

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Bellas Artes

Cátedra de Lenguaje Musical Tonal III
(Prof. titular: Sergio Balderrabano)

Apuntes sobre la Armonía Tonal del Siglo XIX

Presentación

Estos *Apuntes sobre la Armonía Tonal del Siglo XIX*, pretenden ser un aporte a una temática ya desarrollada en los textos tradicionales de Armonía. En esos textos, el estudio de los acordes alterados está centrado en la alteración de las alturas en el propio acorde. Así, por ejemplo, el acorde de 7ma. sobre un II grado en el Modo Mayor al que se le altera su fundamental y su tercera, es estudiado en su propia construcción de sus alturas. De esta forma, la estructura acórdica resultante de dicha alteración, es un acorde de 7ma. disminuída. Si bien plantean que la resolución es hacia un acorde tríada de I grado, no se explicita porqué la 7ma. disminuída del acorde de II grado no resuelve de acuerdo a las direccionalidades de las tensiones estructurales de los acordes disminuidos.

La diferencia resolutive de este tipo de acordes de 7ma. disminuida respecto de, por ejemplo, el construido sobre un V grado, no la comprendemos en el comportamiento estructural del propio acorde, sino como procedimiento compositivo contrapuntístico. De esta forma es porqué, en este Apunte, hablamos de “sensibilizaciones hacia los sonidos pilares de la tonalidad”. Consideramos que en este periodo histórico, las texturas tienen un fuerte comportamiento contrapuntístico. Este comportamiento produce que alturas como el II grado en el modo mayor, por ejemplo, se encuentren alteradas cromáticamente por procedimientos compositivos lineales, contrapuntísticos, cuya resultante acórdica deriva en un acorde de 7ma. disminuida. Y es por ello que la 7ma. disminuída del acorde alterado sobre el II grado no resuelve “convencionalmente” como resuelve en otro tipo de acorde disminuido. Es una estructura acórdica que resulta del comportamiento contrapuntístico cromático ascendente del II y IV grados diatónicos de la escala del modo mayor.

Estas consideraciones abren aspectos perceptuales muy interesantes ya que nos posiciona en un tipo de escucha que pueda diferenciar la sonoridad de un acorde de 7ma. disminuida como tensiones estructurales y otro como producto de la conducción cromática de las voces. Pero estas cuestiones no serán desarrolladas en este Apunte. Aquí, sencillamente, proponemos un estudio de algunos comportamientos estructurales de la Armonía del Siglo XIX centroeuropea (y que ha aportado muchos procedimientos compositivos en el campo de la música popular), cuyo fundamento se basa en la concepción contrapuntística de las texturas de las obras de este período histórico. Una suerte de esquematización del procedimiento de las “sensibilizaciones hacia los sonidos pilares de la tonalidad” (con sus posibles resultados acórdicos y sus respectivas resoluciones), es ejemplificada en fragmentos musicales extraídos de obras de dicho período histórico.

Breve referencia histórica y generalidades

En este Apunte presentamos algunos comportamientos armónicos que se dan dentro del desarrollo de la armonía tonal entre los años 1800 y 1900 aproximadamente.

El siglo XIX se caracteriza por un pronunciado aceleramiento en la evolución de los recursos armónicos. Dada la complejidad resultante del enriquecimiento armónico en este siglo, para una mayor sistematización puede intentarse distinguir tres momentos del mismo, haciendo la salvedad de que se trata de un mero enfoque didáctico, no fundamentado necesariamente en el proceso histórico, ya que éste no es tan sencillamente lineal:

1. Representado en general por compositores como Beethoven y Mendelssohn. En el aspecto armónico se observan nuevos recursos y una tendencia a la ampliación del plan tonal de las obras.
2. Puede llamarse Romanticismo propiamente dicho. En las micro-formas (lieder, pequeñas piezas para piano) hay una intensa condensación de la información armónica. Como autores representativos de este periodo pueden citarse a Schubert, Schumann, Chopin. Se extiende hasta casi mediados de siglo.
3. Desde 1840/50 hasta fines del siglo XIX aproximadamente, Se observa una expansión de las formas clásicas (sonata, sinfonía) en sus dimensiones y complejidad tonal, como así también una mayor densificación de información en las microformas.

Aparece también en este periodo una corriente de compositores, a partir de Wagner, que plantea la independencia de las formas musicales tradicionales.

Entre los maestros representativos de esta etapa del Romanticismo encontramos a Brahms, Franck, Berlioz, Liszt, Fauré, Bruckner, Mahler, Wolf, Tchaikovsky, Moussorgsky, etc.

El aceleramiento en la evolución armónica a que se hizo referencia al comienzo del presente capítulo, se debe principalmente a la aparición de nuevos recursos. Entre los más importantes pueden mencionarse:

1. Nuevas sensibilizaciones de los acordes, especialmente en los grados II, IV y V.
2. Alteración de acordes; un acorde puede sufrir la alteración de uno o más sonidos, incluso de su fundamental, con lo que es posible: a) aumentar la tensión resolutive ya existente; b) ampliar las posibilidades direccionales de la tensión, creando así nuevas posibilidades de resolución.
3. Uso sistemático de los acordes de intervalos iguales (simétricos), como 5a.aumentada, 7ma.disminuida y 6a.aumentada y explotación de todas sus posibilidades de resolución.
4. Interpretación enarmónica:
 - a) Parcial: uno o más sonidos de un acorde pueden ser interpretados enarmónicamente, cambiando así el rol de los mismos dentro del acorde y, por lo tanto, la dirección tensional y de resolución de éste.

b) Total: un acorde entero puede ser interpretado enarmónicamente, lo que permite acortar distancias en el ciclo de 5as. Con la interpretación enarmónica queda definitivamente establecido en la práctica el criterio de la afinación temperada.

5. Procesos de condensación tonal: se pasa de un centro tonal a otro lejano directamente, dando por sobreentendidos los pasos intermedios que deberían hacerse si se respetara el ciclo de 5as; éste tiende a ser desplazado por los ciclos de mediantes.

De la consideración de los recursos enunciados surge, como conclusión principal, el hecho de que los mismos tienden a provocar una aceleración en el proceso de transición entre los diferentes centros atractivos (tónicas). Consecuentemente:

- a) Se produce una ampliación en el plan armónico de las obras;
- b) Queda incorporado el ámbito dodecafónico total en el contexto tonal;
- c) En muchos casos se manifiesta una cierta inestabilidad del centro atractivo, que preanuncia la crisis del sistema tonal tradicional perceptible hacia fines del siglo XIX.

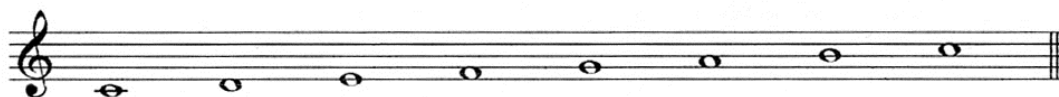
Sensibilizaciones hacia los sonidos pilares de la tonalidad

Pueden considerarse sonidos pilares de la tonalidad, los componentes del acorde triada del I grado (fundamental, 3a. y 5a.) porque:

- La Fundamental (1er. grado) es el sonido básico del acorde, y de la tonalidad.
- La 3ra. (3er. grado) define el modo de la tonalidad.
- La 5ta. (5to. grado) es el sonido estabilizador del acorde.

En el periodo que estamos estudiando se produjeron nuevas sensibilizaciones hacia los sonidos pilares, en los grados vecinos (inferiores y superiores) a los mismos.

Ejemplo I:



Cuadro de sensibilizaciones hacia los sonidos pilares de la tonalidad:

MODO MAYOR	
ASCENSOS	DESCENSOS
4↑	6↓
2↑	2↓
MODO MENOR	
7↑	4↓
4↑	2↓

Referencias del cuadro:

1. El 7° grado en el modo Mayor ya está ascendido (sensible natural).
2. EL 6° grado en el modo menor ya está descendido.
3. El 4° grado en el modo Mayor no puede descenderse, porque se transformaría en la 3a, del acorde de tónica, perdiendo fuerza de atracción.
4. El 2° grado en el modo menor no puede ser ascendido, porque se transformaría en la 3ra. del acorde de tónica, perdiendo fuerza de atracción.

	comunes a ambos modos	2↓ y 4↑ ¹
SENSIBILIZACIONES	sólo en el modo Mayor	2↑ y 6↓
	sólo en el modo menor	4↓ y 7↑

Observando el cuadro que antecede, encontramos que la tendencia en el periodo Romántico es crear sensibles, ascendentes y descendentes, en los grados vecinos a los sonidos pilares de la tonalidad.

INCORPORACION DE LAS NUEVAS SENSIBILIZACIONES EN LOS ACORDES DE II, IV y V GRADOS

En la armonía del período Romántico encontramos un tipo de sensibilizaciones en los acordes, que aumentan las tensiones de resolución, mediante la incorporación de nuevas sensibles (ascendentes y descendentes). En este nuevo contexto tendrá una importancia creciente la inversión en que se utilicen los acordes sensibilizados. De ella dependerá, en muchos casos, su resolución, en especial cuando se trate del II grado,

Las nuevas sensibilizaciones aparecen fundamentalmente en los grados:

- II (modo Mayor)
- IV (modo menor)
- V (ambos modos).

¹ Se ha utilizado el cifrado arábigo en lugar del habitual en números romanos, para diferenciar el grado-sonido del grado-función. Esa todos los casos se trata de sonidos y no de acordes.

Las posibilidades de sensibilización son:

A) EN EL V GRADO

Ascensos		Descensos
2do.grado (2↑)		2do.grado (2↓)
4to.grado (4↑)		
	En el Ve(o)	
2do.grado (2↑)		2do.grado (2↓)

Ejemplo 2.

Cuadro 1

The image shows four staves of musical notation, arranged in a 2x2 grid. Each staff contains three chords. The top-left staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top-right staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom-left staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom-right staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The chords are represented by vertical lines with dots indicating the notes.

Referencias del cuadro 1:

1) Al utilizar estos acordes en la elaboración, deberá tenerse especial cuidado de disponer el intervalo de 3ra. disminuída indefectiblemente en su inversión (6a. aumentada), para su resolución en 8va.

Ejemplo 3

The image shows two staves of musical notation. The left staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Each staff contains four chords. The chords are represented by vertical lines with dots indicating the notes.

2) La disposición de estos acordes en la práctica deberá ser de manera que la 5ta. formada entre la sensible ascendente natural y la nueva sensible ascendente (4↑) quede dispuesta como 4ta., para evitar las 5tas. paralelas, ya que ambas sensibles deberán resolver sin excepción en forma ascendente.

Ejemplo 4



En la práctica, este acorde aparece siempre con 7ma. De otro modo, su resolución sería sin 3ra. pues ninguna de las sensibles puede resolver excepcionalmente. En cuanto al intervalo de 3ra. disminuida, rige la misma disposición que para los acordes considerados en el punto 1.

Ejemplo 5



En cuanto al acorde Mayor sobre el V grado con fundamental omitida, tanto en el caso del ascenso como en el del descenso del 2do. grado de la tonalidad, quedará cara todos sus sonidos sensibilizados. Con respecto al $V(o)2\uparrow$, en su resolución deberá duplicarse la 3ra. del acorde de tónica, por lo que deberá tenerse especial cuidado en su disposición.

Ejemplo 6



En cuanto al $V(o)2\downarrow^2$, su resolución constituye el único caso de 5tas. paralelas permitidas, porque el enlace es suficientemente contundente. No obstante, también puede disponerse de manera de transformar las 5tas. en 4tas.

² Obsérvese que la estructura interna de este acorde es la misma que la del de $II(o)6\downarrow$. En este caso, rigen las mismas disposiciones en cuanto a las 5tas. paralelas.

Ejemplo 7



Mediante el ascenso del 2do. grado de la tonalidad ($2\uparrow$), el acorde Mayor sobre el V grado se transformará en un acorde de 5ta. aumentada con 2 sensibles ascendentes.

Para el tratamiento de este acorde deberán observarse las siguientes reglas:

1. Si bien la inversión no afecta aún posibilidades de resolución, es conveniente utilizarlo en posición fundamental (5).
2. No resolverá en desvío, ya que la tensión hacia el I grado es muy fuerte y, por otra parte, porque se producirían inevitablemente 5as. paralelas ascendentes.
3. Las sensibles deberán resolver siempre en su dirección natural
4. En la armonía del periodo Romántico, la resolución será únicamente hacia el I grado del modo MAYOR (resolución real de ambas sensibles).

El ascenso del 4to. grado de la tonalidad en el acorde mayor sobre el V grado ($4\uparrow$) transforma su sensible descendente en ascendente. Al ser utilizado deberá ser dispuesto de forma que, en su resolución, ambas sensibles no formen 5tas. paralelas ascendentes.

Esta alteración suele encontrarse combinada con el ascenso del 2do. grado. Para este caso también es válida la advertencia hecha con respecto a las 5tas. paralelas, ya que las tres sensibles del acorde son ascendentes (ejemplo 5).

B) EN EL II GRADO

El ascenso del 2do. grado de la tonalidad en el acorde de II grado sólo puede darse en el modo Mayor, ya que en el menor el 2do. grado se transformaría en la 3ra. del acorde de tónica, perdiendo fuerza atractiva.

Este caso presenta un aspecto más complejo, ya que lo que se altera es precisamente la fundamental del acorde. Esta sensibilización puede, además, combinarse con el ascenso del 4to. grado ($4\uparrow$) y el descenso del 6to. ($6\downarrow$), con lo que tendremos cuatro nuevos tipos de II grado (ver cuadro siguiente).

Cuadro de Sensibilizaciones sobre el II grado

The image displays four musical staves, each representing a different key signature. Each staff begins with a triad of the II degree (D-F-A in C major, E-G-B in D major, F-A-C in E major, and G-B-D in F major). The subsequent chords in each staff involve chromatic alterations (sharps and flats) and inversions, illustrating the 'sensibilizaciones' (sensitizations) of the II degree. The final chord in each staff is a triad of the I degree (C-E-G, D-F-A, E-G-B, and F-A-C respectively).

Para el presente cuadro rigen las mismas advertencias que para el cuadro del V grado, con respecto a las 3as. disminuidas. Aquí tendrá fundamental importancia la inversión en que se utilice el acorde, ya que en algunos casos se producirá la elisión de la dominante (supresión del V grado) y la resolución será: II - I

Ejemplo 8:

Example 8 shows a musical progression in the key of D major (two sharps). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The progression starts with a triad of the IV degree (G-B-D) and moves through various inversions and chromatic alterations (sharps and flats) to reach a final chord.

C) EN EL IV GRADO

Mediante el descenso del 4to. grado de la tonalidad en el acorde de IV grado (4↓), éste se transforma en un acorde de 5ta.aumentada con dos sensibles descendentes y resuelve en forma de cadencia plagal.

Ejemplo 9:

The image shows two musical staves. The left staff is in B-flat major (two flats) and the right staff is in B major (two sharps). Both staves show a progression from a tonic triad (C4-E4-G4) to a second-degree triad (D4-F4-A4). The notes are written as whole notes.

Esta sensibilización es posible solamente en el modo menor, ya que en el mayor el 4to. grado descendido es el mismo sonido que la 3ra. del acorde de tónica y, por lo tanto, pierde su fuerza atractiva.

RECURSO: Ascenso del 2do. grado en el acorde de II grado (II2↑)

Schumann: Album para la juventud. (.....) No.21, en Do M, c.6 y 7

The image shows a musical score for Schumann's 'Album für die Jugend' No. 21. The score is in C major and 2/4 time. It features a melodic line with fingerings (1-5) and a harmonic accompaniment. Below the staff, there are handwritten Roman numerals: I, II₆, VI_e, II₆, IV, V(0), I=II, II₂↑, I₆, IV, V₄, III(0), and VI_e. There are also circled words 'lam' and 'sol' under the II₆ and I=II chords respectively.

RECURSO: Ascenso del 2do. grado en el acorde de II grado (II2↑)

Franck: Coral (del Preludio, coral y Fuga). Mi bemol M. Comienzo

The image shows the beginning of Franck's 'Coral' from the Preludio, coral and Fuga. The score is in E-flat major and 3/4 time. It is marked 'Poco più lento' and 'legatissimo molto cantabile, non troppo dolce'. The score shows a melodic line and a harmonic accompaniment. Below the staff, there are handwritten Roman numerals: I, VI, I₆, V(0), VI, II, I₆, V₂, and 2↑6↓.

RECURSO: Ascenso del 2do. grado en el acorde de V grado (V2↑)

Schumann: Tema , del “Album para la juventud” , No.34. Do M., c.2 y 3

RECURSO: Ascenso del 2do. grado en el acorde de V grado (V2↑)

Brahms: Intermezzo op.119 No.1. Re M., c.19.

En este ejemplo, el ascenso del 2do.grado se combina, además, con el del 4to.grado (4↑).

RECURSO: Ascenso del 2do. y 4to. grados en el acorde de V grado con fundamental omitida (Vo2↑4↑)

Beethoven: Cuarteto para cuerdas op.74 (*Harfen*); 1er.mov., c. 63 a 65

Handwritten musical score for piano. The top staff features circled numbers 63 and 65. The bottom staff contains the following Roman numerals: I, II, VIe, II, V(0), V6/5, 4/3. The word "cresc." is written under the second and third staves.

ESQUEMA

Handwritten musical score for piano. The top staff has circled numbers 63 and 65. The bottom staff contains the following Roman numerals: Reg. sib I, III, VIe, II, V(0)2, 4, V6/4, 3. The word "etc." is written at the end of the top staff.

Dada la posición del acorde, la resolución en este caso es sobre el V6/4-5/3. Es pertinente aclarar que el do# entre paréntesis del compás 2, es una interpretación enarmónica del original.

RECURSO: Descenso del 2do. grado en el acorde de V grado (V2↓)

Beethoven: Sonata para piano op.31 No.3; 1er. Mov. c.106-113.

Handwritten musical score for piano. The top staff has circled numbers 107 and 112. The bottom staff has circled numbers 110 and 112. The word "DOM" is written above the first measure of the top staff. The word "p" is written above the second measure of the second staff. The word "tr" is written above the first measure of the top staff.

RECURSO: Descenso del 2do. grado en el acorde de V grado (V2↓)

Franck: Coral del "Preludio, Coral y Fuga"; c. 19 y 20.

V2 que resuelve en desvío

I V(♭) I V2↓ VI II I

RECURSOS:

- Descenso del 4to. grado en el acorde de IV grado del modo menor (IV4↓).
- Interpretación enarmónica del acorde de 5ta. .aumentada

Franck: Sonata para violín y piano, 4to.mov. c.47

47

cresc. dim. cresc. dim. p espress.

LΔ I I₂↑=IV₄↓ I mi m

INTERPRETACION DE ACORDES ALTERADOS Y SIMETRICOS.

Las nuevas sensibilizaciones y alteraciones de acordes son uno de los principales recursos para la ampliación del plan tonal en las obras del periodo Romántico. En el presente capítulo estudiaremos las distintas posibilidades de identificación tonal de acordes alterados y simétricos.

Enunciado básico

Todo acorde alterado abre la posibilidad de resoluciones a otros ejes atractivos diferentes de aquél en el que viene insertado. Es decir; al sensibilizar un acorde que está operando con respecto a un determinado centro, la tensión de dicho acorde puede:

- Intensificarse en la dirección del eje atractivo existente.
- Cambiar de dirección hacia otro centro.

- c) Neutralizar su direccionalidad y dar lugar a múltiples posibilidades de resolución (por ejemplo, los acordes simétricos).

Considerando especialmente los puntos b) y c), encontraremos que se abre un abanico de posibilidades de resolución hacia otros ejes o centros atractivos, cercanos o lejanos de la tonalidad en que el acorde está insertado,

Abordaremos este tema desde dos puntos de vista:

- A) Interpretación de acordes alterados y simétricos sin enarmonía
B) Interpretación enarmónica de acordes alterados y simétricos

Entendemos por **acordes simétricos**, aquellos acordes que tienen todos sus intervalos iguales (por ejemplo, 7ma.dism., 5ta.aum, 6ta.aum.). Estos acordes tienen características muy particulares, tales como:

- 1) Neutralidad con respecto a un eje tonal. Debido a esto, sus posibilidades de resolución son muy amplias.
- 2) Versatilidad, ya que por su posibilidad de resolver en múltiples direcciones, pueden ser suficientes como único nexo entre dos tonalidades lejanas. Este aspecto se magnifica con la interpretación enarmónica (capítulo siguiente).

Aclaremos que la división entre A) y B) se realiza solamente a efectos didácticos y de un mejor ordenamiento de los nuevos recursos que estudiaremos. En la realidad musical, ambas interpretaciones coexisten cronológicamente.

INTERPRETACION DE ACORDES ALTERADOS Y SIMETRICOS SIN ENARMONIA

Los recursos más típicos que pueden señalarse son:

- a) Ascenso de la 3a. en el acorde perfecto menor.
- b) Descenso de la 3a. en el acorde perfecto Mayor.
- c) Resoluciones del acorde de 7a. disminuida.
- d) Resoluciones del acorde de 5a. aumentada.
- e) Resoluciones del acorde de 6a, aumentada.

a) Ascenso de la 3a. en el acorde perfecto menor.

Un acorde menor transformado en mayor puede ser considerado como:

- 1) V grado de un centro, en sus modos Mayor y Menor.

Ejemplo 1a

2) II grado descendido de un centro, en sus modos mayor y menor.

Ejemplo 2a

3) III grado de un centro menor.

Ejemplo 3a

4) IV grado de un centro Mayor.

Ejemplo 4a

5) VI grado de un centro menor o VI grado descendido del mismo centro en su modo Mayor.

Ejemplo 5a

Musical notation for Ejemplo 5a, showing a sequence of chords in a minor key (B-flat major) with a descending bass line. The chords are: B-flat major (F, B-flat, D-flat), A-flat major (C, F, A-flat), G-flat major (B-flat, D-flat, F), F major (C, F, A), E-flat major (B-flat, D-flat, F), D-flat major (B-flat, D-flat, F), C major (C, E, G), and B-flat major (F, B-flat, D-flat).

b) Descenso de la 3ra. en el Acorde Perfecto Mayor

Caso similar al anterior. Un acorde perfecto Mayor transformado en menor puede ser considerado como:

1) II grado de un centro Mayor

Ejemplo 1b

Musical notation for Ejemplo 1b, showing a sequence of chords in a major key (C major) with a descending bass line. The chords are: C major (C, E, G), D major (D, F, A), E major (E, G, B), F major (C, F, A), G major (B, D, F), A major (C, E, G), and B major (D, F, A).

2) II grado de un centro Mayor

Ejemplo 2b

Musical notation for Ejemplo 2b, showing a sequence of chords in a major key (C major) with a descending bass line. The chords are: C major (C, E, G), D major (D, F, A), E major (E, G, B), F major (C, F, A), G major (B, D, F), A major (C, E, G), and B major (D, F, A).

3) IV grado de un centro menor o IV6↓ del mismo centro en su modo Mayor

Ejemplo 3b

Musical notation for Ejemplo 3b, showing a sequence of chords in a minor key (B-flat major) with a descending bass line. The chords are: B-flat major (F, B-flat, D-flat), A-flat major (C, F, A-flat), G-flat major (B-flat, D-flat, F), F major (C, F, A), E-flat major (B-flat, D-flat, F), D-flat major (B-flat, D-flat, F), C major (C, E, G), and B-flat major (F, B-flat, D-flat).

4) VI grado de un centro Mayor

Ejemplo 4b



c) Interpretaciones del Acorde de 7ma.disminuída

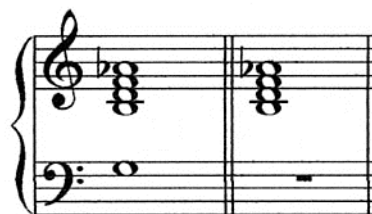
El acorde de 7ma.disminuída, puede ser entendido como una intensificación de la función de dominante, en cualquier tonalidad. En otras palabras, cada vez que aparece, tiende a una resolución inmediata ya sea a la tónica o a algún otro grado que puede operar como tónica secundaria.

Cuando aparece en un contexto de una tonalidad mayor, puede ser considerado como un acorde prestado del modo menor, ya que todos sus sonidos están basados en la escala menor armónica.



Sin embargo, la derivación de sus alturas no aclara el origen y la naturaleza de su función dentro de una progresión armónica. Efectivamente, el hecho de que su nombre (7ma.disminuída) ha sido derivado de diferentes formas, ha creado una serie de confusiones.

El origen del nombre ha sido relacionado al hecho de que sus alturas son las mismas que el acorde disminuido que ocurre sobre el séptimo grado de la escala, con el agregado de una 3ra. menor superior. Desde este punto de vista, se lo suele cifrar como un acorde VII7. Su nombre también puede ser explicado como una referencia al intervalo (pensado en Do Mayor o menor) Si-Lab, el cual es una 7ma.disminuída. Sin embargo, como una intensificación de la dominante, es conveniente pensarlo como un acorde de 9na. incompleta cuya fundamental real, pero ausente, es el 5to.grado de la escala, es decir, la dominante.

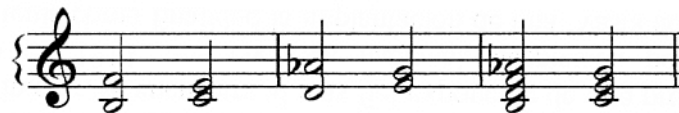


Algunos autores consideran problemático considerar un acorde sin su fundamental puesto que la idea de una fundamental ausente es altamente abstracta. No ayudaría a nuestra comprensión de las progresiones en términos de sucesión de fundamentales, si introducimos indiscriminadamente sonidos que no están realmente presentes en la música. Sin embargo, cuando consideramos este acorde como una dominante incompleta, la 7ma. disminuía suele cifrarse como V9.

El acorde de 7ma. disminuía está construido en base a dos tritonos superpuestos, lo que intensifica la sonoridad disonante que ya posee el acorde de dominante.



En la resolución del acorde de 7ma. disminuía, estos dos tritonos resuelven de acuerdo a las reglas tradicionales del contrapunto: articulados como 5tas disminuías, resuelven por grado conjunto en una tercera.



Articulados como 4ta. Aumentada, resuelve por grado conjunto en una 6ta.



Es importante señalar que un tritono está formado entre la sensible y el 4to. grado de la escala. El uso de estos dos sonidos y su resolución, deja pocas dudas acerca de cuál es la tónica. Así, el uso del tritono ha devenido en uno de los caminos más efectivos de establecer una tonalidad. La sensible prepara el arribo de la tónica mediante un movimiento de grado conjunto ascendente y el 4to. grado se dirige a la tercera del acorde de resolución.

Construido enteramente por 3ras. menores, la 7ma. disminuía crea una estructura auto limitada: agregando 3ras. Menores adicionales sólo resultan duplicaciones de las alturas originales. Por la misma razón, construyendo sucesivos acordes de 7ma. disminuía con todos sus sonidos, se producen copias idénticas al original.



Entonces, como podemos observar, existen sólo tres acordes de 7ma. disminuía diferentes. Cada uno consiste en cuatro alturas que no son compartidas con ninguno de los otros dos y los tres juntos utilizan los 12

sonidos de la escala cromática. Todos los acordes de 7ma. disminuída están basados en estas tres combinaciones de 3ras. menores

Es la naturaleza peculiar de este acorde simétrico que cada altura puede se considerada como una sensible y puede resolver como tal. Estas cuestiones serán estudiadas en el ítem Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. disminuida.

Este acorde posee una gran versatilidad, debido a su estructura simétrica (formado por 3ras. menores) y a que su fundamental audible (aunque no escrita) depende de su resolución.

Podemos encontrar 3 interpretaciones y 5 resoluciones:

1) Ve(o) de un centro, en sus modos mayor y menor

Ejemplo 1c

Musical notation for Example 1c. The top staff shows a sequence of chords: a triad of G-B-D, a triad of A-C-E, a triad of B-D-F, a triad of C-E-G, a triad of D-F-A, and a triad of E-G-B. The bottom staff shows the bass line: G, A, B, C, D, E.

2) II2↑4↑ de un centro Mayor.

Ejemplo 2c

Musical notation for Example 2c. The top staff shows a sequence of chords: a triad of G-B-D, a triad of A-C-E, a triad of B-D-F, a triad of C-E-G, a triad of D-F-A, a triad of E-G-B, and a triad of F-A-C. The bottom staff shows the bass line: G, A, B, C, D, E, F.

3) lle(o) de un centro en sus modos Mayor o menor.

Ejemplo 3 c

Musical notation for Example 3c. The top staff shows a sequence of chords: a triad of G-B-D, a triad of A-C-E, a triad of B-D-F, a triad of C-E-G, a triad of D-F-A, a triad of E-G-B, and a triad of F-A-C. The bottom staff shows the bass line: G, A, B, C, D, E, F.

d) Interpretaciones del Acorde de 5ta.aumentada

Este acorde también es simétrico (está formado por intervalos de 3as.mayores). Como en el caso anterior, la fundamental audible depende de su resolución.

Sus interpretaciones sin enarmonía, pueden ser:

1) $V2^{\uparrow}$ de una tonalidad Mayor (resuelve como cadencia auténtica).

Ejemplo 1d



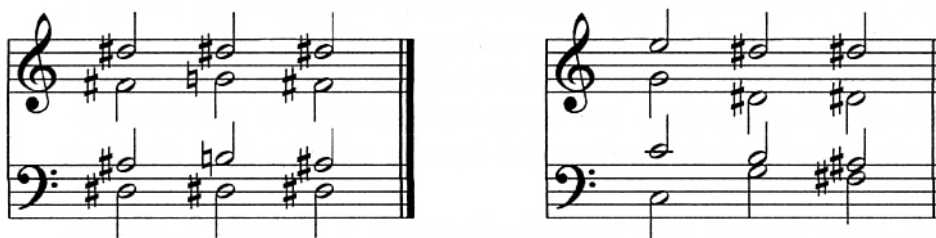
2) $VI6^{\downarrow}$ de una tonalidad Mayor (resuelve $VI6^{\downarrow}$ - $V6/4$ - $5/3$ - I).

Ejemplo 2d



3) $IV4^{\downarrow}$ de una tonalidad menor (resuelve como cadencia plagal)

Ejemplo 3d



En este caso tenemos tres interpretaciones de un mismo acorde.

e) Interpretaciones del Acorde de 6ta. aumentada

La variedad de nombres bajo los cuales se conoce el acorde de 6ta. aumentada (*Sexta Alemana*, *Sexta Francesa*, *Sexta Italiana*, *Sexta Suiza*), no aportan elementos sustanciales para su comprensión.

a. Italiana V_6° del V IV_6^{6+}
 b. Alemana V_5° del V IV_3^{6+}
 c. Francesa V_3° del V II_3^{6+}
 d. Suiza $+II_3^{6+}$ (todas con la quinta rebajada)

Por otra parte, en el jazz este acorde es frecuentemente descrito como *sustitución tritonal*³ (de un acorde de dominante). Así como los anteriores, este acorde también es simétrico (está formado por dos intervalos de terceras mayores separados por una segunda mayor). Surge como segunda inversión de un acorde de 7ma. de dominante con 5ta. disminuía que forma, con la 3ra. del acorde, un intervalo de 3ra. disminuía, de cuya inversión resulta el de 6ta. aumentada.

Sin interpretación enarmónica, puede ser considerado como:

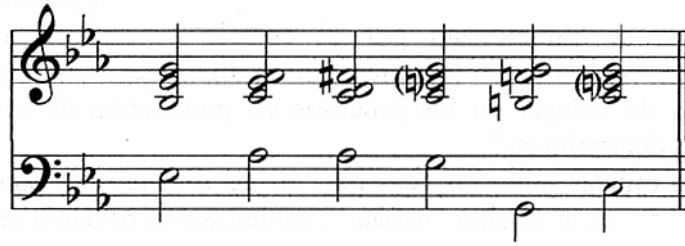
1) $V(o)2^{\uparrow}$ de una tonalidad Mayor.

Ejemplo 1e

2) $Ile6^{\downarrow}$ de una tonalidad en sus modos Mayor y menor.

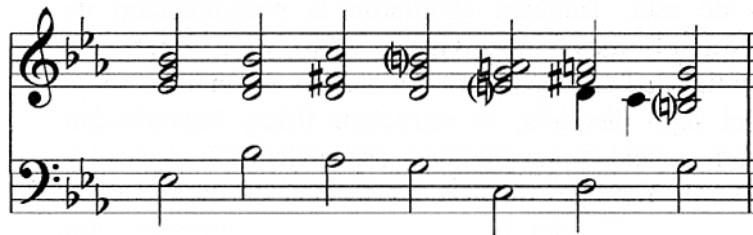
Ejemplo 2e

³ La fuerza activa tanto en el acorde de 7ma. de dominante como en el de 6ta. aumentada es el tritono encontrado entre la 3ra. y la $b7/\#6$. El tritono en $G7$ es fa-si, mientras que el tritono $Dbaug6$ también es fa-si. Así, el acorde de sexta aumentada y el de dominante, cuyas fundamentales se encuentran en una relación de tritono, resuelven, efectivamente, sobre el mismo acorde. Esto significa que un acorde puede ser sustituido por otro. En el jazz, este proceso de sustitución de un acorde de 7ma. de dominante por otro cuya fundamental está a un tritono de "distancia", es conocido como *sustitución tritonal*.



4) V2↓ de una tonalidad en sus modos Mayor y menor.

Ejemplo 4e



A continuación se dan algunos ejemplos de los recursos planteados:

RECURSO: Descenso de la 3ra. en el Acorde Perfecto Mayor.

Beethoven: Cuarteto op.74 ("Harfen"); 2do. Mov, c.26 a 31

Handwritten annotations below the score:

la b m I Vm=III V2 I₆ do b IV I₄

ESQUEMA

EL V grado minorizado se interpreta como III de Dom, para luego conducirse al V-I

RECURSO: Interpretación no enarmónica del acorde de 7ma. disminuida.

Brahms: Sonata para cello y piano op.99 en Fa M; 1er. mov. c.177-180

ESQUEMA

En el II(o) de re menor (compás 2) el lab es una interpretación enarmónica del sol#. De esta forma, el II(o) de rem. es igual al II(o) de fam.

RECURSO: Interpretación no enarmónica del acorde de 6ta. aumentada.

Wolff: "Gebet", Lieder sobre texto de Möricke.

Gebet
(Prayer) 3

(Original key E major)

Getragen
(Sostenuto)

20.

RE I 5[↑] IV 7 II 6[↓] V 2[↑] III^e I = IV D# LA

fromm und innig
(with devotion and fervour)

Herr! schi - cke
Lord, send what

6aAUM

VII^e = II 2[↑] 6[↓] V⁶ 4 5 5 I = V RE I

En este caso, el acorde de 6ta. aumentada proviene de un II2[↑] de La, al que luego le es descendido el sonido del 6to. grado (Fa). Dada la posición, resuelve en V grado con doble retardo.

Además de este recurso, puede observarse una sucesión poco común en el compás 3: V2[↑] que pasa por III^e y resuelve luego en I6/4.

RECURSO: Interpretación no enarmónica de:

acorde de 7ma. disminuída
acorde de 6ta. aumentada

Beethoven: Cuarteto op.18 No.6, 1er. mov. c.100-110.

100

pp *cresc.* *fp*

cresc. *fp* *cresc.*

pp *cresc.* *fp*

cresc. *fp* *cresc.*

110

f *sf* *p*

ESQUEMA

En el esquema se han omitido los compases que no ofrecen variantes y que, desde el punto de vista armónico, son repeticiones de los anteriores.

INTERPRETACIÓN ENARMÓNICA DE ACORDES ALTERADOS Y SIMÉTRICOS

EL concepto de interpretación enarmónica significa un paso importante: la adopción total y definitiva del temperamento igual (afinación atemperada), no ya solamente a nivel práctico o instrumental, sino también en el proceso de elaboración y composición.

Durante el periodo Barroco (antes de J.S.Bach), se empleaba para los instrumentos de teclado la afinación natural. Con este sistema eran aptos para operar principalmente sobre un eje tonal y desplazarse hasta una distancia de, aproximadamente, no más de dos 5tas. en cada dirección. La interpretación enarmónica de, por ejemplo, un acorde de 7ma. disminuída con resolución en un centro tonal lejano habría producido problemas muy notorios en la afinación escalística.

Las primeras interpretaciones enarmónicas comienzan en el Barroco tardío, se hacen más frecuentes en Mozart y Haydn y de Beethoven en adelante podemos decir que se van incorporando progresivamente en la elaboración armónica. A partir de la incorporación de la enarmonía, podemos realizar cambios de centros tonales rápidamente y en todas las direcciones dentro del ciclo de 5tas.

EL proceso de enarmonía es puramente intelectual y provoca el cambio de notación, denominación y función de los sonidos del acorde. Estos, en sí mismos, no varían, pero desde el punto de vista tonal, se posibilitan resoluciones que se agregan a los medios de enriquecimiento que estamos estudiando.

Encontramos dos tipos de interpretación enarmónica:

1) **Parcial:** por lo menos uno de los sonidos del acorde conserva la grafía original.

Es la más rica en posibilidades, porque permite un sinnúmero de interpretaciones del mismo acorde.

Existe una ley que es importante tener en cuenta: la interpretación enarmónica parcial hace que los sonidos cambien de función dentro del acorde. Consecuentemente, esto posibilita un amplio espectro de resoluciones a otros centros atractivos (cercanos y lejanos), además de los posibilitados con la grafía original.

2) **Total:** Todos los sonidos del acorde se interpretan en una misma dirección y conservan su función dentro del mismo. Esto implica que tampoco varía la relación a su centro tonal correspondiente.

En general, esta interpretación se realiza con acordes mayores o menores (tríadas) y sirve, básicamente, para dos fines:

- a) Acortar el camino de 5tas. a tonalidades lejanas.
- b) Evitar tonalidades teóricas: si vamos, por ejemplo, de La b a una 3ra. Mayor inferior, no escribiremos Fab sino directamente Mi.

Dentro de la enarmonía parcial, los recursos que encontramos son los siguientes:

- 1) Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. disminuida
- 2) Interpretación enarmónica del acorde de 5ta. Aumentada
- 3) Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. de dominante
- 4) Interpretación enarmónica del acorde de 6ta. aumentada

1) Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. disminuida

Por tratarse de un acorde simétrico (todos sus intervalos son iguales), todas sus inversiones dan, en realidad, otro acorde de 7ma. disminuida. Esto permite, en cada inversión, una nueva interpretación enarmónica.

Desde un acorde de 7ma. disminuida, utilizando todas sus inversiones, podemos trasladarnos directamente a 8 centros tonales diferentes; contando con que tendremos acceso a los modos Mayor y menor de cada centro, las posibilidades aumentarán a 16 (ver cuadro siguiente).

Ejemplo 17: Cuadro de Interpretaciones enarmónicas del acorde de 7ma. disminuida

The image displays four rows of musical notation, each representing a different inversion of a diminished seventh chord. Each row contains four chords, labeled (1) through (4), with their corresponding enharmonic interpretations written below them.

- Row 1:** (1) LaM, (2) La m, (3) Fa M, (4) Re m
- Row 2:** (1) Do M, (2) Do m, (3) Lab M, (4) Fa m
- Row 3:** (1) Mib M, (2) Mib m, (3) Dob M, (4) Lab m
- Row 4:** (1) Fa# M, (2) Fa# m, (3) Re M, (4) Si m

Referencias:

- (1) como Ve(o) de un centro M
- (2) como Ve(o) de un centro m
- (3) como II 2↑ 4↑ de un centro M
- (4) como Iie(o) de un centro M o m

2) Interpretación enarmónica del acorde de 5ta. aumentada.

También es un acorde simétrico y cada inversión da un nuevo acorde de 5ta. aumentada.

Sus posibilidades de resolución, por tener un sonido menos que el anterior, son proporcionalmente menores. Tenemos 12 resoluciones posibles: 6 centros Mayores y el modo menor correspondiente a cada uno de ellos (ver cuadro ejemplo 18).

Ejemplo 18: Cuadro de Interpretaciones enarmónicas del acorde de 5ta. aumentada

The image displays three rows of musical notation, each containing four chords labeled (1) through (4). The chords are represented by their notes on a staff and a label indicating their function in a specific key and mode.

- Row 1:**
 - (1) La m (A minor)
 - (2) FaM (F major)
 - (3) Mi M (E major)
 - (4) Sol# m (G# minor)
- Row 2:**
 - (1) Do# m (D# minor)
 - (2) La M (A major)
 - (3) (b) LabM (Bb major)
 - (4) (b) Do m (Db minor)
- Row 3:**
 - (1) Fa m (F minor)
 - (2) Reb M (Eb major)
 - (3) Do M (C major)
 - (4) Mi m (E minor)

Referencias:

1. como III de un centro m
2. como V 2↑ de un centro M
3. como VI6↓ de un centro M
4. como IV4↓ de un centro m

Históricamente, la incorporación de este acorde es posterior a la del de 7ma. disminuida, ya que desde un punto de vista tonal, es más inespecífico.

3) Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. de dominante, como acorde de 6ta. aumentada.

Este acorde tiene una sonoridad muy definida como V grado con 7ma., de modo que su interpretación enarmónica provoca un desvío cuyo efecto auditivo es más violento que los desvíos estudiados hasta ahora.

Las posibilidades más comunes de interpretación enarmónica son:

- a) como V(o)2↓ de un centro menor.

Ejemplo 19 a

SolM I II6/5 V2 = V I II6/5 V I Do m

b) Como $V(o)2\downarrow6\downarrow$ de un centro mayor.

Ejemplo 19 b

SolM I IV IIe=V(o) I V I LabM

c) Como $II(o)6\downarrow$ de un centro menor.

Ejemplo 19 c

Re m I II V = II(o) V6/4 5/3 I Do m

d) Como $II2\uparrow4\uparrow6\downarrow$ de un centro Mayor

Ejemplo 19 d

MibM I II4/3 V7 = II V6/4 5/3 I ReM

4) Interpretación enarmónica del acorde de 6ta. aumentada

Este es también un acorde simétrico, aunque no exactamente como los de 7ma. dism. Y 5ta. aum. Está formado por dos 3as. Mayores separadas entre sí por un intervalo de 2a. Mayor. Encontramos dos variantes:

a) inversión 4/3 de un acorde de 7ma. de dominante con la 5ta. disminuida (ver cuadro Ejemplo 21 a)

b) la inversión del anterior, interpretando enarmónicamente la 3ra. inferior (ver cuadro Ejemplo 21b), que produce un nuevo acorde de 6ta. aumentada, de características idénticas al primero.

Cada una de las variantes expuestas tiene 5 posibilidades de interpretación enarmónica, con lo que tenemos un total de 10 posibilidades (ver cuadro siguiente Ejemplo 21)

Ejemplo 21: Cuadro de interpretaciones enarmónicas del acorde de 6ta aumentada

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains five chords labeled (1) through (3b). The second staff contains five chords labeled (1) through (3b). The chords are: (1) Mib M, (2a) Do m, (2b) Do M, (3a) Sol M, (3b) Sol m in the first staff; and (1) La M, (2a) Fa# m, (2b) Fa# M, (3a) Reb M, (3b) Do# m in the second staff.

Referencias:

1. como $Ve(o) 2\uparrow$ de un centro M
2. como $Ile 6\downarrow$ de un centro m (2a) y de un centro M (2b)
3. como $V 2\downarrow$ de un centro M (3a) y de un centro m (3b)

Otra variante del acorde de 6ta. aumentada, es la que resulta de la inversión de un acorde de 7ma. disminuida, cuya 3ra. inferior es también disminuida (Ejemplo 22 a). Todos sus sonidos están sensibilizados y, al transformarse por interpretación enarmónica en un acorde de 7ma. de dominante y resolver en consecuencia, se produce una fuerte disminución de la tensión ya que, al cambiar de función los sonidos dentro del acorde debido a la interpretación enarmónica, tenemos en el segundo solamente dos sensibles, mientras que el acorde primitivo tenía sus cuatro sonidos sensibilizados.

Ejemplo 22 (a, b)

The image shows a musical score with two staves. The chords are: La m, I, IV, V(o), V, = V2, I6, V7, I Mib M.

A continuación se dan algunos ejemplos de los recursos estudiados en este capítulo.

RECURSO: Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. disminuida.

Brahms: Sonata op. 99 en Fa M, para cello y piano. 3er. mov, c. 40-49

Handwritten annotations in the score include: *fa m*, *V(o)*, *II(o)*, *I*, *I(o)*, *p non legato*, and *a mi m.*

ESQUEMA

Chord sequence: *Fa m* *V(o)* *II(o)* *V* *II(o)* *V9* *I* *I(o) = V(o)* *V Mi m*

RECURSO: Interpretación enarmónica del acorde de 6ta. aumentada.

Brahms: Quinteto op. 111, 3er. mov, c. 40-43

40

43

ESQUEMA

Sib m VI 16/4 II(o) = II(o) 6↓ 16/4 sol m

RECURSO: Interpretaciones enarmónicas del acorde de 5ta. aumentada.

Liszt: *Sinfonía "Dante"*. Purgatorio, c. 82-85

pp mesto

83

espr.

pizz.

p. un poco marc.

1 2 3 4 5 6 7 8

ESQUEMA

1 2 3 4 5 6 7 8

REFERENCIAS:

1. V de mi m
2. I de mi m
3. IV6 de mi m
4. IV4↓ de mi m, igual a VI6↓ de Lab M
5. I de Lab M, igual a VI de do m
6. I de do m igual a VI de Mib M
7. VI6↓ de Mib M
8. I de Mib M

RECURSO: Enarmonía total.

Beethoven: Cuarteto op 131 en do m; 1er.mov, c.40-45

40

cresc. f p

cresc. f p

cresc. f p

cresc. f p

42 44 45 1 2 3

4 5 6 7 8

ESQUEMA

The musical score consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 and 8. The key signature changes from D major to B minor between measures 6 and 7. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in boxes below the notes.

REFERENCIAS:

- 1) I de Si M
- 2) III(o) de Si M igual a V(o) de so l# m.(no enarmónico)
- 3) V(o) de sol # m.
- 4) I de sol # m.
- 5) V de sol # m.
- 6) V m de sol # m. Igual a I de mib m.

RECURSO:

1. Interpretación (no enarmónica) del acorde de 7ma.disminuída (c. 10).
2. Interpretación enarmónica del acorde de 7ma. de dominante como 6ta. aumentada.

Wolf: “*Schlafendes Jesuskind*” , lied sobre textos de Mörike

(10) (11)
 sinn - voll spie - lend dei - nen leich - - - ten Träu - men un - ter -
 mus - ing gave thee as a fill - - - ing pil - low for thy
 leg - te; *sehr ausdrucksvoll* Blu - me du, noch in der
dreamings; *(with great expression)* flow' - ret thou, e'en in the
 Sib (1) (2) (3) (4) (5)

REFERENCIAS:

1. V de Sib M
2. III(o) de Sib M igual a II2↑4↑ de Mib M
3. I de Mib M
4. Ie de Mib M igual a II(o)6↓ de Sol M
5. I de Sol M (6/4)

RECURSO: Interpretaciones enarmónicas del acorde de 7ma. de dominante como 6ta. aumentada.

Brahms: Sinfonía No. 3. 3er. mov., c.74-78

ESQUEMA

RECURSO: Interpretación enarmónica del acorde de 5ta. aumentada.

Franck: Sonata para violín y piano; 4to. mov. c. 46-48

Handwritten annotations in the score:
 I I ↗ = IV ↘ I
 LA M mi m

PASO DE TONALIDADES POR MEDIANTES

El paso por mediantes es uno de los más intensos procesos de condensación armónica a que arriba el Romanticismo en la búsqueda de ampliación del plan tonal. Por una parte hay una clara tendencia a enriquecer el plan de 5tas. con el de mediantes, porque éste permite un paso mucho más rápido a tonalidades lejanas.

Tenemos dos tipos de mediantes con respecto a un sonido de referencia:

- A) Las que están en relación de 3ra. mayor ascendente y descendente respectivamente (son las más usadas en este periodo; ver ejemplo 23, a y b)
- B) Las que están en relación de 3ra. menor (ascendente y descendente), (ver ejemplo 24, a y b).

Estos pasos, no obstante su lejanía con respecto al ciclo de 5tas. no suenan como enlaces fuertes o chocantes, debido a dos razones:

- a) Ley de proximidad;
- b) Condensación armónica.

Mediantes Mayores

Superior: resulta ser la condensación de una tónica, a la dominante del relativo menor (ejemplo 23 a)

Inferior: es la condensación de una dominante, al relativo Mayor de una tónica menor (ejemplo 23 b)

Ejemplo 23: Mediantes Mayores

Superior		Inferior	
a) ENLACE	DESARROLLO	b) ENLACE	DESARROLLO
Do MI Mi MI	Do I VI=IV I Mi	Do I Lab I	Do I= V Fa I IV=II V I Lab

Mediantes menores

Superior: condensación de una tónica a la mediante Mayor inferior de la dominante (ejemplo 24 a).

Inferior: Condensación de una dominante, a la mediante Mayor superior de la tónica (ejemplo 24 b).

Ejemplo 24: Mediantes menores

Superior		Inferior	
a) ENLACE	DESARROLLO	b) ENLACE	DESARROLLO

Re MI Fa M I Re I Si I

RECURSO: enlace por mediantes

Brahms: Sonata op.99 en Fa Mayor, para cello y piano, III (c. 192-195)

ESQUEMA

FA LA b

RECURSOS:

1. Enlace por mediantes
2. Interpretación del acorde de 7ma. de dominante como 6ta. aumentada

Mahler: Kindertotenlieder (Canciones para niños) Nro.4 (c.31-37)

Hau - se ge - lan - gen!
home - ward re - turn - ing!

espr.

Solb

dolce zart

O, sei nicht bang, — der
O, neer dis - may, — the

f *pp*

① ② ③ ④ ⑤

con calore, senza fretta
warm, nicht eilen

Tag — ist schön! — Sie ma - - chen nur den Gang zu
day — is bright! — They're on - - ly on their way to

espr. *pp*

Referencias:

1. V de Solb Mayor. Enlace por mediantes con:
2. V de Sibb Mayor (La) = a II 2 \uparrow 6 \downarrow de La b Mayor
3. I de Lab Mayor = a IV de Mib Mayor (hay un pedal con el sonido del 5to. grado de Mib)
4. V de Mib Mayor
5. I de Mib Mayor