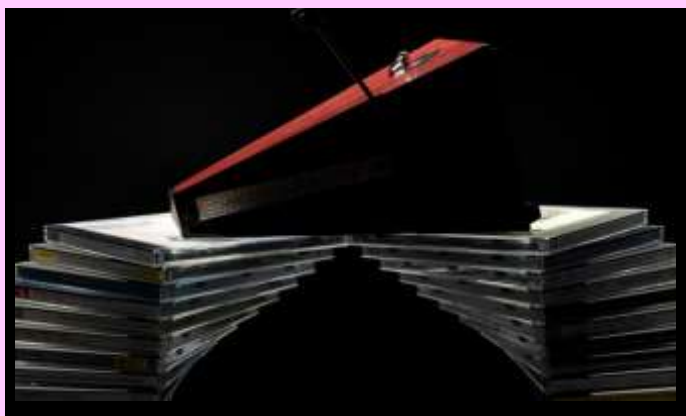


# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nommick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*  
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# Al escucharlo de nuevo lo oigo diferente: el efecto de la familiaridad psicológica sobre la identidad armónica de los acordes

Emilio Renard Vallet

Catedrático de Música y Artes Escénicas, especialidad de composición  
Profesor del Conservatorio Profesional de Música Rafael Talens Pelló de Cullera

**Resumen.** En este artículo se estudia mediante ejemplos musicales reales la influencia de la familiaridad psicológica, sobre la identidad armónica de los acordes. En primer lugar, se trata el efecto de la familiaridad sobre la afinidad tonal; en segundo lugar, sobre la armonicidad y funcionalidad y, en tercer lugar, sobre la sonancia armónica. En el artículo se muestra que la familiaridad psicológica puede influir fuertemente en la identidad armónica de los acordes. Aspectos más concretos del sentido de este efecto son referidos en el artículo.

**Palabras clave.** Familiaridad psicológica, repetición, percepción, armonía, acordes, afinidad, armonicidad, funcionalidad, sonancia.

**Abstract.** In this article, the influence of psychological familiarity on the harmonic identity of chords is studied through real musical examples. First, the effect of familiarity on tonal affinity is discussed; second, on harmonicity and functionality and thirdly, on harmonic sonance. The article shows that psychological familiarity can strongly influence the harmonic identity of chords. More specific aspects of the sense of this effect are referred in the article.

**Keywords.** Psychological familiarity, repetition, perception, harmony, chords, affinity, harmonicity, functionality, sonance.

---

*Esta desarmonía, parafraseando una declaración de Bergson sobre el desorden, es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.*  
John Cage<sup>1</sup>

## Introducción

Que la familiaridad con un determinado estímulo afecta a su experiencia psicológica, es un hecho fuera de toda duda<sup>2</sup>. Particularmente en lo que a

---

\* Fecha de recepción: 16-2-2020 / Fecha de aceptación: 10-3-2020.

<sup>1</sup> CAGE, John: «Experimental Music», en *Silence*, The MIT Press, Cambridge, 1961, p. 12. (Conferencia impartida en 1957).

música concierne, es bien conocido que la apreciación estética de una sección o pieza determinada por parte de un oyente varía en función de la familiaridad con la misma<sup>3</sup>. Pero además del efecto sobre el agrado de una determinada música, la familiaridad también puede afectar a la identidad armónica de los acordes, por lo que las cualidades armónicas de un acorde pueden variar en función del número de audiciones. Sin embargo, este hecho es por lo común poco reconocido y tratado. Es esta cuestión lo que se estudia en el presente trabajo y para cada una de las *qualia harmonica* o cualidades armónicas de los acordes<sup>4</sup>. En primer lugar se aborda el efecto de la familiaridad sobre la afinidad tonal. En segundo lugar, se trata la influencia de la familiaridad sobre la armonicidad y funcionalidad. Y en tercer lugar, se analiza el impacto de la familiaridad sobre la sonancia armónica. Finalmente, se discuten de modo general los aspectos tratados.

Como sujeto experiencial de referencia, este trabajo asume una persona actual y (orto)sensible a los aspectos armónicos propios de la música de la gran tradición occidental. Sin embargo, esta asunción no presupone necesariamente que el oyente haya recibido una instrucción musical formal, puesto que al menos algunas capacidades musicales pueden haberse adquirido por mera exposición a la música<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase FECHNER, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876; BLAKE, Randolph; SEKULER, Robert: *Perception*, McGraw-Hill, New York, 2006, 5ª ed. (obra publicada originalmente en 1985); ZAJONC, Robert B.: «Attitudinal effects of mere exposure», en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 9, nº 2, parte 2, 1968, pp. 1-27; BORNSTEIN, Robert F.: «Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968–1987», en *Psychological Bulletin*, vol. 106, nº 2, 1989, pp. 265-289; QUINLAN, Philip; Dyson, Ben: *Cognitive Psychology*, Pearson, Harlow, 2008.

<sup>3</sup> Véase MEYER, Max: “Experimental studies in the psychology of music”, en *American Journal of Psychology*, vol. 14, 1903, pp. 456-478; SCHOEN, Max (ed.): *The effects of Music*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927; SLONIMSKY, Nicolas: *Lexicon of musical invective. Critical assaults on Composers Since Beethoven’s time*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1965; LUNDIN, Robert W.: *An Objective Psychology of Music*. Robert E. Krieguer, Malabar, 1985, 3.ª ed. (obra publicada originalmente en 1967); HARGREAVES, David J.: *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

<sup>4</sup> Definimos *qualia harmonica* como las cualidades propias de los acordes, a saber: sonancia, afinidad, armonicidad y funcionalidad. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Universidad de Oviedo, Tesis doctoral. (Publicada por el autor, Cullera, 2013) y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, en *Notas de paso*, vol. 2, 2015. <http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2015/05/Renard-Qualiaharmonica-identificacion-y-definicion.pdf>.

<sup>5</sup> BIGAND, E. y POULIN-CHARRONNAT, B.: “Are we “experienced listeners”? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training”, en *Cognition*, vol. 100, 2006, pp. 100-130.

### Familiaridad y afinidad tonal<sup>6</sup>

La afinidad entre dos o más elementos tonales depende fuertemente de la familiaridad del oyente con los mismos. Más concretamente, la familiaridad tiende a hacer concordante lo que antes era discordante. El siguiente fragmento musical (figura 11) contiene algunas armonías que, la primera vez que se escuchan, parecen más bien discordantes, produciendo cierta sorpresa, extrañeza, asombro o estupefacción («*étonnement*»). Pero el *étonnement*, indicado por el propio Satie, se va desvaneciendo conforme el oyente se va familiarizando con esta música. De hecho, la leve discordancia que se produce con la entrada del acorde inicial puede haberse diluido casi del todo ya en la primera repetición del tema (en *Ne sortez pas*). El efecto de otras armonías más discordantes, como la de *mi* menor, es más persistente, aunque tampoco inmune a la habituación psicológica. No obstante, basta retirar de los oídos esta pieza durante algún tiempo para que al volverla a escuchar, los giros armónicos puedan percibirse nuevamente con su *étonnement* original.

Figura 1. Satie: *Gnossienne* núm. 2, comienzo

El siguiente pasaje (figura 2), que debe interpretarse con armónicos naturales, incluye los sonidos 7 (cc. 7 y 9), 11 (cc. 4 y 10) y 13 (c. 12) de la serie armónica de

<sup>6</sup> Por *afinidad tonal*, o simplemente *afinidad*, denotamos la mayor o menor *relacionalidad*, similitud, concordancia, etc., con la que pueden percibirse los elementos tonales (tales como notas, acordes y tonalidades), eminentemente secuenciales. Por ejemplo, *fuera de todo contexto tonal*, la afinidad entre las notas *do*<sub>4</sub> y *mi*<sub>4</sub> es mayor que la afinidad entre *do*<sub>4</sub> y *si*<sub>4</sub>; la afinidad entre los acordes de *fa* mayor y *la* menor es mayor que entre los de *fa* mayor y *la* mayor; y la afinidad entre las tonalidades de *sol* mayor y *re* mayor es mayor que entre las tonalidades de *sol* mayor y *do* sostenido mayor. Aunque la afinidad es un fenómeno relativo, empleamos los términos *concordancia* y *discordancia* para denotar, respectivamente, un grado de afinidad entre elementos tonales más bien alto o más bien bajo. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

do<sub>2</sub>. Cuando se escucha por primera vez, estos sonidos pueden resultar desafinados, discordantes e, incluso, desagradables. Sin embargo, la repetición de éste solo tiende a mitigar estas sensaciones iniciales, como puede ocurrir al escucharlo de nuevo al final de la pieza, en el «Epílogo», que es una reproducción del «Prólogo» desde fuera del escenario. Pero si olvidamos suficientemente este pasaje (y, presumiblemente, también si no se tiene contacto con música similar), al volverlo a escuchar, reaparece la sensación de desafinación, discordancia y desagrado.

\* The Prologue to be played on natural harmonics

Figura 2. Britten: *Serenata*, Op. 31, «Prólogo»

### Familiaridad, armonicidad<sup>7</sup> y funcionalidad<sup>8</sup>

La familiaridad puede afectar también a la armonicidad y funcionalidad de las notas y los acordes. Más precisamente, la familiaridad tiende a conferir a los elementos tonales previamente escuchados una armonicidad y funcionalidad, por así decirlo, “más global”, al incorporar a su ser la cualidad armónica que le da el contexto en toda su generalidad. Por ejemplo, cuando se escucha por primera vez el pasaje de la figura 3, la figuración de acompañamiento en el tercer compás se percibe como una armonía de *mi* mayor. La funcionalidad

<sup>7</sup> Empleamos el término *armonicidad* para referir la propiedad auditiva esencial que distingue, por ejemplo, la tríada mayor de la tríada menor o de la tríada aumentada, o, dentro de las notas de un acorde, por ejemplo, la cuarta justa de la quinta justa o de la fundamental. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

<sup>8</sup> Por *funcionalidad armónica* o simplemente *funcionalidad*, entendemos la cualidad armónica de un acorde propia de su filiación armónica o tonal, esto es, la cualidad derivada de su dependencia experiencial respecto de otros acordes o tonalidades, la cual es representada por el grado escalar de su fundamental: por ejemplo, la cualidad de tónica (I), medianta (III), subdominante (IV), dominante de la dominante (V/V), etc. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

propia de la díada *mi-sol#*, reforzada por la cadencia auténtica perfecta de *mi* mayor que la antecede, induce fuertemente el sentido de I/MiM<sup>9</sup>.

Figura 3. Mozart: *Concierto para clarinete*, K. 622, primer movimiento, cc.113-115

Sin embargo, cuando este fragmento se escucha varias veces con su continuación, en *do sostenido menor* (figura 4), la percepción de la díada, que pertenece tanto a *mi* mayor como a *do sostenido menor*, puede terminar virando presentemente a I/Do#m.

Figura 4. Mozart: *Concierto para clarinete*, K. 622, primer movimiento, cc. 113-117

<sup>9</sup> Funcionalidad propia: la funcionalidad u orientación funcional que un acorde puede tener fuera de todo contexto tonal. Por ejemplo, aisladamente tonados, los acordes perfecto mayor y perfecto menor son, ante todo, acordes de tónica Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit.

Similarmente, en una primera audición de la *Sonata* K. 545 de Mozart (figura 5), la mónada inicial del desarrollo (señalada con un recuadro) será percibida como I/SolM, por el contexto tonal de *sol* mayor en el que se encuentra. Pero cuando después de unas audiciones se haya asimilado la estructura formal y tonal de la obra, la mónada tenderá a percibirse como I/Solm.



Figura 5. Mozart: *Sonata*, K. 545, primer movimiento, cc. 26-31

La familiaridad con un fragmento u obra musical puede condicionar incluso la percepción de su primera o primeras notas con tal de que se reconozca dicho fragmento u obra musical. El acorde de la figura 6, un acorde de “quinta vacía”, si se escucha de manera “aséptica”, probablemente se percibirá modalmente neutro, o en todo caso, si la influencia de los armónicos se deja notar, con un matiz más mayor que menor.

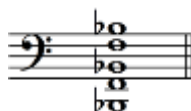


Figura 6. Acorde de “quinta vacía”

Sin embargo, cuando escuchamos el primer acorde de la “Marcha Fúnebre” de Chopin (figura 7), es decir, cuando lo reconocemos como el primer acorde de la “Marcha Fúnebre” de Chopin y no como otra cosa, este mismo acorde se impregna de un profundo sentimiento menor, como si la tercera del acorde estuviera de algún modo presente en él. Pero ni está en la figura 6 **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** ni en la figura 7. Además, es bien sabido que los oyentes pueden llegar a identificar con suma rapidez piezas musicales que conocen<sup>10</sup>, por lo que cabe inferir que el efecto de la familiaridad

<sup>10</sup> Véase SCHELLENBERG, E. Glenn; IVERSON, Paul; MCKINNON, Margaret C.: “Name that tune: Identifying popular recordings from brief excerpts”, en *Psychonomic Bulletin & Review*,



sobre la identidad armónica de una determinada música reconocida es prácticamente instantáneo<sup>11</sup>.



Figura 7. Chopin: *Sonata*, Op. 35, «Marcha fúnebre», cc. 1-4

Un ejemplo adicional de cómo la familiaridad puede condicionar la funcionalidad podría ser el del motivo inicial de la 5ª *Sinfonía* de Beethoven: *sol-sol-sol-mi*  $\flat$ . Pese a ser un patrón melódico que podría considerarse más propio de *mi*  $\flat$  mayor que de *do* menor, se percibe con una fuerte cualidad menor, seguramente por la prácticamente inmediata identificación de la obra y su correspondiente codificación tonal, aunque el contorno melódico, la dinámica, el registro y la orquestación también puedan contribuir al carácter percibido.

### Familiaridad y sonancia armónica<sup>12</sup>

Si se repara en que la disonancia armónica se ha ido incrementando paulatinamente a lo largo de la historia de la música occidental<sup>13</sup>, es fácil tener la tentación de pensar que la exposición a agregados disonantes los convierte poco a poco en menos disonantes, incluso finalmente en consonantes. Y así, no es demasiado difícil concluir que lo que antaño sonaba disonante, hoy suena consonante.

---

vol. 6, nº 4, 1999, pp. 641-646; KRUMHANS, Carol L.: “Plink: “Thin Slices” of Music”, en *Music Perception*, vol. 27, nº 5, 2010, pp. 337-354.

<sup>11</sup> Véase PLAZAK, Joseph; HURON, David: “The first three seconds: Listeners knowledge gained from brief musical excerpts”, en *Musicae Scientiae*, vol. 15, nº 1, 2011, pp. 29-44.

<sup>12</sup> Por *sonancia armónica* entendemos la sensación auditiva de mayor o menor coalescencia y suavidad (consonancia) o aspereza y desagregación (disonancia) producida por dos o más sonidos *simultáneos*, no necesariamente dispuestos en un contexto musical. Por ejemplo, las diadas de octava y quinta justas, que suenan como coalescentes y suaves, son consonantes, mientras que las de segunda menor y séptima mayor, que parecen como ásperas y desagregadas, son disonantes. Véase RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia: una clarificación conceptual”, en *Quodlibet*, vol. 61, 2016, pp. 58-64.; RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia armónica: un modelo dual”, en prensa.

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4ª ed. (obra publicada originalmente en 1980); PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4ª ed. (obra publicada originalmente en 1980); CAZDEN, Norman: “Jacques Chailley, Expliquer l’Harmonie? », en *Journal of Music Theory*, vol. 12, nº 1, 1968, pp. 119-159.

Es posible que la percepción de fragmentos como los de las figuras 8 y 9 se suavice de algún modo conforme el oyente se habitúa a estos pasajes o a la disonancia armónica en general. No obstante, sería aventurado colegir de ello que la exposición a agregados disonantes los convierte en consonantes. Si, en definitiva, la disonancia armónica es una cuestión de batimientos<sup>14</sup>, resulta difícil asumir que la familiaridad con un estímulo pueda alterar el patrón de batimientos que produce. Esta idea se ilustra claramente si se piensa en una “disonancia lenta” (p. ej., dos sonidos batiendo a una frecuencia de 2 ó 3 Hz; esto es, produciendo dos o tres oscilaciones de sonoridad por segundo) y su presumible estabilidad experiencial a través del tiempo de exposición, por largo que éste sea. A nuestro entender, lo que puede variar con la exposición a la disonancia armónica –como con la exposición a otras *qualia* de las combinaciones sonoras– es la apreciación estética por parte del oyente, que aumentaría, al menos hasta cierto punto, con el tiempo de exposición<sup>15</sup>. Tal como observa Greene, aunque tal vez en un sentido armónico general, “algunas personas que al principio no responden muy favorablemente a acordes modernos, terminan enamorándose apasionadamente de ellos cuando les son expuestos constantemente”<sup>16</sup>. A escala transgeneracional, entendemos que una combinación sonora determinada, sensorialmente, resultó igual de disonante en la Edad Media que en la actualidad. Lo que podemos asumir que ha cambiado con el tiempo no es la disonancia armónica en sí, sino la “disonancia estética”; esto es, el agrado con el que se experimenta la sonancia armónica, cuyo nivel estéticamente óptimo habría ido desplazándose hacia el polo de la disonancia, precisamente por el efecto de la familiaridad.



Figura 8. Bartók: *Mikrokosmos*, 107, cc. 1-7

<sup>14</sup> RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia: una clarificación conceptual”, *Op. Cit* y RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia armónica... *Op. Cit.*”

<sup>15</sup> Aunque estos estudios experimentales aparecen relacionados con la disonancia sensorial, resulta difícil interpretar sus resultados específicamente en términos de esta cualidad auditiva. Véase MEYER, Max: “Experimental studies in the psychology of music”, *Op. Cit.*; VALENTINE, C.W.: “The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords”, en *British Journal of Psychology*, vol. 7, n<sup>o</sup> 1, 1914, pp. 118-135; VALENTINE, C.W.: “The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords”, en *British Journal of Psychology*, vol. 7, num. 1, 1914, pp. 118-135; MOORE, Henry Thomas: “The genetic aspect of consonance and dissonance”, en *Psychological Monographs*, vol. 17, n<sup>o</sup> 2, 1914, pp. 1-68.

<sup>16</sup> GREENE, Ted: *Modern Chord Progressions*, vol. 1, Dale Zdenek Publications, Miami, 1981, p. 3.



Figura 9. Bartók: *Mikrokosmos*, 128, cc. 1-8

### Discusión general

Es un hecho bien conocido que la familiaridad psicológica con un determinado estímulo puede influir en su experiencia psicológica. En música, es claro que el agrado de una sección o pieza determinada por parte de un oyente varía en función de la familiaridad con la misma. Más allá de este tipo de cuestiones, en este artículo se ha tratado de mostrar cómo la familiaridad puede influir en la percepción de la propia identidad armónica de los acordes. En general, puede colegirse que la familiaridad psicológica con un determinado acorde o pasaje musical tiende:

- 1) a hacer concordante lo que antes era discordante;
- 2) a conferir a los acordes la armonicidad y funcionalidad que el contexto posterior les provee;
- 3) a “agradabilizar” la disonancia armónica.

En general, parece asumible que la familiaridad psicológica tiende a subsumir los acordes y estímulos musicales en un marco psicológico de referencia más amplio: el que provee su propio aprendizaje.

### Referencias

- BIGAND, E. y POULIN-CHARRONNAT, B.: “Are we “experienced listeners”? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training”, en *Cognition*, vol. 100, 2006, pp. 100-130.
- BLAKE, Randolph; SEKULER, Robert: *Perception*, McGraw-Hill, New York, 2006, 5ª ed. (obra publicada originalmente en 1985).
- BORNSTEIN, Robert F.: “Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968–1987”, en *Psychological Bulletin*, vol. 106, nº 2, 1989, pp. 265-289.
- CAGE, John: “Experimental Music”, en *Silence*, The MIT Press, Cambridge, 1961 (conferencia impartida en 1957).
- CAZDEN, Norman: “Jacques Chailley, Expliquer l’Harmonie? », en *Journal of Music Theory*, vol. 12, num. 1, 1968, pp. 119-159.
- CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d’Analyse Harmonique*, Alphonse Leduc, Paris, 1977 (obra publicada originalmente en 1951).

- CHAILLEY, Jacques: *Expliquer l'Harmonie?*, L'Harmattan, Paris, 1985 (obra publicada originalmente en 1967).
- FECHNER, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876.
- GREENE, Ted: *Modern Chord Progressions*, vol. 1, Dale Zdenek Publications, Miami, 1981.
- HARGREAVES, David J.: "The effects of repetition on linking for music", en *Journal of Research in Music Education*, vol. 32, 1984, pp. 35-47. (Cit. en David J. Hargreaves: *The Developmental Psychology...*).
- HARGREAVES, David J.: *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- KRUMHANSL, Carol L.: "Plink: "Thin Slices" of Music", en *Music Perception*, vol. 27, n° 5, 2010, pp. 337-354.
- LUNDIN, Robert W.: *An Objective Psychology of Music*. Robert E. Krieguer, Malabar, 1985, 3.<sup>a</sup> ed. (obra publicada originalmente en 1967).
- MEYER, Max: "Experimental studies in the psychology of music", en *American Journal of Psychology*, vol. 14, 1903, pp. 456-478.
- MOORE, Henry Thomas: "The genetic aspect of consonance and dissonance", en *Psychological Monographs*, vol. 17, n° 2, 1914, pp. 1-68.
- PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4.<sup>a</sup> ed. (obra publicada originalmente en 1980).
- PLAZAK, Joseph; HURON, David: "The first three seconds: Listeners knowledge gained from brief musical excerpts", en *Musicae Scientiae*, vol. 15, n° 1, 2011, pp. 29-44.
- QUINLAN, Philip; Dyson, Ben: *Cognitive Psychology*, Pearson, Harlow, 2008.
- RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Universidad de Oviedo, tesis doctoral. (Publicada por el autor, Cullera, 2013).
- RENARD VALLET, Emilio: "Qualia harmonica: identificación y definición", en *Notas de paso*, vol. 2, 2015.
- <http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2015/05/Renard-Qualiaharmonica-identificacion-y-definicion.pdf>.
- RENARD VALLET, Emilio: "Sonancia: una clarificación conceptual", en *Quodlibet*, vol. 61, 2016, pp. 58-64.
- RENARD VALLET, Emilio: "Sonancia armónica: un modelo dual", en prensa.
- SHELLENBERG, E. Glenn; IVERSON, Paul; MCKINNON, Margaret C.: "Name that tune: Identifying popular recordings from brief excerpts", en *Psychonomic Bulletin & Review*, vol. 6, n° 4, 1999. pp. 641-646.
- SCHOEN, Max (ed.): *The effects of Music*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927.
- SLONIMSKY, Nicolas: *Lexicon of musical invective. Critical assaults on Composers Since Beethoven's time*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1965.
- VALENTINE, C.W.: "The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords", en *British Journal of Psychology*, vol. 7, n° 1, 1914, pp. 118-135.
- ZAJONC, Robert B.: "Attitudinal effects of mere exposure", en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 9, núm. 2, parte 2, 1968, pp. 1-27.