

TEMA 16 - ARMONÍA CROMÁTICA Y ALTERADA

La Armonía Cromática ha sido utilizada por los compositores para aportar color e interés. Sin embargo, por su oposición a la Armonía Diatónica, su uso puede resultar a veces complejo. En este tema se presentan los principios básicos de la Armonía Cromática y los acordes más frecuentes en la misma.

1. ARMONÍA DIATÓNICA Y CROMÁTICA

- Decimos que un acorde es diatónico cuando se construye exclusivamente con notas pertenecientes a la armadura de la tonalidad en curso. Por contra, cuando un acorde presenta alguna alteración ajena a la tonalidad, se denomina acorde cromático.

- Durante los primeros siglos de desarrollo de la polifonía (s. XI al XIV), la armonía utilizada fue casi exclusivamente diatónica. Con la llegada del Renacimiento comenzó a explorarse la armonía cromática. Posteriormente, mantuvo un uso limitado durante el Barroco y el Clasicismo, pero fue en el Romanticismo cuando los compositores (Chopin, Brahms, Listz, Wagner, entre otros muchos) se lanzaron a un empleo intensivo de la misma, convirtiéndose ésta en un rasgo muy característico de bastantes compositores románticos.





- Algunos acordes cromáticos han sido ya presentados en temas previos. Es el caso de las Dominantes Secundarias (Tema 7), e incluso de los Acordes de 9ª menor o 7ª disminuída dentro del modo mayor (Tema 12). Y no olvidemos, muy relacionado con todo ello, las Notas Extrañas Cromáticas (Tema 14).

2. ARMONÍA CROMÁTICA Y ALTERADA

- Hay autores que dentro de la "armonía cromática" diferencian un subgrupo denominado "armonía alterada":

- Según esta clasificación, serían acordes solamente cromáticos los que pueden ser generados a partir de una armadura diferente a la actual. Es el caso de los acordes de Intercambio Modal, de 6ª Napolitana, y las mismas Dominantes Secundarias.

- En cambio, los acordes alterados son aquellos cuyas alteraciones no encajan en ninguna armadura. Sería el caso de los acordes de 6ª y 5ª aumentada.

Armadura de Do M	Acorde Diatónico	Acorde Cromático	Acorde Alterado
			
	II - Sus notas pertenecen a Do M	V/V - Sus notas pertenecen a Sol M	V con 5ª aum - Sus notas no encajan en ninguna armadura

- A continuación se detalla el uso de los acordes cromáticos y alterados más comunes en la música tonal clásica.

3. INTERCAMBIO MODAL

- Se conoce como Intercambio Modal el uso de acordes del "Homónimo menor" dentro del Modo Mayor. Por ejemplo, y como aparece en la figura, el uso de acordes de Do m dentro de la tonalidad de Do M.

The diagram shows a treble clef staff with the following chord structures:

- Do Mayor:** C major triad (C-E-G).
- Subdominante menor:** A group of two chords: IV⁻ (F-A-C) and II⁻ (D-F-A).
- VI menor:** VI⁻ (A-C-E).
- Dominante menor:** A group of two chords: V⁻ (G-B-D) and VII⁻ (F-A-C).

Gráf. 16-3a

- En la figura se encuentran ordenados de más a menos frecuencia de uso en la música tonal. Los más frecuentes son los de subdominante y el VI grado, que presentan el uso habitual dentro del Sistema Armónico Básico, generando simplemente un cambio de color notable respecto al acorde diatónico, como de languidez. La única excepción a esta "languidez" es el VI. Al ser un acorde mayor, frente al diatónico que es menor, su sonido es brillante, especialmente cuando se sitúa en una cadencia rota V-VI⁻.

- Los acordes de dominante menor son mucho más infrecuentes, y no cuentan con un uso claro y definido dentro del Sistema Armónico Básico. Es debido a que carecen de sensible, y por tanto de fuerza resolutoria hacia la tónica. Por ello suelen más bien encontrarse asociados a procesos de flexión o modulación a nuevos centros tonales. Puede observarse en el siguiente ejemplo extraído de una pieza de Mendelssohn:

The score shows a modulation from C major to F# minor. The chord sequence is as follows:

- I (C major)
- IV₆ (F major, 6th inversion)
- V₊₆/IV (G major, 6th inversion over F)
- I₆ (C major, 6th inversion)
- V (G major)
- V⁻ (G minor)
- (II) VII₊₆/III (F# minor, 6th inversion over D)
- II (D minor)
- V (G major)
- I (C major)

Below the score, the chords for the new key (Fa#m) are listed:

- (Fa#m): IV (D minor)
- (I) VII₊₆ (F# minor, 6th inversion over D)

Gráf. 16-3b

Mendelssohn, Romanzas Sin Palabras, N°9. Op 30, 3.

- Como muestra este ejemplo, es algo relativamente usual que los acordes de intercambio modal sean precedidos por su grado mayor (en el ejemplo, V - V⁻).

4. SEXTA NAPOLITANA

- El acorde de 6ª Napolitana es un acorde de II grado, subdominante por tanto, que frecuentemente aparece en primera inversión, de ahí su nombre de 6ª.



Gráf. 16-4

- Su origen se encuentra en el modo menor. Con el objetivo de evitar la 5ª disminuida (a), a veces los compositores rebajaban un semitono la fundamental del acorde (b). Aparece así, curiosamente, un acorde mayor, con un color muy característico que, insistimos, mantiene su función subdominante.

- Posteriormente, sobre todo en la música romántica, se extendió su uso también al Modo mayor (c), incluso como región a la que modular. Dentro del modo Mayor la formación del acorde es idéntica a la del modo menor: se trata de una triada mayor a distancia de semitono por encima de la tónica.

- En ambos casos, tanto en el modo menor como el mayor, el II napolitano genera un color especial, con un impulso de resolución hacia la dominante (o la 6ª y 4ª cadencial) muy intenso.

5. ACORDE DE 6ª AUMENTADA

- Los acordes alterados más comunes son acordes con carácter dominante que alteran la 5ª del acorde, bien sea ascendentemente (acordes de 5ª aumentada) o descendentemente (acordes de 5ª rebajada). Ello hace que la 5ª adquiera necesidad de resolución, tal y como muestra el ejemplo:



Gráf. 16-5a

- Dentro de los acordes con 5ª rebajada, el más frecuente es el aplicado al V/V (ó VII/V). Este acorde se denomina Acorde de 6ª Aumentada. Y como puede apreciarse en la siguiente figura, el proceso de construcción es similar para el V/V y para el VII/V :

CONSTRUCCIÓN DEL ACORDE DE 6ª AUMENTADA

La 5ª ... (o la 3ª) .. se sitúa en el bajo y se rebaja 1/2 tono

V_{7/V}⁺ VII_{7/V} V^{#6/V} VII^{#6/V} 6ª aum.

Gráf. 16-05b

- En ambos casos, V/V y VII/V , los pasos realizados para escribir el acorde en versión de 6ª aumentada son los mismos:

1 - Se sitúa la 5ª del acorde en el bajo (V/V) o la 3ª (VII/V). En ambos casos es la misma nota.

2 - Se rebaja 1/2 tono esa nota del bajo.

- La aparición de un intervalo de 6ª aumentada entre el Bajo y la Sensible es la que le proporciona el nombre al acorde.

- Respecto a la resolución, ésta es similar a la de cualquier Dominante de la Dominante, resolviendo habitualmente en la Dominante o en la 6ª y 4ª cadencial. La peculiaridad es que esa nota rebajada adquiere fuerza de resolución hacia la fundamental de la Dominante.

Resoluciones habituales del acorde de 6ª aumentada

V^{#6/V} V V^{#6/V} I_{6/4} VII^{#6/V} V VII^{#6/V} I_{6/4}

Gráf. 16-05c

- Por ello, la Dominante de la Dominante con 6ª aumentada presenta una fuerza resolutoria muy fuerte. Y es especialmente patente en la versión de VII/V, la más frecuente, en la que ¡ todas sus notas han de ser resueltas !

- Por último, se estableció la costumbre un tanto poética, y que bastantes autores utilizan, de calificar a los distintos tipos de Dominante de la Dominante con 6ª aumentada con los siguientes términos:

Francesa (V/V) Alemana (VII_{7/V}) Italiana (VII/V)

Gráf. 16-05d

6. ACORDE DE 5ª AUMENTADA

- El acorde de 5ª aumentada, tal y como ha sido ya antes descrito, es un acorde alterado que surge al elevar un semitono la 5ª de una triada mayor. Su carácter es dominante, por lo que suele aplicarse a la dominante principal del tono o también a las dominantes secundarias.

1 2 3 4

I V V^{#5} I V^{#5}/IV IV V^{#5}/V V V^{#5} I

Gráf.16-6a

- Como puede observarse en la figura, la 5ª resuelve ascendentemente en la 3ª del siguiente acorde, que ha de ser necesariamente un acorde mayor.

- Es muy frecuente (casos 1, 2 y 4) que el acorde de 5ª aumentada se encuentre precedido por el mismo acorde sin alterar. En esta situación, la 5ª aumentada adquiere un cierto carácter de nota de paso cromática, el cual en realidad es su verdadero origen.

- A continuación se presenta un ejemplo de realización a cuatro voces, lo que en principio no reviste un tratamiento concreto, duplicándose la fundamental del acorde:

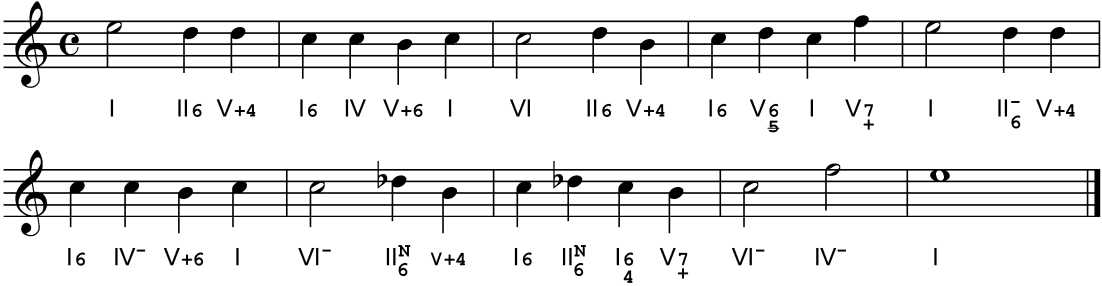
I V^{#5}/IV IV V^{#3}/V₆ V V^{#5}₇ I

Gráf.16-6b

- En este último ejemplo, aprovechamos para mostrar el acorde de 5ª aumentada en 1ª inversión (en el V/V). También un caso especial, y no excesivamente frecuente: la simultaneidad de 5ª aumentada con 7ª, lo cual conduce inevitablemente a una duplicación de la 3ª en el siguiente acorde (V - I final).

7. EJERCICIOS

- Armonizar a 4 voces las siguientes las siguientes voces de soprano, aplicando los acordes indicados. En el ejercicio Nº 3 se produce una modulación a la tonalidad de la dominante, para posteriormente volver a la tónica.

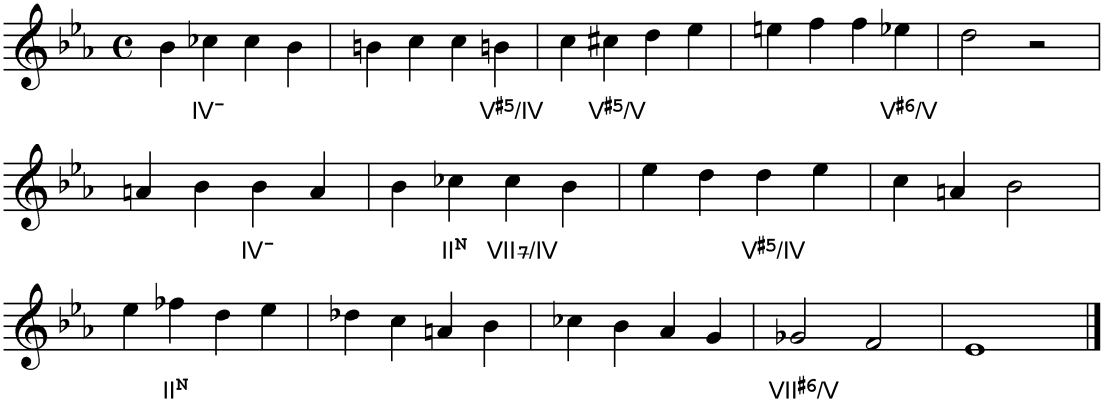
1. 

Chord symbols for exercise 1:
 I II₆ V₊₄ I₆ IV V₊₆ I VI II₆ V₊₄ I₆ V₆₅ I V₇₊ I II₆⁻ V₊₄
 I₆ IV⁻ V₊₆ I VI⁻ II₆^N v₊₄ I₆ II₆^N I₆ V₇₊₄ VI⁻ IV⁻ I

2. 

Chord symbols for exercise 2:
 V^{#5}/IV II⁻ V^{#6}/V V^{#5} V^{#5}/V V (=III)
 II₆^N V^{#6}/V VI (=I) VII₃⁺⁴ VII₅⁺⁶ VI⁻ IV⁻ V^{#6}/V

Melodic lines: Mi m -----, Do M -----

3. 

Chord symbols for exercise 3:
 IV⁻ V^{#5}/IV V^{#5}/V V^{#6}/V
 IV⁻ II^N VII₇/IV V^{#5}/V
 II^N VII^{#6}/V

4. Partiendo del siguiente arranque de voz soprano, completar un total de 3 frases de, al menos, 6 compases cada una. Modular a la tonalidad de la subdominante en la frase intermedia y realizar, en general, uso intensivo de los acordes estudiados en el tema.



Chord symbols for exercise 4:
 V^{#5} V^{#6}/V