



ENRIQUE IGOA

***ARMONÍA FUNCIONAL: REVISIÓN Y
ACTUALIZACIÓN DEL SISTEMA***

(REVISIÓN 2023)

ÍNDICE

Abstract y palabras clave	3
Introducción	4
1. Definición de función	5
2. Fundamentos de teoría armónica: Rameau, Riemann y Schönberg	7
3. Descripción y revisión del sistema armónico-funcional	16
3.1. Funciones básicas	16
3.2. Funciones secundarias	16
3.3. Numeración de los sonidos de un acorde	19
3.4. Movimiento de las voces	20
3.5. Funciones cadenciales	20
3.5.1. Función dominante	21
3.5.2. Función dominante de la dominante	23
3.5.3. Función subdominante	24
3.6. Tonicalización y modulación	26
3.7. Modulaciones enarmónicas	32
3.8. Ampliaciones del sistema	33
3.8.1. Acordes paralelos <i>versus</i> contraacordes	34
3.8.2. Tonalidad implicada. Dominante mantenida	34
3.8.3. Intercambios modales	35
3.8.4. Niveles de relación intermodal	35
Bibliografía	38

ARMONÍA FUNCIONAL. REVISIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL SISTEMA (Revisión 2023)*

Enrique Igoa**

Abstract

El sistema armónico-funcional se basa en una concepción de la armonía y de los acordes tonales derivada de la noción de jerarquía diferencial, de las relaciones de quinta y de la afinidad funcional, cuyas consecuencias son el reconocimiento de tres funciones básicas –tónica, dominante y subdominante– y de otras tres funciones secundarias o derivadas, cada una con dos variantes, que completan el resto de los acordes útiles como tónicas secundarias dentro de una tonalidad dada.

Una revisión del sistema armónico-funcional debe empezar con la introducción misma del concepto de ‘función’ en la teoría musical y, más específicamente, en el análisis musical. En segundo lugar, es necesario recordar y discutir el propio fundamento de la armonía según diversos autores (Rameau, Riemann o Schönberg, entre otros), aunque poniendo el acento únicamente en aquellos aspectos de la tradición teórica que se refieren al origen del acorde, a su posición dentro del sistema y a la relación entre acordes.

Finalmente, este trabajo desarrolla una completa visión del sistema armónico-funcional que proporciona una descripción de todos los tipos de acordes que se estudian en los tratados de armonía académicos, pero agrupados según su función en el discurso armónico, esto es, explicados por su pertenencia a alguna de las tres funciones básicas o de las funciones derivadas. Esta unidad orgánica otorga inmediatamente a cada acorde, por tanto, un papel en el discurso de acuerdo con su función armónica. En esta sección, por tanto, se revisarán las definiciones de función básica y secundaria, la numeración de los sonidos del acorde, el movimiento de las voces, las funciones cadenciales (dominante, dominante de la dominante y subdominante), la tonalización y la modulación, para terminar con varias ampliaciones del sistema que permiten su utilización incluso en los límites del sistema tonal.

Palabras clave: armonía, función, armonía funcional, acorde, análisis musical, Rameau, Riemann, Schönberg, Diether de la Motte

Key words: harmony, function, functional harmony, chord, musical analysis, Rameau, Riemann, Schönberg, Diether de la Motte

* Originalmente publicado en *Revista Música n.º 24*. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2017.

** **Enrique Igoa** es compositor y profesor emérito de Composición y Análisis musical.

Introducción

El sistema armónico-funcional se basa en una concepción de la armonía y de los acordes de una tonalidad derivada de la noción de jerarquía diferencial, de las relaciones de quinta y de la afinidad funcional, cuya consecuencia es el reconocimiento de tres funciones básicas –la tónica, la dominante y la subdominante– y de otras tres funciones secundarias o derivadas, cada una de ellas con dos variantes, que completan el resto de acordes útiles como tónicas secundarias dentro de en una tonalidad dada.

Una revisión del sistema armónico-funcional debe empezar por la misma introducción del concepto de función en la teoría musical y –más concretamente– en el análisis musical. Se trata de un término ausente por lo general de los diccionarios musicales, aunque sí es posible encontrar entradas como “armonía funcional” en el *Diccionario Harvard de música*, por ejemplo (Randel 1997: 463), así como en el título de algunas importantes monografías, entre ellas el propio texto fundacional de Hugo Riemann.¹ Tampoco hay un lugar para este concepto en las programaciones generales de aquellas materias teóricas donde podría resultar pertinente (armonía, formas musicales, análisis, lenguaje musical, etc.), salvo alguna excepción. Por todo ello parece necesario un breve recorrido inicial por el origen y aplicación de este concepto en el terreno de la teoría y el análisis, para luego centrarnos en su utilización en el sistema armónico-funcional. Este es el objetivo del Apartado 1.

En segundo lugar, es preciso recordar y discutir sucintamente el mismo fundamento de la armonía, según diversos autores, aunque centrándonos sólo en aquellos aspectos de su tradición teórica que conciernen al origen del acorde, a su posición dentro del sistema, a su tipología y a las relaciones básicas entre acordes.² Estas cuestiones serán expuestas en el Apartado 2.

Por último, el artículo desarrolla una visión completa del sistema armónico-funcional que, como se verá, proporciona una panorámica de todos los tipos de acordes que se estudian en cualquier tratado académico de armonía, pero agrupados según su función en el discurso armónico. De esta forma, lo que en dichos textos aparenta ser, a veces, una prolija y a veces confusa lista de acordes sin una relación clara entre ellos, aquí se resume –bajo el amparo de las tres funciones básicas y de sus funciones derivadas– en una unidad orgánica que otorga inmediatamente a cada acorde su papel en el discurso y con ello su función armónica. En este bloque pasaremos revista a la definición de funciones básicas y funciones secundarias, a la numeración de los sonidos del acorde, movimiento de las voces, funciones cadenciales (dominante, dominante de la dominante y subdominante), tonalización y modulación, para terminar con las ampliaciones del sistema que permiten utilizarlo incluso en los límites del sistema tonal. Todo ello será desarrollado en el Apartado 3.

¹ De los títulos citados en la bibliografía final destacan en este sentido el texto de Hugo Riemann (*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*), el de Hugo Distler (*Funktionelle Harmonielehre*) y el de Arnold Schönberg (*Structural Functions of Harmony*). Y avalan esta presencia clásicos de la teoría de la música como el libro publicado por William Caplin en 1998 (*Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*), o su artículo de 2005 titulado “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function.”

² Hay artículos y libros que desarrollan extensamente todo lo relativo al origen histórico de la armonía, las bases del sistema tonal, la armonía como disciplina en los estudios académicos, etc. Prácticamente todos los textos citados en la Bibliografía final abordan uno o varios de estos aspectos. Una visión panorámica la ofrece el artículo “Harmony” de Carl Dahlhaus *et al.* en el *New Grove Dictionary*.

1. Concepto de función

El término función se incorporó a la teoría musical y al análisis hace ya muchos años, como un medio para definir y señalar el papel de los parámetros que confluyen en el discurso musical. Es por ello uno de los conceptos más importantes del análisis musical, con implicaciones en todas las disciplinas que confluyen en este campo. Partiendo de las diferentes acepciones que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española del término función, es posible extrapolar varias definiciones para su aplicación en el terreno de la teoría musical.

De la definición genérica³ se deduce que función es la capacidad de acción propia de cualquier elemento musical, sea éste un sonido o altura, un motivo, un acorde o sucesión de acordes, una figura rítmica, una textura, una combinación tímbrica, etc. Las acciones que puede llevar a cabo un elemento musical, solo o en combinación con otros elementos, son múltiples: introducción, inicio, exposición, desarrollo, recapitulación, intensificación, minoración, mantenimiento y, por supuesto, acciones cadenciales de diversos grados de importancia, así como articulación del discurso a varios niveles.

De las tres definiciones lingüísticas (v. notas 4, 6 y 7) se obtienen tres variantes. Según la primera,⁴ función es el papel que desempeña un elemento en la estructura del discurso musical. Mientras la capacidad de acción se refiere a las posibilidades de acción teóricas o latentes en cada elemento, el papel de dicho elemento en la estructura musical alude a una realización concreta, en la que aquél puede cumplir una de sus misiones más usuales, o bien realizar una acción infrecuente o incluso inesperada. Así, por ejemplo, una cosa es la misión habitual que realiza el acorde **D⁷** (**V⁷**) dentro de la tonalidad clásica (es decir, su implicación convencional, que es anunciar y preceder a un acorde mayor o menor de tónica), y otra cosa son las frecuentes sorpresas o resoluciones inesperadas que se encuentran en el repertorio de todos los tiempos.⁵

A partir de la segunda definición lingüística,⁶ función es la relación entre los diversos elementos de una estructura musical, lo que en análisis se puede entender de dos formas. Por una parte, se puede aludir a las diferentes funciones propias de cada elemento: función melódica, función armónica, función rítmica, etc., sin olvidar que los elementos pueden asumir también una misión que no sea la propia, aunque en algunos casos sea tan obvia como ella. Por ejemplo, en los corales a 4 voces la armonía tiene, además, una relevante función melódica en todas las voces, en el sentido de que no es un mero relleno, como sucede en otras texturas. En muchas obras instrumentales el arpeggio –nominalmente una sucesión de notas– tiene también o incluso esencialmente una clara función armónica. La textura o el ritmo tienen en algunas obras de los últimos dos siglos una función motívica, como ocurre con el acorde que abre la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, o

³ Capacidad de acción propia de los seres vivos, máquinas o instrumentos.

⁴ Papel que, en la estructura gramatical de la oración, desempeña un elemento fónico, morfológico, léxico o sintáctico.

⁵ Difícilmente podría considerarse como usual el empleo del citado acorde que hace **Moussorgsky** en la impresionante escena de la coronación de *Boris Godunov* (Prólogo, escena 2ª), en la que la **D⁷** de *Re b M* alterna (¡durante 42 compases!) con la **D⁷** de *Sol M*, la tonalidad más lejana de aquella en el círculo de quintas, sin alcanzar ninguna de las dos su objetivo. La aparente ausencia de centralidad tonal queda mitigada, sin embargo, cuando se observa que hay dos sonidos comunes a ambos acordes, el *do* y el *fa #* o *sol b*, y que ambos acordes se pueden interpretar también como diferentes formas de la **D⁷** en *Do M*, tonalidad en la que finalmente resuelven algún tiempo después.

⁶ Relación que los elementos de una estructura gramatical mantienen entre sí.

con la “Invención sobre un ritmo” en la que se basa la escena 3ª del Acto III de *Wozzeck* de Berg, respectivamente. Por su parte, la armonía asume en muchas ocasiones también una función rítmica, y además a varios niveles, como es sabido (ritmo acórdico, ritmo de modulación, ritmo de tonalidad, etc.).

En segundo lugar, dentro de cada elemento o parámetro existe una relación funcional derivada de una jerarquía que asigna un mayor o menor peso a cada componente o participante dentro de la estructura. Así se diferencian y relacionan la *finalis*, el *tenor*, las iniciales y las mediantes dentro de un modo eclesiástico, o la tónica, la dominante, la subdominante y sus relativos en el sistema tonal, o las diferentes polaridades en una obra no tonal, etc.

Según la tercera definición lingüística,⁷ función sería la aptitud de la música y de cada elemento musical para representar la realidad, transmitir un contenido y expresar sentimientos propios o ajenos, lo cual nos conduce al resbaladizo tema de la expresión en la música, sobre el que tanto se ha escrito y sobre el que se han vertido las más encontradas opiniones, y cuya más leve discusión excedería con mucho los límites de este artículo.⁸

Por último, nos centramos en la acepción matemática del término,⁹ que ofrece también interesantes extrapolaciones musicales. Según dicha definición, función es una regla entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero un elemento del segundo. Esto se traduce musicalmente en hechos tan sencillos como la transposición de altura, mediante la cual el conjunto de sonidos de un modo o escala, o el conjunto de acordes de una tonalidad, o el conjunto de sonidos de un motivo atonal, se podrían corresponder con otro conjunto similar, una vez establecida una regla por la que se eleva o se rebaja todo sonido o acorde de los conjuntos iniciales mediante un intervalo constante.

De todas estas acepciones nos quedaremos en este trabajo con la que relaciona el concepto de función con los acordes, para servir de fundamento a la armonía funcional. Pero antes es necesario hacer una breve incursión en los fundamentos de la armonía y en el origen de los acordes, para completar este preámbulo con los aspectos esenciales de la otra parte del sistema.

⁷ Cada una de las aptitudes del lenguaje para representar la realidad, expresar los sentimientos del hablante o incitar la actuación del oyente.

⁸ Sin ninguna intención de profundizar en tan espinoso tema, propongo aquí solo algunas pistas para los más curiosos. Suponiendo que la música exprese algo, transmita un mensaje, tenga capacidad para comunicar o para exponer un contenido, como haría un lenguaje en el sentido más amplio del término, o para generar en el oyente un estado emocional concreto, lo cierto es que cualquier elemento o parámetro puede ser el portador principal de tal mensaje. Además de recordar que ha existido todo un sistema –vigente durante cerca de tres siglos– basado en estos presupuestos (la retórica musical y sus figuras retóricas, a la que se podría añadir la teoría de los tópicos), sirvan como ejemplos de esta suposición los siguientes pasajes (que prefiero no adjetivar, para no condicionar la percepción del oyente): la melodía del *Lacrymosa* en el *Requiem KV 626* de Mozart o la del *Adagietto* de la *Sinfonía n.º 5* de Mahler; los acordes apoyados por el arpa en el *Adagio* de la *Sinfonía n.º 8* de Bruckner, los que abren el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* («Así habló Zarathustra») de R. Strauss o los acordes paralelos de las *Nuages* en los *Nocturnes* de Debussy; la figura rítmica que subraya la Muerte de Siegfried en el *Acto III* del *Götterdämmerung* («El ocaso de los dioses») de Wagner, o la que abre el N.º 1: Marte, el dios de la guerra de *The Planets* de Holst; la textura que cierra la ópera *Wozzeck* de Berg, o la de la 3ª pieza de las *5 Stücke für Orchester op. 10* de Webern.

⁹ En matemáticas, regla matemática entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero otro elemento del segundo.

2. Fundamentos de teoría armónica: Rameau, Riemann y Schönberg

Una definición de armonía –como la que ofrece Carl Dahlhaus en la entrada correspondiente del New Grove Dictionary– es, sin duda, un punto de partida necesario para abrir este apartado:

La armonía es la combinación de notas simultáneamente para producir acordes, y sucesivamente para producir progresiones de acordes. El término se usa de forma descriptiva para denotar los sonidos y los acordes que así se forman, y también de forma prescriptiva para señalar los principios estructurales que gobiernan su combinación. En este último sentido, la armonía tiene su propio repertorio de textos teóricos” (Dahlhaus *et al.* 2001: 858).¹⁰

El mismo autor recuerda que el concepto de armonía aparece por primera vez en la teoría griega antigua, aunque con un sentido diferente del posterior, mientras que en la Edad Media se refiere ya a la combinación de dos notas –y en el Renacimiento de tres notas– que suenan simultáneamente, pero fue Gioseffo Zarlino (1517-1590) el primer teórico que basó su concepto de armonía en la idea de «tríadas» formadas por terceras y quintas. Poco después afirma: “La teoría armónica de tiempos recientes, que evoluciona gradualmente entre los siglos XVI y XVIII, se basa en la idea de que un acorde –tres o cuatro notas que suenan simultáneamente– debe tomarse como una unidad primaria e indivisible” (Dahlhaus *et al.* 2001: 859).

Una vez ratificado el acorde como entidad, el siguiente paso es la elucidación del concepto de inversión, es decir, la confirmación de que la posición fundamental de un acorde (*Do-mi-sol*) y las otras ordenaciones del mismo (*mi-sol-do* y *sol-do-mi*) son “diferentes manifestaciones de una misma armonía y que el bajo de la primera forma debe considerarse la nota fundamental, base y centro de referencia de las otras notas” (Dahlhaus *et al.* 2001, 859). Este hecho es capital en la concepción armónica de Hugo Riemann, en la que la numeración de los miembros del acorde no cambia con su inversión, a diferencia de lo que sucede con la numeración derivada del bajo continuo.

No obstante, la noción de inversión, así como otras muchas novedades, se iba a consolidar mucho antes, con la publicación en 1722 del *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels* de J.P. Rameau, texto fundacional de la armonía como tradición teórica y como disciplina. La amplia aportación teórica de este compositor ha sido profusamente estudiada por autores como Bernard (1980) y Lester (1992, 2002). El primero de ellos resume así la forma en la que Rameau concibe la inversión en relación con el bajo fundamental:

Rameau fue el primero en postular una *equivalencia funcional* entre los acordes que eran idénticos en contenido, pero tenían diferentes notas en el bajo (*Do-mi-sol*, *mi-sol-do* y *sol-do-mi* tienen todos la misma *fundamental*, es decir, *Do*). Consecuentemente, es posible encontrar, separado y distinto del *basso continuo*, un bajo fundamental que sea simplemente una sucesión de fundamentales, una por cada acorde de la progresión. El bajo fundamental no se tocaba realmente, pero en su existencia abstracta servía, según Rameau, como una representación del origen de la armonía –puesto que, en cada acorde, la nota fundamental era el origen de las otras notas, de acuerdo con el principio del cuerpo sonoro” (Bernard 1980: 43-44).

¹⁰ Todas las traducciones de textos en otros idiomas son del autor de estas páginas.

Tanto Lester (1992, 2002) como Dahlhaus (2001) coinciden en subrayar que la noción de inversión de un acorde en relación con su posición fundamental ya se encuentra en textos de teóricos anteriores a Rameau, mencionando, entre otros, a tratadistas como Otto Siegfried Harnisch (1608), Johannes Lippius (1610, 1612), Thomas Campion (1613) y Andreas Werckmeister (1702). Sin embargo, Lester subraya que el mérito de Rameau consiste en “la extensión de la idea de progresión a todos los tipos de acordes, no sólo tríadas [...] y a la conciencia de que la noción de fundamental podía ser la base para una potente explicación de la progresión armónica” (Lester 1992: 100), mientras que Dahlhaus confirma que “lo decisivamente nuevo en Rameau no fue el teorema en sí [de la inversión] sino su incorporación a una teoría comprensiva de la coherencia musical, donde la concepción del acorde como una unidad, primaria e indivisible, el concepto de fundamental, la doctrina del bajo fundamental y el establecimiento de una jerarquía entre los grados fundamentales fueron elementos interdependientes, complementándose y modificándose unos a otros” (Dahlhaus *et al.* 2001: 860).¹¹ Lester también ha señalado que, gracias a Rameau, “la invertibilidad de los acordes –tanto tríadas como cuatríadas– se convirtió no sólo en un curioso rasgo de los acordes usado como recurso mnemotécnico, sino en una vía para comprender el comportamiento de la armonía de la conducción de voces” (Lester 2002: 760).

En los tratados que siguieron al *Traité*, Rameau introduce varias novedades, como consecuencia directa de hallazgos científicos de la época. Por un lado, consciente de los descubrimientos en el campo de la física de los sonidos de Joseph Sauveur (1653-1716), propuso como principio generador de los acordes la serie de armónicos generada por los cuerpos sonoros en vibración (*corps sonores*). Así ocurre en el *Nouveau Système de Musique théorique* (1726). En este mismo tratado, así como en la *Génération harmonique* (1737), asume un papel mucho más importante para la función de subdominante, mediante la progresión geométrica 1:3:9, a la que denomina *triple proportion*, ya que cada sonido es el tercer armónico del anterior. Si *Fa* fuera el primer armónico de una serie, *Do* sería el tercero y *Sol* el noveno. Esto le permite proponer una organización tonal basada en una tónica rodeada por una quinta superior (la dominante) y una quinta inferior (la subdominante), donde estos dos últimos acordes incluyen una tercera añadida por encima (la dominante) y por debajo (la subdominante), para formar en ambos casos acordes de séptima, lo que, puesto a lo largo de una línea, muestra una simetría perfecta en torno al acorde de tónica (fig. 1). De esta forma se refuerza el papel del cuarto grado, que en su uso habitual se construye sobre el *Fa* y se considera que tiene una 6ª añadida (*sixte ajoutée*) cuando resuelve como cadencia irregular (plagal) en la tónica, mientras que dicha sexta se puede entender como el sonido fundamental del acorde en su construcción teórica y en su resolución sobre la dominante. Con todo ello, Rameau traslada el principio gravitacional de Newton –cuyas teorías fueron conocidas en Francia en la década de 1730– al acorde de tónica, que “atrae” tanto al acorde de dominante como al de subdominante a su órbita para proporcionar la sensación de tonalidad. Con la primacía de estas tres funciones se está adelantando además en casi dos siglos al concepto

¹¹ Remarcando la aportación de este autor, Lester recuerda que precisamente porque Rameau “edificó gran parte de sus nuevas perspectivas a partir de principios y de hechos musicales verificables, muchas de sus ideas se difundieron por el mundo musical con gran rapidez [...]. Sus ideas sobre la armonía transformaron el contrapunto y el bajo continuo [...] y por ello el estudio de la armonía fue durante largo tiempo el centro de la teoría de la música tonal [...]. A diferencia de las tradiciones del contrapunto y el bajo continuo, que derivan de las obras de numerosos tratadistas, la teoría de la armonía logró su prominencia en el siglo XVIII gracias a los textos publicados por una sola persona a lo largo de varias décadas” (Lester 1992: 93-94).

de funciones básicas que Hugo Riemann formula en sus escritos sobre armonía a finales del s. XIX y comienzos del s. XX.

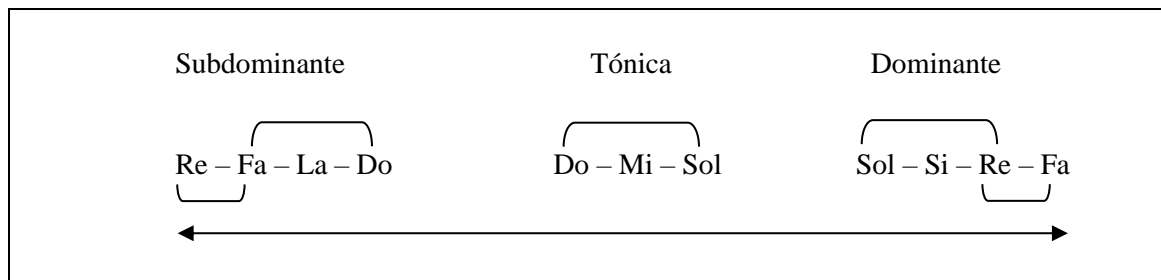


Fig. 1 Demostración de Rameau de la relación simétrica entre la dominante y la subdominante con tercera menor añadida (según Lester 2002: 769 y Rameau 1737)

Rameau generó, a partir de los intervalos armónicos básicos (quintas y terceras mayores y menores), sus dos tipos básicos de acordes, la tríada y el acorde de séptima. Todos los demás acordes se pueden derivar de éstos (aunque en algún caso con ciertas dificultades). Por otra parte, consideró que los movimientos perfectos del bajo eran los de 5ª, seguidos por los de 3ª (intervalos armónicos), siendo los de 2ª considerados como disonantes, por lo que en sus bajos fundamentales suplía ciertos sonidos de la progresión real con otros que permitieran siempre el uso exclusivo de los dos primeros tipos de intervalo, aunque el bajo continuo sí utilizara segundas (v. Rameau 1722 y Lester 1992 y 2002).

Con estas premisas definió dos tipos de cadencia, la cadencia «perfecta» (auténtica) –que empieza con una dominante con séptima, cuyas disonancias provocan la necesidad de resolución en un acorde estable de tónica–, y la cadencia «irregular» (nuestra cadencia plagal), que parte de una subdominante con sexta añadida, disonancia que también se resuelve en la tónica. Ambas fueron consideradas como la base del movimiento armónico, que él consideraba como una interconexión de cadencias, muchas de las cuales resultaban evadidas por alguna alteración local. “Con las cadencias perfectas, irregulares y evadidas, Rameau intentó mostrar cómo el bajo fundamental procedía fundamentalmente por quintas y terceras –los intervalos generados por una cuerda. De este modo exploró el sentido de dirección tonal recientemente desarrollado que diferenciaba la música de su tiempo de la de las pasadas generaciones” (Lester 2002: 763).

El capítulo titulado por Lester “Aspectos cambiantes de la teoría armónica” en su libro *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Lester 1992: 193-230) muestra la influencia directa o indirecta de las teorías de Rameau en los tratados escritos en la segunda mitad del s. XVIII. Nos fijaremos ahora en aquellos aspectos centrados en las nuevas perspectivas en torno a las tres funciones básicas y en otras contribuciones pioneras para la futura armonía funcional antes de Riemann.

Johann Friedrich Daube (c. 1730-1797) escribió su *Thoroughbass in Three Chords* [“Bajo continuo en tres acordes”] (1756) “basado en el acorde de tónica (*Grundtonaccord*) o tríada sobre el primer grado, el ‘cuarto acorde’ (*4^{ten} Accord*) o acorde de sexta añadida sobre el cuarto grado, y el ‘quinto acorde’ (*5^{ten} Accord*) o acorde de séptima sobre el quinto grado. Según Daube, todos los acordes en la música proceden de estos tres acordes, de sus inversiones (*Umwendungen*), de sus anticipaciones y de las suspensiones de notas de estos acordes, o de la imitación de estos acordes” (Lester 1992: 200). Este breve escrito venía precedido por otro manual de bajo continuo, obra de Georg Joachim Joseph Hahn (c. 1690 – después de 1769), que anticipa la propuesta de Daube: “Como Daube, Hahn cita tres acordes principales (*Haupt-Accorden* o *Haupt-Klänge*) sobre el I, IV y V, cuya forma original o su inversión (*Veränderung* or *Verwechslung*) aparecen habitualmente sobre cada nota del bajo. Hahn no anuncia esta perspectiva armónica como una novedad, sino que sencillamente la ubica dentro de la tradición del bajo continuo” (Lester 1992: 202). Volviendo a Daube, no se puede negar que incluso la noción de dominante secundaria parece familiar para él “como la explicación adecuada para el cambio de tonalidad mediante la introducción de una nueva sensible: «la armonía del ‘tercer acorde’ ajeno [el acorde sobre el nuevo V grado, esto es, la dominante secundaria] debe siempre preceder la aparición del ‘primer acorde’ ajeno [la nueva tónica, es decir, la tónica secundaria]» (Lester 1992: 2013).

En cuanto a la modulación y al cromatismo, una de las mejores contribuciones se debe a Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), quien “hace notar que la «ley de unidad» requiere la presencia de una única tonalidad para una pieza completa, mientras que la «ley de variedad» exige la presencia de otras tonalidades. Según esta perspectiva, los teóricos necesitan explicar el grado de separación entre tonalidades y cómo pueden llevar las progresiones de una a otra” (Lester 1992: 214). Las diversas propuestas para explicar este asunto van desde la más básica (“las tonalidades más cercanas son aquellas cuyo acorde de tónica forma parte de la tonalidad original”), hasta ideas más sutiles: “las tonalidades más cercanas a la tónica en progresiones circulares de acordes por terceras ascendentes o descendentes, propuesta de Werckmeister (*Do M – mi m – Sol M – si m...* y *Do M – la m – Fa M – re m...*); [...] las tonalidades más cercanas a la tonalidad principal en el círculo musical de Heinichen y en el círculo ‘mejorado’ de Mattheson de 1735. Todos estos esquemas incorporan tanto acordes mayores como menores en una misma progresión [...] y muchos teóricos empezaron a incluir tonalidades relacionadas por la mixtura mayor-menor [tónicas homónimas] en la órbita de las tonalidades relacionadas diatónicamente” (Lester 1992: 215).

El cambio de tonalidad considerado como un desplazamiento local o como un movimiento tonal con mayor permanencia se discutió de una forma o de otra entre los teóricos del s. XVIII. Lester ha recogido las principales opiniones:

[...] teóricos del bajo continuo de forma ocasional y teóricos de la armonía desde Rameau en adelante sugieren que los breves cromatismos locales se pueden considerar también como digresiones temporales dentro de la tonalidad en vigor. Georg Andreas Sorge (1703-1778) observa que pueden aparecer sostenidos sin que ello implique un cambio a otra tonalidad. Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) y Heinrich Christoph Koch (1749-1816) fueron más concretos al especificar la diferencia entre tales progresiones locales y un cambio real de tonalidad. Pero [...] hasta que términos como dominante secundaria, dominante aplicada, acorde prestado o dominante auxiliar se hicieron comunes, muchas de estas discusiones se produjeron de forma aislada y no se generalizaron (Lester 1992: 217).

[...] Kirnberger también explica más claramente que los teóricos anteriores la distinción entre lo que actualmente llamamos tonalización y los cambios más amplios de tonalidad, así como la diferencia entre un breve paso por tonalidades y el establecimiento completo de una nueva tonalidad, algo que requiere una cadencia para confirmar la nueva tónica (Lester 1992: 244).

Joseph Riepel (1709-1782), uno de los teóricos más importantes de la segunda mitad del s. XVIII, escribió su monumental *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* entre 1752 y 1768. Aparte del interés principal de Riepel, que es la melodía y el fraseo, hay en sus páginas algunas observaciones en torno a la armonía, en las que resulta evidente una contradicción entre su “anticuada manera de lidiar con la armonía” y su aplicación de “muchos aspectos de la armonía de Rameau”. Aquí destaca una vez más la existencia de sólo “tres acordes básicos: los acordes sobre el I, IV y V grados. Todos los demás acordes se construyen sobre ‘sonidos subsidiarios o suplementarios’ o sobre ‘notas intermedias en el bajo’ (*Neben- or Ausfüllungstöne or Mittelbassnoten*)” (Lester 1992: 270).

Finalmente, uno de los teóricos fundamentales del siglo (llegando su influencia a la siguiente centuria), H.C. Koch, asume la misma premisa, dentro de su completa y sistemática aproximación a la estructura musical: “Las tríadas sobre los grados I, IV y V son el origen de la tonalidad y constituyen los acordes esenciales (*wesentlich*), mientras que las tríadas sobre los grados II, III y VI en la tonalidad mayor son incidentales (*zufällig*) [...] Koch describe innumerables usos armónicos a través de su noción de acordes esenciales que enuncian un área tonal complementada por acordes incidentales que proporcionan otras formas de movimiento armónico, y dentro de su explicación sobre qué acordes pueden estar al comienzo de una frase o sección y cómo las cadencias formales preparan un final apropiado (Lester 1992: 276, 284).

No cabe duda de que una parte no pequeña de las teorías de Rameau (junto con las contribuciones posteriores mencionadas más arriba) fue aprovechada –con las debidas revisiones y actualizaciones– por Hugo Riemann, siglo y medio más tarde, de forma consciente o no. El caso es que hoy es posible apreciar una evidente conexión en lo que concierne a uno de los pilares fundamentales de ambas formulaciones: la gravitación de dominante y subdominante en torno a la tónica en el primero, y el establecimiento de las tres funciones básicas en el segundo. Riemann expuso los argumentos esenciales del sistema de las funciones armónicas en su texto *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* (“Tratado de Armonía simplificado o la enseñanza de las funciones tonales de los acordes”), publicado en 1893 y reeditado en 1903, culminación de dos décadas de evolución y revisión de sus teorías armónicas. Aunque algunos de los cifrados utilizados por su autor han sido modificados por tratadistas posteriores del área germana (Wilhelm Maler, Hermann Grabner, Hugo Distler, Diether de la Motte), gran parte de sus innovaciones conceptuales y terminológicas siguen plenamente en vigor, como veremos en el apartado 3. Pero antes tenemos que recordar los fundamentos de su sistema, que descansan sobre el mencionado concepto de función –visible ya en el subtítulo de su libro, como recuerdan sus biógrafos: “tomada de las matemáticas, la metáfora [la idea de función] registra un cambio en sus teorías armónicas desde una inquietud por las sucesiones cadenciales hasta la

prefiguración de una lógica musical casi algebraica basada en las relaciones funcionales entre acordes” (Hyer y Rehding 2001: 363).

Riemann empieza por aislar como *Hauptklang* (sonoridad o acorde principal) al acorde de tónica (**T**), que es por ello la primera función básica de la tonalidad. De ella deduce en relación directa el acorde que se forma por encima de la tónica con el sonido superior de la tónica como fundamental, es decir, la dominante (**D**), y el acorde que se forma por debajo con la fundamental de la tónica como quinta del nuevo acorde, es decir, el acorde de subdominante (**S**). Ambos acordes completan con la tónica el elenco de las tres funciones básicas, esencia de la armonía. Él mismo lo expresa en un gráfico (fig. 2) que se parece bastante al mostrado anteriormente para explicar la relación simétrica en Rameau (fig. 1), y lo resume en esta sentencia: “Hay sólo tres funciones tonales en la Armonía (significantes dentro de la tonalidad), a saber, la de Tónica, Dominante y Subdominante. En el cambio¹² de estas funciones reside la esencia de la modulación” (Riemann 1893: 9). Dahlhaus pone las funciones básicas en relación con la cadencia para explicar la tonalidad: “En contraste con la teoría de los grados [*Stufen*], la teoría funcional de Riemann empieza por la cadencia **T-S-D-T** con objeto de establecer la tonalidad, y deduce la escala analizando los tres acordes principales (*Do-mi-sol, Fa-la-do, Sol-si-re = Do-re-mi-fa-sol-la-si-do*)” (Dahlhaus *et al.* 2001: 862).

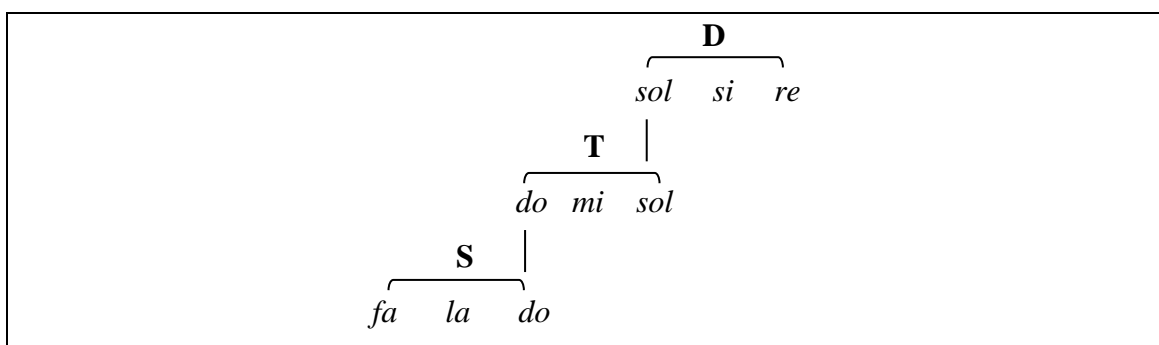


Fig. 2 Funciones básicas según Riemann. Conexión de la función de tónica con la de dominante y subdominante (según Riemann 1893: 8)

La derivación de las funciones básicas en modo menor es equivalente a la del modo mayor, pero los tres acordes resultantes (**t**, **d**, y **s**) son menores,¹³ ya que se parte siempre de la escala natural. Es oportuno recordar, precisamente, la relación que establece Riemann entre los acordes mayores y menores, o, dicho de otra forma, la explicación del origen de ambos: “De la combinación de un sonido con su 3ª M y su 5ª superiores se origina la resonancia superior (acorde mayor), y de su combinación con su 3ª M y su 5ª inferiores se origina la resonancia inferior (acorde menor)” (Riemann 1893: 10). Con ello dio validez a la teoría de Rameau (cuerdas de *fa* y *la* que vibran por simpatía por debajo

¹² Se refiere al intercambio que se produce al pasar de una a otra tonalidad –ya sea en una tonalización o en una modulación–, lo que implica necesariamente que también las tres funciones básicas se mueven de una fundamental a otra de acuerdo con la transposición tonal efectuada.

¹³ Riemann utilizó para denominar las funciones básicas en modo mayor las letras **T**, **D** y **S**, letras mayúsculas que además denotan que dichos acordes están en modo mayor. Sin embargo, él cifraba los acordes equivalentes en modo menor con los símbolos ^o**T**, ^o**D** y ^o**S**, manteniendo las letras mayúsculas. El moderno sistema armónico-funcional advirtió que es mucho más claro utilizar letras minúsculas para las tres funciones básicas en modo menor (**t**, **d** y **s**) en su forma natural o diatónica, asociando con ello la letra mayúscula al acorde mayor y la minúscula al acorde menor.

del do) y al concepto de resonancia inferior, una idea heredada de Arthur von Oettingen (1836-1920), quien formuló en 1866 la teoría del «dualismo armónico», por el cual la tríada menor se genera por debajo de una fundamental, en oposición a la tríada mayor, que se genera por encima.

Hay tres transformaciones posibles a partir de las funciones básicas, que Riemann denominó «variante, paralelo y cambio de sensible», y en las cuales siempre hay un intervalo común. La «variante» no es más que la relación entre acordes mayores y menores que comparten la misma 5ª, es decir, lo que nosotros llamamos acordes homónimos (*Do M* y *do m*). La relación de «paralelo» es la que tienen dos acordes que comparten una misma 3ª M (*Do M* y *la m*), es decir, lo que nosotros llamamos relativos.¹⁴ El «cambio de sensible» (*Leittonwechselklang*), por último, es la relación que tienen dos acordes que comparten una misma 3ª m (*Do M* y *mi m*), una relación que no tiene una denominación en nuestro idioma.¹⁵ En el caso de los paralelos, los intervalos comunes hacen que, por un lado, el acorde derivado como paralelo sea considerado por Riemann como una consonancia aparente (*Scheinkonsonanz*), y que, por otro lado, dicho acorde pueda representar al acorde original (*Klangvertretung*), lo que capacita al acorde paralelo a asumir la función del acorde básico en muchos contextos.¹⁶ Según el autor, “la introducción de los acordes paralelos supone un significativo enriquecimiento de los medios de construcción de la cadencia y un desglose más sutil de los mismos” (Riemann 1893: 80). El sistema armónico-funcional supone, por ello, una crítica al cifrado numérico de los siete grados (I, II, III, etc.) y a su aceptación de una presunta igualdad entre los mismos; la construcción de acordes que él propone –basada en el sentido armónico (la función) de dichos grados– hace evidente la diferencia esencial entre acordes básicos y acordes derivados, como consecuencia de sus diferencias en la jerarquía tonal (Riemann 1893: 132).

Structural Functions of Harmony, la segunda contribución de Arnold Schönberg a la teoría armónica tras su *Harmonielehre* de 1911, fue publicada póstumamente en 1954. El propio título del libro deja clara la intención de unir el concepto de función con el acorde como sujeto activo dentro de la estructura musical. Para ello establece Schönberg la idea de «tonalidad principal subyacente» o «monotonalidad», asociada a una percepción auditiva unitaria. Las diversas tónicas secundarias –objeto de posibles modulaciones locales– que se pueden obtener a partir de la tonalidad central como acordes relativos o por alteraciones cromáticas, son denominadas regiones, en el sentido de pequeños espacios del supuesto gran territorio que es la tonalidad principal, y cuya presencia generalmente breve no hace peligrar la soberanía de la misma. También se puede encontrar una analogía visual asociando la tonalidad con el color blanco (que es la

¹⁴ Riemann introdujo la notación **Tp**, **Dp** y **Sp** para los acordes paralelos (relativos) de los acordes básicos en modo mayor. La letra **p** minúscula indica que el acorde resultante es menor. Sin embargo, para el equivalente en modo menor utilizó de nuevo el cifrado ⁰Tp, ⁰Dp y ⁰Sp, que ha sido sustituido en la actual teoría funcional por los más lógicos **tP**, **dP** y **sP**, donde la letra mayúscula indica que, efectivamente, el acorde paralelo (relativo) de dichas funciones básicas menores es siempre mayor.

¹⁵ La evolución del sistema riemanniano llevó a cambiar esta denominación por la de *contraacorde* o *contraparalelo* (*gegenakkord*), como veremos en el Apartado 3.

¹⁶ Riemann pone como ejemplo la conducción en una cadencia rota o engañosa de la **D** al **Tp**, donde este acorde es una «consonancia aparente» respecto al acorde que se esperaba (la **T**) y a la vez representa a la función tónica en este contexto (Riemann 1893: 79).

suma de todos los colores), por lo que las regiones tonales serían momentos de coloración diversa en medio de ese color blanco imperante.

Schönberg expone sus principios armónicos y su extensión en el sistema unificado de la monotonalidad aplicándolo al análisis de todo tipo de obras compuestas entre el siglo XVIII y el siglo XX. De esta forma, lo que antes él mismo consideraba como modulación (en su *Harmonielehre*) es ahora considerado como lo que la teoría armónica denomina «tonicalización» (*Tonikalisierung*), esto es, el desplazamiento momentáneo a una región armónica cercana o lejana dentro de la misma tonalidad. No obstante, tanto Riemann¹⁷ como Schönberg son conscientes de que un movimiento armónico hacia una tónica que se establece durante una sección significativa de una obra sí puede (y debe) ser considerada como una modulación, y el caso más claro es la forma sonata, sus derivados y obras análogas, con su área tonal contrastante en la segunda parte de la exposición o en las secciones contrastantes.¹⁸ En este caso, serán dos (o más, en obras de cierta complejidad) las tonalidades de referencia respecto a las cuales se valoren los desplazamientos a sus regiones internas. No oculta Schönberg la dificultad de analizar determinados fragmentos musicales en los que se dan cita regiones lejanas, cambios de modo, acordes errantes, etc., y poner esta suma de tónicas secundarias en relación coherente con una sola tonalidad principal. Volveremos sobre este problema en el apartado correspondiente.

La cercanía o lejanía de las regiones respecto a la tónica central es mostrada por Schönberg mediante una triple línea que muestra los acordes derivados de las tres funciones básicas y su progresiva lejanía mediante la alteración cromática o el cambio de modo (fig. 3a). La terminología utiliza los siguientes símbolos: tónica mayor y menor (T/t); dominante mayor y menor (D/v), subdominante mayor y menor (SD/sd); mediantes menor, mayor, rebajada mayor y menor (m, M, \flat M, \flat m); submediante menor, mayor, rebajada mayor y menor (sm, SM, \flat SM, \flat sm); dominante de la mediantes rebajada mayor (\flat MD) y quinto grado de la mediantes rebajada menor (\flat mv); supertónica mayor y menor (S/T y dor); y el II grado rebajado (Np, napolitana).

¹⁷ Riemann ya teorizó sobre este proceso en su *Vereinfachte Harmonielehre*, y la terminología que estableció para señalar en el análisis armónico la presencia de acordes secundarios (**D**, **S** o **^DD**) y de tónicas secundarias sigue siendo plenamente válida en el sistema actual, como se aprecia en la *Armonía* de Diether de la Motte.

¹⁸ Schönberg lo aclara al comienzo del estudio de las regiones: “No se puede hablar de modulación a menos que una tonalidad haya sido abandonada definitivamente y por un tiempo considerable, y otra tonalidad se haya establecido tanto armónica como temáticamente” (Schönberg 1954/1990: 39).

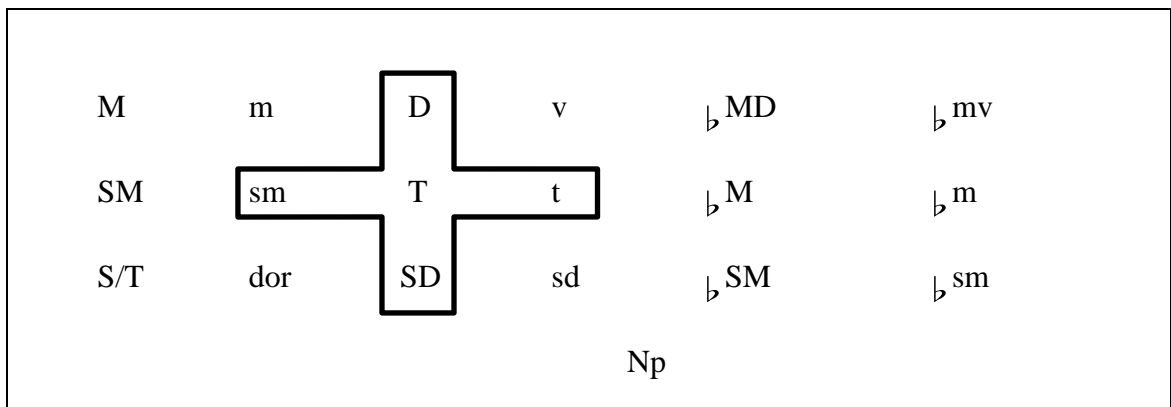


Fig. 3a Tabla de las regiones armónicas en modo mayor según Schönberg. Las incluidas en la cruz son las consideradas como las más próximas a la tónica (Schönberg 1954/1990: 40)

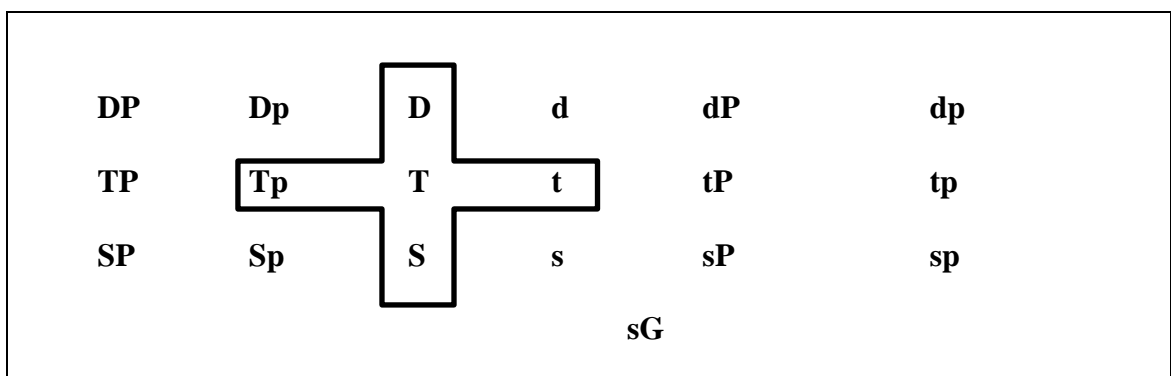


Fig. 3b Tabla de las regiones armónicas en modo mayor según Schönberg utilizando la terminología revisada del sistema armónico-funcional

La fig. 3b reproduce la misma tabla de la fig. 3a utilizando la terminología del sistema armónico-funcional revisado que se presenta más adelante. Se puede comprobar que las tres funciones básicas de Riemann, junto con uno de los acordes derivados (**Tp**, el VI grado) están incluidos en el grupo de las cinco regiones armónicas consideradas como más cercanas, a las que Schönberg añade el homónimo menor (**t**). Sin embargo, deja fuera de la cruz central tanto al III como al II grado (**Dp**, **Sp**). En todo caso, es bien visible el origen de todos los acordes cercanos y lejanos a partir de las tres funciones básicas, mediante el cambio de modo de la misma función básica o de su derivado. En la sección 3.8.4, dedicada a los niveles de relación intermodal, se propone una formulación parecida que incluye todas las posibles combinaciones de acordes dentro de la tonalidad.

El autor propone más adelante una tabla equivalente para el modo menor (Schönberg 1954/1990: 49), y completa su monografía con el estudio de las transformaciones de los acordes, los acordes errantes (acordes de 7ª dis., 5ª aum. y 6ª aum. que por enarmonía pueden pertenecer a varias tonalidades, como veremos en la sección 3.7), el intercambio mayor-menor y una clasificación de las relaciones tonales desde la máxima cercanía a la máxima lejanía, otra formulación de nuestros niveles de relación intermodal.

3. Descripción y revisión del sistema armónico-funcional¹⁹

El sistema armónico-funcional que propone Hugo Riemann y que luego será desarrollado, entre otros, por Wilhelm Maler y Diether de la Motte, se puede resumir en unos pocos principios que expongo a continuación, como aclaración de la terminología armónica propuesta. Estos principios no se encuentran, sin embargo, en los textos mencionados, sino que son en realidad el resultado de un proceso de fusión y revisión que he llevado a cabo a partir de estas teorías, con objeto de simplificar al máximo los conceptos armónicos dentro del ámbito del análisis. Este tipo de análisis armónico-funcional es aplicable a toda aquella música compuesta bajo el reinado de la tonalidad bimodal, es decir, desde el Barroco medio y tardío hasta el final del siglo XIX, aunque de forma más puntual se encuentra también en algunas obras del siglo XX basadas en la tonalidad ampliada o extendida (en denominación de Schönberg).

3.1. Funciones básicas

La tonalidad es un sistema de jerarquías, en el que las relaciones funcionales giran en torno a un acorde de tónica y a los dos acordes que lo acompañan a distancia de 5ª superior e inferior, la dominante y la subdominante. Hay, por tanto, tres funciones básicas o primarias en la tonalidad: la tónica, la dominante y la subdominante, cuya presencia temporal en las obras tonales más clásicas es mucho mayor que la del resto de las funciones.²⁰ Las tres pueden ser representadas por acordes mayores o menores. Los símbolos que las representan son letras que serán mayúsculas en el primer caso y minúsculas en el segundo: **T/t**, **D/d**, **S/s**.²¹ Entre ellas hay un sonido común si se disponen en el orden **S – T – D** ó **s – t – d**. En el análisis, la presencia de una sola letra es, por tanto, señal de que estamos ante funciones básicas o primarias.

3.2. Funciones secundarias

Hay dos tipos de relación entre acordes que sirven para obtener los restantes grados de la tonalidad, las funciones secundarias o derivadas. La correspondencia de relativo es aquella que se establece entre dos acordes cuyas fundamentales están a distancia de 3ª menor y cuyos acordes comparten dos notas que forman una 3ª M, como ya hizo notar Riemann. Si dichos acordes fueran tonalidades, es fácil comprobar que, además,

¹⁹ Las páginas que siguen empiezan por una revisión de la terminología propuesta en su *Harmonielehre* por Diether de la Motte (1976/1989), que a su vez deriva de Hugo Riemann y de Wilhelm Maler. En esta revisión he simplificado algunos símbolos y he añadido otros que permiten aclarar ciertas tonalizaciones, como luego se explicará. El resto de las secciones se dedican a la cadencia, los acordes implicados en ella y sus variantes; a la tonalización y la modulación; y a las ampliaciones del sistema, incluyendo los niveles de relación intermodal.

²⁰ Por obras “clásicas” entiendo las escritas durante la segunda mitad del siglo XVIII por Haydn y Mozart, así como por otros muchos autores de esta misma época que cultivaron el estilo clásico en su versión más paradigmática, más allá de adjetivos como «galante» o de tendencias como el *Sturm und Drang*. La presencia temporal de estas funciones se puede medir perfectamente, con el fin de interpretar los datos obtenidos, mediante las técnicas del análisis estadístico (v. Igoa 1986, 1989, 1998, 1999).

²¹ Mientras que la **T/t** y la **S/s** mantienen su identidad funcional en ambos modos, la dominante funcional sólo puede ser representada por el acorde en modo mayor (**D**), ya que la **d** es el resultado de utilizar el acorde tal y como se encuentra en las escalas menores, y al tratarse de un acorde en modo menor no tiene capacidad de servir de dominante funcional en los pasajes cadenciales. Se trata, por tanto, de una dominante natural o diatónica, utilizable en cualquier contexto menos el cadencial.

compartirían la misma armadura de clave, es decir, el mismo número de alteraciones. El término alemán para relativo es *parallel* (paralelo), y con el fin de mantener la simbología serán esta denominación y su letra correspondiente (**P/p**) las que aquí emplearemos.²² Es evidente que, partiendo de acordes mayores, los relativos son siempre menores y se encuentran una 3ª m por debajo, y partiendo de acordes menores, los relativos resultan mayores y se encuentran una 3ª m por encima. En el caso del modo menor se utilizan como funciones básicas los acordes naturales contruidos sobre el I, IV y V de la tonalidad según su armadura, por lo que su modo es menor, incluyendo a la dominante, que aquí hay que considerar como dominante natural o diatónica.²³ El modo del acorde resultante se obtiene de la segunda letra. La consecuencia más importante que se deduce de esta relación es que cualquier acorde básico puede ser representado o sustituido por su relativo sin perder su capacidad funcional, un concepto que permite interpretar adecuadamente multitud de pasajes que mediante otros tipos de cifrado quedan sin explicación convincente, como veremos con frecuencia en estas páginas.²⁴ En el análisis, la lectura de dos letras («paralelo o relativo de la tónica», por ejemplo) previene de la presencia de acordes derivados o secundarios (v. fig. 4).

La otra función secundaria o derivada se obtiene de la relación opuesta a la anterior, siempre manteniendo dos sonidos comunes (que forman aquí una 3ª m), aunque en este caso a distancia de 3ª M entre las fundamentales. No tiene tradición en la teoría musical hispana y su nombre es la traducción literal del alemán *Gegenakkord*, «contraacorde» en español.²⁵ También aquí los contraacordes derivados de acordes mayores resultan menores, pero ahora se encuentran una 3ª M por encima, y los contraacordes derivados de acordes menores resultan mayores y se encuentran una 3ª M por debajo. Los contraacordes y sus acordes básicos tienen también dos sonidos comunes entre ellos, aunque en este caso no hay una armadura común, sino una diferencia de una alteración arriba o abajo. El modo del acorde resultante se obtiene también aquí de la segunda letra del cifrado, y el concepto de afinidad funcional explicado para los relativos es igualmente aplicable, aunque con algunas reservas que saldrán a la luz en el párrafo siguiente y que discutiremos más a fondo en la sección 3.8.1 (v. fig. 4).

²² James Hepokoski y Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*) emplean el término paralelo para referirse a una tonalidad mayor y a la misma en modo menor, algo bastante inadecuado y confuso. Mantendré aquí el término paralelo para los acordes relativos, tal y como he explicado, y emplearé el término homónimo para el caso de idéntica tónica en modo mayor y en modo menor (*Do M* y *do m*), como parece lógico en español.

²³ Otra cosa, como ya avanzamos en la nota 21, es el empleo de la dominante funcional, es decir, con tercera mayor (y también a veces de la subdominante mayor), en las cadencias auténticas en modo menor, en cuyo caso se emplean los cifrados con letra mayúscula (**D**, **S**) y se considera(n) dicho(s) acorde(s) como un préstamo del modo mayor o un intercambio con dicho modo, con el fin de permitir una conducción melódica de semitono (sensible) entre la 3ª de la **D** y la fundamental de la **t**. Este enlace es una condición inexcusable en las cadencias tonales, si no se quieren evocar sonoridades modales. Sin embargo, los antiguos modos eclesiásticos (en concreto el modo eólico, y en parte el dórico y el frigio) están presentes en gran medida en las escalas menores, algo que genera una interesante tensión modal-tonal que ha sido explotada ocasionalmente por compositores de todos los tiempos.

²⁴ Un ejemplo rápido de esta cuestión, como ya observó Riemann (v. nota 16), se puede ver en la llamada cadencia engañosa o rota, cuyo análisis tradicional (V – VI) no nos proporciona más que dos números, mientras que si se interpreta como **D** – **Tp** queda clara la intención de cadenciar en una tónica que en el último momento es sustituida por un acorde derivado de la misma tónica y que, por tanto, mantiene una afinidad funcional con ella (algo físicamente evidente al compartir dos sonidos).

²⁵ Es el *Leittonwechselklang* de Riemann (v. nota 15). Grabner lo denomina «contrarrelativos», y también se utiliza el término «contraparalelo».

Do: Sp S Sg Tp T Tg Dp D Dg

la: sG s sP tG t tP dG d dP

Fig. 4 Acordes básicos, acordes paralelos y contraacordes en una tonalidad mayor y en una tonalidad menor

La fig. 4 muestra una aparente incoherencia en el sistema que me dispongo a aclarar. Como se puede observar, los relativos de las funciones básicas son siempre acordes pertenecientes a la tonalidad (grados propios según su armadura), pero dos de los contraacordes tienen alteraciones ajenas a la tonalidad original. En ningún caso se trata de derivados de la función **T/t**, sino que proceden de la **D** y de la **s**, y el hecho de que además sea la relación de contraacorde la causante de esta anomalía parece indicar una menor cercanía de esta función secundaria respecto a la función básica que la existente con el relativo. En todo caso, el principio que rige en la construcción de relativos y contraacordes exige que los acordes resultantes sean también estables, es decir, tengan la 5ª justa, lo que justifica la alteración.²⁶

El contraacorde de la dominante en modo mayor (**Dg**) es una región tonal apenas utilizada, a diferencia de las restantes funciones secundarias, cuya presencia como objeto de tonalización es habitual –en mayor o menor medida– en cualquier tipo de música tonal.²⁷ En todo caso, es relevante que la alteración empleada (el *fa* #) sea la más frecuente –estadísticamente hablando– en *Do mayor* (una alteración también empleada en la función **PD**, como luego veremos), lo que justifica en gran medida su presencia.

²⁶ El acorde conocido como VII grado en mayor o el II en modo menor (*si-re-fa* en ambos casos, sin alteraciones), será estudiado más adelante, al hilo de las funciones de dominante y subdominante.

²⁷ Dos ejemplos famosos en los que se emplea la **Dg** como tónica secundaria o de contraste son el *Te Deum* de Bruckner (cuyo majestuoso comienzo en *Do mayor* se ve pronto oscurecido por un cortante *si menor*) y el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* de R. Strauss, en el que esta oposición de tonalidades tiene un propósito simbólico (*Do mayor* para la naturaleza, *si menor* para el hombre). En la progresión armónica del Preludio de la *Suite n.º 3* BWV 1009 en *Do M* para violoncello de J.S. Bach (cc. 37-44), el modelo empieza en **T** y baja a **Tp**, y a partir de ahí va subiendo por segundas, por lo que la primera repetición se cifraría **Sp** y **Dg**. El motivo de mantener la 5ª siempre justa es de índole técnica.

El contraacorde de la subdominante en modo menor (**sG**), sin embargo, ha sido un acorde muy favorecido por los compositores desde el siglo XVII, no en su estado fundamental, sino en lo que hoy se podría entender como su 1ª inversión, es decir, la famosa *sexta napolitana*.²⁸ También aquí la alteración utilizada es la más frecuente –en el sentido de los bemoles– en la tonalidad de *la menor*, así como en *Do mayor*.²⁹

3.3. Numeración de los sonidos del acorde

El sistema armónico-funcional emplea, para los tres sonidos que integran un acorde en estado fundamental, los términos y números «fundamental» ó 1ª, 3ª y 5ª, al igual que el cifrado tradicional. La gran diferencia se da en la consideración de las inversiones. En este último la 1ª inversión implica una nueva numeración de los sonidos a partir del bajo (la 3ª del acorde): la 5ª pasa a ser una 3ª y la fundamental (1ª u 8ª) una 6ª; en la 2ª inversión (a partir de la 5ª del acorde) la fundamental pasa a ser una 4ª y la 3ª una 6ª, todo lo cual no hace más que crear una confusión innecesaria en la construcción de los acordes.³⁰

El sistema armónico-funcional, por el contrario, mantiene la numeración de los sonidos en todas las posiciones del acorde, al aplicar la idea de función también al papel de cada miembro del acorde, función que no cambia con las inversiones. Es decir, la fundamental, 1ª u 8ª, es siempre la fundamental, aunque no esté en el bajo (e incluso cuando es omitida), y lo mismo ocurre con la 3ª y con la 5ª.³¹ Por ello en la 1ª inversión la 3ª está en el bajo, y arriba están la 5ª y la 8ª de la fundamental (y quizá la propia 3ª duplicada). En la 2ª inversión la 5ª está en el bajo, y arriba están la 8ª y la 3ª (y quizá la 5ª duplicada). Todo esto se refleja en el análisis armónico con un 3 ó un 5 en la parte inferior de la letra que representa al acorde en cuestión, evitando así las combinaciones de números que se emplean en el cifrado tradicional de las inversiones (fig. 5).

Do: T T₃ T₅ T₄ 3 T₄ 3 D₃⁹ 8 D₄⁶ 5/3

Fig. 5 Estado fundamental e inversiones. Movimiento de las voces

²⁸ Para ser exactos, la *sexta napolitana* ni es exclusiva de Nápoles (su uso se generalizó por toda Italia en el contexto expresivo de la ópera y el oratorio), ni es una inversión, como hoy podría parecer, de un supuesto acorde (precisamente el **sG**) que –curiosamente– nunca se usaba en su estado fundamental (por lo menos hasta el siglo XIX). El origen de este acorde quedará claro más adelante a la luz del principio que rige la construcción de la función de subdominante.

²⁹ Para la comprobación estadística de la presencia de las doce alturas en diferentes obras de la historia remito a los artículos de Enrique Igoa sobre el «Grado de cromatismo» y sobre «Análisis estadístico» (Igoa 1986, 1989, 1998, 1999), donde se hallan varios ejemplos que corroboran lo dicho.

³⁰ Esto es una herencia evidente del bajo continuo barroco, cuyo cifrado es muy efectivo a la hora de realizar acordes sobre bajos dados en el contexto de obras con continuo, pero cuya extrapolación a la enseñanza de la armonía (tanto en el ámbito de la realización de trabajos como en el propio análisis armónico) ha sido uno de los errores más flagrantes de la teoría armónica.

³¹ Todo esto fue explicado ya por Riemann con profusión de ejemplos en el capítulo dedicado a la conducción de la disonancia (uso de retardos o apoyaturas) –aunque la numeración es también válida para los pasos, bordaduras o anticipaciones–, con ejemplos de retardos simples, dobles y hasta triples (Riemann 1893: 119-123).

3.4. Movimientos de las voces

A partir del concepto de función invariable recién explicado, es muy fácil representar el movimiento de las voces debido a las notas de origen melódico.³² Se trata sencillamente de mantener en todo momento –en el estado fundamental y en las inversiones– la numeración constante de cada miembro del acorde, incluso en ausencia de la fundamental (se numera como si estuviera). En muchos casos el cifrado empleado aquí coincide con el cifrado tradicional (fig. 5), como en el caso \mathbf{T}^4_3 , o en la doble apoyatura de 6ª y 4ª en la cadencia (\mathbf{D}^6_5).³³ Sin embargo, es en la apoyatura \mathbf{T}_{43} (donde el movimiento de las voces es el mismo que en \mathbf{T}^4_3 , salvo que se produce en el bajo) o en la apoyatura \mathbf{D}^9_8 (que es considerada desde la fundamental real del acorde, el *sol* y no desde el bajo ocasional) donde es más evidente la coherencia que implica el mantenimiento de una numeración fija.

3.5. Las funciones cadenciales

La llamada *cadencia auténtica* es el mecanismo melódico, armónico y rítmico que se utiliza para confirmar periódicamente la tonalidad principal de una obra, para alcanzar una tonalidad secundaria o para desviarse a cualquiera de las posibles tonalizaciones que tienen lugar en su transcurso (fig. 6). El destino final de una cadencia es un acorde con función de tónica en modo mayor o menor (\mathbf{T}/\mathbf{t}). La función que lo anuncia y prepara es un acorde de dominante, siempre en modo mayor (\mathbf{D}). Los acordes más usuales que, a su vez, preceden a la \mathbf{D} son: un acorde con función de subdominante (\mathbf{S}/\mathbf{s}) y/o un acorde con función de dominante de la dominante ($^{\mathbf{p}}\mathbf{D}$). En muchos casos se utilizan ambos, la mayor parte de las veces en el orden $\mathbf{S}/\mathbf{s} \rightarrow ^{\mathbf{p}}\mathbf{D} \rightarrow \mathbf{D}$, porque de esta forma el cromatismo implícito $\hat{4} - \hat{4}\sharp - \hat{5}$ se realiza conforme al curso habitual. Sin embargo, no faltan ejemplos de lo contrario, es decir, $^{\mathbf{p}}\mathbf{D} \rightarrow \mathbf{S}/\mathbf{s} \rightarrow \mathbf{D}$, donde el cromatismo se resuelve de forma irregular ($\hat{4}\sharp - \hat{4}\flat - \hat{5}$).

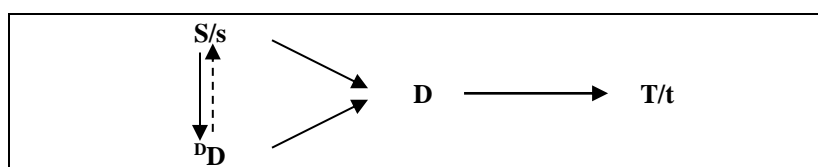


Fig. 6 La cadencia auténtica. Esquema de posibilidades

³² Son las mal llamadas «notas extrañas a la armonía», cuya presencia en los tratados de armonía era motivo de un irónico asombro por parte de Schönberg (1922/1974: 371).

³³ Riemann advirtió: “El conocido habitualmente como antepenúltimo acorde [en una cadencia] auténtica, una tónica con la quinta en el bajo (\mathbf{T}_5), al cual sigue una dominante, camino de la tónica final, no es en realidad una tónica, sino una forma disonante de la dominante, el llamado acorde de sexta y cuarta, es decir, una dominante con dos notas ajenas [una doble apoyatura] que se mueven a la 5ª y la 3ª del acorde” (Riemann 1893: 22-23). Sin embargo, textos posteriores como los del propio Schönberg (1954/1990: 35) o el de Walter Piston (1941/1991: 151 y ss.), todavía analizan erróneamente esa cadencia como un \mathbf{I}^6 seguido de un \mathbf{V} , aunque en ambos casos los autores consideran la existencia de una doble apoyatura y, por tanto, la existencia en realidad de un único acorde en dos fases.

Caplin corrobora este esquema definiendo tres funciones fundamentales para clasificar los acordes y armonías de una tonalidad: la función de tónica, la función de dominante y las funciones predominantes (1998: 23-24), que engloban nuestra **S/s** y la **^DD**, aunque en estas dos últimas se aprecia una cierta dispersión en las denominaciones debida a la concepción de los acordes a partir de los típicos grados del cifrado tradicional, algo que en el sistema armónico-funcional queda solventado por la consideración de los mismos como variantes de la función **S/s** o de la función **^DD**.

La función **T/t** es siempre un acorde tríada que sólo puede cambiar de modo. La función **S/s**, por su parte, puede ser representada por unos pocos acordes que pueden ser tríadas o cuatríadas, como veremos más adelante. Por su parte, hay dos funciones que presentan un evidente paralelismo entre ellas y que aconsejan su estudio conjunto. Se trata de la función **D** y de la función **^DD**, cuyas posibles variantes son múltiples y de muy diverso signo.³⁴

3.5.1. Las funciones de dominante

En este punto se van a estudiar las dos funciones con carácter de dominante utilizadas en la tonalidad tradicional, la función de dominante y la función de dominante de la dominante, puesto que la afinidad en su construcción aconseja considerarlas como funciones paralelas, aunque construidas sobre dos grados diferentes de la escala y con ubicaciones también diferentes en el proceso cadencial (la segunda antecede habitualmente a la primera).

La mejor forma de entender la función de dominante (**D**) es considerar que puede ser representada por una gran familia de acordes, una serie de variantes que tiene su origen en las combinaciones que se pueden formar a partir de los sonidos de un supuesto acorde quintíada formado por la fundamental (el V grado de la tonalidad), su 3ª, su 5ª, su 7ª y su 9ª. Las condiciones imprescindibles para que la función no pierda su identidad son las siguientes:

- La fundamental puede estar o no estar. En cualquier caso la numeración del resto de los sonidos permanecerá inalterable. La ausencia de la fundamental se indica con la letra atravesada por una barra en diagonal (**^D**).
- La 3ª es siempre mayor (porque es una dominante funcional), y debe estar siempre presente.
- La 5ª puede ser justa, aumentada (<) o disminuida (>). No suele faltar, pero su ausencia no afecta a la función.
- La 7ª será siempre menor, y puede estar o no estar, aunque el primer supuesto es más frecuente.

³⁴ Dahlhaus explica que en la concepción cadencial de Riemann los acordes individuales pueden ser omitidos o alterados cromáticamente sin que se pierda el sentido cadencial (Dahlhaus *et al.* 2001: 861). Aduce, como ejemplo, la frecuente sustitución de la subdominante por una sexta napolitana o por una «dominante doble» (dominante de la dominante). En realidad, en el sistema funcional la sexta napolitana no es más que una variante de la propia subdominante con la sexta menor, como veremos, por lo cual se incluye dentro de esta función. Y, por otro lado, es perfectamente posible utilizar una subdominante seguida de una dominante de la dominante, sin que la última tenga que sustituir a la primera.

- La 9ª puede ser mayor o menor. Cuando está, se suele prescindir de la fundamental (y viceversa), aunque no faltan ejemplos de acordes de dominante quintiadas (con fundamental y con 9ª).³⁵

La utilización de estos cinco sonidos responde a tres posibilidades: su presencia o ausencia, el uso de su versión natural o alterada y su posición (estado fundamental o inversiones). Esto es la causa de la gran cantidad de variantes que pueden representar a la función de dominante. Sería posible establecer una línea para clasificar a los acordes según su capacidad funcional, que se podría definir como el grado de convicción que tiene un acorde para representar su función. En este sentido, el acorde más convincente [**D**⁷] se situaría en un extremo, mientras que el más débil funcionalmente [**D**₅⁷^{9>}] (que coincide prácticamente con una variante de la función subdominante, salvo por el uso de la sensible, imposible en esta función), estaría en el otro. El resto de los acordes ocuparían los lugares intermedios según se ajusten a las citadas posibilidades: son más fuertes los acordes con fundamental que sin ella, los acordes con sonidos propios de la escala que con los alterados, y, por supuesto, es más fuerte el estado fundamental que las inversiones. En la fig. 7 se pueden ver algunas variantes de la función dominante.³⁶

Do: D D⁷ D₃⁷ D₅⁷ D₇ D_{5s}⁷ D₇^{5<} D⁷ D₅⁷ D⁹ D^{9>} D₃⁹ D₃^{9>} D₃⁷ D₇^{5<} D₇^{9>} D_{5s}⁷ D₇^{9>} D₇^{5<}

Fig. 7 Origen y algunas variantes de los acordes con función de dominante

La observación de esta figura permite responder a alguna de las preguntas pendientes. Una de ellas es la denominación del conocido como acorde de VII grado. Este acorde se considera aquí como una **D**⁷ sin fundamental [**D**⁷] y por tanto incompleta, más débil, pero cuyo destino sigue siendo la **T/t** y su función la de dominante.³⁷ Hay otros dos acordes cuya denominación en la armonía tradicional muestra sus debilidades y sus incoherencias: el acorde de 7ª de sensible y el acorde de 7ª disminuida. En primer lugar, ambos son acordes contruidos sobre la sensible (en ausencia de la fundamental), y la diferencia entre ellos, por tanto, es el tipo de 7ª, menor en el primer caso y disminuida en el segundo, medida a partir de dicha sensible. En segundo lugar, esta observación interválica pone el dedo en la llaga y hace evidente uno de los mayores defectos del cifrado tradicional, a saber, la denominación de algunos acordes a partir de sus intervalos característicos: acorde de 5ª disminuida, acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida, acordes de 6ª aumentada (que luego veremos), etc., mientras los restantes acordes se nombran a partir del grado correspondiente (I, II, V, ...), todo lo cual es una incoherencia manifiesta del sistema. En el sistema armónico-funcional, las dos séptimas mencionadas

³⁵ Como la famosa exclamación «Rheingold! Rheingold!», de la escena 1ª de *Das Rheingold* de Richard Wagner.

³⁶ Riemann introdujo en su texto el símbolo < al lado de un número para denotar una nota alterada un semitono alto, y el símbolo > para denotar una alteración descendente de semitono. Naturalmente, también es posible emplear la alteración real empleada en cada caso al lado del número.

³⁷ Este acorde se estudiaba en algunos libros de armonía como «acorde de 5ª disminuida», con un cierto matiz peyorativo (quizá por su dudoso *status* y por los problemas interválicos que plantea), cuando es mucho más sencillo entenderlo como un acorde de **D**⁷ sin fundamental.

se consideran como dominantes sin fundamental, con novena mayor en un caso [\mathbf{D}_3^9] y con novena menor en el segundo caso [$\mathbf{D}_3^{9>}$].³⁸ Por último, como se puede ver, los sonidos del acorde mantienen su numeración en presencia o en ausencia de la fundamental, como ya se ha dicho.

La función de dominante ha tenido en la música tonal una significación especial, como un acorde cargado de tensión que genera una inconfundible expectativa hacia su resolución en la tónica. Ya en la música barroca se descubrió la fuerza emotiva que tiene el alargar la duración de dicha dominante para aumentar el grado de satisfacción cuando se produce la esperada resolución, y así nació el llamado «punto de órgano» (*Orgelpunkt*) o pedal de dominante, tan frecuente en los finales de muchos géneros (preludio, fuga), o en los momentos previos al retorno de la sección principal (rondó) o de una recapitulación (sonata). Riemann estudió este fenómeno en el capítulo final de su *Vereinfachte Harmonielehre*, y lo explica como una expansión de la fórmula cadencial $\mathbf{D}^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}}$ (Riemann 1893: 207-210), sin olvidar que, con mucha frecuencia, a dicha pedal de dominante le sigue una pedal (casi siempre más corta) sobre la tónica. En ambos casos, la nota mantenida en el bajo (o figurada de alguna forma) puede ser consonante o disonante con los acordes que suenan por encima. Este fenómeno es análogo en gran medida a la «dominante mantenida» que estudiaremos en la sección 3.8.2.

3.5.2. La función de dominante de la dominante³⁹

La dominante de la dominante (\mathbf{PD}), también llamada en algunos textos «doble dominante» (Dahlhaus) o *Wechseldominante* («dominante de cambio», según de la Motte), no se puede considerar una función básica, pero la construcción de sus acordes formando una extensa familia equivalente a la de la \mathbf{D} (aunque en este caso sobre el II grado de la escala) y su destino en la propia dominante, hacen de la \mathbf{PD} una función fuertemente enraizada en el proceso cadencial, dentro del grupo de las funciones predominantes, que permite dibujar en muchos casos un ciclo de quintas que va desde el II grado al V y a la tónica ($\mathbf{PD} - \mathbf{D} - \mathbf{T/t}$). Por todo ello, las condiciones para que esta función no pierda su identidad y las posibilidades de combinación de sonidos son exactamente las mismas que en la función de dominante (v. fig. 8).

³⁸ La Motte emplea para estos acordes un cifrado especial (1976/1989: 287-288), anulando el de Maler, quien sin embargo los consideraba como dominantes incompletas y con 9ª, tal y como aquí hacemos. El argumento es que en los tiempos del Barroco y del Clasicismo dichos acordes se concebían así, como 7ª a partir de la sensible, lo cual, siendo quizá cierto, no tiene porqué impedirnos interpretarlos según la metodología de la armonía actual y unificarlos dentro de la gran familia de la dominante y de su función asociada, sin olvidar naturalmente las peculiaridades de cada una de sus variantes. De igual forma se aplican métodos de análisis schenkeriano a miles de obras tonales que no fueron concebidas pensando en la *Ursatz*, o se emplea la teoría de conjuntos para entender mejor la música de Varèse o Webern, quienes tampoco emplearon jamás dicha teoría para componer.

³⁹ Riemann introdujo el símbolo \mathbf{PD} para la dominante de la dominante, y el de \mathbf{SD} para la subdominante de la subdominante, aunque con un grafismo un tanto diferente al actual. Como él mismo explica, “es más fácil representar al acorde que incluye la sensible de la dominante como un simple acorde a quinta de distancia del acorde de quinta [sobre la tónica], es decir, como dominante de la dominante” (Riemann 1893: 110). Si bien este acorde se emplea con mucha frecuencia tanto en modo mayor como en modo menor, la \mathbf{SD} está asociada al modo menor, y aparece en contadas ocasiones, aparte de que su cifrado ha sido sustituido por otro más cercano a su origen dentro del dicho modo (\mathbf{dP}).

Do: D D^7 D_3^7 D_5^7 D^7 D^7 $\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}_{5>}^7$ $\text{D}_{5>}^7$ D_3^9 D_3^9 D_3^9 $\text{D}_{5>}^9$ $\text{D}_{5>}^9$

Fig. 8 Origen y algunas variantes de los acordes con función de dominante de la dominante

La función de D^{D} se construye, como se ha dicho, sobre el II grado de la escala,⁴⁰ tanto en modo mayor como en modo menor. En ambos casos, la 3ª del acorde es mayor, lo que implica el uso de una alteración ($\hat{4} <$) que no está en la armadura, pero que es la más utilizada de las posibles alteraciones. No es necesario indicar esta alteración en el cifrado, ya que el uso de dos letras mayúsculas ya denota que se trata de una dominante de otra dominante ambas con 3ª mayor. En cuanto a las condiciones de los sonidos, la única diferencia es que en la función D^{D} no se usa la 5ª aumentada, sólo la justa y la disminuida. Precisamente el uso de la 5ª disminuida proporciona un grupo especial de acordes cuando dicho sonido se encuentra en el bajo, puesto que el intervalo que forma con la 3ª (que queda entonces por encima) es una 6ª aumentada (*la b – fa #*, que aparece en aquellos acordes con 5> en el bajo en la fig. 8) que tiene una fuerte tendencia a resolver abriéndose en una octava dentro ya de la función dominante (D o $\text{D}^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}}$). La armonía tradicional suele estudiar estos cuatro acordes por separado, en capítulo aparte, sin integrarlos como variantes que son de la función D^{D} , e incluso otorgándoles nombres exóticos como 6ª aumentada alemana, francesa, italiana y hasta suiza. Es otro de los ejemplos en los que los acordes tienen una denominación puramente interválica, obviando lo más importante, que es su función. En el sistema armónico-funcional, sin embargo, estos acordes se consideran como variantes dentro de la función D^{D} , ciertamente muy peculiares, pero que comparten con otros muchos acordes la misma misión dentro del proceso cadencial, a saber, ejercer la función de acordes predominantes que conducen a la dominante.

3.5.3. La función de subdominante

El uso de esta función ha sido históricamente objeto de controversias: aparte del acorde tríada S/s (que no presenta ningún problema, pero tampoco se puede decir que sea habitual en la cadencia clásica), los acordes que realmente se usan con esta función (en Do/do: *fa – la [b] – re* y *fa – la [b] – do – re*) presentan confusiones en el cifrado. Muchos autores los consideran como acordes de II grado en 1ª inversión, sin o con 7ª m (II^6 y II^5), lo cual plantea dos problemas. El primero es que se omite en la cadencia el enlace $\text{IV} – \text{V} – \text{I}$ en el bajo, con diferencia el más utilizado y que en este caso no queda reflejado en el cifrado. El segundo conflicto se origina en la aparente contradicción que nace al cifrar los dos acordes como inversiones de supuestos estados fundamentales (II y II^7) que apenas se utilizan, algo que resta toda solidez a dicha derivación. Recordando siempre que esta es la otra posible función predominante, y que por tanto su misión es anteceder a la dominante (con o sin una D^{D} intermedia), es mucho más fácil clarificar el origen de los acordes.

⁴⁰ Dicho II grado puede estar en el acorde y puede faltar, pero en cualquier caso la numeración de los restantes sonidos se realiza como si estuviera, al igual que sucedía con los sonidos de la dominante.

Do/do: S^6/s^6 S^5/s^5 S/s $s^{6>}$ S^5/s^5 S^6/s^6 S^3/s^3

Fig. 9 Acordes más usuales de la función subdominante

La premisa esencial en el sistema armónico-funcional consiste en disociar en este caso la teoría armónica (construcción de los acordes por 3ª) de la práctica real en la composición, al tiempo que se mantiene como bajo cadencial por excelencia el citado movimiento IV – V – I. Para ello se considera que el bajo de toda la familia de acordes con función de subdominante es el IV grado (en ambos modos) y que la 3ª (mayor o menor) es obligatoria. A partir de este intervalo básico se contemplan varias posibilidades (fig. 9):

- añadir sólo la 6ª (quizá la más antigua): S^6/s^6 . Este acorde no se considera inversión del II grado, sino la posición normal del acorde;⁴¹
- añadir la 5ª y la 6ª (la más utilizada durante el Barroco y el Clasicismo): S^5/s^5 . Por el mismo motivo, este acorde no se considera inversión del acorde II⁷, sino la posición habitual del mismo;⁴²
- añadir sólo la 5ª (poco frecuente, más típica de los siglos XIX y XX): S/s . Este acorde coincide, naturalmente, con la tríada definida anteriormente como una de las tres funciones básicas de la tonalidad;
- una variante de la s^6 , la $s^{6>}$, es decir, la subdominante menor sin 5ª y con sexta rebajada (el $\hat{2} \flat$ de la tonalidad), que es mucho más conocida como *sexta napolitana*, y que D. de la Motte cifra como s^n (en alusión a su presunto aunque no comprobado origen geográfico). De nuevo hay que recordar que este acorde no nació como inversión del \flat II (sG), sino que se utilizó casi exclusivamente en la posición de 6ª durante casi dos siglos;⁴³

⁴¹ El análisis estadístico demuestra que a lo largo de la historia se ha utilizado infinitamente más el acorde S^6/s^6 que el II grado en estado fundamental en un contexto cadencial. La explicación es sencilla y de origen melódico: en DO/do, por ejemplo, el *re* (6ª de S^6) se mantiene sonando (convertido en 5ª de la D), para luego descender a la 8ª de la tónica, realizando así el movimiento melódico más frecuente en cualquier final de frase, sección, movimiento, etc.: $\hat{2} - \hat{2} - \hat{1}$ sobre $S^6/s^6 - D^7 - T/t$ (IV – V – I).

⁴² Lo dicho para el acorde anterior es válido para éste en lo que concierne a su presencia histórica y al movimiento de las voces (aunque aquí aumentan las posibilidades). Este es el acorde que ya avanzó Rameau (1722: 64) como acorde con 6ª añadida al acorde perfecto mayor o menor de subdominante (*Sixte ajoûtée à l'Accord Parfait*) en su «cadencia irregular» (nuestra cadencia plagal: $s^5/s^5 \rightarrow T/t$), donde la 6ª es una disonancia que resuelve en la 3ª de la T/t , mientras que lo deriva desde el punto de vista teórico del acorde de II grado con 7ª cuando se ubica funcionalmente como acorde predominante antes de una dominante en la cadencia auténtica.

⁴³ Uno de los primeros ejemplos de uso del \flat II (sG) en un contexto cadencial se encuentra en el *Preludio op. 24 n.º 20 en do menor* de Chopin. En este caso la armonía del compás que cierra la 2ª frase empieza por tonalizar el propio sG como modelo de una pequeña progresión que después baja medio tono para terminar en la tónica: (D) $\rightarrow sG / D^7 - t$.

- las posibles inversiones de estos acordes (en contextos cadenciales) se construyen a partir de las posiciones originales de los acordes.

3.6. La tonalización y la modulación

Como ya hemos avanzado en el Apartado 2, en las líneas dedicadas a Schönberg, es importante distinguir entre el proceso de tonalización y el de modulación, una diferencia que está asociada a la forma. La tonalización (también denominada en algunos textos modulación introtonal, flexión, o, con un sentido más restringido, *Zwischenkadenz* [cadencia intermedia] en Riemann), implica una única línea de análisis, puesto que se analiza a partir de una sola tónica, mientras que en la modulación se abrirá en algún punto clave una segunda línea de análisis para la nueva tónica que rige durante un amplio espacio temporal.

Tanto la tonalización como la modulación implican el uso de uno o más acordes que anuncian la nueva tónica, con el fin de introducir las alteraciones necesarias respecto a la tonalidad vigente y realizar procesos cadenciales con funciones tomadas de la futura tónica. Tanto dichos acordes como la nueva tónica se consideran como acordes secundarios y tónica secundaria respecto a la tonalidad en vigor si se trata de una tonalización –establecimiento temporal de una región tonal cualquiera de la escala (diatónica o alterada) como tónica momentánea.⁴⁴ Riemann explica que, en las tonalizaciones, la tónica (secundaria) alcanzada se debe indicar con el cifrado que señala su función dentro de la tonalidad imperante. Para ello emplea un paréntesis –que aísla en su interior a la dominante y quizá a la **S** y/o la **D** secundarias–, al que sigue la tónica secundaria así anunciada y alcanzada (Riemann 1893: 141).⁴⁵ En el siguiente ejemplo, los acordes entre paréntesis son los acordes secundarios y la función insertada en el cuadro es la tónica secundaria (en este caso el II grado de la tonalidad):



Do M: T Tp D T (s⁶ D) **Sp**

El problema es que no siempre las dominantes y predominantes secundarias aparecen antes que la tónica secundaria, sino que a veces lo hacen después, tras lo cual una confirmación más clara de la tónica secundaria cierra el proceso. Por eso creo conveniente añadir una flecha para dejar claro a qué región se refieren los acordes secundarios entre paréntesis. En el primer caso del siguiente ejemplo la tónica secundaria (III grado de *Fa M*) aparece tras los correspondientes acordes secundarios, pero en el segundo caso la tónica secundaria (VII grado de *la m*) ya se oye antes, y queda confirmada

⁴⁴ En el caso de la dominante secundaria, también se emplean términos como dominante aplicada, introtonal, intermedia o artificial (Schönberg 1954/1990: 47).

⁴⁵ El sistema de cifrado ha seguido igual hasta nuestros días (v. de la Motte 1976/1989).

tras los acordes secundarios, por lo que de forma retroactiva se debería «recordar» dicho acorde como el primer anuncio de una tónica secundaria, algo que queda claro con la inserción de un par de flechas en ambos sentidos:



Fa M: T D₃ Tp (^DD D) → **Dp**



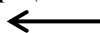
la m: t d₃ tP **dP₃** ← (^DD D⁴₃) → **dP**

En el caso de una tónica secundaria escuchada antes de la **D** (y la **S** o la ^D**D**) secundaria pero luego no repetida, Riemann ya propuso utilizar una flecha hacia atrás para ligar dichos acordes determinantes con la tónica en sentido retroactivo, como sucede en el siguiente ejemplo, donde la tónica secundaria (VI grado de *Do M*) se escucha antes que sus acordes determinantes (Riemann 1893: 143):



Do M: T **Tp** ← (s₃ D) T₃ S D T

[Cifrado original de Riemann: T Tp (⁰S D⁺) T S D T]



que es a su vez el **Sp** de la tonalidad subordinada (*Do mayor*),⁴⁸ bajando después un tono mediante una progresión y llegando así a la dominante minorizada de la tonalidad principal, que es ya la propia tonalidad subordinada en modo menor, cerrando dicho espacio con una semicadencia en la dominante de esta nueva tonalidad. Como sucede frecuentemente, la tonalidad subordinada aparece primero en modo menor, cambiando a modo mayor con la llegada del primer tema del Grupo S. La llegada de este grupo temático en la nueva tonalidad confirma el proceso de modulación y permite el cierre por el momento del dominio de la tonalidad principal. En este pasaje Mozart usa la denominada sexta aumentada alemana, que aquí analizamos –como se explicó más arriba– como una variante de la función **PD** sin la fundamental e incluyendo la séptima y la novena menor (cc. 35-36).

P₂ (final) T (Transición)

T (continuación) S₁ (comienzo)

Do M: S (D) → S (D) → Sp ——— ($\overset{9>}{D}_5^7$) → Sp₃ ——— ($\overset{9>}{D}_5^7$) → t₃ ———

Fa M: T D T (D) → Tp ——— ($\overset{9>}{D}_5^7$) → Tp₃ ——— ($\overset{9>}{D}_5^7$) → d₃ ———

Do M: sP₃ ——— $\overset{9>}{D}_5^7$ ——— D t D t D T D⁷

Fa M: (sP₃ ——— $\overset{9>}{D}_5^7$ ——— D) → d (D) → d ← (D) D ||

Fig. 10 Mozart: *Sonata n.º 12 KV 332 en Fa mayor*, I Mov. (cc. 21-42). Final del Grupo P, Transición y comienzo del Grupo S, mostrando una doble línea de análisis

⁴⁸ Esta es una de las formas más típicas de alcanzar la nueva tonalidad, ya que se trata de convertir el relativo de la tonalidad principal en el II grado (**Sp**, el relativo de la subdominante) de la tonalidad subordinada, lo que propicia un ciclo de quintas que prosigue con la llegada de la dominante y la caída en la nueva tónica: (V) → II / V I.

En el ejemplo siguiente (fig. 11), tomado de la *Sonata n.º 21 op. 53 “Waldstein”* de Beethoven, confluyen varios de los procesos estudiados. Se incluye el final de la primera transición (T₁, claramente derivada del Grupo P), la segunda transición (T₂) y la llegada del primer tema subordinado (S₁). Por un lado, la doble línea de análisis muestra el final de la tonalidad principal y la llegada de la tonalidad subordinada, que aquí, sorprendentemente, no es la **D** de la tonalidad principal, sino el relativo de dicha dominante, primero preservando aparentemente su modo menor (**Dp**), aunque luego elevando su tercera para convertirse en *Mi mayor* (**DP**).⁴⁹ Esta tonalidad es alcanzada mediante la tonicalización de su subdominante (s) en los cc. 18-21), una **DP** y una larga dominante mantenida (**DM**).

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata n.º 21 op. 53 "Waldstein". It is divided into three sections: T₁ (final) from measures 18-21, T₂ from measures 22-25, and S₁ (Grupo subordinado) starting at measure 30. Below the notation is a double-line analysis. The first line is for the key of Mi M (E major) and the second for Do M (G major). The analysis shows the progression of chords and functional groups: (s — D7) → s₃ ——— ^DD₅⁷ ——— **DM** ——— for T₁; (s — D7) → **Tp**₃ ——— (^DD₅⁷) ——— **DM** ——— for T₂; and **DM** ——— **T** **D**⁷ **Tp** ← (**D**⁷) **S** ——— for S₁. A dashed arrow points from the **S** chord to **Tp**.

Fig. 11. Beethoven: *Sonata n.º 21 op. 53 “Waldstein”* de Beethoven (I mov., cc. 18-38)
Final de T₁, T₂ y comienzo del Grupo S con doble línea de análisis

⁴⁹ La explicación de los acordes alterados, su origen y su nivel de relación intermodal se puede leer en el párrafo 3.8.4. En el caso que nos ocupa, la teoría armónica tradicional nunca ha sido capaz de explicar satisfactoriamente la esencia de esta tónica en relación con la principal, ya que se ha limitado a cifrarla como un III grado de *Do mayor* con cambio de modo. Sin embargo, el sistema armónico-funcional permite ver claramente que Beethoven –de forma intuitiva, naturalmente– ha buscado ir más allá de la típica dominante como tonalidad subordinada (*Sol mayor*), y ha pensado en su relativo (*mi menor*) como alternativa, que es lo que anuncia al principio de la Transición, pero buscando un modo mayor para su Grupo subordinado ha cambiado el modo cuando presenta S₁. El proceso teórico que lleva de *Do mayor* a *mi menor* y luego *Mi mayor* se puede encontrar –en sentido contrario y como si fuese su explicación musical– al final de la Exposición (cc. 74-86).

Por otro lado, el tema S₁ incluye una tónica secundaria de *Mi mayor* (el **Tp**, *do# menor*), seguida por su dominante secundaria, tras la cual no regresa más, sino que resuelve dicha dominante en la **S** mediante cadencia rota, lo que hace necesario el uso de la flecha retroactiva y de la línea discontinua para explicar el proceso armónico frustrado.

En la fig. 12 se incluyen, a modo de resumen, las funciones básicas y secundarias, las inversiones, la función dominante, la función dominante de la dominante, la función subdominante y la nomenclatura de las tonalizaciones (realizadas o implicadas).

DO: Sp S Sg Tp T Tg Dp D Dg

la: sG s sP tG t tP dG d dP

DO: T T₃ T₅ T⁴ 3 T₄ 3 D₃⁹ 8 D⁶ 5

DO: D D⁷ D₃⁷ D₅⁷ D₇⁷ D₅⁷ D₇^{5<} D⁷ D₅⁷ D⁷ D^{9>} D₃⁹ D₃^{9>} D₃⁹ D₅^{9>} D₅^{9>} D₇^{9>}

DO: ^bD ^bD⁷ ^bD₃⁷ ^bD₅⁷ ^bD₇⁷ ^bD⁷ ^bD₅⁷ ^bD₇^{5>} ^bD⁷ ^bD₅⁷ ^bD⁹ ^bD₃^{9>} ^bD₃^{9>} ^bD₅^{9>} ^bD₅^{9>}

DO/do: S⁶/s⁶ S⁵/s⁵ S/s S/s s^{6>} S₆⁵/s₆⁵ S₃⁵/s₃⁵ T (D⁷)→Tp D₃ T T D₃^{9>} dP₃ D₃⁷ T

- - - - -> Sp

Fig. 12 Tabla resumen de acordes en el sistema armónico-funcional

3.7. Modulaciones enarmónicas

En cuanto a las modulaciones por medios armónicos, es posible distinguir, en primer lugar, las modulaciones cromáticas, en las cuales no es posible la existencia de un acorde mixto, común a las dos regiones implicadas, puesto que el o los sonidos propios de la primera tonalidad sólo pertenecen a ella, y, una vez alterados cromáticamente, sólo pertenecen a la segunda tonalidad. Las modulaciones enarmónicas, sin embargo, sí presentan un acorde común, sólo que en este caso su denominación y a veces su función es diferente en la primera y en la segunda tonalidad, aunque la sonoridad sea la misma. Son tres los tipos más usuales de modulación enarmónica que se emplean según el acorde en el que se basan: 7ª disminuida, 5ª aumentada y 6ª aumentada.

La modulación basada en el acorde de 7ª disminuida parte de la consideración de que este acorde puede asumir dos funciones ($\mathbf{D}_3^{9>}$ o ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>}$) en cualquier tonalidad de partida mayor o menor (A/a), así como de la tonalidad de llegada (B/b), lo que da lugar a los cuatro tipos de modulación que se recogen en la fig. 13.

A/a: $\mathbf{D}_3^{9>} = \mathbf{D}_3^{9>} :B/b$	A/a: ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>} = {}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>} :B/b$
A/a: $\mathbf{D}_3^{9>} = {}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>} :B/b$	A/a: ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>} = \mathbf{D}_3^{9>} :B/b$

Fig. 13 Tipos de modulación enarmónica basados en el acorde de 7ª disminuida

A su vez, cada uno de los tres acordes posibles de 7ª disminuida (*sol # - si - re - fa* * *la - do - mi b - sol b* * *la # - do # - mi - sol*) puede ser adscrito, según su denominación escrita, a cuatro tonalidades mayores y a otras cuatro menores como $\mathbf{D}_3^{9>}$, y a otras tantas como ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}_3^{9>}$, lo que proporciona un enorme potencial de combinaciones, que han sido utilizadas desde el Barroco hasta el siglo XIX.⁵⁰

Las modulaciones basadas en el acorde de 5ª aumentada son mucho menos frecuentes, y se hallan casi circunscritas sólo al siglo XIX, especialmente a la obra de autores como Liszt, Wagner o Bruckner. También aquí el acorde puede tener varios significados funcionales, tanto en la tonalidad de partida como en la de llegada. En modo exclusivamente mayor, el acorde puede ser $\mathbf{D}^{5<}$ (dominante con 5ª aumentada) o $\mathbf{sP}^{5<}$ (relativo de la subdominante menor con 5ª aumentada). En modo exclusivamente menor puede ser $\mathbf{tP}^{5<}$ (relativo de la tónica con 5ª aumentada), aunque según el contexto también puede cifrarse como \mathbf{D}_{6x5} (dominante con 6ª en lugar de 5ª en el bajo). Así, por ejemplo, el acorde *do - mi - sol #* tendría las siguientes funciones:

$$Fa M: \mathbf{D}^{5<} \quad Mi M: \mathbf{sP}^{5<} \quad la m: \mathbf{tP}^{5<} \text{ ó } \mathbf{D}_{6x5}$$

⁵⁰ Obras como la *Chromatische Fantasie und Fuge* BWV 903 o la *Fantasie und Fuge* BWV 542 de J.S. Bach, así como el pasaje que da comienzo al desarrollo en el I movimiento de la *Sonata n.º 8 op. 13* de Beethoven, son excelentes ejemplos de este tipo de modulación.

Naturalmente, también aquí son posibles los intercambios funcionales en el momento de la modulación, lo que proporciona, de partida, nueve posibilidades de enlace. A su vez, cada uno de los cuatro acordes posibles puede desempeñar tres funciones en otras tantas tonalidades, según su denominación.⁵¹

La modulación basada en una de las variantes del acorde de 6ª aumentada (${}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}}$) ha sido, desde la época clásica, una de las más empleadas, sin perder por ello su capacidad de sorpresa, gracias a la inconfundible sonoridad que la caracteriza y a la lejanía de las regiones armónicas que enlaza. Consiste en transformar enarmónicamente la \mathbf{D}^7 de la tonalidad de partida en la ${}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}}$ de la tonalidad de llegada. Generalmente se emplea entre tonalidades mayores, o entre mayor y menor. También es frecuente realizar tonalizaciones sobre el sG (II rebajado) invirtiendo el orden de los acordes. En todo caso, esta modulación siempre enlaza tónicas a distancia de 2ª m, lo que implica una distancia de cinco alteraciones en el círculo de quintas cuando los modos son iguales. Los tipos básicos se muestran en la fig. 14, donde la tonalidad A está siempre medio tono por encima de la tonalidad B (por ejemplo, *Do M* y *Si M*).⁵²

$\text{A: } \mathbf{D}^7 = {}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}} : \text{B [continuación probable: } \mathbf{D} (\mathbf{D}^{\text{65}}) \text{T]}$ $\text{B: } {}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}} = \mathbf{D}^7 : \text{A}$
--

Fig. 14 Tipos de modulación enarmónica basada en el acorde de 6ª aumentada

3.8. Ampliaciones del sistema

Algunas observaciones adicionales servirán para completar y obtener del sistema el máximo de sus posibilidades, antes de enfrentarse a las obras más complejas de la música tonal del final del s. XIX y comienzos del s. XX. Por un lado, se estudia el problema del doble cifrado de algunos acordes y su resolución. También se introduce la noción de ‘tonalidad implicada’, así como el proceso de mantenimiento en la dominante (a partir de las teorías de Caplin). Se pasa revista, en tercer lugar, a los intercambios modales, para terminar con los niveles de relación intermodal, una forma de sistematizar los préstamos entre tonalidades homónimas y los frecuentes cambios de modo de los acordes propios de cada tonalidad, un concepto desarrollado a partir de las teorías de Riemann, Schönberg y Diether de la Motte.

⁵¹ El pasaje entre los cc. 82-99 del II movimiento de la *Dante Symphonie* de Liszt contiene varios acordes de 5ª aumentada que cambian de función durante la modulación.

⁵² Ejemplos de esta modulación se encuentran ya en Haydn y Mozart. De este último podemos recordar el comienzo del desarrollo de la *Sonata KV 310*, que comienza apuntando hacia *Fa M*, pero su \mathbf{D}^7 se convierte por enarmonía en ${}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}}$ de *mi m*. En el Sexteto de *Don Giovanni* (n.º 19 del Acto II), del mismo autor, la intervención de Leporello termina en *Mi b M*, y su \mathbf{D}^7 final se convierte en ${}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}}$ de *Re M* para dar entrada a Don Ottavio. Beethoven termina la sección B₂ del III movimiento de su *Sinfonía n.º 9 op. 125* en *Do b M*, lo que le obliga a convertir la \mathbf{D}^7 de esta tonalidad en ${}^{\text{D}}\mathbf{D}_{5\text{s}}^{\text{9}\text{>}}$ de *Si b M* para regresar (cc. 95-100).

3.8.1. Paralelo *versus* contraacorde

En las fig. 4 y 12 se observa que hay algunos acordes que tienen dos posibles denominaciones, una como paralelo y otra como contraacorde.⁵³ La norma es elegir la primera de ellas, que es también la más cercana a la función original. Hay una excepción muy clara, y es la cadencia rota o engañosa en modo menor, en la cual es más coherente denominar al VI grado **tG** (y no **sP**), con el fin de explicar la cadencia como una expectativa frustrada en la que, sin embargo, el acorde alcanzado mantiene parcialmente la función de tónica:

do m: **D tG**

3.8.2. Tonalidad implicada. Mantenimiento en la dominante

Algunos procesos armónicos, especialmente en el espacio del desarrollo y de secciones análogas, muestran a menudo la clara intención de culminar en una tónica principal o secundaria determinada, y para ello se emplean acordes propios de dicha tonalidad, sobre todo, funciones de tipo predominante y dominante, aunque al final no se llega a oír la tónica anunciada en estado fundamental, desviándose el curso armónico hacia otra tonalidad. Este proceso puede enlazar varias tónicas secundarias y prolongarse durante un tiempo, caracterizado entonces por una gran inestabilidad.⁵⁴ La forma más visual de representar esta tónica implicada pero no realizada es insertarla dentro de unos corchetes.

[T] [Sp] Tónica principal o secundaria no alcanzada, precedida por acordes pertenecientes claramente a dicha tonalidad

En esta clase de procesos y en muchos otros es frecuente el empleo de un tipo de armonía que parece estar bloqueada sobre la dominante (con una mayor o menor presencia de alguna nota pedal real o figura pedal y frecuente alternancia del estado fundamental con la 4ª y 6ª, aparte de otros acordes más o menos consonantes con la fundamental de dicha dominante). Se trata de un proceso temático y armónico típico del final de muchos preludios y fugas barrocos, del final de la transición y sobre todo del final del desarrollo en la forma sonata, donde su misión es crear una extensa expectativa sobre la tónica y el tema que están por llegar. Caplin lo denomina *standing on the dominant*,⁵⁵ y aquí podemos traducirlo por mantenimiento en la dominante o dominante mantenida.

DM Mantenimiento en la **D** o dominante mantenida

⁵³ Es el caso del VI grado, que puede ser **Tp** y **Sg**, o el III grado, que puede ser **Dp** o **Tg**. D. de la Motte, en su Apéndice a la *Teoría general de la Música* de Hermann Grabner, dice lo siguiente sobre esta posible doble designación: “Sólo el toque de atención sobre esta posibilidad, muy finamente diferenciada, de designación evidencia la superioridad de la teoría funcional basada en los grados: sólo la designación funcional puede representar de una forma lógica el significado funcional de un acorde, que cambia según el contexto musical” (Grabner 1923/2001: 320).

⁵⁴ Estas tónicas secundarias cuya expectativa de llegada se ve frustrada –y la consiguiente inestabilidad que generan– son habituales, durante el período clásico, de las áreas de desarrollo en las formas de sonata, pero durante el Romanticismo su radio de acción se extiende con una intensidad tal dentro de los géneros y formas que la constante inestabilidad se convirtió en norma y condujo, de forma inevitable, a la disolución de la tonalidad a comienzos del siglo XX.

⁵⁵ Caplin reduce el término a la continuación de una semicadencia, o a la sección contrastante que sigue a una cadencia auténtica perfecta en una pequeña forma ternaria (Caplin 1998: 257). Aquí ampliamos su uso a cualquier pasaje extenso sobre la dominante en cualquier contexto temático y funcional.

3.8.3. Intercambios modales

Hemos visto ya que las tres funciones básicas pueden estar en modo mayor (**T, S, D**) o menor (**t, s, d**), según el modo de la tonalidad a la que pertenezcan, aunque los intercambios modales son frecuentes ya entre las propias funciones básicas (la dominante funcional del modo menor es la **D** tomada del mayor, y en este modo es normal el uso de la subdominante del modo menor, por ejemplo). En el sistema armónico-funcional, el análisis de un pasaje en el que la tónica pasa durante un espacio limitado de modo mayor a modo menor o viceversa no requiere más que cambiar la letra **T** por **t** o viceversa, y lo mismo ocurre con el cifrado de las otras dos funciones básicas.

3.8.4. Niveles de relación intermodal

Los acordes derivados, por su parte, muestran en su formato inicial un modo opuesto al de la función básica de origen, es decir, tanto el paralelo como el contraacorde de una función básica en modo mayor resultan menores, y viceversa. De ahí que el símbolo contenga siempre una letra mayúscula y luego una minúscula o al revés (**Tp, sG**, etc.). No obstante, al igual que sucede con las funciones básicas, los intercambios modales, los cambios de modo y las interpolaciones e inflexiones cromáticas en los acordes –como consecuencia del uso virtualmente ilimitado de alteraciones de una escala extendida– son habituales también entre los acordes derivados ya desde el siglo XVIII (Bach, Haydn, Mozart, etc.). Riemann afirmó en su momento la posibilidad de integrar cualquier acorde propio o alterado en el marco de una tonalidad única, sin que por ello resulte irreconocible la tonalidad: “Se trata de desarrollar el sentimiento de tonalidad en su más alto grado y también de hacer comprender las más lejanas armonías desde la tonalidad imperante” (Riemann 1893: 141). Es también lo que Mark DeVoto –en su ampliación de la *Armonía* de W. Piston (1941/1991: 447 y ss.)– denomina «ampliación de la tonalidad o de la práctica común», y Schönberg «tonalidad extendida» (1954/1990: 87 y ss.). Este último autor considera que “las transformaciones y las sucesiones de acordes remotos se entendían dentro de la tonalidad [...] Funcionan principalmente como enriquecimiento de la armonía y, según esto, a menudo aparecen en un espacio muy pequeño” (Schönberg 1954/1990: 87). Y luego añade: “La armonía enriquecida contribuye a la variedad, especialmente cuando las repeticiones amenazan con producir monotonía” (1954/1990: 94).

Diether de la Motte ha ideado un sistema para ordenar el alejamiento gradual que se produce con el empleo de dichos procedimientos (1976/1989: 155). Sin embargo, tanto la terminología empleada como la explicación del proceso resultan bastante confusos, por lo que prefiero ofrecer aquí mi revisión y adaptación de lo que podemos llamar niveles de relación intermodal, que se encuentran recogidos en la fig. 15 para dos tonalidades homónimas, *Do mayor* y *do menor*. En todos los casos la función básica mantiene su modo, a pesar de las alteraciones que se observan en los acordes derivados. De esta forma, en la columna de la izquierda la tonalidad es *Do M*, y en ella se pueden utilizar los acordes propios del nivel I, los acordes prestados por intercambio modal que constan en el nivel II, los acordes cambiados de modo que aparecen en el nivel III y los acordes prestados por intercambio modal y cambio de modo que figuran nivel IV, sin que por ello se pierda el dominio de la tónica en modo mayor como referencia. Lo mismo se puede decir de la columna de la derecha, donde los acordes de los cuatro niveles están referidos a la tónica en modo menor. Las operaciones de intercambio modal y de cambio de modo se realizan

con los acordes derivados como paralelos y contraacordes de las tres funciones básicas. El establecimiento de los niveles permite calibrar con exactitud el grado de cercanía o lejanía de los acordes empleados dentro de la tonalidad.

- **Nivel I.** Acordes derivados propios de la tonalidad. Dos sonidos en común con la función básica, máxima cercanía. Este es el formato original que resulta de la derivación normal de paralelos y contraacordes respecto a su función básica, explicada más arriba e ilustrada en las figs. 4 y 12.
- **Nivel II.** Intercambio modal: los acordes derivados en la tonalidad mayor (nivel I) se usan en la tonalidad menor (nivel II) y los acordes derivados en la tonalidad menor (nivel I) se usan en la tonalidad mayor (nivel II).⁵⁶ Un sonido en común con la función básica.
- **Nivel III.** Cambio de modo de los acordes derivados propios obtenidos en el nivel I. Un sonido en común con la función básica. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad mayor (nivel I) cambian su modo de menor a mayor en el nivel III. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad menor (nivel I) cambian su modo de mayor a menor en el nivel III.⁵⁷
- **Nivel IV.** Intercambio modal: los acordes derivados y mayorizados en la tonalidad mayor en el nivel III se usan en la tonalidad menor como nivel IV y los acordes derivados y minorizados en la tonalidad menor en el nivel III se usan en la tonalidad mayor como nivel IV. Ningún sonido en común, máxima lejanía.

⁵⁶ En otras palabras, en *Do mayor* (Nivel II), respecto a la **T**, se usan el VI y el III de *do menor* (Nivel I), mientras que en *do menor* (Nivel II), respecto a la **t**, se usan el VI y el III de *Do mayor* (Nivel I), y lo mismo respecto a la **S/s** y a la **D/d**, y esto es lo que señalan las flechas de la figura.

⁵⁷ En *Do mayor*, por ejemplo, los derivados propios **Tp** y **Tg** cambian a modo mayor y se convierten en **TP** (paralelo mayorizado de la tónica mayor, es decir, *La M*) y **TG** (contraacorde mayorizado de la tónica mayor, *Mi M*), y de ahí la flecha que une el nivel I con el nivel III, y en modo menor sucede lo propio. En este nivel y en el siguiente aparecen por ello símbolos con dos letras mayúsculas o minúsculas. Este nivel permite explicar con propiedad el origen de la tonalidad subordinada que usa Beethoven en el I mov. de su *Sonata n.º 21*, que se puede observar por tanto como un nivel III donde el **Dp** de *Do M* es cambiado de modo a **DP** (v. Nota 49).

Sistema armónico-funcional Niveles de relación intermodal

The figure displays three systems of chords, each with four levels (I, II, III, IV) of functional relationships. Each system is represented by four staves, with chord symbols and functional labels below them. Arrows indicate relationships between levels, and 'X' marks indicate specific functional transitions.

System 1 (Ionian mode):

- Level I: DO: Tp, T, Tg, do: tG, t, tP
- Level II: DO: tG, T, tP, do: Tp, t, Tg
- Level III: DO: TP, T, TG, do: tg, t, tp
- Level IV: DO: tg, T, tp, do: TP, t, TG

System 2 (Dorian mode):

- Level I: DO: Sp, S, Sg, do: sG, s, sP
- Level II: DO: sG, S, sP, do: Sp, s, Sg
- Level III: DO: SP, S, SG, do: sg, s, sp
- Level IV: DO: sg, S, sp, do: SP, s, SG

System 3 (Phrygian mode):

- Level I: DO: Dp, D, Dg, do: dG, d, dP
- Level II: DO: dG, D, dP, do: Dp, d, Dg
- Level III: DO: DP, D, Dg, do: dg, d, dp
- Level IV: DO: dg, D, dp, do: DP, d, DG

Fig. 15 Niveles de relación intermodal: función de tónica, subdominante y dominante
Revisión de la terminología y elaboración del esquema
a partir de la *Armonía* de D. de la Motte (1976/1989: 155)

BIBLIOGRAFÍA

- BENT, Ian D., 1990. *Analysis*. London: MacMillan Press.
- BERNARD, Jonathan W., 1980. "The Principles and the Elements: Rameau's Controversy with D'Alembert." *Journal of Music Theory* 24/1, pp. 37-62.
- BERNSTEIN, David W., 2006. "Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy." En CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, pp. 778-811.
- CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- , 2005. "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function." *Eighteenth Century Music*, Vol. 2, Issue 01, pp. 113-124.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.), 2006. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.
- DAHLHAUS, Carl, ANDERSON, Julian, WILSON, Charles, and COHN, Richard, 2001. "Harmony." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited, Vol. 10, pp. 858-877.
- DISTLER, Hugo, 1941. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- GRABNER, Hermann, 1923. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag. Traducción (2001): *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- HEPOKOSKI, James y Warren DARCY, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- HYER, Brian, 2006. "Tonality." En CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, pp. 726-752.
- HYER, Brian y Alexander REHDING, 2001. "Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited, Vol. 21, pp. 362-366.
- IGOA, Enrique, 1986. "Un nuevo método de análisis en musicología." *Anuario Musical* vol. 41.
- , 1989. "Observaciones complementarias al método del grado de cromatismo." *Revista de Musicología* vol. XII n.º 1.
- , 1998. "El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal." *Revista Música y Educación* n.º 35.
- , 1999. "Análisis estadístico." *Revista Quodlibet* n.º 13.
- , 2014. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/24593/1/T35203.pdf>
- , 2014. "Los escritos teóricos de Jean Philippe Rameau". *Revista Scherzo* n.º 301. https://www.enriqueigoa.com/articulos_y_libros/Los-escritos-teoricos-de-Jean-Philippe-Rameau.pdf
- , 2015. "La cathédral engloutie de Claude Debussy: un prisma con muchas caras." *Revista Música* n.º 22, RCSMM. https://www.enriqueigoa.com/articulos_y_libros/La-Cathedrale-engloutie-de-Claude-Debussy.pdf
- , 2017. "Armonía funcional: revisión y actualización del sistema". *Revista Música* n.º 24. https://www.enriqueigoa.com/articulos_y_libros/Armonia-funcional.pdf
- , 2020. *Análisis musical I*. Academia.edu. https://www.academia.edu/41788144/ANÁLISIS_MUSICAL_I
- KLUMPENHOWER, Henry, 2006. "Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century music theory." En CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, pp. 456-476.

- LA RUE, Jean, 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: WW Norton & Company.
Traducción (1989): *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- LESTER, Joel, 1989. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Stuyvesant, NY: Pendragon.
–, 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
–, 2006. “Rameau and eighteenth-century harmonic theory.” En CHRISTENSEN, Thomas (ed.):
The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge University Press, pp. 753-77.
- MALER, Wilhelm, 1931. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*. Leipzig; L. Leuckart.
- MEYER, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
Traducción (2001): *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOTTE, Diether de la, 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag. Traducción (1989): *Armonía*.
Barcelona: Editorial Labor.
- PISTON, Walter, 1941. *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd. (reissued 1959). Traducción (1991):
Armonía. Barcelona: Ed. Labor.
- RAMEAU, Jean Philippe, 1722. *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*.
Paris: J.B.C. Ballard. Edición facsímil (1984): Madrid: Arte Tripharia.
–, 1726. *Nouveau Système de Musique théorique, où l'on découvre le Principe de toutes les Règles
nécessaires à la Pratique, pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. Paris: Ballard.
–, 1737. *Génération harmonique ou Traité de Musique theorique et pratique*. Paris: Prault.
–, 1750. *Démonstration du Principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art*.
Paris: Durand & Pissot.
–, 1752. *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie*.
Paris: Durand & Pissot.
- RANDEL, Don (ed.), 1997. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1992 (RAE). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE.
- RIEMANN, Hugo, 1893. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen
der Akkorde*. London: Augener & Co.
- SADLER, Graham, and CHRISTENSEN, Thomas, 2001. “Rameau, Jean-Philippe.” *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited, Vol. 20, pp. 778-806.
- SCHÖNBERG, Arnold, 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition. Traducción (1974): *Tratado de
armonía*. Madrid: Real Musical.
–, 1954. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber (1983).
- WASON, Robert, 2006. “*Musica practica*: music theory as pedagogy.” En CHRISTENSEN, Thomas
(ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, pp. 46-77.