

Armonía tonal, una revisión crítica de sus contenidos

Joel Padilla, Facultad de Educación
Licenciatura en Música

Introducción

El Grupo de Investigación Estudios en Pedagogía Musical, de la Corporación Universitaria Adventista, trabaja desde junio de 2008 en el proyecto de investigación “Revisión crítica de los contenidos de la armonía tonal”, que también es una tesis de la maestría en música con énfasis en musicología teórica. Este artículo es un avance del proyecto, y pretende hacer una crítica a la construcción teórica de la armonía tonal, haciendo un análisis comparativo de los tratados más reconocidos por la comunidad especializada, para luego proponer un sistema de estudio de la armonía tonal.

El problema de la teorización

Según Huron (2008), el empirismo, el positivismo, el neo-empirismo y el pos modernismo son corrientes epistemológicas que

tienen relevancia en el escenario de la investigación musical. Por un lado, el pensamiento posmodernista que usa métodos historiográficos, semióticos, deconstructivos y hermenéuticos, que han tenido mayor importancia entre los musicólogos. Y por el otro lado, las corrientes empirista y neo-empirista, que según Huron (2008) tienen aplicación en las ciencias puras, e incluyen abordajes como la modelación, la simulación, el análisis por síntesis y enfoques experimentales; estos no han tenido la misma relevancia en la investigación musical, que los anteriores, posiblemente por la subjetividad que supone la naturaleza de su objeto de estudio, la música.

El enfoque pos modernista se evidencia en la musicología, cuando ésta trata aspectos artísticos: la percepción, la interpretación y la composición. Abordar estos campos de estudios implica métodos de

investigación abiertos y cualitativos, que permitan un análisis subjetivo de los datos; esto debido a que en materia artística no se ha dicho lo último, y siempre habrá lugar a la subjetividad.

La musicología teórica estudia los aspectos sintácticos y semánticos del lenguaje musical, y la evolución de las diferentes formas de construcción y organización de la música, y se divide en: la ritmo-melódica, la armonía, el contrapunto y la morfología (análisis formal); es campo rico en datos, que si bien pueden ser cualificados desde lo estético, también pueden ser cuantificados desde lo científico. Sin embargo, los enfoques cualitativos han sido favorecidos en la construcción de su corpus teórico de musicología teórica, pero ésta se puede nutrir de métodos que busquen objetividad; Huron (2008) aboga por una musicología que use métodos neo-empíricos, en las áreas del conocimiento musical; la carencia de estos permite encontrar con facilidad en la musicología teórica, divergencias conceptuales, ambigüedad en la terminología, y descubrir la ausencia de acuerdos universales.

Morin (1990), respecto a la manera como se estructuran los saberes sostiene que:

Todo conocimiento opera mediante la selección de datos significativos y rechazo de datos no significativos: separa (distingue o desarticula) y une (asocia, identifica) jerarquiza (lo principal, lo secundario) y centraliza (en función de un núcleo de nociones

maestras). Estas operaciones, que utilizan la lógica, son de hecho comandadas por principios <<supralógicos>> de organización del pensamiento o paradigmas, principios ocultos que gobiernan nuestra visión de las cosas, sin que tengamos conciencia de ello (p. 28). La teorización de la armonía, a pesar del enfoque abierto que la ha asistido, ha sido fecunda, toda vez que ha logrado sistematizar la experiencia de los compositores, en unas convenciones generales (pero no universales) que han permitido el avance del constructo teórico de la armonía; sin estas, fuera imposible acceder de manera organizada a la práctica musical de los compositores, y a la estructura interna de su lenguaje. Sin embargo, es difícil encontrar en el estudio de la armonía, pequeñas nociones en función de conceptos, y estos conceptos en función de nociones maestras (categorías), lo que supone que no está clara una jerarquización de los contenidos, ni su articulación con otros contenidos u otros saberes.

Cada autor tratando de configurar una idea desde su entorno lingüístico, cultural, social y académico, que pueda en alguna medida satisfacer las necesidades de su cultura y de su época, ha presentado enfoques que parecen antagónicos, en donde el nivel de asociación y cooperación entre sí, es irrisorio, y en ocasiones solamente tienen en común el objeto de estudio; la composición rigurosa parece ir en dirección contraria a la transformación y desarrollo del

lenguaje. Los enfoques pedagógicos, que agrupan nociones básicas en los libros de texto (usados como texto guía de un curso determinado) y cuyo nivel de profundidad supera apenas lo elemental o lo intermedio, con frecuencia se permiten una reflexión superficial tanto de la historia como de la música misma, y por el contrario, se centran en reglas generales que casi siempre están lejos de la práctica musical concreta, desechando lo que no se puede explicar desde estas.

En medio de la diversidad (necesaria para que haya debate) ha perdido la unidad, (asociaciones y convenciones universales), y las consecuencias son imprecisiones conceptuales (múltiples definiciones de un mismo concepto) y confusiones terminológicas (nombrar diferente una misma cosa).

De la Motte (1989), lo dice de la siguiente manera: “¿Qué nota se duplica en el acorde de sexta? Si consultamos diez libros de texto nos encontraremos con diez respuestas diferentes situadas entre los extremos opuestos representados por Bumke (‘no se puede duplicar la tercera’) y por Moser (‘...de modo que en el acorde de sexta estén más bien equiparadas las tres posibilidades de duplicación’) (p. 15).

De la Motte continúa hablando de la cantidad de posturas, en el tema de las quintas paralelas, y nombra por los menos cuatro autores, todos argumentan posturas que se contradicen entre sí.

El estudio de la armonía sin hacer

relaciones con el contrapunto, la ritmo-melódica, la forma, el análisis formal, y con otras disciplinas como la filosofía, la lingüística, la psicología, la historia, entre otras, se aísla, hace que se profundice aún más en el conocimiento fraccionado, hiper-especializado, y en una visión reduccionista de la música y de la musicología.

Según Morin, el paradigma reduccionista simplifica la complejidad de los fenómenos a una ley; separa lo que está ligado, distingue lo singular de lo múltiple, pero no ve que los dos devienen unidos.

Además, como afirma Morin, “La inteligencia ciega destruye los conjuntos y las totalidades, aísla los objetos de sus ambientes. No puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada. Las realidades claves son desintegradas” (p. 30).

Una perspectiva histórico-evolutiva, en el estudio de la armonía tonal (tesis)

Buscar los orígenes de los conceptos (de la armonía) en la historia, desde la etimología, la semántica; organizarlos taxonómicamente, además contrastarlos con la posición de los tratadistas más reconocidos, se hace necesario en una teoría que ha dejado por fuera muchos detalles. La mayoría de los conceptos de la armonía tonal tienen su origen en periodos anteriores al barroco.

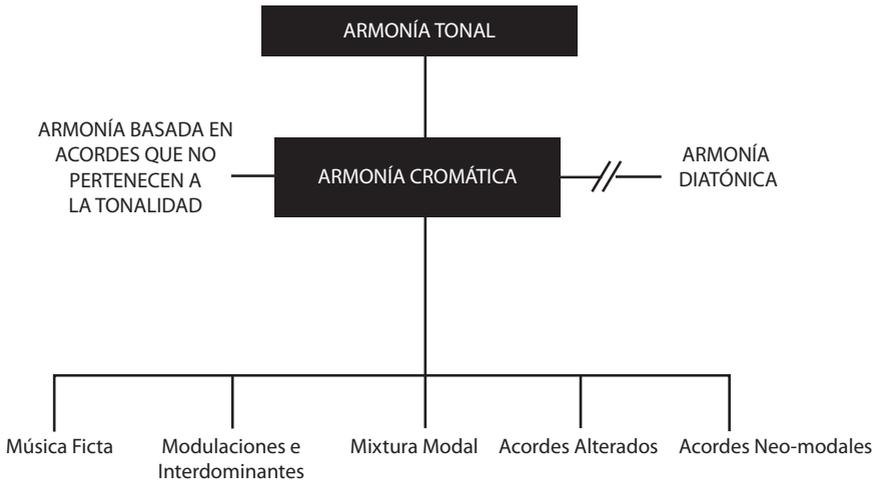
Al superponer el modo auténtico con el modo plagal, en el canto llano,

se venía configurando el concepto de tonalidad. Casi todas las reglas de conducción de voces del estilo tonal tienen su origen en el contrapunto modal. Un análisis profundo del significado de la palabra cadencia permite comprender que estas ya se usaban desde el canto llano y por lo tanto, están íntimamente relacionadas con la melodía. Sin embargo, en muy pocos tratados de armonía es posible encontrar una visión que permita mirar los conceptos de esta manera, ahondando en la historia, la lingüística, la percepción, etc.

Este proyecto se propone dar una mirada a la armonía desde el proceso evolutivo del lenguaje armónico, desde su “descubrimiento”, hasta su instalación como campo de estudio dentro de la teoría musical; desde la armonía diatónica consonante hasta

la armonía cromática a ultranza del siglo XIX; desde las pequeñas nociones hasta los conceptos más complejos. Esto implica profundizar, no solamente en la génesis de ella, sino también en los cambios que se han dado con el discurrir de la música misma, en una forma lógica de nombrar las cosas, en las posturas de los diferentes tratadistas para encontrar similitudes y desacuerdos, en el orden ideal de los contenidos cuando se está en un contexto pedagógico en contraste con la evolución histórica de los mismos, y también con intenciones puramente teóricas o compositivas.

Con la ayuda de un mentefacto conceptual, se muestra a continuación un ejemplo de cómo se estudiaría el concepto de armonía cromática desde este enfoque:



Interpretemos el mentefacto:

p1 La armonía cromática es aquella cuyos acordes no pertenecen a la escala diatónica, lo que significa que estos acordes contienen o están contruidos sobre notas cromáticas (que no pertenecen a la tonalidad).

p2 La armonía cromática pertenece a la categoría de la armonía tonal, la cual estudia la armonía basada en funciones.

p3 La armonía diatónica es otro de los conceptos de la armonía tonal, y se divide en armonía diatónica consonante (triádica) y en armonía diatónica disonante (hipertriádica).

p4 La armonía cromática contiene los siguientes subconceptos: música ficta, modulaciones e interdominantes, mixtura modal, acordes alterados y acordes neo-modales. Nótese que estos siguen una secuencia histórica.

Cabe aclarar que esta manera de aproximarnos a este concepto todavía está en construcción y por lo tanto, sujeta a cambios; no obstante, se trata de mostrar un panorama amplio, que dé cuenta de todos los componentes del concepto y su devenir histórico, los subconceptos que lo forman (infraordinado), lo yuxtapuesto (en este caso el yuxtapuesto o excluido del concepto de armonía cromática es armonía diatónica) y una categoría superior.

Así, se pretende la búsqueda de

un enfoque teórico explicativo que abarque, en la forma más general posible, los contenidos de la armonía tonal, que pueda además, avanzar en una visión histórico-evolutiva del lenguaje armónico, organizando jerárquicamente su contenido interno, desde las nociones elementales, hasta las categorías más abstractas y complejas; mezclando universalidad teórica, con la individualidad, lo subjetivo del arte y la reflexión científica objetiva de rigor, lo que puede ayudar a dar pautas de orden (en lo posible sin llegar al reduccionismo) en una teoría que todavía está en construcción.

Esta investigación requiere un estudio teórico profundo, una búsqueda bibliográfica exhaustiva que permita obtener la mayor cantidad de información posible, para obtener una posición objetiva y precisa del objeto de estudio. Esto conlleva a un análisis crítico de la armonía y de sus componentes, a una búsqueda más allá de los tratados, a poner en balanza en el marco del respeto, lo que ha dicho hasta ahora la tradición autorizada en el campo de la armonía, y a aplicar varios tipos de análisis a la bibliografía: un análisis musical de algunos ejemplos, un análisis semántico y meta-semántico de los textos, y una crítica a la pertinencia y a la claridad de algunos temas y de las diferentes posturas frente a estos.

Bibliografía

Aldwell, Edward y Schacter, Carl. (1979). *Harmony and Voice Leading*. New York: Hartcourt Brace.

De Zubiría, Miguel. (1998). *Mentefactos I*. Fundación Alberto Merani.

De Subiría, Miguel. (1996). *Teoría de las seis lecturas*. Fundación Alberto Merani.

De La Motte, Diether. (1989). *Armonía*. España: Labor.

Huron, David. (1999, 24 de septiembre). The 1999 Ernest Bloch Lectures. The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age. Recuperado el 10 de octubre de 2008 de <http://www.musiccog.ohio-state.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html>.

Kotska, Stefan y Payne, Dorothy. (2000). *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill.

Morin, Edgar. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Piston, Walter. (1995). *Armonía*. Traducción de Juan Luis Milán Amat. España: Labor.