

4.0- CONSIDERACIONES PREVIAS Y MARCO CONCEPTUAL

Antes de abordar las cuestiones a tratar en esta cuarta parte, considero necesario recordar el propósito inicial de este trabajo en su globalidad y la perspectiva desde la que nos acercamos a ciertos aspectos musicales. Esto no es estricta y ortodoxamente un libro de armonía moderna (*aunque sí utiliza terminología, nomenclaturas y formas de análisis propias de esta tendencia*).

Como se explica en la introducción, nuestra motivación es la de llevar a cabo un acercamiento físico y matemático en torno a la naturaleza del sonido para lograr una comprensión de la realidad musical desde una perspectiva que combine el lenguaje musical con el fenómeno geométrico-ondulatorio. Siguiendo esta pauta hasta el punto en el que nos encontramos, hemos tratado de descifrar las proporciones de los intervalos en el sistema temperado y en la afinación pitagórica estableciendo simultáneamente su cercanía con las proporciones derivadas de la serie armónica. También hemos analizado la naturaleza geométrica del temperamento igual de doce sonidos y hemos estudiado los principales acordes empleados en armonía moderna haciendo uso del cifrado americano.

Los principios de la armonía tonal por supuesto ya están basados en el estudio de la física acústica, pero atienden también a criterios estéticos con un importante componente cultural y tradicional. (*Especialmente al hablar en términos de “consonancia-disonancia”*). La proporción matemática entre intervalos es un hecho empírico constatable, pero su uso musical no es igual a lo largo de la geografía y la historia. Sonidos considerados como “*desagradables*” en cierto entorno cultural pueden no serlo en otro contexto diferente.

A la hora de realizar una diferenciación clara y precisa entre las denominadas música modal y música tonal nos enfrentamos con una cierta ambigüedad terminológica. Conceptos como son “*tonalidad*” o “*modulación*” son actualmente definidos desde la óptica de la música desarrollada en Europa durante los periodos barroco y clásico. Así mismo, la diferenciación entre modal y tonal surge a partir de esta misma óptica para distinguir esta manera de hacer y entender la música frente a la manera antigua propia del Renacimiento, el Medievo y las músicas orientales. En la segunda mitad del s. XIX, los músicos impresionistas y nacionalistas retornan a la variedad modal en sus composiciones inspirados por el folclore popular y el exotismo de los pueblos orientales. La búsqueda de nuevas sonoridades desemboca en el atonalismo y desata la denominada “*crisis de la tonalidad*” a principios del s. XX.

Se entiende por **tonalidad** la relación jerárquica entre notas y acordes que adquieren diferentes funciones tonales para resolver cadencialmente sobre la nota que ejerce como centro tonal. Verdaderamente, atendiendo a esta definición no hacemos una auténtica distinción entre música tonal y modal. Por lo general la música modal también cuenta con un centro tonal a partir del cual giran los demás sonidos. El uso de acordes no es exclusivo de la música tonal, también pueden ser empleados en música modal. Incluso el uso de cadencias adquiere sentido resolutivo en la música modal.

Gustavo Adolfo Yepes Londoño junto con su equipo de investigación de la Universidad EAFIT de Medellín desarrolla un interesante proyecto de investigación en torno a la evolución de la música polifónica del Renacimiento europeo (*La música renacentista como una etapa de la evolución continua del tonalismo*).¹

¹ DOI: 10.17230/ricercare.2015.3.4

En este trabajo se llevan a cabo análisis estadísticos de los recursos melódicos y armónicos empleados en 43 obras compuestas entre principios del s.XV hasta finales del XVI en diferentes puntos geográficos. Entre las principales conclusiones extraídas cabe destacar la existencia de una incipiente consciencia armónico-tonal en el contrapunto renacentista, el uso de cadencias resolutivas sobre un centro tonal, incluso cromatismos ocasionales, acordes y recursos que hasta bien entrado el Romanticismo hubiesen podido resultar atrevidos y novedosos.

La tesis defendida por Yepes Londoño y su equipo sostiene que no existe una diferenciación radical en el tránsito de la música renacentista hacia el Barroco sino una evolución continua hacia la consolidación del sistema tonal basado en las funciones de tónica, dominante y subdominante. Yepes Londoño hace especial hincapié en el asunto del léxico musical y del escaso rigor con el que se han utilizado ciertos términos en el ámbito de la teorización musical. Lleva a cabo una revisión de términos como son “*tonalismo*”, “*modulismo*” o “*funcionalidad*” entre otros.

Atendiendo al sentido literal de la palabra “*tonalismo*” debería esta entenderse simplemente como un sistema o lenguaje musical que hace uso de tonos. El uso de tonos o notas musicales como materia prima en la elaboración de un sistema musical es algo común en la diversas culturas a lo largo y ancho del mundo desde tiempos remotos, no es desde luego algo exclusivo de la música occidental.

Igualmente, en un sentido literal “*música modal*” podría entenderse como aquella música que se construye a partir de las escalas modales. En el siguiente capítulo comenzamos por describir los siete modos griegos derivados de las siete notas de la escala diatónica. Estos siete modos constituyen los pilares iniciales sobre los que se asienta la llamada “*música tonal*”, por lo que de alguna manera la música tonal es también una forma de música modal, ya que nace a partir de esta.

Lo que realmente caracteriza y diferencia a la llamada “*música tonal*” es la manera en la que esta se estructura y el planteamiento lógico por el que se ordenan jerárquicamente los tonos y los modos. La gran contribución a la música desarrollada durante una tradición de varios siglos en occidente es fundamentalmente la elaboración de un complejo sistema basado en el estudio de la “*consonancia-disonancia*” entre intervalos y la “*tensión-distensión*” en las progresiones de acordes. Los tratados sobre armonía de Zarlino en el s. XVI o Rameau en el s. XVIII entre otros, interpretan la naturaleza del sonido para justificar las razones de esta práctica musical.

Inicialmente, la música tonal no puede desarrollarse tomando como eje de la composición cualquiera de los siete modos. Desempeñan esta función el modo Jónico para la tonalidad mayor y el modo Eólico para la tonalidad menor. A partir de ahí, se establecen unas funciones tonales para cada acorde (tónica, dominante y subdominante) y diferentes posibilidades cadenciales-resolutivas. Quizás por eso, el término “*armonía funcional*” se ajuste mejor para definir el fundamento y la identidad de la música tonal.

Habitualmente cuando se habla de música modal, se pretende expresar y recalcar la ausencia de las funciones tonales de tónica, dominante y subdominante características de la música clásica occidental. Pero como tendremos ocasión de estudiar en próximos capítulos, la lógica de la armonía tonal puede funcionar y funciona también en músicas de naturaleza modal.

El planteamiento con el que vamos a abordar este bloque desarrolla en paralelo las

posibilidades modales y tonales de la música heptatónica (*de siete sonidos*). Estudiaremos diferentes complejos modales ² atendiendo al uso modal que se puede hacer de ellos y explicaremos los razonamientos por los que se insertan estos en el ámbito tonal desde la perspectiva que nos ofrece la armonía moderna.

La armonía moderna se desarrolla a partir de las teorías impresionistas del XIX, reinterpretando los conceptos tonales de la tradición clásica e incorporando nuevos conceptos armónicos. Esto ha permitido implementar un mayor número de escalas modales en la lógica funcional, pero al mismo tiempo ha diluido aún más la vaporosa frontera existente entre la música modal y tonal.

² Entendemos por complejo modal al grupo de siete notas a partir del cual podemos desarrollar siete escalas modales. Partimos del complejo diatónico derivado de la serie de quintas, pero después iremos añadiendo otras agrupaciones de siete notas que dan lugar a otras escalas diferentes.

