

# *El cromatismo* en los corales de J. S. Bach: las notas cromáticas no estructurales entendidas como cromatismos con función tonal (CFT)

Miguel Andrés Pedraza-Gualdrón\*  
Alejandro Benavides Sotomayor\*\*

No hay, pues, sonidos extraños a la armonía,  
sino simplemente sonidos extraños al sistema armónico.

A. SCHOENBERG

\*Maestría en Teoría de la Música con minor en Composición de Temple University, Filadelfia, Estados Unidos. Profesor de la Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Correo electrónico: pedrazam@javeriana.edu.co.

\*\* Maestría en Teoría de la Música de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Correo electrónico: alejandro.benavides@javeriana.edu.co.

## Resumen

En este artículo de investigación se amplía el concepto de cromatismo dentro de los corales de J. S. Bach, concepto y materiales que son tradicionalmente incluidos en los programas de formación musical a nivel de pregrado. Así, del análisis de los corales surge la discusión que lleva a cuestionar si la clasificación actual de los cromatismos es la que mejor explica cada uno de los eventos cromáticos que ocurren en este repertorio, planteando la tesis de que los cromatismos no estructurales (CNE) en realidad no existen en estos corales, sino que cumplen una función tonal (CFT) que busca establecer, melódica o armónicamente, una nueva estructura diatónica o centro tonal. Así mismo, esta investigación analiza y explica seis casos excepcionales únicos que sirven para corroborar la teoría que se propone al poder agruparse dentro de algunas de las categorías propuestas.

*Palabras clave:* cromatismo; Bach; corales; función tonal y no estructural

## Chromaticism in the J. S. Bach's Chorales: The Nonessential Chromaticism understood as Chromaticism with Tonal Function (CTF)

### Abstract

This research broadens the concept of chromaticism in J. S. Bach's chorales; concept and materials that are currently included in music training programs at the undergraduate level. Thus, the idea that the Nonessential Chromaticism (NC), which is explained by the traditional theory, virtually doesn't exist in this music. On the contrary, all of these chromatic events have a Tonal Function (CTF) that is not explicit at the moment of their appearance, but it is part of a new chord or a melodic movement that belongs to a new scale or a new tonality. Likewise, this research attempts to explain the only six exceptional cases that serve to corroborate this theory because they can be grouped into some of the categories.

*Keywords:* chromaticism; Bach; chorales; tonal function and nonessential

## Cromatismo nos corais de J. S. Bach: as notas cromáticas não estruturais entendidas como cromatismos com função tonal (CFT)

### Resumo

Esta pesquisa expande o conceito de cromatismo dentro dos corais de J. S. Bach; conceito e materiais que são tradicionalmente incluídos em programas de treinamento de música no nível de graduação. Assim, a partir da análise dos corais surge a discussão que leva a questionar se a classificação atual dos cromatismos é a que melhor explica cada um dos eventos cromáticos que ocorrem nesse repertório, levantando a tese de que os Cromatismos Não Estruturais (CNE) na realidade, eles não existem nesses corais, mas eles preenchem uma Função Tonal (CFT) que procura estabelecer, melódicamente e / ou harmonicamente, uma nova estrutura diatônica ou centro tonal. Da mesma forma, esta pesquisa analisa e explica seis casos excepcionais únicos que servem para corroborar a teoria que se propõe a ser agrupada em algumas das categorias propostas.

*Palavras-chave:* cromatismo; Bach; corais; função tonal e não estruturais

El término cromatismo y la idea de lo cromático<sup>1</sup> han sido objeto de múltiples reflexiones y actualizaciones en la historia de la teoría y el análisis de la música de Occidente desde los primeros tratados de armonía de principios del siglo XVIII hasta la definición moderna y más simple del término: el uso de las doce notas que resultan de dividir una octava en doce semitonos iguales (Dunsby y Whittall, 2014). Empezando con la teoría de Rameau (1722), la cual ayudó a establecer los fundamentos del sistema tonal, el cromatismo ha transitado por un camino lo bastante ancho y extenso como para haber cambiado lo suficiente en cuanto a forma y contenido; sin embargo, este se ha resistido constantemente a una reformulación absoluta debido, quizás, a su simpleza y sencillez en cuanto a significado y efecto práctico. Su función, en términos generales, ha seguido siendo la misma: extender y enriquecer armónica y melódicamente el espectro diatónico de una estructura de siete notas, añadiéndole las otras cinco: “Esto produce un efecto maravilloso en la armonía, porque la mayoría de los semitonos, no en el orden diatónico mismo, generan constantemente disonancias que posponen o interrumpen las conclusiones [...] sin alterar el orden diatónico [...]” (Rameau, 1971, p. 304).

Su *esencia* conceptual parece haber permanecido intacta durante siglos, a pesar de haberse movido por los terrenos profundamente teóricos y filosóficos de François-Joseph Fétis, A. B. Marx o Moritz Hauptmann; este último intentó hacer de la progresión tonal un ejemplo armónico de la dialéctica positiva de Hegel, idea que influenció profundamente a Hugo Riemann y su teoría dualista de los acordes, junto con la conceptualización y categorización de sus tres funciones armónicas: tónica, dominante y subdominante. Para este, el cromatismo está ligado a cambios armónicos *de color*<sup>2</sup> dentro de lo diatónico (Riemann, 1930, p. 20), ya que enriquece armónicamente una progresión y da pie a la transposición, la que se reinterpretan los intervalos y los acordes de una tonalidad en otra: “Todas las relaciones de estas tan sencillas transposiciones se llaman, como la misma escala fundamental, *diatónicas*, aunque representen el *cambio cromático* de algunos sonidos fundamentales” (Riemann, 1930, p. 21). Adicionalmente, este hecho abre las puertas a la modulación, debido a que el reordenamiento interválico produce el movimiento de un centro tonal a otro:

Las armonías cromáticas son especialmente agradables si *representan una dominante de la siguiente armonía*. Esta relación de dominante puede ser utilizada de una manera más severa y también acentuada intencionadamente, efectuando por medio de esta relación y con ayuda de medios rítmicos una verdadera modulación. (Riemann, 1930, p. 235)

Otros teóricos de finales del XIX y comienzos del XX, como Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker y algunos de sus discípulos, Felix Salzer y Carl Schachter, han abordado el tema del cromatismo con bastante frecuencia, pero sus ideas y teorías no han diferido en mucho del principio ya expuesto; de hecho, parece reiterarse la idea de que lo cromático surge de una ampliación o extensión de la escala diatónica.

1 Lo cromático entendido como una cualidad del cromatismo, el cual se explicita a través de un movimiento melódico bien sea de medio tono, tono entero o por salto; por otro lado, el cromatismo como un concepto más amplio que da cuenta de aquellas notas que no pertenecen a determinada estructura diatónica. Esto quiere decir que el grado conjunto por tono entero o el salto hacia un cromatismo pueden ser entendidos como otros tipos de movimiento cromático dentro del contexto tonal y no solamente el movimiento cromático por excelencia: el semitono. Este concepto es distinto en un contexto pancromático, ya que el medio tono es el único movimiento que se considera como cromático; un ejemplo de ello es la escala cromática, en la que cada relación mínima de intervalo entre dos notas es considerada cromática.

2 En la traducción al español hecha por Ribera y Maneja (1930), la expresión *de color* aparece entre paréntesis, denotando un movimiento cromático que cambia la estructura del acorde pero no su funcionalidad.

Así mismo, todos ellos parecen coincidir, y se hace evidente en lo que aquí llamaremos la tradición de la teoría de la música de Occidente, en que aquellas notas cromáticas que no hacen parte de un acorde deben clasificarse como ornamentales o no estructurales<sup>3</sup>, y su función suele ser la de adornar cromáticamente un evento melódico y armónico, por lo que denominarlas de esta manera implica que son ajenas a un acorde o a una determinada estructura diatónica. Según la etimología de la palabra cromático, que viene del latín *chromaticus* y del griego *kromatikós* (*kroma*), este implica un uso meramente ornamental, ya que literalmente se refiere al color y su efecto, y, por lo tanto, “el género cromático varía y embellece el diatónico con sus semitonos, los cuales producen en música el mismo efecto que la variedad de colores en pintura” (Monlau, 1856, p. 239). En concordancia con esto, podría decirse que el tono alterado busca simplemente adornar una melodía, como afirman Schachter y Aldwell (1989, p. 13), y que, desde esta perspectiva, el evento cromático solo sería tonalmente relevante si hace parte de una estructura acórdica esencial a la progresión.

Sin embargo, en la música de J. S. Bach, estas notas no armónicas parecen ser algo más que meras ornamentaciones y su función resulta esencial en el juego de pasar de un centro tonal a otro. Según Thomas Benjamin (2004), Bach suele tener mucho cuidado al usar estas notas cromáticas, lo cual se ve ratificado en piezas de pequeña envergadura como sus corales a cuatro voces. Es tal el cuidado que podría afirmarse que todos los cromatismos tienen un respaldo armónico evidenciado en una estructura acórdica y aquellos que no están soportados por un acorde, suelen estar incorporados inmediatamente a una nueva tonalidad.

Una definición de cromatismo, que recoge lo que muchos otros teóricos han expuesto acerca del concepto, es la de William Mitchell (1962), quien, buscando romper el paradigma que considera al cromatismo la simple suma de “7 notas más otras 5”, asume, más bien, que el sistema diatónico y lo cromático actúan de forma cooperativa, en donde el primero representa el orden estructural y el segundo la difusión de las posibilidades tonales (p. 2).

Esta perspectiva resulta esencial para el presente estudio, ya que asume que la función del cromatismo es la de expandir una tonalidad hacia otras; en este sentido, lo diatónico ejerce una fuerza centrípeta que hace que todos los grados de una escala tiendan hacia un centro, mientras que lo cromático, de carácter centrífugo, invita a una reinterpretación de los mismos grados en función de un nuevo centro tonal (Mitchell, 1962, p. 9).

Este estudio revelará que en los corales de Bach todos los eventos cromáticos pertenecen a una de las siguientes categorías: 1) cromatismo estructural (CE) y 2) cromatismo con función tonal (CFT). La primera se refiere a aquellas notas cromáticas que hacen parte de un acorde con el fin de enfatizar un grado de la escala (dominantes secundarias) o de generar un cambio de centro tonal (modulación)<sup>4</sup>. La segunda categoría involucra a los cromatismos que, sin pertenecer a un acorde, logran generar un cambio de centro tonal, lo cual se evidencia en una nueva escala que bien puede ser pasajera<sup>5</sup> (sin cadencia) o definitiva (con cadencia). Dentro de la teoría tradicional, estas notas pertenecientes a la segunda categoría suelen ser agrupadas, independientemente de su función o estilo, como cromatismos no estructurales; sin embargo, como veremos, este estudio explicará, a través de la revisión de todos los corales de Bach<sup>6</sup>, cómo ningún cromatismo carece de alguna función armónica o tonal.

Además, y como parte final de este estudio, se incluirá el análisis de seis únicos corales en los que se encuentran eventos cromáticos que, en principio, parecen no encajar plenamente en ninguna de estas dos categorías propuestas y que, por lo tanto, podrían ser considerados excepciones. Sin embargo, se demostrará que estas supuestas excepciones lo que hacen es confirmar que Bach tiene un cuidado excesivo con los cromatismos, ya que los procedimientos y las técnicas utilizadas en estos seis casos especiales pueden considerarse variantes de alguna de las dos categorías, las cuales están conectadas con el planteamiento compositivo de cada coral.

3 Existen varias denominaciones para este tipo de notas: no acórdicas, no armónicas, ornamentales, no estructurales y no esenciales; sin embargo, el concepto es el mismo en todas ellas, ya que son notas que no hacen parte de un acorde o armonía.

4 Esta categoría corresponde plenamente con la sistematización tradicional que se ha hecho para este tipo de notas alteradas.

5 También puede hablarse de tonalidades de paso, las cuales suelen estar inmersas dentro de un proceso secuencial, episódico o desarrollativo, o tonalidades puente, las cuales suelen conectar dos tonalidades de un fragmento que son consideradas lejanas desde la perspectiva tonal de determinada época o estilo.

6 Para este estudio se utilizaron varias ediciones de los corales que fueron contrastadas y revisadas cuidadosamente: 1) Bach (1941, p. 165); 2) Bach (1985); 3) Bach (1870); 4) Bach (2000).

Como parte de las dos grandes categorías, cromatismo estructural (CE) y cromatismo con función tonal (CFT), se proponen tres subcategorías según el movimiento melódico-intervalico involucrado, es decir, el tipo de gesto cromático implicado (véase la figura 1). Estas subcategorías son: 1) cromatismo por inflexión (CI), el cual implica un movimiento de medio tono hacia una nota con el mismo nombre pero alterada (e.g. do-do#); 2) cromatismo por grado conjunto (CGC), que presenta un movimiento melódico, sea semitono o tono entero, hacia una nota cromática adyacente (e.g. C: si-do# o sol-fa#); y 3) cromatismo por salto (CS), el cual conlleva un movimiento intervalico distinto al de grado conjunto (e.g. C: do-fa#). Esta organización pone en evidencia que lo cromático no está atado necesariamente al movimiento melódico de medio tono que tradicionalmente ha sido entendido como esencial al concepto de cromatismo, sino que este se integra a la idea general del concepto, la cual es interpretada como una forma de expansión tonal de las estructuras diatónicas.

Además, y como conclusión preliminar, se evidenciará que el CGC es el procedimiento más adecuado y recurrente para generar el CFT, debido a que es el movimiento más sutil que permite transitar de una tonalidad a otra a través de la transformación de una escala en otra. Los otros dos movimientos (CI y CS) suelen ser mucho más explícitos y contundentes en el proceso cromático, por lo que resulta más adecuado usar el CE.

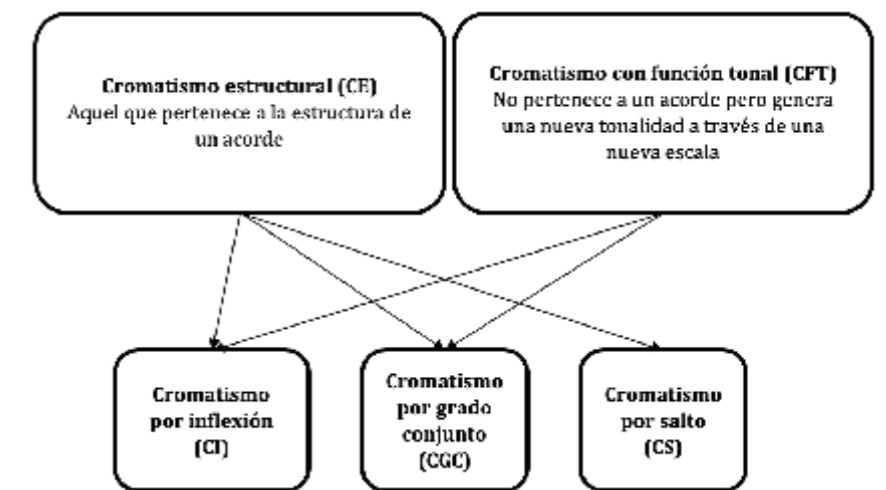


Figura 1. Cromatismo estructural (CE) y cromatismo con función tonal (CFT) y las tres subcategorías CI, CGC y CS

Tabla 1. Convenciones usadas en las gráficas de análisis de los corales

CE	Cromatismo estructural	P	Nota de paso
CFT	Cromatismo con función tonal	PA	Nota de paso acentuada
CI	Cromatismo por inflexión	B	Bordado
SC	Semicadencia	S	Suspensión
CD	Cadencia deceptiva	A	Anticipo

## Cromatismo estructural (CE)

Los cromatismos estructurales son aquellas notas que hacen parte de un acorde y tienen una función armónica que, generalmente, es la de dominante secundaria o de modulación (Kostka, 2004, p. 245). El coral 19 en sol menor, *Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*, y el coral 21 en la menor, *Herzlich tut mich verlangen*, contienen varios ejemplos de esta definición. Las gráficas 1 y 2 ilustran cómo todos los cromatismos presentes en estos corales conforman una estructura acórdica. Además, en ambos casos, es evidente que estas armonías cromáticas se usan con dos fines: primero, enfatizar un grado de la escala principal (gráfica 1, c. 2: V65/V), y segundo, generar una modulación a una tonalidad cercana (gráfica 2, c. 1: vii°7/Dm).

Gráfica 1. Coral 19 en sol menor: cromatismos estructurales (CE)

Gráfica 1. Coral 19 en sol menor: cromatismos estructurales (CE)

Este ejemplo da cuenta de un coral con un alto contenido cromático en el que todas las alteraciones están respaldadas por un acorde. La primera de estas notas es un do#, que, al formar parte de una armonía, enfatiza a la dominante a través del uso de dos sensibles: la inferior (do#) y la superior (mib). La armonía aquí implicada es un acorde de sexta aumentada (italiana),<sup>7</sup> el cual, además de enfatizar al quinto grado, imita el movimiento melódico propuesto por la soprano: sol-sol-sol-fa#, pero esta vez en la contralto y en el nivel del quinto: re-re-re-do#. Además,

7 Aunque en los corales de Bach este tipo de acordes de sexta aumentada resultan un tanto exóticos y poco recurrentes, debido a que su uso está más relacionado con lo melódico que con lo armónico, este es un claro ejemplo del cuidado de Bach en el uso de estas alteraciones cromáticas melódicas, las cuales están apoyadas sobre una armonía.



muchos de los cromatismos aparecen en la segunda corchea de los pulsos, por lo que desde una mirada superficial se podría pensar que son notas no estructurales; sin embargo, algunos están precedidos por una nota no armónica en el tiempo fuerte del pulso que resuelve a la nota estructural (c. 1, t. 2, contralto), y otros forman una nueva armonía en la segunda corchea del pulso, lo cual produce una aceleración del ritmo armónico (cc. 6 y 8, bajo).

La gráfica 2 ilustra otro ejemplo de un coral con una gran cantidad de cromatismos, que, a diferencia del primero, muestra que todas las notas cromáticas están en la parte fuerte del pulso, lo cual hace más sencillo evidenciar que los cromatismos son estructurales (c. 1, t. 2 y c. 3, t. 1).

Gráfica 2. Coral 21 en la menor (primeras frases): cromatismos estructurales (CE)

Gráfica 2. Coral 21 en la menor (primeras frases): cromatismos estructurales (CE)

En conclusión, todas las notas cromáticas que aparecen en estos corales claramente pertenecen a la estructura de una triada o de un acorde con séptima, cuya función es actuar como sensibles o séptimas de un acorde de dominante que sirve para enfatizar o modular a un grado de la escala principal. Además, estos ejemplos evidencian el uso más recurrente que Bach le da al cromatismo en este repertorio y cuyas réplicas pueden encontrarse, prácticamente, en todos los corales. Ahora, para centrarnos en el uso menos frecuente de los cromatismos, se revisarán aquellos casos en los que la aparición de alteraciones cromáticas no se establecen fácilmente como miembros de una estructura vertical (acorde), lo que nos lleva a la segunda categoría propuesta: cromatismo con función tonal.

## Cromatismo con función tonal (CFT)

La idea central de este escrito se basa en el estudio de los cromatismos que tradicionalmente son llamados “no armónicos”; sin embargo, en los corales de Bach estas notas resultan esenciales y definitorias en la generación de nuevas estructuras horizontales (escala).<sup>8</sup> Kent Kennan (1999), en su libro sobre contrapunto del siglo XVIII, establece una simbología para denominar estas notas que no pertenecen a un acorde, sean diatónicas o cromáticas, reconociendo que existe una divergencia de opiniones en cuanto a la clasificación de estas, lo cual ha llevado a que se usen de forma paralela varias denominaciones<sup>9</sup> (Kennan, 1999, p. 39). En su tabla, Kennan ilustra ejemplos de cromatismos no estructurales asociados a los conceptos de inflexión cromática (*chromatic passing tone*) y de bordado cromático superior e inferior (*chromatic neighbor tones*) (Kennan, 1999, p. 40); sin embargo, no hay ninguna reflexión adicional que permita establecer la diferencia entre un cromatismo ornamental y uno que cumple con la función de modular, como es el caso de los que se presentan en los corales de Bach.

8 Esta importancia es la misma que suele tener la sensible, la cual, sin pertenecer a un acorde, posee la fuerza necesaria para asumir la responsabilidad de continuar un proceso armónico que, sin su aparición, se consideraría retrogresivo.

9 Tanto en español como en inglés suelen usarse varias etiquetas: notas no armónicas (*non-harmonic tones*), notas no estructurales (*non-structural tones*), notas no esenciales (*non-essential tones*) y notas no acórdicas (*non-chord tones*); otro nombre usado es el de “notas ornamentales”, entendiendo que su función es meramente de adorno.

Así mismo, Schoenberg, en su *Tratado de armonía*, si bien hacen unas disquisiciones más profundas sobre las “notas extrañas”,<sup>10</sup> no hacen ninguna diferenciación especial entre las diatónicas y las cromáticas, ya que entienden que su función ornamental no es otra “que una forma melódica simple”, por lo que ven como algo natural “que las notas de paso puedan extraerse de la escala cromática” (2004, p. 404). De esta manera, Schoenberg no parece atribuirle ningún valor distinto al de la ornamentación melódica, ni en el capítulo denominado “Sonidos ‘extraños a la armonía’”, ni en el capítulo precedente sobre armonización de corales.

Un intento más reciente por profundizar en las notas no armónicas (sean diatónicas o cromáticas), e influenciado profundamente por Schoenberg, lo hace Timothy Willingham en su tesis doctoral (2013); allí, demuestra cómo muchas de estas notas pueden tener implicaciones armónicas si son entendidas como posibles extensiones del acorde: novenas, oncenas, treceñas, a la luz de teorías modernas en las que el acorde no solo se compone de la tríada básica, sino que puede tener adiciones por terceras. Sin embargo, el teórico no establece diferencia alguna entre lo diatónico y lo cromático, limitando su hipótesis a la idea de reinterpretar las notas no armónicas como si lo fueran pero desde una perspectiva acórdica contemporánea. Así, con estos referentes, se presenta a continuación una serie de ejemplos en los que las notas extrañas cromáticas cumplen con una función tonal y no son simples ornamentaciones o colores melódicos.

En la gráfica 3 se muestran las frases cuatro y cinco del coral 13 en la menor, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, en el que aparece una secuencia melódica y armónica al inicio de la quinta frase. Allí pueden verse varias notas cromáticas que no pertenecen a la tonalidad en la que se hizo la cadencia de la cuarta frase (cadencia auténtica imperfecta en la menor) ni en la tonalidad en la que termina la siguiente (semicadencia en re menor). En el mismo fragmento se puede notar un procedimiento melódico secuencial del bajo, que empieza justamente en la cadencia en la menor; este movimiento por grados conjuntos ascendentes, a través del uso de la escala menor melódica (fa#-sol#-la), continúa en los siguientes cuatro tiempos del inicio de la siguiente frase, pero en dos tonalidades distintas: sol mayor y mi menor. Así, el fa# de la anacrusa de la quinta frase es una nota cromática que, inicialmente, parecería dirigirse a sol# para continuar en la tonalidad de la menor; sin embargo, al llegar al sol natural, el efecto que se produce es un cambio en la tonalidad. Por consiguiente, este fa# debe ser tratado como una nota de paso dentro de sol mayor, es decir, como un cromatismo con función tonal (CFT), ya que no puede considerarse una nota cromática de paso dentro de la menor, puesto que esta tonalidad desaparece con la llegada de la subtonica (sol natural), la cual es inmediatamente reinterpretada como la nueva tónica, aunque solo sea de forma pasajera.

10 Otra forma de llamar a estas notas no armónicas es la de “notas extrañas”, por lo que Schoenberg insiste en que “no hay, pues, sonidos extraños a la armonía, sino simplemente sonidos extraños al sistema armónico” (Schoenberg, 2004, p. 385), ya que “la armonía es la simultaneidad sonora” (p. 381).



Gráfica 3. Frases cuatro y cinco del coral 13 en la menor: cromatismos con función tonal (CFT)

Este proceso está apoyado armónicamente por los acordes de do mayor y sol mayor, que con la sensible de paso permiten entender el enlace armónico IV6-I en sol mayor, lo cual se ratifica con el movimiento melódico de la contralto (sol-fa#) que solo es explicable dentro de esta tonalidad, ya que como parte de la menor habría que aceptar que la escala implicada no es tonal sino modal (la dórico).

Luego del fugaz paso por sol mayor la secuencia sigue su curso hacia mi menor, ya que el bajo ejecuta el mismo movimiento melódico ascendente: do#-re#-mi. De estas notas, las dos primeras se deben considerar cromáticas, ya que no pertenecen a la tonalidad precedente; sin embargo, la primera es un CE que hace parte del acorde de la mayor, mientras que la segunda es un CFT que, dentro de la tonalidad de mi menor, no conforma una nueva armonía, pero sí determina el giro tonal hacia este nuevo centro, actuando como la sensible de paso en el enlace IV6-i.

A continuación se mostrarán distintos ejemplos de los corales en los que aparecen eventos de las dos categorías, pero apoyados en las tres subcategorías que fueron expuestas en la introducción de este escrito y que dan cuenta del movimiento melódico-interválico para abordar la nota cromática: cromatismo por inflexión (CI), cromatismo por grado conjunto (CGC) y cromatismo por salto (CS). Estas subcategorías buscan evidenciar cómo el CGC es el procedimiento melódico predilecto para generar los CFT, ya que en el caso del CI lo que suele ocurrir es un movimiento armónico que, por lo general, hace que un acorde de tónica se transforme en uno de dominante; y en el CS el movimiento interválico suele representar por sí solo un cambio armónico y no melódico, por lo que su aparición siempre ilustrará un CE y nunca un CFT.

### Cromatismo por inflexión

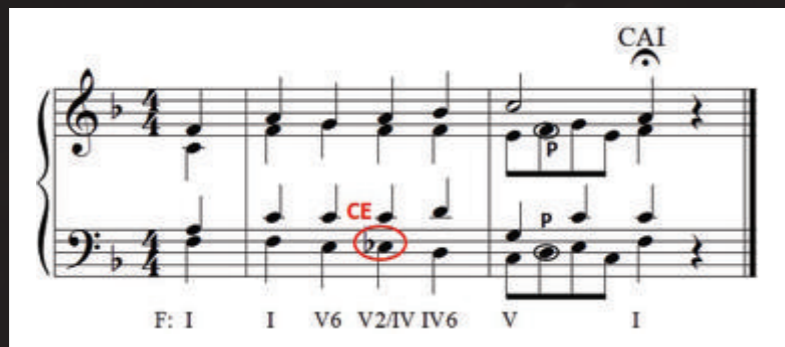
El movimiento cromático que involucra una nota diatónica seguida inmediatamente de su propia alteración (fa-fa#) es lo que se conoce como inflexión cromática. Este movimiento, también llamado semitono cromático por Schachter, difiere del semitono diatónico en el que las dos notas involucradas son parte de la estructura diatónica (Schachter y Aldwell, 1989, p. 13).<sup>11</sup> Además, una vez se genera la alteración cromática, el movimiento suele continuar en la misma dirección con la resolución del

11 Schachter no ofrece una definición clara de *semitono diatónico*, ya que este, cuando se compara con el semitono cromático, puede ser entendido como un movimiento de medio tono entre dos notas diatónicas, como si-do, o una nota diatónica y su vecina cromática, como sol-fa#. Para este trabajo se entenderá que un semitono diatónico no implica un movimiento cromático; sin embargo, si el movimiento por grado conjunto involucra un cromatismo, así este no sea una inflexión cromática, sí se considerará movimiento cromático.

cromatismo en la siguiente nota diatónica (Benjamin, 2004, p. 77). Esto significa que el cromatismo por inflexión tiene tres momentos: nota diatónica inicial (fa)–cromatismo por inflexión (fa#)–nota diatónica resolutive (sol).

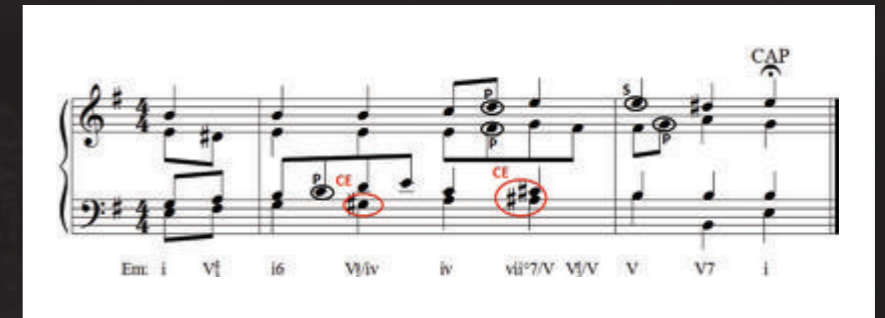
En los corales a cuatro voces de Bach esta conexión cromática entre dos alturas diatónicas suele involucrar un nuevo acorde, de manera que este cromatismo implica la aparición de una nueva dominante en la que la nota alterada es parte de una triada o de un acorde con séptima, y no un simple ornamento melódico que, según la teoría tradicional, se denominaría “cromatismo de paso”. Además, cuando el movimiento cromático es ascendente, este actúa como una sensible como se muestra en la gráfica 1 (c. 2, t. 2, bajo) y en la gráfica 2 (c. 1, t. 2, bajo). En cambio, si el movimiento es descendente, la nota alterada suele ser la séptima de un acorde de dominante o la quinta de una triada disminuida (gráfica 1: c. 2, t. 2, contralto y gráfica 4: c. 1, t. 3, bajo).

La primera frase del coral 6 en fa mayor, *Christus, der ist mein Leben*, es un claro ejemplo de este fenómeno. Allí la voz del bajo inicia con un movimiento descendente por grados conjuntos en el que se incluye un cromatismo por inflexión que parte desde la tónica y que termina en la dominante. La nota cromática en cuestión es la transformación del séptimo grado de la escala (sensible) en la séptima de un acorde de dominante que se dirige al sexto grado. La gráfica 4 muestra este movimiento melódico completo (mi–mib–re), en el que el mib es la séptima de una dominante secundaria al IV.



Gráfica 4. Coral 6, primera frase: cromatismo por inflexión descendente

Otro ejemplo es el que ocurre en la cuarta frase del coral 9 en sol mayor, *Ermuntre dich mein schwacher Geist*, en la que se destaca un movimiento cromático ascendente del bajo que involucra dos cromatismos por inflexión que, a su vez, generan dos dominantes secundarias: V65/iv y V65/V (gráfica 5). Allí se puede ver cómo el primer movimiento cromático se enlaza directamente con el segundo, creando un movimiento por semitonos que va desde el fa# hasta el si natural. Este movimiento recuerda al movimiento de una escala cromática, pero dentro de este marco tonal-diatónico no todas las notas pueden ser consideradas cromatismos, ya que algunas pertenecen a la escala de mi menor.



Gráfica 5. Coral 9, cuarta frase: inflexiones cromáticas ascendentes

Tanto en el coral 6 como en el 9 las inflexiones cromáticas son, indiscutiblemente, parte estructural de acordes funcionales, por lo que en ambos los cromatismos son estructurales (CE). De igual forma, en los corales 19 y 21, que se muestran en las gráficas 1 y 2, todas las inflexiones también son CE.

Podría decirse que no existe ningún caso de cromatismo por inflexión que se considere no estructural en los corales de Bach y lo más común es que cuando una nota diatónica se altera, esta suele estar acompañada por el movimiento en otra voz que transforma el acorde en una nueva dominante. Una excepción a esta regla puede verse en el coral 19 (gráfica 1), en el que en el compás 8 el bajo hace el movimiento sib–si–do, en donde el si natural es un cromatismo por inflexión que no está acoplado con ninguna otra voz; sin embargo, resulta clara la transformación que sufre la tónica (i6) en una dominante, cuya finalidad es la de enfatizar el iv (V6/iv), y desde donde se desprende una secuencia de dominantes secundarias que termina en el V antes de la llegada a la cadencia.

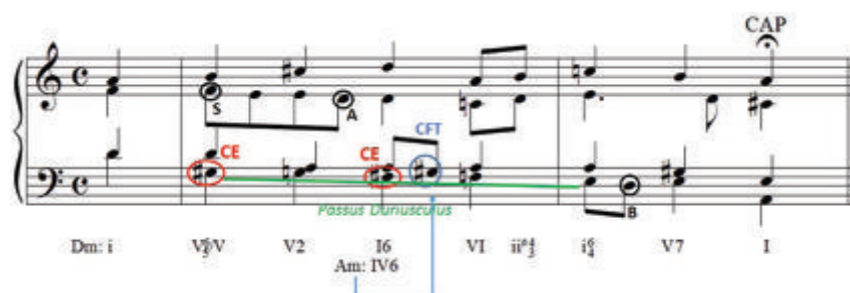
Un caso de cromatismo por inflexión en el que la nota alterada aparentemente no genera un acorde ocurre en la voz de la contralto en el compás 5 del coral 28 en si menor, *Nun komm, der Heiden Heiland* (gráfica 6). Si se observa con detenimiento el movimiento melódico la–la#–si, en el que el estatismo del bajo impide la conformación plena de un nuevo acorde con función de dominante, el la# podría considerarse, en principio, una nota cromática de paso que estaría conectando dos alturas diatónicas en re mayor. Sin embargo, después de la aparición de este cromatismo, el centro tonal cambia de re mayor a si menor. Esta alteración, pues, resulta fundamental para el proceso modulador, ya que le da un peso estructural a nivel tonal, debido a que por sí sola tiene la fuerza suficiente para generar la modulación, aun cuando no pueda denominarse dominante secundaria; por lo tanto esta alteración debe ser considerada un cromatismo con función tonal (CFT) y no un mero ornamento melódico. Además, es importante observar que la única voz que no permite entender a la# como parte de un acorde es el bajo, debido a que las demás se mueven por grado conjunto en un acople que genera la triada de la# disminuido que resuelve al acorde de si menor en las tres voces superiores.<sup>12</sup>

12 El bajo, sin embargo, ejecuta un movimiento por salto ascendente que se mueve de re a sol, llegando a un acorde que es claramente un sustituto de la nueva tónica: VI, y es el que establece el enlace entre las dos tonalidades.



Gráfica 6. Coral 28, tercera frase: cromatismo con función tonal (CFT)

Otro movimiento armónico en el que una sucesión de acordes está basado en el uso de inflexiones cromáticas descendentes es el que se conoce como *passus duriusculus*<sup>13</sup> (gráficas 4 y 7) que ocurre más comúnmente en tonalidad menor cuando se usa el tetracordio cromático superior (Benjamin, 2004, p. 82). Se trata de una consecución de semitonos entre los grados de tónica y dominante que combina las variantes de la escala menor natural y melódica. Esto sucede porque en dicho descenso la sensible se mueve hacia la subtónica, al igual que el sexto grado alterado se mueve hacia el sexto grado natural. Un ejemplo de esto se encuentra en el coral 162 (gráfica 7), *Das alte Jahr vergangen ist*, en el que la tercera frase se desarrolla entre las tonalidades de re menor y la menor, presentando el tetracordio cromático descendente entre la sensible y la dominante de esta última tonalidad. Sin embargo, no está del todo definida la tonalidad de la menor desde el momento en que aparece sol# en el bajo en el c. 5, ya que este debe ser entendido como parte de una dominante secundaria del V de re menor, debido a que la progresión continúa con la dominante de esta tonalidad. Así, el sol natural que sucede al sol# genera la dominante de re menor (V2) que se dirige al acorde de tónica, pero en modo mayor. Es justamente aquí donde el fa# del bajo y el sol# del tenor son reinterpretados como parte de la escala melódica de la menor y se produce la modulación. Por lo tanto, este último sol# es el cromatismo con función tonal (CFT) que define a la menor como el nuevo centro tonal. Esto, a su vez, hace que el acorde de re mayor en primera inversión (c. 5 pulso 3) funcione como el acorde común entre las dos tonalidades (Dm: I6 = Am: IV6).

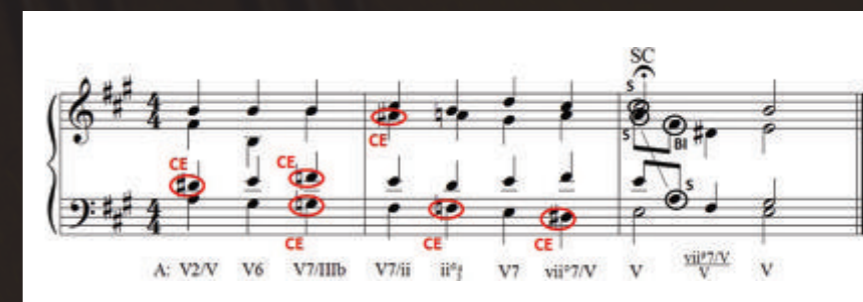


Gráfica 7. Coral 162, tercera frase: movimiento cromático descendente por inflexión (*passus duriusculus*)

13 "Literalmente, el término significa un paso o pasaje (*passus*) difícil o duro (*durus*). [...] Bernhard lo define como 'cuando una voz sube o baja un semitono'. [...] En palabras simples, el *passus duriusculus* es una frase musical ascendente o descendente alterada cromáticamente". (Bartel, 2003, p. 17)

El coral 216 en la mayor, *Es ist genug, so nimm, Herr*, es otro ejemplo de este fenómeno, desarrollado en una dinámica cromática mucho más intensa debido a la aparición de múltiples dominantes secundarias y algunas modulaciones abruptas que crean contraste entre las tonalidades implicadas. Este proceso parece llegar a su punto más importante en la octava frase (cc. 15 a 17) en la que el bajo se mueve de la tónica a la dominante a través de un movimiento cromático descendente y un bordado con la sensible de la dominante (gráfica 8).

Sin embargo, la armonía y la presentación de la tonalidad en este pasaje no son tan claros como sucede comúnmente con los tetracordios cromáticos descendentes. En primera instancia, el acorde inicial es una dominante que, dentro de la mayor, le hace un énfasis a la dominante a la cual no resuelve, sino que, en cambio, el acorde siguiente, construido sobre sol natural en el bajo, parece ser un acorde cromático de paso que configura a otra dominante que, sin embargo, estaría enfatizando una tonalidad lejana a la que finalmente tampoco resuelve: do mayor. Llama la atención la manera en que se aborda este acorde, a través de una cuidadosa conducción en la que las voces inferiores se mueven por medio tono cromático mientras las superiores repiten la nota del acorde precedente. Aunque todo esto parece justificar efectivamente que se trata de una armonía cromática de paso, está también la idea de relacionar este acorde directamente con el plan armónico y tonal que expone el coral desde el inicio: allí se evidencia una intención de hacer dominantes secundarias a todos los grados posibles de la escala de la mayor a través de pequeños fragmentos secuenciales por segundas. En el primer fragmento aparece el V/ii (si menor), el V/iii (do# menor) y una cadencia imperfecta en la tónica. Luego, en la rearmonización del mismo fragmento, aparece el V/IV (re mayor) y el vii°/V (mi mayor). Después hay una frase en la dominante en la que hay una cadencia perfecta, pero en este caso aparecen notas cromáticas estructurales que generan acordes que pertenecen más a la tonalidad de mi menor que a la de mi mayor, en un claro ejemplo de mixturas o préstamos modales que respaldan y anticipan lo que ocurrirá en la siguiente frase.



Gráfica 8. Coral 216, octava frase, cromatismo con función tonal (CFT)

Según el plan propuesto estaría faltando la dominante secundaria del vi (fa# menor), la cual ocurre en el penúltimo calderón antes de la cadencia final en la tónica. Sin embargo, en el calderón 7 es donde aparece el acorde de sol mayor con séptima que funciona como dominante de do mayor, tonalidad que no se relaciona directamente con la mayor, ni es un giro tonal usual de la época; pero la realidad es que en esta zona desarrollativa el movimiento por grados conjuntos con dominantes secundarias es llevado a su punto máximo, ya que aquí se ejecuta un movimiento que podría interpretarse de la siguiente forma: V/IIIb (do mayor) y V/ii (si menor). Esta última dominante, sin embargo, no resuelve a un acorde menor sino a uno semidisminuido en segunda inversión con séptima, el cual funciona como un préstamo modal de la paralela menor (la menor) y que perfectamente se relaciona con la dominante del IIIb que también es un préstamo modal. En conclusión, el acorde en cuestión respalda el proceso de dominantes secundarias consecutivas expuesto durante todo el coral, pero añade el detalle de enfatizar un grado que está relacionado con la paralela, de la misma manera que ocurrió con los acordes cromáticos de la frase precedente en mi mayor, pero que tiene acordes de la paralela menor.<sup>14</sup>

### Cromatismo por grado conjunto

A diferencia del cromatismo por inflexión, en los corales también se encuentran notas cromáticas que son abordadas desde una nota adyacente pero que no son una inflexión cromática. Un ejemplo en do mayor sería el movimiento mi-fa#-sol, en el que el fa# funcionaría como una aproximación cromática hacia la dominante. Otro ejemplo sería el movimiento do-sib-la, en la que el acorde de tónica se transforma en una dominante del cuarto grado con el fin de enfatizarlo. Este, a diferencia del primer ejemplo y de los cromatismos por inflexión, representa un caso de movimiento cromático que no es un semitono sino un tono entero. En la cuarta frase del coral 5 en sol mayor, *An Wasserflüssen Babylon*, se pueden encontrar algunos de estos cromatismos (gráfica 9). La frase inicia con do mayor, acorde común que sirve para modular de sol mayor a do mayor, debido a la aparición reiterada del fa natural como parte de un acorde de dominante. Luego aparece un fa# en la contralto que genera el regreso a sol mayor antes de dirigirse a re mayor, tonalidad en la que termina la frase. Aquí surgen dos preguntas de análisis: ¿no es este fa# simplemente una nota de paso cromática dentro de do mayor?, ¿cuál sería la función de esta breve modulación a sol mayor en la que no se presenta ningún acorde de dominante?



Gráfica 9. Coral 5, final de tercera frase y cuarta frase completa

14 Otra posible interpretación de este acorde sería que fuera un acorde de sexta aumentada (italiana), el cual resolvería adecuadamente a la dominante de si menor, pero que contaría con una importante particularidad en su escritura, ya que en vez de tener mi# aparece escrito un fa natural (tenor). Sin embargo, para entender esta interpretación habría que aceptar que la sexta aumentada no resuelve como debería y que el hecho mismo de estar escrita como fa natural y no como mi# implica que la intención no era la de crear una italiana, sino la de una dominante de do mayor. Además, la negación de si menor como posible tonalidad, al resolver la dominante a un acorde de si semidisminuido, contribuye a reafirmar que la primera interpretación es más posible que esta. Sin embargo, el hecho de poder contar con dos posibilidades "viables" para cifrar el acorde es una muestra evidente del cuidado con el que Bach trata estos acordes altamente cromáticos.

Esta primera alteración, fa natural, abordada por grado conjunto se considera un cromatismo estructural (CE), el cual, a diferencia del fa# que aparece posteriormente en la contralto, sí conforma un acorde. De hecho, esta alteración (fa#) se comporta como una nota de paso entre los acordes de do mayor (IV) y mi menor (vi) dentro de sol mayor. Se trata entonces de la sensible de paso que permite una relación progresiva entre estos dos acordes, soportada, además, por la nota re en el bajo que, acoplada con la contralto, sugiere el acorde de dominante: re mayor. Por lo tanto, la etiqueta "nota de paso cromática", que se usaría en un análisis que no contemplaría a sol mayor como un posible centro con la función de conectar a do mayor con re mayor, no da cuenta de su verdadera función tonal (CFT), la cual consiste en conectar a do mayor con re mayor de la manera más sutil posible: tonalidad puente o de paso, tonalidades que, según el estilo y la época, no están relacionadas cercanamente.<sup>15</sup>

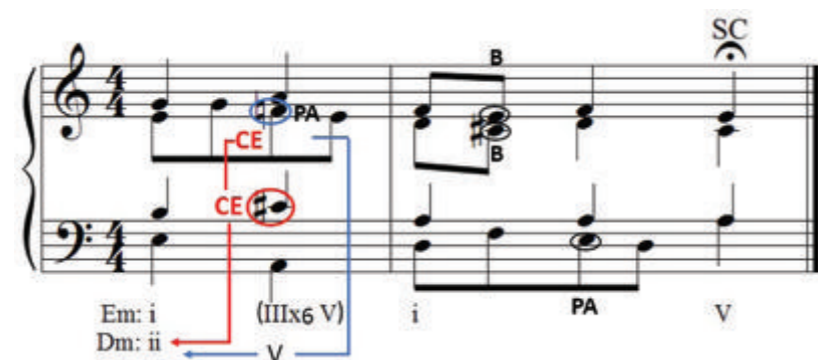
Otro ejemplo que ilustra cromatismos por grado conjunto está en el coral 13, ya referenciado (gráfica 3). Allí, al final del compás 2, el fa# genera la modulación hacia sol mayor, mientras que el re# del siguiente compás cumple la misma función pero hacia mi menor. Estos dos ejemplos dan cuenta de cromatismos con función tonal (CFT) y, además, funcionan como sensibles de paso que resultan esenciales para entender la secuencia por tonalidades. Otro caso dentro del mismo coral ocurre en el último tiempo del tercer compás (gráfica 10), donde aparecen dos cromatismos por grado conjunto sobre la dominante de re menor: do# en el tenor y fa natural

15 Otra interpretación de la frase implicaría considerar que esta inicia en sol mayor ya que la cadencia anterior fue en esta tonalidad, y que las dos apariciones de fa natural lo que muestran es un énfasis al IV y no una modulación. Esta interpretación facilitaría el cifrado del pasaje, pero no así su comprensión completa, ya que la frase hace una gran prolongación de do mayor como centro tonal a través de la reiterada aparición de su dominante, mientras que la sensible de sol mayor, y por consiguiente el acorde de dominante, es evitada constantemente para solo aparecer cuando se hace el giro en cuestión.





en la contralto. El primero es un CE que hace parte del acorde, mientras que el segundo es un CFT que se mueve por grados conjuntos a una nota del acorde: mi. Sin embargo, en la siguiente gráfica se muestra cómo este fa natural podría ser entendido también como un CE, asumiendo que se presenta no solo un acorde sino dos durante el mismo pulso: uno ornamental (IIIx6) y otro funcional (V). De hecho, una de las formas de ornamentar a la dominante con otro acorde es, precisamente, el tercer grado aumentado que contiene a la sensible.



Gráfica 10. Coral 13, fragmento final de la quinta frase: ¿CFT o CE?

### Cromatismo por salto

Teniendo en cuenta que el concepto de cromatismo apunta principalmente al uso de cualquier nota que no pertenece a una determinada escala diatónica, un intervalo melódico distinto al grado conjunto también puede ser considerado un movimiento cromático. Esta manera de abordar una nota alterada es, por supuesto, la menos común dentro de los comportamientos melódicos cromáticos en los corales. En este sentido, Thomas Benjamin nos recuerda que Bach es muy cuidadoso en el uso de los cromatismos, “restringiendo su uso a apariciones breves, notas de paso no acentuadas y bordados” (Benjamin, 2004, p. 78). Así, aunque no exista una gran cantidad de ejemplos con este tipo de movimiento cromático, el cual suele ser considerado atípico o extraño, ya que no está asociado al concepto tradicional de cromatismo por semitono, es importante observar algunos ejemplos que dan cuenta de este tipo de movimiento cromático que evidencian el cuidado con el que Bach los manejaba. Además, la totalidad de los casos de CS dan cuenta de alteraciones que hacen parte de una armonía, como es el caso del primer ejemplo que se muestra en la gráfica 11.



Gráfica 11. Coral 10, cuarta frase: CE por salto de tritono

En la cuarta frase del coral 10 en la menor, *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*, aparece un cromatismo por salto en el que el tenor ejecuta un intervalo de tritono descendente, el cual es compensado inmediatamente con un movimiento de semitono en la otra dirección. La nota involucrada es un fa# que no pertenece a la tonalidad del inicio de la frase y que, en cambio, genera una modulación hacia sol mayor, donde se hace la cadencia de la frase. Este intervalo y su resolución suelen ser los movimientos más recurrentes en relación con los cromatismos por salto, ya que implican la llegada a una sensible a través de un intervalo muy disonante, el cual debe ser resuelto melódicamente en la dirección contraria. En el ejemplo, la tríada que da soporte al cromatismo es un acorde ornamental (iii6) cuya función es la de adornar, colorear o embellecer a la dominante y, por lo tanto, este fa# se entiende como un cromatismo estructural (CE). Otros casos similares, pero completamente diatónicos, se encuentran en la segunda frase del coral 3 en la menor y en la sexta frase del coral 5 en sol mayor, en la que el tenor, en ambos casos, ejecuta un movimiento idéntico al del coral 10.

Otro ejemplo de cromatismo por salto lo provee el coral 13, al cual ya se ha hecho referencia para mostrar cromatismos por grado conjunto estructurales y con función tonal (gráfica 3). En el mismo fragmento (inicio de la quinta frase) se presenta un cromatismo por salto dentro de la secuencia tonal que empieza en la menor y pasa por sol mayor y mi menor (gráfica 12). La breve modulación a mi menor implica un salto de tritono en el bajo que inicialmente parece llegar a una sensible que generaría la dominante secundaria del quinto; sin embargo, este CE (do#) se dirige a un CFT, de manera que transfiere su tensión a re# como la sensible de la nueva tónica: mi menor.



Gráfica 12. Coral 13, fragmento inicial quinta frase

### Casos cromáticos excepcionales

Aunque el objetivo fundamental de este estudio es demostrar que todos los cromatismos tienen una función armónica o tonal, existen seis casos puntuales que bien podrían ser denominados excepcionales debido a que implican notas cromáticas que no son parte de un acorde completo ni generan una nueva tonalidad. Sin embargo, estos seis únicos casos se entienden como excepciones dentro de alguna de las dos categorías ya expuestas: CE o CFT, ya que el tratamiento que evidencian no es el de una mera ornamentación melódica, sino que reflejan una intención acórdica incompleta o un movimiento escalístico dentro de una estructura diatónica específica.

A continuación, se muestra un ejemplo de cromatismo por salto que aparece en el coral 30 en mi menor, *Jesus Christus, unser Heiland* (gráfica 13). Allí, en la última frase, se presenta un evento cromático que, dependiendo de la manera en la que se entienda, bien podría ser una simple nota diatónica en mi menor o bien un cromatismo no estructural y por lo tanto un caso excepcional. Para este estudio se ha tomado la decisión de considerar esta alteración un CFT, teniendo en cuenta las razones que se expondrán.

Gráfica 13. Frase final del coral 30 en mi menor

Al igual que en los dos ejemplos anteriores de cromatismo por salto, el intervalo involucrado es un tritono (contralto), lo cual implicaría un típico movimiento cromático hacia una sensible que cambiaría el centro tonal de sol mayor hacia mi menor (tonalidad del coral). Sin embargo, en el pulso siguiente, la misma voz ejecuta un re becuadro que parece evitar el giro a mi menor y, en cambio, ratificaría a sol mayor como centro por un par de acordes más (C. 10, T. 3-4). Pero el movimiento no termina con este acorde de sol mayor sino que se genera una secuencia que implica que el movimiento del bajo concluya verdaderamente en el mi del tercer tiempo; esta generación del módulo secuencial inicia con el acorde de dominante en 6 y concluye con la llegada a la cadencia en mi menor. De esta forma, parece más contundente considerar al re# la nota que genera el cambio de centro tonal y al re natural un CE que hace énfasis al tercer grado en mi menor.

Además, existen otros fenómenos que oscurecen el pasaje y enfatizan la ambigüedad tonal: uno de ellos es la nota cromática que está acoplada a otras dos voces (soprano y tenor), las cuales conforman un vii° de mi menor pero con el bajo en mi. Es decir, salvo por la voz inferior, que no se mueve, las otras sugieren una nueva armonía que redirecciona la escala de sol mayor a mi menor. Este tipo de movimiento no es único de este coral: en el coral 28 (gráfica 7) se muestra un fenómeno casi idéntico en donde las tres voces superiores crean un vii° mientras el bajo permanece estático, pero en ese caso es claro que el acorde incompleto produce el cambio de tonalidad a través del CFT y no la dualidad que se presenta en este.

Así mismo, en el coral 30 la armonía sobre la que se produce este acorde incompleto es precisamente la tónica principal del coral (mi menor), la cual viene de una dominante de sol mayor que provoca una cadencia deceptiva, pero que sirve para que el coral regrese a su tónica original. Además, y no es un hecho menos importante, el acorde de mi menor se prolonga un poco más de lo que viene ocurriendo con el ritmo armónico del coral hasta el momento, y es enfatizado melódica y armónicamente por su propia sensible acoplada a otras voces. Finalmente, luego de la aparición de los acordes de dominante y tónica de sol mayor,



el final de la frase está contundentemente dirigido hacia mi menor, hecho que se produce a través del uso de la escala melódica en el bajo, en el que esta vez no vuelve a presentarse ningún re natural. Así pues, y según este análisis, el re# es un CFT.

Es claro que este análisis puede generar suspicacias, ya que parecería estar acomodando el pasaje a la teoría que aquí se propone; por lo tanto, vale la pena exponer una segunda posibilidad de razonamiento para entender el pasaje, según la cual sol mayor prevalece hasta el primer tiempo del compás 11 y, por consiguiente, el re# se consideraría un bordado incompleto cromático y se entendería como un cromatismo no estructural. Justo después se presenta un salto de sexta descendente en el bajo que redirecciona definitivamente el pasaje hacia mi menor, donde se hace la cadencia final del coral.

Aunque desde esta perspectiva este sería un caso excepcional, de alguna manera el re# también podría ser considerado un anticipo de la tonalidad en la que termina la frase. Además, todos los fenómenos descritos para soportar la primera opción deben ser tenidos en cuenta también en este último caso, ya que esta nota cromática, considerada una mera nota ornamental, no parecería hacerle justicia a la manera y al cuidado con la que está siendo tratada y al plan general diseñado por Bach para este coral. Aquí el compositor parece haber propuesto esta dicotomía entre sol mayor y mi menor desde el inicio, debido a que los movimientos melódicos cadenciales que tiene el *cantus* implican llegadas hacia alguna de estas dos tonalidades. Este hecho se ve resaltado de forma extrema justamente en esta sección de la última frase, la cual bien podría considerarse la zona climática del coral. Así pues, sería posible concluir que este re# es un CE pero construido sobre una armonía ornamental, en donde su función principal es la de anticipar el regreso a la tonalidad principal del coral.

El coral 77 en la mayor, *In dich hab' ich gehoffet, Herr* (gráfica 14), al igual que el anterior, presenta una nota cromática que permite conformar con tres voces un acorde disminuido (vii°/V), el cual es la dominante de mi mayor; sin embargo, el inicio de la frase es ambiguo en cuanto a la estructura diatónica gobernante, ya que no aparece un acorde de dominante que clarifique la escala. Por lo tanto, no resulta fácil entender el fragmento en mi mayor debido a que la frase anterior hizo cadencia en re mayor y el inicio de esta parece sugerir más a la mayor que a mi mayor.

Dos cifrados diferentes podrían explicar la ambigüedad tonal de esta frase. En el primero, la frase iniciaría en la tonalidad de mi mayor y el re# del tenor sería una nota de paso que ayudaría a ratificar a mi mayor como el centro tonal del inicio de la frase; después, el pasaje modularía a la mayor a través de la dominante que aparece al final de este mismo compás (re becuadro). La segunda opción sería cifrar la frase completamente en la mayor teniendo en cuenta dos fenómenos: primero, que la cadencia precedente fue en re mayor y, por lo tanto, existe una relación más cercana con la mayor que con mi mayor; y segundo, que los acordes involucrados, antes del re#, son la mayor y mi mayor, los cuales parecen estar cumpliendo funciones de tónica y dominante, ya que el segundo presenta un movimiento melódico-armónico típico de la dominante, como es en el estilo la suspensión 4-3, y además, viniendo de re mayor resulta claro que el acorde de mi mayor actúa como la nueva dominante que produce la modulación a la mayor.

En este sentido, el re# del tenor debe ser interpretado como un CE que está soportado en las voces superiores. Por lo tanto, este caso excepcional se cifraría como una dominante secundaria (vii°/V) dentro de la mayor, pero que está sobre una nota pedal de V.



Gráfica 14. Frase final del coral 77 en mi menor

El siguiente caso excepcional ocurre en el coral 16 en si menor, *Es woll' uns Gott genadig sein*, el cual presenta un cromatismo que, en una primera mirada, sería entendido como una nota de paso cromática, ya que no forma parte de una estructura triádica, ni es una nota que sugiera un nuevo centro tonal (C. 14, T. 2, re#). Así, su función parecería completamente melódica y se limitaría a enfatizar, cromáticamente, a la dominante en una llegada de semicadencia. Sin embargo, hay que anotar que, al igual que en los casos anteriores, si bien es solo el bajo el que se mueve melódicamente para crear el énfasis al V a través de este cromatismo, dos de las otras tres voces podrían pertenecer a la tríada del vii°/V, donde solo una nota no pertenece al acorde (mi en el tenor).

Adicionalmente, la frase en cuestión presenta una serie de movimientos melódicos que implican sensibles a varios grados dentro de la tonalidad de la mayor. La primera sensible que aparece es precisamente re#, la cual está en la segunda corchea del primer tiempo del compás 13, pero esta vez, aunque las otras voces no acompañan el movimiento, sí conforman un acorde que es una dominante secundaria (vii°6/V). Luego, además de la sensible de la escala gobernante de la frase (la mayor), aparecen dos sensibles de si menor (tonalidad del coral) y al final, nuevamente, el re#, pero esta vez como cromatismo de paso que imita, pero en el nivel del quinto, el movimiento melódico de la contralto: sol#-la.



Gráfica 15. Sexta frase del coral 16 en si menor

De alguna manera, el uso de esta alteración refleja el cuidado que Bach tiene de los cromatismos, ya que implica la reiteración del primero que aparece al inicio de la frase y que hace parte de un acorde que podría considerarse la primera dominante del pasaje. Además, justo después de esta armonía, aparecen otras dos dominantes más: de la mayor y si menor, que evidencian la relativa inestabilidad tonal del pasaje, la cual es confirmada con la aparición del último cromatismo. Finalmente, la imitación melódica, aunada al hecho de que sí se configura parcialmente un acorde con tres de las voces, permite concluir que esta alteración puede ser interpretada como una excepción pero dentro del tipo CE (vii°/V), en el que la nota del tenor (mi natural) se consideraría una suspensión que viene del acorde anterior y que anticipa el acorde final de la cadencia.

Otros corales que se asemejan a las excepciones expuestas son el 216 (cc. 14 y 17, t.2: re#), el 343 (c. 9, t. 1: sol#) y el 114 (c. 9, t. 3: do#). Todos ellos parecen generar un acorde ornamental o falso acorde con otras voces en la segunda corchea, sin embargo, en el coral 216 los dos eventos ocurren después de las cadencias (sc), pero tres de las voces conforman un vii°7/V que sirve para prolongar el hecho cadencial mientras el bajo permanece estático. Por otro lado, el coral 343 no conforma un vii° pero sí un V con las tres voces superiores. Y finalmente en el 114, el acorde es una dominante poco usual: tercero aumentado con séptima (IIIx7), que parece conformarse en una semicorchea; sin embargo, este caso podría asemejarse más a un CFT que a una excepción, ya que hay varios rasgos que permiten inferir que la tonalidad de la menor está desapareciendo para modular brevemente a re menor al incluir su sensible.

Además de los casos anteriores, existen tres corales que, aunque pueden ser considerados excepcionales, sus características particulares y exclusivas impiden generar algún tipo de agrupación entre ellos. El primer caso es el del coral 338 en re mayor, *Jesus, meine Zuversicht* (gráfica 16: c. 4, t. 1: sib), donde el bajo genera un movimiento melódico cromático que enfatiza melódicamente a la dominante a través de la sensible inferior (sol#) y la superior (sib). El problema es que el sib parece ser un simple ornamento melódico que sirve para convertir el acorde de sol mayor en menor dentro de re mayor. Sin embargo, a diferencia de otros casos parecidos, el movimiento del bajo no está acompañado por otra voz acoplada que permita confirmar la existencia de dos funciones armónicas distintas y no de una sola con un simple cambio de color o préstamo modal.

No existe en la colección de corales otro caso similar, ya que cuando ocurre este tipo de cromatismos por inflexión en los que solo una voz se mueve, la transformación suele ser de un acorde menor a uno mayor que genera una dominante secundaria a un grado de la escala. Desde una mirada muy simplista, y aunque el caso podría reducirse a una rareza dentro de los cromatismos que conforman un acorde, es posible afirmar que la nota cromática hace parte de un acorde menor y, por lo tanto, se puede considerar un CE. Pero el caso resulta tan particular que para este estudio se ha categorizado como excepcional.



Gráfica 16. Segunda frase del coral 338 en re mayor

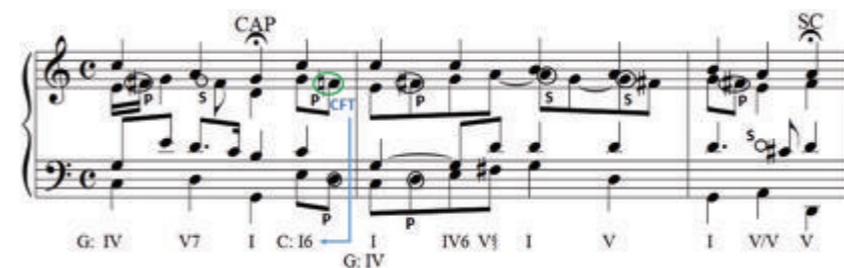
El segundo caso es el coral 351 en la mayor, *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (c. 4, t. 1), en el que se presenta un fenómeno particular en donde el mi# de la contralto parece actuar como un CFT que al final de la frase no es ratificado, ya que en el pulso siguiente el tenor ejecuta un movimiento que niega cualquier intención de ir a fa# menor a través del uso del mi natural en un movimiento melódico ascendente (gráfica 17). Así, la posibilidad de que mi# sea el inicio de una nueva área tonal se frustra en favor de la tonalidad del coral: la mayor. Sin embargo, este evento cromático se enmarca dentro de un plan tonal en el que la mayor y fa# menor están en constante discusión; de hecho, el mi# ya ha aparecido al inicio de la primera frase como parte de un énfasis al sexto grado y está también en la tercera frase, en la que la tonalidad es justamente fa# menor. Visto de este modo, el cromatismo en cuestión parece ser más bien una nota que hace parte de un juego en el que Bach utiliza la cercanía entre las dos tonalidades para generar ambigüedad tonal. Todo esto es producto de una melodía que no tiene movimientos melódicos que permitan hacer cadencias contundentes en la mayor o en fa# menor, salvo en la última frase en la que hay una cadencia perfecta en la mayor.



Gráfica 17. Segunda frase del coral 351

También es importante destacar que el mi# en cuestión hace parte de una frase en la que el cierre cadencial no es claro, ya que, si se considera en la mayor, se entendería que hay un tipo de cadencia deceptiva bastante inusual: ii-V43-vi. Esta no solo sería inusual por la posición del acorde de dominante, sino porque el ii es prolongado durante un pulso y medio, y es en la corchea en donde aparece el V43 generado por unas notas de paso. Por otro lado, si se piensa que el fragmento está en fa# menor debido a que el mi natural, de todas formas, pertenece a la escala menor natural, la cadencia involucraría un movimiento plagal en fa# menor, que luego, en la siguiente frase, sería reafirmado con la cadencia imperfecta en esta tonalidad. En todo caso, es claro que este cromatismo está inmerso dentro de un proceso armónico y tonal bastante ambivalente en el que cualquiera de las dos opciones parece generar más dudas que certezas, por lo tanto, aunque aquí se considera el fenómeno excepcional, de alguna manera esta excepcionalidad cromática está fuertemente ligada a unos eventos melódicos, armónicos y tonales que son característicos y esenciales de este coral.

El último caso que aquí se presenta es el coral 205 en la menor, *Herr Gott, dich loben wir*, ejemplo que se considera completamente excepcional dentro de la teoría que se ha expuesto en este escrito sobre el uso del cromatismo en los corales de Bach. El hecho ocurre al final del compás 13, en la anacrusa que da inicio a la frase 7, en donde se presenta un fa natural que no pertenece a ningún acorde ni parece establecer una nueva área tonal (gráfica 18). En este caso, parecería que el fa natural es claramente una nota cromática de paso que no puede conectarse, en ningún sentido, a alguna de las dos categorías que aquí se exponen. Sin embargo, nuevamente esta excepcionalidad cromática, al igual que la del coral 351, parece estar ligada a una serie de particularidades en distintos niveles: primero, aunque el coral está en la menor, ya que la última cadencia así lo confirma, la realidad es que la melodía de la soprano, desde el inicio del coral, tiene un movimiento que impide presentar con claridad a la menor. Además, el gesto final de la frase no permite hacer una cadencia perfecta en la menor debido a la repetición de la nota la en los dos pulsos finales de la frase; sin embargo, este hecho es aprovechado para hacer un gesto plagal en la menor, pero sin haber mostrado el acorde de dominante ni la sensible en ningún momento de la frase, lo cual hace dudar sobre si la menor es el centro tonal del coral o si estamos frente a una frase en la que, debido a las características del *cantus firmus*, los fenómenos que se muestran son más modales que tonales.



Gráfica 18. Coral 205, séptima frase

De igual forma que el hecho anterior, este coral presenta innumerables ejemplos tonales y armónicos que podrían considerarse extraños o inusuales dentro de la colección de corales. En este sentido, es importante anotar que es la melodía la que genera todos los inconvenientes, debido a que tiene muchos rasgos modales que impiden mostrar con claridad a la tonalidad de la menor o a su relativa mayor (do mayor). Así, la aparición del fa natural podría llegar a entenderse, desde una mirada macro de este coral de casi 50 compases (el más largo de la colección), como un intento por mostrar a do mayor en medio de dos tonalidades que están bastante alejadas de la tonalidad principal (sol mayor y re mayor).

Finalmente, toda la explicación de los casos que aquí se consideran excepcionales lo que busca es demostrar que no lo son tanto, ya que de alguna manera podrían encajar dentro de alguna de las categorías expuestas, y que su excepcionalidad se enmarca dentro de un panorama armónico y tonal mucho más grande de excepciones. Además, el origen de los problemas se encuentra en los *cantus firmus*, los cuales presentan rasgos modales que no siempre se encajan fácilmente dentro de los procedimientos tonales que se manejaban en una época en la que se dio el tránsito del sistema modal y sus múltiples escalas, al sistema tonal, centrado en la relación armónica entre tónica y dominante.

Además, los pocos ejemplos excepcionales demuestran el cuidado con el que Bach utilizaba los cromatismos en su repertorio coral, implicando, en la mayoría de los casos, la conformación de una estructura armónica de dominante que tenía la función de enfatizar un grado de la estructura diatónica o de modular hacia un nuevo centro tonal. Por otro lado, todos los otros casos que no encajan en la primera categoría tienen una función tonal que busca reorganizar los grados de una escala en función de un redireccionamiento tonal a través de un evento melódico cromático, el cual, en ningún caso, puede considerarse meramente ornamental. A diferencia de otros compositores<sup>16</sup> y estilos (especialmente del Clasicismo y Romanticismo), los corales de Bach demuestran que cada alteración de un grado de la escala resulta importante para generar o reafirmar un hecho armónico o tonal, ya que todos los cromatismos están condicionados a la aparición de una estructura vertical (acorde) o a la transformación de una organización horizontal (escala).

16 Algunas obras en donde podrían encontrarse ejemplos de cromatismos meramente ornamentales son: 1) Beethoven, *Sonata para piano Op. 2 No. 3 en do mayor*, compás 3, el do# es un bordado cromático que actúa como aproximación cromática de la quinta de la dominante. 2) Beethoven, *Sonata Op. 7 en mi# mayor*, compás 11, el si becuadro se comporta como un bordado cromático acentuado en el acorde de lab mayor. 3) Mozart, *Fuga para dos pianos en do menor V 426*, la segunda parte del sujeto está basada en apoyaturas cromáticas. 4) Mozart, *Sonata para piano KV 300 en la menor*, compás 1, el re# inicial de la melodía es una apoyatura cromática en la melodía. 5) Mozart, *Sonata para piano KV 315 en sib mayor*, compás 4, el mi becuadro es una nota cromática que hace parte de un doble bordado a la nota fa sobre el acorde de tónica (sib mayor). 6) Haydn, *Sonata para piano HOB XVI/21*, compás 5, el do# actúa como bordado cromático incompleto que se aproxima a la fundamental del segundo grado. 7) Chopin, *Preludio para piano en fa# menor Op. 28 No. 7*, compás 1, tiempo 4, el si# es un cromatismo que le hace un doble bordado a la fundamental del acorde de dominante (do#7).

El futuro de este estudio está, por supuesto, en el abordaje de otro repertorio del mismo compositor, en el que se intuye con cierta seguridad que esta manera de abordar y entender el cromatismo no es propia solo de esta colección particular de piezas corales, sino que hace parte de la concepción general que tenía el compositor en relación con lo cromático, la cual debe verse reflejada en toda su obra y, especialmente, en aquellas piezas de gran envergadura como las cantatas, los preludios, las fugas, las suites, entre otras. Así, la ampliación de este estudio abordará las piezas para teclado con un alto trabajo contrapuntístico como las invenciones y las fugas, para luego analizar las obras orquestales de gran factura como los conciertos brandenbúrgueses y las cantatas. De allí surgirán unas conclusiones definitivas que darán cuenta del manejo general que tenía Bach del cromatismo en toda su obra.

## Referencias

- Bach, J. S. (1870). *371 vierstimmige Choralgesänge*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Bach, J. S. (1941). *371 harmonized chorales and 69 chorale melodies*. Nueva York: Schirmer.
- Bach, J. S. (1985). *389 chorales (Choral-Gesänge): SATB (German Language Edition)*. Boca Raton: Kalmus Classic Edition.
- Bach, J. S. (2000). *371 four-part chorales*. Vol. 2. Los Angeles: Alfred Music Publishing.
- Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque music: ethical gestures. *The Musical Times*, 144(1885), 15-19.
- Benjamin, T. (2004). *The craft of tonal counterpoint*. Nueva York: Routledge.
- Dunsby, J. y Whittall, A. (2014). Chromaticism. En A. Latham (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1396>
- Kennan, K. W. (1999). *Counterpoint: based on Eighteenth-Century practice*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Kostka, S. y Payne, D. (2004). *Tonal harmony*. Boston: McGraw-Hill.
- Mitchell, W. J. (1962). The study of chromaticism. *Journal of Music Theory*, 6(1), 2-31. Recuperado de [www.jstor.org/stable/843257](http://www.jstor.org/stable/843257)
- Monlau, F. P. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Rameau, J.-P. (1971). *Treatise on harmony: (New English Transl.)*. Nueva York: Dover.
- Riemann, H. (1930). *Armonía y modulación*. Ribera y A. R. Maneja (Trad.). Barcelona: Labor.
- Schachter, C. y Aldwell, E. (1989). *Harmony and voice leading*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich.
- Schonberg, A. (2004). *Tratado de armonía*. R. Barce (Trad.). Madrid: Real Musical.
- Willingham, T. (2013). *The harmonic implications of the non-harmonic tones in the four-part chorales of Johann Sebastian Bach* (tesis inédita de doctorado). Liberty University, Lynchburg, Virginia, Estados Unidos.

## Para citar este artículo

Pedraza Gualdrón, M. A., y Benavides Sotomayor, A. (2019). El cromatismo en los corales de J. S. Bach: las notas cromáticas no estructurales entendidas como cromatismos con función tonal (CFT). *(pensamiento), (palabra)... Y Obra*, (23). <https://doi.org/10.17227/ppo.num23-10360>