Sobre la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida: ¿de qué hablamos realmente?

Artículo revisión de tema

SECCIÓN CENTRAL

Gabriel Mora-Betancur
Universidad Incca de Colombia: Bogotá
moragabo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-5221-0686

Recibido: 16 de septiembre de 2025
Aceptado: 9 de febrero de 2026

Como citar: Mora-Betancur, G. (2026). Sobre la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida: ¿de qué hablamos realmente? Calle 14, 22(40). pp. 183-194.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24025

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
El texto reflexiona sobre la transición del sistema tonal funcional hacia la «tonalidad extendida», entendida no como mera expansión sino como ruptura ante los límites expresivos y estructurales de la tonalidad tradicional. Según Solomos (2025), la tonalidad se consolidó restringiendo el material musical, pero su debilitamiento —favorecido por el cromatismo y la emancipación del material— condujo al «colapso tonal». Esta crisis abrió paso a nuevas concepciones en las que el sonido, más que la función armónica, se convierte en eje estructural, como plantea Kokoras (2021). La estética impresionista anticipó este cambio al priorizar la percepción tímbrica. Sad Levi (2021) señala que la tonalidad es un constructo histórico e ideológico, dependiente del contexto. Landy (2007) advierte que innovar exige conciencia de la tradición. En suma, la tonalidad extendida revela una fractura epistemológica que desplaza la música hacia nuevas formas de escucha, representación y creación, en diálogo constante entre continuidad y transformación.

Palabras clave
armonía tonal funcional; colapso tonal; emancipación del material sonoro; tonalidad expandida

On Functional Tonal Harmony and Extended Tonality: What Are We Really Talking About?

Abstract
The text reflects on the transition from the functional tonal system to the "extended tonality", understood not as a mere expansion but as a break with the expressive and structural limits of traditional tonality. According to Solomos (2025), tonality was consolidated by restricting musical material, but its weakening – favoured by chromaticism and the emancipation of material – led to "tonal collapse". This crisis opened the way to new conceptions in which sound, rather than the harmonic function, becomes a structural axis, as Kokoras (2021) argues. Impressionist aesthetics anticipated this change by prioritizing timbral perception. Sad Levi (2021) points out that tonality is a historical and ideological construct, dependent on context. Landy (2007) warns that innovation requires awareness of tradition. In short, the extended tonality reveals an epistemological fracture that displaces music towards new forms of listening, representation and creation, in constant dialogue between continuity and transformation.

Keywords
functional tonal harmony; tonal collapse; emancipation of sound material; expanded tonality

Sur l'harmonie tonale fonctionnelle et la tonalité étendue : de quoi parle-t-on réellement ?

Résumé
Le texte réfléchit à la transition du système tonal fonctionnel vers la « tonalité étendue », comprise non pas comme une simple expansion mais comme une rupture avec les limites expressives et structurelles de la tonalité traditionnelle. Selon Solomos (2025), la tonalité a été consolidée en restreignant le matériel musical, mais son affaiblissement – favorisé par le chromatisme et l'émancipation du matériau – a conduit à un « effondrement tonal ». Cette crise a ouvert la voie à de nouvelles conceptions où le son, plutôt que la fonction harmonique, devient un axe structurel, comme le soutient Kokoras (2021). L'esthétique impressionniste anticipait ce changement en privilégiant la perception timbrale. Sad Levi (2021) souligne que la tonalité est une construction historique et idéologique, dépendant du contexte. Landy (2007) avertit que l'innovation nécessite une conscience de la tradition. En résumé, la tonalité étendue révèle une fracture épistémologique qui déplace la musique vers de nouvelles formes d'écoute, de représentation et de création, en dialogue constant entre continuité et transformation.

Mots-clés
harmonie tonale fonctionnelle ; effondrement tonal ; l'émancipation du matériel sonore ; tonali-té élargie

Sobre harmonia tonal funcional e tonalidade estendida: do que estamos realmente falando?

Resumo
O texto reflete sobre a transição do sistema tonal funcional para a "tonalidade estendida", entendida não como mera expansão, mas como uma ruptura com os limites expressivos e estruturais da tonalidade tradicional. Segundo Solomos (2025), a tonalidade foi consolidada ao restringir o material musical, mas seu enfraquecimento – favorecido pelo cromatismo e pela emancipação do material – levou ao "colapso tonal". Essa crise abriu caminho para novas concepções nas quais o som, em vez da função harmônica, se torna um eixo estrutural, como argumenta Kokoras (2021). A estética impressionista antecipou essa mudança ao priorizar a percepção tímbrica. Sad Levi (2021) aponta que a tonalidade é uma construção histórica e ideológica, dependente do contexto. Landy (2007) alerta que inovação exige consciência da tradição. Em resumo, a tonalidade estendida revela uma fratura epistemológica que desloca a música em direção a novas formas de escuta, representação e criação, em constante diálogo entre continuidade e transformação.

Palavras-chave
harmonia tonal funcional; colapso tonal; emancipação de material sonoro; tonalidade expandida

1. Introducción

Tal vez lo mejor para iniciar este texto sea preguntarnos: ¿por qué hablar de la armonía tonal funcional y la tonalidad extendida en pleno siglo XXI? ¿No se ha dicho suficiente al respecto? ¿Aún es pertinente interrogarnos sobre la tonalidad? Las preguntas anteriores son totalmente válidas si se tiene presente que la época de auge del sistema tonal hace mucho quedó atrás, al igual que muchas de las prácticas propias de lo que en algunos momentos se llamó tonalidad extendida.

No obstante, la necesidad de redactar este texto surge principalmente por dos situaciones: 1) la colaboración que el autor del presente texto se encuentra realizando en torno a la elaboración del libro *El discurso armónico en las músicas populares del siglo XX: una comparación histórica con las músicas de tradición europea*, en conjunto con el profesor Andrés Saavedra. Como el lector supondrá, elaborar un libro en conjunto invita a generar discusiones y a constatar, para todas las partes involucradas, que aspectos que se consideraban claros no lo son, así como los innumerables puntos de vista en torno a temas comunes; y 2) al realizar una búsqueda bibliográfica en torno al concepto de tonalidad extendida, el autor ha encontrado que, en la mayoría de las veces, no se explica a profundidad dicho concepto, sino que se da por sentado un conocimiento general, lo que lleva a que, bajo esta denominación, se abarquen ideas cercanas a prácticas propias del siglo XX.

A partir de lo anterior, el presente texto tiene como objetivo principal tratar de establecer los propósitos y, tal vez, los principios del sistema de organización de alturas al que solemos llamar armonía tonal funcional. Por otro lado, se procurará establecer a qué hace referencia el concepto de «tonalidad extendida». Este último resulta muy elusivo y con más licencias que puntos comunes en la mayoría de los textos que lo abordan, por lo que aquí se espera poder llegar a acuerdos comunes. Vale la pena mencionar también que el objetivo del presente texto no consiste en convertirlo en un dogma ni en generar ideas rígidas e inamovibles, sino que, así como la iniciativa de escribirlo surge de un proceso de reflexión y revisión histórica, también sea revisado e invite al cuestionamiento de cada uno de los lectores.

El presente texto está organizado en dos secciones principales. En la primera se expondrán los orígenes, las principales características y los propósitos del sistema de la armonía tonal funcional; posteriormente, en la segunda parte, se examinarán algunas ideas respecto a la tonalidad extendida.

2. Armonía tonal funcional

El sistema de la armonía tonal funcional no surgió de un día para otro, sino que se fue asentando tras varios siglos de práctica musical y reflexión en torno a ella. La base sobre la que se construyó este sistema fue la teoría compositiva desarrollada a través de los llamados modos gregorianos. En este punto se dejarán de lado discusiones como si la división entre modalidad y tonalidad hace parte de un proceso etnocéntrico (Tagg, 2014); sin embargo, más adelante sí se expondrá el concepto de tónica y tonalidad. No resulta sorprendente que tanto la modalidad como la tonalidad compartan algunas bases teóricas.

2.1. La base «natural» de la armonía

Tal vez desde los albores de la existencia humana los seres humanos han sentido fascinación por observar y tratar de comprender la naturaleza. Es precisamente esa búsqueda de predecir comportamientos futuros de la naturaleza lo que terminó desarrollando el pensamiento científico. Teniendo esto presente, si la materia prima de la música es el sonido, la observación —o más bien, la escucha atenta de este— puede ofrecer las respuestas que buscamos. Así que lo más probable es que las primeras búsquedas en torno a la organización de sonidos hayan surgido a través de la escucha de los mismos y de su vida interna.

Hoy en día poseemos, después de muchos siglos de preguntas e investigación, un gran

conocimiento en el campo del saber llamado acústica. Es claro que este entendimiento no ha existido siempre en la historia de la humanidad como ciencia, pero también es innegable que los seres humanos hemos tenido cierta curiosidad o inquietud hacia el comportamiento del sonido. Así que, si bien en los albores de la humanidad no existían las herramientas de análisis acústico de que disponemos hoy en día, sí existía el medio que permitió surgir ese interés sonoro: la audición. Muy probablemente fue precisamente a través de una escucha atenta a la vida cotidiana que se llegó, en primer lugar, a entender parte de la naturaleza del sonido. Al respecto, señala Schlesinger (1917):

Aunque cierto conocimiento de la ciencia de la acústica es necesario para permitirnos reconstruir la música de la flauta de caña, ningún conocimiento de ese tipo estaba disponible ni era necesario para el descubrimiento de su escala. Podemos suponer que el sentimiento innato del ojo por las proporciones y simetrías armoniosas, propio del ser humano primitivo y sin instrucción, lo guió al colocar los orificios a distancias iguales a lo largo de su flauta de caña, del mismo modo que lo hacía cuando decoraba su cerámica con hileras de puntos, círculos u otras figuras simbólicas, igualmente espaciadas y agrupadas de forma simétrica. (p. 298)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos suponer que el marco teórico para comprender la naturaleza y el orden del sonido lo obsequió a la humanidad el propio sonido y la audición atenta. No hubo máquinas ni programas que facilitaran su comprensión, pero muy probablemente debido a esta dificultad, y al interés constante, los seres humanos hemos desarrollado teorías, máquinas y programas para tratar de comprenderlo y replicarlo. La base del saber respecto al orden sonoro surge de la escucha atenta; si se pasa por alto este aspecto del orden interno del sonido, es muy probable que no lleguemos a entender el porqué de ideas como tónica, acordes, escalas e incluso progresiones armónicas. De ahí que Rameau (1722/1971), en la introducción a su tratado de armonía, exponga que:

Se descubre que la fuente de la armonía es un solo sonido, y se explican sus propiedades más esenciales. Veremos, por ejemplo, cómo la primera división de este sonido único genera otro sonido, que es su octava y parece ser idéntico al primero, y cómo este último utiliza dicha octava para formar todos los acordes. Veremos que todos estos acordes contienen únicamente la fuente, su tercera, su quinta y su séptima, y que toda la diversidad inherente a estos acordes proviene del poder de la octava. (p. 32)

A lo que hace referencia Rameau es a la serie armónica como base del pensamiento teórico musical. Es a partir de tratar de experienciar y entender la vida interna del sonido que se empezó a teorizar sobre él; varios siglos después de Rameau, Hindemith (1970) reafirma dichas ideas:

Pero así como hoy un astrónomo no puede comprender sus cálculos en años luz, ni la igualación del tiempo y el espacio, sin conocer el funcionamiento de los electrones dentro del cosmos del átomo, del mismo modo, para el músico creyente, el sentido de su material musical —la imagen terrenal de la música armoniosa del universo— nunca podrá ser claro a menos que regrese continuamente al núcleo más profundo del tono único y procure comprender su flujo electrónico: los armónicos en sus relaciones proporcionales. (p. 54)

La base del orden sonoro surge del comportamiento del sonido —de los sonidos armónicos, en este caso—, ya que, entrado el siglo XX, la búsqueda sonora también se dirigió al sonido mismo, pero desde otro punto de vista. Volviendo a la serie armónica, todos los armónicos siguen una estructura natural que tiene como base una frecuencia grave —o, en términos musicales, la frecuencia fundamental—. Sin embargo, es el intento de replicar de alguna manera ese orden interno del sonido lo que llevó al ser humano a organizar en escalas o modos los diversos sonidos, como menciona Abdy Williams (1903):

La escala diatónica, que se obtiene afinando cuartas y quintas puras de oído —como en el caso del arpa moderna, por ejemplo— fue modificada hacia la escala diatónica «suave» de Polymnasto; en esta escala, el *lichanos* de cada tetracordo se bajaba un cuarto de tono, produciendo los intervalos (ascendentes) de semitono, 3/4 de tono y 1 1/4 de tono. (p. 21)

Hay un:	desde:	como:
Tono menor	Do a Re	9:10
Tono mayor	Re a Mi	8:9
Semitono mayor	Mi a Fa	15:16
Tono mayor	Fa a Sol	8:9
Tono menor	Sol a La	9:10
Tono mayor	La a si	8:9
Semitono mayor	Si a Do	15:16

Tabla 1. *Sistema perfecto diatónico.* Nota. Basada en *Treatise on Harmony* de Jean-Philippe Rameau (1722/1971).

A partir de la afirmación anterior, podemos deducir que en un principio el orden obtenido al tratar de replicar la estructura interna del sonido no era el de la escala mayor ni menor, sino algo más parecido al sistema modal —y aquí decimos «parecido» ya que la interválica natural no es igual a las estructuras interválicas actuales, pues estas escalas contaban con intervalos más pequeños que el semitono—.

La estructura interna del sonido, la serie armónica, fue la base para la gestación de las escalas, pero así mismo para los conceptos de afinación a partir de los armónicos de una frecuencia fundamental dada, como lo sería la superposición de quintas puras, que servía como punto de partida para afinar otras cuerdas o tubos de flauta. El lector puede constatar la importancia de la serie armónica en el desarrollo de la teoría musical, pero como ya se ha mencionado, la estructura de la serie armónica se fundamenta en su interválica interna y en partir de una frecuencia fundamental. Es esa frecuencia fundamental la que termina trasladándose tanto al sistema modal como al tonal con la función de centro, tónica o, como expresa Rameau, *notte tonique*, que funciona como base a partir de la cual se estructuran y generan los demás sonidos.

Otro aspecto importante de este sistema es el concepto relativo al diatonismo. Si retomamos la idea de afinar a partir de quintas, el lector puede imaginar las cuerdas de una guitarra: primero se afina la cuerda más grave con una frecuencia dada —para este ejemplo puede ser cualquiera—; luego, con esa cuerda grave afinada, se produce el armónico sobre el séptimo traste, lo que dará como resultado el intervalo de quinta a partir de la fundamental. Después se afina la siguiente cuerda aguda a partir de ese armónico, hasta que no se escuchen batimientos; este procedimiento se repite por la superposición de seis quintas consecutivas. Al realizarlo, se estarían siguiendo los pasos de afinación sistematizados por Pitágoras. Si cada uno de los sonidos resultantes se transporta a una sola octava y se reorganiza, el resultado será una escala diatónica. Aquí vale la pena aclarar de nuevo que esta escala o modo sonará diferente a las escalas y modos que suelen utilizarse actualmente, ya que el procedimiento anterior dará como resultado intervalos más pequeños que el semitono. Con esto podríamos decir que la implementación de la afinación temperada produce escalas, acordes y tonalidades que en realidad son sintéticos, o que al menos se alejan de los principios que los originaron, aunque promovió la modulación. Sin embargo, la escala mayor que en un principio utilizó la armonía tonal funcional sí contemplaba dichas diferencias microtonales, como se puede evidenciar en el sistema perfecto diatónico expuesto por Rameau (1722/1971) en su tratado de armonía (véase Tabla 1).

El lector puede observar la diferencia que establece Rameau en el sistema perfecto diatónico entre tonos mayores y menores, así como semitonos mayores y menores. No obstante, es a partir de esta estructura que podemos apreciar

la importancia del diatonismo para el sistema armónico, como menciona Parks (1985): «El diatonismo es en sí mismo concomitante con la tonalidad; al escuchar un acorde mayor, esperamos que represente un número limitado de grados de la escala dentro de un número limitado de tonalidades» (p. 35). De este concepto de diatonismo surge la idea de progresión armónica, como afirma Rameau (1722/1971): «Una progresión diatónica ocurre cuando hacemos que la melodía avance por los grados sucesivos de la voz natural, siguiendo el orden de la escala o del sistema diatónico perfecto» (p. 28).

Es precisamente de este diatonismo de donde surgen las progresiones armónicas en el sistema armónico tonal, así como la idea de dos tipos de modos —o escalas, en nuestros términos— mayor y menor. Asimismo, estos modos diatónicos con un centro o tónica determinados regulan el movimiento entre los sonidos y la relación que tienen unos con otros, como menciona Rameau (1722/1971) sobre los modos:

MODO [···]. Esto no solo constituye la progresión diatónica de los sonidos dentro de una octava, sino que también determina un cierto orden entre los acordes. Estos pueden formarse únicamente con sonidos incluidos dentro de esa octava. Los modos se derivan del sistema diatónico perfecto [···]. Solo hay dos modos. (p. 157)

Abordamos aquí otro aspecto importante del sistema de la armonía tonal funcional: la progresión armónica. El lector debe tener presente en este momento que este sistema tiene sus orígenes en la serie armónica; sin embargo, la serie armónica es la estructura de los sonidos simples que componen uno complejo y, en términos generales, todos estos sonidos son percibidos como uno solo. Como plantea Hindemith (1970): «Hasta ahora hemos tratado los tonos únicamente como miembros de una familia, agrupados en torno a un tono progenitor. Pero un solo tono no es música; aislado e inmóvil, no puede llamarse otra cosa que un "fenómeno acústico"» (p. 57). Sin embargo, este sistema plantea la interacción entre acordes generados por la superposición de terceras a partir de los grados de la escala diatónica. Aunque Rameau (1722/1971) afirma que una armonía perfecta requiere cuatro partes, cabe preguntarse: ¿puede la serie armónica explicar la interacción entre los acordes diatónicos?

Para responder esto, el lector debe tener presente el concepto de consonancia y disonancia. Para definir ambos conceptos de manera muy abreviada: los intervalos cuyos parciales no chocan entre sí suelen ser percibidos como consonancias, y los que chocan, como disonancias. Teniendo esto en cuenta, el quinto grado que se encuentra en la serie armónica es un sonido que suele percibirse con facilidad; y, por otro lado, si ese quinto grado deja de pensarse como un armónico y se toma como una frecuencia fundamental, la serie armónica que produce esa nueva fundamental se considera consonante respecto a la primera, porque el contenido armónico de ambas series no suele crear batimientos, al menos entre los armónicos más fáciles de percibir auditivamente. Como señalan Aldwell y Schachter (2002):

En la música tonal, la progresión armónica se organiza a partir de la relación de quinta. Ya hemos mencionado la estrecha afinidad que existe entre dos tonos separados por una quinta justa. La quinta es el primer tono «nuevo» en la serie de armónicos; en la música triádica, la quinta es la única capaz de definir la fundamental o tono raíz de una tríada. La quinta forma la base de la organización no solo de los elementos dentro de un mismo acorde, sino también del movimiento de un acorde a otro. Que el intervalo de la quinta domine la progresión armónica se refleja en el uso del término dominante para denotar el grado de la escala situado a una quinta por encima de la tónica y los acordes construidos sobre ese grado. Las relaciones en la música tonal se organizan en torno a la tónica, por lo que la relación armónica básica es la que existe entre tónica y dominante —entre el acorde construido sobre el tono central y el construido sobre su quinta superior—. (p. 60)

La armonía tonal funcional se fundamenta en crear y buscar objetivos o puntos de llegada. En gran medida, el principal objetivo de este sistema es la tónica y el acorde de tónica; las tres funciones armónicas —tónica, subdominante y dominante— son una manera de mostrar los objetivos del sistema. A grandes rasgos, la función de tónica suele ser percibida como

estabilidad o reposo, mientras que la función de dominante es todo lo contrario. No obstante, ambas funciones son totalmente codependientes: no se puede definir una tónica sin una dominante, pero la dominante solo tiene razón de ser si existe la tónica. Por ello no es de sorprender que, para el análisis schenkeriano, estas sean las funciones más importantes (Forte y Gilbert, 2003). La función de subdominante, de acuerdo con las teorías de Schenker, sirve como transición o prolongación; por lo general conecta la función de tónica consigo misma o la de tónica con la de dominante. Vale la pena aclarar que lo que hoy entendemos como funciones armónicas se estableció con la práctica compositiva de los siglos XVIII y XIX.

Para Rameau existe una modulación siempre que la función de un acorde —tónica, dominante o subdominante— dentro de una tonalidad o escala diatónica cambie. Por lo que ese cambio de función da por hecho un nuevo centro tonal. Sin embargo, vale la pena mencionar que para Rameau la modulación no consiste en realizar un cambio hacia cualquier nuevo centro, sino que establece ciertos parámetros, como indica Verba (1978):

Hay seis tonalidades que se consideran las más estrechamente relacionadas y que se recomiendan en una sucesión de modulaciones: la tónica, la dominante, la subdominante y la relativa mayor o menor de cada una de ellas. Entre estas seis, la tonalidad relativa y la dominante tienen la relación más cercana con la tónica —más que la subdominante— y se recomiendan como el primer cambio de tonalidad. (pp. 474-475)

Para Rameau, pese a que pueden existir modulaciones a diferentes grados, estas no deben opacar la importancia de la tonalidad de la tónica principal. Es decir, se debe establecer un centro tonal al principio de la obra; en el transcurso de la misma se debe modular para ganar variedad, pero al final se deberá volver y enfatizar la tónica de partida, o *ton régnant*. A este tipo de práctica también se le llama monotonal, como menciona Verba (1978):

En este sentido, Rameau considera la «tónica reinante» como un centro tonal que nunca se anula, sin importar cuántas modulaciones ocurran dentro de una obra. Aunque Rameau no llega a explicar exactamente cómo se mantiene la «tónica reinante» mientras se afirman otras tonalidades —una tarea que solo se logró más de cien años después en las teorías de Heinrich Schenker—, reconoce, no obstante, su supremacía sobre todas las demás tonalidades dentro de una composición. (p. 479)

Hasta aquí hemos visto los orígenes y principales fundamentos que establecieron el sistema de la armonía tonal funcional. Vale la pena recordar que todos los sistemas van cambiando y transformándose a través de su uso, y es precisamente este tipo de cambios en el sistema y en sus prácticas lo que nos dirige al siguiente apartado.

3. Tonalidad extendida

La idea del apartado anterior consistió en realizar un recorrido histórico y teórico por algunos de los puntos que el autor considera fundamentales para el sistema de la armonía tonal funcional. Lo anterior, porque si hemos de cuestionarnos en torno a la idea de tonalidad extendida, lo primero que deberíamos preguntarnos es: ¿qué es lo que se extiende? ¿Cuáles parámetros se han considerado para ser extendidos? La idea de expandir el sistema no es propia ni del siglo XIX ni del XX, ya que Rameau (1722/1971) consideraba la modulación como una expansión de la tonalidad que ayudaba a resaltar a la tónica principal.

Volviendo a la idea principal, el objetivo aquí es entender qué se extiende y de qué manera. Tal vez, al comprender esto, podamos poner en evidencia los puntos comunes que abarca la idea de tonalidad extendida. Calabrese (2025), respecto a la tonalidad extendida, expone que algunos compositores y estéticas que suelen asociarse con esta idea tuvieron en común «negarse a abandonar por completo la tonalidad» (p. 46). A partir de esta idea, aquí abordaremos los mismos aspectos que tuvimos en cuenta para explicar la armonía tonal funcional y trataremos de entender cómo fueron extendidos principalmente por músicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

3.1. Compilando el sistema

La materia prima de la que surgieron las reglas del sistema al que llamamos armonía tonal funcional no fue otra que el propio sonido. Sin embargo, un tipo de sonido particular: sonidos a los que denominamos armónicos, con un orden interno de parciales establecido. Es importante no olvidar a la serie armónica como fundamento teórico del sistema, porque esto tendrá implicaciones que abordaremos en la conclusión del presente texto.

Teniendo presente lo anterior, hay que mencionar que la aproximación teórica respecto a la serie armónica fue tratada también de diferentes maneras. Aquí vale la pena señalar, aunque ya se dijo en el apartado anterior, que en realidad lo primero sobre lo que se teorizó fue respecto a la afinación y las proporciones, y posteriormente se establecieron organizaciones o grupos de alturas a los que llamamos escalas o modos. El fenómeno de la tonalidad extendida, de cierta manera, también abarcó una nueva mirada a la serie armónica, como es el caso del compositor Paul Hindemith, quien a partir de una nueva visión respecto a la serie elabora un sistema de organización de alturas teniendo en cuenta los seis primeros armónicos de esta, ya sea por suma o por resta, a lo que él denomina como serie 1 y serie complementaria. Como expone Hindemith (1970):

Los teóricos siempre han buscado encontrar aquellas propiedades del material tonal que pudieran proporcionar la base lógica para este sentimiento, y no se puede negar que, al menos para las relaciones más tempranas, se han hallado explicaciones tan lógicas como las nuestras. Por ejemplo, si se sigue la serie de armónicos a partir de cualquier fundamental dada, las relaciones más cercanas se encontrarán entre los tonos 1 y 2, 2 y 3, y 3 y 4, en el orden familiar. Pero si se sigue esta serie más adelante, se encontrará una serie de relaciones completamente en desacuerdo con la experiencia de la práctica musical: los tonos relacionados con el tono fundamental como 4:5 (tercera mayor), 5:6 (tercera menor), 6:7 (tercera disminuida), 7:8 (tono entero aumentado) y 8:9 (tono entero grande) serían los siguientes tonos más estrechamente relacionados después de la cuarta. Para explicar el tono que es realmente el siguiente más estrechamente relacionado, la sexta mayor, sería necesario interrumpir el proceso de seguir directamente hacia arriba la serie de armónicos (ya que la sexta mayor se encuentra entre los tonos 3 y 5); y para la derivación de los tonos restantes a partir de una sola serie de armónicos, en un orden que se asemeje al que corresponde a la experiencia musical práctica, no se puede encontrar ninguna regla. Esta derivación solo puede realizarse de manera arbitraria, y por lo tanto no proporcionaría justificación teórica alguna para la experiencia de la práctica. El establecimiento de la sexta mayor como el intervalo 3:5 nos indica el tamaño de este intervalo, pero no el grado de relación de un tono que se encuentra a una sexta por encima de un tono fundamental. De ahora en adelante, llamaremos Serie 1 al orden significativo en que los doce tonos de la escala cromática aparecen, en grado decreciente de relación con respecto al tono dado. (pp. 55-56)

Aquí no profundizaremos respecto a la serie 1 de Hindemith; sin embargo, si se trae a colación dicha serie es porque esa revisión que realiza Hindemith en torno a la serie armónica —y la teorización de los intervalos, acordes, progresiones y la elaboración de la serie 1— sí tiene un impacto respecto al fundamento teórico de la armonía tonal funcional. La expansión de este sistema no surge por la eliminación de conceptos, sino porque a estos se les da más libertad, se reevalúan o se agregan licencias, siendo este el caso de Hindemith o la visión de Henry Cowell, entre otros.

Otro aspecto importante para la armonía tonal funcional era el diatonismo producido por las escalas, el cual servía como elemento estabilizador del centro tonal, como menciona Parks (1985): «El diatonismo es en sí mismo concomitante con la tonalidad; al escuchar un acorde mayor, esperamos que represente un número limitado de grados de la escala dentro de un número limitado de tonalidades» (p. 35). No obstante, parte de lo que termina conduciendo a la idea de la tonalidad extendida es precisamente la cromatización.

Es relevante tener presente que la cromatización no es algo que se inventa en el siglo XIX, sino que ha estado presente desde la práctica de la música modal, aunque con un carácter melódico. Curiosamente, la concepción cromática de Rameau (1722/1971) también encaja muy bien en las funciones melódicas de la misma como parte de algún tipo de sensible pasajera: «Cuando una voz avanza por semitonos, se dice que tiene una progresión cromática» (p. XI). Este punto es importante porque la cromatización del siglo XX suele evitar precisamente el movimiento cromático por segundas; esto puede observarse en obras de Webern, donde, para evitar el grado conjunto y la resolución a manera de sensible, realiza transferencias de registro. Sin embargo, es en el barroco donde se comienza a experimentar libremente con la cromatización y las disonancias. La inclusión de la cromatización y, sobre todo, otras maneras de concebirla se dieron de manera gradual en el pensamiento creativo y transformaron ese aspecto diatónico de la armonía tonal funcional, como menciona Ulehla (1994):

En el período clásico, la escala cromática funcionaba principalmente como proveedora de tonos ornamentales y armonías de adorno para el orden diatónico de los tonos. Gradualmente, a medida que el crecimiento musical abrió nuevas puertas al desarrollo tonal, la escala cromática comenzó a desempeñar un papel más importante en la estructura de la composición. (p. 39)

Sin embargo, el uso recurrente de la cromatización y su resolución a centros tonales lejanos —ya sea por el movimiento melódico o por la resolución enarmónica— ha sido un elemento que contribuyó a que el contenido diatónico propio de la tonalidad se volviera cada vez más difuso o, en algunos casos, auditivamente imperceptible, como menciona Schönberg (2024):

En los últimos cien años, el concepto de armonía ha experimentado una transformación tremenda debido al desarrollo del cromatismo: la idea de que la tonalidad fundamental, la tónica, dominaba la estructura de los acordes y regía su sucesión, es decir, el concepto de tonalidad, primero tuvo que desarrollarse hacia el concepto de tonalidad extendida. (p. 7)

De lo anterior podemos afirmar que la cromatización en este contexto no debe entenderse solamente como un movimiento melódico —una sensible que resuelve—, sino que implica el uso de acordes que no hacen parte de la tonalidad principal, o más bien, para este momento, de la tonalidad inicial, aspecto que abordaremos más adelante. Aquí se aprecia otra consecuencia importante que tuvo la cromatización en el sistema: las modulaciones dejaron de realizarse a tonalidades cercanas a la tónica o relacionadas diatónicamente con la tonalidad de partida, y comenzaron a efectuarse hacia centros cromáticos, o por lo menos no relacionados diatónicamente con la tonalidad inicial, como afirma Ulehla (1994):

Las invenciones o fugas de Bach modulan únicamente a tonalidades basadas en la escala diatónica. La primera modulación se dirige a la dominante o a las tonalidades relativas mayor o menor. Los restantes centros tonales diatónicos pueden usarse después (sin alterar su cualidad) antes de regresar a la tónica [···]. En la Sonata *Waldstein* en do mayor, op. 53, la primera modulación de Beethoven hacia el segundo tema es a mi mayor, la mediante alterada. (p. 39)

Por lo que el uso de la cromatización nubló la idea de diatonismo, pero no la destruyó del todo, al menos no en un principio. Lo que sucedió al inicio, con el uso del cromatismo, fue que, si bien había diatonalidad, el problema residía en que no había una tónica reinante —una monotonalidad—, sino que se recurrió a varios centros tonales no diatónicos, es decir, que no eran funciones de una tonalidad principal, como mencionan Kinderman y Krebs (1996):

La orientación monotonal alrededor de una sola tónica gobernante se debilita hacia mediados del siglo XIX y, en ocasiones, es reemplazada en las décadas siguientes por una ambigüedad tonal controlada, mediante la cual pasajes extensos se basan en la tensión entre dos centros tonales, generalmente separados por una tercera. (p. 1)

A la práctica anterior —generar esa tensión entre dos centros tonales— se le ha llamado tonalidad progresiva, tonalidad entrelazada, emparejamiento tonal o tonalidad direccional, aunque la direccionalidad es el propósito de las funciones

armónicas. La tensión de ambos centros tonales en el romanticismo también hace parte, en un principio, de la llamada modulación por la mediante, aunque en el romanticismo tardío no era el único recurso disponible. Por otro lado, otra función entre los centros podía ser representativa o evocativa de ideas extramusicales, como afirman Kinderman y Krebs (1996):

En la Cuarta Sinfonía, Mahler no coloca su interpretación final de la canción *Wunderhorn* «Das himmlische Leben» en sol mayor, la tonalidad inicial de la obra; en su lugar, la sitúa en mi mayor, una tonalidad con asociaciones celestiales en la música anterior. (p. 10)

Otro aspecto a tener en cuenta es el creciente uso de acordes con agregaciones que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX: no solo se usaban séptimas, sino también las demás agregaciones. Como afirma Calabrese (2025): «Muchas veces este tipo de acordes se usan por su sonido mismo, por su color (timbre), más que por su función sintáctica dentro de la frase» (p. 50). En otras ocasiones se utilizaban acordes que eran más bien la síntesis de algún tipo de modo o escala pentáfona, es decir, verticalidades sonoras construidas a partir de una escala diferente a las mayores y menores —que para entonces eran las comunes—, así como la posibilidad del uso de escalas y verticalidades pentáfonas. Aquí pueden traerse a colación el llamado acorde Tristán, fa-si-re#-sol#, así como el acorde místico o de Prometeo, do-fa#-si♭-mi-la-re.

Si se sigue por el uso de otras configuraciones de alturas y verticalidades sonoras a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es inevitable mencionar a Claude Debussy. En este punto es pertinente señalar el uso que hace Debussy de la escala de tonos en conjunto con el sistema diatónico mayor/menor, ya sea como verticalidades modales o como prolongación de la función de dominante a través del uso de acordes de dominante con el quinto grado aumentado —dominantes alteradas— o la llamada sexta aumentada francesa, como explica Novak (2015):

Un pasaje de tono entero que se origina a partir de un acorde con implicaciones tonales puede o no servir para prolongar una función tonal particular. Muchos pasajes de tono entero comienzan basados en un acorde de tono entero con una relación tonal definida respecto a la sección tonal anterior; sin embargo, la armonía se expande luego en un pasaje de tono entero que contiene las seis clases de altura de la escala. En el punto de unión con el retorno al diatonismo, puede surgir la misma armonía de tono entero o una diferente para funcionar tonalmente, regresando ya sea al centro tonal previo o modulando hacia uno nuevo. (p. 84)

Vale la pena mencionar otras aproximaciones a la armonía tonal funcional, como la utilizada por Béla Bartók y teorizada muchos años después de su uso. Este sistema, llamado axial, expone el uso de tres tipos de ejes basados en las tres funciones armónicas de la armonía tonal funcional: tónica, dominante y subdominante.

Como el lector advertirá en este punto, la expansión de la tonalidad —o tonalidad extendida— se da precisamente porque no se abandona del todo: se toma como punto de partida, pero se llevan a los extremos ciertas ideas o se agregan licencias, como, por ejemplo, el intercambio de acordes de escalas mayores y menores con modos. Como afirma Lendvai (2003) sobre el sistema de organización de alturas utilizado por Bartók:

Su sistema tonal se desarrolló a partir de la música funcional. Desde los comienzos de los conceptos funcionales, a través de las armonías del clasicismo vienés y del mundo tonal del romanticismo, puede seguirse una ininterrumpida línea de evolución hasta su sistema axial. (p. 11)

No obstante, aunque el sistema axial claramente toma como fundamento la armonía tonal funcional, la audición del mismo no remite al sistema en cuestión, lo que no le quita validez a su uso ni a las obras creadas a partir de él.

4. Conclusiones

El proceso de la tonalidad extendida se dio como comúnmente surgen los cambios estéticos: estos suelen producirse porque el sistema vigente pierde capacidad —ya sea para

sorprender, expresar o impactar—. Estos tres últimos objetivos no suelen convivir en las prácticas estéticas de una época, pero sí se ha transitado entre ellos. No obstante, es precisamente esa necesidad artística de salirse, aunque sea un poco, de la corriente aceptada de la época la que ha impulsado cambios en las artes. Como menciona Solomos (2025):

En la época en que surgió la tonalidad tuvo lugar una revolución en el plano de la gramática musical, debido al establecimiento de una nueva funcionalidad. Para afianzarse, esta restringió el material: el material musical del periodo en el que la tonalidad es particularmente estable, la época clásica, es menos rico que el material de periodos anteriores. A la inversa, la época posterior a la tonalidad se extendió como una emancipación del material y una decadencia de la funcionalidad. Esta se produjo, en primer lugar, con la progresión del cromatismo y las disonancias, cuya proliferación culminó en la «nueva música» (Segunda Escuela de Viena). (p. 173)

Si pensamos en cada uno de los recursos utilizados durante el siglo XIX y principios del siglo XX —en la llamada tonalidad extendida— como grietas, no es de sorprender que lo que sucedió durante ese momento sea denominado, en retrospectiva, como el colapso tonal. Cada una de estas grietas fue debilitando, a su manera, esa estructura llamada armonía tonal funcional, hasta el punto en que no pudo soportar su propio peso —sus propias reglas— y se desmoronó, o colapsó. Tal vez sea más preciso decir que la tonalidad no se extendió, sino que fue fracturada.

Es de destacar que la armonía tonal funcional nace de hacerse preguntas sobre el sonido, la serie armónica y la afinación, pero de cierta manera se desmorona precisamente por esas mismas preguntas —preguntas que remiten cada vez más a la audición y a la experiencia del sonido que a las reglas sonoras de un sistema autoimpuesto o culturalmente impuesto—. Como menciona Sad Levi (2021) sobre Nattiez: «la crisis del sistema tonal era en realidad la crisis de su sistema explicativo» (p. 13). Esta búsqueda hacia el sonido en sí se hace evidente en parte de la estética impresionista, donde el punto de partida no es esa fundamental que produce la serie armónica sino la elaboración sintética de un nuevo aspecto: una verticalidad sonora. Como afirma Granat (2009):

Durante el período impresionista, [···] los compositores descubrieron el «sonido puro», independiente de las relaciones acordales, y este descubrimiento condujo en las décadas siguientes al desarrollo de nuevos principios estructurales, basados en las transformaciones de la sustancia fundamental de la música, el *sonus* mismo. (p. 822)

Aunque se suele pensar en las bases de la armonía tonal funcional como algo que proviene propiamente de la naturaleza, esta idea no puede sostenerse del todo, porque en la naturaleza humana radica el cuestionar, imaginar nuevas posibilidades y hacer converger ideas desde otros puntos de vista. Esa «naturalidad» solo refleja los valores de una época o los intereses de la misma. Como afirma Sad Levi (2021):

Los límites de la serie [armónica] se constituyen básicamente en los límites estilísticos y teóricos que acompañan una práctica y, lejos de ser naturales, consisten en interpretaciones regidas por marcos ideológicos, poiéticos, estilísticos. El objeto «sonido» no es aprehendido sino a partir de la mediación de los interpretantes y hábitos perceptivos que forja una época; o dicho de otra manera, los paradigmas discursivos dominantes construyen históricamente su objeto «sonido». (p. 18)

Es de destacar que la materia prima esencial de la música es el sonido y que, así como la armonía tonal funcional surgió de las preguntas hacia el sonido, las prácticas compositivas siguen haciéndole preguntas a este —solo que no a los mismos tipos de sonidos—. Ya no a los sonidos armónicos, sino a los sonidos complejos, ya sean inarmónicos o ruidos, como expone Kokoras (2021): «En la composición basada en el sonido, el sonido es el único elemento musical portador de forma» (p. 279).

Cambiar de perspectiva sonora o buscar otros objetos de estudio no es algo exclusivo de los siglos XX o XXI; como ya se ha mencionado, hace parte de la naturaleza humana. No

obstante, tener intereses diferentes a los explorados previamente no exime al estudioso de su conocimiento y reflexión, como expone Landy (2007): «Por supuesto, reemplazar la nota con el sonido como unidad de medida de una obra no implicaba que los artistas que utilizaban nuevos materiales estuvieran obligados a ignorar la rica diversidad de la historia de la música» (p. VII).

El propósito del presente texto consistió en establecer las bases del sistema de la armonía tonal funcional para luego poder llegar a comprender la llamada tonalidad extendida. Sin embargo, tal vez lo más importante es dejar claro que las preguntas y respuestas de la música siempre están en el sonido y en sus usos.

Referencias

Abdy Williams, C. F. (1903). *The story of notation*. Walter Scott Publishing / Charles Scribner's Sons.

Aldwell, E. y Schachter, C. (2002). *Harmony and voice leading* (3.ª ed.). Thomson Schirmer.

Calabrese, A. (2025). *Armonía de los siglos XIX al XXI: claves para navegar el espacio cromático*. OMBUS Ediciones Musicales.

Forte, A. y Gilbert, S. E. (2003). *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano.* Idea Books.

Granat, Z. (2009). Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology. En A. Sager y L. Sala (Eds.), *Music's intellectual history* (pp. 815-828). The Foundation for Baroque Music in New England / RILM.

Hindemith, P. (1970). *The craft of musical composition. Book 1: theoretical part.* Schott.

Kinderman, W. y Krebs, H. (1996). *The second practice of nineteenth-century tonality*. University of Nebraska Press.

Kokoras, P. (2021). The sound is the music: from shamanism to quantum sound. *Continental Thought & Theory: A Journal of Intellectual Freedom, 3*(3), 270-290.

Landy, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. The MIT Press.

Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*. Idea Música.

Novak, J. K. (2015). Whole-tone as extension of tonal harmony in the music of Debussy: An underestimated technique of conjunction. *International Journal of Musicology, 1*(1), 75-98.

Parks, R. S. (1985). Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy's "Chromatic Etude". *Journal of Music Theory, 29*(1), 33-60.

Rameau, J.-P. (1971). *Treatise on harmony* (P. Gossett, trad.). Dover. (Obra original publicada en 1722)

Sad Levi, J. *Un fenómeno invariante de simetría por reflexión especular en los corales de Johann Sebastian Bach* [en línea]. Pontificia Universidad Católica de Argentina. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12373

Schlesinger, K. (1917). The origin of the major and minor modes. *The Musical Times, 58*(893). Pp. 352-355.

Schönberg, A. (2024). *Composición con doce tonos*. Buchwald Editorial.

Solomos, M. (2025). *De la música al sonido: la emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI*. Akal Música.

Tagg, P. (2014). *Everyday tonality II: towards a tonal theory of what most people hear*. The Mass Media Music Scholars' Press.

Ulehla, L. (1994). *Contemporary harmony: romanticism through the twelve-tone row*. Advance Music.

Verba, E. C. (1978). Rameau's views on modulation and their background in French theory. *Journal of the American Musicological Society, 31*(3). 467-479.