CARPETAS DOCENTES DE HISTORIa

LOS CAMINOS DE LA TONALIDAD

A los fines de abordar las diversas rupturas del sistema tonal que se iniciaron hacia fines del siglo xix, y que fueron el sello de las vanguardias de inicios del siglo xx, consideramos pertinente una sucinta –y a todas luces insuficiente– explicación de algunos de sus aspectos relevantes, así como un somero recorrido a través de su historia.

La música tonal se rige por relaciones causales. De modo análogo a los puntos de giro en un relato, sus *disonancias* “obligan” a *resoluciones consonantes*. Se trata de relaciones de tensión y distensión, que abarcan desde los aspectos microformales (una relación de tensión-distensión en el interior de un breve fragmento) hasta los macroformales (relaciones de tensión y distensión a gran escala).

Al escuchar música construida sobre la base de este principio elemental, el oyente (un oyente acostumbrado a este tipo de música) puede imaginar –prever– el devenir de la composición, aunque desconozca los pormenores técnicos del lenguaje. A riesgo de sobresimplificar, podríamos decir: si la ejecución se detiene en un determinado punto de tensión tonal –es decir, un momento *tonalmente disonante–*, quien escucha quizá experimente que el fragmento o la obra se halla inacabado. En realidad, solo sucede que sus expectativas no fueron satisfechas: percibió la *necesidad* de una resolución que, por la razón que fuese, nunca sucedió.

La resolución, el cierre de la melodía, se nos aparece como *necesaria.*  Esta causalidad implica que uno de los parámetros musicales, la *armonía*, no será otra cosa que una abstracción: de tal o cual sucesión o superposición de sonidos, se *infiere* tal o cual *función* en la trama general. Por ejemplo, si en determinado contexto suenan las notas *do, re* y *mi* en sucesión, cualquier músico occidental deduce la seguidilla de acordes *do-sol-do*  ¡incluso si estos no suenan! Así, En una composición tonal, cada armonía cumple un *rol* determinado. Las llamadas *dominantes* son portadoras de una fuerte carga de tensión disonante y direccional; o sea, conducen a la así llamada *tónica*, punto de llegada, de reposo –circunstancial o definitivo–. Las *subdominantes*, más ambiguas, nos permiten transitar hacia una u otra de las anteriores, según cuándo y cómo aparezcan. En definitiva, la armonía en la música tonal determina asignaciones específicas (*funciones*) y jerarquías para cada sonido dentro de un contexto. Dado que los restantes parámetros musicales (ritmo, melodía, instrumentación, etc.) se subordinarán al aspecto armónico, el arte de la composición tonal suponía –y a veces aún supone–, en gran medida, la habilidad de generar grados de tensión y direccionalidad, demorando o llevando a cabo sus resoluciones de modo que el discurrir de la obra fuese predecible y sorprendente al mismo tiempo.

Si se los ponía en práctica adecuadamente, los principios causales antes mencionados se cumplían “siempre”, en cualquier género, fuera vocal, instrumental, danzable, incidental, religioso, profano, o una mezcla de cualquiera de los anteriores. Y se cumplían más allá de las variantes estilísticas de cada época y región, o de las preferencias u obsesiones de tal o cual compositor (o de la autoridad que le efectuara encargos). De ahí que la teoría musical se refiera a la tonalidad en términos de sistema.

Hacia finales del siglo xvii Occidente había adoptado el sistema de modo prácticamente universal. Semejante hegemonía quizá tenga que ver con la búsqueda de una música entendida en términos de *lenguaje;* una música que pudiera comunicar. No extraña, entonces, que –a lo largo de sus casi tres siglos de supremacía indiscutida– el gran problema de la estética de la música tonal fuese definir qué cosas comunicaba y cómo lo hacía.

Para el Barroco (siglo xvii y primera mitad del xviii) se trataba de suscitar *afectos*objetivados a través del desplazamiento de *humores*, en una clara analogía con la retórica discursiva. La música debía conmover y persuadir, y para ello disponía de recursos perfectamente catalogados y racionalizados (al menos en teoría), al igual que en el arte del discurso hablado.

En el clasicismo de la segunda mitad del siglo xviii se procuraba más bien una contemplación estética de la *forma*, entendida en sus propios términos.  Ello fue posible, precisamente, por el emerger de formas autónomas y narrativas, especialmente aquellas incluidas bajo el amplio rótulo de *formas de sonata*. En ellas sus distintos elementos (en general *tonalidades* portadoras de *temas*musicales)  “confrontaban” y “dialogaban” entre sí, desenvolviéndose en un marco de tensión creciente hasta alcanzar un clímax. Después del clímax, a la manera del acto final en una pieza dramática, se “ataban los cabos sueltos”. O, en términos más musicales, se alcanzaba un punto culminante, para luego resolver las tensiones de modo proporcional y simétrico.

Durante el Romanticismo del siglo xix los procesos antes descriptos se intensifican a una escala sin precedentes, iniciándose un largo camino que culminará en el abandono del sistema hacia el siglo xx. Veamos cómo.

El paulatino desarrollo de la armonía, basado en la exacerbación del *cromatismo,* genera tensiones hacia sonidos cada vez más alejados de la tónica principal.

A su vez, las crecientes reinterpretaciones *enarmónicas*  dan lugar a resoluciones (puntos de llegada) cada vez más sorprendentes e impredecibles. Un ejemplo: la misma estructura armónica que en el siglo xviii permitía ocho resoluciones(nos referimos al así llamado*acorde de séptima disminuida*), en el xix da lugar a dieciséis... ¡Pero el sistema solamente tiene doce sonidos! Resulta, entonces, que cualquier tonalidad contiene más *notas*(el nombre que se le asigna a un sonido) que *alturas*(los sonidos físicos reales). La paradoja se hace evidente: para existir, el sistema tonal precisa de estas *enarmonías*, porque de lo contrario no podríamos cambiar nunca de tonalidad. Pero en esas *enarmonías* se aloja –ni más ni menos– el germen de su destrucción.

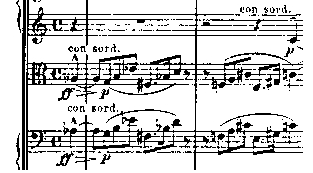
Si en el clasicismo existía una correspondencia entre función armónica y función formal, [nota](http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/notas/la-funcionalidad-de-la-forma-en-la-musica-instrumental-del-clasicismo) el músico romántico se encuentra frente a una expansión de los recursos armónicos tal que lo lleva a introducir desarrollos temáticos en las secciones históricamente reservadas a la mera presentación de las ideas musicales. Los claros contornos de la forma dieciochesca se desdibujan. Los principios de oposición *dialécticos* (tonalidades en pugna que decantan en una única tonalidad final) se ven sustituidos por un desarrollo orgánico, donde un tema (o a veces apenas un motivo –mínima unidad de sentido–) es elaborado en una continuidad de tonalidades siempre cambiantes. El contenido parece rebasar a la forma...

Una complejización semejante del lenguaje proviene de –y da lugar a– nociones estéticas completamente diferentes de las precedentes. De la contemplación de la forma en sus propios términos (lo que la crítica dieciochesca llamaba un *lujo inocente*), nos encontramos ahora con la consideración de la música como *expresión de lo trascendente,*un arte en procura de lo *infinito*. Ante estructuras cada vez más complejas, los propios músicos recurren a programas literarios que, de alguna manera, legitimen las innovaciones. No se trata de que la música “traduzca” el contenido de narraciones y poemas, sino de que aspira a lo *absoluto*, a lo *inefable.*Vale decir, a contarnos de los textos aquello que sus palabras no pueden, justamente aquello que los románticos consideran *esencial* (de aquí que la música, ciencia medieval, arte menor en la Ilustración, pase a considerarse la más importante de las artes en el siglo xix). Para eso, el compositor debe dejar de ser el laborioso artesano del pasado y pasar a ser un *artista*, un *genio creador*. Así, junto a la estética y la propia técnica, cambia la consideración del músico en la sociedad, y el rol que cumple en ella. Se trata del subjetivismo más radical que la historia de la música haya conocido hasta entonces.

Hacia las décadas de 1850 y 1860, desde el punto de vista de la técnica compositiva, las propias composiciones nos hablan de puntos de no retorno. Las innovaciones se explicarán en términos de inspiración (de tal suerte que muchas veces el autor *es* también la obra), genialidad y significación estética; pero las leyes (que para Rameau y la Ilustración eran *eternas*) del sistema tonal ya no pueden dar cuenta de ellas de modo unívoco.

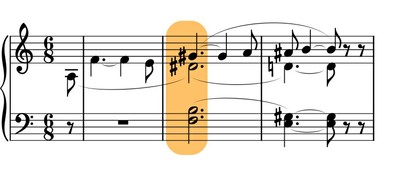
Dos casos emblemáticos:

            1) En el comienzo de la *Sinfonía Fausto*, de Franz Liszt (1811-1886), hallamos una sucesión de doce sonidos, dispuestos como cuatro acordes aumentados. El resultado sonoro es una línea melódica donde ningún sonido conduce necesariamente a ningún otro. Por lo tanto, ninguno cumple la función tradicional de direccionalidad (tensión), y ninguno la función de punto de llegada (reposo). Si los doce sonidos suenan uno detrás del otro sin que ninguno se repita, significa que no hay un contexto que genere sensibles; [nota](http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/notas/sensibles) y si no hay sensibles, no habrá dominantes. Y –la tautología llega a su fin– si no hay función de dominante, no puede haber función de tónica. Durante el pasaje en cuestión la tonalidad se halla suspendida, momentáneamente clausurada. (Estas osadías tienen antecedentes: extraño atisbo del futuro, en el último movimiento de la Sinfonía Nº 40 en Sol menor, W. A. Mozart se aventura en una sucesión de once sonidos prácticamente aleatoria, sin que ninguno se constituya como tónica).



       FRANZ LISZT, COMIENZO DE LA *SINFONÍA FAUSTO*(DETALLE)

2) El mundialmente celebrado *acorde de Tristán*(*fa-si-re#-sol#*) de Richard Wagner (1813-1883) no es ninguna estructura funcional corriente. Todo es desconcertante. No existe en su tiempo ningún acorde que pueda formarse superponiendo esos sonidos. Entonces: ¿cómo explicar a los sonidos que lo componen y a los que lo rodean? El *sol#*¿es realmente parte del acorde? ¿O solo nos conduce al sonido *la* que le sucede? Pero, de ser así, ¿acaso el *la* no debería conducir nuevamente a un *sol#*? Entonces, ¿es un “sonido de paso”? [nota](http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/notas/sonidos-ajenos-y-sonidos-reales) ¿O acaso no se trata de otra cosa que de un único acorde de *mi mayor* (*mi-sol#-si-re*) en el que el *fa* conduce al *mi* y el*re#*al *re*? ¿O quizá Wagner, más que una sucesión de funciones tonales, solo buscó una *sonoridad* particular, independiente de la funcionalidad armónica? ¿Un puro *objeto sonoro*? ¿No es demasiado tratándose del siglo xix? Quizá nos baste saber que esa sonoridad caracteriza  al personaje principal del drama. Bien, pero el dato semántico no explica su sintaxis...



   RICHARD WAGNER, COMIENZO DEL PRELUDIO A *TRISTAN UND ISOLDE*(la zona sombreada es el acorde descripto).

Sin estudios formales de armonía musical, lo antedicho puede resultar incomprensible. No importa. Todas estas interpretaciones fueron ensayadas por músicos y analistas, y más de 150 años después aún no se ponen de acuerdo. Pareciera que esa ambigüedad, esa imposibilidad de explicar tonalmente y de una vez el pasaje en cuestión, da cuenta de lo que a finales del siglo xx afirmará Carl Dalhaus:

“... las armonías del *Tristán* señalan el camino que acabaría por llevar a la disolución de la tonalidad y a la emancipación de la melodía y el contrapunto de las asociaciones de acorde preformadas”.

Dicho de otro modo: construcción de melodías y combinación simultánea de ellas (a esto último refiere el término *contrapunto*) ya no estarán condicionadas a la sucesión de las tan mentadas funciones armónicas. El camino hacia músicas donde ningún sonido conduzca *necesariamente* a otro, y donde a ningún sonido se le asigne una función sintáctica *a priori* se halla abierto.