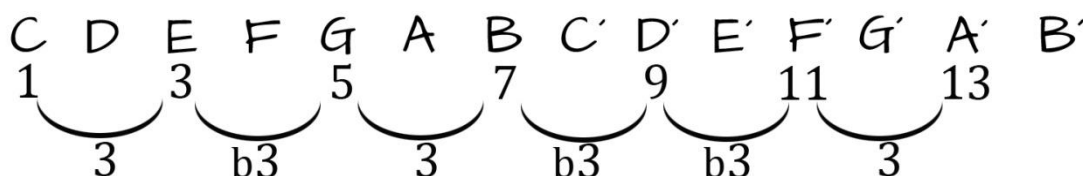


3.5- ACORDES EXTENDIDOS

Hasta mediados del siglo XIX en occidente, la estructura armónica de una pieza musical se basaba fundamentalmente en la triada mayor, menor o disminuida y en el uso para generar tensión de la tetrada mayor con séptima menor. Desde el Romanticismo tardío y a partir del Impresionismo francés y los Nacionalismos, comienzan a explorarse nuevas combinaciones en busca de sonoridades que ampliasen el espectro expresivo de la armonía musical. Los acordes con intervalos de segunda, cuarta, sexta, novena, oncenava o trecena comienzan a ser explorados y empleados a finales del XIX y principios del XX. Posteriormente, este tipo de acordes serán también de uso frecuente en el Jazz y en la armonía moderna.

Continuando con la **secuencia de terceras** de una triada o tetrada, las siete notas de una escala quedan ordenadas en un registro de dos octavas omitiendo los intervalos pares. (1-3-5-7-9-11-13)



Las **segundas, cuartas y sextas** pasan a ser entendidas en su octava superior como **novenas, undécimas y decimoterceras** respectivamente.



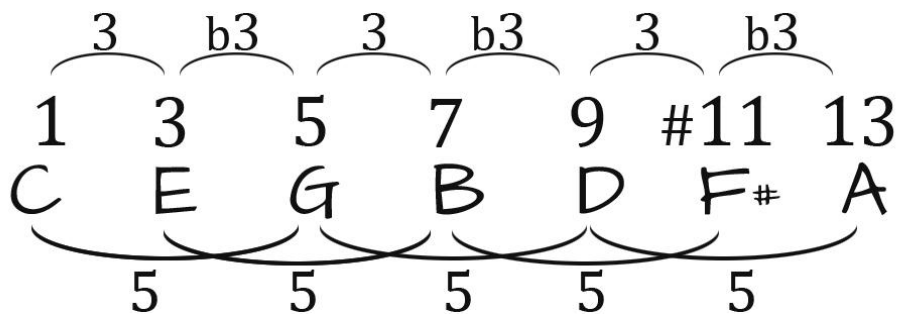
De esta manera es posible construir acordes de hasta siete notas, (*aunque es muy habitual omitir intervalos para formar acordes con cuatro sonidos*).

La sonoridad de los acordes extendidos se basa en las relaciones existentes entre los intervalos que componen el acorde. Al ordenar por terceras las notas de la escala podemos analizar el grado de consonancia o disonancia del acorde en función de las **triadas** que se generan entre sus intervalos.

Como ya sabemos, la **alternancia de terceras mayores y menores** configura el modelo más "estable". Los intervalos quedan ordenados respetando la consonancia de las quintas justas y evitamos la formación de triadas aumentadas o disminuidas.

La primera tercera de la secuencia define si el acorde es mayor o menor. Para los **MODOS MAYORES** al ordenar las siete notas de la escala alternando terceras mayores y menores obtenemos el **modo Lídio** como resultado. ¹

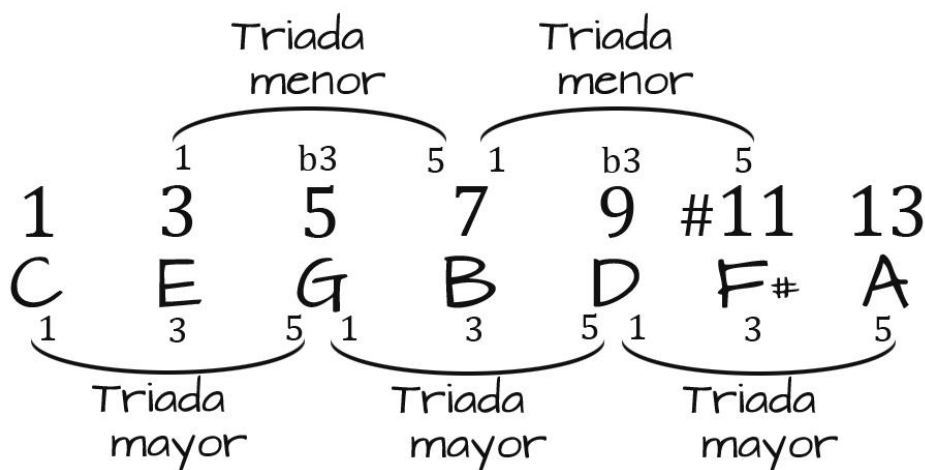
¹ Los modos griegos son explicados con detalle en la cuarta parte. Se aconseja su estudio previo para una mayor comprensión de este capítulo.



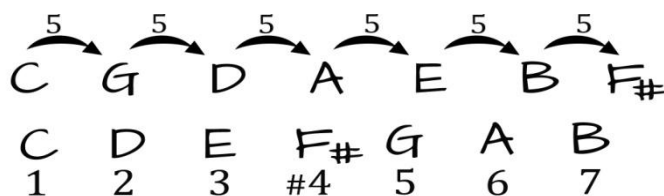
Por lo tanto, para los **acordes mayores** las extensiones consideradas como "consonantes" son la séptima mayor (**7**), novena mayor (**9**), undécima aumentada (**#11**) y decimotercera mayor (**13**)

1	3	5	7	9	#11	13
C	E	G	B	D	F#	A

En el modo **Lídio** al extender el acorde no aparecen triadas aumentadas o disminuidas entre sus intervalos, por esa razón se respeta la consonancia de las quintas dando lugar al acorde extendido con mayor consonancia.



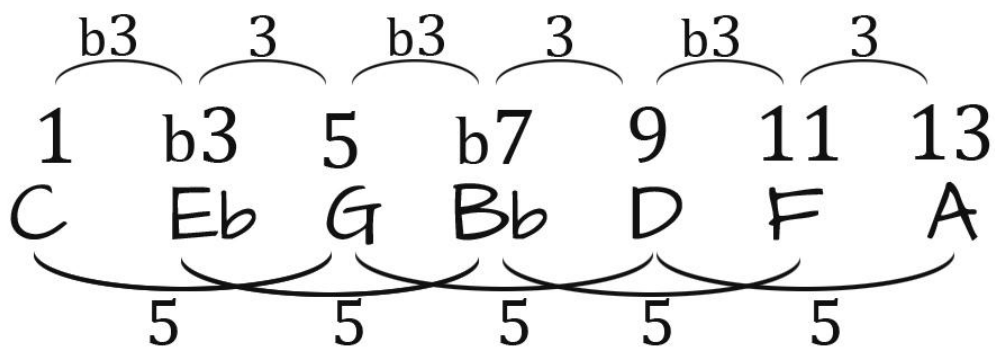
Teniendo en cuenta que el modo **Lídio** es que el que se obtiene como resultado a partir de las primeras siete notas del **círculo de quintas** resulta natural y lógica la consonancia por quintas entre intervalos.



Cabe destacar que el intervalo de **undécima aumentada** se corresponde con la **cuarta aumentada**. La cuarta aumentada se sitúa a un tritono de distancia con respecto a la fundamental, por lo que es considerado como generador de tensión. Sin embargo entendido como undécima aumentada entra en consonancia de quinta con la séptima mayor.

C	F#	B	F#'
1	#4	7	#11
		1	5

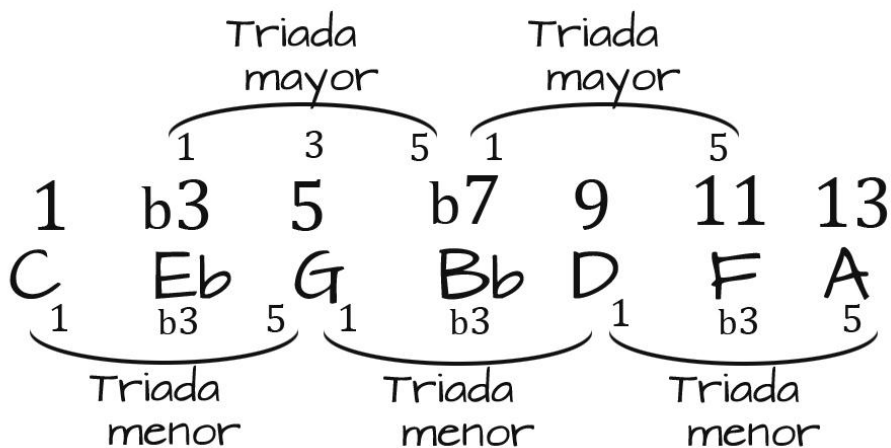
Para los **MODOS MENORES** la alternancia de terceras menores y mayores da como resultado el **modo Dórico** como modelo más "estable y consonante".



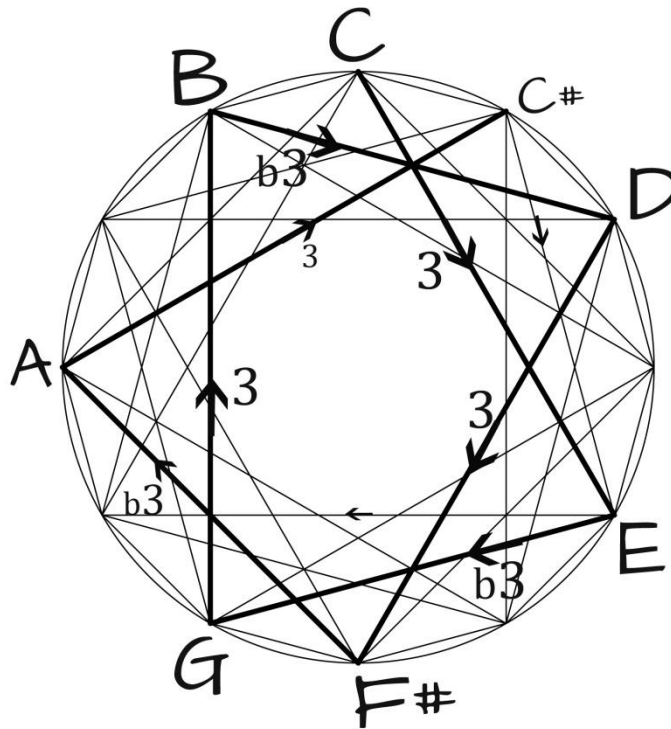
Por lo tanto, para los **acordes menores** las extensiones consideradas como "consonantes" son la séptima menor (**b7**), novena mayor (**9**), undécima justa (**11**) y decimotercera mayor (**13**).

1	b3	5	b7	9	11	13
C	E \flat	G	B \flat	D	F	A

En el modo Dórico al extender el acorde no aparecen triadas aumentadas o disminuidas entre sus intervalos, por esa razón se respeta la consonancia de las quintas dando lugar al acorde menor extendido con mayor consonancia.



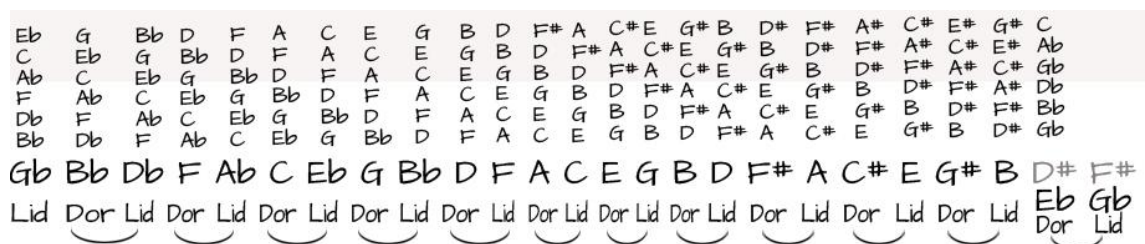
En el sistema temperado es posible ordenar todas las triadas mayores de forma alterna con todas las menores hasta cerrar el círculo de quintas.



C-E-G-B-D-F#-A-C#-E-G#-B-D#(Eb)-F#(Gb)-(A#)Bb-Db-F-Ab-C-Eb-G-Bb-D-F-A-C



De este modo obtenemos también los modos Lídio y Dórico en todos los tonos. Las triadas iniciales mayores se corresponden con el modo **Lídio** y las menores con el **Dórico**.



El modo Dórico es relativo menor del modo Lídio. Se sitúa una sexta mayor por encima de este (o lo que es lo mismo, una tercera menor por debajo). En el gráfico se enlazan los relativos de cada tono.

Al comparar las extensiones de los modos Lídio y Dórico encontramos que la mitad de los intervalos son comunes y la otra mitad opuestos.

LÍDIO	1	3	5	7	9	#11	13
DÓRICO	1	b3	5	b7	9	11	13

Tanto para los acordes mayores como para los menores los intervalos de **quinta, novena mayor y decimotercera mayor** funcionan de manera "estable y consonante". Partiendo desde la fundamental constituyen los tres primeros sonidos del círculo de quintas al situarse a una quinta de distancia entre sí.

C	G	D'	A'
1	5	9	13
	1	5	9
		1	5

Los intervalos de **tercera, séptima y undécima** son los que difieren entre el modo Lídio y el Dórico. El intervalo de tercera es el que define si el modo es mayor o menor. Para los **acordes mayores** las extensiones "estables y consonantes" son la **séptima mayor (7)** y la **undécima aumentada (#11)**. Para los **acordes menores** lo son la **séptima menor (b7)** y la **undécima justa (11)**. En ambos casos los intervalos quedan ordenados entre sí a una distancia de quinta justa.

LÍDIO			
C	E	B	F#'
1	3	7	#11
	1	5	9
		1	5

DÓRICO			
C	E_b	B_b	F'
1	b3	b7	11
	1	5	9
		1	5

EXTENSIONES "DISONANTES"

La alteración de alguno de los intervalos que acabamos de estudiar como "estables y consonantes" conduce a la ruptura del equilibrio entre las quintas y en consecuencia a la aparición de triadas aumentadas o disminuidas. Las tensiones de quinta disminuida o aumentada y las novenas menores o aumentadas resultantes entre intervalos generan la desestabilización del acorde y un efecto "disonante". En muchos casos se utilizan este tipo de acordes para generar tensión adrede. Según ciertos modelos musicales se desaconseja la utilización de algunas combinaciones consideradas como "malsonantes". En cualquier caso no hemos de olvidar el componente subjetivo a la hora de hablar en términos de "consonancia-disonancia".

Para los **ACORDES MAYORES** las principales consecuencias de utilizar estos intervalos quedan resumidas en el siguiente cuadro:

C	E	G		Bb	B		Db	D		F	F#		Ab	A
1	3	5		b7	7		b9	9		11	#11		b13	13
	1	b3		b5										
	Triada dism													
	1	b3		b5			bb7							
	Tetrada disminuida													
	1		b3				b5							
	Triada dism													
			1				3				#5			
	Triada aumentada													
	1									b9				
			1			b3		b5						
	Triada dism													
			1			b3		b5					bb7	
	Tetrada dism													
	1												b9	
						1		b3					b5	
	Triada dism													

En armonía moderna el uso del intervalo de **undécima justa** para los acordes mayores suele ser desaconsejado por la tensión de novena menor que genera con respecto a la tercera mayor. Si además aparece la séptima mayor en el acorde se suma el conflicto de tritono con respecto a este intervalo. ²

C	E	B	F'
1	3	7	11
	1		b9
		1	b5

La **tetrada disminuida** aparece en el acorde mayor con séptima menor y novena menor entre los intervalos de **tercera mayor, séptima menor y novena menor**. Este acorde es de uso muy común como **dominante** en las tonalidades menores. ³

C7 (b9)	C	E	G	Bb	Db
	1	3	5	b7	b9
		1	b3	b5	bb7
Tetrada dism					

² Además este acorde se daría en el primer grado de la tonalidad mayor, que suele asociarse a un estado de reposo, por lo que esta disonancia puede generar una desestabilización no deseada.

³ La función tonal del dominante es la de generar tensión para resolver después sobre el acorde de tónica. Las funciones tonales son explicadas con detalle en la cuarta parte de este estudio.

Es también un recurso habitual añadir una extensión de decimotercera o undécima aumentada al **acorde de dominante** para acentuar más su tensión. A menudo se utiliza invertido por disposiciones cuartales omitiendo los intervalos de quinta y novena. ⁴

C7 (b13)	C	Bb	E	Ab
	1	b7	3	b13

C7 (13)	C	Bb	E	A
	1	b7	3	13

C7 (#11)	C	Bb	E	F#
	1	b7	3	#11

En los **ACORDES MENORES** el uso de las "tensiones disonantes" genera principalmente las siguientes triadas aumentadas o disminuidas entre intervalos.

C	Eb	G		Bb	B		Db	D		F	F#		Ab	A
1	b3	5		b7	7		b9	9		11	#11		b13	13
	1	3			#5									
	Triada aum													
		1		b3			b5							
	Triada dism													
	1										#9			
		1						3		#5				
	Triada aum													
	1												b9	
			1		b3								b5	
	Triada dism													

⁴ La disposición cuartal de estos acordes es analizada en el capítulo 3.7.

OTRAS COMBINACIONES

Tanto para los acordes mayores como para los menores, el uso de **terceras aumentadas o disminuidas** entre intervalos genera la posibilidad de conseguir otras combinaciones diferentes. Como vimos en el capítulo "3.1- Acordes de triada" el uso de estas terceras puede dar lugar a la **triada mayor con quinta disminuida** y la **triada menor con quinta aumentada**.

C (b5)	Triada mayor (b5)			Cm(#5)	Triada menor (#5)		
	C	E	Gb		C	Eb	G#
	1	3	b5		1	b3	#5
		1	bb3			1	#3

En el ámbito de la música tonal no es habitual encontrarse con estas triadas. Las terceras aumentadas y disminuidas aparecen pocas veces en la formación de escalas modales de siete sonidos.

Esta situación se da por ejemplo en el **acorde mayor con séptima menor y novena aumentada**. Entre los intervalos de quinta justa, séptima menor y novena aumentada se forma una triada menor con quinta aumentada.

C7 (#9)	C	E	G	Bb	D#
	1	3	5	b7	#9
			1	b3	#5
				1	#3
	Triada menor (#5)				

Por otro lado, los acordes suspendidos, aumentados, disminuidos o semidisminuidos y los acordes de sexta también pueden combinarse con extensiones.

El **acorde mayor con sexta mayor y novena mayor** es un ejemplo bastante común. Es habitual la omisión del intervalo de quinta. Los saltos de cuarta que se generan entre la tercera mayor, la sexta y la novena definen su sonido. ⁵

C 6,9	C	E	A	D
	1	3	6	9
		1	4	b7
			1	4

Al utilizar acordes que acumulan gran cantidad de extensiones hemos de tener en cuenta que aumenta la ambigüedad y la posibilidad de encontrar una interpretación más sencilla como **acorde invertido**. Las combinaciones posibles son múltiples, y cuanto más compleja resulta la estructura de un acorde, mayor es también la posibilidad de interpretarlo desde otro punto de vista. En cualquier caso, las relaciones interválicas entre las notas que construyen el acorde definen siempre su sonoridad.

⁵ También ampliamos la disposición cuartal de este acorde en el capítulo 3.7