

---

---

# SONANCIA: UNA CLARIFICACIÓN CONCEPTUAL

## SONANCE: A CONCEPTUAL CLARIFICATION

**Emilio Renard Vallet**•

*Seguramente, no hay nada en el lenguaje del discurso sobre la música que esté más cargado de problemas puramente semánticos que los términos consonancia y disonancia.*

James Tenney<sup>1</sup>

### RESUMEN

Dentro del campo de la armonía, los términos *consonancia* y *disonancia* se han empleado en el siglo xx para referirse de manera más o menos inadvertida a fenómenos distintos. Este hecho impide avanzar en el conocimiento científico de la armonía, que debe contar con unos conceptos bien definidos. En el artículo se identifican tres fenómenos diferentes denotados mediante los términos *consonancia* o *disonancia*, se muestra cómo pueden combinarse diversamente entre sí y se defiende la utilización de una terminología que los precise.

**Palabras clave:** Armonía; Sonancia; Concepto; Consonancia; Disonancia.

### ABSTRACT

In the field of harmony, the terms *consonance* and *dissonance* have been more or less inadvertently employed in the twentieth century to refer to distinct phenomena. This fact prevents the progress in the scientific knowledge of harmony, which must count on well-defined concepts. In this article we have identified three different phenomena denoted by

---

• Emilio Renard Vallet es Doctor por la Universidad de Oviedo y profesor de la especialidad de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Cullera, teórico y compositor.

<sup>1</sup> Tenney, James, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, New York, Excelsior Music Publishing Company, 1988: "There is surely nothing in the language of discourse about music that is more burdened with purely semantic problems than are the terms consonance and dissonance", p. 1.

Recepción del artículo: 02.03.2016. Aceptación de su publicación: 31.03.2016.

the terms *consonance* or *dissonance*, it is shown how they can be distinctly combined with each other, and it is defended the use of a specific terminology.

**Keywords:** Harmony; Sonance; Concept; Consonance; Dissonance.

## INTRODUCCIÓN

La sonancia<sup>2</sup> aparece desde los orígenes como una noción central de toda teoría armónica<sup>3</sup>. Sin embargo, los términos *consonancia* y *disonancia* no han significado siempre lo mismo a lo largo de la historia<sup>4</sup>. Es más, incluso en el siglo xx, se han empleado, de manera más o menos inadvertida, para denotar fenómenos manifiestamente diferentes, aunque muchas veces intrincadamente unidos<sup>5</sup>. Esta circunstancia impide avanzar hacia una teoría comprensiva de la armonía, pues es casi innecesario mencionar la importancia que tiene la definición de los conceptos para el discurso científico<sup>6</sup>. En este artículo se evidencian tres fenómenos distintos referidos mediante los vocablos *consonancia* y *disonancia*, se muestra cómo pueden combinarse diversamente entre sí y se defiende el uso de una terminología que los precise.

## CONCEPTOS DE SONANCIA

Un examen de la literatura teórico-musical del siglo xx permite diferenciar al menos tres fenómenos distintos denotados mediante los términos *consonancia* o *disonancia*. Estos conceptos de sonancia son distinguidos en el presente artículo bajo las denominaciones adjetivadas de *sonancia armónica*, *sonancia melódica* y *sonancia tonal*. A continuación se trata cada una de estas formas de sonancia.

<sup>2</sup> Por *sonancia* entendemos conjuntamente los términos comunes de *consonancia* y *disonancia*. Antecedentes de este neologismo pueden encontrarse en catalán (*sonància*), inglés (*sonance*) y alemán (*Sonanz*). Véanse, respectivamente, Balsach, Llorenç, *La Convergència Harmònica. Morfogènesi dels Acords i de les Escales Musicals*, Barcelona, Clivis Publicacions, 1994; Thomson, William, “Translator’s Foreword”, en *Consonance and Dissonance in Music*, de Theodor Lipps, San Marino, Everett Books, 1995; Terhardt, Ernst, *Akustische Kommunikation*, Berlin, Springer-Verlag, 1998.

<sup>3</sup> Chouvel, Jean-Marc, *Esquisses pour une pensée musicale. Les métamorphoses d’Orphée*, Paris, L’Harmattan, 1998.

<sup>4</sup> Véase Tenney, J., *A History of...*

<sup>5</sup> Renard Vallet, Emili, “Sonància (sensorial) i composició musical”, trabajo presentado en las *VIII Jornades de Teoria i Composició Musical* (29 de noviembre-3 de diciembre de 2010), Valencia, Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, no publicado.

<sup>6</sup> Véanse, por ejemplo, Bunge, Mario, *La ciencia, su método y su filosofía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985; Hempel, Carl G., *Filosofía de la Ciencia Natural*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

**Sonancia armónica.** Se refiere a la sensación auditiva de mayor o menor coalescencia y suavidad (consonancia) o aspereza y segregación (disonancia) producida por dos o más sonidos *simultáneos*, no necesariamente dispuestos en un contexto musical<sup>7</sup>. Por ejemplo, la consideración que hace Křenek<sup>8</sup> de las díadas de la figura 1a como “consonancias” o las de la figura 1b como “disonancias” (las tres primeras de “baja tensión” y las tres últimas de “alta tensión”), obedece a esta idea de sonancia. De acuerdo con el concepto de sonancia armónica, puede argüirse que las díadas de la figura 1a son referidas como consonantes porque suenan más bien coalescentes (como una amalgama sonora) y suaves, y las de la figura 1b lo son como disonantes porque suenan más bien ásperas (como una rapidísima intermitencia sonora) y segregadas<sup>9</sup>.

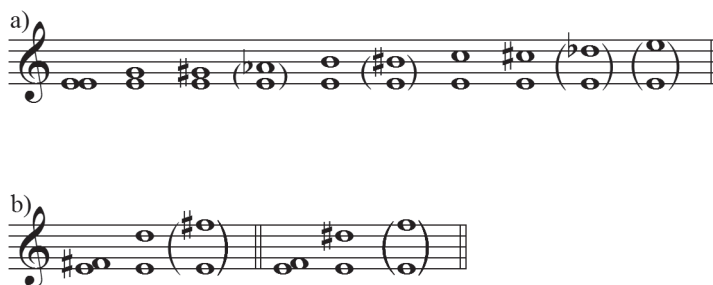


Figura 1.

**Sonancia melódica.** Se refiere a la sensación auditiva de mayor o menor concordancia (consonancia) o discordancia (disonancia) percibida entre notas o combinaciones de notas producidas *sucesivamente*. Por ejemplo, la consideración que hace Persichetti<sup>10</sup> de la última díada de la figura 2a como consonante, o la última de la figura 2b como disonante, deriva de esta idea de sonancia<sup>11</sup>. En conformidad con el concepto de sonancia melódica, puede aducirse que la díada de la figura 2a es considerada consonante por su efecto más bien concordante, y la de la figura 2b lo es como disonante por el efecto más bien discordante que produce. Sin embargo, obsérvese que en el sentido armónico de sonancia visto anteriormente, ambas díadas son consonantes, pues son relativamente coalescentes y suaves<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Renard Vallet, Emilio, “Sonancia armónica: un modelo dual”, en revisión.

<sup>8</sup> Křenek, Ernst, *Studies in counterpoint*, New York, G. Schirmer, Inc., 1940, p. 7.

<sup>9</sup> Otros autores que tienen este concepto de *sonancia* son, por ejemplo, Hindemith y Berry: Hindemith, Paul, *The craft of musical composition* (2 vol.), London, Schott, 1942; Berry, Wallace, *Structural functions in music*, New York, Dover, 1987.

<sup>10</sup> Persichetti, Vicent, *Twentieth-Century Harmony*, New York, Norton & Company Inc., 1961, p. 15.

<sup>11</sup> A propósito de este ejemplo de Persichetti y de la supuesta dependencia sonántica de la díada 4J respecto del contexto tonal, véase Sadai, Yizhak, “De l’analyse pour l’analyse et du sens de l’intuition (quelques réflexions sur le paradigme d’une science de la musique)”, *Musurgia*, 2 (1995), pp. 63-73.

<sup>12</sup> Otros autores que, al menos en el caso de los intervalos, sostienen este concepto de sonancia (además del de sonancia armónica), son Berry, y Kreitler y Kreitler: Berry, W., *Structural Functions...*; Kreitler, Hans, y Kreitler, Shulamith,

Figure 2 consists of two musical staves, labeled 'a)' and 'b)'. Staff 'a)' is in 4/4 time, marked 'Andante', and features a flute (Fl.) and clarinet (Cl.) part. It shows a melodic line with a triplet of eighth notes, labeled 'consonante'. The dynamic marking is 'mp espr.'. Staff 'b)' is also in 4/4 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes, labeled 'disonante'. The dynamic marking is 'mp'.

Figura 2.

**Sonancia tonal**<sup>13</sup>. Denota la mayor o menor representatividad de una nota o combinación de notas respecto de un centro tonal. La representatividad tonal es una cuestión de jerarquía tonal (a mayor estatus jerárquico, mayor representatividad), que tiene cualidades concomitantes como la tensión o la estabilidad<sup>14</sup>. No obstante, la representatividad tonal normalmente es evocada por medio de la estabilidad (consonancia) o inestabilidad (disonancia); esto es: si una nota o combinación de notas es estable (*i.e.*, tiene un estatus tonal alto) es consonante, y si es inestable (*i.e.*, tiene un estatus tonal bajo) es disonante. Por ejemplo, la consideración de 'Toch'<sup>15</sup> del primer acorde encuadrado en la figura 3 como disonante y la del segundo como consonante, obedece a esta noción de sonancia. Obsérvese que, sin embargo, tanto en el sentido de sonancia armónica como melódica los dos acordes son consonantes, pues son coalescentes y suaves (consonancia armónica) y concordantes (consonancia melódica)<sup>16</sup>.

*Psychology of the Arts*, Durham, Duke University Press, 1972.

<sup>13</sup> No confundir con la consonancia tonal de Plomp y Levelt, también denominada *consonancia sensorial* (Terhardt), del ámbito de la psicoacústica, unida a la sensación auditiva de suavidad (o aspereza) auditiva y a lo que aquí se ha denominado *sonancia armónica*. Plomp, R., y Levelt, W.J.M., "Tonal consonance and critical bandwidth", *Journal of the Acoustical Society of America*, 38 (1965), pp. 548-560; Terhardt, Ernst, "Ein psychoakustisch begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz", *Acustica*, 36 (1976), pp. 121-137; mismo autor, "The Concept of Musical Consonance: A Link between Music and Psychoacoustics", *Music Perception*, 1 (1984), pp. 276-295.

<sup>14</sup> Renard Vallet, Emilio, *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*. Cullera (Valencia), el autor, 2003.

<sup>15</sup> Toch, Ernst, *The Shaping Forces in Music*, New York, Dover, 1977, pp. 13-15.

<sup>16</sup> Otros autores que sostienen este sentido de sonancia, y además expresamente, son Bobbitt y Cazden: Bobbitt, Richard, "The Physical Basis of Intervallic Quality and its Application to the Problem of Dissonance", *Journal of Music Theory*, 3 (1959), pp. 173-207; Cazden, Norman, "The systemic reference of musical consonance response", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3 (1972), pp. 217-245.



Figura 3. Mozart, *Le nozze di Figaro*, “*Non so più cosa son, cosa faccio*”, cc. 96-98 (reducción).

Los ejemplos anteriores ilustran conceptos de sonancia puros, en el sentido de que una entidad sonora es considerada más o menos consonante o disonante porque así lo es armónica, melódica o tonalmente. Pero muchas veces, las consideraciones relativas a la sonancia son conceptualmente compuestas, en tanto que obedecen a más de una idea simple de ella. Por ejemplo, cuando la sonancia se define en términos de suavidad o dureza (atribuible a la sonancia armónica) al tiempo que los intervalos armónicos se clasifican distintamente según su forma enarmónica (atribuible a la sonancia tonal), ya sea explícita o implícitamente<sup>17</sup>.

### COMBINACIONES ARMÓNICA, MELÓDICA Y TONALMENTE CONSONANTES Y/O DISONANTES

La distinción entre *sonancia armónica*, *melódica* y *tonal* permite comprender que haya agregados consonantes y/o disonantes armónica, melódica y tonalmente, lo cual da un total de ocho combinaciones básicas posibles (2<sup>3</sup>). Como ejemplo, la figura 4 muestra un acorde (indicado con un asterisco) más bien: a) armónica, melódica y tonalmente consonante; b) armónica y melódicamente consonante y tonalmente disonante; c) armónicamente consonante, melódicamente disonante y tonalmente consonante; d) armónicamente consonante, y melódica y tonalmente disonante; e) armónicamente disonante, y melódica y tonalmente consonante; f) armónicamente disonante, melódicamente consonante y tonalmente disonante; g) armónica y melódicamente disonante, y tonalmente consonante; h) armónica, melódica y tonalmente disonante.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, Koechlin, Charles, *Traité de l'Harmonie*, vol. I, París, Éditions Max Eschig, 1928, p. 7.

Figure 4 consists of eight musical examples, labeled a) through h), arranged in two columns. Each example shows a sequence of chords on a five-line staff. Examples a), c), and e) are in treble clef, while b), d), f), and h) are in bass clef. Examples g) and h) are in treble clef. Each example shows a sequence of chords, with an asterisk (\*) marking a specific chord. Examples f) and h) are piano accompaniment for a melody in the right hand.

Figura 4.

Además de los materiales musicales más o menos tradicionales, la utilización de sonidos con espectros inarmónicos también permite crear todas las combinaciones sonoras armónica y melódicamente consonantes y/o disonantes<sup>18</sup>. Y con determinados espectros sonoros, incluso se pueden invertir las correlaciones tradicionales entre interválica y sonancia, de modo que los intervalos tenidos como consonantes y concordantes, como la octava justa, pueden hacerse disonantes y

<sup>18</sup> Véase Sethares, William A., *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, London, Springer Verlag, 2005.

discordantes, y los tenidos como disonantes, como la séptima mayor, pueden llegar a percibirse como consonantes y concordantes<sup>19</sup>.

### POR UNA TERMINOLOGÍA PRECISA

La polisemia más o menos tácita de los términos *consonancia* y *disonancia* puede ser tributaria de la propia historia del concepto, de su sentido último y de cuán intrincadas son las cualidades que refieren. En efecto, los vocablos *consonancia* y *disonancia* (y sus equivalentes griegos, latinos y modernos) no han significado siempre lo mismo<sup>20</sup>, y en los sucesivos estadios históricos del concepto puede reconocerse el origen de sus actuales significados. Por ejemplo, de acuerdo con Tenney<sup>21</sup>, en la era pre-polifónica los términos *consonancia* y *disonancia* tuvieron una connotación esencialmente melódica, refiriendo un sentido de afinidad o *relacionalidad* (*relatedness*) entre sonidos producidos sucesivamente, el cual se corresponde con el concepto de sonancia melódica visto. Por otra parte, más allá de los diversos significados específicos, los términos *consonancia* y *disonancia* podrían tener en última instancia un sentido de “evaluación estética”<sup>22</sup>. Esta semántica última habría podido reunir bajo un mismo concepto fenómenos distintos, como la coalescencia de algunos intervalos armónicos o la concordancia de algunos melódicos, que habrían sido considerados consonantes porque se apreciaron como agradables o bellos. Y finalmente, aunque las diferentes formas de sonancia sean fenoménicamente distintas, muchas veces operan convergentemente, lo cual puede llevar a su confluencia conceptual. Por ejemplo, en la música tonal, la cuarta de un retardo cadencial 4-3 es disonante, tanto armónicamente (por su relativa aspereza), como tonalmente (por su inestabilidad), de modo que ambas cualidades pudieron ser conceptualmente “con-fundidas”.

Con todo, si se pretende profundizar en el conocimiento científico de la armonía, expresar sus conceptos con mayor exactitud o explorar de manera reflexiva todo su potencial artístico, es indispensable distinguir claramente, cuando proceda, la diversidad de fenómenos adscritos a los términos *consonancia* y *disonancia*. En este artículo se han empleado los términos adjetivados de *sonancia armónica*, *sonancia melódica* y *sonancia tonal*, que mantienen el concepto original a la vez que lo cualifican de acuerdo con su aspecto musical más propio. Otros términos también pueden ser válidos<sup>23</sup>, pero el objeto de este artículo no es proponer ninguna terminología en particular, sino evidenciar los distintos conceptos de sonancia y advertir la importancia de diferenciarlos. ■

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Véase Tenney, J., *A History of...*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Véase Révész, Geza, *Introduction to the Psychology of Music*, Mineola, Dover, 2001, p. 89.

<sup>23</sup> Véase Renard Vallet, E., *Acordes: un estudio de...*