

Lluís Vergés

el lenguaje de la  
**armonía**  
de los inicios a la actualidad

Sarmonía

EDITORIAL DE MÚSICA  
**BOILEAU**

Provenza, 287 - 08037 BARCELONA (Spain)  
Tels. (34) 932 155 334 / (34) 934 877 456  
Fax (34) 934 872 080  
www.boileau-music.com boileau@boileau-music.com

## PRÓLOGO

*Al ver la propuesta que nos hace Lluís Vergés, se abre un camino de una gran diversidad para el estudio de las actuales tendencias tanto compositivas como de carácter armónico, lo cual es ciertamente estimulante.*

*Al repasar la sinopsis del libro, se genera en la mente del lector, la obligatoriedad de conocer los distintos lenguajes musicales que co-habitan a nuestro alrededor. Por consiguiente llegaríamos a la conclusión de que tanto el compositor como el arreglista deberían, si no dominar, al menos responder con eficacia a cualquier tipo de encargo en el cual reside cierta estética que a "priori" pueda estar lejana de la utilizada de forma común por el creador en cuestión. Asimismo, el libro será de gran utilidad y ayuda para la creación de músicas al servicio de documentales, "spots" publicitarios, músicas de consumo, etc., y sobre todo para composición de bandas sonoras, ya que en este caso concreto se exige al compositor una gran variedad de recursos tanto técnicos como estilísticos. Por todo ello, su lectura nos proporcionará una amplia visión del pasado y presente musicales, una buena formación general, así como también será de gran valía a nivel consultivo.*

*La versatilidad que nos brinda, cualidad que creo debería tener un músico del siglo XXI, será la gran virtud que se reconozca en el libro. Remarcable es también, toda la serie inagotable de ejemplos de las estéticas más diversas, los cuales han sido objeto de análisis en diversos cursos y por lo tanto ha quedado demostrada su eficacia.*

*Y como colofón, diré que la experiencia vivida por el autor a lo largo de muchos años, derivada de la profunda relación "profesor-alumno", resultará ser de lo más eficaz para combatir sanamente a otras metodologías a veces un tanto áridas, donde la teoría es excesivamente densa, y en cambio a menudo se echa en falta una guía práctica para encontrar soluciones a los problemas de carácter más cotidiano.*

*Con Lluís Vergés, gran amigo y colega, he compartido grandes sesiones en Seminarios de Composición, y nuestro objetivo prioritario siempre ha sido el de dar a conocer múltiples alternativas a los músicos que se enfrentan a cualquier tipo de composición musical. Pero, aunque los postulados estéticos de cada alumno fueran en ocasiones dispares y muchas veces inclasificables, siempre nos unía el respeto mutuo hacia cualquier propuesta que pudiera surgir, ya que todas las parcelas de la creación musical son de por sí importantes puesto que repercuten en las necesidades musicales de la sociedad actual, ya sean de consumo o no.*

*La gran diversidad de criterios y disciplinas que hoy en día conviven a nuestro alrededor, provocarán con toda seguridad que las consultas a este libro sean constantes y de lo más cotidiano. Seguro que la experiencia y los conocimientos con los cuales el autor nos ha obsequiado, no habrá sido en vano. Es por ello que estoy convencido de que su trabajo no pasará inadvertido y será altamente gratificante.*

*Gracias por tu esfuerzo Lluís.*

Joan Albert Amargós / Febrero de 2007

SUMARIO

<i>Prólogo</i>	.....	5
<i>Prefacio</i>	.....	7
<i>Cap. I</i>	<i>Introducción</i> .....	17
<i>Cap. II</i>	<i>Los orígenes</i> .....	29
<i>Cap. III</i>	<i>Armonía de Jazz</i> .....	113
<i>Cap. IV</i>	<i>Armonía modal</i> .....	143
<i>Cap. V</i>	<i>Armonía de color</i> .....	127
<i>Cap. VI</i>	<i>Armonía extratonal</i> .....	191
<i>Cap. VII</i>	<i>El análisis armónico</i> .....	521
<i>Cap. VIII</i>	<i>El arte de la armonización</i> .....	563
	<i>Conclusión final</i> .....	597
	<i>Glosario de autores y términos</i> .....	599
	<i>Índice de ejemplos musicales por autores</i> .....	600
	<i>Índice de términos</i> .....	602
	<i>Nomenclaturas</i> .....	604

CONTENIDO DE LOS CAPÍTULOS

I

**INTRODUCCIÓN . . . . . 17**

**1 ORGANIZACIÓN DEL SONIDO . . . . . 18**

- Armónicos naturales . . . . . 18
- Sistema de quintas . . . . . 20
- Temperamento . . . . . 21

**2 SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SONORA . . . . . 21**

- Tonalidad-Modalidad . . . . . 21
- Campo armónico . . . . . 22
- Tensión-Reposo . . . . . 23
- Consonancia-disonancia . . . . . 24
- Diatonismo-cromatismo . . . . . 26
- Dos maneras de entender la tonalidad . . . . . 26
- La atonalidad: un aspecto a considerar . . . . . 27

NOTAS . . . . . 27

II

**LOS ORÍGENES . . . . . 29**

**1 INTRODUCCIÓN . . . . . 30**

**2 LOS ORÍGENES . . . . . 31**

- Los orígenes . . . . . 31
- Monodia, "organum", "discantus" y polifonía . . . . . 31
- El hallazgo de la armonía . . . . . 33

**3 CONSTRUCCIÓN DE LOS ACORDES . . . . . 33**

- Clasificación de los acordes triadas . . . . . 34
- Disposición de los acordes . . . . . 35
- Duplicaciones . . . . . 36
- Movimientos armónicos . . . . . 36
- Movimientos armónicos débiles . . . . . 36
- Octavas, unísonos y quintas sucesivas . . . . . 37
- Octavas, unísonos y quintas resultantes . . . . . 37
- Sonidos de conducción obligada . . . . . 38
- Encadenamientos de acordes . . . . . 39

**4 PROGRESIONES ARMÓNICAS . . . . . 40**

- Funciones tonales . . . . . 40
- Ritmo armónico . . . . . 40
- Cadencias . . . . . 41
- Dirección armónica y movimiento del bajo . . . . . 41

**5 INVERSIONES . . . . . 44**

- Cifrado . . . . . 45
- La primera inversión . . . . . 46
- Movimientos del bajo en primera inversión . . . . . 46
- La inversión en las cadencias . . . . . 48
- La segunda inversión . . . . . 49
- El movimiento del bajo en segunda inversión . . . . . 49

**6 NOTAS EXTRAÑAS . . . . . 50**

- La disonancia armónica y melódica . . . . . 50
- Notas extrañas en disonancia armónica . . . . . 50
- Cifrado de las notas extrañas . . . . . 50
- El retardo . . . . . 51

- La apoyatura . . . . . 51
- Notas extrañas en disonancia melódica . . . . . 51
- La nota de paso . . . . . 51
- La bordadura . . . . . 52
- La escapada . . . . . 52
- La anticipación . . . . . 53
- El pedal . . . . . 53
- Acción combinada de las notas extrañas . . . . . 53

**7 NOTAS EXTRAÑAS EN LOS ACORDES . . . . . 54**

- Cifrado e inversiones de los acordes de séptima . . . . . 55
- Séptima de dominante . . . . . 56
- Séptima de sensible . . . . . 56
- Séptima sobre el segundo grado . . . . . 57
- Los restantes acordes de séptima . . . . . 58
- Movimientos del bajo en los acordes de séptima . . . . . 58

**8 LA ARMONÍA DE DOMINANTE . . . . . 58**

- La armonía de dominante . . . . . 58
- Ornamentaciones de la dominante . . . . . 58
- Dominante de la dominante . . . . . 61
- Dominantes secundarias . . . . . 63
- El acorde de sensible secundario . . . . . 63
- El pedal de dominante . . . . . 64

**9 DEL DIATONISMO HACIA EL CROMATISMO . . . . . 64**

- Diatonismo y modulación . . . . . 64
- Del diatonismo al cromatismo . . . . . 66
- El cromatismo expresivo . . . . . 66
- Pérdida de la función tonal . . . . . 67

**10 CONCLUSIÓN . . . . . 68**

**11 LA ARMONÍA TRADICIONAL EN LA PRÁCTICA MAGISTRAL . . . . . 69**

**LA ARMONÍA RENACENTISTA . . . . . 69**

- La armonía en el Renacimiento . . . . . 69
- Enlaces armónicos . . . . . 71
- Cadencias . . . . . 71
- Uso de la disonancia . . . . . 72

**LA ARMONÍA TRADICIONAL EN EL BARROCO . . . . . 73**

- La armonía en el Barroco . . . . . 73
- Enlaces armónicos . . . . . 74
- Cadencias . . . . . 77
- Uso de la disonancia . . . . . 77
- Resumen armónico . . . . . 78

**LA ARMONÍA TRADICIONAL EN EL CLASICISMO . . . . . 79**

- La armonía clásica . . . . . 79
- Enlaces armónicos . . . . . 79
- Cadencias . . . . . 81
- Uso de la disonancia . . . . . 85
- Resumen armónico . . . . . 88

**LA ARMONÍA ROMÁNTICA . . . . . 89**

- El Romanticismo . . . . . 89
- Enlaces armónicos . . . . . 89
- Cadencias . . . . . 92
- Uso de la disonancia . . . . . 95
- Resumen armónico . . . . . 96

**LA ARMONÍA POSTROMÁNTICA/IMPRESIONISTA . . . . . 98**

La disfuncionalidad de los acordes .....	98
<b>LA ARMONÍA POSTROMÁNTICA .....</b>	<b>98</b>
De la horizontalidad a la verticalidad .....	101
<b>LA ARMONÍA IMPRESIONISTA .....</b>	<b>102</b>
El Impresionismo .....	102
Texturas armónicas .....	103
Conclusión .....	110
NOTAS .....	110

### III

## ARMONÍA DE JAZZ .....

<b>1 INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>114</b>
La herencia impresionista .....	115
<b>2 MATERIALES ARMÓNICOS .....</b>	<b>115</b>
Tonalidad: modos mayor y menor .....	115
Cifrado .....	117
Clasificación de los acordes .....	120
<b>3 ARMONIA DIATÓNICA .....</b>	<b>122</b>
Tensión-reposo .....	122
Funciones tonales .....	122
Ritmo armónico .....	122
Cadencias .....	124
<b>4 LA ARMONÍA DE DOMINANTE .....</b>	<b>124</b>
El acorde 7ª de dominante .....	124
El acorde 7ª de dom. "sus4" .....	125
El acorde de 7ª sobre el VII grado .....	126
<b>5 LA ARMONÍA DE SUBDOMINANTE .....</b>	<b>127</b>
<b>6 SECUENCIAS ARMÓNICAS .....</b>	<b>129</b>
Dirección armónica .....	129
La secuencia II-V-I .....	131
Algunas secuencias armónicas en el Jazz .....	132
<b>7 AMPLIACIÓN DE LA ARMONÍA CUATRÍADA .....</b>	<b>132</b>
La tensión armónica .....	132
Antecedentes históricos .....	133
Propiedades de la tensión armónica .....	135
Tabla de tensiones .....	137
El pedal .....	139
<b>8 AMPLIACIÓN MELÓDICA .....</b>	<b>140</b>
Relación escala / acorde .....	140
Escalas en el modo mayor .....	141
Escalas en el modo menor .....	142
Notas extrañas .....	143
Dobles aproximaciones .....	144
<b>9 DISPOSICIONES .....</b>	<b>146</b>
Notas básicas y guías .....	146
Límites de las notas básicas y guía .....	147
Enlaces con notas básicas y guías .....	150
Disposiciones con tensiones .....	152
La elección de las tensiones .....	156
<b>10 ACORDES SECUNDARIOS .....</b>	<b>158</b>
La dominante secundaria .....	159
Dominante secundaria de la dominante .....	161
El VII grado secundario .....	161
La subdominante secundaria .....	163
Escalas de los acordes secundarios .....	165
<b>11 ACORDES SUSTITUTOS .....</b>	<b>167</b>

Sustituciones de dominante .....	167
Sustitución tritonal de la dominante .....	168
Sustitución tritonal de la subdominante .....	171
Cuadro general .....	173
Escalas de los acordes sustitutos .....	174

<b>12 ACORDES POR EXTENSIÓN .....</b>	<b>176</b>
Dominantes por extensión .....	176
El séptimo grado por extensión .....	177
Sustitución tritonal por extensión .....	177
Subdominantes por extensión .....	177
Sustitución tritonal de la subdominante por extensión .....	178
Acordes por doble extensión .....	178
Escalas de los acordes por extensión y doble extensión .....	178

<b>13 ENLACES ESPECIALES .....</b>	<b>178</b>
El IV grado con calidad de dominante .....	179
El VII grado con calidad de dominante .....	180
El VII grado descendente .....	183
Escalas de los acordes en los enlaces especiales .....	185

<b>14 MODULACIÓN .....</b>	<b>186</b>
Modulación diatónica .....	187
Modulación cromática .....	188
Modulación de dominante .....	190
Modulación indirecta .....	191
Modulación progresiva .....	192
Modulación sorpresiva .....	194

<b>15 ARMONÍA CROMÁTICA .....</b>	<b>196</b>
Diatonismo / cromatismo .....	196
Grados cromatizables .....	197
Construcción del cromatismo .....	198

<b>16 CROMATISMO POR INTERCAMBIO MODAL ...</b>	<b>199</b>
Intercambio modal en el modo mayor .....	199
La cadencia rota .....	201
La cadencia rota desplazada .....	202
Intercambio modal en el modo menor .....	204
Escalas de los acordes de intercambio modal .....	205

<b>17 AMPLIACIÓN DE LA ARMONÍA CROMÁTICA ..</b>	<b>205</b>
Ampliación cromática en el modo mayor .....	206
Ampliación cromática en el modo menor .....	209
Escalas de los acordes de ampliación cromática .....	212
Escalas de los acordes de ampliación cromática en modo menor .....	212

<b>18 CROMATISMO POR CONDUCCIÓN DE LAS VOCES .....</b>	<b>212</b>
Cromatismos ascendentes y descendentes semitoniales .....	213
Cromatismo por horizontalidad .....	215
Acordes cromáticos especiales .....	218
Escalas .....	218

<b>19 IMITACIONES ARMÓNICAS .....</b>	<b>219</b>
La imitación armónica .....	219
Imitación armónica secuencial .....	220
Imitaciones armónicas secuenciales no modulantes .....	223
Imitaciones armónicas secuenciales modulantes .....	224
Imitaciones armónicas por simetría .....	225
Simetrías simples .....	225
Simetrías compuestas .....	227
Selección de las escalas en las imitaciones armónicas .....	228

<b>20 ARMONÍA POR CUARTAS .....</b>	<b>229</b>
Acordes por cuartas .....	229
Ampliación interválica de la armonía por cuartas .....	233

Acordes convencionales por cuartas . . . . .	234	Secuencias armónicas en el Jazz clásico . . . . .	297
Escalas de los acordes por cuartas . . . . .	237	Cadencias en el Jazz clásico . . . . .	301
Acordes no convencionales por cuartas . . . . .	238	Uso de la disonancia en el Jazz clásico . . . . .	301
<b>21 ESTRUCTURAS SUPERIORES / BAJO</b>		Resumen armónico . . . . .	302
<b>CAMBIADO . . . . .</b>	<b>239</b>	<b>LA ARMONÍA DE JAZZ EN EL MUSICAL . . . . .</b>	<b>303</b>
El bajo cambiado . . . . .	239	El musical . . . . .	303
Cifrado del bajo cambiado . . . . .	241	Las secuencias armónicas en el musical . . . . .	303
Estructuras superiores y armónicos . . . . .	241	Las cadencias en el musical . . . . .	304
Bajo cambiado como sustituto de acordes convencionales . . . . .	242	Uso de la disonancia en el musical . . . . .	308
Triadas mayores contra el bajo . . . . .	244	Resumen armónico . . . . .	309
Triadas menores contra el bajo . . . . .	248	<b>LA ARMONÍA DE JAZZ EN EL "BE-BOP", "COOL" Y "HARD-BOP" . . . . .</b>	<b>309</b>
Triadas alterados contra el bajo . . . . .	252	El "be-bop", "cool" y "hard-bop" . . . . .	309
Cuatriadas contra el bajo . . . . .	253	Las secuencias armónicas en el "be-bop", "cool" y "hard-bop" . . . . .	310
Escalas de los acordes con el bajo cambiado . . . . .	254	Las cadencias en el "be-bop", "cool" y "hard-bop" . . . . .	314
<b>22 BAJOS CAMBIADOS ESPECIALES . . . . .</b>	<b>254</b>	Uso de la disonancia en el "be-bop", "cool" y "hard-bop" . . . . .	315
Bajos cambiados especiales . . . . .	254	Resumen armónico . . . . .	315
Escalas de los acordes de bajo cambiado especiales . . . . .	257	<b>EL JAZZ MODAL . . . . .</b>	<b>316</b>
Bajo cambiado en relación melódica . . . . .	257	La época modal . . . . .	316
Tensiones en el bajo cambiado . . . . .	259	Secuencias armónicas en el Jazz modal . . . . .	316
Pedal y bajo cambiado . . . . .	260	<b>LA ARMONÍA DE JAZZ EN EL "JAZZ-ROCK" . . . . .</b>	<b>320</b>
<b>23 PENTATONISMO . . . . .</b>	<b>260</b>	El "jazz-rock" . . . . .	320
La escala pentatónica . . . . .	260	Secuencias armónicas en el "jazz-rock" . . . . .	320
Otros tipos de escala pentatónica . . . . .	262	Cadencias en el "jazz-rock" . . . . .	324
Relación pentatonía-acorde . . . . .	262	Resumen armónico . . . . .	324
Uso atonal de la pentatonía . . . . .	264	<b>27 OTROS ESTILOS RELACIONADOS CON EL JAZZ . . . . .</b>	<b>325</b>
<b>24 SUPERPOSICIÓN DE ACORDES . . . . .</b>	<b>265</b>	La influencia del Jazz . . . . .	325
Superposiciones . . . . .	265	La música brasileña . . . . .	325
Armónicos y superposición . . . . .	266	La música latina . . . . .	328
Cifrado . . . . .	267	El bolero . . . . .	330
Superposición de dos acordes . . . . .	267	La música de "rock" . . . . .	331
Escalas . . . . .	270	La música sinfónica y el jazz . . . . .	332
<b>25 DISPOSICIONES (AMPLIACIÓN) . . . . .</b>	<b>271</b>	La música cinematográfica y el Jazz . . . . .	338
Disposiciones con omisiones . . . . .	271	Conclusiones . . . . .	340
Disposiciones con la omisión de la fundamental . . . . .	272	<b>NOTAS . . . . .</b>	<b>341</b>
Disposiciones con tensiones no habituales . . . . .	272		
Disposiciones en el bajo cambiado . . . . .	276		
La disposición del acorde modal . . . . .	277		
<b>26 LA ARMONÍA DE JAZZ EN LA PRÁCTICA MAGISTRAL . . . . .</b>	<b>277</b>		
Introducción . . . . .	277		
<b>LA ARMONÍA EN EL "BLUES" . . . . .</b>	<b>278</b>		
El "blues" . . . . .	278		
Las "blue-notes" . . . . .	279		
Uso armónico de las "blue-notes" . . . . .	280		
Secuencia armónica de "blues" . . . . .	281		
Las escalas de "blues" . . . . .	282		
El "blues" menor . . . . .	284		
Las escalas del "blues" menor . . . . .	284		
Estructuras poco habituales de "blues" . . . . .	284		
<b>LA ARMONÍA EN EL "RAG-TIME" . . . . .</b>	<b>285</b>		
El "rag-time" . . . . .	285		
Secuencias en el "rag-time" . . . . .	286		
Cadencias en el "rag-time" . . . . .	289		
Uso de la disonancia en el "rag-time" . . . . .	290		
Resumen armónico . . . . .	290		
<b>LA ARMONÍA EN EL JAZZ TRADICIONAL . . . . .</b>	<b>291</b>		
El Jazz tradicional . . . . .	291		
Secuencias en el Jazz tradicional . . . . .	292		
Cadencias en el Jazz tradicional . . . . .	294		
Uso de la disonancia en el Jazz tradicional . . . . .	295		
Resumen armónico . . . . .	296		
<b>LA ARMONÍA EN EL JAZZ CLÁSICO . . . . .</b>	<b>297</b>		
El Jazz clásico . . . . .	297		

## IV

### ARMONÍA MODAL . . . . . 343

#### 1 INTRODUCCIÓN . . . . . 344

Los orígenes . . . . .	344
La salmización . . . . .	345
Modos griegos . . . . .	345
El sistema modal griego y el "ethos" . . . . .	348

#### 2 LA MODALIDAD EN LA EDAD MEDIA . . . . . 349

La reforma ambrosiana . . . . .	349
De la modalidad griega a la medieval . . . . .	349
Canto llano o gregoriano . . . . .	349
Modos exacordales . . . . .	350
El "octoechos" (modos litúrgicos) . . . . .	352
Modos de transposición . . . . .	354
La curva melódica modal . . . . .	355
El sistema modal en la Edad Media . . . . .	355

#### 3 DECADENCIA DE LA MODALIDAD MEDIEVAL . . . . . 356

Motivos de la decadencia modal . . . . .	356
Modos jónico y aeólico (Glareanus 1488-1563) . . . . .	357
La música étnica portadora del fondo cultural modal . . . . .	359

#### 4 MODALIDAD (MODOS MODERNOS) . . . . . 360

Introducción . . . . .	360
Clasificación de los modos . . . . .	360

El grado modal .....	361
El funcionamiento modal .....	364
Relación entre los modos .....	367
<b>5 RELACIONES ARMÓNICAS MODALES .....</b>	<b>369</b>
La relación armónica en la modalidad .....	369
Acordes principales y secundarios .....	370
Cadencias modales .....	372
Armonización modal .....	374
<b>6 EL ACORDE MODAL .....</b>	<b>375</b>
Concepto del acorde modal .....	375
Construcción del acorde modal .....	376
Disposición del acorde modal .....	383
Pedal y el acorde modal .....	385
<b>7 USO TONAL DE LA MODALIDAD .....</b>	<b>386</b>
La modalidad en el contexto tonal .....	386
Modalidad y tonalidad .....	386
Función tonal del acorde modal .....	387
Cadencias tonales con acordes modales .....	389
Uso tonal del acorde modal .....	389
El acorde modal como armonía de color .....	390
<b>8 MODALIDAD (MODOS ÉTNICOS) .....</b>	<b>391</b>
Introducción .....	391
Adaptación dodecafónica de los modos étnicos .....	391
Grado o grados modales étnicos .....	392
<b>9 USO TONAL DE LOS MODOS ÉTNICOS .....</b>	<b>396</b>
Concepto .....	396
El acorde modal étnico .....	397
Función tonal del acorde modal étnico .....	398
El acorde modal étnico como armonía de color .....	400
<b>10 MODALIDAD (MODOS SINTÉTICOS) .....</b>	<b>400</b>
Concepto .....	400
Construcción de los modos sintéticos .....	401
Grado o grados modales sintéticos .....	402
Construcción del acorde modal sintético .....	403
Uso tonal del acorde modal sintético .....	404
<b>11 USO TONAL DE LOS MODOS SINTÉTICOS .....</b>	<b>405</b>
Concepto .....	405
El acorde modal sintético .....	405
Función tonal del acorde modal sintético .....	405
El acorde modal sintético como armonía de color .....	405
<b>12 CONCLUSIÓN .....</b>	<b>406</b>
<b>13 LA ARMONÍA MODAL EN LA PRÁCTICA MAGISTRAL .....</b>	<b>407</b>
La armonía modal en la música étnica .....	407
La armonía modal en la música nacionalista .....	410
La armonía modal en la música de jazz .....	414
La armonía modal en la música para imágenes .....	417
NOTAS .....	422

## ARMONÍA DE COLOR .....

<b>1 INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>428</b>
La armonía de color .....	428
Antecedentes históricos .....	429
Tonalidad y atonalidad en la armonía de color .....	431
La disfuncionalidad de los acordes .....	431

<b>2 ACORDES ADIATÓNICOS .....</b>	<b>432</b>
El acorde adiatónico .....	432
Relaciones de proximidad .....	433
Cuatríadas, quintíadas y sextíadas adiatónicas .....	437

<b>3 MECÁNICA DE LOS ACORDES ADIATÓNICOS .....</b>	<b>438</b>
La mecánica de los acordes adiatónicos .....	438
Paralelismos simétricos .....	438
Paralelismos asimétricos .....	440
Paralelismos simétricos y asimétricos en inversión ..	441
Acordes adiatónicos en relación melódica .....	442
Acordes adiatónicos contra pedal .....	444

<b>4 LA OMISIÓN ARMÓNICA .....</b>	<b>447</b>
Introducción a la omisión armónica .....	447
Acordes tríadas sin tercera .....	448
Acordes cuatríadas sin tercera .....	451
Cífrado, inversiones y duplicaciones en la omisión armónica .....	452
Acordes sin la fundamental .....	453
La omisión secuencial .....	456

<b>5 CONSTRUCCIÓN DE ACORDES EN DIFERENTES INTERVALOS .....</b>	<b>458</b>
La disposición en la armonía de color .....	458
Construcciones interválicas .....	458
Propiedades armónicas de las construcciones interválicas .....	459
Transformación interválica de acordes .....	461
"Clusters" .....	464
Construcción de acordes por segunda, quinta, sexta y séptima .....	467

<b>6 SUPERPOSICIÓN DE ACORDES .....</b>	<b>470</b>
Acordes en distintas relaciones de proximidad .....	471
Disposiciones .....	473

<b>7 EL ACORDE MODAL DE COLOR .....</b>	<b>474</b>
La modalidad como color armónico .....	474

<b>8 CONCLUSIÓN .....</b>	<b>475</b>
---------------------------	------------

<b>9 LA ARMONÍA DE COLOR EN LA PRÁCTICA MAGISTRAL .....</b>	<b>476</b>
Introducción .....	476
La armonía de color en el siglo XX .....	476
La armonía de color en la música para imágenes ..	482

NOTAS .....	489
-------------	-----

## VI

## ARMONÍA EXTRATONAL .....

<b>1 INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>492</b>
-----------------------------	------------

<b>2 BITONALIDAD .....</b>	<b>493</b>
Concepto .....	493
Relaciones de proximidad .....	493
Texturas .....	494

<b>3 POLITONALIDAD - ATONALIDAD .....</b>	<b>495</b>
Politonalidad .....	495
Atonalidad .....	495

<b>4 DODECAFONISMO Y SERIALISMO .....</b>	<b>497</b>
Dodecafonismo .....	497
Serialismo .....	497

Construcción serial . . . . .	498	El enfoque armónico . . . . .	580
La mecánica serial . . . . .	499	Influencia estilística en la armonización . . . . .	580
<b>5 LA MÚSICA DE VANGUARDIA . . . . .</b>	<b>502</b>	<b>4 LA ARMONIZACIÓN EXPRESIVA . . . . .</b>	<b>585</b>
Introducción . . . . .	502	Subjetividad y expresividad armónica . . . . .	585
Los nuevos lenguajes . . . . .	502	La expresividad armónica en la armonía de color . . . . .	588
Serialismo integral . . . . .	503	La expresividad en la música para imagen . . . . .	590
La música aleatoria . . . . .	504	<b>5 LA REARMONIZACIÓN . . . . .</b>	<b>590</b>
Indeterminismo . . . . .	506	La rearmónización . . . . .	590
Minimalismo . . . . .	507	La mecánica armónica en la rearmónización . . . . .	590
<b>6 LA ARMONÍA EXTRATONAL EN LA PRÁCTICA MAGISTRAL . . . . .</b>	<b>508</b>	El embellecimiento armónico . . . . .	592
La armonía extratonal en la música del s. XX . . . . .	508	El cambio estético-estilístico . . . . .	592
La música para imágenes . . . . .	514	<b>6 CONCLUSIÓN . . . . .</b>	<b>595</b>
<b>7 CONCLUSIÓN . . . . .</b>	<b>518</b>	NOTAS . . . . .	596
NOTAS . . . . .	519		

## VII

### EL ANÁLISIS ARMÓNICO . . . . . 521

<b>1 INTRODUCCIÓN . . . . .</b>	<b>522</b>
Filosofía del análisis . . . . .	522
Las limitaciones del análisis armónico . . . . .	522
<b>2 EL ANÁLISIS SELECTIVO . . . . .</b>	<b>523</b>
Selección del material armónico . . . . .	523
Análisis cadencial . . . . .	528
Análisis secuencial . . . . .	529
Análisis de sonidos añadidos a la armonía . . . . .	531
Análisis del material armónico expresivo . . . . .	532
<b>3 EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO . . . . .</b>	<b>532</b>
El análisis armónico en la música anterior al s. XX . . . . .	537
El análisis armónico a partir del Impresionismo . . . . .	535
El análisis armónico en la música del s. XX . . . . .	533
El análisis modal . . . . .	541
<b>4 ANÁLISIS DE LA SÍNTESIS ARMÓNICA . . . . .</b>	<b>545</b>
Selección del material armónico. (Hipótesis de trabajo) . . . . .	545
Conclusión . . . . .	560
NOTAS . . . . .	561

## VIII

### EL ARTE DE LA ARMONIZACIÓN . . . . . 563

<b>1 INTRODUCCIÓN . . . . .</b>	<b>564</b>
La creación armónica . . . . .	564
Tipos de armonización . . . . .	565
<b>2 LA ARMONIZACIÓN FUNCIONAL . . . . .</b>	<b>566</b>
La armonización con funciones tonales . . . . .	566
Melodía y armonización . . . . .	571
Los puntos de referencia armónica . . . . .	573
La conducción armónica . . . . .	576
La sofisticación armónica . . . . .	576
El pedal como mejoramiento armónico . . . . .	578
Armonización y modulación . . . . .	579
La resultante armónica (movimientos de voces) . . . . .	579
<b>3 LA ARMONIZACIÓN ESTILÍSTICA . . . . .</b>	<b>579</b>
El estilo armónico . . . . .	579

# 1 ORGANIZACIÓN DEL SONIDO

## Armónicos naturales

Cualquier sonido se caracteriza por varios aspectos: su intensidad, su cualidad tímbrica y, muy especialmente, por su altura. Esta última cualidad depende del mayor o menor número de vibraciones, naturalmente no es un fenómeno exclusivo de la teoría musical sino que obedece a leyes físicas.

La acústica es la ciencia que estudia la percepción del sonido y las causas físicas por las que se produce. La física, con toda su lógica incontestable, no siempre es lo suficientemente adecuada para explicar todo el juego que ofrece una organización sonora como la armonía.

Los armónicos naturales son los sonidos que van sucediéndose en altura a partir de la vibración de un único sonido que los genera y que identificamos como sonido fundamental o armónico. La serie de armónicos que se produce a partir del sonido fundamental es siempre la misma.

EJ: 1.1/1

Por lo tanto, si partiéramos de otro sonido fundamental obtendríamos la repetición exacta de la serie de armónicos, transportada a la nueva distancia.

Como observamos en el ejemplo anterior, cada sonido de la serie tiene asignado un número de orden que tiene la finalidad de identificarlo y clasificarlo. Durante todo este volumen me referiré constantemente a los armónicos indicando su posición y número en la serie. En este sentido, y para una mayor y rápida localización, observaremos que el número que identifica a cada armónico multiplicado por dos corresponde al mismo sonido en la octava superior, como vemos en el ejemplo 1.1/2.

EJ: 1.1/2

En realidad cada armónico expresa numéricamente su proporción respecto al armónico 1. Al sonido fundamental, que se obtiene por la vibración de un único cuerpo sonoro actuando en toda su longitud —por ejemplo una cuerda en tensión— le asignamos el valor 1. Si dividimos este mismo cuerpo sonoro en dos, lo expresamos como armónico 2. Si nuevamente dividimos el cuerpo sonoro en tres obtendremos el armónico 3 y así sucesivamente. Es decir, el armónico 7, solo por poner un ejemplo, es el resultado de dividir en siete partes el cuerpo sonoro generador del armónico 1.

EJ: 1.1/3

En el ejemplo 1.1/3 observamos cómo cada nuevo armónico se produce en la serie a distancias proporcionalmente menores.

Como ya hemos visto, el armónico 1 y el 2 están a la distancia de una octava; entre el 2 y el 3 hay una distancia de quinta; entre el 3 y el 4, de cuarta, y así sucesivamente. Eso significa que, al seguir produciéndose la misma proporción, determinados armónicos no estarán en la afinación exacta que nuestro sistema temperado de afinación requiere. Por ejemplo, entre el armónico 4 y el 5 la distancia es de tercera mayor y entre el 5 y el 6 es de tercera menor. Pero entre el 6 y el 7, a pesar de que su distancia se expresa como tercera menor, realmente no es así. De hecho, al seguir ascendiendo según dicha proporción, como muestra 1.1/4, el armónico 7 se encontraría a una distancia intervalica que nuestro sistema de notación no puede plasmar, ya que no posee ningún símbolo que represente distancias menores al semitono (excepción hecha de la música contemporánea, en la que sí es posible encontrar una simbología adecuada para la partición del sonido a distancias inferiores al semitono).

EJ: 1.1/4

En consecuencia, podemos indicar que el armónico 7 tiene una afinación claramente "calanti", es decir, baja, según nuestro sistema temperado.

En realidad el único sonido de la serie de armónicos afinado con relación a nuestro sistema es el 1, con sus correspondientes repeticiones a la octava, 2, 4, 8 y 16. Todos los demás están desajustados con relación a nuestro sistema temperado.

Durante mucho tiempo la teoría musical mantuvo la serie de armónicos como única base para la organización sonora, y ello provocó durante siglos dificultades insalvables, en especial durante los procesos modulantes, haciendo casi inviable un uso libre del cromatismo. Sólo la afinación temperada llegó a sintetizar distancias entre los sonidos que, aunque en realidad son falsas, han terminado demostrando su eficacia. (1)

Lo realmente significativo de los armónicos es su incidencia en el resultado sonoro en los procesos armónicos. La armonía se sustenta en la lógica de los armónicos y su conocimiento es absolutamente indispensable para comprender el uso simultáneo de sonidos.

Por ejemplo, un acorde de gran simplicidad sonora como la tríada de DO mayor suena con más o menos claridad

según la disposición de las notas que lo constituyen, coincida o no con sus respectivos armónicos.

EJ: 1.1/5



En el ejemplo 1.1/5 a) el acorde está perfectamente equilibrado, su sonoridad es clara y transparente. Parece lógico que sea así, pues se trata de un acorde triada y en consecuencia nada hay en él que pueda entorpecer su nítida sonoridad. Pero como observamos en 1.1/5 b), y a pesar de tratarse del mismo acorde triada mayor, su sonoridad se ha enturbiado sensiblemente. No quiero decir que en realidad suene fuera de lugar sino que su claridad sonora no es de la transparencia de la del acorde del ejemplo 1.1/5 a). ¿Por qué las mismas notas no producen sonoridades igualmente compensadas en ambos casos. Obviamente, a causa de su posición en vertical, circunstancia que viene condicionada por la serie de armónicos. Veamos, en el ejemplo 1.1/6 a) cómo todos los sonidos en vertical son coincidentes con las distancias interválicas en las que hallaríamos los armónicos del sonido fundamental 1.

EJ: 1.1/6



Contrariamente, en la disposición del acorde del ejemplo 1.1/7 algunas de sus notas no coinciden con la resonancia que obtenemos en la serie de armónicos del sonido fundamental 1.

EJ: 1.1/7



Observamos en 1.1/7 que la nota MI, el armónico 5, está desplazada de su ubicación natural, lo que provoca un cambio sustancial en la sonoridad del acorde. No debemos llegar a la

errónea conclusión, sin embargo, de que todas las disposiciones sonoras se deben someter estrictamente al orden de los armónicos, pues en ocasiones, y en función de nuestras necesidades expresivas, actuar al margen de la serie puede ser lo más adecuado. En cualquier caso, su conocimiento y observación nos proporcionarán un criterio riguroso para establecer las necesidades que requieren las sucesiones de sonidos en su disposición vertical.

## Sistema de quintas

El sistema de afinación occidental está construido esencialmente sobre el intervalo de quinta justa, que actúa como generador para la obtención de los restantes sonidos de la escala. Si iniciamos una serie de siete quintas justas ascendentes a partir de la nota FA, obtendremos todos y cada uno de los sonidos de la escala diatónica. (2)

EJ: 1.1/8



Si los ordenamos esta vez a distancias de segunda, como en el ejemplo 1.1/9 obtenemos los siete sonidos básicos sin alteraciones.

EJ: 1.1/9



Lo explicado establece con claridad el hecho de que la quinta justa no es un intervalo más en la teoría musical, sino la base y fundamento de resto de relaciones interválicas.

Si seguimos sumando a izquierda y derecha más intervalos de quinta justa, aparecen sonidos con alteraciones, hasta que finalmente obtenemos sonidos enarmónicos entre sí en los extremos de la serie.

EJ: 1.1/10



Los sonidos expresados en negrita son las

notas que completan los doce sonidos de la escala cromática. Observaremos que los cinco sonidos que faltaban para completar la escala cromática a los siete ya obtenidos en el ejemplo 1.1/9 están ahora presentes en las dos series adicionales. Ambas son enarmónicas entre sí, ya que una escala cromática posee doce sonidos y el ejemplo contiene diecisiete. Cinco de ellos deben ser, pues, repeticiones expresadas enarmónicamente.

Teniendo en cuenta que, tal como he señalado con anterioridad, sólo los armónicos 1, 2, 4, 8 y 16 son exactos en afinación según nuestro sistema actual, resultará que el armónico 3, que corresponde a la quinta justa, presenta una afinación excesivamente alta. Esta inexactitud en la afinación de la quinta fue generando desajustes insalvables hasta que no se asumió el sistema temperado. La quinta justa pitagórica, cuya distancia era mayor

de lo deseable, no lograba la suficiente precisión como para que todo el sistema coincidiera. Observemos en el ejemplo 1.1/11 cómo dos sonidos distintos como SOL $\sharp$  y LA $\flat$ , que deberían, gracias a la enarmonía, estar a la misma altura, son, en la práctica, de distinta afinación.

EJ: 1.1/11



Esta circunstancia dificultó poderse trasladar con exactitud a través de distintas tonalidades. Era imposible, por ejemplo, que un mismo instrumento afinado sobre la quinta pitagórica pudiera obtener sonidos pertenecientes a la armadura de LA mayor (recordemos que posee un SOL $\sharp$ ) y modular hacia la tonalidad de MI $\flat$  mayor sin dificultades (MI $\flat$  mayor posee la nota LA $\flat$ ).

Todo lo explicado nos ayuda a comprender por qué, hasta la llegada de los sistemas de afinación más precisos, la música experimentó restricciones en el uso de cromatismos o cambios más audaces de tonalidad.

## Temperamento

Durante largo tiempo y debido a las dificultades explicadas, los teóricos buscaron con ahínco la solución al problema de la afinación, que empezó a ser acuciante cuando la concepción armónica fue progresando con la incorporación de más sonidos, resultantes de la ampliación de la tonalidad. La armonía cromática y un sentido más libre en el uso de la modulación hicieron más urgente el hallazgo de una solución.

Antes de que se llegara a sintetizar el temperamento de manera definitiva, existieron distintos intentos más o menos afortunados. El sistema elaborado por G. Zarlino (1517-1590), quizá fue el más representativo e importante, aunque los elaborados por Huygens (1691), Holder (1694) y Sauver (1707) no fueron intentos de menor envergadura (3). De todos ellos sólo el elaborado por Werckmeister en 1681 y conocido con el nombre de afinación temperada fue el que, con el tiempo, se impuso como sistema absoluto de afinación. El temperamento fue del agrado de figuras eminentes como Bach y Rameau, que lo defendieron a ultranza (4) y logró lo que los anteriores no consiguieron: que a partir de entonces los sonidos enarmónicos fueran absolutamente coincidentes entre sí. En realidad es un sistema absolutamente falso, ficticio, ya que sólo acaba manteniendo un único sonido de la serie pitagórica, la octava o unísono. Los demás sonidos parten de la división de la octava en doce partes rigurosamente iguales. Cada uno de los sonidos, pues, dejaba de ser coincidente con los restantes armónicos de la serie pitagórica, pero con ello se logró lo que había parecido imposible hasta entonces.

Veamos: si dividimos la octava en doce partes exactamente iguales y las dispersamos a distancias de quinta justa, igual que hicimos en el ejemplo 1.1/9, observaremos que las diferencias existentes han desaparecido. La quinta obtenida con esta operación, y que ahora llamaremos quinta temperada, ha acortado su distancia interválica con relación a la pitagórica y con ello se consigue que el sistema acabe siendo coincidente.

Es cierto que no produce el sistema natural que obtenemos de la propia física del sonido pero, a pesar de tener sus más recórrimos detractores, el sistema se impuso debido a las evidentes ventajas que conllevaba. No obstante debo señalar que entre su elaboración, a finales de XVII, y su implantación en la práctica magistral existe un período de casi un siglo. Parece lógico que apartar el antiguo sistema de la conciencia sonora de los músicos, compositores y, como no, auditeros no fue fácil. Todo lo contrario, sólo a finales del XVIII y principios de XIX el sistema se implantó totalmente. Su absoluta aceptación coincidió con la llegada del Romanticismo y permitió a los compositores una mayor expresividad cromática. Es evidente que ninguna época es igual a otra, que los estilos o tendencias estéticas que genera obedecen a circunstancias varias. Pero no es menos cierto que una época reclama unas condiciones que antes no eran necesarias y sabe beneficiarse de avances que antes no habían estado al alcance de sus antepasados.

## 2 SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SONORA

### Tonalidad-Modalidad

Un sonido cualquiera no tiene por sí mismo ninguna significación especial, sino que sólo la adquiere si está relacionado con otros. Sin embargo, no cualquier combinación de sonidos es suficiente para formar una entidad con

relaciones propias que la estructuren. Sólo las que están perfectamente equilibradas y relacionadas entre sí dan como resultado una organización lógica. Eso significa que el fenómeno musical se basa en sistemas de organización sonora.

Los sistemas de organización sonora son el resultado de largos procesos que se han ido gestando a lo largo de los siglos, pero nuestra concepción actual sólo acostumbra a tener en cuenta los sistemas nacidos y desarrollados en la música occidental. Es decir, nos parece que sólo la tonalidad y, hasta cierto punto, el sistema modal occidental pueden estructurar los procesos musicales. Eso, obviamente, no es así, puesto que en otras culturas y latitudes el fenómeno musical se estructura sobre sistemas de organización distintos.

En el mundo occidental los sistemas de organización sonora han sido variados. Este volumen sólo contempla los más significativos, tanto por ser los de mayor uso como por haber permitido un discurso musical más elaborado y, quizá por ello, más inteligente. Nuestro estudio se centra, pues, en la tonalidad, la modalidad y los sistemas basados en un uso más libre de la tonalidad o su práctica exclusión.

De todos ellos quizá sea la modalidad el sistema más desconocido a pesar de su antigüedad. Su rastro se pierde alrededor del siglo XVI, dando paso a la tonalidad que, desde entonces, ha monopolizado la música culta casi en exclusividad (5). Sólo en las últimas décadas del siglo pasado (sin excluir, desde luego, la música de carácter étnico escrita por los compositores nacionalistas a principios del siglo XX) la modalidad ha vuelto con nuevas fuerzas. Al tener este capítulo un carácter meramente introductorio, no voy a detenerme en enunciar las características de cada sistema organizativo. Sí me gustaría aclarar, sin embargo, que durante el estudio de estos apartados tendremos que ir abandonando la idea de tonalidad como algo exclusivo. No hay un único sistema para organizar el discurso musical, sino que éste cambiará substancialmente de naturaleza dependiendo del origen cultural o la época en la que se desarrolla. En este sentido debo hacer especial mención del capítulo IV (Armonía modal), en el que se evidenciarán las importantes diferencias que existen entre este sistema y la tonalidad.

**EJ: I.2/1**



El ejemplo 1.2/1 está confeccionado en el marco de una tonalidad habitual y está vertebrado en torno a un único sonido que llamamos tónica. Consecuentemente la frase encuentra su lógico objetivo en el I grado o tónica, que es el único capaz de conferir a la línea melódica el reposo necesario.

Naturalmente el sistema que sostiene el último ejemplo no es el único posible. Veamos en el ejemplo 1.2/2 una idea melódica basada en un sistema perfectamente equilibrado pero absolutamente alejado de la tonalidad.

**EJ: I.2/2**



El ejemplo 1.2/2 está confeccionado sobre el sistema de organización modal. Una rutinaria inspección visual del fragmento podría llevar a clasificarlo en función de las alteraciones que contiene y a enmarcarlo dentro del sistema tonal de DO mayor. No obstante, si lo volvemos a considerar con cierta objetividad, observaremos que en este caso no es el DO la nota que tiene una función de reposo, sino el MI. Ello significa que el fragmento no se encuentra en la tonalidad aparentemente expresada, sino que está organizado según un sistema diferente al habitual, el modal y, más en concreto, en modo frigido.

Naturalmente, modalidad y tonalidad son conceptos que han ido enriqueciéndose y relacionándose el uno con el otro durante todo el siglo XX a través de la praxis compositiva.

**Campo armónico**

Como he señalado con anterioridad, un sonido por sí solo no es lo suficientemente explícito. Sólo la progresión de varios sonidos empieza a producir en nuestra conciencia la sensación de un lenguaje definido. Sin embargo, no cualquier combinación sonora será capaz de organizarse coherentemente por sí sola. Hay que tener en cuenta, además, cierto grado de subjetividad, pues, en función de las influencias u orígenes culturales la percepción de cada receptor variará: determinado fragmento puede provocar diferentes sensaciones de organización o incluso ninguna.

Definiremos como campo armónico la suma de sonidos capaces de organizarse por sí solos en conceptos superiores a sí mismos. Las combinaciones de sonidos pueden encontrarse en relación melódica (consecutiva u horizontal) o bien en relación armónica (simultánea o vertical). En realidad todo lo explicado en el subapartado anterior referente a los sistemas de organización sonora define los campos armónicos por el hecho de agrupar sonidos en estructuras con personalidad propia.

La tonalidad es un campo armónico perfectamente definido por la suma de sus siete sonidos, que trabajan entre sí con el objeto de organizarse y diferenciarse de otros campos armónicos similares o radicalmente distintos. Por su parte, cada acorde también es un campo armónico claramente diferenciado de los demás, no importando su construcción o número de notas sino su clara desvinculación de los demás sonidos del sistema. Evidentemente, cualquier número de sonidos —como naturalmente pueden ser las escalas— que sea capaz de agruparse diferenciándose de los demás lo consideraremos como campo armónico.

Conocer y detectar convenientemente los campos armónicos que existen en toda composición deberá ser uno de nuestros principales objetivos. Veamos en el ej. 1.2/3 cómo el desarrollo melódico nos empuja a considerar un único campo armónico.

EJ: 1.2/3

CAMPO ARMÓNICO DE SOL M

The musical notation shows a melodic line in G major (one sharp) in 2/4 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Dynamic markings are *mf* at the start, *p* under the first measure, *poco* under the second measure, and *p* under the third measure. A bracket above the staff spans the entire line, labeled 'CAMPO ARMÓNICO DE SOL M'.

No obstante en el ejemplo 1.2/4 existe más de un campo armónico, además del que define la armadura, a causa de su desarrollo melódico.

EJ: 1.2/4

CAMPO ARMÓNICO DE SOL M      CAMPO ARMÓNICO DE MI♭M

The musical notation shows a melodic line in G major (one sharp) in 2/4 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B♭4, A♭4, G♭4, F4, E4, D4, C4. Dynamic markings are *mf* at the start, *p* under the first measure, *poco* under the second measure, and *p* under the third measure. Brackets above the staff indicate two harmonic fields: 'CAMPO ARMÓNICO DE SOL M' for the first seven notes and 'CAMPO ARMÓNICO DE MI♭M' for the last seven notes.

Este ejemplo se inicia con el predominio absoluto de la tonalidad inicial. No obstante, su desarrollo melódico va generando, de manera evidente, otro campo armónico. La detección de cada uno de ellos es de suma importancia durante los procesos de armonización, pues de lo contrario perderían sentido y personalidad. Pueden existir dos o más campos armónicos simultáneos. La tonalidad, como campo armónico por excelencia, puede poseer en su interior campos armónicos definidos, como son las formaciones de acordes.

EJ: 1.2/5

CAMPO ARMÓNICO DE FA M

The musical notation shows a melodic line in F major (one flat) in 2/4 time. The notes are F4, G4, A4, B♭4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B♭4, A4, G4, F4. Chord labels 'FA', 'SI♭', 'DO', and 'FA' are placed under the first four notes. A bracket above the staff spans the entire line, labeled 'CAMPO ARMÓNICO DE FA M'. A bracket below the staff spans the first four notes, labeled 'CAMPOS ARMÓNICOS DE ACORDES'.

En el ejemplo 1.2/5 observamos la simultaneidad de dos campos armónicos horizontalmente. Veamos en 1.2/6 la posibilidad de obtener dos campos superpuestos verticalmente, por el hecho de sumar más de un acorde en vertical además de la tonalidad en que está posicionado.

EJ: 1.2/6

The musical notation shows two vertical harmonic fields. The top field is labeled 'CAMPO ARMÓNICO DEL ACORDE DE SOL M' and the bottom field is labeled 'CAMPO ARMÓNICO DEL ACORDE DE FA M'. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B♭4, A♭4, G♭4, F4, E4, D4, C4.

**Tensión-Reposo**

La música es un arte estructurado en el tiempo; es decir, no permite obtener una impresión global de la obra hasta que ésta ha terminado. En otras disciplinas artísticas no se da la misma circunstancia; en pintura o en escultura se puede captar la totalidad de una obra con rapidez, pues se trata de artes que no dependen de su duración en el tiempo. Contrariamente, en la música o en las artes que se basan en el mismo concepto, como las representaciones teatrales o cinematográficas por poner tan sólo dos ejemplos, el factor tiempo es un elemento