde su momento cronológico lo permite.

Tiene una manera muy original de redacción, se desarrolla en un estilo diferente de los demás tratados y frecuentemente se acude a figuras retóricas no propias de un libro técnico. Schönberg se refiere muchas veces a otros tratadistas de su época, en algunos casos haciendo fuertes críticas a éstos.

El texto deja entrever muchas veces lo que sería el nuevo lenguaje cromático que Schönberg desplegaría pocos años después.

## 2-LOS PRIMEROS CAPÍTULOS

Los tratados de armonía escogidos para esta investigación tienen algunas similitudes y diferencias para introducir el estudio de la armonía.

El libro *Armonía* de Walter Piston comienza con una introducción importante a la primera edición norteamericana de 1941. El autor hace hincapié en la importancia del estudio de la teoría musical, no sólo para los compositores sino para los ejecutantes intérpretes, críticos y maestros. La introducción también especifica: “debemos comprender que la teoría musical no es un conjunto de instrucciones para componer música” (Piston, 1998, p. VII)

Cada uno de los tratados de armonía contiene un prefacio a la edición actual y, en algunos casos, a las ediciones precedentes. En estos prefacios, se hace alusión a la historia del libro y a las modificaciones que se han hecho en cada edición.

Todos contienen una introducción a los principios básicos de la gramática musical, excepto *Armonía* de De la Motte que comienza directamente con la explicación de un estilo de música en su primer capítulo: Lasso-Palestrina- Lechner-Cavalieri (1600).

### 3- EL CONCEPTO DE INVERSIÓN.

En el primer capítulo del tratado de Piston, titulado “Materiales de la música: escalas e intervalos”, el autor presenta una exposición de materiales gramaticales necesarios para emprender el estudio de la armonía: escalas, intervalos, grados, etc.

En este capítulo, en atención al principio de esta investigación, de unificar conceptos, está presente la homonimia del concepto *inversión*. Piston (1998) hace referencia a esta homonimia de esta manera: “El término inversión se aplica a diversos procedimientos musicales: la inversión de intervalos, también llamada inversión armónica es bastante específica”. (p.9) La definición, en realidad, no es “bastante específica”, ya que el concepto de inversión tiene varios significados ambiguos en la teoría musical. El autor Gustavo Yepes (2014), en su Tratado del Lenguaje Tonal, se refiere al problema de esta homonimia:

“Inversión: de acorde, de melodía, pero también como trueque de voces. Tres usos de la palabra: a) para indicar cuál sonido del acorde se encuentra como bajo; b) como inversión de las direcciones e interválica de una melodía dada y c) como trueque de posición relativa de dos o más voces. Sería preferible hablar entonces de posición basal, inversión y trueque”.

Figura 2.

a) Inversión para indicar cuál sonido se encuentra como bajo.

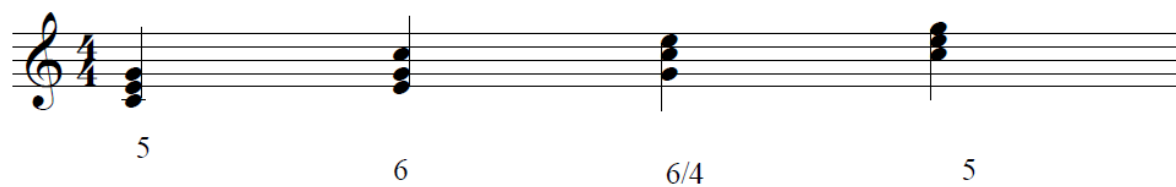


Figura 3.

b) Inversión de la dirección de la interválica. (Copland, 2002, p. 257)

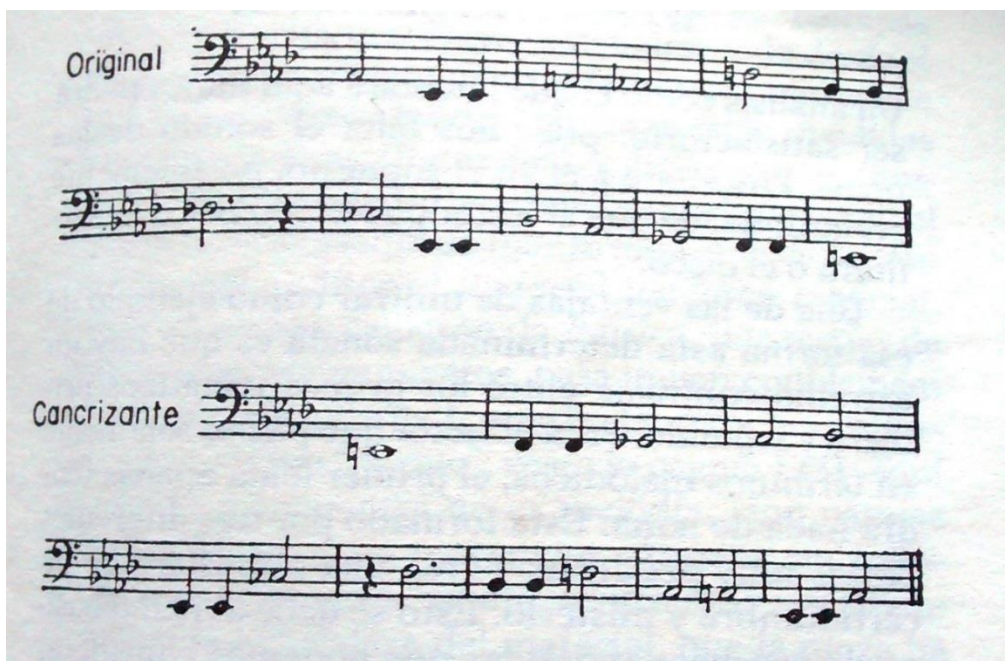




Figura 4.

c) Como trueque de posición relativa de dos o más voces. Copland, 2002, p. 258



Es usual encontrarse con la confusión de este concepto en la academia musical. La propuesta de Yepes parece alcanzar la claridad acerca de este concepto básico muy utilizado en la enseñanza de la teoría musical. Siguiendo con el texto de Piston, donde expone el concepto de inversión, sería entonces más conveniente llamar trueque de voces cuando las segundas, al trocirlas, se convierten en séptimas, las terceras en sextas, etc., en el caso del trueque a la 8ª.

El texto *Harmony and Voice Leading*, de Aldwell & Schachter, también utiliza la definición de inversión (*interval inversion*) al igual que Piston.

Por su parte, el tratado de armonía de Korsakov hace referencia, en su primer capítulo (Nociones Preliminares), al concepto de inversión desde la posición de un acorde perfecto. “todo acorde perfecto tiene dos inversiones, la primera se llama acorde de sexta y se indica con el número 6; la segunda se llama acorde de cuarta y sexta y se indica con la cifras 6/4.”<sup>15</sup> . En este caso, se debería hablar entonces de posición basal, un concepto que, como su nombre indica, hace referencia a la posición de la nota de la tríada en el bajo. Para una mejor comprensión, posición basal de tercera (6/3 o simplemente 6), o posición basal de quinta (6/4), según las recomendaciones de Yepes.

En el texto *Armonía* de Diether de la Motte, se hace referencia a la posición basal de sexta en el segundo capítulo: Bach, Händel, Vivaldi, Telemann (1700-1750). Haciendo uso del desarrollo histórico de la armonía planteado por este texto (como se explica en el capítulo 1), se expone la inversión de sexta (esto es la posición basal de tercera, como hemos decidido llamarla) así: “Sólo en el Clasicismo vienés, se llegan a entender los acordes de sexta de modo inconfundible como inversiones de tríadas en estado de fundamental. Su bajo es entonces la tercera del acorde directo; nota contraria a la duplicación (...)”<sup>16</sup>

Por su parte, Schönberg, en el segundo capítulo de Funciones estructurales de la armonía (Principios de armonía /breve recapitulación), no hace alusión al concepto

---

<sup>15</sup> KORSAKOV, Rimsky. Tratado de Armonía. Ricordi. Buenos Aires.

<sup>16</sup> De la Motte, Diether. *Armonia* . Idea música. España 1998.

de inversión. Sin embargo, en otros capítulos, se refiere a la inversión como posición basal.

Hindemith (1997), en su libro de Armonía tradicional, no tiene una definición del concepto de inversión; simplemente realiza ejemplos musicales de su autoría, haciendo enumeraciones de reglas sin explicaciones como, por ejemplo:

“La tercera del acorde está en el bajo”.

“La quinta puede ser suprimida y la fundamental triplicada”. (p. 12)

#### 4. LOS ARMÓNICOS NATURALES.

Es de extrañar que no se introduzca el estudio de la armonía con la exposición de los armónicos naturales de un sonido en la mayoría de los textos que más se usan en la academia musical colombiana. Los únicos tratados seleccionados para este trabajo, que sí los explican, son el texto de Aldwell & Schachter y el de Schönberg. Además, existen otros tratados que también hacen referencia a la explicación de los armónicos naturales (para citar alguno: Armonía tonal de Luis Blanes) lo que ayudaría a la fácil comprensión de algunos de los conceptos más utilizados en la enseñanza de la armonía

Por ejemplo, cuando Piston explica la Disposición en el segundo capítulo de su tratado, hace referencia a la construcción de los armónicos naturales: “La disposición más común de un acorde sitúa los intervalos amplios en la parte inferior y los intervalos más pequeños arriba”.<sup>17</sup> Esta característica simple puede verse como una regla basada en el orden natural del sistema de armónicos, cómo definen Aldwell and Schachter en *Harmony and voice Leading*: Normalmente las voces superiores adyacentes no deberían estar apartadas por más de una octava (..) Sin embargo, es perfectamente aceptable que el tenor esté separado del bajo hasta dos octavas.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> PISTON, Walter. Armonía. Span Press Universitaria. España 1998.pag. 16

<sup>18</sup> Aldwell, Edgar; Schachter, Carl. *Harmony, Voice and leading* ( ), Third Edition. Thomson Learning, 2002 .Pag 66 Texto original: “Normally, adjacent upper voices should not be more than an octave apart (...). However it is perfectly acceptable for the tenor to be separated from the bass as much as two octaves”.

Hindemith expone la distancia de las voces de la siguiente manera:

Entre soprano y contralto, o contralto y tenor, no mayor que una octava; entre tenor y bajo, cualquier distancia.<sup>19</sup>

De la Motte afirma: “Entre el tenor y el bajo, no hay limitación alguna” .

Los tratados de Aldwell & Schachter, Zamacois y Piston limitan la distancia entre tenor y bajo a una 15ª.

En la enseñanza de la armonía, se debería incentivar el uso de los registros más cómodos para los cantantes, esto es, para un coro aficionado, de manera que los ejercicios puedan ser ejecutados por los estudiantes en las clases.

El tratado de armonía de Korsakov no hace referencia a esta característica de estilo.

Pedagógicamente, un estudiante podría recordar fácilmente estos enunciados relacionándolo con una gráfica y explicación de los armónicos donde se podría deducir esta indicación del manejo de los espacios entre las voces.

Figura 5. -Tabla de armónicos<sup>20</sup>



<sup>19</sup> Hindemith. Pag. 2

<sup>20</sup> Figura 1. Serie de armónicos. Yepes, Gustavo. Tratado del lenguaje tonal, 2014. P. 36

Aquí se puede apreciar la distancia de octava entre el sonido generador y el primer armónico y cómo las distancias se van haciendo más pequeñas en las voces superiores.

Los armónicos también podrían ser un punto de partida para explicar la relación que existe entre éstos y el desarrollo histórico de la música occidental. El canto gregoriano, por ejemplo, era cantado al unísono. Cuando de éste hacían parte también los niños o las mujeres, se formaban octavas, el primer armónico. Las primeras prácticas polifónicas utilizaron las quintas y las cuartas como consonancias perfectas en el ocaso del medioevo y se puede observar que la quinta es el segundo armónico natural y su trueque es la cuarta, también utilizada en estas melodías. Luego vendría la adición de la tercera mayor (cuarto armónico) en la música de los polifonistas de principios del Renacimiento. La música ficta<sup>21</sup> fue una precursora del tonalismo al hacer uso del sexto y décimo armónicos ( $7f$  y  $11f$ ) los primeros cromatismos de la serie. Más tarde, vendría el establecimiento del modo menor y mayor (Zarlino) gracias a los avances armónicos del siglo XVI y comienzos del siglo XVII y la demostración práctica de la presunción teórica de la ampliación a todas las tonalidades del círculo de quintas por parte de Juan Sebastián Bach en su obra "*Das wohltemperierte Klavier*"<sup>22</sup>, el interés de los compositores románticos por ampliar las posibilidades de modulación a centros tonales lejanos a través del cromatismo y,

---

<sup>21</sup> Música Ficta: El uso de ciertas alteraciones cromáticas. Los músicos del s. XIV al XVI alteraron a menudo las notas en un semitono ascendente o descendente para evitar el tritono Fa-Si en una melodía, para suavizar una línea melódica, para evitar que sonase una cuarta aumentada o una quinta disminuida sobre la nota más grave(...)( BURKHOLDER; GROUT; PALISCA: 2009 P. 174)

<sup>22</sup> El clave bien temperado.

finalmente la creación del nuevo sistema dodecafónico por la llamada Segunda Escuela de Viena y la utilización de nuevas técnicas compositivas como los agregados (*clusters*) de Henry Cowell utilizados también por Béla Bartók y muchos otros compositores del siglo XX.

## 5. LA MODULACIÓN.

Los tratados de armonía que se traen a cuenta en esta investigación contienen diversas formas metodológicas para abordar el concepto de modulación, presente en la mayoría de la música de la práctica común. Aunque existen lugares comunes en algunos de los textos, también hay algunas diferencias en el lenguaje y en el orden de los conceptos.

La terminología utilizada por los diferentes autores para el capítulo de modulación presenta algunas divergencias. Los términos: pivote (gali-anglicismo por 'acorde común'), cambio de la función tonal del acorde, modulación diatónica, modulación cromática, son presentados de manera diferente por algunos de los tratadistas.

Walter Piston (1998) aborda el tema de la modulación en el capítulo 14 de su texto. Hace la definición de la siguiente forma: "El proceso que implica el cambio de un centro tonal a otro se llama modulación" (p 214). El autor da un ejemplo con la Tercera Sinfonía de Beethoven, argumentando que, a pesar de que la sinfonía esté en Eb mayor, durante el primer movimiento se hace uso de música que no utiliza los grados tonales de dicho eje; existen modulaciones cercanas como Sib o Lab o tonalidades lejanas como Em. Sin embargo, Eb mayor sigue siendo la tonalidad general del movimiento. Divide la modulación en tres etapas: El establecimiento de la tonalidad, la modulación y el establecimiento de la nueva tonalidad.

Piston habla de un acorde *pivote*, común a las dos tonalidades, al que se dará una doble función.

El libro ofrece varios ejemplos musicales de Mozart, Bach y Beethoven.



Para hacer claridad acerca del proceso de modulación como tal, hay un subtítulo: Niveles de la tonalidad: la *tonicalización* (tonicalización es una mala traducción de la palabra inglesa, que debería traducirse como tonización, en buen Castellano) y la modulación intermedia. En esta sección, Piston hace la diferencia entre la modulación propiamente dicha, la tonización y la modulación intermedia. Remite a la explicación de las dominantes secundarias y al concepto de “tonizar” que introduce así con un ejemplo de un coral de Bach en el capítulo 5:

Figura 6- Piston (1998, p.62)

EJEMPLO 5-31: Bach, Coral núm. 48, *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*

la: I V<sup>6</sup> I      I VII<sup>?</sup> III (Do: V<sup>?</sup> I<sup>?</sup>)      la: I (I<sup>?</sup> VI<sup>?</sup>) (may.) IV<sup>3</sup>/<sub>4</sub> V<sup>5</sup>/<sub>4</sub> I      IV(II)<sup>5</sup>/<sub>4</sub> V      I

“Se dice que el V *toniza* el III haciendo que, por un momento, se oiga como una tónica, a pesar de que tenemos presente que La es la tónica general y menor el modo de toda la frase. (Piston, 1998 p.62). Sin embargo, en el capítulo de modulación, en el ejemplo 14-18, el autor habla de una tonización extendida, lo que crea ambigüedad acerca del concepto de tonizar definido antes.

En el ejemplo 14-9, hace referencia a un nuevo concepto, el de modulación intermedia o “falsa modulación” que se refiere a una tonización extendida de una frase musical en este caso.

Se explica la diferencia entre tonización y modulación de esta manera:

“Así pues podemos definir la tonización de una tónica secundaria como algo que ocurre en un breve período de tiempo musical, con la reaparición de la tónica original dentro de la misma frase; la modulación intermedia adquiere una mayor extensión y retrasa el retorno a la tónica original hasta la siguiente frase”.(Piston, 1998,p.220)

El concepto de “falsa modulación” puede llegar a crear confusión en el estudiante si se tiene en cuenta la definición de la RAE de la palabra falso: Engañoso, fingido, simulado, falta de ley, de realidad o veracidad.<sup>23</sup> Es decir, si se la da una interpretación científica, hablar de falsa modulación es negar que existió un desarrollo musical que se alejó de la tónica principal, lo que no da veracidad acerca del concepto expuesto.

Se expone otro subtítulo llamado: La cadena de modulaciones, donde se remite al capítulo no. 20 del texto (Secuencia). Éste difiere de algunos otros tratados que nombraremos más adelante, donde la explicación de la secuencia está incluida dentro del capítulo de modulación.

---

<sup>23</sup> Diccionario RAE. Enciclopedia Encarta. Microsoft. 2009

Las tonalidades vecinas son definidas por Piston como las que tienen un bemol o un sostenido más en la armadura de la tonalidad. Esto se refiere a las tonalidades que comparten seis de los siete sonidos diatónicos y cuatro de los acordes triádicos.

Para explicar el subtítulo 'Intercambio de modos', Piston (1998) intenta hacer una aclaración acerca del lenguaje musical que está empleando en su tratado y dice: "Es importante reconocer que un cambio de modo no es lo mismo que una modulación, ya que los modos paralelos, mayor y menor, tienen los mismos tipos de funciones armónicas y los mismos grados tonales".(p 223)

Refirámonos a la aclaración del concepto de modulación que Yepes explica en su Tratado del Lenguaje Tonal: (...) Es así como se ha establecido comúnmente que, si se realiza una cadencia sobre tal acorde tónico diferente, ahora sí se acepta como nuevo tónico y se dice que tenemos un fenómeno de modulación, una palabra que, de significar cambio de modo pasó, por el uso, a significar también cambio de tono y a fin de cuentas, el establecimiento de una nueva tónica con cambio de modo o sin él. Estrictamente hablando, debería distinguirse entre cambio de sólo modo, cambio de tono y cambio de centro tonal y de modo: modulación, tonulación y tonomodulación. (Yepes, 2014, p.161)

La utilización de los grados propios del modo mayor en el modo menor y viceversa da lugar al concepto de *mixtura modal* que será tratado en esta tesis más adelante.

En el subtítulo de Modulaciones abruptas, Piston (1998) vuelve a incurrir en una confusión del concepto cuando escribe: "*Modulación* significa cambio de tonalidad; por tanto, no puede haber un cambio de tonalidad sin modulación. (p.227)

La confusión radica en la definición exacta del término modular que propone Yepes, porque Piston argumenta que si se pasa de Do mayor a Do menor, no hubo modulación cuando, etimológicamente, es exactamente eso lo que está ocurriendo.

Piston define las modulaciones abruptas como aquéllas donde no existe el acorde común sino que se modula a una tonalidad lejana por medio de lo que otros autores definen como modulación cromática, un término que explica mejor este proceso.

Piston define también la modulación enarmónica y comenta que la práctica común no muestra gran coherencia en el empleo de la notación enarmónica para facilitar la lectura, y es bastante frecuente el uso de dobles sostenidos y dobles bemoles, un asunto que se debe interpretar mejor como un buen uso de la ortografía musical. Es conocido el ejemplo del Preludio y Fuga en D# menor del Clave bien temperado de Juan Sebastián Bach que algunas ediciones proponen en Eb menor para facilitar su lectura.

Por último, el autor se refiere a la nota común como la que pertenece a alguna tríada de la tonalidad y también a una tríada de la nueva tonalidad a la que se va a modular.

De la Motte explica la modulación en el capítulo “Haydn- Mozart-Beethoven (1770-1810)”. Al tratarse de un estudio cronológico de la armonía, el autor expone las razones por las que todavía no se ha hablado de modulación hasta ese momento, si bien ya se había hecho un recorrido por la música barroca, especialmente la obra de Bach, donde ocurren sin lugar a dudas procesos modulantes. Es muy interesante uno de sus apuntes por la frecuente ambivalencia que se encuentra en el estudio de la armonía al analizar los corales de Bach (que deberían entenderse

verdaderamente a la luz del contrapunto) que han sido nombrados por una buena cantidad de alumnos en el sondeo realizado para esta investigación (ver Anexo). Se explica esta dificultad con el frecuente uso de las dominantes intermedias o dominantes secundarias, como las nombra Piston: “La técnica bachiana de las dominantes intermedias mantiene el transcurrir armónico en un flujo tal que es difícil hacer una diferenciación entre la ampliación de una tonalidad y la modulación a otra tonalidad y, a través de ésta, posiblemente una tercera, etc.(De la Motte, 1989, p.134)

Aquí también se hace referencia a las secuencias por quintas que se consideran procesos modulantes sólo en algunos casos.

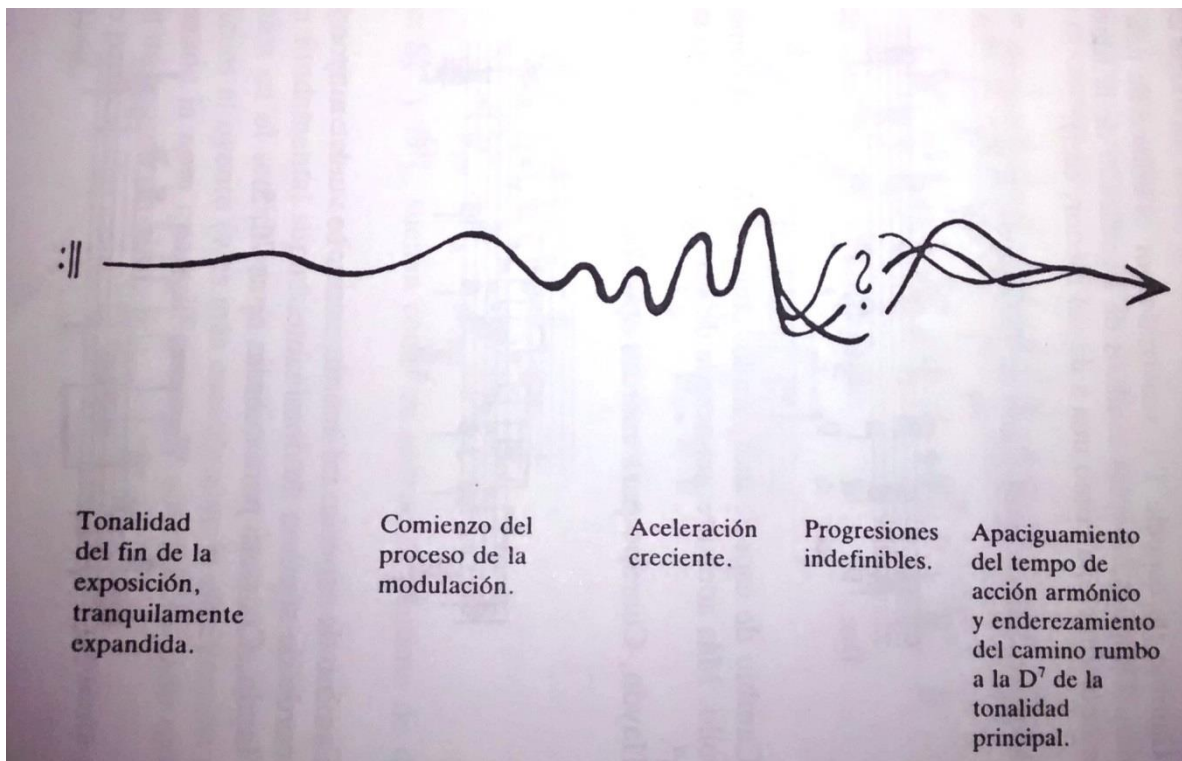
De la Motte no se refiere a la modulación diatónica con este nombre, pero explica este mismo procedimiento en la sección del capítulo “Modulación al segundo tema”.

Este tipo de modulación se explica con el cifrado funcional característico de este autor, que tiene el mismo objetivo que el cifrado Weberiano que utilizan Piston, Aldwell & Schachter, Zamacois, Hindemith y Korsakov.

El concepto de modulación es expuesto por De la Motte con los acordes comunes (*pivot chords*) que utiliza Piston. La diferencia de este tratado es la utilización del cifrado funcional y la utilización de la literatura musical basada exclusivamente en los autores que aparecen en el título del capítulo. Como se había mencionado antes, el texto no incluye los ejemplos musicales (las partituras) para realizar el análisis que propone, lo que de cierta manera constituye una desventaja frente a los tratados que sí lo hacen.

Para la sección del capítulo “La modulación en el desarrollo”, De la Motte (1989) utiliza una gráfica que ayuda a entender el proceso modulante en la denominada sección B de la forma sonata, por tratarse de los autores del clasicismo y que se toma como puntos en común pero no como una regla, como pertinentemente aclara: “Cien sonatas y sinfonías nos llevan por un mismo camino al segundo tema pero cada desarrollo bien logrado es un caso único” (p.141).

Figura 7- (De la Motte 1989, p. 141)



La palabra *indefinibles* se refiere aquí al hecho de que no puede establecerse cuáles tonalidades exactamente pueden utilizarse en el desarrollo, si vecinas o lejanas, y en qué grado de vecindad o lejanía.

Rimsky Korsavov divide la modulación en dos clases: gradual e inmediata. Se refiere a la modulación gradual con el mismo concepto de modulación diatónica discutido por los autores anteriores (aunque tratado con algunas diferencias) y a la modulación inmediata con el uso de procedimientos falsos (término discutido anteriormente) y enarmónicos.

Hay que aclarar que la modulación cromática hace posible afirmar que siempre hay un acorde común en toda la modulación. Yepes (2014, p. 275) habla de una funcionalidad bipolar, (no tripolar, es decir de T, S, D) entre D y T, que se presenta en los límites del tonalismo donde acordes que deberían ser tónicos se convierten de nuevo en dominantes. En el capítulo 20 de Yepes, se explican las alteraciones del lenguaje tonal divididas en dos grupos: las que resultan de mezclar modos (mixturas modales) y las que resultan de “añadir alteraciones ulteriores, más allá de los grados diatónicos y los alterados que provienen de esas mixturas; por tanto, más allá de esas alteraciones, es decir, metaalteraciones”

Korsakov (1997) se refiere a la modulación diatónica cómo aquélla que usa un tono común para modular; pero, en este caso, sólo puede ser el primer grado: “Toda modulación proviene del acorde perfecto de tónica de la tonalidad dada”. (p. 76). Si se utiliza algún acorde diatónico como acorde común le da el nombre de “Modulación Desarrollada” o “Modulación inmediata mediante el empleo del acorde perfecto del tono posterior”.

En el apartado sobre “Cromatismo y sucesiones falsas (“Falsas relaciones”), Korsakov (1997) se refiere a la modulación cromática delimitándola de la siguiente manera:

- Del modo mayor a los tonos del ii y IV grados.
- Del modo menor al tono de la subdominante pasando por los acordes de séptima o de segunda del V grado o (con duplicación de tercera) pasando por el acorde de tercera y cuarta del acorde disminuido del vii grado.(p.80)

Teniendo en cuenta que la primera edición del texto data de 1886, el autor omite muchos de los procedimientos armónicos que se suscitaron después en las postrimerías del siglo XIX y los inicios del siglo XX.

Korsakov argumenta que el procedimiento cromático descendente no puede considerarse como medio para modular, lo que es contrariado por mucha de la literatura musical posterior.

En cuanto al concepto definido por Yepes como tonulación, Korsakov lo explica como una modulación pasajera y resulta clara la definición en este punto:

“La modulación se divide en cambio de tono y modulación pasajera. Se produce el cambio de tono cuando, después de haber modulado, se permanece durante algún tiempo en la nueva tonalidad. Existe en cambio la modulación pasajera cuando el nuevo tono se insinúa momentáneamente, aunque sólo sea con un acorde, y se vuelve inmediatamente al tono primitivo, para modular luego a otro vecino”.(p.81)



Cuando Korsakov habla de la insinuación de un nuevo tono, se refiere a las dominantes secundarias o intermedias, que aunque esté claro en el concepto, no se explica con estos nombres.

Korsakov tiene un concepto de “modulación perfecta” que no es utilizado por ninguno de los otros tratadistas. Se refiere a esta modulación cuando, al modular al nuevo tono, se pasa por todos los tonos de la fórmula dada. Una aseveración un tanto confusa si el tratado no se estudia como única fuente ya que las fórmulas dadas, a las que se refiere, son las definidas por el propio autor.

Para terminar el capítulo, Korsakov incluye la explicación del “Pedal”, un apartado que no debería estar en un capítulo de modulación, ya que se puede explicar mejor como una nota extraña a la armonía, como lo explica Walter Piston, o en la figuración rítmica, donde lo incluye Aldwell & Schachter.

Hindemith utiliza dos capítulos para hablar del concepto de modulación, los numerados como XIV y XV de su tratado.

En el primer capítulo, Hindemith (1944) define la modulación como “el desplazamiento de una tonalidad hacia otra” (p.99). Hace un breve comentario que alude a la importancia de establecer las dos tonalidades, la de partida y llegada en el momento de modular.

Es curioso que el tratado de este autor no tenga un capítulo o subíndice dedicado a las cadencias, como sí lo tiene, por ejemplo, Piston. Este concepto es explicado en el capítulo XIV, titulado “Modulación I”.

Habla de la conocida cadencia auténtica (*perfect* en inglés, un concepto muy diferente de la perfecta en idioma romance) sin referirse a ésta con ese nombre: “las más comunes son aquéllas en que el acorde de la dominante precede a la tónica”. (Hindemith, 1944, p 99). Además, nombra dos tipos adicionales de cadencia, la cadencia plagal y la semicadencia, a las que sí se refiere con estos nombres.

El comentario comparativo de esta definición del concepto de cadencia será tratado en un capítulo aparte en este trabajo.

Para explicar el concepto de modulación diatónica, Hindemith habla de una “zona” que puede pertenecer a cualquiera de las dos tonalidades (de destino y de origen, como las nombra el autor). Se refiere a esta zona como el concepto de acorde común o *pivot*, ya mencionado antes. Sin embargo, anota que puede tratarse de uno o más acordes:

(...) “Esta zona puede consistir en un solo acorde común a ambas, o en un grupo de acordes con significado tonal común.” (1944, p. 101)

Se hace referencia a las “modulaciones más sencillas” como aquéllas que emplean como eje el acorde cadencial de tónica de la tonalidad de origen”.

Para explicar este concepto, no se da ejemplo musical de la literatura. Se emplean, en cambio, una serie de ejercicios donde se deben completar tres compases iniciales en cuatro voces y luego unirlos a una serie de posibilidades de continuación que contienen (al parecer) las notas diacríticas de la nueva tonalidad.

Ejemplo:

Figura 8. Hindemith, 1944, p. 101

— EJERCICIO 64 —

Tóquense las siguientes modulaciones. Complétense los tres compases iniciales en cuatro voces y únanselos después sucesivamente a cada una de las continuaciones dadas.

4  
3

1

[ 101 ]

2

3

4

Figura 9. Ejercicios resueltos.

Piano

I IV ii° V4/3 I vi-ii V I ii ii6V I

Pno.

I IV ii°7 V4/3 I vi6=iii6 vi bVII bIII vi V6/5 5/3 i

Pno.

I IV ii° 7 I=V iv V i6 iv V 6/4 5/3 i

Pno.

I IV ii°7 V4/3 I=VIb i V i6 iv V6/4 V7 i

Después de las modulaciones sencillas, se habla del acorde común cuando aparecen estas funciones:

- “a) dominante secundaria de la subdominante de la nueva tonalidad.
- b) Dominante secundaria de II, III o IV de la nueva tonalidad;
- c) Acorde simplemente alterado de la nueva tonalidad”. (Hindemith, 1944, p. 103)

Aquí los ejercicios continúan como el último mencionado.

Para cerrar el capítulo, Hindemith habla de las modulaciones que carecen de las “zonas” (su definición de acorde(s) común(es), refiriéndose a este procedimiento como causante de una ruptura dentro del discurso musical que “conspira contra la fluidez armónica”).

En el capítulo XV, titulado “Modulación II”, Hindemith se refiere a la modulación cromática, de nuevo sin recurrir a este nombre, lo que hace evidente la necesidad del objeto de estudio de esta investigación sobre los mismos conceptos tratados con nomenclaturas diferentes para referirse a una misma significación.

Define el autor la modulación cromática de la siguiente forma:

“Las modulaciones que llevan con mucha rapidez a tonalidades distantes y sorpresivas (modulaciones que por consiguiente no pueden ser empleadas en cualquier parte) se consiguen al hacer del último acorde de la

tonalidad de origen un acorde con alteración ampliada de la tonalidad de destino” (Hindemith, 1944, p. 109)

El vocablo parte debe ser entendido aquí como un momento de la obra. No se da una explicación de las razones por las que una modulación cromática no se puede hacer en cualquier parte.

Los ejercicios que se presentan en este capítulo son creación del autor e implican la realización de una modulación cromática. Aquí un ejemplo:

Figura-10 Ejercicio. Tratado de armonía de Hindemith. P. 109

— EJERCICIO 69 —

Tóquense los ejercicios siguientes como los anteriores.

1  
Re VI<sub>4</sub><sup>6</sup>

2  
Mi V<sub>4</sub><sup>6</sup>

3  
Fa# II (Ab)<sub>5</sub><sup>4</sup>

4  
Fa# II (Ab)<sub>5</sub><sup>4</sup>

Figura 11. Ejercicios resueltos.

I IV I6 vi V2 I6 (V7=(vii°6/5b3)) i6 iv=ii V6/5 V7 I

5  
 I IV I6 vi V2 I (V7=(vii°6/5b3)) I6/4 V7 I IV V I

9  
 I IV I6 vi V2 I6 (V7=(vii°6/5b3)) vii°6 I6 I (V6/4=I6/4) V I

13  
 I IV I6 vi V2 I6 (V7=(vii°6/5b3)) V4/3,b5 I IV V6/4 V7 I

El libro de Aldwell & Shachter (1989) tiene varios capítulos para referirse al tema de modulación. Los capítulos 14, 15, 26, 28, 29, 30 dan cuenta de este concepto.

La primera vez que se introduce el término es en el capítulo 14, titulado “V como un área tonal”<sup>24</sup>. Se habla de tonización y modulación y ellos las definen de la siguiente manera: “La primera implica una “tónica” temporal de breve duración; la segunda implica una duración más larga y un cambio más significativo”<sup>25</sup> (Aldwell & Schachter 1989, p. 196). Se hace la aclaración de la coincidencia<sup>26</sup> de los términos y cómo no se puede determinar exactamente dónde termina uno y empieza el otro.

El subtítulo 4 del capítulo en discusión se llama “Acordes aplicados”<sup>27</sup> y se hace referencia a las inter dominantes, que se tratan en otro capítulo de este trabajo.

Aldwell & Shachter (1989) aclaran que, para establecer una nueva tonalidad, “se requiere tiempo y contenido musical, no simplemente uno o dos acordes” (p. 196).<sup>28</sup>

En el mismo capítulo, se trata el #4 como el grado sensible del V, primer objetivo de modulación.

También se encuentra el término de acorde común o *pivot* en el apartado 7 de este capítulo, utilizado por Piston y que será un punto de referencia para todos los capítulos siguientes donde se trata la modulación diatónica.

---

<sup>24</sup> “V as a Key Area”

<sup>25</sup> “The first implies a temporary “tonic” of brief duration; the second implies a longer-lasting and more significant change”

<sup>26</sup> “Overlap”

<sup>27</sup> “Applied chords”

<sup>28</sup> “Establishing a key requires time and musical content, not just one or two chords”



Aldwell & Schachter hablan también, en el apartado 8, de la “modulación a través del I<sup>5-6</sup>”<sup>29</sup>, una técnica que es tratada exclusivamente en este libro, habida cuenta de los libros atendidos en esta investigación. Esta técnica consiste en expandir el 5 al sexto grado sobre la tónica. Aunque así se produce el VI<sup>6</sup>, la fuerza de la tónica es tan grande que se tiende a escuchar simplemente el I mantenido y modificado melódicamente del 5 al 6, desestabilizando la tónica y dando la sensación de continuar hacia adelante.

A continuación podemos ver una de las explicaciones de esta técnica con el siguiente ejemplo de la sonata para piano K. 333, de W. A. Mozart, incluido en el texto:

Figura 12- Modulación I<sup>5-6</sup> Mozart, K 333. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 200).

14-6 Mozart, Piano Sonata, K. 333, I  
(a) beginning  
Allegro

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Mozart's Piano Sonata, K. 333. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is G major. The score includes a modulation through the I<sup>5-6</sup> technique, with the following chord symbols indicated below the staff: Bb: (B-flat major), I<sup>5</sup> (I<sup>5-6</sup>), 6 (VI<sup>6</sup>), II (ii), V<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>), and I (I). The modulation occurs in the first few measures, where the fifth degree of the first chord is expanded to the sixth degree, creating a VI<sup>6</sup> chord that functions as a pivot to the second chord.

Para fundamentar la dificultad de definir el acorde común en algunos casos, se cita el siguiente ejemplo de Haydn:

<sup>29</sup> “Modulation through I<sup>5-6</sup>”

Figura 13 – Haydn, String Quartet. Op. 77/2, Menuetto. (Aldwell & Schachter, 1989,

p.

202)

14-8 Haydn, String Quartet, Op. 77/2, Menuetto

Presto, ma non troppo

*f* *p*

F: I<sup>5</sup>  
C: (IV)

*cresc.* *sf* *f*

F: #5 6  
C: II<sup>6</sup> V<sup>8/4</sup> 7/5/3 I

En este ejemplo, el acorde común es más difícil de identificar porque el principal candidato, en este caso F mayor, no se conecta directamente con el cambio de tónica. Pensamos que debería buscarse el acorde común justo antes de la aparición de la nota diacrítica entre ambas tonalidades.

Aquí los autores coinciden con Hindemith, ya que la modulación no se limita a un solo acorde común sino a una “zona” (o grupo de acordes) para modular. Se hace referencia a este punto así: “Podríamos hablar de una zona de largo alcance, en vez de un pivote (sic) localizado. Este ejemplo sugiere un punto de validez general: los límites entre dos tonalidades no son siempre claramente definidos”<sup>30</sup> (Aldwell & Schachter, 1989, p. 201).

Es de destacar el apartado número 11 de este capítulo de modulación, donde se relaciona la armonía con la forma musical. Este tipo de relaciones, en mi opinión, ayudan sobremedida a la comprensión de la obra musical, que es el fin último de las disertaciones teórico musicales. (cfr. Funciones estructurales de la Armonía de Schönberg)

Este subtítulo lleva por nombre “El V como área tonal y la forma musical”<sup>31</sup>. Se explica en este apartado cómo la modulación ayuda a diferenciar las partes de una obra, es decir, cómo juega un papel importante en la articulación de las divisiones meso y macroformales.

Los autores emplean un ejemplo de una danza alemana de Mozart, donde el V tonizado es la base armónica para la sección B en una forma ternaria (ABA).

Se argumenta que no es de mucha ayuda pensar, para este ejemplo, en acordes comunes, ya que el ritmo y la textura marcan claramente dónde empieza la sección B. Desde luego que es así; sin embargo, el acorde mayor de do en el compás 214

---

<sup>30</sup> “We might speak of a long-range, rather than a localized, pivot. This excerpt suggest a point of general validity: the boundaries between two key areas are not always sharply defined”

<sup>31</sup> “V as a key área and musical form”

puede ser entendido como acorde común de las dos tonalidades [I=IV], además de ser el compás final del período (sección A afirmativa por la repetición).

A continuación, el ejemplo de la Danza alemana de Mozart, K. 509/6

Figura 14- Mozart, Danza Alemana. K. 509/ 6<sup>32</sup>

The image displays three measures of a piano score for Mozart's German Dance, K. 509/6. The first measure, starting at measure 207, is labeled 'A (I)' and 'No. 6'. It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second measure, starting at measure 215, is labeled 'B (V)'. It shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The third measure, starting at measure 221, is labeled 'A (I)'. It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'f'.

<sup>32</sup> Recuperado de : [http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/4/4c/IMSLP168411-PMLP55810-Mozart\\_Wofgang\\_Amadeus-NMA\\_09\\_27\\_Band\\_02\\_III\\_08\\_KV\\_509\\_filter.pdf](http://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/4/4c/IMSLP168411-PMLP55810-Mozart_Wofgang_Amadeus-NMA_09_27_Band_02_III_08_KV_509_filter.pdf)

Otra anotación importantísima es la de la modulación al V grado en la forma de movimiento de sonata, donde se modula a la dominante a través de una sección de puente, de donde se sigue al segundo tema con todo su grupo temático y el retorno a la tónica se efectúa por los eventos de la sección del desarrollo. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 208)

El capítulo 15 - “III y VII” - se refiere a la modulación a estos grados. Se pone en contexto el origen del término “mediante”, explicándolo curiosamente como un lugar de reposo (sic) entre el I y el quinto, y que de ahí deriva su nombre<sup>33</sup>. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 212)

Explican (algo gratuitamente, podría pensarse) que, debido a la posición de la quinta disminuida en la escala menor natural, el modo menor tiende a gravitar al bIII. Esto hace que las piezas tiendan a modular al bIII más frecuentemente que al V. De hecho, en un movimiento de sonata en modo menor, el tema contrastante o tema b, por lo general, se muestra en el tercer grado o su relativo mayor.

Para ilustrar este tipo de modulación, se introduce el capítulo con un ejemplo de Schumann, donde están presentes las anteriores explicaciones.

---

<sup>33</sup> Note that III forms a resting place almost midway between I and V (hence the term *mediant*)

Figura 15- Schumman, *Armes Waisenkind* (Aldwell & Schachter, 1989 p.212)

Langsam

*p*

I (bVII) III (II<sup>6</sup>) V

5 I (bVII) III (II<sup>6</sup>) V I

Aunque el acorde mayor de sol que aparece en el segundo compás debería interpretarse como dominante V del bIII que lo sigue, mejor que como bVII de la menor, es justo y pertinente anotar que la manera pedagógica del libro en cuestión tiene muchas bondades. Al iniciar cada capítulo con un ejemplo de la literatura musical, se sitúa al estudiante en la calidad de un oyente que se enfrenta a una audición de la que se quisiera tener una mayor comprensión, como ocurre en la práctica diaria de un escolar musical.

El capítulo 26 es el único que incluye la palabra modulación en su nombre: “Modulación diatónica”<sup>34</sup>. Se citan los capítulos 14 y 15 donde efectivamente se comenzó a hablar de modulación,<sup>35</sup> y se pide al lector revisarlos, especialmente el capítulo 14.

En la primera parte, se habla de las modulaciones a tonalidades cercanas y de cómo éstas son las más utilizadas en la música de la práctica común. Hay un listado que contiene las tonalidades cercanas, incluso aquéllas que se relacionan entre sí por la mixtura del modo menor.

La diferencia fundamental de este capítulo con los dos anteriores es la utilización de cualquier acorde común cercano a la tonalidad para modular, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Figura 16. (Aldwell & Schachter 1989, p. 422)

26-2

(a) Bach, Chorale 222

G: IV  
C: I

<sup>34</sup> “Diatonic Modulation”

<sup>35</sup> In this unit you will continue the work on modulation begin in Units 14 and 15.

Otra de las diferencias que presenta el tratado de Aldwell & Schachter son las reducciones basadas en el análisis Schenkeriano. Valga anotar que éste es el único de los tratados traídos a colación en esta investigación, que hace uso de la técnica empleada por este importante teórico austríaco.

Es precisamente en este capítulo donde se introduce un ejemplo de este tipo:

Figura 17. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 425)

26-6

(a) Bach, Little Prelude, BWV 924

(C:  $IV_3^6$   $V_3^6$ )

I) (a:  $IV_3^6$   $V_3^6$  I) etc.

(b) reduction

descending 7th

ascending 2nd

I (II) (III) IV V

Se acompaña con la siguiente nota, que se cita textualmente:



“La reducción mostrada en el ejemplo 26-6b usa una forma simplificada de la técnica de análisis musical gráfico desarrollada por el gran teórico austríaco Heinrich Schenker (1868-1935). En estos gráficos, el valor de las notas muestra más el valor de la importancia estructural que las relaciones rítmicas. En nuestra reducción, por ejemplo, las blancas describen la línea ascendente del I al V, las cuales forman el marco estructural de la conducción de las voces del bajo. Las negras son usadas para mostrar la secuencia de terceras descendentes, que expanden un segmento de esa línea. Y las notas sin plica se refieren a las notas del bajo cuyos acordes funcionan localmente, sin entrar en conexión en gran escala”<sup>36</sup>. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 425)

El capítulo 28, referido a las sexta napolitana, (*The Phrygian II* en el original); el 29 (de sextas aumentadas); y el 30 (otros acordes cromáticos), hacen alusión a la modulación cromática, y cada uno de ellos es tratado en otros capítulos de esta tesis.

---

<sup>36</sup> *Note:* The reduction shown in example 26-6b uses in simplified form the technique of graphic music analysis developed by the great Austrian theorist Heinrich Schenker (1868-1935). In these graphs, note values mostly show structural importance rather than rhythmic relationships. In our reduction, for example, half notes depict the ascending line from I to V, which forms the harmonic / voice leading framework on the bass. Quarters are used to show the sequence by descending 3rds, which expands one segment of that line. And stemless note-heads refer to bass tones whose chords function locally, without entering into large-scale connections.

Arnold Schönberg dedica su capítulo IX a la modulación. Este tratado, al igual que otros de sus libros como *Ejercicios preliminares de contrapunto*, *Funciones estructurales de la armonía*, etc. utiliza una gran cantidad de analogías y una manera de escribir en prosa que es atípica para un libro teórico actual.

Todo esto puede deberse al momento en que fue escrito (1911) y al corto trayecto que los estudios musicológicos habían trazado hasta ese punto.

Schönberg tiene puntos en común con alguna terminología para explicar el concepto de modulación; sin embargo, es muy particular su explicación, metafórica y, por tanto, poética. Para introducir la modulación, realiza una analogía con una lucha territorial, dada la tendencia a conservar la tonalidad principal y la lucha con la tonalidad a la que se va a modular:

“De esto y de la tendencia de cada grado a convertirse en tónica o al menos a alcanzar en otro ámbito una mayor importancia, se origina un torneo que confiere interés a la armonía dentro de la tonalidad”.( Schönberg, 1979, p. 170).

El lenguaje que utiliza este autor puede llegar a ser provechoso para el estudiante, aunque persiste la carencia de ejemplos tomados directamente de la literatura musical. En todo el capítulo, sólo se hace referencia a una obra de la literatura de la práctica común, la tercera sinfonía de Brahms, aunque no esté presente la partitura.

En mi opinión, en algunos casos la manera de exponer algunas posiciones es despectiva. Schönberg (1979) habla de “un tratado de armonía muy acreditado en el que las modulaciones se hacen exclusivamente con el acorde de séptima de

dominante o con el acorde de séptima disminuida” (p. 187) pero no da la referencia exacta del texto. Para refutar esta idea, afirma: “El autor se limita a mostrar que inmediata o medianamente después de cualquier acorde tríada mayor o menor, puede insertarse uno de esos dos acordes e ir hacia cualquier tonalidad”.

Y añade después, con algo de mayor acritud:

“Si yo hubiera querido esto, podría haber despachado este asunto antes; pues estoy en condiciones de demostrar (¡sobre ejemplos (sic) “garantizados” de obras musicales!) que a toda tríada puede seguir toda (sic) tríada”. (Schönberg, 1979, p. 187)

Reiteremos que, para el estudio de la armonía, es bien importante y pertinente el referirse a la literatura musical que, en fin de cuentas, es la base de toda teorización. Si se hace la oferta de demostrar con ejemplos, ¿por qué no se realiza? No ocurre la citación de literatura en los tratados más antiguos que todavía se utilizan en Colombia, como Korsakov, Hindemith, Jurafsky, y otros.

Hay una similitud con el tratado de Piston para definir el proceso de la modulación, aunque Schönberg se refiera a éstos como la división de los ejercicios de modulación:

1. Expresión de la tonalidad e introducción de aquellos acordes neutros que permitan un giro armónico (no es preciso que sean muchos; a menudo basta el I grado de la tonalidad de partida, que generalmente se (sic) sirve de manera simultánea para las dos cosas: para expresar la tonalidad y como acorde neutro.

2. Parte propiamente modulante, con acorde modulante y eventualmente con aquellos otros acordes que sean necesarios para introducirlo;
3. Consolidación, cadencia en la nueva tonalidad. (Schönberg, 1979, p. 173)

Se hace una aclaración acerca de las tonalidades más cercanas para modular, aunque Schönberg se refiere a ellas como “sencillas”: “Las modulaciones más sencillas pues, serán: a la *tonalidad menor paralela*, a la *quinta superior e inferior* y a las *tonalidades menores paralelas de éstas*”. (Schönberg, 1979, p. 173)

En este capítulo, se nombra el afamado círculo de quintas, utilizado en muchos textos, no sólo para la explicación de las distancias entre las tonalidades sino también para otro tipo de disertaciones teóricas como la explicación del temperamento, los ejes axiales nombrados por Ęrno Lendvai para explicar sistemas tonales en Bártok, etc.

Schönberg argumenta que “el círculo de quintas expresa la afinidad de dos tonalidades hasta un cierto punto. Pero no completamente.” (p. 174) Esta aclaración se hace por el grado de vecindad que tienen otras tonalidades con más alteraciones, refiriéndose, por ejemplo a las mixturas modales.

Es importante aclarar que las afinidades y vecindades, en el círculo de quintas, se dan diatónica y nó cromáticamente.

Existe una afirmación, en una nota que aparece en la p. 174 de este tratado, donde el autor afirma, como buen artista: “A mí me parece que no hay que ser tan escrupulosos con la ortografía. Lo que creo esencial es la escritura sencilla”. (Schönberg, 1979, p. 174). Bien es cierto que muchos compositores han utilizado

una grafía más sencilla para la escritura musical donde deberían, estrictamente, aparecer muchos dobles sostenidos, bemoles, etc, pero creo que esto es subvalorar al intérprete, como lo hace Schönberg: -“¡El ejecutante no tiene tiempo de reflexionar, pues no puede perder el compás!”.

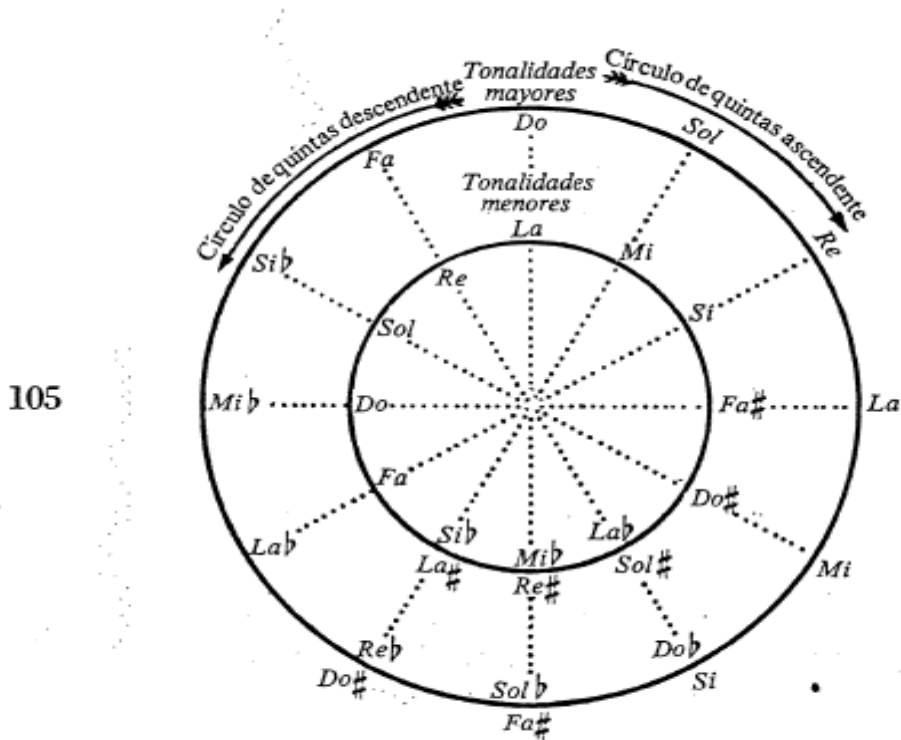
Directores contemporáneos, como Nicolás Harnoncourt, han tratado de criticar a muchos de los intérpretes autómatas de nuestros días, que sólo tienen conocimiento de su instrumento, nó de la música en su totalidad:

“(…) Los contemporáneos de Monteverdi apenas tenían problemas de este tipo, ya que casi todo músico era teórico y compositor consumado y sabía con exactitud lo que debía hacer; no se trataba de simples instrumentistas o cantantes sino de músicos en el más amplio sentido de la palabra, capaces y deseosos de componer y expresarse músico-retóricamente con libertad” (Harnoncourt, *El diálogo musical*, 2003, p. 47)

Este tipo de afirmaciones nos deben llevar a una reflexión acerca de la importancia de la formación teórico musical en las universidades colombianas.

Pero volvamos al círculo de quintas. Éste es el utilizado por Schönberg:

Figura 18. (Schönberg, 1979, p. 174)



Se prefiere llamar círculo de quintas descendente, a las generadas en la dirección contraria a las manecillas del reloj, en vez de círculo de cuartas, como la llaman otros autores.

Schönberg explica el concepto de modulación por acorde común. Introduce un nuevo concepto, no tratado en los libros anteriores, que es, a mi parecer, algo confuso: el denominado acorde “neutro”. Se refiere con ello a ese tipo de acordes que no representan un obstáculo para modular:

“Los acordes que determinan firmemente do mayor son los que contienen las notas *fa* y *si*. A saber: los grados IV, II y VII (para *fa*), y

V, III y VII (para sí). Es evidente que los acordes que contienen *sí* no representarán un obstáculo en nuestra intención de modular a *sol* mayor, así como es igualmente claro que los que contienen *fa* no son adecuados para tal objeto. Así podríamos considerar como neutros a (sic) este efecto los grados III y V, mientras que excluiríamos los grados II, IV y VII.” (Schöenberg, 1979, p. 176).

Este tipo de nuevas inclusiones podrían llegar a causar confusión al estudiante de pregrado, ya que como ya lo mencioné, éste es el único autor que hace una diferencia entre los denominados acordes neutros, utilizados en la modulación diatónica.

CONCLUSIÓN: Después de haber hecho un recorrido general por los autores de los tratados podemos concluir que:

- Los autores tiene en común la modulación por acorde común, pero no hay un consenso general para este nombre. Se utilizan términos como *pivote*, zona de modulación y acordes neutrales.
- Es necesario para la academia establecer una similitud en los términos utilizados para tener un mejor entendimiento entre la academia musical.
- Hay una clara diferencia entre el tratamiento de la modulación diatónica y la modulación cromática.
- El tratado de Korsakov no incluye un capítulo de cromatismos, por las razones ya expuestas.

## 6-DOMINANTES APLICADAS.

Este concepto es citado en casi todos los tratados de armonía, aunque bajo diferentes nomenclaturas, que serán discutidas en este capítulo.

Schönberg, en el capítulo X de su Tratado de Armonía (Dominantes secundarias y otros acordes extraños a la escala derivados de los modos antiguos), hace un reconocimiento de los tratados *Armonía simplificada* de Riemann y *Nuevas teorías y fantasías musicales* de Schenker. Acerca de Riemann, anota cómo este autor expone nuevos conceptos como sexta dórica, cuarta lidia, etc. Y se refiere al problema de tener tantos conceptos: “Pero al dar a cada fenómeno aislado un nombre, lo convierte en casos especiales y, al mismo tiempo, les (sic) segrega de toda evolución posterior” (Schönberg, 1979, p. 1999).

De Heinrich Schenker, cita su “proceso de tonización” y lo define como “la posibilidad de que un grado secundario se convirtiera en tónica”, un concepto que, según Schönberg, se acerca bastante a su idea. Sin embargo, el autor argumenta, de nuevo en un tono despectivo, que su propuesta es mejor que la de su colega: “(...) y ésta debe ser la causa por la que Schenker no ha llegado a una síntesis tan amplia como la mía”. (Schönberg, 1979, p. 200).

Schönberg hace una comparación de la escala menor con los modos antiguos en cuanto a la utilización de cromatismos pero los define como fenómenos propios de la escala.



En la siguiente figura, se explican las dominantes de los modos antiguos que “contienen el séptimo sonido elevado (alterado), como sensible que va al octavo (sonido fundamental)” (Schönberg, 1979, p. 203)

Figura 19. Dominantes secundarias. (Schönberg, 1979, p. 203)



Acerca del origen del término, el autor se refiere a una anécdota para este caso:

“La expresión *dominante secundaria* no debe ser mía, sino que (no puedo recordarlo exactamente) probablemente surgió hablando con un músico al que yo le exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias. Quién de los dos lo dijo primero es algo que no sé, pero precisamente por esto supongo que *no fui yo*.” (Schönberg, 1979, p. 203)

Dentro de la enseñanza de la armonía en Colombia, se suele hablar de tonalidades pasajeras o intermedias cuando se introduce una dominante secundaria. Schönberg explica que el concepto de tonalidad intermedia lo ha introducido “de mala gana” por ser erróneo diferenciar tonalidades en ejercicios tan breves.

Ya se había dicho en el capítulo de modulación que, para que ésta ocurra realmente, debe existir un proceso cadencial significativo.

También se refiere al acorde mayor sobre el segundo grado como *dominante de la dominante*, aclarando que no tiene certeza de dónde procede este nombre, ni qué significa. Sin embargo, tiene un largo pie de página donde se hace un recorrido por los posibles orígenes y significados del término en alemán: *Wechseldominante*, es decir, dominante de cambio.

Siguiendo los lineamientos de este trabajo pero también como anécdota, me permito citar el pie de página del tratado de armonía donde se hace una disertación acerca de este término:

Figura 20: (Schönenberg, 1979 p. 208-209)

(3) Quizá pudiera ser esta una explicación: la palabra "dominante cambiada" hace pareja con la palabra "hijo cambiado" [*Wechseldominante - Wechselbalg*]. Esta última puede hacer pensar en un niño defectuoso, deforme, con el que las brujas o el demonio han suplantado al hijo auténtico. Pienso yo que "hijo cambiado" [*Wechselbalg*] esté en relación con *vejar* [*vexieren*], es decir, molestar, burlarse, hostigar. Así, un hijo cambiado sería un niño sustituido por otro que molesta, que se burla, que hostiga. Si buscamos otros sinónimos, encontramos: fastidiar, embaucar, engañar [*trügen*], y el sustantivo correspondiente a este último verbo, engaño, quimera, alucinación [*Trug*] está en relación con fantasma, visión [*Spuk*]. Podría creerse entonces que cambiar [*wechseln*] y *vejar* [*vexieren*] son fundamentalmente la misma palabra. El que los cambistas o banqueros hicieran negocios sucios y engañosos, y el que el acreedor, poseyendo la letra, tuviera derecho a *vejar*, a acosar al deudor para exigirle el pago, no nos produce ni frío ni calor, pues "tormento" y "engaño" podrían ser dos traducciones exactas de "cambio", y de la relación entre aquéllas ha recibido ésta su doble acepción actual. Lo mismo puede decirse del trueque de una moneda por otra, que se llamaría "cambio" a causa de la molestia y la pérdida que ocasiona; el comerciante al que se compraban letras para pagar las deudas propias en el extranjero, trocando así dinero por efectos, era llamado "cambista" [*Wechsler*], aun en el caso de que vendiera dinero extranjero, es decir, lo mismo si trocaba dinero en el país por divisas que si "cambiaba" dinero por letras. Bien sabido es que cuando está uno fastidiado irremisiblemente lo único que puede ayudarnos es tratar de olvidar; así, pues, se procuraba olvidar el engaño que se había padecido en el cambio sustituyendo esta noción mentalmente como si se tratara de un simple sinónimo de "trueque" (así no se pensaba en el engaño).

A esto se opone el hecho de que la nota de cambio [*Wechselnote*] de Fux se llama en italiano *cambiata* (de *cambiare*), en tanto que las palabras *cambiavalue* (it.) o *changer* (fr.) muestran que en las lenguas románicas "cambiar" se emplea en sus dos significados sin relación alguna con "vejar" (fastidiar, engañar, molestar). Pero si muchas de nuestras palabras alemanas provienen del latín y del italiano —porque con el hecho que expresan vino también su designación—, no por eso tenemos que pensar necesariamente que el primer cambista fue un mercader de Venecia; muy bien pudo ser también de Nuremberg. E incluso no es imposible que fuera de Holanda, pues todavía hoy pasa Amsterdam por ser el mercado mundial del dinero. Y la nota de cambio de Fux podría ser de los Países Bajos, de la época de la hegemonía holandesa; y quizá los países románicos aprendieron este término musical de los germánicos sin darse cuenta de la idea de engaño [*Trug*] que implicaba la palabra "cambiar" [*wechseln*].

Nos interesa especialmente, en la relación entre "vejar" (molestar, atormentar) y "cambiar", la noción de "engaño". Entonces, nuestra "dominante de cambio" o dominante de la dominante [*Wechseldominante*] podría llamarse "dominante de vejación" [*Vexierdominante*] y sería una "dominante de engaño" [*Trugdominante*], se decir, una dominante que realiza una cadencia interrumpida o de engaño [*Trugschluss*] en la sucesión II-I.

Cabe anotar que este tipo de análisis acerca del léxico musical debería darse también en nuestro idioma que, aunque en manera diferente de las lenguas anglosajonas, puede brindar aporte para llegar a un mayor rigor científico.

El capítulo continúa con una serie de ejercicios del mismo autor donde se hace uso de los conceptos explicados.

Aldwell & Schachter ya habían expuesto, en su capítulo 14, la dominante secundaria. No obstante, el capítulo 25 se titula “Applied V and VII” y su traducción sería entonces V y VII aplicados, interdominantes.

Los autores exponen el concepto con un ejemplo de la Sonata Op. 14 no. 2 de Beethoven aunque no siguen la misma metodología que en la figura 16, con un ejemplo con cifrado, para ofrecer mayor claridad al lector:

Figura 21 (Aldwell & Shachter, 1989, p 397)

25-2 *applied chords*

(a) (b) (c) (d) (e)

The image shows five measures of music, labeled (a) through (e), illustrating applied chords. Each measure consists of a treble and bass staff. Below each measure, a chord symbol is written with an arrow pointing to the bass line. The symbols are: (a) V II, (b) V<sup>7</sup> II, (c) V<sup>6</sup>/<sub>5</sub> II, (d) VII<sup>6</sup> II, and (e) VII<sup>o7</sup> II. The notation shows the progression of notes in the bass line and the corresponding chord symbols.

La manera de representar las dominantes que pertenecen a los grados diferentes a la tónica es a través de la flecha que aparece en la imagen, cuestión que será objeto de discusión en el capítulo de simbologías.

Siguiendo el objetivo de este tratado, que es también el de la conducción de las voces dentro de la práctica armónica, se explican los movimientos que suceden en el momento de la utilización de una dominante aplicada. Los autores recomiendan mantener la progresión cromática en una sola voz. Sin embargo, se explican también los procedimientos donde pueden darse otras situaciones.

En un apartado posterior, titulado 'Acordes aplicados al V'<sup>37</sup>, se argumenta que el cuarto grado aumentado (#4) es probablemente la nota alterada o cromática que

<sup>37</sup> Chords applied to V.

más se presenta por pertenecer al mismo proceso que Schönberg llama como *dominante de la dominante*.

Se hace referencia también a las cadencias engañosas<sup>38</sup> o evitadas que se pueden crear con las dominantes aplicadas. Para este efecto, se muestra un pasaje del Requiem de Mozart, K. 626, en donde la continuación del acorde de dominante está mediada por un acorde de  $vii^{\circ}_7$  de ella.

Figura 22- (Aldwell & Shachter, 1989, p. 404)

25-16

(a) Mozart, Kyrie, final bars

(from Requiem, K. 626)

(Allegro) 49

(Adagio)

V vii<sup>°</sup><sub>7</sub> (N) V I

En otro apartado posterior, titulado “Otros acordes aplicados”<sup>39</sup> se explican los usos de las diferentes dominantes aplicadas a los otros grados de la tonalidad (II, III, IV, VI, y VII). Esto muestra un deseo de enfatizar la diferencia entre la dominante de la

<sup>38</sup> Deceptive cadences.

<sup>39</sup> Other applied chords.

dominante (que como ya se mencionó es quizás la dominante aplicada más utilizada) y las demás dominantes aplicadas.

Los ejemplos vienen dados, la mayoría de las veces, por una explicación en blancas y luego con un ejemplo de la literatura de la denominada práctica común y algo de figuración.

Así se hace la explicación de la dominante aplicada al ii en mayor.<sup>40</sup>

Figura 23. (Adwell & Shachter, 1989, p. 407)

(a) (b)

8 b7 6

<sup>40</sup> Chords applied to II in major

(c) Bach, Gamba Sonata, BWV 1027, IV

(Allegro moderato)

111

(gamba and harpsichord bass only)

G: I<sup>8</sup> ————— 47      6  
5      II

*Nota: Es importante destacar la presencia de sólo una nota diacrítica en (a) y dos en (b).*

La razón por la cual la dominante aplicada (V o vii<sup>o</sup>) es utilizada sólo en mayor, se debe a la prevención que se debe tener con el ii<sup>o</sup> de una tonalidad menor, que en una escala menor natural es un acorde disminuido que debe ser evitado para simular una tónica.<sup>41</sup>

Otra sección particular de este capítulo es la que lleva el nombre de “Acordes aplicados en secuencia”<sup>42</sup>, donde se demuestran los tipos de secuencias que

<sup>41</sup> V of II and VII of II are possible only in major, for the diminished quality of II in minor prevents it from simulating a tonic.

<sup>42</sup> Applied Chord in Sequence.



utilizan las dominantes aplicadas. Los autores utilizan, para este orden, las progresiones por quintas descendentes y terceras ascendentes y descendentes.

Es muy interesante la manera en que se presenta este tipo de secuencias, y cabe anotar que el texto tiene además un capítulo dedicado a este tipo de progresión armónica, de mucho uso en la práctica común.

En el siguiente ejemplo, tomado de la Sonata para piano Op. 2 no. 3 de Beethoven, los autores hacen una excelente reducción donde se explica la conducción de la voz de la soprano en movimiento cromático y la sucesión de acordes por quintas que actúan como dominantes aplicadas.<sup>43</sup>

Ver página siguiente-

---

<sup>43</sup> A4: Augmented fourth. (Cuarta aumentada)  
d5: Diminished fifth (Quinta disminuida)

Figura 24. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 411)

25-29 Beethoven, Piano Sonata, Op. 2/3, I

(a)

(Allegro con brio)

27

*p*

4 2      6 5      4 2      6

(b) reduction

A4      d5      A4      from

4 2      6 5      4 2      6      3 A4      6 d5      3 A4      6

En este subtítulo, se explica cómo un procedimiento contrapuntístico como la síncopa puede ser ampliado cromáticamente para producir acordes dominantes auxiliares que generan una secuencia.

Figura 25. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 413)

25-32 sequences based on 5-6

(a) 5-6 (syncopes)                      (b)                      (c)                      (d)

chromatic bass

(e)                      (f)                      (g)

chromatic soprano

less frequent because of cross relation

Después, el mismo concepto es explicado con un ejemplo de la literatura musical con su respectiva reducción, lo que a mi parecer es de mucha utilidad para la comprensión del estudiante:

Figura 26. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 414)

25-33 Mozart, Piano Concerto, K. 491, I

(a) (Allegro)

72 75 78 80 81

V G VI A♭ (G) A♭ (G)

A♭ A♯ B♭ B♯ I C

(b) reduction

bar 72 73 78 79 80 81

V<sup>7</sup> VI <sup>6</sup>/<sub>5</sub> bVII <sup>6</sup>/<sub>5</sub> I

El tratado de Armonía de Piston tiene un capítulo en particular titulado como Dominantes secundarias, el número 16 del texto.

Hay algunas similitudes en el texto de Piston y en el de Aldwell & Schachter pues utilizan ejemplos similares de la literatura; por ejemplo, la Sinfonía no. 1 de Beethoven. Además, su orden para explicar las dominantes de los grados diferentes a la tónica es similar: V del II, del III, del IV, etc.

Al igual que en Aldwell & Shachter, este concepto ya se había introducido en capítulos anteriores; para Piston, en el capítulo 5.

Piston introduce las dominantes secundarias explicando que una alteración no significa necesariamente una modulación y argumenta: “cualquier grado de la escala puede estar precedido por su propia armonía de dominante sin debilitar la tonalidad principal” (Piston, 1988, p. 249).

En este capítulo, el autor también hace referencia al origen del concepto:

“Estos acordes de dominante temporales han recibido diferentes denominaciones. La designación *dominante secundaria* en este libro refleja la opinión de que el término describe por completo su función. Los acordes para los que funcionan como dominantes secundarias reciben el nombre de *tónicas secundarias* y, por tanto, realizan una (sic) *tonización*” (Piston, 1988, p. 249)

En las conclusiones de este capítulo, se realizará una reflexión acerca de esta denominación.

Hay un cuadro interesante que Piston realiza sobre las tríadas normales de los modos mayor y menor de Do, donde se indica cuándo es posible la función de

dominante y aclara: “Cuatro séptimas de dominante, derivadas de tríadas mayores, están incluidas entre paréntesis porque las tríadas de las que proceden no se pueden interpretar como dominantes secundarias a no ser que la séptima esté presente” (Piston, 1988, p. 250)

Figura 27 (Piston, 1988, p. 250)

EJEMPLO 16-5

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of chords: I<sup>7</sup> del IV, II(VII del III), II, V del V, III(V del VI), V<sup>7</sup> del VI, III, V del VI, IV (V del VII). The second staff contains: V<sup>7</sup> del VII, V, VI(V del II), VII(VII del VII), VI, V del II, VII(V del III), V<sup>7</sup> del III, VII, V del III. Some chords are circled in the original image.

La razón de la necesidad de la séptima de dominante al proceder por quintas descendentes (sentido contrario de las agujas del reloj) es que, en toda modulación, debe haber las notas diacríticas discriminantes: C-C<sub>7</sub>-F-F<sub>7</sub>-B<sub>b</sub>-B<sub>b7</sub>...etc.

Al igual que Aldwell & Shachter, Piston tiene un apartado para explicar la falsa relación cromática que puede producirse al utilizar una dominante aplicada.

El capítulo contiene numerosos ejemplos de la literatura musical donde está presente este tipo de dominante. La simbología utilizada por Piston es, a diferencia de la flecha que aparece en Harmony Voice and Leading de Aldwell y Schachter,

una relación con el posesivo *del*. De esta manera, las dominantes son nombradas como *V del III*, *V<sub>6</sub> del IV*, etc.

El capítulo XII del texto de Hindemith (*Armonía Tradicional*) se titula, al igual que el de Piston, *Dominantes Secundarias*.

Hindemith, como ya hemos visto en las otras secciones de este trabajo, hace teorizaciones muy suscintas a la hora de enfocar estos conceptos. Explica las dominantes secundarias así:

“Cualquier acorde mayor o menor que no sea la tónica de la tonalidad (...) así como todo acorde mayor o menor obtenido por alteración, puede ser realzado haciendo que lo preceda un acorde perfecto (mayor; con menos frecuencia menor) o un acorde de séptima (con preferencia del tipo de séptima de dominante, es decir, que consiste en un acorde mayor con la séptima menor agregada), el cual tiene, con respecto a este acorde, la función de dominante”  
(Hindemith, 1997, p. 82)

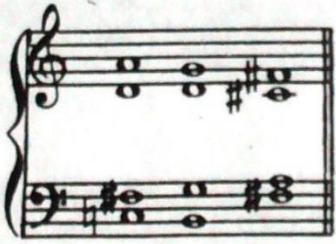
Aquí se puede ver una diferencia conceptual con Piston, ya que Hindemith no excluye los acordes perfectos mayores como dominantes secundarias. Recordemos el cuadro de Piston donde estos acordes aparecen entre paréntesis, algo que tiene lógica, si se tiene en cuenta que es el tritono el que le da el verdadero carácter a la función de dominante.

Hindemith incluye también los acordes de VII con sus respectivas inversiones y propone unos ejercicios para tocar el en piano, como el siguiente:

Figura 28 (Hindemith, 1997, p. 82)

———— EJERCICIO 55 ————

**Tóquense los siguientes enlaces:**  
**V—I, V<sub>7</sub>—I, IV—I, VI—I, III—I alterado VI—I, II—I, nap.**  
**II<sub>6</sub>—I, en diversas tonalidades mayores y menores y en diferentes**  
**posiciones, siendo el primer acorde de cada enlace precedido por**  
**su dominante auxiliar.**  
**Ejemplo: fa#: nap. II<sub>6</sub>—I):**



—————

Korsakov, en su capítulo V -“Enarmonías y modulaciones improvisas”- alude al concepto de dominante aplicada de una manera muy diferente de los autores anteriores.

En este capítulo, hace la división de los acordes alterados cromáticamente en dos:

Primera categoría: Los acordes que no forman nuevas combinaciones y son reconocidos solamente por la aparición de nuevas notas cromáticas.

Segunda categoría: acordes que, por los elementos que los componen, dan lugar a combinaciones absolutamente nuevas. A esta categoría pertenecen los acordes de quinta aumentada y sexta aumentada. (Korsakov, 1997, p. 116)



A la primera categoría, que es la de nuestro interés en este momento, pertenecen los acordes que Korsakov denomina: “falso acorde de séptima de dominante sobre el II grado de los modos mayor y menor melódico”, “acorde de séptima disminuida sobre el II grado elevado del modo mayor”, y “acorde perfecto mayor sobre el II grado rebajado de los modos mayor armónico y menor”.

Todas estas denominaciones encajan perfectamente en lo que la teoría llamaría después Dominantes auxiliares, secundarias, aplicadas, etc. pero sin referirse a cada uno de estos acordes con un nombre específico como Korsakov.

Como ya se había mencionado anteriormente, el momento cronológico de este tratado hace que se excluyan muchas transformaciones musicales, prácticas y teóricas, que sí pudieron incluir los demás tratados, por ser posteriores.

Korsakov muestra cuatro ejemplos para ilustrar estos acordes; a continuación, veremos el primero de ellos:

Figura 29. (Korsakov, 1997, p. 117)

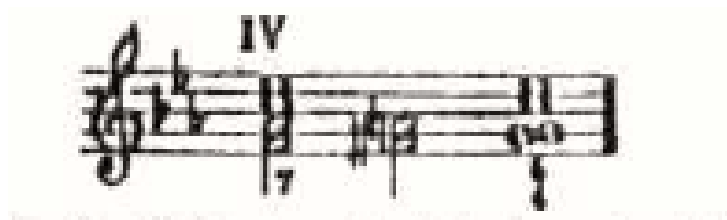


El autor de este tratado del año 1886 no explica por qué la denominación de *falso*. Podría deberse a la no pertenencia de la nota cromática a la tonalidad principal (en el primer ejemplo, fa sostenido y, en el segundo, fa y re sostenidos). Sin embargo, esto no nos da claridad sobre esta definición pues no se explica tampoco la falsa relación cromática, además de que, por ejemplo el acorde (fa#, la, do re#) es auténticamente disminuído.

Esta es otra explicación de Korsakov para dilucidar el concepto de dominante auxiliar de un acorde disminuido:

“El falso acorde de séptima disminuida sobre el II grado menor no existe, pero puede ser construido sobre el acorde de séptima del IV grado con la alteración cromática de la fundamental y la tercera”:

Figura 30. (Korsakov, 1997, p. 117)



Este tratado, como puede verse, podría llegar a confundir al estudiante de música, si no se hace la aclaración pertinente acerca de qué concepto es el que se está explicando en este capítulo del libro, siempre teniendo el referente histórico de suma importancia en la enseñanza de cualquier arte o ciencia en nuestra contemporaneidad.

Zamacois habla de este concepto en un apartado del capítulo de modulación de su Libro II, denominado “Modulación introtonal” y cita a Gevaert en el primero y segundo de sus libros.

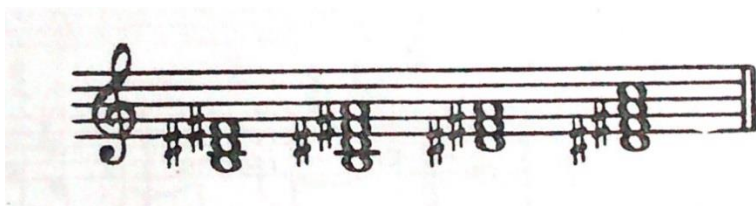
“Existe modulación introtonal cuando la función de tónica pasa momentáneamente a otro grado de la escala mayor o menor, sin que la soberanía de la tónica fundamental deje de hacerse sentir. Para ello es indispensable que la tónica pasajera marche acompañada de su armonía de dominante mayor y que todos los elementos de este último acorde pertenezcan o sean atribuibles al dominio tonal en que la composición se desarrollará”. (Zamacois, Libro II, 2002,p. 133)

Otra definición de Zamacois es similar a la de los tratadistas anteriores, es decir, se hace énfasis en que la tónica soberana o principal no debe perder su efecto de centro tonal mientras que las dominantes introtonales hacen de dominantes de otras tónicas satélites.

Zamacois también se refiere a subdominantes introtonales, a diferencia de los demás tratados. Sin embargo, hace la salvedad de la importancia de la dominante introtonal. Utiliza además otros sinónimos para referirse a este concepto: “Entre estos acordes ocupan el lugar preferente los correspondientes a la función de dominante que es, entonces, denominada dominante introtonal, secundaria, intermedia e interdominante” (Zamacois, 2002)

El autor se refiere a todos los acordes de la familia de la dominante citando un ejemplo de una modulación introtonal al III grado de la tonalidad de Do mayor:

Figura 31 (Zamacois, Libro II, p. 135)

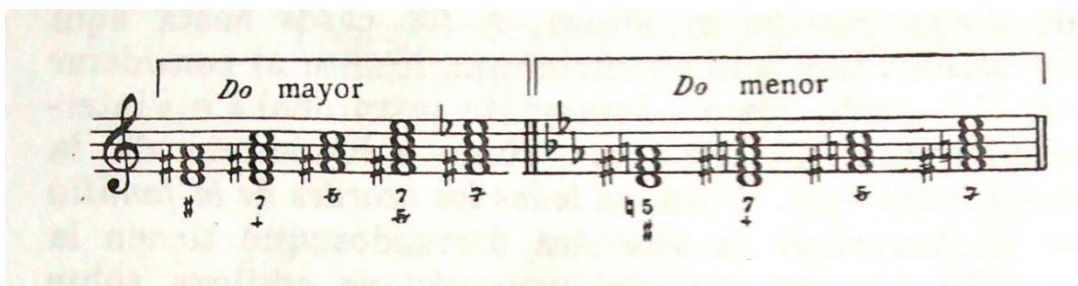


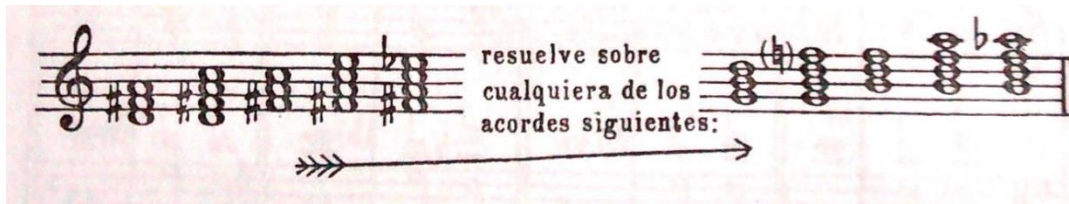
Para referirse a la dominante de la dominante, Zamacois hace un apartado exclusivo para referirse a este concepto en el capítulo IX de su segundo libro, que se titula “El II° (sic) grado en calidad de “dominante de la dominante”.

El autor habla del II grado cuando desempeña las funciones de dominante como “el más apto para colorear la armonía” y nos muestra un ejemplo de las cadencias que se pueden realizar con las “subdominantes” a partir del segundo grado.

Zamacois indica cómo las dominantes introtonales, en este caso dominantes de la dominante, pueden estar sobre el V o el VII grados (En Do mayor, sobre Re o Fa #) y deben resolver sobre cualquiera de los acordes de V o VII (En Do mayor, Sol o Si; realmente y en rigor, vii°).

Figura 32. (Zamacois, 2002, p. 172)





Vemos pues cómo cada uno de los tratadistas tiene una manera diferente de explicar un mismo concepto; quizás el que más difiere de los demás es Rimsky Korsakov por las razones ya expuestas.

Diether de la Motte habla de inter dominantes en el capítulo dedicado a Bach-Händel-Vivaldi-Telemann (1700-1750), en un apartado que titula 'Ampliación del espacio cadencial'.

El tratado comienza con un ejemplo de varias melodías que se mueven por el espacio armónico de la tónica y luego de la dominante, esta última con su dominante respectiva.

Figura 33. (De la Motte, 1989, p. 110)

O Gott, du frommer Gott (1670)

Straf mich nicht in deinem Zorn (1694)

Este es otro procedimiento novedoso en comparación con los tratados anteriores, pues obliga al estudiante a realizar una audición interna de la armonía a partir de una melodía dada. Adicionalmente a esto, el autor propone una serie de ejercicios de creación de este tipo de melodías para intuir e interiorizar la armonía correspondiente.

Curiosamente, De la Motte utiliza otro nombre para referirse a este concepto: “La dominante de la dominante necesaria para la armonización se clasifica como  $\text{D}^{\flat}$  (dominante de la dominante) y recibe también el nombre de *dominante de cambio*” (De la Motte, 1989, p. 111).

La simbología utilizada para relacionar otras relaciones armónicas se explica con la siguiente regla: “todas las funciones puestas entre paréntesis se relacionan con el acorde situado tras el paréntesis, cuya clasificación funcional se efectúa en la tonalidad principal”.

De la Motte, admite también varias interpretaciones para el análisis de este tipo de fenómeno armónico, como queda evidenciado en el siguiente ejemplo:

Figura 34 (De la Motte, 1989, p. 112)

o bien: D  $\text{D}_3^{\flat}$  D T (T<sub>3</sub> S D) D  
o bien: D (D<sub>3</sub><sup>?</sup> T S T<sub>3</sub> S D) D

El tratado continúa su discurso incluyendo también  $\$$  un concepto del que ya había hablado Zamacois, esta vez con una denominación diferente, *subdominante de cambio* (¿subdominante de la subdominante?) y que tiene además su propia simbología, como ya queda escrita. El autor la define como una desviación tonal hacia la subdominante, aclarando que es menos frecuente y que puede aparecer en posición basal de 3, con o sin séptima (bajo cifrado 6 o 6/5).

De la Motte hace uso también del término dominante intermedia, definiéndolo desde el punto de vista funcional: “Todas las funciones se pueden fijar mediante su dominante mayor. La  $\mathbb{D}$  constituye, por lo tanto, un caso especial de lo que denominamos *Dominantes intermedias*, que se clasifican como (D) y se relacionan con el acorde siguiente” (De la Motte, 1989, p. 113)

El tratado continúa nombrando las posibilidades de usos de las dominantes intermedias como la tónica convertida en dominante de la subdominante y otros métodos que también se encuentran en los tratados anteriores. Aquí tenemos un ejemplo de un pasaje del Oratorio de Navidad de J. S. Bach, analizado por De la Motte en su texto:

Figura 35. (De la Motte, 1989, p. 115)

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. Below the notes, there are handwritten chord symbols. The first system's symbols are: T<sub>3</sub>, D (D<sub>5</sub><sup>7</sup>), S, T<sub>3</sub>, D<sub>4</sub><sup>7</sup>, T, T, (D<sub>3</sub><sup>7</sup>), D<sub>3</sub>, D<sub>5</sub><sup>7</sup>, D. The second system's symbols are: T<sub>3</sub>, (D<sup>7</sup>), S<sub>4</sub><sup>9</sup>, (D<sub>3</sub><sup>7</sup> 9 8 / 1), S<sub>p</sub><sup>4</sup>, T<sub>p</sub>, D<sub>3</sub><sup>7</sup> 9 / 8, 1.

Para explicar el vii° como dominante intermedia, este autor tiene otro subtítulo dentro del capítulo dedicado a Bach, Händel, et al. Lo nombra: “Acorde de séptima disminuida como dominante intermedia”. Comienza explicando el acorde de séptima disminuida que resuelve hacia la D. (Fa # con séptima disminuida en Do mayor). Este acorde lo denomina la teoría de las funciones como *acorde de séptima y novena de la dominante de cambio con elisión* (sería, más bien, elipsis, para no confundirlo con el concepto de elisión utilizado en la Morfología musical) de la nota

fundamental,  $\overset{9}{\cancel{D^7}} \circ D^7$  . . (De la Motte, 1989, p. 120).



Figura 36. (De la Motte, 1989, p. 120).



En esta notación, se hace uso de unos símbolos que serán explicados en el capítulo de simbología, incluido en este trabajo.

Sin embargo, cabe anotar que, para este tipo de acorde que contiene notas de la tónica (do y mi bemoles, en do menor), De la Motte opta por notar musicalmente lo que uno oye; por esto, para clasificar el acorde en cuestión utiliza la siguiente simbología:  $D^v$  donde hace alusión a las dos notas de la tónica menor, y v que implica la palabra disminuido en alemán, pensado todo el acorde como novena menor de la dominante de la dominante.

A continuación, dos ejemplos de finales de obras de Bach para órgano donde evidentemente hay una tendencia a relieves las notas de la tónica en esta dominante auxiliar. También se puede evidenciar el tipo de cifrado sugerido por el autor:

Figura 37. (De la Motte, 1989, p. 121)

The image shows a handwritten musical score on a four-line staff. The notation includes notes, rests, and various symbols. Above the staff, there are chord symbols: 'D', 't', 'D', 't', 't', 'D', 'D', 't'. Below the staff, there is a line of text that appears to be a guitar tablature or a specific notation system, containing symbols like 'D', 't', 'D', '65', '43', 't', 't', 'D', 'D', '3', 't'. The handwriting is somewhat messy and appears to be a personal or working draft.

## CONCLUSIÓN

Hemos visto pues cómo cada uno de los autores que se traen a colación en este trabajo tiene distintas maneras de denominar y explicar un mismo concepto de suma importancia para el estudio teórico-armónico de la música de la práctica común. Cada texto puede darnos una visión diferente a través de un ejemplo de la literatura o creación del propio autor para la explicación de este concepto. Sin embargo, hay que tener presente que deberíamos tener un lenguaje en común para iniciar una disertación teórica o para la enseñanza de la teoría, en una nomenclatura definida y biunívoca para los diversos conceptos teóricos.

Yepes, en su "Tratado del lenguaje tonal," añade un anexo que se denomina Glosario Musical práctico provisional, donde se incluyen dos posibles definiciones del concepto que se discutió en este capítulo.

Para Yepes, es aceptable la definición del símbolo  $\mathbb{D}$  como abreviación de *dominante de la dominante*; sin embargo aclara: Pero hablar de “dominante doble” en tal caso, como si equivaliera a dos dominantes, sería tan gratuito como hacer equivaler “tío del tío” a “tío doble” (Yepes, 2014, p. 320).

En cuanto a la definición de Dominante secundaria, me parece pertinente hacer la aclaración que se sugiere: “El acorde de V debería llamarse dominante principal pues es ésta su función exclusiva. El acorde  $\text{vii}^\circ_6$  tendría el papel de verdadera dominante secundaria. Una dominante aplicada o interdominante sería aquélla que no es dominante del I o i sino de alguno otro de los acordes de la tonalidad”

Figura 38. (Yepes, 2014, p. 320)

Interdominante y dominante secundaria diferenciadas

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'dom. sec.' and the second is labeled 'interdom.'. Below the staves, Roman numerals and chord symbols are provided for each measure.

Measure	Chord Symbol	Functional Label
1	i	
2	iv	
3	$\text{vii}^\circ_6$ D $\frac{7}{3}$	dom. sec.
4	i	
5	$\text{bII}6$	
6	(V $\frac{6}{5}$ ) (D $\frac{7}{3}$ )	interdom.
7	$\text{bVI}$	

De esta manera, podemos concluir que el concepto de dominante secundaria, auxiliar, interdominante o aplicada debería aplicarse a cualquiera de los grados

tonales diferentes del V; para este caso, sería posible hablar de dominante de la dominante, como la mayoría de los autores de los tratados sugieren.

## 7. EL ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA

Éste es uno de los conceptos en el que siguen ocurriendo divergencias dentro de los tratados de armonía que analiza esta investigación.

Los siguientes son los nombres de los capítulos o apartes como cada tratado se refiere a este concepto de la armonía:

Aldwell & Shachter- El frigio II (Napolitano) <sup>44</sup>

Piston- La sexta napolitana.

De la Motte- La tríada aumentada, El acorde de sexta napolitana.

Hindemith- Alteración simple.

Zamacois- Ampliación de la tonalidad.

Schönberg-Relaciones con la subdominante menor.

Empezaremos hablando de los autores Aldwell & Shachter y su punto de vista para explicar el concepto de la sexta napolitana.

Como los demás capítulos de este tratado, éste se introduce con un ejemplo musical, en este caso, de la Fantasía en Dm, K. 397 de W. A. Mozart. Se hace una introducción del término donde se explica el II Frigio por la relación de la segunda menor sobre la tónica.<sup>45</sup> Se aclara que tener esta relación no implica que la

---

<sup>44</sup> The Phrygian II (Neapolitan) Traducción del autor.

<sup>45</sup> Aldwell & Schacter, Op. cit. pag. 457 Texto original: bII in minor is often called the Phrygian II, for like II in the Phrygian mode, it is a major triad whose root lies a minor 2<sup>nd</sup> above the tonic.

composición cambió por completo al modo frigio. Del nombre de “Sexta napolitana” dice que supuestamente proviene de la referencia a la escuela de compositores activos en Nápoles en la última parte del siglo XVII y principios del XVIII.<sup>46</sup> Siempre se refieren a este concepto con la función de II grado, la mayoría de las veces en su primera inversión, (posición basal de tercera, como sugiere Yepes). El tratado se refiere a los grados diatónicos con un símbolo de posición melódica que es idéntico al de acento circunflejo ( 6̂, 5̂, 4̂ ... ) y se refiere al segundo grado como b2̂. Si está en una tonalidad en la que el segundo grado diatónico es sostenido, entonces la simbología será n2<sup>47</sup>. En este capítulo se exponen, con una gran cantidad de ejemplos musicales los usos de la sexta napolitana o II frigio en cada una de sus posiciones basales, teniendo en cuenta que la posición basal de tercera es siempre la más común.

Aldwell & Schachter también tienen apartados dentro de este capítulo donde se explica el bII y su notación enarmónica<sup>48</sup>, en texturas figuradas, en pasajes secuenciales como acorde común. Al final del capítulo, tiene una sección titulada Notación Cromática, donde se hace referencia a los aspectos gramaticales del uso de bemoles y sostenidos y su correcto uso.

---

<sup>46</sup> Op. Cit. Pag. 457 Texto Original: Most musicians refer to bII6 as the Neapolitan 6th- supposedly in reference to the school of composer active in Naples in the latter part of the seventeenth century, and the beginning of the eighteen.

<sup>47</sup> 

<sup>48</sup> Op. Cit. Pag. 468 Texto Original: bII in major; enharmonic notation.

Para Piston, el acorde de sexta napolitana no tiene una explicación segura acerca del porqué de su nombre:

“Es difícil decir qué tiene de “napolitano” este acorde, pero el nombre es aceptado universalmente. En el siglo XVIII, se utilizaba sobre todo en primera inversión y de ahí lo de sexta. Más tarde, en el siglo XIX, la tríada se siguió llamando sexta napolitana aunque se utilizara en estado fundamental.” (Piston p. 392)

En este capítulo, Piston (1941) parece estar de acuerdo en que no existe un lenguaje científico para el estudio musicológico, una de las premisas de esta tesis. Sin embargo no ahonda mucho en pro de este evidente problema. Dice acerca del tratamiento del concepto de la sexta napolitana: “(...) De esta manera, nos podemos permitir la poco científica pero bastante clara expresión sexta napolitana en estado fundamental y el uso del símbolo N, comúnmente aceptado, en lugar del número romano II” (p. 392). De igual manera, el tratado utiliza los ejemplos con el símbolo -II, en los ejemplos citados.

El autor hace referencia a la falsa relación cromática que ocurre en el uso del acorde de sexta napolitana, y como ésta no ha sido evitada por los compositores. De igual manera, ofrece una posible solución al problema cuando el acorde que lo sucede es el de dominante con séptima, en el cuál, omitiendo su quinto grado, puede evitarse la falsa relación.

Figura 39. Piston, Walter. Op. Cit. Pag. 393

LA SEXTA NAPOLITANA 393

EJEMPLO 26-1

a.      b.      c.      d.      e.

-II<sup>6</sup> V   -II<sup>6</sup> V   -II<sup>6</sup> V   -II<sup>6</sup> V<sub>2</sub><sup>4</sup>   -II<sup>6</sup> V<sup>7</sup>

EJEMPLO 26-2: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia*, op. 27, núm. 2, I  
**Adagio sostenuto**

do#: V<sub>3</sub><sup>5</sup>   I   -II<sup>6</sup>   V<sup>7</sup>

El capítulo continúa con los diferentes usos del acorde: el 6/4 cadencial, las progresiones de las voces, cómo no sólo se utiliza en cadencias, etc.

Añade también un apartado de las relaciones secundarias de esta función, es decir, el uso del acorde como dominante.

Tiene otros apartados que se titulan: “El V de la napolitana”, “Modulación intermedia” y “Modulación con la napolitana”



Hindemith no tiene un apartado especial para la sexta napolitana en sus textos de armonía. El capítulo XI de su libro I se refiere al concepto de mixturas. Hace una pequeña referencia que me permitiré citar por completo:

El acorde sobre el II alterado es usado principalmente en su primera inversión (“sexta napolitana”). El enlace muy común de este acorde con una dominante (II nap.-V) se caracteriza por dos detalles que son generalmente evitados en otros enlaces pero que aquí se recomiendan por ser necesarios y también de buen efecto:

(a) Tercera disminuida en una de las voces (de la fundamental de acorde napolitano a la sensible del acorde de dominante):

(b) Falsa relación. (Hindemith, 1944 p. 74)

Esta es la única alusión que se hace en el tratado a este concepto.

De la Motte, siguiendo la intención de desarrollo histórico de su texto, hace una muy interesante anotación histórica sobre el concepto de sexta napolitana:

“El juez israelita Jefté había prometido, antes de la batalla, que si la ganaba, sacrificaría al Señor al primero que le saliera al encuentro desde su casa. En el momento en que, al regresar a casa, es su única hija la primera que sale al encuentro, aparece en oratorio (sic) Jefté, de Carissimi (1645) –que hasta ese punto se limitaba a un sobrio discurso narrativo- por vez primera y, por cierto, densamente acumulada, una formación armónica hasta entonces economizada: un acorde entrañable para la ópera napolitana, denominado por ese

motivo *acorde de sexta napolitana* (en una palabra, la napolitana), una subdominante en modo menor con una sexta menor en vez de la quinta, en su origen una sexta menor, con retardo de la quinta” (De la Motte, 1989, p. 80)

De esta manera, De la Motte aclara un poco el origen del nombre del concepto, que tiene cierta similitud con la explicación de Aldwell & Shachter.

Arnold Schönberg habla brevemente acerca de la sexta napolitana en el capítulo X de su tratado de Armonía: “Dominantes secundarias y otros acordes extraños a la escala derivados de los modos antiguos”. Cuando habla de las dominantes de los modos antiguos nombra el concepto de sexta napolitana arguyendo a los modos dorio y lidio como posibles predecesores del concepto (Schönberg 1922):

“Una triada mayor, pero que no tiene carácter de dominante: si b-re fa (del dorio o del lidio), de donde quizá proceda la sexta napolitana (...)” (p. 203)

En el capítulo XIII de su tratado, Schönberg define la sexta napolitana como “un acorde de sexta obtenido por la relación de (sic, debería ser *con*, señor traductor) la subdominante menor, acorde que tanto en *do* mayor como en *do* menor es *fa-lab-reb*, y por ello va referido a su origen propio de la escala como VI grado de *fa* menor (y respectivamente IV grado de *lab* mayor) (p. 276). Sin embargo, aclara el autor, “se le (sic) debe considerar como un representante del II grado”.

Schönberg no hace referencia al origen del nombre del concepto, como los autores anteriores. Hace énfasis en el decidido rechazo de argumentar este concepto como una alteración en sentido descendente de la fundamental de este acorde (de re a re

b, en el caso de presentarse en Do mayor o menor) porque “Las fundamentales en nuestro sistema, son puntos fijos desde los que medimos todo lo demás. (...) (sic) ¡¡ De ninguna manera podemos desplazarlos !!

Sin embargo hace la salvedad de esta posibilidad de explicación si se tratase de modos gregorianos donde existan dos sonidos fundamentales: re y re b (cabe aclarar que no existe reb en el repertorio de canto llano), o de una base para el análisis de los fenómenos armónicos como la escala cromática.

Es interesante el vaticinio que Schönberg (1922) hace en esta frase: “Quizá llegue a fundarse una nueva teoría basada sobre la escala cromática; pero entonces probablemente también cada grado tendrá un nombre diferente (p. 277). Esta predicción fue hecha realidad en la segunda mitad del siglo XX por los teóricos Milton Babbitt y Allen Forte cuando dieron inicio a la *Set Theory* (teoría de conjuntos) donde los nombres de los grados cromáticos son representados por números, por ejemplo, do corresponde a 0, do sostenido corresponde a 1, re a 2, ...etc.

Schönberg presenta algunos ejemplos del uso de este concepto que considera como “el representante del II grado en la cadencia”. Hace una aseveración acerca del uso del término en diferentes posibilidades, sin mucha convicción:

Cuando este acorde ocurre en casos en los que no realiza la función típica de la sexta napolitana (representación de un grado en la cadencia) se utiliza su mismo nombre, lo cual quizá no es muy adecuado, aunque este detalle carezca de importancia (p. 277).

Zamacois trata el concepto de sexta napolitana en el capítulo IX de su segundo libro “Ampliación de la tonalidad”, en el subtítulo “Acordes sobre el IIº. grado rebajado”<sup>49</sup>.

Explica el concepto como “acordes perfecto mayor y menor de 7ª y de 4ª especies que se pueden construir sobre el IIº grado bajado de (sic) un semitono” (Zamacois, 1945, p. 165)

Zamacois afirma que este concepto es tratado por los teóricos exclusivamente en su primera inversión “como si su estado fundamental y su inversión no existiesen” (p. 166).

Alude a 3 irregularidades que se pueden dar con el uso de este acorde:

1.ª. Una *falsa relación cromática* entre la fundamental de ese acorde y la quinta de dominante.

2ª Un intervalo de 3ª disminuida en el movimiento melódico de la Soprano.

3ª Un intervalo de 4ª aumentada en el movimiento melódico del bajo

Sin embargo “todas estas irregularidades se escriben, en este caso, sin preocupación ninguna y constituyen un encadenamiento considerado “normal”.” (p. 167)

Zamacois continúa en la explicación de este concepto dando ejemplos de cómo estas irregularidades pueden ser evitadas.

---

<sup>49</sup> El signo “º” denota grado, por lo que aquí existe un elemento redundante.

El autor tampoco hace referencia en momento alguno al origen del nombre con este concepto.

Los tratadistas anteriores tienen diversas similitudes y diferencias en el momento de referirse al concepto de sexta napolitana. Algunos como Aldwell & Schachter y Walter Piston tienen un capítulo exclusivo para el uso de este concepto, probablemente por ser tratados más recientes y que incluyen más ejemplos de la literatura musical, fundamental para la enseñanza de la armonía.

No hay un consenso general acerca del origen del concepto; por esta razón, sólo algunos autores dan alguna pista sobre este punto, como ya se discutió durante el capítulo.

Sí hay una similitud acerca de los “problemas” de conducción melódica (falsa relación cromática, etc.) y acerca de que el uso más frecuente de este acorde es en primera inversión.

Para evitar confusiones se debería llamar a este acorde “Napolitano” (y no de sexta únicamente) partiendo del hecho de que no aparece siempre en posición basal de tercera sino también en las demás posiciones.

## 8. LOS ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.

Existen importantes divergencias en los tratados de armonía al dar explicación acerca de los llamados acordes de sexta aumentada. Aunque hay una nomenclatura que los define con nacionalidades (Italiana, Alemana, Francesa...) no existe claridad acerca de por qué estos acordes llevan este nombre, ni de la definición de su funcionalidad. En adición, no todos los tratadistas se refieren a este concepto como acordes de sexta aumentada; veremos cómo De la Motte los llama simplemente acordes alterados.

Piston tiene un capítulo dedicado a los Acordes de sexta aumentada. Clasifica cuatro tipos de acordes, que define con las nacionalidades mencionadas: Sexta aumentada italiana, alemana, francesa y añade una supuesta *suiza*. El autor justifica el origen del nombre de sexta aumentada por la disposición habitual de los acordes donde se forma el intervalo característico entre el bajo y alguna de las otras voces (con un uso muy infrecuente de la tercera disminuída, podríamos aclarar). No obstante, más adelante tiene un subtítulo de inversiones, donde se tratan las posiciones basales de este acorde.

El autor defiende los nombres de clasificación de estos acordes porque, con el tiempo, “han adquirido una amplia, si no universal aceptación”.(sic, Piston 1944, p. 404). Aunque, al igual que en la sexta napolitana, no hay una buena explicación para estos nombres, pese a esta anotación, Piston añade la “sexta suiza” por incluir características de la sexta alemana y francesa. Valga decir que este autor es el

único de los tratadistas traídos a colación en esta tesis que utiliza este nombre, que no tiene una fundamentación teórica, al igual que las otras nacionalidades.

Figura 40- Clasificación de las Sextas aumentadas. (Piston, 1944, p. 404)

**EJEMPLO 27-3**

<i>a.</i>	<i>b.</i>	<i>c.</i>	<i>d.</i>
Italiana V <sub>6</sub> <sup>0</sup> del V	Alemana V <sub>5</sub> <sup>0</sup> del V	Francesa V <sub>3</sub> <sup>4</sup> del V	Suiza +II <sub>4</sub> <sup>6+</sup> <sub>3</sub> (todas con la quinta rebajada)
dicionalmente: IV <sub>6</sub> <sup>+</sup>	IV <sub>3</sub> <sup>6+</sup>	II <sub>4</sub> <sup>6+</sup> <sub>3</sub>	

*a se denomina acorde de sexta aumentada;*  
*b se denomina acorde de tercera, quinta y sexta aumentada;*  
*c se denomina acorde de tercera, cuarta y sexta aumentada;*  
*d se denomina acorde de cuarta doble aumentada.*

La explicación que da el autor para el uso de estas nomenclaturas es la aparente incomodidad de utilizar las denominaciones exactas de los acordes en cuestión, por ejemplo “V<sub>6/5</sub> del V con la quinta rebajada” sería más fácil llamarlo Alemán, V<sub>4/3</sub> del V con la quinta rebajada, para referirse a la sexta francesa...etc.

En el capítulo respectivo de Piston, se explica el origen de estos acordes como dominantes de la dominante. Hay una anotación donde se incluye un presunto error

que se comete en algunos tratados de armonía, incluso en las primeras ediciones del tratado de Piston: se han descrito los acordes de sexta italiana y alemana como “acordes con el cuarto grado elevado como fundamental” y el acorde de sexta francesa “como una séptima de tónica alterada”. “La consideración tradicional de la sexta italiana y alemana como IV supone que la tríada es disminuida y por tanto, no se puede percibir con facilidad como una auténtica subdominante”. (Piston, 1944, p. 404)

Este tipo de aclaraciones dejan entrever un constante avance en cuanto a la teorización del campo musicológico.

De la Motte, en su capítulo titulado Haydn – Mozart - Beethoven (1770-1810), después de hablar de Modulación, trae a cuenta un subtítulo llamado “Acordes Alterados”. En primera instancia, nos muestra un ejemplo con las alteraciones más conocidas:

Figura 41. (De la Motte, 1989, p. 145)



Si se observa, por ejemplo, el quinto compás, donde aparecen las notas re bemol, fa y si naturales, seguidas de [do, mi, do], estaríamos hablando del acorde de sexta italiana, nombrado así por Piston y otros. Sin embargo, aquí la funcionalidad es



diferente y De la Motte no nos indica en su tratado que se trata de un acorde de sexta aumentada; en este caso, la que se forma entre re bemol y si natural.

Acto seguido, De la Motte explica la que sería la sexta alemana para Piston, refiriéndose a ésta como “Una alteración de especial importancia: la creación de una sensible adicional en el camino hacia la D”

Y se ilustra con el siguiente ejemplo:

Figura 42. (De la Motte, 1989, p. 145)



Ya habíamos hablado de la nomenclatura de este acorde en el capítulo dedicado a las dominantes aplicadas, lo que nos da más luces aún sobre la naturaleza funcional de este acorde alterado o de sexta aumentada.

De la Motte muestra claramente el proceso de construcción y deconstrucción del acorde de sexta alemana con los dos ejemplos expuestos a continuación, donde es de vital importancia (como en todo el tratado) el análisis funcional expresado con las letras T, S y D.

Figura 43. (De la Motte, 1989, p. 145)

Construcción:

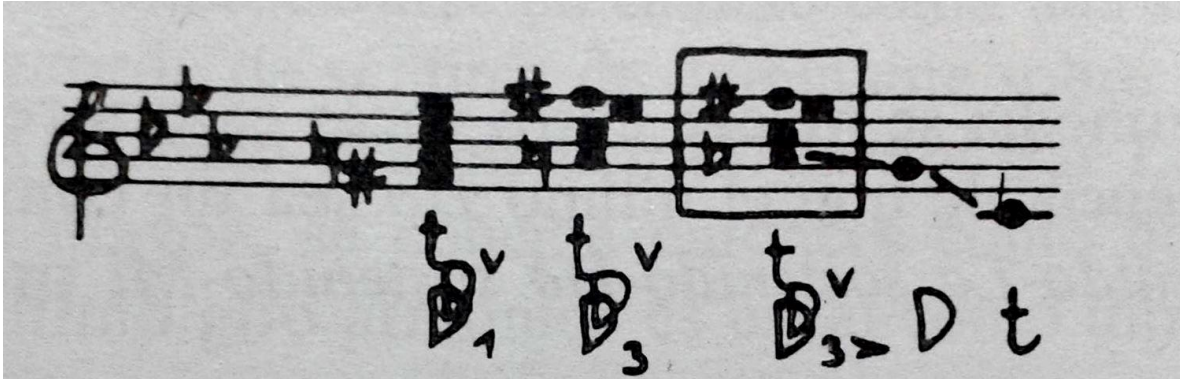
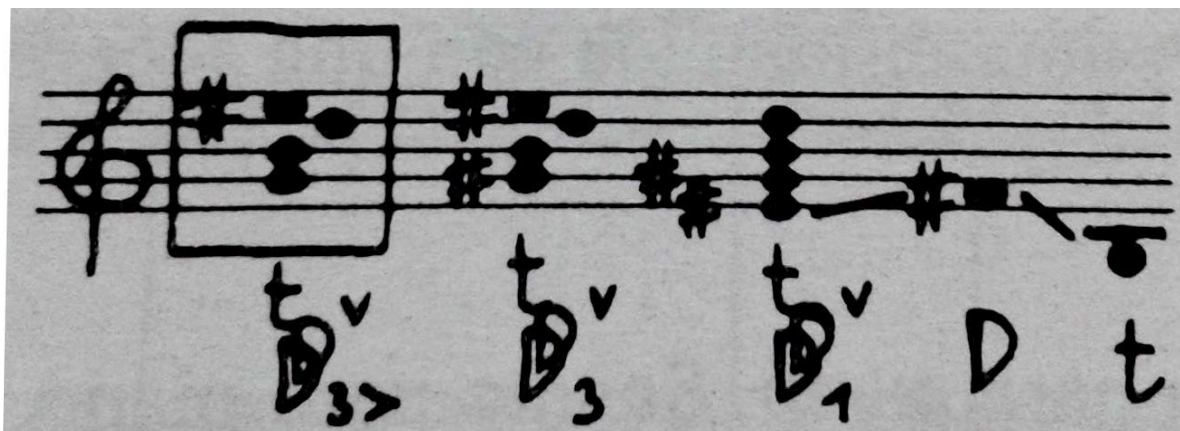


Figura 44. (De la Motte, 1989, p. 145)

Deconstrucción en una tonalidad diferente:



Respecto a estos acordes, el tratado de Armonía de De la Motte argumenta la posibilidad de ambigüedad que puede existir al pensar un acorde de este tipo, es decir, decidir cuál de sus dos notas es la que está alterada.

Observemos el siguiente fragmento del cuarteto para cuerdas K. 464:

Figura 45. (De la Motte, 1989, p. 146)



Aquí De la Motte (1989) expone: “La voz intermedia se mueve entre voces exteriores inmóviles. Esto dificulta la creencia de que el último Do sea un componente alterado de un *Fa sostenido-La sostenido-Do sostenido- Mi* propiamente dicho:  $\text{D}^7_3 \rightarrow \text{D}$ . ”

(p. 146).

Como este ejemplo, se encuentran algunos otros tomados de secciones de desarrollo de sinfonías de Haydn, Sonatas de Mozart, etc.

Explicar el fenómeno de las sextas aumentadas como De la Motte lo plantea, es decir, como alteraciones, puede llevar en algunos casos a definiciones ambiguas como él mismo lo expone: “No se deberían tomar aquí decisiones definitivas de ningún tipo, “o blanco o negro”: porque la ambigüedad identifica a los compositores que se enfrentan a un desarrollo”. (De la Motte, 1989. p. 146).

Existe entonces una diferenciación radical en este tratado, pues no se habla de acordes de sextas aumentadas, sino, como hemos visto, de acordes alterados.

En el libro III del tratado de Armonía de Zamacois, existe un capítulo titulado “La tonalidad cromática”. Uno de sus subíndices es dedicado a los “Acordes de 6<sup>a</sup> aumentada”.

En una de las notas al pie, por lo demás frecuentes dentro de los tres tratados de Armonía, Zamacois hace un interesante repaso histórico acerca del origen de las inversiones, atribuido a Rameau. Antes de esa clasificación, Zamacois (1997) plantea:

“Hasta entonces cada acorde se consideraba constituido por los intervalos que se formaban desde el bajo y para nada se le (sic) relacionaba con otro formado por las mismas notas, en el cual el bajo fuese distinto. De ahí los nombres de “acorde de 6<sup>a</sup>”, “de 4<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup>”, “de 6<sup>a</sup> aumentada” etc. “ (p. 436)

Para Zamacois en este capítulo, sólo existen tres acordes característicos de sexta aumentada que están relacionados con los clasificados por Piston con las nacionalidades; sin embargo, Zamacois no utiliza esta nomenclatura.

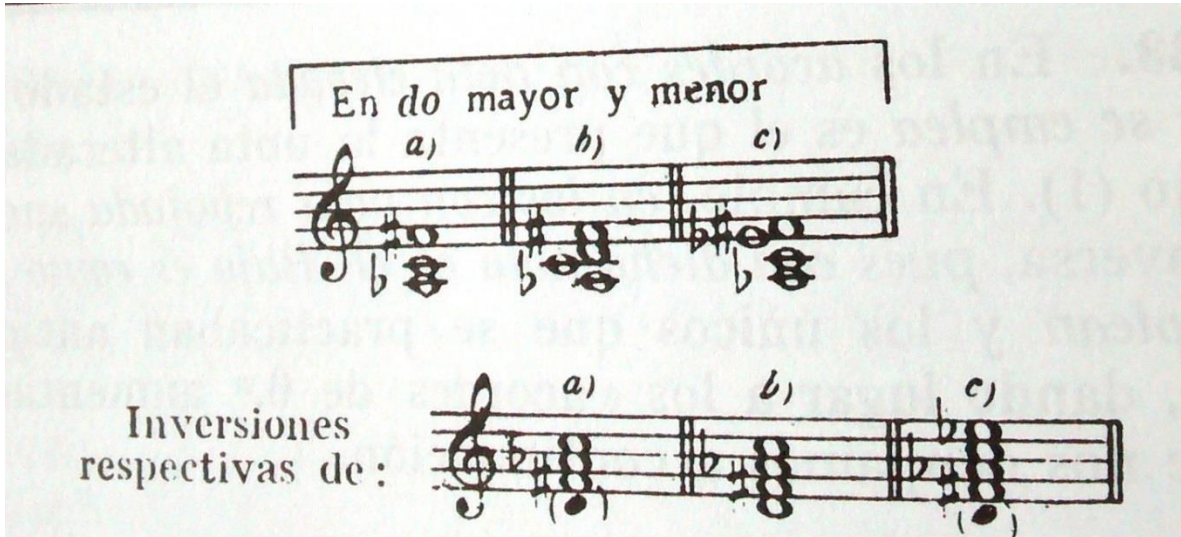
Zamacois (1997) se refiere a estos acordes como “clásicos, que se empleaban siempre con el VI° (sic) grado de la tonalidad - rebajado, en el modo mayor, y diatónico en el modo menor - en el bajo.” (sic, p. 45).

Las denominaciones que se definen son:

- a) “Acorde de 6<sup>a</sup> aumentada.
- b) Acorde de 6<sup>a</sup> aumentada con 4<sup>a</sup> (aumentada, tritono, mayor)

c) Acorde de 6ª aumentada con 5ª (justa, perfecta mayor)”

Figura 46. (Zamacois, 1997, p. 46)



Como se puede observar, estos tres acordes corresponden a las sextas italiana, francesa y alemana, respectivamente, denominación utilizada por Piston y por Aldwell & Schachter, como veremos más adelante.

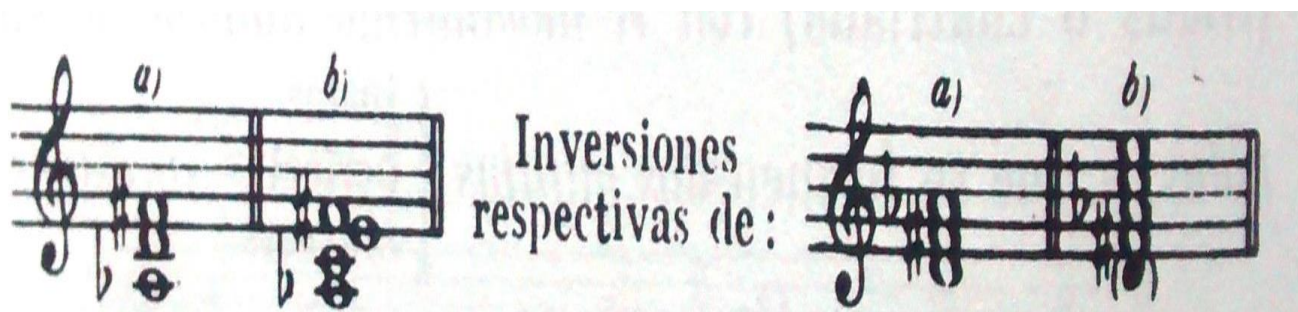
En cuanto a la funcionalidad, coincide también con Piston en que se trata de un acorde que proviene de la dominante de la dominante:

“Se trata por consiguiente, de acordes de la familia de la dominante con la 5ª real alterada en menos, empleados sobre la base armónica del IIº grado- *dominante de la dominante*-, fundamental verdadera de todos ellos”. (Zamacois, 1997, p. 46)

Siguiendo el tratado, se encuentran ejemplos acerca de la resolución de las voces y las quintas paralelas que son de uso frecuente en este tipo de acordes, aunque se advierte que en los trabajos escolásticos no deben aparecer en voces extremas.

Zamacois incluye también un acorde nuevo, al que no se refiere en los textos de Piston y De la Motte; habla de la disminución de la quinta en los acordes de triada de dominante y séptima de sensible:

Figura 47. (Zamacois, 1997, p. 48).



Aunque al primero de éstos lo considera un “acorde de poco empleo”, del segundo ofrece un ejemplo tomado de la literatura musical, en este caso de Wagner y su obra Tristán e Iseo (Tristán e Isolda)

Figura 48. (Zamacois, 1997, p. 49)



Hasta este momento, tenemos pues que este autor no considera los acordes de sexta aumentada en sus inversiones y que, en adición, incluye otros dos tipos de acordes donde aparece el intervalo.

El capítulo 29 del *Harmony and voice leading*, de Aldwell & Schachter está dedicado enteramente a este concepto.

Los autores se refieren a este concepto como “un importante grupo de acordes cromáticos llamados, como era de esperarse, acordes de 6ª aumentada”<sup>50</sup>. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 478)

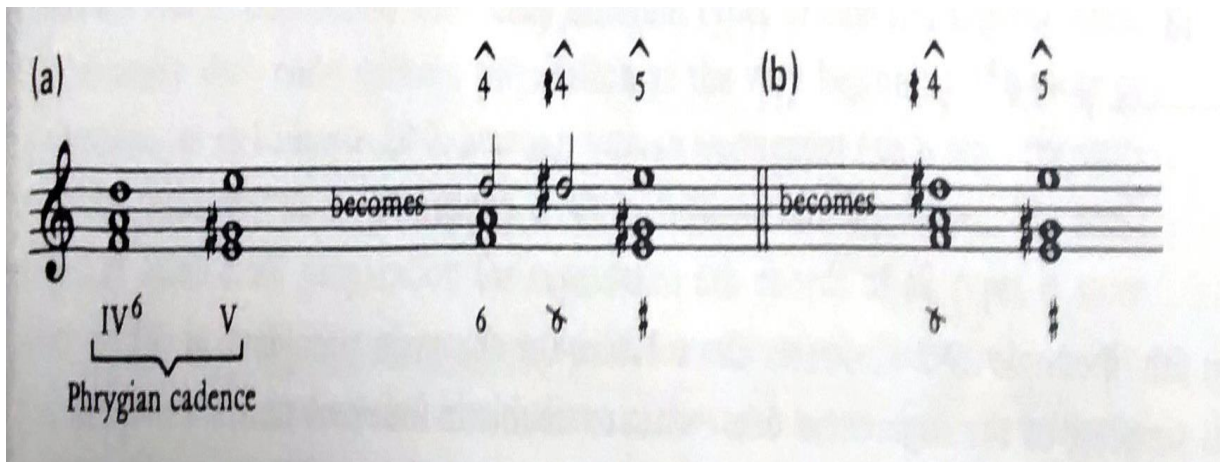
Explican muy claramente cómo este tipo de cromatismos no pueden ocurrir diatónicamente. Ninguna escala diatónica contiene, por ejemplo, Fa natural y Re

<sup>50</sup> The interval of the augmented 6th characterizes an important group of chromatic chords, called, naturally enough, augmented 6th chords.

sostenido, es decir, la sexta aumentada. Se aclara también que este tipo de acordes puede ser utilizado como *sensible cromática* <sup>51</sup> quiere decir, como dominante aplicada que toniza un acorde siguiente. No obstante, en un ejemplo donde la sexta aumentada es fa natural y re sostenido, el re sostenido suena como sensible de Mi, pero el fa natural que está en el bajo, no pertenece a la armadura de Mi, lo que los hace propicios para funcionar como preparaciones de acordes de dominante. (V 6/4-5/3)

Aldwell & Shachter Explican el origen contrapuntístico de este acorde que utiliza el 4<sup>to</sup> grado sostenido, (4#) como nota de paso cromática, y la descendencia del 6<sup>to</sup> grado al 5<sup>to</sup> que tiene su origen en la cadencia Frigia.

Figura 49. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 479) Origen de una sexta aumentada:



<sup>51</sup> Leading-tone chromatism.

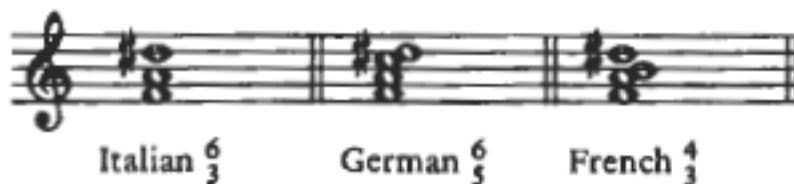


Al igual que Walter Piston, Aldwell & Schachter recomiendan el uso de los acordes con los nombres de las nacionalidades ya mencionadas: Italiana, para referirse a la sexta aumentada 6/3; Alemana, para la 6/5; y francesa, para 4/3.

Se aclara que los nombres geográficos carecen de sentido pero han sido de mucho uso, y recomiendan aprenderlos.<sup>52</sup>

Coinciden entonces las nacionalidades de Piston con las de Aldwell & Schachter, excluyendo la sexta suiza, que no aparece en este texto ni en otro alguno:

Figura 50. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 479)



También se explica cómo es posible utilizar el 6<sup>to</sup> grado bemol por mixtura para generar acordes de sexta aumentada en la tonalidad mayor:

---

<sup>52</sup> The geography is meaningless, but the names are convenient and are in very wide use; learn them.

Figura 51. (Aldwell & Schachter, 1989,p. 480)



Cada uno de los acordes de sexta aumentada es explicado en este tratado con ejemplos de la literatura musical.

El concepto del acorde de sexta suiza según Piston, es tratado también por los autores, aunque sin referirse a éste con esa nacionalidad. El numeral 7 del capítulo 29, titulado “El acorde de sexta aumentada con doble cuarta aumentada (Alemán 4/3)”<sup>53</sup> explica este acorde de la siguiente manera: “Algunas veces se encuentra un acorde de 6<sup>ta</sup> aumentada que suena exactamente como el acorde Alemán 6/5 pero que es notado como 4/3 con el 2# en vez del 3b (En C mayor, Re sostenido en vez de Mi bemol)”<sup>54</sup>(Aldwell & Shachter, 1989, p. 482).

Se ilustra el comentario anterior con un ejemplo donde la conducción del 2# al 3 está dada en una voz intermedia:

<sup>53</sup> The augmented 6th chord with doubly augmented 4<sup>th</sup> (German 4/3)

<sup>54</sup> Sometimes one encounters an augmented 6th chord that sounds exactly like a German 6/5, but is notated as a 4/3 with #2 in place of b3 (In C major, D# instead of Eb).



una octava, da un mayor énfasis al intervalo de resolución que el que da una tercera o décima disminuida”<sup>56</sup>.( Aldwell & Schahter, 1989, p. 493)

Argumentan los autores que compositores como Mozart, quien utilizó con gran maestría los acordes de sexta aumentada, evitó los acordes de tercera disminuida. Chopin, por otro parte, supo utilizarlos con gran ventaja.

Al tipo de inversión más frecuente, Aldwell & Schachter lo denominan el acorde

*#IV 7* que contiene las mismas notas del acorde alemán y que resulta de mover cromáticamente el cuarto grado en el bajo.

A continuación, un ejemplo de este tipo de acorde donde se incluye su uso en el Cuarteto de Cuerdas, Op. 131, de Beethoven:

---

<sup>56</sup> “They contained a diminished 3rd (or 10th) between the bass and one of the upper voices. As we know, #4 supports a variety of dissonant chords that lead effectively to V, whereas b6 does not.

Figura 53. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 494)

29-31

(c) Beethoven, String Quartet, Op. 131, VI  
(Adagio, quasi un poco andante)

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's String Quartet, Op. 131, VI. It is divided into three sections: (a), (b), and (c). Section (a) is in D major, section (b) is in D major with a key signature change to D minor, and section (c) is in D major with a key signature change to D minor. The score includes a treble and bass clef, a 3/4 time signature, and a tempo marking of 'Adagio, quasi un poco andante'. The chord diagrams below the score are: (a) d: IV #IV7 V; (b) D: IV #IV7 V; (c) IV7 #IV7 V4 7.

d: IV #IV<sup>7</sup> V

D: IV #IV<sup>7</sup> V

IV<sup>7</sup> #IV<sup>7</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> 7

El capítulo XIII del texto *Armonía Tradicional* de Paul Hindemith se titula “Otros tipos de alteración”.

Hindemith explica las sextas aumentadas de una manera muy distinta; las define como enarmonía de la séptima o enarmonía de la quinta. No obstante, utiliza también dos nombres de las nacionalidades anteriormente expuestas, Alemana y francesa.

Éste es el gráfico que utiliza para definir los acordes de séptima de dominante:

Figura 54. (Hindemith, 1997, p. 88)

The image displays musical notation for 12 numbered chords, organized into two systems. The first system, labeled 'Forma original', contains chords 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The second system, labeled 'Alteraciones', contains chords 7, 8, 9, 10, 11, and 12. Each chord is represented by a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The chords are: 1) C major (C4, E4, G4); 2) German sixth (C4, E-flat4, G4, B-flat4); 3) French sixth (C4, E4, G4, B-flat4); 4) Italian sixth (C4, E4, G4, B4); 5) Swiss sixth (C4, E4, G4, B4, D5); 6) C minor (C4, E-flat4, G4); 7) C major (C4, E4, G4); 8) C minor (C4, E-flat4, G4); 9) C major (C4, E4, G4); 10) C major (C4, E4, G4); 11) C major (C4, E4, G4); 12) C major (C4, E4, G4).

Y que se explican por:

“a) enarmonía de la séptima

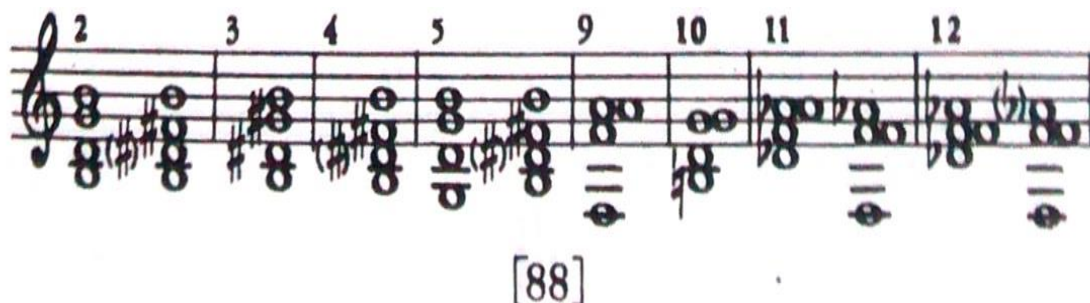
b) enarmonía de la quinta

c) empleo de una nota situada a un semitono superior o inferior de la quinta en lugar de la misma” (Hindemith, 1997, p. 88)

Serán de nuestro interés el acorde No. 2 que corresponde a la sexta alemana, el No. 5 que corresponde a la sexta francesa y el No. 8 que correspondería a la sexta suiza nombrada por Piston que, sin embargo, Hindemith no denomina de esta manera.

El texto muestra las resoluciones de una manera muy particular pues están dadas en otro gráfico, en un sistema de pentagrama más abajo de la misma página.

Figura.55. (Hindemith, 1997,p. 88)



Hindemith (1997) concuerda con los demás autores cuando afirma: “Después del acorde 2 ( $6/5$  aumentado o “Sexta alemana”) y del 5 ( $4/3$  aumentado o “Sexta francesa) el no. 9 es el que se emplea con mayor frecuencia (...)” (p. 89)

Tenemos entonces que los dos acordes definidos por Hindemith coinciden con los expuestos por Piston y por Aldwell & Schachter.

El texto de Hindemith, haciendo honor a su subtítulo “con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas”, no incluye una explicación teórica acerca del origen de estos acordes ni presenta ejemplos tomados de la literatura musical.

Los ejercicios que continúan el tratado son melodías con un bajo cifrado para su resolución.

Las notas a las ediciones rusas que aparecen en el tratado de Rimsky Korsakov, incluyen modificaciones en el numeral de las sextas aumentadas.

Dentro del capítulo 5, titulado “Enarmonías y modulaciones improvisas”, se incluye una sección que se subtitula “Acordes de sexta aumentada”.

Korsakov (1997) argumenta que los acordes de sexta aumentada “derivan de la alteración cromática de los acordes del II y IV grados de los modos mayor armónico y menor. (p. 120). Algunos tratadistas de la primera mitad del siglo XX acerca de la Armonía, llaman modo mayor armónico al mayor con descenso del sexto grado, quizás por comparación con el menor armónico pues ambos contendrían un segundo tetracordo idéntico para ambos.

Se explican en este texto los acordes a partir del 6b como puede apreciarse en la siguiente gráfica:

Figura.56 (Korsakov, 1997, p. 120)

The image displays musical notation for Major and Minor modes, illustrating chord progressions and specific chord examples. The Major mode section shows three examples: a) IV, b) IV, and c) II. The Minor mode section shows three examples: a) IV, b) IV, and c) II. A central example labeled 'y también' shows a II chord. Each example includes a melodic line and a chord diagram below it.

Korsakov no utiliza la nomenclatura de las nacionalidades para referirse a este tipo de acordes pues considera que no tienen una denominación específica:



“Estos acordes carecen de una denominación particular; adquieren el mismo nombre que poseen las inversiones”. (Korsakov, 1997, p. 121)

Clasifica los acordes según la última figura así:

- a) “Acorde de sexta aumentada de los modos mayor y menor; enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante incompleto”.

Nótese que aquí no se especifica que pertenece a la categoría de dominante de la dominante. Éste es el acorde que correspondería a la denominada Sexta Italiana.

- b) <sup>1</sup>“Acorde de quinta y sexta aumentada con la doble alteración, sólo en el modo mayor; enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante con la quinta elevada.

Vale la misma aclaración para a) ese acorde no aparece dentro de los denominados por Piston y Aldwlell & Schachter, pero sí es nombrado así por Hindemith.

b)<sup>2</sup> Acorde de quinta y sexta aumentado, sólo en el modo menor; enarmónicamente equivale al acorde de séptima incompleto.

- c) Acorde de tercera y cuarta aumentado en los modos mayor y menor; enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada.

Este es el denominado, por Piston et al., Sexta Francesa.

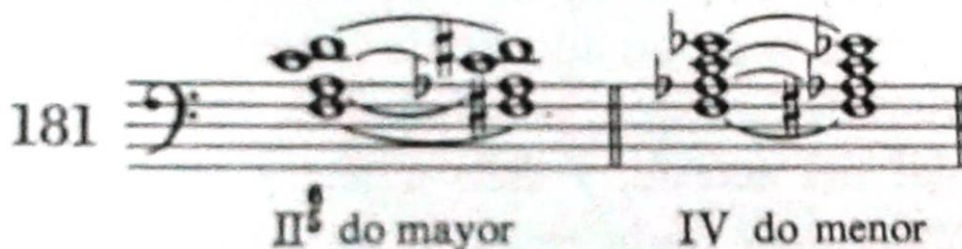
d) Acorde de tercera y cuarta con la doble alteración, sólo en el modo mayor; enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante completo.

Puede notarse que la explicación sigue teniendo variantes sin llegar a un consenso universal.

Arnold Schönberg, en el capítulo XII de su tratado de armonía, tiene un espacio dedicado a los “Acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta, de segunda, de sexta, y algunos otros acordes errantes”. Puede notarse que el título parece ya muy complejo y el adjetivo “errantes” no tiene explicación expresa.

Aunque la exposición de esta sección comienza explicando los acordes de sexta desde el II y el IV grados, más tarde se plantea la idea de su funcionalidad como dominante de la dominante.

Figura 57. (Schönberg, 1979, p. 290)



Schönberg utiliza otro concepto nuevo, que no se encontró dentro de los otros tratados de esta investigación, para referirse a las quintas paralelas que se originan al resolver este tipo de acordes; las denomina “quintas de Mozart”, veamos:

“Ambos acordes pueden resolver en el acorde de cuarta y sexta del I grado (...) o bien, dado que suenan idénticamente aunque se escriban de diversa manera, en la tríada del V grado. En este último caso se originan quintas paralelas, (...) O bien se aceptan llamándolas “quintas de Mozart” que son aquellas permitidas no (sic) porque suenen bien, sino porque las ha escrito Mozart” (Schönenberg, 1979, p. 290)

Es bien sabido que existen casos de octavas y quintas paralelas en otros compositores pero, casi siempre, están justificadas por algún procedimiento contrapuntístico o armónico que las sustenta. El problema, en mi opinión, radica en el uso de la definición de “quintas de Mozart” pues, para este procedimiento, ya existe el nombre de quintas paralelas, simplemente. Podrían llamarse, por otra parte, “quintas paralelas de Mozart”.

Continuando con el último párrafo, sigue una contradicción: “Nosotros trataremos estas quintas de la misma manera que las demás: nos parece que suenan bien, pero, no obstante, de momento no las escribiremos”. (Schönenberg, 1979, p. 290).

Personalmente no entiendo, después de la última afirmación, si las quintas suenan “bien” o “mal”, lo que, por lo demás, son apreciaciones subjetivas que deberían omitirse en el momento de la enseñanza de un estilo musical, en este caso la denominada práctica común en música. Simplemente, esas quintas paralelas no se perciben como tales cuando están acompañadas por disonancias, que son las que el oído percibe más predominantemente.

Después de haber expuesto el acorde como derivado de II y IV, Schönberg (1979) realiza un gráfico que, ahora sí, coincide con el origen de las sextas que muestran algunos tratadistas anteriormente mencionados: “(...) Encuentro por esto más oportuno hacerlo derivar de un acorde de novena del II grado en el modo mayor o en el menor, pasando por la dominante secundaria y por el acorde de séptima disminuida. Se presenta así coincidente para el mayor y para el menor: II grado en (do) mayor o menor; y luego sucesivamente dominante secundaria, acorde de séptima de dominante secundaria, acorde de novena dominante secundaria, eliminación de la fundamental, acorde de séptima disminuida y quinta rebajada:

Figura 57. (Shöenberg, 1979, p. 290)



Arnold Schönberg deja entrever nuevamente en su texto un adelanto de lo que sería su nuevo sistema musical, basado en los 12 tonos de la escala cromática.

Al explicar las posibilidades del acorde aumentado de quinta y sexta, las relaciona con lo que él denomina los acordes errantes; Schönberg (1979) opina, a este respecto: “no se podría afirmar que la aparición aislada de estos acordes sea mala en cualquier caso. Sin embargo, está claro que la aparición en gran número de acordes alejados de la tonalidad, favorece la fundamentación de un nuevo *concepto unificador*: la escala cromática”

Respecto a las inversiones del acorde de sexta aumentada, Schönberg(1979) anota que no hay demasiados ejemplos en las obras musicales; no obstante, se han encontrado algunos en Schumann y Brahms. (p. 298).

#### CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO:

Después de haber revisado los autores, podemos concluir que:

a) Aunque existen algunas similitudes en la manera de tratar el concepto de sextas aumentadas, no hay una definición universal aceptada.

b) Los nombres de nacionalidades para denominar las sextas aumentadas: alemana, italiana, francesa, suiza, no tienen un fundamento científico del origen de su nombre; sin embargo, podrían ser una herramienta anecdótico histórico en la enseñanza de la armonía y, debido a su extendido uso, es de conveniencia para el estudiante y el profesor tener claridad acerca de estas definiciones.

c) No se justifica que, al utilizar los cifrados armónicos, no se mantengan los criterios de nomenclatura con los que se ha comprometido el estudiante o el profesor. Si se trata de un acorde alemán que sirve como dominante de la dominante, debería llamarse  $[(vii^{\circ}6/5, b3) - V]$  o  $[(D'_{3b}7) - D]$  y nó las expresiones Ger, It, Fr, que no son números romanos ni TSD.

## 9. SIMBOLOGÍA.

En la enseñanza de la teoría musical, el concepto de los símbolos es quizás uno de los mayores problemas al que se enfrentan los docentes y los estudiantes.

Empezaremos por definir los tipos de cifrados de mayor utilización en la enseñanza de la teoría musical que define Yepes (2014) en su “Tratado del lenguaje tonal”.

Se dividen en cuatro tipos de cifrado, dos de orden práctico o ejecutivo, y dos de tipo analítico.

Los dos primeros serían el bajo cifrado, utilizado en el Barroco con el objetivo de que el clavecinista (o intérprete de cualquier otro instrumento de tecla u otros armónicos) interpretara las notas faltantes para completar el acorde que requería el compositor (*ripieno*). Tenemos entonces los números 6, 4<sup>6</sup>, 7, 2, etc. para referirnos a los intervalos que forman el acorde a partir del bajo. Estos intervalos podrán verse alterados por un #, un b, o un  $\flat$ ; si alguno de los símbolos anteriores apareciera solo, se referiría a la tercera a partir del bajo.

En todos los tratados analizados en esta tesis, se encuentra este tipo de cifrado barroco o numérico, pero existen dos maneras excepcionales de tratarlo, en los textos de De la Motte y Zamacois.

En De la Motte, la diferencia fundamental es que siempre está acompañado del cifrado funcional (T, D, S), del que se hablará más adelante.

En Zamacois, la diferencia radica en la manera de presentar los números de esta simbología.

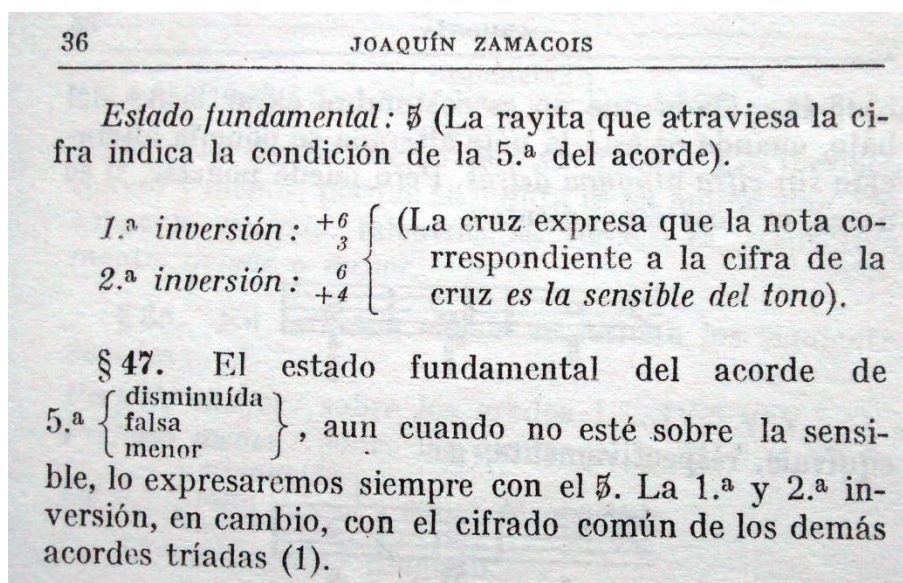
En su primer libro, en el capítulo II, Zamacois realiza una explicación del cifrado que utilizará en su tratado.

Tiene algunas referencias históricas acerca de éste, como la siguiente:

“Antiguamente algunos teóricos cifraban con 5 el acorde perfecto mayor y con 3 el perfecto menor. Hoy casi todo el mundo lo hace como explicamos en el texto, reservando el 3 para cuando se quiere determinar la posición de 3ª del acorde”. (Zamacois, 1950, p. 34)

Para el acorde vii, que Zamacois (1950) define como “El acorde de 5ª de sensible (o sea, el acorde de 5ª (disminuida, falsa o menor), colocado sobre la sensible)” (p. 35) tiene un cifrado especial, que se muestra en la figura siguiente:

Figura 58. (Zamacois, 1950, p. 36)



La utilización del símbolo + para indicar la sensible es exclusiva de Zamacois dentro de los tratados analizados en este trabajo. Así, por ejemplo, para cifrar un acorde

de Sol mayor con séptima menor (en fundamental) en la tonalidad de Do mayor, indica que la simbología por utilizar en el bajo cifrado debe ser  $+^7$ , donde el signo + se refiere a la nota si, que es la tercera del acorde y que, a su vez, es la sensible de la tonalidad.

Así mismo, el + queda destinado a representar la sensible de la tonalidad, como se muestra en esta tabla de inversiones de los acordes de dominante 7, incluidos en su libro II.

Figura 59. (Zamacois, 2002, p. 21)

		ARMONÍA			
		21			
§ 6. Emplearemos cifrados <i>particulares</i> para los acordes :					
		Directo	1. <sup>a</sup> inversión	2. <sup>a</sup> inversión	3. <sup>a</sup> inversión
<i>7.<sup>a</sup> de dominante :</i>	{	7 + (1)	6 5	+6	+4
<i>7.<sup>a</sup> de sensible :</i>	{	7 5	+6 5	+4 3 (2)	4 +2
<i>7.<sup>a</sup> disminuída :</i>	{	7	+6 5	+4 3 (2)	+2
<i>7.<sup>a</sup> de 3.<sup>a</sup> especie :</i> (Cuando no es 7. <sup>a</sup> de sensible).	{	7 5	(En las 3 inversiones el cifrado común)		



La diagonal (*slash*, / o *la rayita*, como dice Zamacois), superpuesta sobre un número, se referirá a un intervalo disminuido.

Aquí hay una gran diferencia, por ejemplo, en cuanto a la misma simbología utilizada en Aldwell & Schachter. Estos últimos utilizan una línea cruzada para referirse a los acordes de sexta aumentada, es decir, lo completamente opuesto de la utilización del símbolo por Zamacois.

Además Aldwell & Schachter utilizan una línea vertical, que en la práctica se asemeja al símbolo más, para remplazar en algunas ocasiones, el símbolo +:

“Algunas veces la elevación de un tono es indicada por un *slash* sobre la figura (6)

o una pequeña línea vertical (4, 2, or 5) en vez de un # o un ♯.”<sup>57</sup>

En los cifrados del Barroco, se acostumbraba usar también la diagonal (*slash*) para referirse a un intervalo aumentado. A continuación veremos dos ejemplos de Händel y Purcell.

El primero pertenece al facsímil del manuscrito de *El Mesías*, oratorio de Georg Friedrich Händel, publicado en 1892, donde se puede apreciar el número 6 con y sin la diagonal:

---

<sup>57</sup> Sometimes the raising of a tone is indicated by a slash through the figure or a little vertical line rather than by a # or ♯.

Figura 60. Fragmento de *El Mesías*, oratorio de Händel<sup>58</sup>

the son of David vi the  
of David vi the son of  
and He shall purify  
e shall purify - the son of David vi the son of the

<sup>58</sup> Recuperado de: [http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP18920-PMLP22568-HG\\_Band\\_45a.pdf](http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP18920-PMLP22568-HG_Band_45a.pdf)

A continuación, un ejemplo de la ópera *Dido y Eneas* de una edición más reciente, donde persiste el uso de la diagonal sobre el número 6 para referirse a una sexta ascendida:

Figura 61. Fragmento de *Dido y Eneas* de Purcell.<sup>59</sup>

fair: banish sorrow, banish care, grief should ne'er ap-proach the fair, should ne'er ap-

fair: banish, banish care, grief should ne'er ap-proach the fair, should ne'er ap-

fair: banish sorrow, banish, banish care, grief should ne'er ap-proach, should ne'er ap-

fair: banish sorrow, banish ban-ish care, grief should ne'er, should ne'er ap-

7 7 6 3 6 4 4 6 7

<sup>59</sup> Recuperado de: [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP275428-PMLP05472-Purcell\\_Dido\\_and\\_Aeneas.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP275428-PMLP05472-Purcell_Dido_and_Aeneas.pdf)

La figura 62 ilustra la simbología del bajo cifrado que utilizan los autores Aldwell & Schachter y que coincide, con excepción de Zamacois, como ya hemos visto con los demás tratados citados en esta investigación.

Figura 62. (Aldwell & Schachter, 1989, p. 5

4-9 figured-bass symbols

(a)

Example (a) shows a four-measure sequence in G minor. The bass line consists of the notes G, A, B, A, G. The treble line consists of chords: G3, G3, G3, G3. The figured bass symbols below the bass line are: b, 5b, 5b.

(b)

Example (b) shows a four-measure sequence in G minor. The bass line consists of the notes G, A, B, A, G. The treble line consists of chords: G3, G3, G3, G3. The figured bass symbols below the bass line are: 6, 6b, b6 or 6, b6, b6.

(c)

Example (c) shows a three-measure sequence in G minor. The bass line consists of the notes G, A, B, A, G. The treble line consists of chords: G3, G3, G3. The figured bass symbols below the bass line are: 6/4, 6b/4 or b6/4, 6/4+ or b6/4+ or 6b/4#.

Aunque es infrecuente la aparición de este cifrado en el tratado de armonía de Schönberg, coincide, cuando aparece, con la numeración anterior, con excepción del último compás.

La diferencia del cifrado numérico en el tratado de De la Motte, es que siempre va acompañado del cifrado funcional. Por lo demás, coincide también con la numeración de la figura 60. A continuación, un ejemplo:

Figura 63. (De la Motte, 1989, p.37)

The image shows a musical score for two pieces: Vivaldi's *La Primavera* and Handel's *El Mesias*. The score is written for a single melodic line and a figured bass line. The first piece, *La Primavera*, is in 4/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a figured bass line with numbers 4, 4, and 4. The second piece, *El Mesias*, is in 6/8 time and features a melodic line with eighth notes and a figured bass line with numbers 6, 8, and 8. The score is divided into two systems by a double bar line.

El otro cifrado es el literal numérico de amplio uso en la música no académica. Este tipo de cifrado no es utilizado en los libros de armonía tenidos en cuenta en esta investigación. Sin embargo, uno de los que arrojó la encuesta para determinar cuáles eran los libros más utilizados en la academia musical colombiana, fue el de Heinrich Herrera, que sí utiliza este cifrado. No obstante, no se hará un análisis de éste, ya que el libro no tiene muchas similitudes con los demás textos utilizados en esta investigación

El siguiente es el cifrado propuesto por Gottfried Weber<sup>60</sup> en el siglo XIX. Es el cifrado más utilizado en los libros de armonía que aquí se están comparando. Permite una relación analítica respecto a la relación de los grados con los acordes, sin relación explícita con la tonalidad en la que se esté desarrollando la música en determinado momento. Es, por tanto, un cifrado abstracto, referido a los grados exclusivamente.

Este cifrado se constituye con números romanos para indicar los acordes que se forman en cada grado de la tonalidad. Además, en algunas ocasiones, incluye también el cifrado barroco o numérico.

Existen ciertas diferencias en cada uno de los libros tratados, que analizaremos a continuación.

El texto de armonía de Piston utiliza este cifrado con los números romanos siempre en mayúsculas: I- II- III- IV... .De esta manera, aparecen símbolos como II<sub>3</sub><sup>4</sup>, para indicar la segunda inversión del acorde de segundo grado en cualquier tonalidad, mejor dicho, en aquella que se esté analizando, sin distinguir entre mayor y menor.

Una de las particularidades del cifrado utilizado por Piston es la del acorde de séptima disminuida. El autor utiliza el símbolo V<sub>9</sub><sup>o</sup> para referirse al acorde de

---

<sup>60</sup> Weber, Jacob Gottfried (Alemania 1779-1839) Compositor y teórico, amigo de Carl María von Weber, su *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* marca una importante fecha en la teoría de la armonía. Después del abate Vogler (1749-1814, Choral –System, 1800) es uno de los primeros teóricos en utilizar el cifrado de grados en números romanos. (p. 476) (Abromont, Claude y Montalembert, Eguéne de. (2012) Teoría de la música: una guía. México: Fondo de Cultura Económica.)

séptimo grado. Sin embargo, como se aprecia en la siguiente figura, se hace la referencia al modelo de otros autores:

Figura 64. (Piston, 1998, p. 317)

EJEMPLO 21-2

A musical staff in treble clef showing seven chords. The chords are labeled as follows: V, V<sup>7</sup>, V<sup>7</sup><sub>o</sub> (VII), V<sup>9</sup>, V<sup>9</sup><sub>o</sub> (a veces VII<sup>7</sup>), V<sup>9</sup><sub>b</sub>, and V<sup>9</sup><sub>b</sub> (en otros textos: VII<sup>7</sup>). The notes for each chord are: V (C4, E4, G4), V<sup>7</sup> (C4, E4, G4, Bb4), V<sup>7</sup><sub>o</sub> (F4, Ab4, C5), V<sup>9</sup> (C4, E4, G4, Bb4, C5), V<sup>9</sup><sub>o</sub> (C4, E4, G4, Bb4, C5), V<sup>9</sup><sub>b</sub> (C4, Eb4, G4, Bb4, C5), and V<sup>9</sup><sub>b</sub> (C4, Eb4, G4, Bb4, C5).

Valga apuntar que, dentro del texto, esta simbología aparece en capítulos anteriores sin ser explicada por el autor.

En algunas ocasiones, Piston utiliza el símbolo “+” o “-” para referirse a un grado que está ascendido o descendido respectivamente, en medio tono, con respecto al grado de la tonalidad; por ejemplo:

Figura 65- (Piston, 1998, p. 235)

### EJEMPLO 21-23

A musical staff in treble clef showing four chords. The chords are labeled as follows: +II<sup>7</sup>, I<sup>b</sup>, +VI<sup>7</sup>, and V<sup>b</sup>. The notes for each chord are: +II<sup>7</sup> (D4, F#4, A4, C5), I<sup>b</sup> (C4, E4, G4, Bb4), +VI<sup>7</sup> (F4, Ab4, C5), and V<sup>b</sup> (C4, Eb4, G4, Bb4, C5).

(no V<sup>o</sup> del III) (no V<sup>o</sup> del V del III)

Las alteraciones # y b tienen ese mismo propósito por lo que no se entiende la utilización de esta simbología. Si en vez de +II<sup>7</sup>, se hubiese cifrado #II<sup>7</sup>, no habría diferencia. Igual ocurre con el VI del mismo ejemplo.

Hindemith también hace uso del cifrado Weberiano; la diferencia con Piston es la utilización del cifrado barroco como subíndice en vez de superíndice:

Hindemith: I<sub>6</sub>

Piston: I<sup>6</sup>

Por lo demás, hay similitud en la utilización de este cifrado.

En Rimsky Korsakov, no se encuentran estos dos últimos cifrados mezclados. En algunos casos, aparece el cifrado Weberiano sobre el pentagrama y el cifrado barroco debajo de éste:

Figura 66. (Korsakov, 2002, p. 126)





Aldwell & Schachter utilizan el cifrado Weberiano, también en mayúsculas siempre.

Tienen algunas diferencias con respecto a los demás tratados como, por ejemplo, el cifrar los grados alterados de la tonalidad con los símbolos # o b.

En el siguiente ejemplo de mixtura, se puede apreciar cómo el # que antecede al grado se refiere a la fundamental de éste, mientras que el que lo precede se refiere a la tercera del acorde. Cuando el # está en otro de los grados del acorde, se especifica a cuál está dirigido. En el ejemplo siguiente, al 5.

Figura 67. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 507)

30-5 *secondary mixture*

(a) *in C major*



(b) *in C minor*



El cifrado barroco o numérico, aparece también como superíndice al igual que en Piston.

En Zamacois, tampoco se mezclan los cifrados Weberiano y numérico. Tiene un comportamiento similar al de Korsakov y sólo se utilizan mayúsculas.

En el *Tratado del lenguaje tonal* de Yepes y en otros textos de armonía como *Harmony in context*, de Francolí y *Tonal Harmony* de Kotska & Payne, entre otros, se hace una diferenciación entre los grados mayores y menores que se encuentran en las tríadas de una escala mayor o menor.

Este tipo de cifrado Weberiano puede dar mucha más claridad al estudiante de la música académica, pues cuenta con otro factor diferenciador.

Figura 68. (Kotska & Payne, 2004, p. 67)

Mayor	I	ii	iii	IV	V	vi	vii <sup>o</sup>
Minor	i	ii <sup>o</sup>	III	iv	V	VI	vii <sup>o</sup>

Similarly, we can generalize about the types of seventh chords:

Mayor	I <sup>M7</sup>	ii <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	IV <sup>M7</sup>	V <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	vii <sup>o7</sup>
Minor	i <sup>7</sup>	ii <sup>o7</sup>	III <sup>M7</sup>	iv <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>M7</sup>	vii <sup>o7</sup>

*Armonía*, de Arnold Schönberg, mezcla rara vez el cifrado Weberiano con el numérico. Cuando esto ocurre, lo hace con la inversión indicada por el cifrado numérico en el superíndice (V<sup>2</sup>). Por otra parte, siempre los números romanos aparecen en mayúsculas.

## Simbología para las dominantes intermedias.

En los diferentes tratados aparecen modos distintos de simbolizar este fenómeno musical.

En la traducción del tratado de Armonía de Piston, el autor utiliza el posesivo “del” para indicar que se trata de una dominante secundaria.

Figura 69. (Piston, 1998, p.256)

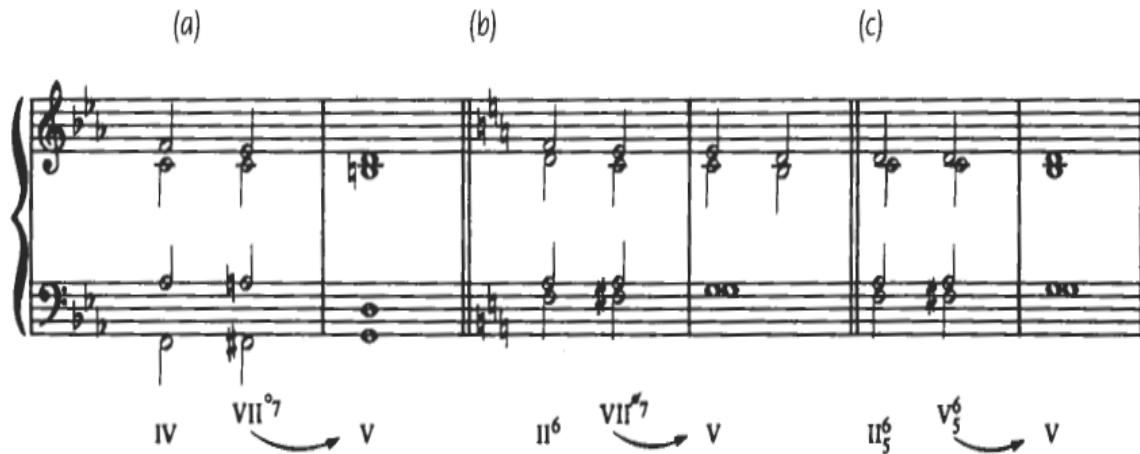
La: I    V<sup>6</sup>   V<sup>6</sup> del II    V<sup>6</sup> del III    V<sup>7</sup> del III    III    V

En la figura anterior se puede apreciar también cómo el autor define la tonalidad principal con la notación latina, en este caso La Mayor. Es curioso que para esta notación sí se diferencie la inicial mayúscula para cuando la tonalidad es mayor, y la inicial minúscula cuando es menor. (*re* equivale por ejemplo a la tonalidad de *re* menor). Por otra parte, vale la pena observar que hay un error de interpretación en el tercer acorde, cuya función no es “V<sup>6</sup> del II” sino IV<sub>6</sub> del iii, en términos nuestros, justificado porque está seguido por el V del mismo iii.

Este cifrado para las interdominantes resulta un poco complejo para su utilización en los análisis, pues ocupa mucho espacio bajo los acordes.

En Aldwell & Schachter, el símbolo utilizado para indicar una dominante auxiliar es una flecha ovalada.

Figura 70. (Aldwell & Shachter, 1989, p. 402)



En el tratado de Schönberg no hay notación específica para indicar una dominante secundaria, aunque este concepto esté incluido en el tratado, como ya se discutió anteriormente.

Korsakov, Hindemith y Zamacois tampoco utilizan una simbología para notar las interdominantes.

De la Motte, por su parte, aunque no utiliza el cifrado Weberiano dentro de su cifrado funcional (Riemmanniano) utiliza las D superpuestas: **D** para referirse a este fenómeno (dominante de la dominante).

Otra variante de notación de las dominantes auxiliares es aquella que aparece como el V grado seguido de una diagonal (*slash*) y la tonalidad a la que pertenece. Así V/III significaría “El quinto grado del tercero”.

Gustavo Yepes propone un paréntesis que indica que el grado que aparece en éste se refiere al acorde siguiente como una tónica momentánea.

El siguiente es un ejemplo analizado tomado del capítulo 7, en una reducción de un preludio de Chopin.

Figura 71. (Yepes, 2014, p. 143)

Chopin, Preludio op.28,1 Coral subyacente

I V6/5 I I6 ii6/5 (V6/5) V7 I V6/5 I I6 ii6/5 (V4/3) IV6 I6/4

## CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO.

El cifrado es de gran importancia para la comprensión de los conceptos armónicos. Como ya hemos visto, existen divergencias significativas dentro de los tratados citados en esta investigación.

Los estudiantes y profesores de música caen en problemas de comunicación al existir un número tan amplio de nomenclaturas. Desafortunadamente, es necesario especificar todavía el autor que utiliza el tipo de cifrado determinado.

Considero que los estudiantes deben estar en la capacidad de reconocer los cuatro tipos de cifrado mencionados al principio de este capítulo, pero se debe ser cuidadoso de no entremezclarlos, ya que esto causaría una confusión adicional, y de que el profesor adopte un sistema tan claro, general y homogéneo como sea posible.

La academia musical en general, tendrá que preocuparse y proponer un lenguaje en común para concordar con Guiraud en la codificación para llegar a ese “acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo”<sup>61</sup>

A continuación, se anexan algunos cuadros con las simbologías encontradas en Padilla, y que me permito complementar con los libros que trabaja esta investigación:


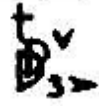
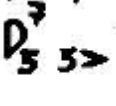
---

<sup>61</sup> Guiraud, op. Cit. P. 36

Acordes de sexta aumentada:

Figura 72. (Padilla, Anexo 1. p.161)


Piston	Acorde Italiano	Acorde Alemán	Acorde Frances	Acorde Suizo
Jurafsky	#6	#6/5	#6/4/3	#6/#4/3
Aldwell y Schachter	It <sup>6</sup>	Ger <sup>6</sup> <sub>3</sub>	Fr <sub>4/3</sub>	No alude, de manera explícita a este acorde
Kostka y Paine	It+6	Ger+6	Fr+6	No alude, de manera explícita a este acorde
Roig-Francolí	It+6	Gr+6	Fr+6	No alude, de manera explícita a este acorde
Korskov	#6	#6/5	#6/4/3	No alude, de manera explícita a este acorde
Piston	V <sup>06</sup> del V	V <sup>06/5</sup> del V	V <sup>4/3</sup> del V	+II <sub>+6/+4/3</sub>
	It	Al	Fr	Sz

De la Motte.				No alude, de manera explícita a este acorde.
Zamacois	#6	+6/b5	+6/b5-4/3	No alude de manera explícita a este acorde
Scöenberg	N. A.	N.A.	N. A.	N. A.
Hindemith	#6	#6/5	#6/4/3	No alude de manera explícita a este acorde

Acordes de Sexta Napolitana:

Figura 73. (Padilla, 2013. Anexo. p. 153)

Autor	Cifrado que usa
Korsakov	Bajo cifrado
Jurafsky	Bajo cifrado
Piston	N y $\text{II}^6$
Aldwell y Schachter	$\text{bII}^6$
Kotska y Paine	$\text{N}^6$
Roig-Francolí	$\text{bII}$ y $\text{bII}_6$

De la Motte	
Zamacois	Bajo cifrado
Schönberg	N. A.
Hindemith	Bajo cifrado



## CONCLUSIONES GENERALES

Después de haber hecho un recorrido por algunos de los conceptos más recurrentes en el estudio de la armonía, podemos concluir que no existe un consenso general en la academia musical colombiana para referirse a muchos de ellos.

Es importante resaltar que en buena parte de las universidades colombianas hace falta una actualización urgente del material bibliográfico para la enseñanza de la armonía. Los tratados de armonía como el de Korsakov, y Jurafsky (no tratado en esta investigación, pero también utilizado), pudieron ser buenos para su tiempo, pero hoy la cantidad de investigaciones y los libros más recientes permiten un acercamiento mucho más completo, con ejemplos de la literatura y ejercicios didácticos de gran alcance, que permiten un estudio más profundo del estudio de la armonía.

Después de realizar el sondeo, se puede notar también que hace falta incentivar a los estudiantes de los diferentes pregrados en música, sobre la importancia de las materias teórico-musicales. Soporta esta premisa la investigación de Loaiza, fundamentada en encuestas a músicos de la ciudad de Medellín:

“El resultado según el cual menos de la mitad de los encuestados (48%) piensa armónicamente en el momento de hacer música, confirma y refuerza la hipótesis planteada en la investigación acerca del aislamiento y falta de integralidad en la enseñanza de las distintas

asignaturas y su reflejo en un ejercicio profesional que no tiene la armonía como un referente ineludible.”<sup>62</sup>

Además, los vagos resultados que arrojaron los sondeos para esta investigación dejan entrever cierta displicencia en cuanto a las materias teóricas.

Según los capítulos recorridos en esta investigación, se llegó a las siguientes conclusiones:

- Sería recomendable que las futuras investigaciones y, por qué no, futuros tratados de armonía, tuvieran en cuenta la importancia y utilidad de la enseñanza de los armónicos naturales, ya que esto facilitaría la comprensión de algunas de las “reglas” utilizadas en la enseñanza de la armonía tradicional y permitiría, además, un acercamiento desde la historia de la música, que es fundamental para la comprensión de cualquier materia de las llamadas teóricas- musicales (Armonía, contrapunto, formas, etc.)
- El capítulo de modulación concluye que existen varios conceptos que no han sido unificados. Los autores tienen en común la modulación por acorde común, pero no hay un consenso general para este nombre. Se utilizan términos como *pivote*, zona de modulación y acordes neutrales. La recomendación es entonces, utilizar el nombre de acorde común (o zona de acordes comunes, cuando fuere necesario), siempre haciendo la salvedad de que cada autor utiliza una nomenclatura diferente.

---

<sup>62</sup> Loaiza Rivera, Lina María. (2012) Aplicación, percepción y crítica de la gramática musical en la práctica de los músicos profesionales de la ciudad de Medellín. (tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín.

- Es necesario que los profesores y estudiantes tengan una visión histórica del momento en que fue escrito el tratado. De esta manera, la razón por la que, por ejemplo, el Tratado de Armonía de Rimsky Korsakov no incluye cromatismos es porque, para la fecha de este texto, no se habían dado aún muchas de las innovaciones musicales que se conocen en el presente.

- Para el problema de las dominantes secundarias, el autor de esta investigación concuerda con Yepes en la no utilización del término dominantes secundarias por la razón expuesta al final del capítulo (con un ejemplo musical) y que repetimos aquí: “El acorde de V debería llamarse dominante principal pues es ésta su función exclusiva. El acorde  $vii^{\circ}_6$  tendría el papel de verdadera dominante secundaria. Una dominante aplicada o interdominante sería aquella que no es dominante del I o i sino de alguno otro de los acordes de la tonalidad” (Yepes, 2014, p. 320). Se recomienda entonces la utilización de los términos: dominantes aplicadas o interdominantes, o bien, dominante de la dominante, cuando sea el caso específico.

- En el caso del acorde de sexta napolitana, analizado también en esta investigación, se llegó a la siguiente conclusión: Para evitar confusiones se debería llamar a este acorde “Napolitano” (y no de sexta únicamente) partiendo del hecho de que no aparece siempre (aunque sea éste su uso más común) en posición basal de tercera sino también en las demás posiciones.

- Después de haber estudiado el tema de los denominados acordes de sexta aumentada en cada uno de los textos de armonía referidos en esta investigación, se llegó a la conclusión de que, aunque existen algunas similitudes en la manera de tratar el concepto de sextas aumentadas, no hay una definición universal aceptada. El uso de las nomenclaturas de las nacionalidades para referirse a estos acordes (Alemán, Francés e Italiano) podrían ser una herramienta anecdótica histórica en la enseñanza de la armonía y, debido a su extendido uso, es de conveniencia para el estudiante y el profesor tener claridad acerca de ellas. Habrá que dar cuenta también de que ninguno de los textos tiene claridad acerca del origen y el porqué de estas nacionalidades aplicadas a los acordes de sexta aumentada y que el acorde de sexta “Suiza” sólo es utilizado en el texto de Walter Piston. No se justifica que, al utilizar los cifrados armónicos, no se mantengan los criterios de nomenclatura con los que se ha comprometido quien los use. Si se trata de un acorde alemán que sirve como dominante de la dominante, debería llamarse  $[(vii^{\circ}6/5, b3) - V]$  o  $[(D'_{3b7}) - D]$  y no las expresiones Ger, It, Fr, que no son números romanos ni TSD.

- En el último capítulo, titulado “Simbología”, se llega a la conclusión de que, en este punto, es quizás donde existen más divergencias para la enseñanza de la armonía. No existe todavía un sistema en común para la utilización de los símbolos usados en las explicaciones armónicas. Esto deja entrever un asunto que requiere atención desde el punto de vista musicológico. Por ejemplo, para el estudio de la química, los elementos citados en la tabla

periódica concuerdan en todos los idiomas. En el caso de la música también podríamos tener un sistema tan claro como éste, por lo menos con la utilización del cifrado Weberiano. Recomendamos la utilización de los números romanos en mayúsculas y minúsculas como factor diferenciador entre los acordes mayores y menores ya que esto puede dar más claridad a la comprensión por parte de los estudiantes y del profesorado. El cifrado barroco es de gran importancia también para la enseñanza de la armonía y deberá ser tenido en cuenta, no sólo por su valor histórico sino también por la gran ayuda pedagógica que representa. Hemos visto que los autores utilizan este último tipo de cifrado como sub-índices y súper índices del cifrado Weberiano (después de los números romanos) aunque no así los símbolos de sostenido, bemol, becuadro y demás.

- No se recomienda el símbolo + para referirse a la sensible de la tonalidad que se esté utilizando en un momento específico, pues es de uso exclusivo de un sólo autor (Zamacois), entre los siete libros estudiados en esta investigación.

Aunque puede sonar utópico, la academia musical debe prestar más atención a la necesidad de establecer un lenguaje unívoco y universal para el estudio teórico en las diferentes ramas técnicas de la música, como la armonía.

Es necesaria la creación de nuevos espacios de discusión teórica en el país (como seminarios, encuentros, congresos, etc.) que permitan el intercambio de ideas en

torno al lenguaje utilizado para la enseñanza de la armonía. Se espera que esta investigación pueda servir de ayuda a futuros estudios sobre la materia en cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Piston, Walter. (1988) *Armonía (Revisada por Mark Devoto)*. SpanPress, 1998.
- Aldwell, Edward; Schachter, Carl. (1989) *Harmony and Voice leading*, Estados Unidos: Second Edition. Thomson Learning.
- De la Motte, Diether (1989). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Korsakov, N. Rimsky (1997). *Tratado práctico de armonía. (1885)*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Schönberg, Arnold (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Yepes Londoño, Gustavo. (2014) *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá: Autoreseditores.
- Hindemith, Paul. 1997. *Curso condensado de Armonía Tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Zamacois, Joaquín (1997). *Tratado de armonía. Libro III*. Span Universitaria.
- Zamacois, Joaquín (2002). *Tratado de armonía. Libro II*. Idea Books.
- Zamacois, Joaquín (1950). *Tratado de Armonía. Libro I*. Barcelona: Labor.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Harnoncourt Nicolas. (2003) *El diálogo musical*, Barcelona: Paidós.
- Copland, Aaron (2002). *Cómo escuchar la música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Shöenberg, Arnold.(1990) *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Labor.
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude; Burckholder, J. Peter. (2006)- *Historia de la música Occidental*. Madrid: Alianza música.
- Palisca, Claude, 1980 - "Theory", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, vol. 18, p. 760.
- Kotska, Stefan; Payne, Dorothy. (2004). *Tonal Harmony with an introduction to twentieth- Century Music*. New York: Mac Graw Hill.
- Guzmán Naranjo, Alberto. (2011). *Historia crítica de la teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Universidad del Valle, Programa Editorial.
- Guiraud, Pierre. (2011) *La semiología*. México: Siglo XXI editores.
- Yepes Londoño, G. (2011). *Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones*. Co-Herencia, 6(10), 189-205.



Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/coherencia/article/view/115>

- López Cano, Roberto. *Musicología, Manual del usuario*. P. 2 Recuperado de: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf>
- *Diccionario Harvard de Música*. (2003). Randel, Don Michael. Madrid: Alianza Editorial.
- Escobar, Gonzalo. *Importancia del lenguaje en el conocimiento y la ciencia*. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 5, n. 8, marzo 2007.
- Saussure, Ferdinand de. (2013) *Curso de lingüística general*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fubini, Enrico. (2005) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Loaiza Rivera, Lina María. (2012) *Aplicación, percepción y crítica de la gramática musical en la práctica de los músicos profesionales de la ciudad de Medellín*. (tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín.
- Padilla Ruiz, Joel. (2013). *Armonía Cromática, Teorización y léxico*. (tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín.
- Abromont, Claude y Montalembert, Eguéne de. (2012) *Teoría de la música: una guía*. México: Fondo de Cultura Económica

## **ANEXO 1.**

Consultar el archivo Excel, adjunto en este CD-ROM.