

ARMONIA TONAL MODERNA

César de la Cerda.

El aprovechamiento y disfrute de los recursos armónicos de la música depende de nuestra capacidad auditiva, es decir, de nuestra aptitud natural para percibir, integrar y evaluar las combinaciones simultáneas de sonidos diferentes. La armonía, por lo tanto, puede ser definida como *la capacidad del oído humano para realizar la síntesis del sonido simultáneo*. No se trata de una mera discriminación sensorial, sino de procesos cerebrales que organizan los estímulos de las sensaciones auditivas haciéndolos comprensibles al entendimiento. El cerebro integra los estímulos musicales en unidades significativas que están sujetas en cierta medida al condicionamiento de factores educativos y culturales, o sea al grado de asimilación que los recursos musicales han alcanzado en una determinada cultura a lo largo de su evolución histórica. El problema de la armonía, por consiguiente, tiene que abordarse desde su perspectiva histórico cultural.

La combinación sucesiva de los sonidos genera las melodías; su combinación simultánea, los acordes, que son los elementos fundamentales de la armonía. Al combinar simultáneamente dos sonidos diferentes se obtiene un “intervalo” musical. La característica de los intervalos para la audición es su cualidad de fusión o discordancia con que son percibidos, el grado de aceptación o tolerancia que habitualmente va acompañado de una connotación afectiva que lleva a calificar el efecto sonoro como “agradable” (*consonante*) o “desagradable” (*disonante*). De manera más objetiva diremos que una combinación se percibe como poseyendo un grado de mayor o menor *tensión* en comparación con otros, entendiendo con esto la facilidad o dificultad con que la audición integra los sonidos para formar con ellos unidades homogéneas. Es importante señalar aquí que este proceso de integración mantiene con exactitud el orden establecido por la secuencia de los armónicos naturales, que partiendo del unísono y la octava, progresan ordenadamente por intervalos decrecientes (octava, quinta, cuarta, tercera, etc.) hasta alcanzar medidas interválicas pequeñísimas. Para generar un acorde, sin embargo, se requiere de cuando menos la combinación simultánea de 3 sonidos diferentes. En su expresión más simple, dicha combinación se obtiene mediante la superposición de intervalos de terceras (por ejemplo: do-mi-sol, re-fa-la, sol-si-re, etc.).

La formación, el ordenamiento y la aplicación de los acordes en nuestra música occidental ha sido resultado de un largo proceso de evolución, desde la música de la antigua Grecia hasta nuestros días. En la música de la Grecia clásica, de la cual nuestro sistema musical proviene, no existía la combinación simultánea de sonidos diferentes. Se cantaba al unísono y a la octava que eran las únicas

combinaciones aceptadas. La evidente consonancia de la octava se debió reconocer casi de inmediato al confrontar en los coros las voces masculinas con las femeninas y con las de los niños que son más agudas. Durante siglos no se requirió de la armonización como tampoco de ningún tiempo medido. El canto gregoriano fue quizás la mayor contribución en los primeros siglos de nuestra era. Fue el estilo de música en el que las escalas griegas fueron llamadas “modos gregorianos” (o modos litúrgicos), sucesiones de tonos y medios tonos en secuencias convencionales, como se puede apreciar en nuestra escala musical (la escala de do mayor, por ejemplo).

Los primeros intentos por combinar simultáneamente sonidos diferentes se desconocen. El nacimiento de la armonía, sin embargo, puede situarse en el siglo IX. La forma más temprana de juntar al mismo tiempo voces distintas se denominó *organum*, una costumbre registrada por escritores de los siglos X y XI, que consistía en agregar 2 o 3 voces a una melodía original a distancias de una quinta y de una cuarta entre sí, moviéndose paralelamente. En los siglos XI y XII se hizo un intento para superar la monotonía de este estilo concediendo mayor libertad a la combinación de las voces: el compositor tomaba la melodía principal (*cantus firmus*) y le agregaba una parte adicional que se cantaba libremente, pudiendo diferir en el ritmo e implicar otros intervalos además de la cuarta, la quinta y la octava. Se le llamó *discant* (canto aparte), un estilo que permitió la intervención de los intervalos de tercera y de sexta prohibidos entonces por su aparente disonancia según el nivel de integración auditiva de aquella época. La asimilación del intervalo de tercera dio nacimiento al primer acorde al poderse combinar simultáneamente un sonido principal con su quinta y su tercera. Se atribuye este paso a los ingleses de quienes se decía que “armonizaban con terceras” sus cantos populares. La formación de la primera tríada armónica se obtuvo, pues, al avanzar hacia el quinto armónico de la serie natural (o intervalo de tercera). Fue llamado *acorde perfecto mayor* (do-mi-sol) y *acorde perfecto menor* (do-mi bemol-sol), formados por la combinación alterna de dos terceras, una mayor y otra menor. Estas fueron las unidades armónicas fundamentales de nuestra música occidental hasta el siglo XVI.

Toda la historia del desarrollo de la armonía nos ofrece la perspectiva de un cambio progresivo y continuo en la aptitud del oído humano para integrar en unidades homogéneas sonidos producidos simultáneamente, siguiendo el orden señalado por los armónicos de la naturaleza. Fueron surgiendo de esta manera acordes de mayor complejidad considerados en épocas anteriores como auditivamente inaceptables. En el siglo XVI el compositor italiano Claudio Monteverdi, escandalizando a sus contemporáneos, introdujo por primera vez un acorde de 4 sonidos hoy conocido como *acorde de séptima de dominante* (sol-si-re-fa), accediendo al siguiente armónico natural. Este acorde implicaba la incorporación en la armonía, aparte del intervalo de séptima (sol-fa), de un nuevo

intervalo –la quinta disminuida (si-fa)- considerado entonces como altamente disonante (el célebre *tritono* –intervalo de 3 tonos- llamado por algunos “diabolus in musica” por su asociación con el tridente del demonio).

En el período romántico y hacia finales del siglo XIX, el empleo cada vez más frecuente y libre del cromatismo en las secuencias de los acordes y en el cambio de las tonalidades –principalmente en la música de Wagner-, inició la transformación del viejo lenguaje armónico (usado extensamente en los períodos barroco y clásico), el cual se mantenía fiel a una sola tonalidad principal y a la relativa limitación de sus acordes. Una desviación extrema de esta tendencia condujo en el siglo XX al surgimiento de la música *atonal*. El atonalismo, representado principalmente por Arnold Schoenberg (*dodecafonismo*), se apartó por completo del orden tonal ignorando su base de sustentación consistente en la percepción de un marco de referencia que haga comprensible el diseño de las melodías. La expresión musical, como lenguaje, requiere de estas estructuras que habitualmente son compartidas por los integrantes de una cultura determinada. El principio fundamental sobre el que descansa la organización de los sonidos en la tonalidad es la constelación que forman alrededor de una nota central llamada “tónica” y el estar ligados entre sí por dos sentidos de atracción: uno centrípeto o de reposo (sobre la tónica) y otro centrífugo o de movimiento (hacia la dominante). Este sentido de atracción o polaridad fundamental une a las notas en un conjunto orgánico otorgando a las melodías un significado inteligible, de coherencia y continuidad. La tonalidad es un esquema dinámico, un fondo de asociaciones aprehendidas en forma inconsciente o intuitiva que hace comprensible la melodía convirtiéndola en un medio de expresión, en un lenguaje capaz de transmitir ideas y sentimientos.

Significativamente, a principios del siglo XX los músicos impresionistas (Debussy y Ravel, principalmente), introdujeron innovaciones armónicas en la estructura de los acordes que condujeron a una aceptación cada vez más amplia de las combinaciones simultáneas de los sonidos. Así, empezaron a ser utilizadas con gran libertad estructuras armónicas formadas por 5, 6 y 7 notas simultáneas manteniendo la superposición de los intervalos de terceras (acordes de 9ª, 11ª y 13ª, respectivamente), siguiendo el orden de la serie armónica natural. Otras aportaciones importantes incluyeron el uso de combinaciones de intervalos de cuartas para formar acordes (innovación introducida por Scriabin). Estas innovaciones fueron aprovechadas por la música de jazz que se expandía vertiginosamente a mediados del siglo XX en Norteamérica y la cual permaneció fiel al concepto de un marco tonal de referencia. El jazz llevó el empleo de las armonías consideradas anteriormente como “disonantes” a un nivel de aceptación más amplio, especialmente en el período de su mayor desarrollo en la ciudad de Nueva York. Arreglistas y compositores, vinculados directa o indirectamente con la tradición musical europea, enriquecieron su lenguaje musical extendiendo sus

recursos hasta abarcar los límites alcanzados por la evolución del oído humano en la combinación simultánea de los sonidos, sin renunciar al marco de referencia fundamental establecido por la tonalidad. Sobre estas bases se define lo que entendemos aquí como ARMONIA TONAL MODERNA, un aprovechamiento extensivo de las innovaciones efectuadas dentro del marco tonal representado por las 7 notas de la escala musical. En un sentido más amplio y más allá de su gestación y desarrollo en el seno de la música de jazz, la Armonía Tonal Moderna se integra a toda expresión musical de cualquier género que se mantenga fiel al sistema mayor-menor (diatónico, en general), de la armonía tradicional, que ha prevalecido en nuestra música occidental a lo largo de su evolución milenaria.