



Armonía

Walter Piston

COLECCIÓN
ENFOQUES

Walter Piston

Armonía


Revisada y ampliada por
Mark DeVoto
Tufts University

*U: Amparo Mre
Sept. 99*

*(Repado de Silva)
Tel: 5924371*

Span
PRESS
UNIVERSITARIA

SpanPress® Universitaria
Cooper City, FL 33330 • EE.UU.



II
Después
de la práctica común.

29. Evaluación histórica de la práctica armónica

En la primera parte de este libro hemos pretendido definir la práctica común de los compositores en un período de cerca de siglo y medio, suponiendo de forma arbitraria que Bach, Mozart, Chopin y Dvořák eran contemporáneos y que la práctica armónica no cambió en ese período, sino que sólo evolucionó. Si bien nos permitimos estas suposiciones por su valor en el estudio de la armonía, también hemos de admitir que este libro no es lugar adecuado para una exhaustiva evaluación histórica de la armonía. Sin embargo, algunas observaciones generales resultarán útiles antes de enfrentarnos con los desarrollos extremadamente variados de este último siglo.

En el tiempo de las primeras composiciones de J. S. Bach (hacia 1703), el temperamento igual (v. apéndice 1) no había conseguido aún una amplia aceptación. Debido al sistema de afinación de aquella época, la música se limitaba a las tonalidades más sencillas, es decir, aquellas que no tienen más de dos o tres sostenidos en la armadura. Las tonalidades y las notas cromáticas más lejanas en el círculo de quintas estaban demasiado desafinadas como para ser utilizadas con efectividad. El temperamento igual acabó con estas limitaciones. Al distribuir por igual en la escala cromática los defectos colectivos de entonación del círculo de quintas, el temperamento igual hace una pequeña y tolerable modificación de cada intervalo (excepto de la octava). Esto significa que, por ejemplo, las triadas de Do# mayor o Dob mayor no sonarán más desafinadas que la triada de Do mayor, y, por tanto, los compositores tienen la libertad de escribir en cualquier tonalidad que deseen. El propio Bach promovió la adopción general del temperamento igual al componer los dos libros de *El clave bien temperado* (1722, 1744); en ambos libros hay un preludio y una fuga en cada una de las doce tonalidades mayores y las doce tonalidades menores.

Sin embargo, la mayor parte de los compositores del tiempo de Bach y de algunos años después, no sólo se atuvieron a las tonalidades más sencillas, sino también a las relaciones más simples entre las tonalidades (v. cap. 14, primera sección). La unidad tonal de sus obras quedaba asegurada evitando las modulaciones más lejanas de la tonalidad principal y favoreciendo en su lugar las tonalidades más próximas, en particular la dominante, la subdominante y los relativos mayor y menor. Parte de esta limitación tonal se puede atribuir a la relativa brevedad de las piezas y movi-

mientos; de igual importancia era la preferencia de los compositores del último barroco por las formas musicales divididas en secciones (como las formas de concierto y de danza) más que por las formas narrativas, así como por las formas contrapuntísticas (como la fuga) más que por las formas armónicas. Con el posterior surgimiento, en el periodo clásico, de las formas más homofónicas, la estrecha asociación de las relaciones de tónica-dominante y relativo menor-relativo mayor viene a formar parte de la base fundamental de la forma sonata, confirmando así la preferencia, establecida durante largo tiempo, por las tonalidades estrechamente relacionadas.

Durante este tiempo existieron algunas notables excepciones de una y otra de estas tendencias. Por ejemplo, la forma episódica de la fantasía para instrumentos de tecla, donde la continuidad de los temas no era una preocupación, permitía una sucesión más libre de las tonalidades. Así, la *Fantasia en sol menor para órgano* de Bach modula a una tonalidad tan lejana como reb menor. (Cabe preguntarse cómo sonaría esta pieza en los órganos no temperados de aquel tiempo.) Esta obra, así como la sección inicial de la *Fantasia para piano en do menor*, K. 475, de Mozart, que presenta un mismo tipo de tonalidad errante, se puede comparar a los recitativos de ópera, ya que no está formalmente ligada a una estructura cerrada de la frase y, además, por su absoluta libertad en el movimiento entre los acordes. La *Sinfonía en sol menor*, K. 550, de Mozart es un buen ejemplo de hasta qué punto uno de los compositores más innovadores de esta época ha investigado los recursos de la modulación cromática. Las relaciones tonales entre los temas primero y segundo de los movimientos en forma sonata siguen los modelos habituales, pero las secciones de desarrollo muestran una tendencia a realizar modulaciones rápidas y lejanas.

Ya hemos visto cómo en la época del contrapunto tonal era posible justificar, por razones contrapuntísticas, la coincidencia vertical momentánea de prácticamente cualquier combinación diatónica de cuatro o cinco notas. Lo mismo se podría decir de gran número de posibles combinaciones cromáticas de notas que difícilmente serían concebibles como armonías en sí mismas (v. el ejemplo 31-62). El vocabulario de armonías independientes que hemos estudiado era básicamente completo ya en tiempos de Bach, aunque, por ejemplo, las novenas de dominante completas eran infrecuentes y los acordes de sexta aumentada eran bastante raros. La incidencia de estos usos en diferentes épocas dentro del periodo de la práctica común es sólo una de las complejas cuestiones que debemos tomar en consideración en un estudio histórico de la armonía (v. el ejemplo 27-20).

Otra de estas cuestiones sería la diferencia entre la práctica común y la práctica individual. Esta cuestión, lo diremos una vez más, nunca quedará contestada del todo mediante un intento de definir la práctica común. Algunas generalizaciones son bastante fáciles de hacer, aunque requieren gran esfuerzo analítico. Por ejemplo, se tiende a pensar que Beethoven estaba algo menos interesado que sus predecesores en las posibilidades expresivas de la armonía cromática, sólo porque encontramos cierto número de ejemplos en Bach y Mozart que raras veces tienen una contrapartida en Beethoven (v. el ejemplo 14-21). Al mismo tiempo, es fácil demostrar que Beethoven utiliza un número mayor de tonalidades en sus estructuras

de desarrollo que cualquier compositor anterior; esto no es tanto una cuestión de armonía como de tonalidad. De igual manera, Schubert, que realizó algunas innovaciones en la forma musical comparables a las de Beethoven, muestra, sin embargo, un notable grado de originalidad armónica, con un cromatismo personal que a menudo va más allá del de Beethoven. Algunas de las prácticas armónicas de Schubert son, para su tiempo, tan individualizadas que constituyen una característica distintiva de su música; hasta Chopin no encontraremos un compositor tan identificable por su lenguaje armónico.

Al igual que Beethoven, pero a mayor escala, Wagner revolucionó la forma musical, y parte de esta revolución implica una comprensión más amplia de la tonalidad como principio estructural (v. el ejemplo 26-15). Antes de Wagner, la unidad tonal, incluso en composiciones de varios movimientos, podía percibirse como un trasfondo en toda la obra, como el do menor-Do mayor de la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Incluso en una ópera como *La flauta mágica* de Mozart, que empieza y acaba en Mib mayor, los números individuales escritos en diversas tonalidades representan unidades tonales estables, cuyas relaciones entre ellas y la tonalidad «principal» podemos percibir. Pero en los dramas musicales de Wagner las dimensiones son tan grandes y los cambios de tonalidad tan numerosos que la idea de una «tonalidad principal» llega a carecer de significado. Si bien se puede decir que *Die Meistersinger* está «en Do mayor» porque esa es la tonalidad en la que la ópera empieza, acaba y presenta algunos importantes episodios, lo cierto es que la tonalidad de Do mayor es más simbólica que real. De la misma manera, Reb mayor simboliza el Walhalla en el *Ring* de Wagner, sólo por la asociación de esta tonalidad con ciertos leitmotiv y escenas y con la destrucción del Walhalla al final de *Die Götterdämmerung* (v. los ejemplos 23-38, 27-18, 30-17).

Desde el punto de vista armónico, *Tristan und Isolde* de Wagner es sin duda la innovación más notable de la última parte del periodo de la práctica común. Aunque la armonía del *Tristan*, considerada desde la base de la sucesión de acordes, no es más radical que los experimentos cromáticos de Chopin, o incluso que los de Bach, las dimensiones y la continuidad de la obra llegan, en su concepción de la tonalidad, mucho más lejos de lo que nunca antes se había llegado en las formas sinfónicas cerradas y auto-limitadas. Lo que en su tiempo fue llamado *melodía infinita* se podría haber designado mejor como *progresión infinita*, en la que el oyente se ve conducido de una tonalidad a otra durante casi cuatro horas. Existen muchos puntos de estabilidad, pero son siempre relativos; las cadencias rotas, las modulaciones bruscas, las progresiones motivicas de acordes y las alteraciones cromáticas son elementos tan persistentes en toda la obra que el oyente se ve obligado a aceptarlo como norma armónica, abandonando cualquier expectativa de que una tonalidad particular, definida por simples progresiones armónicas, se establezca durante algo más que un breve periodo de tiempo. Esta aproximación radical a la tonalidad, que en su día se consideró destructiva para la propia idea de tonalidad, era el núcleo central de las necesidades psicológicas del drama, exactamente como Wagner pretendía. Lo que no se comprendió inmediatamente fue que Wagner realizó

todas estas innovaciones en el marco de la conducción de las voces clásica; si dejamos de lado el contexto cromático, no existe ninguna diferencia esencial entre el contrapunto del *Tristan* y el del *Preludio en Do mayor* del libro I de *El clave bien temperado* de Bach. Las características fundamentales de este contrapunto son la contigüidad, las notas comunes, el movimiento controlado y el ámbito limitado de las relaciones armónicas.

La música madura de Debussy ofrece el contraste más serio con respecto al cromatismo de Wagner, a pesar de que éste constituyó una de sus primeras influencias estéticas. Aunque también fue influido por algunos de sus compatriotas algo mayores que él, como Frank, Lalo, Fauré y Chabrier, el estilo de Debussy es esencialmente original, y esta originalidad reside en su aproximación anti-clásica a la armonía, al contrapunto y a la forma. Una característica fundamental de este estilo es el movimiento paralelo de triada, de acordes de séptima y de acordes de novena, en cualquier sucesión, en cualquier posición y sobre cualquier grado de la escala cromática. Igualmente característico es el empleo de todo tipo de escalas, sean mayores, menores, cromáticas, modales o artificiales, así como la escala por tonos, cuyo uso en la música de Debussy, si bien abundante, ha sido sobrevalorado por algunos teóricos. En sus últimas obras, Debussy añadió a su vocabulario armonías por cuartas, quintas y poliacordes. El particular lenguaje armónico de Debussy fue un intento consciente de apartarse de lo que él consideraba como relaciones restrictivas y sistemáticas de la tonalidad clásica y, en este sentido, su lenguaje fue revolucionario como ningún otro en la historia de la música. Al mismo tiempo, consiguió crear, con métodos difíciles de definir, una lógica tonal propia que no depende del contrapunto ni de las relaciones normales de fundamentales (la relación V-I, por ejemplo, aparece en raras ocasiones), sino del establecimiento de centros tonales, «tónicas» en un sentido no clásico, y de un trasfondo triádico básicamente diatónico.

Hacia el mismo tiempo en que Debussy utilizaba su lenguaje tonal no sistemático, aunque cuidadosamente controlado, para crear una nueva estética musical y francesa en esencia, los sucesores de Wagner en Austria y Alemania seguían explorando el mundo que *Tristan und Isolde* había abierto para ellos. Los más atrevidos ensayaron un contrapunto cromático de una complejidad cada vez mayor, en el que el elemento armónico, al menos en el sentido clásico, se fue debilitando de forma progresiva hasta que, en las obras de Schoenberg, Berg y Webern, a partir de 1907-1908, la tonalidad desapareció por completo. En su lugar quedó un cromatismo denso, no triádico, regulado por diversos medios abstractos, que en general estaban estrechamente relacionados con las estructuras autónomas de las obras individuales. Por fin, de todo esto surgió un principio llamado *serialismo*, basado en una definición por parte del compositor, y previa a la composición, de ciertas notas de alturas diferentes organizadas en una sucesión interválica determinada. La invención de Schoenberg, a principios de la década de 1920, de lo que se llamó el método dodecatónico, fue una aplicación del principio serial a las doce alturas de la escala cromática; el compositor ordenaba de algún modo estas notas y, así, toda la composición sometida a ciertas condiciones era referible a ese orden inicial. El método

dodecatónico, como demostraron los mejores compositores que lo adoptaron, permitía un considerable grado de libertad compositiva, y ciertamente representaba una forma convincente de regular la atonalidad. Por otra parte, ha supuesto una enorme influencia en la música de la última mitad de este siglo.

Mientras la revolución en la armonía cromática iniciada por *Tristan und Isolde* representaba un polo del desarrollo de la música austroalemana después de Wagner, otro polo estaba destinado a servir como fuerza reconstituyente internacional a la tonalidad en el siglo XX. Este fue el movimiento estético que se llamó *neoclasicismo* y que tomaba como fuente de inspiración a los maestros del siglo XVIII. En fecha tan temprana como mitad del siglo XIX encontramos compositores como Brahms y Saint-Saëns que reaccionaron contra lo que ellos consideraban tendencias excesivas de Wagner en general, y del drama musical wagneriano en particular, en favor de la música «absoluta», de las formas y recursos contrapuntísticos clásicos y de un cromatismo restringido. El propio Wagner contribuyó a este movimiento con *Die Meistersinger*, que de acuerdo con su tema histórico es mucho más diatónico y contrapuntístico en el sentido tradicional que sus otras óperas maduras. Sin embargo, el neoclasicismo, en tanto que auténtica tendencia en la música, no comienza a manifestarse hasta la tercera década del siglo XX, cuando toda una generación de compositores guiados por Ravel, Stravinski, Hindemith y Prokofiev, escribieron un cuerpo impresionante de obras que proyectaban un tipo nuevo de tonalidad diatónica. (De manera bastante curiosa aparece también en este tiempo un neoclasicismo atonal, encabezado por Schoenberg; esto es sólo uno de los aspectos que hacen del neoclasicismo un fenómeno histórico complejo.)

Aunque sea más o menos cierto, resulta una simplificación excesiva decir que el diatonismo o el cromatismo, o para el caso la tonalidad y la atonalidad, representan las categorías fundamentales de la armonía del siglo XX. Esta división no justifica, ni en la teoría ni en la práctica, la gran cantidad de casos donde la armonía une los dos aspectos, y ya hemos visto numerosos ejemplos en la música de los siglos XVIII y XIX en los que la armonía diatónica está coloreada o elaborada por el cromatismo. Tampoco esta división da una idea de la enorme variedad posible y real de la armonía diatónica y cromática.

Por todo esto, resulta evidente que la evolución de la armonía después de Wagner no tiene par en su riqueza, en su abundancia de nuevos descubrimientos y en la variedad de prácticas individuales. El periodo que finaliza hacia 1914 fue particularmente fructífero a este respecto. Al mismo tiempo, toda esta cosecha de originalidad ha planteado un problema para los teóricos e historiadores de la música debido a la creciente complejidad de la tonalidad y de la estructura formal que expresa. La decadencia de la práctica común del siglo XIX no se ha seguido de una práctica común del siglo XX, ni siquiera de algunas, sino más bien de docenas de prácticas que podríamos decir han tenido alguna aceptación en un momento u otro y que en muchas ocasiones han mostrado coincidencias entre sí.

En lo que queda de este libro nos ocuparemos de aspectos de la armonía posteriores a la práctica común que, de algún modo, podemos expli-

car, analizar o describir. Lo que sigue a continuación en este libro no debe considerarse más que como una parte relativamente pequeña del cosmos armónico posterior a la práctica común. Debe servir como una introducción a sólo algunos de los medios por los que el estudiante puede empezar a familiarizarse con los diversos tipos de pensamiento compositivo que han marcado el último siglo. Como hemos indicado antes, la teoría no precede a la práctica, sino que la sigue, y nunca es completa; si fuera así, seguramente podríamos tener una teoría coherente de la música del siglo XX, como la tenemos de la música anterior. Al examinar los ejemplos que siguen, el estudiante encontrará una gran oportunidad para buscar explicaciones e interpretaciones alternativas, con la tranquilidad de que sobre muchas de las cuestiones planteadas aquí aún no se han puesto de acuerdo ni siquiera los teóricos más expertos.

Para estos capítulos no se dan ejercicios. Los ejercicios normales de armonización y bajos cifrados, útiles en el estudio de la práctica común, no se prestan a una armonía diatónica o cromática compleja. La mayor parte del trabajo que se debe realizar en estos capítulos consistirá en analizar los ejemplos y compararlos con otros fragmentos de interés que se pueden encontrar en la literatura musical. Sin embargo, resultará muy instructivo componer frases o pequeñas piezas que incorporen algunos de los tipos armónicos descritos, así como experimentar el ámbito de las posibilidades inherentes a algunos de los procedimientos sistemáticos presentados.

30. Ampliaciones de la práctica común

No existe una simple línea divisoria entre la armonía de la práctica común y lo que viene después de ella. Las individualidades de los compositores de la práctica común revelan numerosos ejemplos que escapan de esta práctica, ejemplos que son precursores de tipos de armonía más avanzados; estas excepciones, que aparecen en número creciente al final del período, son más a menudo ampliaciones o evoluciones extremas de los procedimientos establecidos que contradicciones directas de éstos. Podemos decir que algunos compositores, como Mussorgsky, Fauré y Mahler, comenzaron en la práctica común y gradualmente se fueron apartando de ella; otros, como Debussy y Schoenberg, consiguieron esta liberación de manera más rápida y completa, adquiriendo en ambos casos, un nuevo tipo de lenguaje armónico cuyo vínculo con el pasado es, sin embargo, evidente. Y, claro está, muchas de las características de la práctica común persisten de algún modo en gran parte de la música de hoy día.

Una de las características más notables del período comprendido aproximadamente entre 1880 y 1920 es la manera en que la práctica común dio paso a la práctica individual, al principio de modo gradual y después más rápidamente. Incluso compositores estrictamente contemporáneos fueron desarrollando estilos cada vez más caracterizados por un tratamiento individual de la armonía. La armonía de Fauré, por ejemplo, a menudo es muy diferente de la de Chabrier; la armonía de Mahler se distingue de la de Richard Strauss de modo significativo. Si las examinamos bien, hasta las obras de dos compositores popularmente asociados como Debussy y Ravel se muestran distintas en sus lenguajes armónicos, a pesar de los muchos aspectos comunes entre ambos.

En cierto sentido es posible sostener con convicción que el período de cuarenta años que proporciona la mayoría de los ejemplos en este y los siguientes capítulos representa el clímax del «período armónico», ya que ciertamente comprende la mayor parte de la música en la cual los compositores parecen haberse interesado por las cualidades expresivas de las armonías individuales escogidas por sus propias características sonoras, es decir, libres de consideraciones contrapuntísticas. Con la revitalización del contrapunto en la tonalidad neoclásica después de la primera guerra mundial, esta tendencia declinó sensiblemente. Esto no significa que el nuevo