

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Bellas Artes

Cátedra de Lenguaje Musical Tonal

APUNTES DE CÁTEDRA

ESCALAS, CADENCIAS Y TIMBRES EN LA MÚSICA TONAL
ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DEL CONCEPTO “TONALIDAD”

Prof. Sergio Balderrabano

El discurso musical occidental ha atravesado una larga transformación en el campo cadencial (desde las fórmulas conclusivas hasta las fórmulas cadenciales y con ella a la instalación de la tonalidad), y en el campo escalístico (desde las escalas modales hasta la articulación de los modos mayor y menor).

Las cadencias tienen una doble incidencia en el discurso musical occidental: por un lado son fundamentales en su articulación formal, ya que delimitan frases, períodos, secciones dentro de una obra y por otra parte erigen a dicha obra en una estructura musical cerrada.

Hasta el siglo XV a las fórmulas conclusivas se las denominó “cláusulas” y hacia fines de dicho siglo es que se impuso la denominación de “cadencia”. La articulación cadencial, tal como la conocemos actualmente, también ha sido objeto de un proceso de transformación, pero encierra en sí misma lo fundamental de la tonalidad: el establecimiento de un centro que atrae y la caída (cadencia, del latín *cadere*) de los otros sonidos en ese centro.

Desde el punto de vista escalístico, serán los modos mayor y menor los que se impondrán a todos los demás (dórico, frigio, lidio, mixolidio) iniciando la época conocida como “tonal” por oposición a la música modal que la antecedió. Se supone que esta desaparición de las escalas modales se debió a que las escalas mayores y menores “resumen” las características de todas las otras. Esto significó que el discurso modal ya no era pertinente, lo que supone que la oposición tonal-modal no fue más que un prejuicio de una concepción tonal de la música.

Podríamos generalizar planteando que el concepto de escala es, en realidad, un concepto modal, ya que es una nota y no un acorde lo que se erige como centro de dicha escala. Asimismo podríamos decir que el comportamiento cadencial, dentro de una escala, es esencialmente melódico y no armónico. Pero debemos establecer una diferencia en el comportamiento de una escala dentro de un contexto modal y dentro de un contexto tonal. Dentro de este último, es fundamental, para comprender su comportamiento, la interacción que se establece entre la linealidad de la escala y la verticalidad armónica. Desde este lugar, todo giro melódico o escalístico lleva

implícita una funcionalidad armónica. De todas formas, son las escalas las que contribuyen a establecer la diferencia fundamental entre los modos mayor y menor.

Por otra parte, las estructuras cadenciales fueron propias tanto de la música modal como de la tonal, pero su diferenciación estuvo dada en la operatividad dentro del contexto musical.

De la armonía de intervalos propia de la música del Renacimiento (como plantea Bukofzer¹) se llegó a una armonía de acordes a partir del Barroco. Este nuevo concepto armónico atravesó, primeramente, por una etapa experimental para culminar en la consolidación del comportamiento tonal.

Esta consolidación estuvo dada, principalmente, por la direccionalidad del discurso musical hacia un centro tonal. Dicha direccionalidad implica un proceso de interacción de acordes que confluyen en una articulación cadencial. La música renacentista, en cambio, se basó en una armonía concebida como combinaciones de intervalos. Los acordes fueron el emergente sonoro de una concepción lineal de la música. Desde este lugar, la modalidad reglamentaba esta armonía de intervalos, mientras que la tonalidad regía el comportamiento de la armonía de acordes.

Ahora bien, estos acordes no se comportan indiferenciadamente, sino que algunos (tal es el caso de las tríadas erigidos sobre el I, IV y V grados de la escala mayor) son jerárquicamente más importantes que otros.

Desde este lugar, Rosen² define a la tonalidad poniendo el acento en el comportamiento jerárquico de las tríadas.

“Tonalidad es la ordenación jerárquica de los acordes de tres sonidos que se basan en los armónicos naturales o de una nota dada.(...).”

Según este autor, una lectura de los comportamientos organizadores del sistema tonal puede hacerse tanto desde el campo escalístico como desde el círculo de quintas. Si bien la escalística define claramente la modalidad mayor y menor, será el círculo de quintas el que define claramente la relación que se establece entre la tónica, la dominante y la subdominante. Asimismo, será dicho círculo el que posibilita comprender el sistemático proceso de cromatización que ha sufrido el sistema tonal desde fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX.

“La definición del universo de la tonalidad de finales del siglo XVIII mediante el círculo de quintas podrá ser más engorrosa que la que se basa en las escalas mayor y menor, pero ofrece la ventaja de poner de manifiesto la relación simétrica entre la dominante y la subdominante y,

¹ BUKOFZER, Manfred, 1986. *La Música en la época Barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial, Madrid, pag.27.

² ROSEN, Charles, 1986. *El Estilo Clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Editorial, Madrid, pág.28.

sobre todo, hace hincapié en que el centro de una obra tonal no es una nota única, sino un acorde. El círculo de quintas era también el método que se utilizaba para configurar la escala cromática, como podemos apreciar en las primeras improvisaciones para órgano de Beethoven y, en fecha más tardía, en los Preludios de Chopin”.

Dentro del sistema tonal, la cadencia dominante-tónica prevaleció sobre la relación subdominante-tónica, acentuada su tensionalidad a partir de la incorporación de la séptima. El traslado de esta estructura a todos los demás acordes possibilitó que en el discurso musical aparecieran cambios de centros tonales que pusieron en discusión la hegemonía de la tónica principal. De esta forma se comenzó con un proceso de desestabilización del sistema tonal que culminó en su disolución hacia comienzos del siglo XX.

La escala mayor se estructura con dos tetracordios simétricos, el primero a partir de la tónica con resolución del tercer grado sobre la subdominante y el segundo a partir de la dominante con resolución del séptimo grado sobre la tónica. De esta forma, su recorrido dibuja exactamente los cuatro pasos de la cadencia perfecta: I-IV-V-I. Esta escala define claramente la lógica estructural del modo mayor.

Por el contrario, las tentativas para justificar al modo menor a partir de las leyes físicas, han resultado infructuosas. La pretensión de querer hacer del modo menor un modo simétrico y equivalente al mayor y explicarlo a través de los llamados armónicos inferiores, no ha tenido ninguna justificación valedera.

Lo que sucede es que el modo menor ha quedado como un modo y ha sido forzado a ingresar en el mundo de la tonalidad, sufriendo alteraciones para hacerlo lo más semejante posible al modo mayor. Así, se le ha ascendido el séptimo grado para que adquiriese una sensible y el sexto grado para evitar el movimiento de segunda aumentada provocado por el ascenso del séptimo grado. Además, era común, en el período barroco, terminar las obras en tonalidades menores con el acorde de tónica mayorizado, (quizás con el objeto de generar estabilidad y afirmación del centro tonal), lo cual provocaba el ascenso del tercer grado. De esta forma, el modo menor, “alterado” en su estructura primitiva, se ha transformado en un calco del modo mayor. Pero también al modo mayor se lo ha “alterado”, incorporándole elementos del modo menor en un franco proceso de mixturización mayor-menor. De esta forma, podemos encontrar, en el modo mayor, estructuras acórdicas que incorporen el sexto grado descendido a manera de color menor dentro del mayor. Pero a medida que el cromatismo se adueña del campo diatónico, la factibilidad de percibir el ámbito en el cual se desarrolla una obra musical se torna cada vez más impreciso.

Pero es a partir de la inestabilidad del modo menor que la tonalidad comenzará su proceso de disolución. Es por esta inestabilidad del menor que el cromatismo tendrá bastante menos dificultad en entrar en la tonalidad que por el mayor. En efecto, si Bach escribe una "Fantasía Cromática y Fuga", será en Re menor; una de las obras más cromáticas que ha escrito Mozart, es la fantasía en Do menor y son en menor, también el Preludio del "Tristán e Isolda" de Wagner y la Sonata op.1 de Alban Berg.

La tonalidad y el cromatismo son, entonces, los comportamientos musicales que marcan el fin de la música modal. Ya desde los madrigales, que tendieron a una expresividad exaltada, compuesta sobre una poesía de gran carga emotiva, el cromatismo fue la herramienta que permitió a los compositores resaltar con efectos sonoros palabras cargadas de fuerza expresiva: "*languire, morire, sospirare*". En esos madrigales se percibe un cierto equilibrio entre lo modal, lo tonal y lo cromático, pero poco a poco la tonalidad diatónica va a imponerse para alcanzar su consolidación en la época clásica.

Nuevas perspectivas se irán planteando a partir del encuentro entre el cromatismo y el temperamento igual. La homogeneización del campo tonal dio la posibilidad de generar modulaciones a tonalidades lejanas de forma inmediata, utilizando el procedimiento de la enarmonía. El discurso musical se articula a partir de continuos cambios de centros tonales, bosquejando y eludiendo continuamente los procesos cadenciales. La marcha armónica se vuelve una marcha de dominante en dominante, siendo este comportamiento más fuerte que la atracción hacia el centro tonal.

Todo esto no hubiese sido posible por la sola intervención del cromatismo. Es la homogeneización cromática, establecida por el temperamento igual, la que va a hacer posible la decadencia y la caída de la fórmula cadencial. El clave bien temperado ya poseía, en sí mismo, la carga explosiva que produciría la explosión del centro tonal y que desembocará, hacia comienzos del siglo XX, en el universo de Schoenberg.

La obra de Schoenberg marca la primera producción musical hecha a partir de las características esenciales del temperamento de la escala cromática. El conflicto se ha suscitado, entonces, entre un devenir ciencia de la música según las leyes "naturales" (tonalidad diatónica) y un devenir ciencia de la música según las operaciones de homogeneización, de anulación de diferencias por la constante del semitono temperado (cromatismo).

Desde el punto de vista armónico podemos decir que la *armonía* es una lógica de las alturas. Si tono deriva de tensión, más precisamente tensión de una cuerda que da una cierta frecuencia (entonces una altura) y la tonalidad (incluso la armonía tonal) es el juego, la combinación de las alturas puras (sin considerar ni el ritmo, ni el timbre, ni la melodía), es lógico que en un uso hipercodificado de las alturas, tal como el temperamento igual, Schoenberg se haya dado cuenta de que con la escala temperada no se trata de un ciclo natural de quintas, sino de una serie de 12 sonidos cuyo modelo es el semitono temperado y que en consecuencia él haya tenido la idea de no referirse más a doce a siete y a un sonido, sino de referir a doce sonidos por igual transformando así lo tonal en atonal³.

³En cuanto a la palabra atonal es necesario hacer justicia a Schoenberg diciendo que él la rechazó como insensata; ciertamente, se está más que nunca en el dominio de las alturas, de los tonos, sólo que con otra lógica organizadora. Y todavía, como este repertorio de sonidos no tiene en realidad sus cimientos en el calco de sonidos de la llamada "resonancia musical", sino en un procedimiento de construcción que es la serie, la organización musical partirá de la igualdad de

Es curioso que en el dodecafonismo haya aparecido la melodía de los timbres. Pero lógicamente no será por esto que los timbres serán liberados, sino al contrario, la serie extraída de las alturas será la que va a fijar los timbres. Aquí cabría preguntarse si es el “desgaste” de la tonalidad el que ha provocado las búsquedas tímbricas. Quizás sea probable, pero seguramente ésta no es la única causa.

El timbre ha sido el elemento más reacio a someterse a medida. Es interesante observar que desde la aparición de los instrumentos de música hasta la formación de la orquesta clásica, el timbre ha sido objeto de rechazo de los instrumentos que no daban una altura definida y buscaban la homogeneidad tímbrica: familias de cuerdas, de maderas, de metales, utilizados en sus registros medios (sobre todo nada de extremo) y, además de esto, el piano, el instrumento más homogéneo que existe, síntesis de la concepción tímbrica de toda una época.

La búsqueda del color tímbrico, como una preocupación de primera importancia para el compositor, empieza especialmente en el Romanticismo con Berlioz. Es la época de los grandes virtuosos. Una época en la cual el gesto instrumental se hace grandilocuente y propiamente espectacular. El virtuoso no da solamente música para escuchar, él es también "espectáculo" por la ostentación de la proeza instrumental. Busca producir efecto por los trozos de bravura en los que la calidad musical a menudo no es muy elevada. La destreza instrumental, el "espectáculo" priman sobre la "música pura".

Hace abrir los ojos de los auditores-espectadores y sustituye al actor y al cantante de ópera. (¿Se podría ver ya aquí el comienzo del teatro musical de hoy?).

Se plantea, entonces, una coincidencia entre la época del romanticismo, del cromatismo post-clásico, del virtuosismo instrumental y de la aparición del interés por el timbre instrumental

Volviendo a Berlioz, Messiaen decía de él:

"La adecuación del timbre y su especificidad, son nociones excesivamente importantes y que, lo repito, datan de Berlioz. Él fue el primero en descubrir que un solo de corno inglés es un solo de corno inglés y no de otro instrumento".⁴

En un texto de Goldbeck sobre Berlioz, resalta claramente la oposición entre el dominio de los timbres y el de las alturas, como si la afirmación de uno no pudiera haber tenido lugar sino a expensas del otro. El caso de Berlioz es ejemplar en este sentido, pues su predilección marcada por los timbres y las intensidades es acompañada de un cierto desarreglo de la escritura armónica. Así, Goldbeck plantea:

todas y cada una de las unidades, propia de los productos de la producción en serie. La prohibición de las "consonancias naturales" es un índice dramático de la intención de desprendimiento de todo lo que ponga de relieve el calco de las leyes acústicas de la resonancia musical.

⁴ C. Samuel, "Entretiens avec Olivier Messiaen", éd. Pierre Belford, Paris, 1967, pág. 54.

"Si Berlioz con la orquestación se comporta como los otros se comportan con la armonía, trata a la armonía como los otros tratan la orquestación, es decir, como una cosa que no hace forzosamente cuerpo con el pensamiento musical primero, pero que se le agrega. A menudo armoniza regularmente, tradicionalmente y como le era natural (armonizar) a un discípulo de Beethoven; pero otras veces y con frecuencia, aun cuando hoy los profesores todavía no lo admiten, su bajo ya no tiene la función de explicitar lo que su melodía implicaba; sino, al contrario, la de contrastar con ella, de ser justamente este elemento otro, ajeno y extraño, que agrega la perspectiva y el valor, a la vez de estructura y de carácter de un segundo plano".⁵

De esta forma, hemos planteado algunas reflexiones alrededor del concepto de tonalidad que pretenden ser disparadoras de otras lecturas. Quedará en manos del lector, entonces, indagar sobre estas problemáticas y vincularlas con su realidad musical.

⁵ F. Goldbeck, en "Histoire de la musique", ed. La Pléiade, pág.490