

TEORÍAS EN ARMONÍA: PRINCIPIOS Y CONCEPTOS

Juan Pablo Moreno
Investigador independiente

Resumen:

Pese a que el dominio de la dualidad mayor-menor ha perdido importancia en la realidad compositiva contemporánea, predominando sólo en la composición en el ámbito de las músicas populares y los medios audiovisuales, la armonía tonal sigue siendo fundamental en el ámbito de la teoría musical. Existen en la tradición musical distintos modelos teóricos armónicos que conviven, los cuales se han desarrollado en distintas épocas y se han establecido con mayor o menor preponderancia en distintas zonas geográficas. El presente trabajo pretende ampliar los puntos de vista que han desarrollado otros autores sobre las teorías armónicas y modelos analíticos, con el fin de aportar al desarrollo de su estudio. Para ello se presenta una revisión de modelos teóricos relevantes como son el bajo cifrado, bajo fundamental, la teoría de grados y la teoría funcional, además de agregarse la nominación absoluta de acordes como objeto de estudio sumado a los modelos antes mencionados.

Palabras clave: Armonía, bajo cifrado, bajo fundamental, teoría de los grados, teoría funcional, nominación absoluta.

Recepción: 10-02-2020

Aceptación: 23-02-2020

INTRODUCCIÓN

Pese a que el dominio de la dualidad mayor-menor ha perdido importancia en la realidad compositiva contemporánea, predominando sólo en la composición en el ámbito de las músicas populares y los medios audiovisuales, la armonía tonal sigue siendo fundamental en el ámbito de la teoría musical. El estudio de la armonía es un dominio disciplinar que entrega herramientas metodológicas para el análisis musical del corpus de obras compuestas bajo los principios del sistema tonal. Por lo tanto, y considerando que el canon de obras interpretadas en el marco de la institucionalidad musical tradicional se

conforma principalmente de obras del siglo XVIII y XIX¹, la importancia del estudio de dicha disciplina es un pilar en el proceso formativo de todo músico.

Los modelos analíticos pretenden dar marcos o puntos de referencia para dotar de sentido armónico a los sonidos simultáneos y sus sucesiones buscando, por una parte, establecer sistemas de nomenclaturas que den cuenta de su estructura interválica, y, por otra, establecer relaciones de jerarquías entre sonidos que se suceden.

Existen en la tradición musical distintos modelos teóricos que conviven, los cuales se han desarrollado en distintas épocas y se han establecido con mayor o menor preponderancia en distintas zonas geográficas. Como señala García Gallardo², existe una carencia de tradición investigadora en esta área en lengua española, lo que conlleva una falta de consenso tanto en la terminología, como en la clasificación de dichos modelos. Un caso distinto ocurre, por ejemplo, en lengua alemana, donde existen numerosas publicaciones y recursos disponibles para el estudio en esta materia y donde muchos autores han dedicado parte de su trabajo a ella, como Büsing³, Hussong⁴, Kaiser⁵, por mencionar sólo algunos.

El presente trabajo pretende ampliar los puntos de vista que han desarrollado otros autores sobre las teorías armónicas⁶ y modelos analíticos, con el fin de aportar al desarrollo de su estudio. Para ello se presenta una revisión de modelos teóricos relevantes como son el bajo cifrado, la teoría de grados y la teoría funcional, además de agregarse la nominación absoluta de acordes como objeto de estudio sumado a los modelos antes mencionados.

¹ Otfried Büsing, *Harmonik als Netzwerk*, Hikdeddsheim, Olms, 2012.

² Cristobal García Gallardo, «De Rameau a Schenker: principales teorías armónicas», *Hoquet*, nº 5, 2017, pp. 35-52.

³ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*

⁴ Hanno Hussong, *Untersuchung zu praktischen Harmonielehren seit 1945*, Berlin, Dissertation.de, 2005.

⁵ Ulrich Kaiser, *Analysemethoden – Ein Überblick*, 26-03-2017, <<http://musikanalyse.net/tutorials/analysemethoden/>> (Consultado el 06-02-2020).

⁶ Por ejemplo, Cristobal García Gallardo (2017), «De Rameau a Schenker...»; Enrique Igoa, «Armonía funcional. Revisión y actualización del sistema», *Música*, Nº 24, 2017, pp. 1-32.

Continuar revisando los conceptos, métodos y principios teóricos existentes puede colaborar a ampliar la forma de entender la armonía para abordarla así, como propone Büsing⁷, como una red pluricategorial.

ARMONÍA Y MODELOS TEÓRICOS

Según la clasificación de Rummenhüller en la enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*⁸, existen tres categorías para describir los sistemas teóricos armónicos, los basados en el bajo, los basados en la nota fundamental y la escala y los basados en la cadencia. Para ampliar el estudio de los modelos teóricos utilizados en la actualidad, se propone en este trabajo además la categoría de sistema basado en el acorde, específicamente en la nominación de este.

Teoría basada en el bajo: el bajo cifrado

Según Rummenhüller⁹, esta categoría implica que la nota más baja de un acorde es la base de la armonía. Como señala Kaiser¹⁰, el uso del bajo continuo se desarrolla cerca del 1600 con el objetivo de representar el transcurso armónico de una composición sólo a través una voz grave ad hoc. Como describe Büsing¹¹, esta forma de notación, conformada por un bajo y un cifrado, entrega una serie de relaciones interválicas y contrapuntísticas en forma abstracta, las que deben ser interpretadas por un músico con conocimiento de las reglas compositivas y llevadas a cabo a través de la improvisación. Se trata entonces, agrega el autor, del registro abstracto de un momento, como una fotografía, dentro del discurso musical. Este registro no se trata solamente de una abreviatura de acordes claramente definidos, sino más bien de la desambiguación de las posibilidades armónicas. Es así como se hace necesaria la delimitación de las

⁷ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 2.

⁸ Peter Rummenhüller, «Harmonielehre», en *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Fischer (editor), Stuttgart, Bärenreiter, 1996, col. 132-153.

⁹ P. Rummenhüller, «Harmonielehre»... col. 135-136.

¹⁰ U. Kaiser, *Analysemethoden...*

¹¹ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*

posibilidades de interpretación de los acordes posibles sobre una bajo, según señala Kaiser¹², a través del cifrado.

El bajo cifrado, según Rummenhüller¹³, representa de manera simplemente cuantitativa la estructura de un acorde en relación con, y sobre, un bajo. El cifrado no explica ni representa ningún significado armónico de ninguna de las notas que componen el acorde ni del bajo. Según Büsing, el bajo cifrado no tiene ninguna vinculación con la tónica y no es, por lo tanto, interpretable sino en el marco de una «constelación de intervalos»¹⁴ en sentido vertical.

La necesidad de delimitar las posibilidades armónicas llevó al desarrollo de la llamada *regola dell'ottava* (*Oktaveregel* en alemán), es decir la regla de la octava, durante los siglos XVII y XVIII como un método de práctica de la armonización de bajos no cifrados y como método de enseñanza de la composición. Como describe Kaiser¹⁵, este método establecía claramente cómo armonizar las diferentes notas dentro de una relación de tonalidad. Por ejemplo, una nota Mi en el bajo en Do mayor debía ser obligatoriamente armonizada como un acorde de sexta, es decir un acorde de Do en primera inversión, y no como un acorde Mi menor o de cuarta y sexta de La menor. Este método deja entrever el desarrollo de una lógica secuencial de acordes en modo mayor y menor¹⁶, algo que, según Büsing¹⁷, desarrolla más concretamente el compositor vienés Emmauel Aloys Förster (1748-1823), al proponer un cifrado con números arábigos que indicara la posición del bajo en relación con la tónica sumado al cifrado tradicional del bajo, lo que proponía una perspectiva vertical (el acorde) y al mismo tiempo horizontal (línea melódica del bajo).

¹² U. Kaiser, *Musikanalyse...*

¹³ P. Rummenhüller, «Harmonielehre»... col. 135-136.

¹⁴ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 25.

¹⁵ U. Kaiser, *Analysemethoden...*

¹⁶ «Harmonielehre», en *Riemann Musik Lexikon*, Hans Heinrich Eggebrecht (editor), Mainz, Schott, 1967, pp. 363-366.

¹⁷ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 35.

La concepción del acorde desde los dos ejes mencionados alcanzará su mayor desarrollo con Richter, quien combina la nomenclatura del bajo cifrado con la notación de grados de Weber, como se verá más adelante. Esto ha permitido que muchos de los principios del bajo cifrado hayan llegado a nuestros días, aunque la práctica misma esté en desuso. Schoenberg, por ejemplo, fue un gran crítico de la enseñanza del bajo cifrado por no permitir la comprensión armónica de los procedimientos de los grandes compositores y por ser una práctica fuera de uso. De hecho, afirma: «[...] ya no se acostumbra a tocar a partir de un bajo cifrado. Supongo que mi generación fue la última que conoció esta práctica. Hoy en día, incluso los buenos organistas prefieren las armonías completamente escritas a la obsoleta notación “taquigráfica”»¹⁸.

Teoría basada en la nota fundamental y en la escala: bajo fundamental y teoría de los grados

De los conceptos propuestos por Rameau en su *Traité de l'harmonie*¹⁹, el más importante es el de bajo fundamental (*Basse fondamentale*). La diferenciación entre el bajo y la nota fundamental del acorde entrega las bases teóricas para el desarrollo de los principios de encadenamientos sucesivos de acordes. Como dice García Gallardo²⁰, Rameau no sólo justifica el acorde de triada en el fenómeno acústico, sino también las normas que rigen las progresiones de acordes. Es por ello, que su modelo teórico recibe el nombre de teoría de las progresiones fundamentales, aunque, como señala el autor, difícilmente se encuentran en la literatura especializada menciones que la describan como tal. Lo cierto es que la noción de bajo fundamental se convirtió en el paradigma pedagógico dominante en toda Europa²¹, aun cuando no haya logrado sistematizar completamente la teoría de la armonía. A pesar de esto último, el gran mérito de Rameau

¹⁸ Arnold Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Idea Book, 1999, p. 18.

¹⁹ Jean Phillippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels. Divisé en quatre livres*. Paris, Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

²⁰ C. García Gallardo, «De Rameau a Schenker...», p. 40.

²¹ Enrique Igoa, «Los escritos teóricos de Jean Phillippe Rameau», Revista *Scherzo* 301, 2014, pp. 84-87.

fue reunir de manera sistemática los conceptos ya existentes desarrollados por otros teóricos. Igoa afirma:

Lester nos recuerda que teóricos como O. S. Harnish (c. 1568-1623) y J. Lippius (1585-1612) ya precedieron a Rameau en el reconocimiento de una conexión entre la posición «fundamental» y las inversiones de un acorde, pero ningún teórico antes del músico francés dio el paso de afirmar la equivalencia funcional entre tales acordes²².

Como describe Dahlhaus²³, el punto central de la teoría de Rameau es que todos los eventos armónicos pueden ser reducidos a acordes de triada o de séptima. Dichos acordes poseen un centro armónico en una nota fundamental independiente del bajo, lo que determina las progresiones armónicas. La noción de centro armónico será fundamental para el desarrollo de otras corrientes teóricas posteriores.

Un hecho fundamental en la teoría musical alemana fue la introducción del concepto de *Fundamentalbaß* por Simon Sechter²⁴, tomado de los principios de Rameau²⁵. Pero mayor trascendencia tendría el desarrollo de la denominada teoría de los grados (*Stufentheorie*). Según Kaiser²⁶, existen antecedentes del uso de representación de los grados de la escala en Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) y Georg Joseph Vogler (1749–1814), pero sería con J. Gottfried Weber (1779–1839) con quien se sistematizaría este uso integrando la idea de acorde con un bajo fundamental de Rameau, con la idea de escala como estructura secuencial²⁷.

El modelo de Weber consiste en la construcción de acordes por superposición de terceras sobre los siete grados de una escala, asignándole a cada grado un número romano de I a VII. La numeración parte de la rigurosa hipótesis de que los acordes utilizados en una secuencia armónica están basados en una nota fundamental (un grado de la escala),

²² *Ibid.*, p. 84.

²³ Carl Dahlhaus, *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, Bärenreiter, p. 22.

²⁴ P. Rummenhüller, «Harmonielehre...», col. 138, menciona este hecho refiriéndose a la publicación de *Die Richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und Dessen Umkehrungen und Stellvertretern* en 1853.

²⁵ Véase C. García Gallardo, «De Rameau a Schenker...», pp. 40-41.

²⁶ U. Kaiser, *Analysemethoden...*

²⁷ P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., cols. 138-142.

independiente de si esta nota es utilizada composicionalmente como base²⁸. Este modelo es por lo tanto dependiente de la tonalidad y de la tónica en su relación jerárquica con el resto de los grados.

La numeración de grados de Weber utilizaba los números romanos en mayúscula para indicar acordes mayores y minúscula para acordes menores, además de un círculo en superíndice para indicar acordes disminuidos, como se puede apreciar en la figura 1 presentada por Rummenhüller²⁹. La diferenciación entre mayúscula y minúscula ha caído en desuso, aunque aún se puede encontrar en textos de armonía actuales.

C	d	e	F	G	a	h
I	ii	iii	IV	V	vi	°VII

Figura 1. Grados y acordes de la escala mayor en el sistema de grados de Weber

La teoría de Weber, que significa un gran desarrollo teórico, carecía sin embargo de una representación gráfica que diera cuenta de la formulación vertical real del acorde en relación con su bajo, algo que fue solucionado por E. F. Richter al combinar los números romanos con el bajo cifrado. Según Rummenhüller³⁰, esto sería un retroceso en la clara diferenciación entre el bajo y la nota fundamental, ya que, por ejemplo, un acorde de séptima de dominante con la séptima en el bajo se representa como un acorde de segunda, lo que, podría darse a entender, si se siguiera estrictamente el bajo cifrado, como un acorde de segunda sobre el quinto grado, como se puede ver en el ejemplo (a) de la figura 2, sin embargo, el cifrado de segunda se entiende por separado, es decir no tomando como bajo el grado indicado por la numeración romana, la cual da cuenta del acorde construido sobre el quinto grado como estructura abstraída de su formulación real (b) y no sobre el quinto grado como bajo.

²⁸ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 20.

²⁹ P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., col. 139. El autor presenta además los grados sobre una escala menor armónica, en la cual se presentan dos acordes disminuidos sobre el segundo y séptimo grado.

³⁰ P. Rummenhüller, «Harmonielehre»..., cols. 140-141.

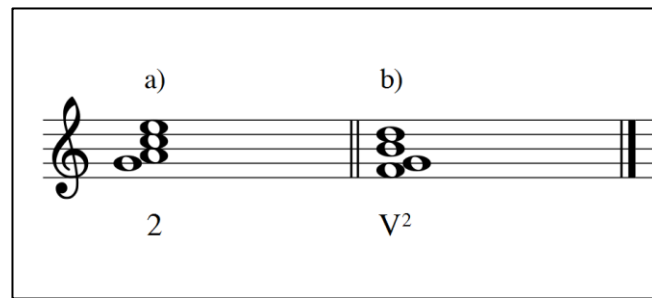


Figura 2. Acorde de segunda sobre el quinto grado y acorde de segunda de dominante séptima

Pese a la contradicción teórica planteada por Rummehöller, el uso de cifrado de grados weberiano combinado con el bajo cifrado ha tenido amplio uso hasta nuestros días y se puede encontrar en numerosos tratados. En algunos textos, los dos tipos de cifrado se usan de manera diferenciada y por separado, como es el caso de A. Steinfort³¹ y J. Zamacois³², y en otros se combinan ambos, por ejemplo, en el caso de W. Piston³³ y P. Hindemith³⁴.

Teoría basada en la cadencia: Teoría funcional

La denominada teoría funcional (*Funktionstheorie*)³⁵ fue desarrollada por Hugo Riemann y posteriormente extendida por Wilhem Mahler³⁶ y Diether de la Motte³⁷. En ella los acordes son diferenciados según su función, constituyéndose en dos categorías³⁸:

a) Acorde como polo tonal: Tónica (T - t, según sea en modo mayor o menor) y,

³¹ Andrés Steinfort, *Armonía*, Santiago de Chile, Casa Amarilla, 1925.

³² Joaquín Zamacois, *Tratado de armonía: Libro I*, Cooper City, SpanPress Universitaria, 1997.

³³ Walter Piston, *Armonía*, Cooper City, SpanPress Universitaria, 1998.

³⁴ Paul Hindemith, *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 19--.

³⁵ Aunque podría traducirse como teoría de las funciones, se suele denominar teoría funcional o armonía funcional.

³⁶ Wilhem Maler, *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1975 (primera edición 1931).

³⁷ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 2014 (primera edición 1976).

³⁸ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 9.

b) Acordes con carácter dinámico: Dominante (D) y Subdominante (S-s, dependiendo si es mayor o menor).

En palabras de Igoa

El sistema armónico-funcional se basa en una concepción de la armonía y de los acordes de una tonalidad derivada de la noción de jerarquía diferencial, de las relaciones de quinta y de la afinidad funcional, cuya consecuencia es el reconocimiento de tres funciones básicas –la tónica, la dominante y la subdominante– y de otras tres funciones secundarias o derivadas, cada una de ellas con dos variantes, que completan el resto de acordes útiles como tónicas secundarias dentro de en una tonalidad dada³⁹.

De esta manera, Tónica, Subdominante y Dominante no son entendidos como acordes, sino como principios que generan una tridimensionalidad musical. Esta concepción, a diferencia de la teoría de grados, no se basa en la construcción de acordes sobre los grados de una escala, sino en la relación de tres acordes distanciados por un intervalo de quinta, de los cuales uno ejerce la función de centro tonal. Todo acorde distinto a estos tres cumple una función de sustituto de uno de ellos⁴⁰.

Como explica Hermann Grabner⁴¹ desde la perspectiva de Riemann, la quinta superior e inferior se encuentran en el polo opuesto del centro tonal, estableciendo las tres notas una relación de parentesco. En Do mayor, por ejemplo, Sol y Do tienen un parentesco directo de quinta. Lo mismo ocurre con Fa y Do. En cambio, Fa y Sol tienen un parentesco indirecto de quinta a través de Do. El parentesco entre los acordes contruidos sobre estas tres notas se justifica además por las notas comunes.

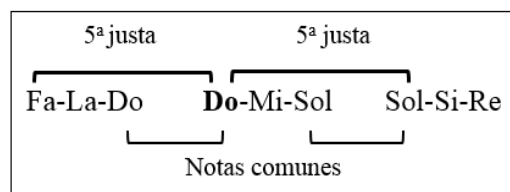


Figura 3. Relación entre funciones

³⁹ E. Igoa, «Armonía funcional. Revisión...», p. 2, el autor realiza una detallada revisión del sistema funcional y sus componentes más relevantes, proponiendo una actualización que permita utilizarlo en los límites del sistema tonal.

⁴⁰ P. Rummenhüller, «*Harmonielehre*»..., col. 142-143.

⁴¹ Hermann Grabner, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Kassel, Gusta Bosse Verlag (13ª edición), p.27.

Este modelo principalmente analítico, requiere la existencia de un polo tonal para dotar de significado armónico a los acordes.

Esta concepción de la armonía es absolutamente predominante en Alemania desde la segunda mitad del siglo XX. Según una encuesta realizada en 2003⁴², donde participaron docentes de armonía de veintiseis conservatorios superiores de toda Alemania, el tratado más utilizado en la asignatura de armonía en dichas instituciones es el de Diether de la Motte. Este autor es un gran crítico de la armonía estudiada de forma sistemática sin perspectiva histórica ni estilística⁴³ y, por lo tanto, rechaza la enseñanza estricta o severa como forma académica en sí y para sí misma, distanciada de la realidad musical dinámica. Según la perspectiva analítica de De la Motte, el estudio de la armonía es necesariamente un estudio de la historia de la música.

Teoría basada en el acorde: Nominación absoluta

Una forma de entender la armonía muy común es a través de la identificación del acorde como unidad con identidad propia independiente de la tonalidad o de cualquier tipo de jerarquización. Dicha identificación se produce en el acto de nominación del acorde. Dada las características recién expuestas, Büsing⁴⁴ denomina esta práctica *absolute Akkordbezeichnung*, que se puede traducir como nominación absoluta del acorde.

El acorde se construye a partir de una nota nominal que otorga un nombre específico sumado a algo así como un apellido que indica la estructura interna del acorde y las posibles notas agregadas. En principio funciona de modo similar al bajo cifrado, pero en este caso la nominación se corresponde con una nota específica.

Actualmente, la forma más común de nominación absoluta corresponde a lo que se suele denominar cifrado americano o anglosajón, de uso generalizado en el jazz y también en el rock y el pop. Sin embargo, como señala Büsing⁴⁵, esta práctica se remite

⁴² H. Hussong, *Untersuchung...*, pp. 359-362.

⁴³ D. de la Motte, *Harmonielehre...*, p. 7.

⁴⁴ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, p. 39.

⁴⁵ O. Büsing, *Harmonik als Netzwerk...*, pp. 39-40.

las formas simplificadas de representar acordes para guitarra ya presentes en un tratado de Amat de 1627 y que se pueden encontrar en textos alemanes desde 1838. El mismo Grabner⁴⁶, en su libro dedicado a la armonía funcional, introduce el concepto de armonía estableciendo una relación entre melodía y acordes, los que son designados con letras según la nomenclatura alemana.

Dada las diferencias idiomáticas, existen multiplicidad de nomenclaturas para denominar un mismo acorde según el léxico musical de cada lengua. Por ejemplo, un acorde conformado por las notas Si-Re#-Fa# puede recibir las nominaciones SiM, B ó H, en español inglés o alemán respectivamente. Aun dentro de una misma lengua no existe consenso, por lo que existen diferencias significativas en la nomenclatura, por lo que cada autor de una publicación opta por una forma específica o por varias de ellas⁴⁷.

Según Sikora⁴⁸, el uso de esta escritura simbólica de acordes fue el paso que le permitió al jazz unir la composición y la improvisación. Así, con un mínimo de escritura se puede comunicar un máximo de información. De hecho, gran parte de los libros de armonía moderna o específicamente del jazz dedican gran parte de su contenido al descifrado de este tipo de escritura y a su realización instrumental. Sin embargo, para realizar análisis armónico de composiciones se suele unir la nominación de acordes con la teoría de grados. Esto permite a los músicos de jazz analizar y memorizar composiciones basándose en su estructura rítmico-armónica.

El uso de la nominación absoluta de acordes ha tenido gran alcance como método de acompañamiento de canciones en el ámbito de las músicas populares, lo que permite a muchas personas sin formación musical teórica o académica aprender la realización mecánica de los acordes, es decir, la forma de tocarlos a través de posiciones específicas en la guitarra o el teclado gracias al uso de sistemas de tablaturas.

⁴⁶ H. Grabner, *Handbuch...*, pp. 17-19.

⁴⁷ U. Kaiser y C. Gerlitz presentan una tabla con cuarenta y tres acordes construidos sobre la misma nota, para los cuales se presentan hasta cuatro formas diferentes de representarlo de uso común en el jazz y el pop. Por ejemplo: Cm^{7b5}; Cmi^(7b5); C^ø; C^{-(7b5)}. *Arrangieren & Instrumentieren. Barock bis Pop*, Kassel, Bärenreiter, 2005.

⁴⁸ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz, Schott, 2012.

REFLEXIONES FINALES

La complejidad de la armonía como disciplina de estudio que entrega herramientas para la creación y el análisis no permite pretensiones de establecer una teoría universal y unívoca. Las diferentes teorías y métodos que conviven en esta disciplina tienen elementos comunes y elementos diferenciadores que aportan desde distintas perspectivas a su estudio. La revisión realizada en el presente trabajo ha pretendido entregar distintos enfoques, para así aportar al estudio de la armonía que ya han realizado otros autores, con la finalidad de poner sobre la mesa distintos puntos de vista que permitan desarrollar y fomentar el estudio de la armonía en nuestra lengua y así generar aún mayor interés académico.

Existen diversos enfoques que tienen amplio uso en la realidad musical actual, donde incluso se combinan distintos modelos teóricos enriqueciendo la práctica musical. En el caso de la nominación absoluta de acordes, la carencia de reflexiones teóricas en nuestra lengua hace muy difícil de establecer los diversos usos y nomenclaturas que circulan en la amplia diversidad de publicaciones no académicas (como cancioneros, glosarios de acordes para guitarra, etc.).

En el caso de los otros enfoques aquí abordados, existen bastantes análisis provenientes principalmente de estudios en lengua inglesa y alemana. La ausencia de vocablos específicos en español y de consensos es algo que ya se ha comenzado a abordar por diferentes autores y es algo que se debe continuar haciendo. En este trabajo se han dejado fuera importantes aportes como los de Schenker y Schoenberg por razones prácticas, para enfocarse sólo en algunos modelos. Sin embargo, su omisión no significa en ningún caso falta de valoración.

Queda pendiente una discusión más profunda y estricta desde el punto de vista científico que permita establecer si frente a los distintos enfoques de estudio de la armonía se puede hablar efectivamente de teorías, modelos teóricos, métodos, etc. Por lo tanto, el uso de uno u otro de dichos conceptos en el presente trabajo puede ser discutido.

BIBLIOGRAFÍA

BÜSING, Otfried. *Harmonik als Netzwerk*. Hildesheim: Olms, 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter.

GARCÍA GALLARDO, Cristobal. «De Rameau a Schenker: principales teorías armónicas». *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 5 (2017), pp.35-52.

<https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2_garcia_gallardo_cristobal.pdf?442> (Consultado el 06-02-2020).

GRABNER, Hermann. *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*. Kassel: Gusta Bosse Verlag.

«Harmonielehre». En: *Riemann Musik Lexikon*. Hans Heinrich Eggebrecht (editor). Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, pp. 363-366.

HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de armonía tradicional con predominio de ejercicios y un mínimo de reglas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 19--.

HUSSONG, Hanno. *Untersuchung zu praktischen Harmonielehren seit 1945*. Berlin: Dissertation.de, 2005.

IGOA, Enrique. «Los escritos teóricos de Jean Phillippe Rameau». *Scherzo*, 301 (2014), pp. 84-87.

IGOA, Enrique. «Armonía funcional: Revisión y actualización del sistema». *Música*, 24 (2017), pp. 1-32.

KAISER, Ulrich. y GERLITZ, Carsten. *Arrangieren & Instrumentieren. Barock bis Pop*. Kassel: Bärenreiter, 2005.

KAISER, Ulrich. «Analysemethoden – Ein Überblick». *Musikanalyse.de*. 26-03-2017.
<<http://musikanalyse.net/tutorials/analysemethoden/>> (Consultado el 06-02-2020).

MOTTE, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 2014. (1ªed. 1976).

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998.

MALER, Wilhem. *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1975.

RAMEAU, Jean Phillipe. *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels. Divisé en quatre livres*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

RUMMENHÖLLER, Peter. «Harmonielehre». En: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ludwing Fischer (editor). Stuttgart: Bärenreiter, 1996, cols. 132-153.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Book, 1999.

SIKORA, Frank. *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz: Schott, 2012.

STEINFORT, Andrés. *Armonía*. Santiago de Chile: Casa Amarilla, 1925.

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía: Libro I*. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997.