

Acerca de la armonía funcional en la música tonal Informe de una investigación

Por Gustavo Adolfo Yepes Londoño, MA.

Introducción

El trabajo investigativo, que ha dado como resultado la tesis aquí propuesta en forma sintética, ha sido emprendido y desarrollado en las aulas mismas de clase, por propia decisión y sin apoyos económicos, a través de mi trabajo sucesivo en tres universidades: Nacional de Colombia (Bogotá), de los Andes (ibid.) y de Antioquia (Medellín), institución, ésta última, donde se concluyó. Las materias que sirvieron de escenario para la experimentación fueron la *Teoría integrada* (o *Materiales y estructuras* o *Estructuras de la Música*) 1,2,4 y 6 y la *Armonía*, en todos sus niveles.

Simultáneamente con ésta, se desarrolló una segunda tesis, que formará parte de un posterior informe, junto con una tercera formulación, que se concretó alrededor de mi labor en la Universidad de Antioquia, especialmente como tutor musical de la tesis de maestría en Literatura colombiana, de la profesora Margarita M. Velásquez de Cárdenas, acerca de la teoría literaria de los géneros como asunto principal de aquella, titulada “La Música en la Poesía de León de Greiff”. La taxonomía correspondiente se

comparó con la usual actual de la morfología musical, poco homogénea universalmente, por cierto, con el fin de proponer una visión teórica sistemática y denominaciones más rigurosas.

Como se podrá concluir, esta tesis tiene que ver con el aspecto analítico de la música, tal como debe ser emprendido en una asignatura como la Teoría integrada, que abarca el contrapunto, la armonía, la morfología y la melódica.

No sobra insistir en que lo aquí expuesto es una apretada síntesis de conclusiones esquemáticas acerca de algunos aspectos de la teoría musical, que pueden y deben ser tratados más detalladamente y con ejemplos, en un futuro próximo. Sin embargo, no quiero dejar de consignar en el presente artículo los más importantes y novedosos asertos que le son propios y que podrían llamar la atención de los especialistas desde ahora. Sería altamente deseable que surgieran discusiones académicas entre colegas de diferentes entidades universitarias y conservatorios alrededor de estos temas, lo que permitiría no sólo afinar o modificar alguna apreciación que así lo necesite, sino comprobar mis conclusiones con los ensayos analíticos que quieran ser propuestos.

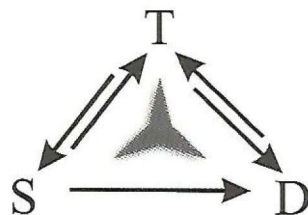
Nueva nomenclatura abreviada

46

Prolegómenos. En el proceso histórico que va de la armonía modal (resultante de la práctica contrapuntística de la polifonía temprana hasta el Renacimiento) a la tonal, los modos medievales, derivados a su vez de los griegos y, más cercanamente, de los litúrgicos del canto llano, convergen en los dos modos o tonalidades principales (mayor y menor); el primero, síntesis de los modos jónico, lidio y mixolidio; el segundo, de los modos dórico, frigio e hipodórico (eólico); los acordes contruidos sobre los grados 1,4 y 5 de esas escalas diatónicas mayor y menor van ganando importancia jerárquica sobre aquellos de los otros grados (2,3,6 y 7). La música tonal abarca, para el lenguaje erudito occidental, el período comprendido entre el final del siglo XVI y principios del siglo XX, en algunos casos, en cuanto se refiere a la música erudita.

La música tonal. La necesidad de la diferenciación o contraste entre las llamadas *tensión* y *relajación*, para un lenguaje que, como el musical, transcurre en el tiempo (sincronismo), se finca en medios como la variedad tímbrica, los altibajos dinámicos, la cambiante densidad rítmica, las melodías que ascienden o descienden, los variados *tempi*, los diversos modos de las articulaciones y otras herramientas. En la música tonal, gran parte de la responsabilidad recae sobre una sintaxis musical básica de dos estados: tensión (pequeña o grande) y reposo o equilibrio, a saber —para la música de lenguaje tonal—, la armonía de subdominante y dominante y la de tónica, de tal manera que las progresiones fundamentales son las siguientes, que pueden explicar todas las posibles progresiones de acordes, no sólo de los principales citados, sino aún las de éstos con sus derivados, como se aclarará más adelante (cuadro 1).

La única secuencia estadísticamente rara es D—S que, cuando se la halla, no suena de esa manera, sino que la subdominante parece más bien como a) un adorno entre dominantes, cuando se tiene la progre-



Cuadro 1

sión D—S—D, b) como un enlace modal o c) como una tónica alterna, más exactamente cuaternaria, como veremos más adelante, (cuando no sigue una función dominante), quizás por el hecho mismo de que la disminución de tensión es como un paso a un reposo relativo, en una de tres formas más comunes: V-IV, V-IV₆ o V₆-IV₆.

Ahora bien, la sintaxis tonal presenta dos opciones en las que la funcionalidad no aparece y la melodía parece ser la norma predominante o preeminente, porque la armonía parece seguirla en forma paralela y obediente. Originada la primera en el modalismo, ya desde la alta Edad Media, la cual podemos denominar como de *armonías melódicas* o bien, *melodías armónicas*, para la construcción de cadenas cordales (de acordes): se trata del *fabordón* o progresión de líneas melódicas paralelas o *melodía gruesa*, normalmente por intervalos de 3as. y 6as.; la segunda opción es la de las *secuencias* o *series armónicas*, basadas en una célula funcionalmente correcta que se desplaza, cita, copia o transporta, ascendente o descendentemente. Para estos casos, en consecuencia, no se hace pertinente el cifrado funcional (S,D,T,...) sino el numérico (I, ii,...), que puede explicar mejor los fenómenos ligados con la precitada *melodía armónica*. Veamos un ejemplo en el modo menor:

$V_{\frac{2}{2}}-i_{\frac{6}{6}}$, iv_2-VII_6 , III_2-VI_6 , $ii^{\circ}_{\frac{2}{2}}-V_{\frac{6}{6}}-I$.
 célula cadencia

La célula de la serie, subrayada, es sintácticamente correcta y ha sido calcada o transportada en forma descendente hasta llegar finalmente a una cadencia.

Progresiones cordales:

funcionales (sintácticas) o | fabordones o *melodía gruesa*
 melódicoarmónicas..... | series o secuencias

El menor uso, a partir del siglo XVII, de los acordes sobre los grados 2,3,6 y 7 de una escala dada, se da ostensiblemente no ya en un relativo pie de igualdad en la ocurrencia (característica del modalismo), sino como formas derivadas o subsidiarias de los principales, en una de dos maneras: como reemplazantes de éstos o como su prolongación, en un orden también muy claro: primero el principal, después el derivado; raramente el contrario, porque sonaría modalmente.¹ Es decir, I-vi (T-T') y no vi-I, por ejemplo.

En este punto, es imprescindible que me refiera sucintamente a lo que significa en la armonía la palabra *función*. Si la que hemos denominado *sintaxis musical tonal* se basa primordialmente en progresiones características (movimientos cadenciales) de los estados ya descritos de tensión mayor y/o menor y equilibrio-reposo, es claro —como puede inferirse de la práctica compositiva tonal— que los acordes de tónica, dominante y subdominante cumplen esos papeles o *funciones*, de acuerdo con sus componentes, jerarquizados según su dependencia y generación de y por el fundamental o generador.

La *tabla de armónicos* de un sonido fundamental o generador, tal como se conoce por la física del sonido

(acústica), es la siguiente, denominada con los grados de la escala y dada una sucesión escalar “mayor” $1_0, 2_0, 3_0, 4_0, 5_0, 6_0, 7_0, 1_1, 2_1, 3_1, 4_1, 5_1, 6_1, 7_1, 1_2, 2_2, 3_2, \dots$, supuesto en ella el grado 1_{-1} como generador y *f* como su frecuencia: (cuadro 2)

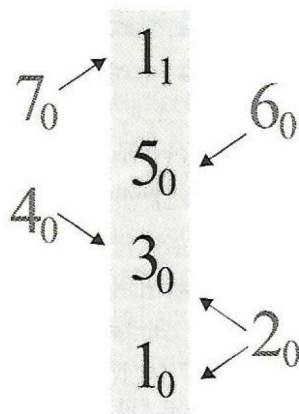
Por esta tabla puede fácilmente explicarse el porqué: a) de los acordes triádicos mayores (<1,3,5>, en el caso del grado 1), compuesto por sus armónicos más próximos; b) de los acordes menores (<10,12,15>, parciales todos del fundamental) y c) de la diferente función y sensación sonora (percepción) de los grados de la escala, unos de equilibrio (los anteriores) y otros de tensión (aquellos grados que son armónicos lejanos del fundamental): (cuadro 3a)

Los grados 2,4,6 y 7 son armónicos lejanos, débiles y en octavas apartadas de su generador, diferentemente de lo que ocurre con los sonidos pertenecientes a la *columna tonal*. Paradójicamente, el grado 1 sería quinta justa (3f) del 4, si éste se tomara como generador, lo que explica la pertinencia del concepto del 4 como *subarmónico* y del acorde IV como uno de los tres principales de la tonalidad.

Si llamamos al cuadro anterior, junto con sus grados inscritos (1,3,5), “columna tonal” o conjunto de sonidos escalares de reposo - equilibrio, tendremos que el acorde del grado 4, al cual llamaremos aquí y ahora IV como ha sido usual, consta de los elementos <4,6,1>, de los cuales el 4 tiende al 3 y el 6 al 5, como indica el cuadro; es decir que el IV tiene

f	1_{-1} (do)	9f	2_2 (triple de 3f, relación $9/3 = 3/1$) (re)
2f	1_0	10f	3_1 (doble de 5f)
3f	5_0 (sol)	11f	4_2 (algo más alta que la artísticamente usada)
4f	1_1 (doble de 2f)	12f	5_1 (doble de 6f)
5f	3_1 (mi)	13f	6_2 (algo más baja que la artísticamente usada)
6f	5_1 (doble de 3f)	14f	7_b (doble de 7f)
7f	7_b (algo más baja que la artísticamente usada)	15f	7_2
8f	1_2 (doble de 4f)	16f	1_3 (doble de 8f)

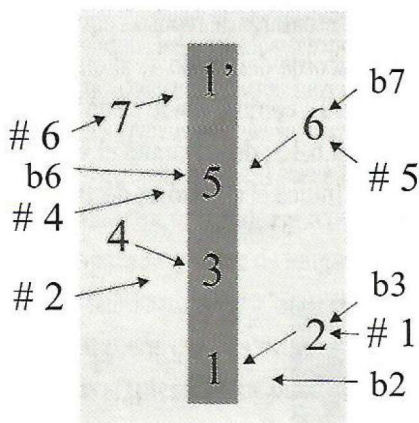
cuadro 2



cuadro 3a

un cierto grado de tensión (menor, por contener el 1, principal grado de reposo) que se resuelve en el acorde I. El V comporta la tensión mayor, pues consta de los sonidos <5,7,2>, de los cuales el 7 (*sensible, leading tone*) tiende “fuertemente” al 1' (centro tonal), precisamente por su cercanía a él (semitono); el grado 2 puede resolver en el 1 o en el 3.

El cuadro anterior, completado hasta abarcar el cromatismo armónico (siendo el área sombreada el modo mayor), sería así: (cuadro 3b)



cuadro 3b

Los enlaces o conducciones de acordes se logran con toda seguridad si se comprende este cuadro, incluso para los casos más extremos de cromatismo. Por ejemplo, el acorde < b2₁, 4₁, 5₁, 7₁, #2₂ > deberá resolverse al tónico así :

b2 va a 1, 4 a 3, 5 permanece, 7 a 1 y #2 a 3; luego el acorde de destino es < 1₁, 3₁, 1₂, 3₂ >

Supongamos un acorde alterado corriente, por ejemplo el de V_{5#7} :

< 7₁, 4₂, 5₂, 2#₃ >. En este caso, el 7 va a 1, el 4 a 3, el 5 no cambia y el #2 va a 3: < 1₂, 3₂, 5₂, 3₃ >. (3a. duplicada por movimiento contrario).

La excepción es la de salto en una o más de las voces, ya que no siempre el movimiento es por grado conjunto. Los saltos se dan entre grados diatónicos del mayor o del menor (de la tonalidad inicial o de la de destino modulatorio), mucho más que hacia sonidos cromáticos de *adorno*.

Los grados inestables diatónicos se pueden mover al contrario de lo indicado aquí, cuando hacen movimientos escalares (grados conjuntos de escala completa o incompleta).

Veamos ahora cómo se comportarían los acordes de los demás grados de la escala, en comparación y relación con los principales (I, IV, V): (Cuadro 4)

El II tiene 2 sonidos claramente subdominantes (4,6) y 1 dominante (2).

El III tiene 1 sonido claramente tónico (3), 1 claramente dominante (7) y 1 neutro (5).

El VI tiene 2 sonidos claramente tónicos (1,3) y 1 subdominante (6).

El VII tiene 2 sonidos claramente dominantes (7,2) y 1 subdominante (4).

El IV no pertenece a este grupo, pero recordemos que tiene 1 sonido claramente tónico (1).

Consiguientemente:

a) El II tiene una función de subdominante secundaria o de dominante cuaternaria. En la armonía en 4 partes, duplica su 3a. (4o. grado) si reemplaza a IV; su fundamental (*root* en inglés, 2o gr.), si sigue, es decir, si prolonga funcionalmente a éste; su fundamental también, si hace función de dominante cuaternaria, pues sería su único grado constitutivo con carácter de dominante.

b) El III, función de tónica terciaria o dominante terciaria (III₆). En el primer caso, duplica su funda-

II: < 2,4,6>	VI: < 6,1,3>
III: < 3,5,7>	VII: < 7,2,4>

cuadro 4

mental, que es su único grado constitutivo claramente tónico; en el segundo, se presenta más comúnmente en primera inversión (III₆) y duplica su 3er. grado (5o. de la escala), que es justamente la fundamental del V.

c) El VI, función de tónica secundaria o de subdominante terciaria. En el primer caso, duplica su 3a. (grado 1 de la escala), ya que reemplaza a I; su fundamental (6o. de la escala), cuando sigue a I, prolongando su función de tónica; asimismo, duplica su fundamental en el caso de funcionar como subdominante terciaria, ya que ella (6o. grado escalar) es el único elemento claramente subdominante.

d) El VII, función de dominante secundaria o de subdominante cuaternaria. Este acorde, en cualquiera de los dos funciones, cuando es basado en la sensible, es disminuido y, por tanto, su presentación menos disonante es vii₆ (3a. menor y 6a. mayor sobre el bajo, que es el 2o. grado de la escala). Duplica entonces el bajo (3a. del acorde) por no ser éste parte del tritono, cuyos constitutivos tienen, además, resolución obligada hacia los grados 1 y 3 de la escala. Hay una notable excepción en la literatura musical, ya desde el Renacimiento, consistente en que, cuando el acorde está en posición melódica de 5a., duplica esa 5a., para moverse por movimiento contrario hacia 3, la una y hacia 5, la otra (muchas veces, además, proviene del acorde IV, lo que parece justificar tal duplicación). Cuando el acorde está basado en la subtónica (b7 del mayor o 7 natural del menor), tiene carácter de dominante secundaria modal o de subdominante terciaria, como ya queda dicho. En ambos casos suele duplicar su fundamental, como acorde modal que es (así era la práctica predominante en el Renacimiento);

como su 5a es la fundamental del IV, puede duplicarse al cumplir tal función (aún cuando el acorde sea disminuido).

e) El IV, función de subdominante principal o de tónica cuaternaria. Como los otros principales (I y V) duplica su fundamental cuando hace su papel de subdominante; pero cuando es tónica cuaternaria (IV₆ en vez de VI en la cadencia *rota especial*, nombre aquí propuesto), duplica su 5a., que es el grado 1 de la escala y único constitutivo con ese carácter. (Igual que en el caso anterior, para la segunda inversión -IV₄⁶-, ya que su función es la de tónica sin resolver -doble adorno de apoyo o de paso-).

Nota: La segunda duplicación posible, tanto en acordes principales como derivados que sean mayores o menores, es la de la 5a., segundo armónico de la fundamental. Asimismo, en los acordes principales es posible triplicar la fundamental y en el I, aún cuadruplicarla (para la armonía en 4 voces).

Estas relaciones jerárquicas de las tres funciones pueden sintetizarse en este cuadro: (cuadro 5)

(Empleamos en este caso los números romanos en mayúsculas genéricas, porque no estamos hablando de modo mayor o menor, sino de cualquiera de ellos).

La interpretación de este cuadro es así: en cualquiera de las progresiones sintácticas tonales arriba descritas (Cuadro 1), pueden realizarse prolongaciones o sustituciones de funciones principales por secundarias, terciarias o cuaternarias, siempre y cuando se mantengan suficientes principales como para que no pierda el oído la percepción de cuál es el centro tonal. Por ejemplo :

D-T podría tomarse como V-I, VII₆-I, III₆-I, V-VI, V-III, V-IV₆... (principales y sustituciones).

S-T podría tomarse como IV-I, II-I₆, VI-I, II-III, IV-VI, IV-III... (principales y sustituciones).

T-S podría tomarse como I-VI- IV-II. (Principales y prolongaciones funcionales homólogas).

De lo anteriormente expuesto podemos deducir una nomenclatura funcional más simple, diferente

Función	T	S	D
Principal	I	IV	V
Secundaria	VI	II	VII ₆
Terciaria	III	VI	III ₆
Cuaternaria	IV ₆	VII ₆	II

cuadro 5

de la que ha sido practicada por algunas escuelas europeas, que utilizan también las letras T, D y S, pero con profusión innecesaria de símbolos adicionales (cfr. Harmonielehre de Diether de la Motte, por ej., o los textos rusos de armonía). Podría ser simplificada notablemente y, además, aplicada por igual al mayor y al menor, sin necesidad de tomarlos como diferentes en su comportamiento funcional, lo que no tiene sustento en el análisis de la literatura musical.

50

La que propongo y he venido utilizando con éxito total² en mis clases de los últimos 10 años en las tres universidades citadas al principio de este trabajo, es la siguiente: refirámonos al cuadro 5 y releámoslo de acuerdo con las siguientes convenciones: llamemos T a la tónica principal, T' a la secundaria, T'' a la terciaria, etc., y lo mismo con D y S. Utilicemos un subíndice para indicar sobre cuál grado del acorde está éste construido (bajo), si no está en estado fundamental (sobre el 1 del acorde); superíndices para indicar características específicas de las voces superiores, por tanto del acorde mismo, no determinables sin su ayuda (4,7,9...); y prefijos (# o b), para expresar un ascenso o descenso, de la fundamental misma o de aquellos subíndices o superíndices (#S', b5, #6...). Las minúsculas serán la expresión de que el acorde funcional *principal* es menor, *no necesariamente el acorde mismo derivado*. Por ej., D'₃ nos está diciendo que se trata del acorde disminuido vii₆, dominante secundaria (la principal, el V, es mayor) construida sobre su tercera, es decir, que está en primera inversión. D⁷ significa V₇; bs'₃ será el acorde napolitano, pues s es iv (menor), s' = ii^o, bs' = bII y bs'₃ = bII₆; D_{b5}⁷ es el acorde francés, es decir el acorde V con 7a., con bajo en su 5a. descendida. Po-

dría preguntarse alguno para qué otra nomenclatura, habiendo otras ya. La respuesta es que la nomenclatura funcional demuestra un análisis más comprehensivo, enriquecedor y sistemático; además, esta nomenclatura funcional es más sintética y sencilla que las demás funcionales. Expliquémosnos mejor: debemos conocer todos los sistemas, ya que cada uno tiene una aplicación y utilidad particulares. El bajo cifrado del Barroco y del Clasicismo y la cifra popular contemporánea (C₆, F#^o,...) sirven para efectos prácticos de ejecución musical, especialmente para improvisar, pero no para analizar funcionalidad armónica. Hablar de acordes por medio de números romanos es una primera aproximación al análisis y una buena descripción de lo que ocurre en ciertos casos especiales como las series o secuencias y el fabordón; el cifrado con números romanos en mayúsculas y minúsculas (sistema de los Estados Unidos) es aún más enriquecedor y significativo pues denota si el acorde es mayor, menor, disminuido o aumentado; el cifrado funcional de algunos teóricos europeos va más allá, pues describe algo más que el grado básico del acorde en cuestión, al hablar de su funcionalidad y reducir siete criterios simplemente escalares a tres sintácticos, pero con dos problemas, como ya vimos: innecesaria complejidad de símbolos y diferentes ideas funcionales para los modos mayor y menor. Hagámonos un cuadro elemental de nuestra propuesta: (cuadro 6)

Este sistema, de tratamiento funcional homólogo para mayor y menor, facilita el análisis armónico del cromatismo, no sólo del Romanticismo, sino aún desde algunas obras del propio período clásico, cuando las tonalidades homónimas o *paralelas* (por ej, Do mayor y do menor, C y Cm, o C y c, según diferentes sistemas occidentales) parecen coexistir como un amplio campo tonal isocéntrico o tonalidad ampliada al mayor y menor. Un ejemplo puede arrojarnos mayor claridad sobre el uso de la cifra funcional aquí propuesta:

Supongamos la cadena armónica siguiente, descrita con el cifrado literal —numérico— :

Dm - Eb/G - G#°7 - A - D7/F# - G - G/F - C/E - C7 - Fm
 - Db - G°/Bb - E°7/G - D/F# - D/A - A
 (C#o7/G)

El cifrado funcional sería:

t - bs₃' - (D^{b7}) - D - (D⁷) - [S=D] - D₇ - [T₃=D₃] - D⁷
 - t - t' - s₃' - [D^{b7}₃=D^{b7}₅] - T₃ - D⁴ - D

y se interpretaría o describiría así: tónica menor; napolitano sobre su 3ª; dominante del acorde siguiente (el paréntesis significa "del acorde siguiente"), con 7 descendida; dominante; dominante del acorde siguiente, sobre su 3a. y con 7a.; subdominante mayor, que se iguala a dominante de la tonalidad siguiente (uso del corchete para el cambio de función de un acorde dado); dominante de esa nueva tónica, sobre su 7a; tónica mayor, sobre su 3a., que cambia su función a dominante de la próxima tonalidad; la misma dominante, con 7ª.; nueva tónica menor, anunciada ya por su dominante; tónica secundaria (acorde del 6. grado); subdominante secundaria de la tonalidad menor homónima (acorde disminuido), sobre su 3a; dominante secundaria con 7a. bajada, sobre su 3a., que se iguala enarmónicamente a la dominante secundaria con 7a. descendida, sobre su 5a. (otra *ortografía*, en este caso, E°7=C#°7) ; tónica mayor sobre su 3a.; dominante con 4a. y 6a. (I₄⁶); dominante. (cuadro 7)

Etapas o niveles de cromatismo. El cromatismo es un lenguaje melódico y armónico que, para la

música occidental postcristiana, comienza desde temprano con la *musica ficta*, pero que va presentándose cada vez más hasta el Romanticismo, aunque no siempre en forma linealmente creciente. En el Renacimiento, por ejemplo, hay casos corrientes como el de los madrigalistas de fines del siglo XVI y especiales como el muy conocido de Carlo Gesualdo; J.S. Bach lo utiliza de diversas maneras, más que todo con nuevas dominantes modulantes; en cada período histórico, en fin, hallamos compositores que se sirven de él más que otros. Sin embargo, el cromatismo de un período dado no es ni suena igual que el de otro. Una cosa son Palestrina, Monteverdi o Marenzio; otra, el precitado Gesualdo; otra es Sweelinck ; otra es Bach, que escribe obras cromáticas a su manera, pero nó como los clásicos o los románticos (Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin, Mendelssohn, Brahms). Un cromatismo más abultado aparece en Liszt o en Wagner, quienes llevan el tonalismo hasta sus límites, casi hasta el pantonalismo, a fuerza de evitar cadencias.

El criterio para comprender el desarrollo y diversa significación de tales distintas maneras de hacer cromatismo puede basarse en los niveles o etapas siguientes, no absolutamente separables en la Historia:

1. Uso de acordes triádicos pertenecientes al campo tonal total (o casi), por simple conducción o enlace de las voces o partes según la lógica meló-

I = T	i = t
ii = S' (o D [°])	ii° = s' (o d [°])
iii = T'' (iii ₆ = D [°])	III = t''
IV = S (Iv ₆ = T [°] , en cad. Rota esp.)	iv = s (iv ₆ = t [°]), IV = S
V = D	V = D (v = d, modal)
vi = T' (o S'')	VI = t' (o s''), (#vi° = #S'')
vii° = D' (o S''')	vii° = D' (bvii = d', modal)
(mayor)	(menor)

cuadro 6

dica (primer pantonalismo, de Gesualdo sobre todo, pero también de O. di Lasso, por ejemplo en sus *Sybillae*).

2. Uso de *interdominantes* o dominantes secundarias (por ej., J. S. Bach).

3. Tonalidad ampliada, región tonal y acordes alterados (Romanticismo).

4. Armonía y melodías basadas en *escalas exóticas* (Nacionalismos).

5. Neomodalismo y segundo pantonalismo.

Nomenclatura de los acordes diatónicos y cromáticos más comunes, sin interdominantes.

Ejemplos para C.

El acorde menor del 1er. grado	t	(Cm)
El acorde mayor del 1er. grado	T	(C)
El acorde napolitano (<4,b6,b2'>)	Bs ₃	(Db/F)
El de 2o. grado con 5a. disminuida	#S ⁷ (modo mayor)	(D#°7)
El de 2o. Grado con 5a. disminuida	s ₃	(D°/F)
El de 2o. grado melódico con 5a. justa	S'	(Dm)
El de 3er. grado descendido mayor (<b3,5,b7>)	t''	(Eb)
El de 3er. grado ascendido menor (<#3,5,#7>)	T''	(Em)
El de 3er. grado del menor con 5a. ascendida	t'' ^{#5} , d'' ^{#5}	(Ebaugm/G)
El de 4o grado con 3a. descendida (<4,6b,1>)	s	(Fm)
El de 4o. grado del menor melódico (<4,#6,1>)	S	(F)
El acorde menor del 5o. grado	D	(Gm)
El acorde aumentado del 5o. grado	D ^{5#} (modo mayor)	(G#5 o G+)
El acorde disminuido del 5o. grado	D ^{5b}	(G°)
El acorde de 5o gr. con 7a, 5a. dism. (francés)	D ⁷ _{5b}	(G7/Db)
El acorde mayor del 6o. grado descendido	t'	(Ab)
El acorde menor del 6o. grado melódico	T'	(Am)
El acorde mayor del 7o. grado descendido (o del 7o. menor natural)	d', s'''	(Bb)
El acorde de 7o. gr. con 7a. dism.	D ⁷ _{b7}	(B°7)
El acorde mayor de sensible (<7,#2,#4>)	D ^{#3#5} (modo mayor)	(B y B7)
El acorde de sensible con 3a. y 5a. desc. (alemán)	D ⁷ _{3b}	(Bo7/Db), nó Db7°!

52

cuadro 7

Notas

- 1 Recordemos, de paso, que la teoría musical siempre siguió a la práctica compositiva, tratando de explicar, tan sistemáticamente como fuera posible, las prácticas anteriores. En este caso, se encontró estadísticamente.
- 2 No hemos hallado, mis estudiantes y yo, un solo caso que pudiera ser explicado por ella, examinados ejemplos muy numerosos de la música desde el Barroco temprano hasta el último Romanticismo, por lo menos, a pesar de que los animé a intentarlo. Recordar que deben excluirse series y armonías melódicas