

## Definiciones de *acorde* en la enseñanza de la armonía tonal

CHRISTOPHER DOLL (TRADUCIDO POR MIGUEL ÁNGEL MOLINA CARRILLO)

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1)

Palabras clave: acorde; armonía tonal; música popular urbana

*Keywords: chord; tonal harmony; popular music*

Cita recomendada:

Doll, Christopher. 2023. "Definiciones de *acorde* en la enseñanza de la armonía tonal" (traducción de Miguel Ángel Molina Carrillo). *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## DEFINICIONES DE ACORDE EN LA ENSEÑANZA DE LA ARMONÍA TONAL<sup>1</sup>

Miguel Ángel Molina Carrillo

En los últimos años, en Norteamérica ha crecido la tendencia a incluir ejemplos de música pop-rock en las clases de armonía tonal para estudiantes universitarios; así lo demuestran manuales recientes como los de Turek (2007), Clendinning y Marvin (2011), Roig-Francolí (2011) y Laitz (2012), pues incluyen fragmentos de este tipo de repertorio<sup>2</sup>. En la reunión anual de la Society for Music Theory celebrada en Mineápolis en 2011 se convocó una mesa redonda específicamente para debatir los pros y los contras de estudiar música clásica en lugar de música pop en la clase de teoría<sup>3</sup>. Esta tendencia se debe, sin duda, a un intento de hacer la asignatura más atractiva para los estudiantes de hoy en día, cuyo bagaje musical se orienta cada vez más hacia el pop-rock. Sin embargo, al incorporar este género a la clase de armonía clásica, los docentes se enfrentan a algunas de las diferencias fundamentales entre los lenguajes armónicos de ambos estilos<sup>4</sup>.

Lo profesores utilizan ejemplos extraídos del pop-rock para ilustrar no solo conceptos teóricos relacionados específicamente con la armonía, sino también una amplia gama de ideas. Por ejemplo, si consultamos el manual de

---

<sup>1</sup> Este artículo apareció por primera vez como "Definitions of 'Chord' in the Teaching of Tonal Harmony" en *Tijdschrift voor Muziektheorie (Dutch Journal of Music Theory)*, Vol.18(2), pp.91-106, 2013 (Amsterdam University Press) DOI: <https://doi.org/10.7282/T3T1558F>. Tanto el autor como dicha publicación han cedido amablemente a la traducción y publicación del artículo en esta revista.

<sup>2</sup> De todos estos libros, el de Roig-Francolí y el de Clendinning y Marvin son los que más hacen uso de ejemplos extraídos de música pop-rock en sus textos. Manuales como el de Sorce (1995) ya anticipaban esta tendencia.

<sup>3</sup> Esta mesa redonda llevaba por nombre *The Great Theory Debate: Be It Resolved... Common Practice Period Repertoire No Longer Speaks to our Students; It's Time to Fire a Cannon at the Canon*.

<sup>4</sup> Ken Stephenson (2001: 110-11) ha señalado en su reseña de la primera edición del libro *Harmony in Context* (2003), de Miguel Roig-Francolí, que a veces resulta complicado combinar ejemplos extraídos del clásico y del pop-rock para fines pedagógicos. Para más información sobre la música pop-rock y la teoría de la pedagogía, véase Adler (1973); Capuzzo (2009); Casanova López (2008); Collaros (2001); Covach, Clendinning y Smith (2012); Fankhauser y Snodgrass (2007); Folse (2004); Gauldin (1990); Maclachlan (2001); Repp (2010); Rosenberg (2010); y Salley (2011). Si quiere saber más sobre la pedagogía de la armonía tonal en Norteamérica o la teoría de la armonía norteamericana en general, véase Thompson (1980). Benítez (1999) analiza el potencial pedagógico de la música de The Beatles en el contexto de la teoría postonal.

Clendinning y Marvin (2011), citado anteriormente, encontraremos un fragmento de *Miracle Drug*, de U2, como ejemplo de compás simple (p. 30) y otro de *I Will Always Love You*, de Dolly Parton, para explicar las armaduras (p. 55); estas canciones sirven de base para ejemplos armónicos posteriores, como *Love Me Tender*, de Elvis Presley, y su II mayor tríada (en «love me sweet...») que funciona como dominante secundaria del V (p.408). En todos estos casos, las canciones pop-rock simplemente reemplazan a lo que habrían sido fragmentos de música clásica en manuales más antiguos. La música pop-rock en sí misma también puede estudiarse desde un punto de vista teórico, lo que aumenta la cantidad total de material que deben enseñar los profesores. Clendinning y Marvin, además de insertar ejemplos extraídos del pop-rock a lo largo de todo el manual, dedican un capítulo entero a «Popular Music», con apartados que versan sobre acordes alterados y acordes con tensiones, escalas pentatónicas, así como la estructura de la frase en la canción popular, entre otras cuestiones.

Para los docentes es evidente que existen diferencias entre la armonía clásica y la jazzística; prueba de ello es el hecho de que el jazz cuente con clases y manuales propios. No obstante, existe un importante dilema metodológico que surge a partir del reconocimiento de las diferencias análogas entre ambas armonías (London 1990: 112; Stephenson 2002: 101): en el supuesto de que sigamos estudiando el pop-rock para aplicarlo en la clase de armonía clásica (y, por tanto, no creemos una asignatura aislada para este)<sup>5</sup>, ¿deberíamos utilizar este género solo para ilustrar cuestiones clásicas o, por el contrario, abordarlo desde su propia perspectiva? Si nos decantamos por la segunda opción, e intentamos ir más allá de un tratamiento meramente superficial (aunque bienintencionado) de la música pop-rock, también tenemos que decidir cómo definir esos *términos* propios del género: a la manera de los músicos clásicos (desde un punto de vista externo) o a la de los músicos pop-rock (desde un punto de vista interno).

---

<sup>5</sup> También existen escuelas en las que se imparten clases de armonía del rock, separada de la armonía clásica (por ejemplo, la Berklee College of Music), pero se trataría de casos aislados que se alejan de lo común.

Si elegimos el enfoque de los segundos y dejamos que hablen por sí mismos, entonces tenemos que replantearnos ciertos aspectos de la armonía tonal que se enseña en nuestras escuelas.

Uno de estos aspectos tiene que ver con la definición que le damos a *acorde*. A pesar de las cuestiones históricas que rodean al término (Dalhaus 1990: 67), aquí entran en juego dos aspectos relevantes. El primero de ellos es la forma de construir un acorde tonal. Por lo general, en la armonía tonal clásica el término *acorde* suele restringirse a las estructuras triádicas; las palabras de Laitz son ejemplo de ello:

La combinación de tres o más notas diferentes crea una armonía o acorde. No obstante, hay una distinción significativa entre simples combinaciones y combinaciones que se forman en la armonía tonal, en la cual la tercera, de entre todos los intervalos que pueden constituir un acorde, es la que desempeña el papel principal. Existen dos tipos de acordes en la música tonal: (1) tríadas, o acordes compuestos por tres notas distintas separadas por terceras; y (2) cuatríadas, o acordes formados por cuatro notas distintas separadas por terceras. (Laitz 2003: 71 [énfasis en el original]).

La excepción que confirma la regla, por así decirlo, es el IVadd6, que es una interpretación alternativa del acorde de II con séptima en primera inversión (sobre todo en el contexto del *double emploi* de Rameau)<sup>6</sup>. Por el contrario, la teoría informal del pop-rock (es decir, la idea que surge de transcripciones publicadas y manuales para aprender a tocar escritos por y para músicos pop-rock en activo) no hace esta separación en lo que se refiere a la constitución de los intervalos.

Los acordes con sexta añadida son muy frecuentes en el repertorio pop-rock, así como los power chords sin tercera (acordes de quinta o cuarta justa, normalmente doblados en octavas)<sup>7</sup>. Asimismo, los músicos de este género suelen usar armonías sus4 y sus2, tal y como se muestra en el ejemplo 1, que

---

<sup>6</sup> Aunque el término *double emploi* apareció por primera vez en 1732 en la obra de Rameau *Dissertation* (Rameau 1974: 47), el concepto ya había aparecido en 1722 en algunos análisis de su *Traité* (por ejemplo en Rameau 1971: 296); véase también Christensen (1993: 194 n. 82). Es conocida por todos la importancia de Rameau para la armonía tonal, pero también se ha afirmado que la versión extendida del manuscrito de Rameau *L'Art de la basse fondamentale* (circa 1740) sirvió de base para el manual moderno de armonía (Christensen 1993: 286; Wason 2002: 55).

<sup>7</sup> Normalmente, los *power chords* se ejecutan con una fuerte distorsión, lo que provoca que ciertos armónicos y tonos de combinación (determinados por la disposición de las notas al tocarlas) destaquen en exceso. De ahí que exista una controversia en cuanto a la consideración de estos acordes como tríadas o no (Lilja 2009: 104-122).

es un breve fragmento extraído de la introducción de una versión publicada del éxito de Don McClean *American Pie* de 1971 (*100 Greatest Songs 2002*: 7). Aquí vemos que la doble bordadura formada por (fa #) - sol - fa # - mi - fa # en la línea superior del piano genera cinco sonoridades distintas que los transcriptoros han señalado con cinco cifrados independientes: re (mayor), re sus4, re (mayor), re sus2, re (mayor). Seguramente, un profesor de armonía tonal emplearía aquí el concepto de nota de paso para justificar el sol y el mi, ambas notas de adorno para el acorde tríada de re mayor.

Piano

D                    D(sus4) D D(sus2) D

... used to make me smile...

Ejemplo 1. Fragmento de la introducción de *American Pie*, de Don McLean

Los términos *sus4* y *sus2* son sendas abreviaciones de «cuarta justa suspendida sobre la fundamental» y «segunda mayor suspendida sobre la fundamental». No obstante, no es correcto usar el término *suspendida*, pues no quiere decir que la nota que se encuentra entre la fundamental y la quinta sea una nota mantenida procedente de un *acorde* anterior, o que sea una nota extraña al *acorde*; las tres son estructurales. Está claro que la razón por la que en este fragmento se han identificado cinco acordes, y no uno, es porque la mayoría de los guitarristas y teclistas del pop-rock con y/o sin formación académica tienden a pensar en sonoridades individuales, incluso en aquellos casos en los que el dibujo es claramente melódico, no armónico. Lo sé por experiencia personal, pues también me enseñaron este método cuando era joven, antes de realizar mis estudios en teoría clásica.

El hecho de que el cantautor Don McLean estime que este pasaje contiene cinco acordes es irrelevante. Lo que nos interesa es simplemente mostrar que este tipo de pensamiento armónico existe en la cultura pop-rock y que, además (y pido que acepten esto de manera objetiva), es *característico* de esta.

El segundo aspecto a tener en cuenta para la definición de *acorde* tiene que ver con el papel determinado que desempeña el bajo. Según la teoría tonal clásica que comúnmente se enseña en Norteamérica, se considera *acordes* solo aquellas estructuras triádicas que de algún modo se sustentan sobre un bajo, lo que requiere que el *acorde* esté en estado fundamental o, si acaso, en primera inversión. Por ejemplo, la teoría schenkeriana normalmente reconoce «la tendencia del bajo a la *fundamentalidad*», es decir, «la nota más grave, por naturaleza, busca ante todo convertirse en la fundamental de una sonoridad de 5/3 ...» (Schenker 2001: 8; véase también Schenker 1979: 65-6). El ejemplo 2, un extracto del principio del segundo movimiento de la primera Sonata para piano, op. 2 n.º 1, de Beethoven (1796: 5), muestra un dibujo armónico que va del I tónica hasta el V dominante, y entre ellos intervienen algunos *acordes* que podrían analizarse como IV 6/4, II 4/2 y I 6/4 cadencial. De estos tres, es posible que el último se enseñe como resultado de un dibujo melódico (y no armónico) que, a su vez, es producto de dos retardos simultáneos y, por tanto, se consideraría una anticipación del V que hace acto de presencia en el segundo pulso. Dicho de otro modo, el do del bajo en el primer pulso del compás 2 somete al resto de las notas. En cuanto a los otros dos eventuales *acordes*, el IV 6/4 y el II 4/2, es todavía menos probable que se enseñen como *acordes* con identidad armónica propia. Estos *acordes pedales* se analizarían más bien como el fruto de dos bordaduras paralelas (si b en la mano derecha y re en la izquierda) seguidas de dos notas de paso (sol en la mano derecha y si b en la izquierda), y todo sustentado por la fundamental fa en el bajo. Por ende, el *acorde* de tónica tríada ocuparía todo el compás. El profesor debe distinguir entre estas armonías sin importancia (que solo aparentan ser *acordes*) y los auténticos *acordes*; o lo que es lo mismo, *acordes* funcionales y no funcionales. Otras formas comunes para referirse a estas armonías de segunda categoría son *acordes* de conducción de voces, lineales, aparentes, ornamentales o ilusorios. Además, en contextos escritos como manuales, a estas sonoridades se les denomina a veces *acordes* entre paréntesis. Todos estos términos y símbolos vienen a indicar que estos supuestos *acordes* no son representativos de la armonía en sí misma, es decir, que no intervienen en la progresión armónica. Por lo general, las inversiones no están reconocidas en la teoría pop-rock, y en la práctica, los

acordes casi siempre están en estado fundamental. No obstante, esto no quiere decir que no puedan tener otra nota distinta a la fundamental en el bajo, además de que este puede presentar cualquier *pitch class*.

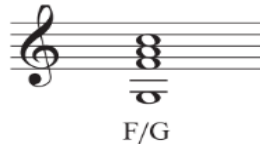
Adagio

I IV<sub>4</sub> I II<sub>2</sub> I I<sub>4</sub> V  
I<sub>3</sub> ----- 6 ----- 4 ----- 3 ----- 2 ----- 4 ----- 3 ----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- V<sub>4</sub> ----- 3

Ejemplo 2. Compases 1 y 2 de la Sonata para piano, op. 2 n.º 1. Segundo movimiento: Adagio, de Beethoven.

En el pop-rock, los slash chords, como a veces se les denomina, son los sustitutos de las inversiones e indican que la fundamental no se encuentra en el bajo. Esto aplica igualmente para aquellos casos en los que la nota más grave no se duplica en el resto de las voces del *acorde*. Por ejemplo, el acorde de V11 se construye normalmente sin tercera y, a veces, sin quinta, lo que deja al  $\hat{4}$ ,  $\hat{6}$  y ( $\hat{1}$ ) con el ( $\hat{5}$ ) en el bajo, tal y como muestra el ejemplo 3 con centro tonal en do mayor. Este acorde se cifraría como F/G («fa mayor barra sol»), que técnicamente sería lo mismo que IV/  $\hat{5}$ . Dicho acorde aparece en la introducción orquestal de *The Long and Winding Road*, compuesta por The Beatles en 1970; no obstante, aquí, como en muchos otros casos, la quinta justa que se forma con el  $\hat{5}$  en el bajo aparece en forma de armónico, a pesar de que la mayoría de los músicos del género no lo reconozcan como parte del acorde<sup>8</sup>. En una clase de armonía tonal, esta sonoridad nunca se enseñaría como un *acorde* en sí mismo, en todo caso como una simple peculiaridad del pop-rock fuera del ámbito habitual de la teoría y práctica tonales clásicas.

<sup>8</sup> En *The Beatles Complete Scores*, el compendio definitivo de transcripciones de las canciones de The Beatles, el acorde se ha analizado como IV/( $\hat{5}$ )<sup>^</sup> en *The Long and Winding Road* (Fujita et al. 1993, 614).



Ejemplo 3. La *rock dominant* en do mayor cifrada como *slash chord*

Tanto el carácter de los *acordes* tonales por terceras como la preferencia por su disposición fundamental y en primera inversión son aspectos que pueden concebirse como parte de una misma cuestión aún más amplia: los niveles tonales. Grosso modo, los niveles tonales son elementos esenciales en las clases de teoría norteamericanas, pero en la teoría informal del pop-rock, estos rara vez se mencionan. Dicho esto, podemos establecer que, en términos generales, la armonía clásica norteamericana adopta una actitud más excluyente en cuanto a qué se puede o no considerar *acorde* (o acorde funcional, o cualquiera de sus nombres en el lado positivo de la distinción), mientras que la armonía informal del pop-rock es más inclusiva. Evidentemente, pueden existir teóricos y profesores más abiertos en lo que a este tema respecta, el más famoso de los cuales, probablemente, sea Schoenberg, quien en su *Theory of Harmony* intenta demostrar que la idea de nota extraña a la armonía no existe y que, por tanto, «sí forman acordes» (Schoenberg 1978: 309)<sup>9</sup>. Del mismo modo, podemos encontrar músicos pop-rock más selectivos, e incluso otros que se niegan a tomar partido en esta cuestión. Independientemente de estos puntos de vista alternativos, creo que el problema radica en que sigue existiendo una separación evidente entre ambas culturas.

Para algunos profesores, esta divergencia puede parecer intrascendente y alegan que la visión del pop-rock, que suele quedarse en el nivel más superficial de la armonía, es demasiado simple como para ser enseñada<sup>10</sup>. Sin embargo,

<sup>9</sup> «No existen notas no armónicas o extrañas a la armonía, sino simplemente notas extrañas al sistema armónico. Al igual que las séptimas y las novenas, las notas de paso, las notas de sustitución, los retardos, etc., no son sino un intento de ampliar las posibilidades de notas que suenan a la vez (lo que por definición son acordes) con sonidos similares a los armónicos más lejanos» (Schoenberg 1978: 321). Por desgracia, Schoenberg admite que no consiguió «encontrar un sistema [teórico] nuevo ni ampliar el ya establecido para poder agregar estos fenómenos» (Schoenberg 1978: 329).

<sup>10</sup> Oswald Jones es uno de los muchos teóricos clásicos que han desestimado las teorías menos restrictivas con los acordes. Sus anotaciones a *Harmony*, de Schenker, son ejemplo de ello, pues en ellas aclara que las palabras de Schenker «denotan un claro rechazo al llamado *análisis*

no hay nada en esta postura de varios niveles de complejidad que determine directa y específicamente el nivel en el que las meras consonancias pasan a ser *acordes* propiamente dichos y viceversa. Esta decisión es más bien arbitraria y puede ser tomada de muchas maneras, lo que da como resultado diversas interpretaciones dependiendo del profesor; por ejemplo, lo que para Walter Piston es un *acorde* en su manual *Harmony* (1987) no es exactamente igual para Edward Aldwell, Carl Schachter y Allen Cadwallader en *Harmony and Voice Leading* (2011), de influencia schenkeriana (ya en sus títulos podemos notar esta diferencia).

Es evidente que, para poder enseñar armonía clásica a través de ejemplos de música pop-rock, primero hay que construir un puente entre el enfoque clásico y el pop-rock, en lugar de centrarnos solamente en uno de ellos. La manera más sencilla es mediante el desarrollo de un nuevo sistema para identificar acordes que sea al mismo tiempo amplio para abarcar la *teoría* pop-rock y preciso para adaptarse a la clásica.

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Localización temporal | Ubicación en el tiempo  |
| Color                 | Textura del acorde (timbre, articulación y disposición de las voces), inversión y contenido en <i>pitch class</i> |
| Grado de la escala    | Relación interválica de la fundamental con respecto a la escala de la tonalidad                                   |
| Función               | Función sintáctica  |
| Posición jerárquica   | Función estructural o de paso   |

Tabla 1. Las cinco categorías de clasificación de acordes

Así pues, voy a proponer un método en el que cualquier sonoridad pueda ser considerada *acorde*, así como los distintos criterios que permitirán diferenciar uno de otro. Si queremos incluir todas y cada una de las sonoridades que existen en la definición de *acorde* y de todas sus variantes mencionadas anteriormente, podemos redistribuir el trabajo realizado hasta ahora por la contraposición de *acorde* y *sonoridad* (y *acorde funcional* y *no funcional*, etc.) en diferentes

---

*armónico*, que, sin tener en cuenta el contexto y la continuidad, atribuye la etiqueta de acorde a cualquier grupo de notas que esté sonando simultáneamente [énfasis en el original]» (Schenker 1954: 153 n.12).

categorías para clasificar *acordes*, teniendo como base las características más relevantes para los profesores de armonía tonal. La tabla 1 recoge cinco en total: localización temporal, color, grado de la escala, función y posición jerárquica. Estas categorías representan una forma de clasificar *acordes* que ofrece una gran libertad a la hora de establecer los grados de semejanza y diferencia entre todas y cada una de las armonías. Para ilustrarlas, voy a comparar y contrastar ciertos *acordes* de «Aus meinen Thränen spriessen», el segundo lied de Dichterliebe, compuesta por Schumann en 1840 (Schumann 1844: 5). Los estudiosos de la música, y en especial los teóricos musicales, siempre han mostrado particular interés en las canciones de este ciclo, sobre todo en las dos primeras. Aunque nuestro enfoque se aleja de otros análisis previos, las cinco categorías que vamos a presentar ayudarán a dar respuesta a algunos aspectos de la canción que han provocado numerosos debates entre los teóricos. El ejemplo 4 es un fragmento de la partitura de Schumann en la que a cada acorde se le ha asignado una letra de la J a la Y (la V se ha omitido para evitar confusiones con el número romano 5).

**Nicht schnell**

Ejemplo 4. *Aus meinen Thränen spriessen*, de Schumann

La primera de las categorías, la localización temporal, distingue entre dos acordes cualesquiera separados por un espacio temporal, ya sea un pasaje musical, un movimiento, una pieza entera o, para aquellos de pensamiento más filosófico, un período de tiempo que se mida independientemente de la propia música. Es por esto que las distinciones de tiempo pueden llegar a ser muy básicas, como es el caso de los acordes Q, R y S que, a pesar de su similitud, son diferentes en cuanto a la posición articulada de cada uno en lo que respecta tanto a la métrica como a la secuencia de todas las sonoridades de la canción.

Por otro lado, también pueden llegar a ser bastante complejas, como sucede al analizar el acorde J del principio dentro de dos contextos temporales diferentes:

el primero, la canción como pieza aislada, y el segundo, la canción como pieza que se escucha al terminar el número anterior en el ciclo, *Im wunderschönen Monat Mai*. Es decir, podemos escuchar dos acordes J distintos: en el primer contexto, se trata de la tónica de *Thränen*, el acorde incompleto de la mayor en primera inversión (es la primera inversión porque la nota más grave es el do # del tenor); mientras que en el segundo contexto, resulta ser la tónica anticipada por el acorde dominante de do # con séptima al final de *Monat Mai*, o lo que es lo mismo, el acorde incompleto de fa # menor tríada en segunda inversión (véase el ejemplo 5)<sup>11</sup>.

Ejemplo 5. Compases 25 y 26 de *Im wunderschönen Monat Mai*, de Schumann.

Evidentemente, ambos acordes J también diferirían en otros aspectos además de su localización temporal; la cuestión es que, como categoría de clasificación, es flexible en cuanto al contexto temporal en el que se inserta un acorde, y es esta flexibilidad la que permite hacer distinciones entre ellos.

La segunda categoría, el color, es la más difícil de describir solo por el hecho de que los teóricos clásicos atribuyen el término *colorista* a muchos aspectos armónicos distintos. A modo de ayuda, podemos distinguir tres cualidades que proporcionan color armónico: la textura, la inversión y el contenido en *pitch*

<sup>11</sup> La decisión de ser tan estricto a la hora de identificar la nota más grave de ambos acordes J no viene dictada por el método propuesto de clasificación de acordes. Para algunos profesores, se debería considerar que la nota más grave del acorde está en el piano, incluso cuando técnicamente no es así; en ese caso, los analizaríamos como un acorde incompleto de la mayor tríada en estado fundamental y otro de fa # menor tríada en primera inversión. Con todo, seguirían siendo diferentes en cuanto a localización temporal.

*class*<sup>12</sup>. La primera de ellas, la textura, incluye a su vez tres subtipos: el timbre, la disposición de las voces (sin tener en cuenta el bajo), y la articulación. En lo que respecta al timbre, los acordes W y X se distinguen por la presencia del cantante en el primero (donde bien la voz está doblando al piano, bien este está doblando a la voz) y no en el segundo.

En cuanto a la disposición de las voces, los acordes M y T se diferencian en que las notas re, fa # y la se han colocado de manera distinta. Por último, con respecto a la articulación, las semicorcheas del acorde R están marcadas por el signo de *staccato*, mientras que las corcheas con puntillo del acorde S mantienen su duración. En definitiva, la articulación engloba todo lo relacionado con la envolvente de un acorde, incluida la duración de dicha envolvente: si algunas notas del acorde se mantienen o no, si se tocan fuerte o suave, etc. Estos tres subtipos de textura son flexibles, sobre todo la articulación y el timbre, pues sus significados son tan vagos que a veces pueden llegar a confundirse. Aun así, estos términos aparecen con frecuencia en el discurso musical clásico y es el profesor el que determina hasta qué punto se diferencian los tres tipos entre sí. La cuestión aquí es que se realiza una distinción entre *acordes diferentes*. Desde el punto de vista del color, los acordes W y X, M y T, y R y S no son simples *versiones* distintas de los mismos acordes, sino que todos son acordes totalmente diferentes. Siempre se pueden determinar grados de similitud y disimilitud, pero esta tarea se realizará al comparar categorías enteras, no dentro de las propias categorías. Así, los acordes W y X no son iguales desde el punto de vista del color, como tampoco lo son I y V desde la perspectiva del grado de la escala.

La segunda cualidad de esta categoría, la inversión, se refiere al estado del acorde, es decir, si este está en estado fundamental o en inversión. En este sentido, los acordes L y N son diferentes en cuanto a qué grado del acorde (qué parte del acorde) aparece como la nota más grave: en el primero, es el do # del tenor, mientras que en el segundo, el la del piano<sup>13</sup>.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Entre las otras posibles cualidades que entrarían dentro de la categoría *color* encontramos el vector de intervalos, pero esta es una característica más propia de la música atonal.

<sup>13</sup> De nuevo, no tenemos que ceñirnos a la decisión de ser tan estrictos con la nota más grave. Si solo tomáramos en cuenta el piano para esta cualidad del color, los acordes L y N seguirían siendo distintos: el primero estaría en segunda inversión y el segundo en estado fundamental.

Esta cualidad es tan sumamente importante en la teoría clásica que merece ser analizada de forma separada a la disposición de las voces superiores de los acordes, a pesar de que, en esencia, sea muy similar al subtipo de la cualidad *textura*.

La tercera cualidad del color, el contenido en *pitch class*, abarca los casos en los que los *acordes* varían en función del número de *pitch class* que los componen o, si poseen el mismo número, en función de las propias *pitch class*. Los acordes O y P solo se diferencian en una sola nota, la séptima, que está presente en el primero, pero no en el segundo (pues es una tríada). Por otro lado, los acordes T y U son tríadas cuya fundamental es re, pero sus terceras son distintas: en el caso del acorde T, es una tercera mayor (fa #), mientras que en el acorde U, su tercera es menor (fa natural). Cabe destacar que estos dos últimos acordes también difieren en términos de articulación: al contrario de las notas que conforman el acorde T, el acorde U está formado por notas mantenidas del acorde anterior, exceptuando el fa natural. En resumen, el *color* describe una serie de características dissociables cuyo grado de distinción entre unas y otras dependerá de cada profesor.

La siguiente categoría, el grado de la escala, se basa exclusivamente en la relación interválica que existe entre las fundamentales de los *acordes* y la escala de la tonalidad. La armonía tonal clásica a menudo afirma que la identidad íntegra de un *acorde* viene determinada por el grado sobre el que se construye, pero según el enfoque actual, este es solo uno de las cinco posibles expresiones de dicha identidad. Para diferenciarla correctamente de la categoría anterior (color), se deberían excluir cualidades triádicas (mayor, menor, aumentado y disminuido); así, «IV» y «iv» serían el mismo *acorde* desde el punto de vista del grado de la escala. Por este motivo, siempre es más sencillo emplear las mayúsculas, es decir, utilizar «IV» para todos los acordes construidos sobre el cuarto grado, ya sean mayores, menores, aumentados, disminuidos, o *power chords* sin tercera.

El ejemplo 6a muestra una posible interpretación del acorde M, que en la versión original es un IV (re mayor), mientras que el ejemplo propone un II6 (si menor). Las fundamentales de ambas armonías se encuentran a distinta distancia del centro tonal y, por tanto, cada una requiere un número romano único. Podríamos

haber analizado cualquier par de acordes con números distintos y haberlos usado para ilustrar esta categoría. No obstante, a través de la comparación anterior podemos observar que el grado de la escala es independiente de la función, que es la siguiente categoría. Los dos acordes resuelven en la tónica, lo que muestra que ejercen lo que llamaríamos *función de subdominante* (distinta a la *función de predominante*), o también llamada *función plagal* con nota de paso.

a)

Singstimme  
Aus mei - nen Thränen sprissen, viel blühende Blumen

Pianoforte  
*p*

II<sup>6</sup>

b)

Singstimme  
Aus mei - nen Thränen sprissen, viel blühende Blumen

Pianoforte  
*p*

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

Ejemplo 6. Otras interpretaciones del acorde M en *Aus meinen Thränen sprissen*

La categoría de función permite establecer diferencias entre los *acordes* según las sensaciones auditivas de estabilidad, inestabilidad o anticipación que resultan de las funciones sintácticas de las armonías. En el ejemplo 6b se nos muestra otra interpretación del acorde M. En este caso, además del color y el grado de la escala (IV en el original y V 4/2 en el ejemplo), la función también es distinta: subdominante (o plagal con nota de paso) frente a dominante. Aunque ambos acordes resuelven en la tónica, no lo hacen de la misma manera; el IV se

deja caer suavemente sobre la tónica, pero el V 4/2, al ser más inestable, conduce hacia ella. Tal y como vimos en el acorde J, es el re de la línea vocal la que determina la posición del supuesto V 4/2, por lo que analizarlo como un V7 no modificaría nada. En este contexto, el término función se entiende en el sentido más amplio posible, es decir, cualquier tipo de papel sintáctico reconocible en un acorde. Esto incluye desde las funciones tradicionales como tónica y dominante hasta aquellas que el profesor desea reconocer, como función de adorno o cualquier otra de invención personal. La cuestión es que la función como categoría de clasificación es inherente a cada sonoridad, lo que explica que no haya acordes no funcionales según este esquema. Además, la función no tiene por qué corresponderse con el grado de la escala, pues este tiene un carácter más objetivo, mientras que la función tiene un carácter más interpretativo<sup>14</sup>.

La quinta y última categoría, la posición jerárquica, distingue entre *acordes* estructurales y *acordes* de adorno a un nivel de análisis concreto. Los dos acordes que acabamos de analizar, el acorde M (IV) y su posible rearmenización en V 4/2, ejercen funciones distintas, pero se encuentran en la misma posición jerárquica: ambos armonizan el re de la melodía, que a su vez es una bordadura del do # que está armonizando el acorde tríada de tónica; por consiguiente, tanto el IV como el V 4/2 son ornamentos para esa tónica. Sin embargo, las diferencias de posición jerárquica también pueden entenderse como diferencias muy notables de función, tal y como veremos en el ejemplo 7. Se trata del fragmento inicial del nivel superficial de análisis del famoso (o infame, según se mire) gráfico de Thränen, un ejemplo extraído de Free Composition, de Schenker (Schenker 1979: Fig. 22b)<sup>15</sup>. Schenker interpreta el acorde M como una elaboración de paso

<sup>14</sup> Para conocer más sobre la diferenciación entre grados y funciones, véase *Tonal Pitch Space* (Lerdahl 2001: 193-248); véase también Doll (2007: 27-34). Parece ser que la teoría que propone Lerdahl coincide en cierta manera con el presente estudio, pues afirma que «los acordes de conducción de voces siguen siendo acordes» (Lerdahl 2001: 59).

<sup>15</sup> El gráfico de *Thränen* ha sido origen de numerosos debates entre los académicos, como es el caso de Agawu (1989: 288-292), Drabkin (1996: 149-151) y (1997), Dubiel (1990: 327-333), Forte (1959: 6-14), Kerman (1980: 323-330), Komar (1979: 70-73), Larson (1996: 69-77), Lester (1997), y Lerdahl (2001: 222-223). Schenker ya había mencionado brevemente esta canción en su trabajo previo *Harmony* (1954: 218-221). No publicó sus libros con un fin pedagógico en sí mismo, pero su influencia en la pedagogía norteamericana es indiscutible; véase Beach (1983), Cadwallader y Gagné (2006), Damschroder (1985), Gagné (1994), Komar (1988), Larson (1994), Riggins y Proctor (1981), y Rothstein (1990) y (2002).

dentro de un dibujo subyacente que se crea entre el IV predominante y el V dominante, es decir, del acorde L al acorde N.

The image shows a musical score in G major, 2/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. Below the staff is a Schenkerian graph with four vertical lines representing chords. The first line is labeled 'I'. The second line is labeled 'IV' with '(n.p. cons.)' written below it. The third line is labeled 'V'. The fourth line is labeled 'I'. A horizontal line connects the first and second lines, and another connects the third and fourth lines. A large bracket above the staff spans from the first line to the fourth line.

Ejemplo 7. *Der freie Satz*, fragmento del nivel superficial del gráfico de *Thränen* de Schenker.

El do # de la melodía se convierte en una «nota de paso consonante» al ser armonizado por el acorde M. El la, que es la fundamental del acorde, solo es un apoyo consonante para ese do #; no representa un *Stufe* (*grado de la escala*) y, en consecuencia, el acorde M es una mera ilusión. Este análisis entra en conflicto con la interpretación más sencilla del acorde M que le dimos anteriormente: un I con función de tónica que armoniza un do # estable precedido por una bordadura superior (re). A pesar de que en ambas versiones se trata de un acorde de la mayor tríada en estado fundamental, en la de Schenker no funciona como una tónica jerárquicamente superior sino más bien como un acorde débil de predominante (al estilo de una 6/4 cadencial) que resuelve en su consiguiente V7 (que Schenker ha indicado como «V»).

En resumidas cuentas, el acorde M en el análisis más sencillo es diferente al acorde M de Schenker no solo en función, sino también en posición jerárquica.

Debe quedar claro que en el ejemplo de Schenker entran en juego dos dilemas distintos pero relacionados entre sí. Por un lado, la progresión de Schumann puede escucharse de dos formas contradictorias, lo que hace notar la diferencia en la posición jerárquica (y la función) de los *acordes*. Por otro lado, dado que la función y el grado de la escala no dependen uno de otro, esto permite que cualquier *acorde* construido sobre un grado determinado pueda ejercer varias funciones posibles, y viceversa. No obstante, para Schenker, al igual que para la mayoría de teóricos y profesores de armonía tonal, los grados son sinónimos de

funciones, lo que explica que el acorde M no pueda ser un I, pues Schenker no lo ha analizado como un acorde de tónica; de hecho, este acorde no se puede identificar con un número romano. Por esta razón no aparece como tal en la progresión de Schenker: «I-IV-V-I». En cambio, este nuevo método identifica automáticamente el acorde M como «I», sin tener en cuenta ni su función ni su posición jerárquica, basándose únicamente en el grado de la escala de la fundamental.

Aunque a primera vista pueda parecer que el método propuesto en este artículo no es compatible con el análisis de Schenker, lo cierto es que no es así. La progresión del nivel superficial se presenta en realidad en el nivel intermedio, pues el verdadero nivel superficial trataría cada sonoridad como una entidad armónica (*acorde*) con una localización temporal, color, grado, función y posición jerárquica determinados. A medida que nos alejamos de la superficie y nos movemos hacia el *Ursatz* de tres líneas (que por definición solo incluye acordes de I y V), tanto el acorde M de Schenker como el IV que lo precede, el acorde L, tendrían que reducirse en el gráfico y explicarse como resultado de notas extrañas a la armonía. William Drabkin ha señalado (Drabkin 1996: 152) que el  $\hat{2}$  armonizado por el V en el *Ursatz* «es en sí mismo un caso de nota de paso consonante, visto desde el nivel estructural superior», ya que el  $\hat{2}$  se origina como «una nota de paso disonante con respecto al acorde de la Naturaleza». Así pues, al considerar las diversas características del acorde M como distintas y, hasta cierto punto, independientes, podemos analizar sin problemas esa sonoridad como un acorde de la mayor (I), sin importar cuál sea su función y posición jerárquica.

Las cinco categorías para clasificar *acordes* presentadas en la tabla 1 ofrecen una forma sistemática de establecer grados de semejanza y diferencia armónicas, así como de reconocer *acordes* en cualquier sonoridad. Con este método, los profesores de armonía tonal pueden centrarse en la superficie misma de la armonía, sin perder de vista los conceptos analíticos más complejos. Tampoco *exige* que cada sonoridad deba llevar su propio símbolo acórdico, sino que solo da la *opción* de analizar cada una de estas como *acorde*. Igualmente, se puede seguir empleando el término *nota extraña a la armonía* e interpretar las sonoridades en relación con tríadas imaginarias en estado fundamental y en

primera inversión, pero en el caso de que decidamos hacerlo, deberíamos reconocer que lo estamos analizando a un nivel alejado de la verdadera superficie, donde toda sonoridad es un acorde y las notas extrañas a la armonía no lo son en realidad. Lo único que se pierde con este método es la posibilidad de decir «tal sonoridad no es un acorde»; ahora, deberíamos decir más bien «tal sonoridad no es un acorde en un nivel de análisis determinado». Con todo, la decisión de qué acordes se analizan y a qué niveles sigue dependiendo del profesor.

Sin embargo, este método no nos obliga a centrarnos en ningún tipo de análisis en específico, ni siquiera en el nivel superficial. En los primeros compases del piano en *Thränen*, a la hora de determinar qué notas son las fundamentales, el profesor podría ceñirse demasiado a las notas que se están tocando en ese momento, lo que podría llevarlo a analizar el acorde K como un acorde de fa # menor (VI) en segunda inversión. En cambio, si interpretamos la superficie teniendo en cuenta el dibujo armónico subyacente del acorde J inicial (un I tónica) al acorde M (el IV subdominante o predominante), entonces ese movimiento descendente del piano sería irrelevante para la fundamental del acorde; por tanto, el acorde K sería un I tónica (la mayor) en primera inversión sin la quinta y con la sexta añadida. En esta teoría, el único requisito real es que en el nivel superficial todas las notas de una sonoridad se deben considerar como pertenecientes al acorde; la función que estas cumplan dentro de este depende de la interpretación individual.

Esta libertad a la hora de analizar también aplica a la interpretación musical. Por ejemplo, un pianista, cuando tiene que tocar el pasaje de Beethoven del ejemplo 2, puede hacerlo destacando el nivel intermedio donde el I (fa mayor) conduce directamente al V (do mayor), por lo que para frasear la línea melódica descendente lo haría de un solo movimiento de la mano. Por el contrario, si lo que desea es destacar el nivel superficial, resaltaría la tensión y distensión entre todos los acordes mediante la acentuación del si b que resuelve en el la, el sol en el fa, y el fa en el mi.

Estas cinco categorías cubren todas las características de las armonías que normalmente se estudian en las clases de armonía tonal en Norteamérica. Aunque siempre hay espacio para sugerencias de mejora (sobre todo en la

categoría *color*) y para agregar nuevos elementos, lo cierto es que resultan muy útiles para dar explicación a un gran número de estructuras armónicas y las relaciones entre ellas, no solo de la música clásica, sino también del pop-rock. Evidentemente, este sistema no ofrece un punto de vista puramente émico de este género; de hecho, está más próximo a las teorías armónicas clásicas en su uso de los niveles tonales y el grado de flexibilidad interpretativa que conlleva. Lo que sí está claro es que este método surge a raíz de intentar tomar en cuenta a la «otra parte», además de que permite al docente hablar de ambos repertorios sin riesgo a contrariar a ninguno de los dos.

|   |   |  |                |
|---|---|--|----------------|
| 1 | Cadencia estándar: <i>Tutti Frutti</i> , de Little Richard                  |  |                |
|   | V mayor dominante   | IV subdominante (de paso)                          | I tónica       |
| 2 | Según el color: <i>Little Miss Lover</i> , de The Jimi Hendrix Experience   |  |                |
|   | <b>V<sup>7</sup> menor dominante</b>  | V <sup>7</sup> menor - bVII - #VII                 | I <sup>7</sup> |
| 3 | Según el grado de la escala: <i>Riders on the Storm</i> , de The Doors      |  |                |
|   | (bIII - ) <b>bVII dominante</b>   | (bIII - ) bVI                                      | I              |
| 4 | Según la función: <i>Custard Pie</i> , de Led Zeppelin                      |  |                |
|   | V   | <b>bVII<sup>7</sup>sus4 dominante</b> - bVI - bVII | I              |
| 5 | Según la localización temporal: <i>20th Century Boy</i> , de T. Rex         |  |                |
|   | <b>IV predominante</b>  | <b>V dominante</b>                                 | I              |
| 6 | Según la posición jerárquica: <i>Hide Your Love</i> , de The Rolling Stones |  |                |
|   | <b>bVI presubdominante</b>  | IV   | I              |

Tabla 2. Diferentes acordes presentes en cadencias de blues de 12 compases

La tabla 2 recoge una serie de canciones, las cuales voy a comparar para hacer una pequeña demostración de cómo se aplica este método a la música pop-rock. Estas seis canciones están construidas sobre el mismo modelo armónico, con pequeñas variaciones: la cadencia del blues de 12 compases<sup>16</sup>.

La primera de ellas, *Tutti Frutti* (1995), de Little Richard, es un ejemplo de la progresión habitual que encontramos en un blues de 12 compases: V-IV-I (Tagg 2009: 209-10). Este tipo de progresión, o «regresión» (Stephenson 2002: 101;

<sup>16</sup> Véase también el análisis pertinente sobre sustitución, sustracción y adición de acordes a partir de ejemplos de cadencias del blues de 12 compases en Doll (2009).

Carter 2005), ha sido denominada «cadencia de blues suavizada» por el teórico schenkeriano Walter Everett (2004: §18). Esta suavización se debe al IV, que se entiende como un acorde de paso dentro de la resolución subyacente del V al I tónica, que es mucho más potente. La séptima de paso del V se armoniza dentro de su mismo acorde, tal y como sucede de forma similar con el acorde de la mayor (la interpretación que le da Schenker al acorde M) del gráfico de *Thränen*. Según Everett, este acorde no tiene «ningún valor armónico», es decir, que no tiene función<sup>17</sup>. Al igual que con el análisis de *Thränen*, la cadencia de blues suavizada también puede aplicarse al método planteado, aunque, al contrario de la interpretación de Everett, el acorde de IV sí tendría función: la de «subdominante de paso» (Doll 2007: 48-52). A estos efectos, es irrelevante si el análisis de Everett es aceptado o no por los profesores, aunque conviene destacar que su interpretación se apoya en el hecho de que en muchos casos de cadencias de blues de 12 compases el IV se ha eliminado por completo y se ha sustituido por el V dominante, que se extiende por dos compases antes de resolver en el I tónica. En cualquier caso, podemos realizar una comparación entre la cadencia tradicional que se escucha en la canción *Tutti Frutti* y la cadencia del resto de las canciones que aparecen en la tabla 2 para ilustrar las cinco categorías de clasificación (ordenadas de una manera ligeramente distinta a la anterior). Las diferencias más relevantes están destacadas en negrita. En *Little Miss Lover* (1967), de The Jimi Hendrix Experience, la dominante es un acorde menor con séptima menor; así pues, lo que hace diferente este acorde al de la cadencia tradicional es su color (en concreto, el contenido en *pitch class* de la tríada inferior, pues es menor en uno y mayor en otro). Por otra parte, la séptima, que puede o no formar parte de la cadencia estándar, también contribuye a esta distinción de color entre estos dos acordes en concreto<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> El propio Schenker (1954: 224) en su obra *Harmony* ilustra la progresión V-IV-I con dos ejemplos extraídos de las sinfonías de Brahms. En ella indica que en estos casos el IV tiene mayor valor armónico que el V, pero parece no querer comprometerse, pues afirma que el «carácter» general de la cadencia plagal «se define principalmente» por el IV, a pesar de que el V también sea «una parte esencial en ese carácter». Véase también Lilja (2009: 78-80).

<sup>18</sup> En la transcripción publicada que realizó Hal Leonard de *Little Miss Lover* (Hendrix 1989: 114-119), podemos notar algo curioso: se ha utilizado la etiqueta *N.C.* para *no chord* (en inglés, «no acorde»), y resulta extraño porque la asigna a sonoridades que sí podrían constituir un acorde. *N.C.* es una etiqueta típica en transcripciones de canciones pop y rock, pero los motivos y las reglas de uso no están aún del todo claras.

En la siguiente canción, *Riders on the Storm* (1971), de The Doors, el  $\flat VII$ , adornado por el  $\flat III$ , sustituye al V como dominante; por tanto, se genera una diferencia en el grado de la escala. De nuevo, dependiendo de qué teoría elige cada profesor, el V del estándar y el  $\flat VII$  en el tema de The Doors tendrán o no funciones distintas. En mi opinión, ambos cumplen la misma función, y es en esto donde hay un contraste con la cuarta canción, *Custard Pie* (1975), de Led Zeppelin, donde sí que existe una diferencia funcional, pues se sustituye el IV de paso con función de subdominante por un  $\flat VII_7sus4$  con función de dominante. Mientras que en el estándar el acorde de IV suaviza el paso de dominante a tónica, el  $\flat VII_7sus4$  de Zeppelin lo *intensifica*.

A su vez, el  $\flat VII_7sus4$  es un acorde de adorno dentro de una progresión más amplia que empieza en el V y resuelve en el I y, por consiguiente, su posición jerárquica es igual a la del IV en el estándar; se trata pues de una cadencia auténtica endurecida más que suavizada (además, el acorde de Zeppelin viene acompañado de una bordadura inferior, el  $\flat VI$ , que resuelve de nuevo en el  $\flat VII$  antes de llegar a la tónica).

En la cadencia de la quinta canción, *20th Century Boy* (1973), de T. Rex, el IV precede al V, lo que significa que, si lo comparamos con la cadencia tradicional, han cambiado su localización temporal, pero para poder explicar este intercambio es necesario partir de la premisa de que los acordes de V, así como los de IV, deben ser armonías equivalentes en cuanto a color y grado. Además de diferir en su posición en el tiempo, tanto los dos acordes de V como los dos de IV también son diferentes en lo que respecta a la función: el IV del estándar es una subdominante de paso, mientras que el IV de T. Rex es una predominante. Del mismo modo podríamos afirmar que la posición jerárquica de los IV también es distinta, pues, al contrario de lo que ocurre en el estándar, el IV de T. Rex está subordinado únicamente al V, pero no al I. Sin embargo, esta diferencia sería más evidente si analizásemos los acordes de T. Rex como acordes transformados en lugar de intercambiados, es decir, el IV sería una mutación del V, y el V una mutación del IV. En resumen, el V del estándar y el IV de T. Rex, y el IV del estándar y el V de T. Rex, serían equivalentes en lo que se refiere a localización temporal, pero distintos en cuanto a color (concretamente

el contenido en *pitch class*), grado de la escala, función y posición jerárquica; esta última porque en la cadencia tradicional el IV subdominante de paso está subordinado al V que lo precede, mientras que en la canción de T. Rex el IV predominante lo está con el V que lo sigue.

Un ejemplo aún más claro de la diferencia jerárquica lo podemos encontrar en la sexta y última canción: *Hide Your Love* (1973), de The Rolling Stones. En su cadencia observamos que el  $\flat$ VI ha sustituido al V, lo que se traduce en una inversión en la jerarquía de ambos acordes: el  $\flat$ VI suena como un adorno del IV subdominante que viene después; por ende, se podría decir que el  $\flat$ VI tiene función de «presubdominante» (Doll 2007: 26-27). La única categoría que comparten el V del estándar y el  $\flat$ VI de los Rolling es la localización temporal; esta es la única razón por la que nos tomaríamos la molestia de comparar el  $\flat$ VI con el V.

Las cinco categorías de clasificación que se proponen en este artículo no solo se adaptan a la perspectiva armónica de los músicos del pop-rock, quienes suelen interpretar todas las sonoridades del acompañamiento como acordes, sino que también representan una manera de medir el grado de semejanza y diferencia entre los acordes, una tarea que comúnmente realiza en parte la distinción entre lo que es un acorde y lo que no. Además, el uso de estas permite alcanzar cierto nivel de precisión en algunas de las áreas más problemáticas y polémicas de la teoría clásica, y ayuda a los profesores de armonía tonal a conciliar las diversas teorías que existen. Esto se hace más evidente con los acordes de 6/4 cadencial: al distinguir entre grado de la escala, función y jerarquía, desaparece el problema de llamarlos «I». En esencia son acordes de I, pero son funcional y jerárquicamente distintos a los que funcionan como tónica. El uso de un solo número romano para el I tónica y para la 6/4 cadencial se apoya además en el hecho de que los músicos siempre han reconocido la relación obvia que existe entre ambos acordes. Por ejemplo, Schoenberg (1978: 143-5) afirma que la progresión I-IV-I $\flat$ 6/4-V-I tiene dos explicaciones: o bien el acorde central

es una tónica, o bien un adorno del V, como si fuera ambas cosas al mismo tiempo<sup>19</sup>.

El hecho de identificar este acorde como un I 6/4 en lugar de un V 6/4-5/3 también nos allana el camino cuando la 6/4 cadencial aparece «invertida», esto es, como un I 5/3 o un I 6/3<sup>20</sup>. De hecho, un I 6/4 invertido como parte de la progresión I-IV-I 6/4-V es muy similar a lo que Schenker describía cuando analizó el acorde M en «Thränen» como soporte para una nota de paso consonante, a pesar de su posición en pulso débil con respecto al V. Resulta curioso que un teórico schenkeriano como David Beach sostenga que una 6/4 cadencial, a pesar del carácter no armónico que se le ha dado en la enseñanza schenkeriana tradicional, puede funcionar como una posible tónica que sirve de apoyo al 3<sup>^</sup> en un Ursatz de 5 líneas (Beach 1990a), algo en lo que parece coincidir con Schoenberg<sup>21</sup>. En otros casos relacionados donde aparece la figura cadencial V 5/4-5/3 (una favorita de Bach), el V 5/4, o V<sub>sus4</sub>, es un acorde como lo es el I 6/4, pues ya no es necesario que los acordes sean triádicos. Ejemplos como estos muestran que las nuevas categorías de clasificación, más que complicar la enseñanza de armonía tonal, aumentan el potencial explicativo de nuestras teorías, pues ofrecen múltiples maneras de identificar cualquier sonoridad y su relación con otras.

(Christopher Doll, en la fecha de publicación de este artículo [2013], era profesor auxiliar en el departamento de Música de la Mason Gross School of the Arts, perteneciente a la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, Estados Unidos. En otoño de dicho año, fue ponente en la conferencia organizada por la American Musicological Society en el Salón de la Fama del Rock and Roll, en Cleveland).

<sup>19</sup> Para más información sobre el I 6/4 dentro de la progresión I-IV-I-V-I, véase también Hauptmann (1991: 9), Riemann (2000), Agawu (1994), Schachter (1999), Kielian-Gilbert (2003: 75-77) y Rehding (2003: 68-72).

<sup>20</sup> Véase también Cutler (2009: 196-202), Hatten (1994: 15 y 97), Kresky (2007) y Rothstein (2006: 268-277).

<sup>21</sup> Véase también Beach (1990b), Cadwallader (1992), Lester (1992) y Smith (1995).

## Referencias bibliográficas

*100 Greatest Songs of Rock & Roll: Easy Guitar with Notes & Tab Edition* (2002). Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.

Adler, Marvin S. (1973). Get Involved in the 20th Century: Explore the Known and Unknown in Contemporary Music. En *Music Educators Journal*, 59/6, 38-41.

Agawu, V. Kofi (1989). Schenkerian Notation in Theory and Practice. En *Music Analysis*, 8/3, 275-301.

\_\_\_\_\_ (1994). Ambiguity in Tonal Music: A Preliminary Study. En: Anthony Pople (ed.), *Theory, Analysis, and Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 86-107.

Aldwell, Edward, Carl Schachter, & Allen Cadwallader (2011). *Harmony and Voice Leading* (4ª edición). Boston: Schirmer.

Beach, David (1983). Schenker's Theories: A Pedagogical View. En: David Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1-38.

\_\_\_\_\_ (1990a). The Cadential Six-Four as Support for Scale-Degree Three of the Fundamental Line. En *Journal of Music Theory*, 34/1, 81-99.

\_\_\_\_\_ (1990b). More on the Six-Four. En *Journal of Music Theory*, 34/2, 281-290.

Beethoven, Ludwig (1796). *Trois sonates pour la clavecin ou piano-forte*, opus 2 (1ª edición). Viena: Artaria.

Benitez, Vincent (1999). Twentieth-Century Musical Concepts and the Music of The Beatles. En *Gamut*, 9, 91-104.

Cadwallader, Allen (1992). More on Scale Degree Three and the Cadential Six-Four. En *Journal of Music Theory*, 36/1, 187-198.

Cadwallader, Allen & David Gagné (2006). The Spirit and Technique of Schenker Pedagogy. En: L. Poundie Burstein & David Gagne (eds), *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Capuzzo, Guy (2009). A Pedagogical Approach to Minor Pentatonic Riffs in Rock Music. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 23, 39-55.

Carter, Paul Scott (2005). *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music*. [Tesis doctoral]. University of Cincinnati College-Conservatory of Music.

Casanova López, Óscar (2008). Posibilidades didácticas con la música pop: 500 miles. En *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 21/3(75), 44-77.

Christensen, Thomas (1993). *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clendinning, Jane Piper & Elizabeth West Marvin (2011). *The Musician's Guide to Theory and Analysis* (2ª edición). Nueva York: W.W. Norton.

Collaros, Pandel (2001). The Music of the Beatles in Undergraduate Music Theory Instruction. En: Yrjö Heinonen, Markus Heuger, Sheila Whiteley, Terhi Nurmesjärvi, & Jouni Koskimäki (eds), *Beatlestudies 3: Proceedings of the BEATLES 2000 Conference*. Jyväskylä, Finlandia: University of Jyväskylä Press, 139-157.

Covach, John, Jane Piper Clendinning, & Charles J. Smith (2012). Pedagogy and the Classical Canon. En *Mosaic: Journal of Music Research* 2.

Cutler, Timothy (2009). On Voice Exchanges. En *Journal of Music Theory*, 53/2, 191-226.

Dahlhaus, Carl (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (Robert O. Gjerdingen, trad.). Princeton: Princeton University Press. (Obra original publicada en 1968).

Damschroder, David Allen (1985). Pedagogically Speaking: Structural Levels and the College Freshman. En *Theory Only*, 8/6, 17-25.

Doll, Christopher (2007). *Listening to Rock Harmony*. [Tesis doctoral]. Columbia University.

\_\_\_\_\_ (2009). Transformation in Rock Harmony: An Explanatory Strategy. En *Gamut*, 2/1, 1-44.

Drabkin, William (1996). Schenker, the Consonant Passing Note, and the First-Movement Theme of Beethoven's Sonata Op. 26. En *Music Analysis*, 15/2-3, 149-189.

\_\_\_\_\_ (1997). William Drabkin Writes. En *Music Analysis*, 16/3, 419-420.

Dubiel, Joseph (1990). "When You Are a Beethoven": Kinds of Rules in Schenker's Counterpoint. En *Journal of Music Theory*, 34/1, 291-340.

Everett, Walter (2004). Making Sense of Rock's Tonal Systems. En *Music Theory Online*, 10/4.

Fankhauser, Gabe & Jennifer Sterling Snodgrass (2007). Review of Ralph Turek, *Theory for Today's Musician* (New York: McGraw-Hill, 2007). En *Music Theory Online*, 13/2.

Folse, Stuart (2004). Popular Music as a Pedagogical Resource for Musicianship: Contextual Listening, Prolongations, Mediant Relationships, and Musical Form. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 18, 65-79.

- Forte, Allen (1959). Schenker's Conception of Musical Structure. En *Journal of Music Theory*, 3/1, 1-30. Parcialmente reimpresso en: Arthur Komar (ed.), Robert Schumann: *Dichterliebe*. Nueva York: W.W. Norton, 96-106.
- Fujita, Tetsuya, Yuji Hagino, Hajime Kubo, & Goro Sato (1993). *The Beatles Complete Scores*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.
- Gagné, David (1994). The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula. En *Indiana Theory Review*, 15/1, 21-33.
- Gauldin, Robert (1990). Beethoven, Tristan, and The Beatles. En *College Music Symposium*, 30/1, 142-152.
- Hatten, Robert S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hauptmann, Moritz (1991). *The Nature of Harmony and Metre* [Die Natur der Harmonik und der Metrik] (William E. Heathcote, trad.). New York: Da Capo Press. (Obra original publicada en 1853).
- Hendrix, Jimi (1989). *The Jimi Hendrix Experience: Axis: Bold As Love*. Transcripción y tablatura para guitarra. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.
- Kerman, Joseph (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. En *Critical Inquiry*, 7/2, 311-331.
- Kielian-Gilbert, Marianne (2003). Interpreting Schenkerian Prolongation. En *Music Analysis*, 22/1-2, 51-104.
- Komar, Arthur (1971). The Music of *Dichterliebe*: The Whole and Its Parts. En: Arthur Komar (ed), Robert Schumann: *Dichterliebe*. Nueva York: W.W. Norton, 63-94.
- \_\_\_\_\_ (1988). The Pedagogy of Tonal Hierarchy. En *Theory Only*, 10/5, 23-28.
- Kresky, Jeffrey. (2007). Some Unusual Tonic Six-Fours. En *Theory and Practice*, 32, 137-151.
- Laitz, Steven G. (2003). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (1ª edición). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2012). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (3ª edición). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.
- Larson, Steve (1994). Another Look at Schenker's Counterpoint. En *Indiana Theory Review*, 15/1, 35-53.
- \_\_\_\_\_ (1996). A Strict Use of Analytic Notation. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 10/1, 37-77.

- Lerdahl, Fred (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Lester, Joel (1992). Reply to David Beach. En *Journal of Music Theory*, 36/1, 199-206.
- \_\_\_\_\_ (1997). Joel Lester to the Editor. En *Music Analysis*, 16/3, 417-419.
- Lilja, Esa (2009). *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: IAML Finland.
- London, Justin. (1990). "One Step Up": A Lesson from Popular Music. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4/1, 111-114.
- Maclachlan, Heather (2011). Teaching Traditional Music Theory with Popular Songs: Pitch Structures. En: Nicole Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 73-89.
- Piston, Walter (1987). *Harmony* (5ª edición). Nueva York: W.W. Norton.
- Rameau, Jean-Philippe (s.1740s). *L'Art de la basse fondamentale*. Bibliothèque de l'Institut de France (archivo d'Alembert), MS2474; Bibliothèque national (sección de Música), microfilm nº 551. Citado en: Thomas Christensen, Rameau's 'L'Art de la basse fondamentale. En *Music Theory Spectrum*, 9 (1987), 18-41.
- \_\_\_\_\_ (1971). *Treatise on Harmony* [Traité de l'harmonie] (Philip Gossett, trad.). New York: Dover. (Obra original publicada en 1722).
- \_\_\_\_\_ (1974). *Dissertation on the Different Methods of Accompaniment* [Dissertation sur les différentes méthodes [sic] d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue] (Deborah Hayes, trad.). Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms. (Obra original publicada en 1732).
- Rehding, Alexander (2003). *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Repp, Richard (2010). Using Beatles Songs to Demonstrate Modulation Concepts. En *College Music Symposium*, 49-50, 176-185.
- Riemann, Hugo [Hugibert Ries, pseud.] (2000). Musical Logic: A Contribution to the Theory of Music [Musikalische Logik: Hauptzüge der Physiologischen und Psychologischen Begründung unseres Musiksystems] (Kevin Mooney, trad.). En *Journal of Music Theory*, 44/1, 100-126. (Obra original publicada en 1872).
- Riggins, H. Lee & Gregory Proctor (1989). A Schenker Pedagogy. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 3/1, 1-24.
- Roig-Francolí, Miguel A. (2011). *Harmony in Context* (2ª edición). Nueva York: McGraw-Hill. (Primera edición publicada en 2003).

Rosenberg, Nancy E. (2010). *From Rock Music to Theory Pedagogy: Rethinking U.S. College Music Theory Education from a Popular Music Perspective*. [Tesis doctoral]. Boston University.

Rothgeb, John (1981). Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum. En *Music Theory Spectrum*, 3, 142-149.

Rothstein, William. (1990). The Americanization of Schenker Pedagogy? En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4/2, 295-299.

\_\_\_\_\_ (2002). Conservatory Schenker vs. University Schenker. En *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 7/3, 239-241.

\_\_\_\_\_ (2006). Transformations of Cadential Formulae in the Music of Corelli and His Successor. En: Allen Cadwallader (ed.), *Essays from the Third International Schenker Symposium*. Hildesheim, Alemania: Georg Olms Verlag, 245-278.

Salley, Keith (2011). On the Integration of Aural Skills and Formal Analysis through Popular Music. En: Nicole Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 109-132.

Schenker, Heinrich (1954). *Harmony* (Oswald Jonas, ed., & Elisabeth Mann Borgese, trad.). Chicago: University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1906).

\_\_\_\_\_ (1979). *Free Composition [Der freie Satz]: Volume III de New Musical Theories and Fantasies* (Ernst Oster, trad. & ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Obra original publicada en 1935).

\_\_\_\_\_ (2001). *Counterpoint: A Translation of KONTRAPUNKT: Volume II of New Musical Theories and Fantasies, Book II: Counterpoint in Three and More Voices Bridges to Free Composition* (John Rothgeb & Jürgen Thym, trads, John Rothgeb, ed.). Nueva York: Schirmer Books. (Obra original publicada en 1922).

Schachter, Carl (1999). Either/Or. En: Joseph N. Straus (ed.), *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press, 121-133.

Schoenberg, Arnold (1978). *Theory of Harmony* (Roy E. Carter, trad. & ed.). Berkeley & Los Ángeles: University of California Press. (Obra original publicada en 1911).

Schumann, Robert (1844). *Dichterliebe*, op. 48 (1ª edición). Leipzig & Berlín: C.F. Peters.

Smith, Peter H. (1995). Structural Tonic or Apparent Tonic?: Parametric Conflict, Temporal Perspective, and a Continuum of Articulative Possibilities. En *Journal of Music Theory*, 39/2, 245-283.

Sorce, Richard (1995). *Music Theory for the Music Professional: A Comparison of Common-Practice and Popular Genres*. Nueva York: Ardsley House Publishers.

Stephenson, Ken (2001). Review of Roig-Francolí, *Harmony in Context*. (New York: McGraw-Hill, 2003). En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 15, 103-112.

\_\_\_\_\_ (2002). *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Tagg, Philip (2009). *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York & Montréal: 'The Mass Media Music Scholars' Press.

Thompson, David M. (1980). *A History of Harmonic Theory in the United States*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Turek, Ralph (2007). *Theory for Today's Musician*. Nueva York: McGraw-Hill.

Wason, Robert (2002). *Musica Practica: Music Theory as Pedagogy*. En: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 46-77.