



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

# El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

The harmonized approach for European Romanticism:  
enrichment existing resources

Adrian Camilo Ramírez\*

Recibido: julio 10 de 2012. Aprobado: septiembre 20 de 2012

**Resumen.** El pensamiento armónico de los compositores del período romántico estuvo en un principio fuertemente anclado al legado del Clasicismo, específicamente en lo referido a la consolidación de las cadencias como medio de estructuración morfológica. Entre otros avances del Clasicismo, se puede descubrir en algunas páginas<sup>1</sup> de su repertorio una tendencia a modular por artificios cromáticos o enarmónicos a muy lejanas tonalidades en los desarrollos de las formas de sonata. Avances como este fueron una geoda para futuros compositores como Schumann, Chopin y Schubert quienes enfocaron sus esfuerzos en descubrir la belleza del cromatismo en secciones que no eran únicamente las de desarrollo. Este intenso y fecundo momento de la historia de la música desborda de lirismo y de un individualismo apoteósico.

**Palabras clave:** armonía, siglo XIX, Romanticismo, tonalismo

**Abstract.** The harmonic thinking of composers in the Romantic period was at first strongly anchored to the legacy of Classicism, specifically related to the consolidation of the cadences as a means of morphological structuring. Among other advances of Classicism, it can be discovered in some pages of its repertoire, a tendency to modulate music chromatically or enharmonically by means of devices up to very distant tonalities in the developments of sonata forms. Innovations such as these were a *geode* for future composers such as Schumann, Chopin and Schubert who focused their efforts on discovering the beauty of chromaticism in sections that were not just musical development. This intense and fruitful time of music history overflows with lyricism and outstanding individualism.

**Keywords:** harmony, nineteenth century Romanticism, tonalism

\* adrian.ramirez@conservatoriodeltolima.edu.co

1 Obsérvese el primer movimiento de la sonata KV 310 de Mozart. En el compás 7 del desarrollo se presenta el acorde  $C_7$  como dominante secundaria de F; sin embargo, ahora en el compás 8 se reinterpreta como acorde alemán de E menor que resuelve sobre su dominante.

Durante el Romanticismo, las banderas del subjetivismo se alzaron poderosamente sobre la perfección formal y la simetría del ya coronado Clasicismo. Por supuesto estos acontecimientos no fueron cronológicamente ensamblados con puntualidad para cada compositor, pero sí fue una constante inalterable el enriquecimiento de los medios y recursos que ya existían. Medios como los acordes de dominante se reinventaron con la alteración de la quinta, en especial en Chopin y Schumann (Copley, 1991). Los efectos sonoros mediante enlaces no convencionales empezaron a ser parte del cuerpo armónico por lo cual muchos pasajes dejaron de catalogarse como funcionales dentro del marco de la tonalidad. Así mismo el color supuso una nueva meta estética para el compositor y la sonoridad triádica sobrepasó la frontera de las tres terceras superpuestas debido al uso de todo tipo de acorde conocido hasta el momento que incluyera en su configuración más de una tríada como en el caso del acorde semidisminuido.

Por otra parte, los enlaces y las progresiones armónicas se desprendieron de lo que era lo frecuente hasta el período clásico: los enlaces a distancia de quinta y cuarta, por una sustitución sonora más colorida: los enlaces por terceras cromáticas, los enlaces de tritono y las secuencias reales. En semejante ambiente armónico no fue extraño legitimar modulaciones lejanas sin acorde pivote, movimientos simétricos de las fundamentales, suspensión momentánea de la tonalidad, tonicizaciones<sup>2</sup> breves a tonalidades remotas o la pérdida de la fuerza

del acorde de dominante en las cadencias en algunos compositores.

Sin embargo, el lenguaje que se cristalizó durante todo este período no se apartó en el aspecto más sobresaliente de la formación de los acordes heredado del Clasicismo. Siguieron usándose los acordes compuestos a partir de terceras, bien mayores, menores, aumentadas o disminuidas. Los acordes por segundas no verían claramente la luz hasta el periodo impresionista, pese a que el enriquecimiento de las principales funciones armónicas le dio un nuevo matiz al ente armónico mediante la sexta mayor agregada, lo cual avaló la ambigüedad modal en el caso del acorde de tónica.

A continuación se presentan detenidamente los puntos sobresalientes del lenguaje armónico del período romántico, mediante ejemplos de la literatura musical de diversos compositores que aportaron en gran manera al fortalecimiento de la estética romántica y, paralelamente, al prudente decaimiento del sistema tonal.

### **Enlaces por terceras cromáticas**

Las relaciones de tercera diatónica entre la tónica y la mediana o la submediana, se ampliaron con las relaciones de terceras cromáticas. Estas últimas pueden estar en relación de acorde mayor-mayor, menor-menor, o mayor-menor y viceversa. La distancia entre cada acorde es de tercera mayor o menor, pero nunca aumentada o disminuida. El siguiente ejemplo ilustra la forma como Franz Liszt enlaza a distancia de tercera mayor los acordes de *Ab* (*entendido como G#*), *E* y *C*, lo cual imposibilita un cifrado funcional para el pasaje.

<sup>2</sup> Gauldin (2009) define la tonicización como “el proceso mediante el cual un grado de la escala o armonía diferente a la tónica original asume temporalmente la función de tónica” (p. 327).



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 1. Franz Liszt, Hexameron

The image shows a piano score for Franz Liszt's Hexameron. It consists of two systems of music. The first system shows the piano accompaniment with treble and bass staves. The second system shows a more complex texture with multiple voices in the treble staff and a bass staff. Chord labels 'Ab', 'E', and 'C' are placed below the bass staff in the second system.

### Subdominantes secundarias

Una subdominante secundaria es un acorde alterado que tiene una relación de subdominante con cualquier acorde de la tonalidad que no sea la tónica. Las subdominantes secundarias del IV y V en tonalidad mayor y del IV en tonalidad menor fueron las más comunes para este período (Copley, 1991).

Las subdominantes secundarias pueden

ser acordes mayores, menores, disminuidos o semidisminuidos. Además se puede llegar a ellas por movimiento de fundamentales o por inversión. Nótese en el siguiente ejemplo que la subdominante secundaria *ii<sup>o</sup>/iv* resuelve su respectiva subdominante. No obstante, una subdominante secundaria también puede resolverse en una dominante secundaria.

Figura 2. R. Schumann concierto para piano en A menor (piano solista)

The image shows a piano score for Robert Schumann's Concerto for Piano in A minor. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings like '5' and chord labels 'V6', 'ii°/iv', and 'iv6' below the bass staff.

### Alteración de la dominante

Una gran conquista fue fortalecer la dominante como acorde de máxima tensión por la alteración de la quinta. Esta fue alterada un semitono descendente o ascendente, lo que a su vez generó mayor disonancia y un tinte de acorde proveniente de la escala de tonos enteros (Gauldin, 2009). Por ejemplo, cuando se desciende

la quinta, el acorde resultante es un acorde de sexta aumentada con la sonoridad del llamado acorde francés, sin el uso convencional de acorde predominante.

En el siguiente ejemplo, Schumann altera la quinta del acorde de dominante con séptima ascendiéndola un semitono, entendiendo que la tonalidad principal es *Ab* mayor.

Figura 3. R. Schumann, Du bist wie eine Blume, op. 25 n. 4 (parte del piano)



### Acordes disminuidos sin función de dominante

La tónica y la dominante fueron ornamentadas mediante un acorde disminuido sin función de dominante y como acorde lineal<sup>3</sup>. En tonalidad mayor esto funciona sobre la supertónica

y la submediante elevadas un semitono, construyendo un acorde disminuido absoluto, es decir con tres terceras menores superpuestas. Este tipo de acordes no se resuelven convencionalmente sino sobre la tónica y la dominante respectivamente; se suelen cifrar *#ii°7* y *#vio7*, ambos también en inversiones. A continuación se observa cómo Tchaikovsky ornamenta la tónica con el *#ii°2*.

<sup>3</sup> Gauldin (2009) define un acorde lineal como “aquel que es producto del contrapunto y está en medio de dos acordes más estables”. (p.244)

Figura 4. P. Tchaikovsky, op. 39 n. 8, Vals





El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

### Paralelismo estricto o sucesión no funcional de acordes disminuidos, semidisminuidos, mayores y menores

En la música del Clasicismo no fue tan común el paralelismo estricto de los acordes de ningún tipo<sup>4</sup>. Por el contrario, en el Romanticismo se favoreció este tipo de movimientos entre los acordes con fines efectistas, como apoyo a la

<sup>4</sup> Hay algunas excepciones como la Obertura Coriolano op. 62 de Beethoven, compases 36-46 donde el compositor desplaza cromáticamente un acorde disminuido.

concepción estética o como demostración del virtuosismo del intérprete, quien generalmente era el compositor mismo. Fueron especialmente utilizados los acordes disminuido, semidisminuido, mayor y menor, manteniendo el mismo tipo de acorde, en cromatismo, ascendente o descendente. En el estudio op. 10 n. 3, se observan una serie de acordes disminuidos con descenso cromático del bajo como artificio de tensión apoyándose en *los crescendi*.

Figura 5. F. Chopin, Estudio op. 10 n. 3

F<sup>°</sup> E<sup>°</sup> D<sup>♯°</sup> D<sup>♯°</sup> C<sup>♯°</sup>

El siguiente caso, pese a no ser el más usual, ilustra un tipo de paralelismo estricto de acordes mayores en cromatismo descendente. A este nivel de complejidad armónica resulta sumamente enrevesado un cifrado funcional

que se ajuste a la lógica de la tonalidad. Este fenómeno abrió las puertas de los futuros compositores para entrar en la expansión de la tonalidad y finalmente al atonalismo.

Figura 6. F. Liszt, Sonetto 104 del Petrarca, S 161 n. 5

D C<sup>♯</sup> C<sup>♯</sup> B

### Tonicización breve

Ya era una práctica aceptada en el Clasicismo modular brevemente a otros grados de la tonalidad axial<sup>5</sup>, tan brevemente que resultó en tonicización. Sin embargo los románticos fueron más allá de las tonicizaciones sobre grados dia-

5 En especial obsérvese que en las formas binarias del Clasicismo, la primera parte modula al quinto grado de la tonalidad siendo en modo mayor o a la relativa mayor siendo en modo menor.

tónicos. Compositores como Schubert y Chopin incursionaron en sendas más lejanas como el *IIb*. En el caso particular del *IIb*, o napolitano, solía aparecer este precedido por su *V(7)* que resulta ser el *VI* en tonalidad menor o el *VIIb* en tonalidad mayor. En el siguiente ejemplo de Chopin se nota lúcidamente la tonicización sobre el napolitano de *B* menor, siendo alcanzado por su dominante.

Figura 7. F. Chopin, Preludio op. 28 n. 6



### Secuencias reales

Los románticos siguieron usando todo tipo de secuencias heredadas por los clásicos. No obstante, exploraron también con secuencias reales donde el patrón de la secuencia se transpone exactamente desde el punto de vista interválico, entrando a una nueva tonalidad cada vez que este aparece (Kostka, 1990). Por supuesto esto generó en el oyente la sensación de inestabilidad tonal, como consecuencia de la división

en partes iguales de la escala. En el ejemplo de Clara Wieck se observa una secuencia cuyo patrón original se direcciona desde *F* mayor hasta *E* mayor. A continuación reaparece directamente desde *Eb* mayor hasta *D* mayor y finaliza con la ruptura del patrón en *Db* mayor. Cinco tonalidades a distancia de segunda menor se dibujan claramente: *F* mayor-*E* mayor- *Eb* mayor- *D* mayor- *Db* mayor.

Figura 8. C. Wieck, Ballade op. 6 n. 4





El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

En realidad esta secuencia es una superposición directa de una tonalidad a otra sin más sustento que el del movimiento de sensible descendente. Por esto puede concluirse que la octava se divide en este caso específico en doce partes iguales.

### Ambigüedad modal

Cuando el modo de un pasaje, mayor o menor, no se diferencia claramente mediante un proceso de modulación, se puede advertir una mutación del modo o un intercambio modal<sup>6</sup>. Este fue un recurso ya usado en el período Barroco<sup>7</sup> y los compositores románticos lo refina-

<sup>6</sup> Se entiende por *intercambio modal* la ambigüedad tonal mediante la introducción de pasajes en la tonalidad paralela mayor o menor (Gauldin, 2009).

<sup>7</sup> La tercera de picardía es un ejemplo a pequeña escala: una pieza en modo menor termina en el acorde de tónica con su tercera un semitono alta, es decir, sobre su tónica paralela

ron por medio de su aplicación a temas y partes completas de una obra. Fue mucho más habitual el cambio de modo menor a mayor que el de modo mayor a menor. Por el tipo de efecto producido mediante estos procedimientos, compositores como A. Dvorak plasmaron con gran fuerza un dramatismo mediante la intermitencia entre los modos mayor y menor.

El siguiente ejemplo ilustra un pasaje en el que se pueden encontrar horizontalmente ambos modos. La melodía del fagot fluctúa entre *C* mayor y *C* menor sin más procedimientos que la alteración de la tercera. Esto a su vez se hace más evidente por el doble pedal de las cuerdas bajas que, por la ausencia de tercera, dejan a merced del caprichoso fagot la definición del modo del pasaje.

mayor.

Figura 9. A. Dvorak, The Wild Dove op. 110

Reducción

Fagot

*mf*

Cellos

*fp* *p* *fp* *p*

### Modulación directa

Tan solo una nota de cualquier acorde de la tonalidad axial que se mantenga, puede servir como nota pivote para la nueva tonalidad. Este hecho se ilustra en el siguiente pasaje de Liszt donde el acorde de *Ab*, por medio de su fundamental, se transforma en el acorde Cadencial

de *E* mayor, cuya tercera es la enarmonía de la nota La bemol, es decir, Sol sostenido.

En resumen, mediante la única nota pivote entre las tonalidades de *Ab* mayor y *E* mayor se produce una modulación directa. Además, desde el punto de vista de los enlaces usados en este período de la historia de la música, se

siguió privilegiando la tercera cromática como medio de ornamentación de la idea musical, si en este caso específico se entiende el acorde de *Ab mayor* como *G# mayor*.

Figura 10. F. Liszt, Hexameron



Se puede llegar al siguiente extracto armónico:

Figura 11.



### Tonalidad suspendida

Los compositores románticos supieron aprovechar la inestabilidad tonal que supone el tritono contenido en el acorde de dominante con séptima. Encontraron que un acorde de este tipo posee dos notas en común con otros tres acordes de dominante con séptima. En la siguiente ilustración se muestra que el acorde de *E7* comparte dos notas con *Bb7*, *C#7*, y *G7*. Por esta razón, el enlace de dichos acordes suspende temporalmente la tonalidad. Además el

tritono de cada ente armónico produce una tensión que no encuentra resolución en ninguno de los acordes implicados.

Grieg en su pieza lírica op. 71 n. 2, suspende la tonalidad mediante dos acordes que comparten el tritono de su configuración como acordes de dominante con séptima, *E7* seguido de *Bb7*. Naturalmente, el cifrado de funciones se convierte en un obstáculo más que en una herramienta en este caso particular.



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 12. E. Grieg, op. 71 n. 2

### Alejamiento del uso de la armonía de dominante

En líneas generales, la cadencia auténtica se conservó como una de los medios más importantes de conclusión durante gran parte del período romántico. No obstante, el interés de algunos compositores como Dvorak, Borodin y Grieg se inclinó hacia la música modal contenida en las canciones folclóricas de sus respectivas naciones. Este nuevo, pero antiquísimo a

la vez, camino del modalismo aun se lograba entretejer discretamente con el casi desgastado tonalismo.

En el ejemplo siguiente, Chabrier reemplaza la dominante convencional por una dominante menor, que se puede considerar con dificultad como dominante debido a la ausencia de sensible y tritono. La sonoridad es de un *C eólico* más bien que un *C menor* con dominante menor.

Figura 13. E. Chabrier, Obertura de Gwendoline (reducción)

Los casos no son tan aislados. Grieg también utiliza la dominante menor en su concierto para piano y Dvorak sustituye la dominan-

te con otro acorde de sonoridad más o menos semejante la función III6, en el cuarto movimiento de su Novena sinfonía.

Figura 14. E. Grieg, concierto para piano y orquesta, III movimiento. (parte de solista).

*Poco più tranquillo (Allegro marcato)*

v(menor) I

Figura 15. A. Dvorak, sinfonía n. 9, IV movimiento (reducción)

*Allegro con fuoco*

III6 i

### Uso de escalas no convencionales

Por medio de artificios cromáticos los compositores encontraron a través de los tiempos diversas escalas opcionales a las diatónicas. Por supuesto, no fue nueva esta práctica para los románticos, quienes por herencia ya tenían en su catálogo las escalas propias del Barroco, a saber: menor natural, menor armónica, menor melódica y menor mixta, entre otras.

Sin embargo la búsqueda de alternativas terminó en convergencias entre algunos com-

positores de estéticas diferentes. Este caso se presenta claramente en el estudio op. 10 n. 9 donde Chopin utiliza una escala simétrica de tono-semitono desde *Db*. Korsakov lo hace de manera similar construyendo la melodía sobre este mismo tipo de escala octatónica desde *C#*. Merece llamar la atención sobre el resultado de la armonización en ambos ejemplos musicales: Chopin armoniza sobre un acorde disminuido, Korsakov sobre acordes de dominante con séptima.



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 16. F. Chopin, estudio op. 10 n. 9



Figura 17. R. Korsakov, Sadko, Acto II, (reducción)



### Smorzando

Es necesario aclarar que lo antes expuesto durante el artículo, no es en lo absoluto un algoritmo compositivo para el estilo del período romántico. Sin embargo, sirve de mapa en tan brioso conjunto de sucesos sufridos a nivel de la armonía durante un período de casi cien años, lo cual no pasó inadvertido para los compositores del siglo XX, quienes llevaron a los límites posibles el concepto de tonalidad.

En semejante ambiente tan rico en colores

armónicos y procedimientos tan diversos mediante los cuales lograron plasmar los compositores la idea musical, es apenas lógico que el sistema tonal entrara en crisis y que los sucesos que enmarcaron el primer cuarto del siglo XX terminaran en una delgada frontera entre el tonalismo y el atonalismo. Este último resultó ser en sí mismo objeto de una escuela que marcaría el fin de una grandiosa era. La era de la música tonal.

## Bibliografía

- Abromont, C. (2005) *Teoría de la Música Una guía*, Fondo de Cultura económica, México DF
- Burkhart, C. (1992) *Anthology for Musical Analysis fifth edition*, Harcourt Brace College Publishers, Florida,
- Copley, E. (1991) *Harmony Baroque to contemporary, Part II*, Stipes Publishing Company, Illinois,
- Cortot, Chopin (2003) *12 studies op. 10 and 12 studies op. 25 for piano*, Editions Salabert, 93130 Noisy- Sec. France
- De la Motte, D. (1989) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona
- Gauldin, R. (2009) *La práctica armónica en la música tonal*, Ediciones Akal S.A., Madrid
- Grabner, H. (2001) *Teoría general de la música*, Ediciones Akal, Madrid
- Kotska, S. (1990) *Materials and techniques of twentieth century music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey
- Piston, W. (1991) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona
- Sadie, S. (2009) *Guía Akal de la música 3ra. edición*, Ediciones Akal S.A., Madrid
- Tchaikovsky, P. (1972) *Album de la juventud op. 39*, Real Musical Editores, Madrid
- Ulehla, L. (1994) *Contemporary Harmony Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Advance Music
- Yepes, G. (2011) *Cuadernos de Investigación, Cuatro Teoremas sobre Música Tonal*, Universidad EAFIT, Medellín