

# TONALIDAD Y VANGUARDIA

## TONALITY AND AVANT- GARDE

Emiliano Seminara / [emiseminara@gmail.com](mailto:emiseminara@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano. Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 19/10/2020 | Aceptado: 13/3/2021

### RESUMEN

El escrito aborda de manera introductoria, para estudiantes iniciales de las carreras de Música y Sonido de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), características generales respecto al sistema tonal y su evolución durante el período comprendido entre los siglos XVII y XIX y la relación de estos postulados generales con las propuestas de ruptura de las primeras vanguardias del siglo XX.

### PALABRAS CLAVE

Tonalidad; vanguardia; atonalismo; serialismo; indeterminación

### ABSTRACT

This paper introduces the general characteristics of the tonal system and its evolution during the period between the seventeenth and nineteenth centuries and the relationship of these general postulates with the proposals of rupture of the first avant-garde movements of the twentieth century for initial music and sound students at the Arts Faculty (FDA) of the National University of La Plata (UNLP).

### KEYWORDS

Tonality; Avant-garde; atonalism; serialism; indeterminacy

Los siguientes textos forman parte del proyecto de investigación *Tensiones y representaciones en la enseñanza de la música contemporánea en clases con ingresantes a las carreras universitarias de música* dirigido por el doctor Daniel Belinche y que se propone, de manera introductoria, analizar los fenómenos artísticos y culturales del siglo xx en adelante, para que las y los estudiantes del Ciclo de Formación Musical Básico (CFMB) y del primer año de la Tecnicatura Universitaria en Sonido y Grabación desarrollen herramientas para comprender las producciones musicales actuales.

Para referirnos al ámbito musical es necesario pensar en dos conceptos fundamentales: la vanguardia y la música popular. Ambas constituyen reacciones frente al arte clásico; una porque conscientemente se propone diluir los principios de aquel y la otra porque inaugura, como plantea Eric Hobsbawm (2012), el acceso masivo a los bienes culturales.

Sabemos que la forma musical es una imagen que se manifiesta como un distanciamiento. Resulta del esfuerzo interpretativo por asimilar lo que ocurre a ciertas previsiones que remiten a un entramado de *prioris* complejo e involucra saberes previos y conceptos de distinta índole, algunos de ellos de naturaleza general: culturales, de organización primaria; y otros específicos de la disciplina: géneros, estilos, materiales y procedimientos.

Cada desvío puede ser considerado como una operación de sustitución respecto a la tendencia planteada como expectativa por la experiencia. La relación entre aquello que se fija como estructura y lo que presenta una obra construye una ficción.

Para nuestra tradición educativa, una de las imágenes de referencia más poderosa para las músicas del siglo xx en adelante es la tonalidad entendida no solo como un sistema de relaciones de jerarquía y de proporción entre un grupo de alturas, sino también en cuanto estructura subyacente que rige la producción musical, al menos, entre los siglos xv y xix.

Al igual que otras concepciones que aparecen en ese período de la historia occidental europea, la tonalidad se constituye como un relato totalizador y universal respecto de la definición de los materiales y las formas posibles dentro del desarrollo musical.

El giro del teocentrismo a la razón, que inaugura en cierta medida a la Edad Moderna, es susceptible de ser vislumbrado en el progresivo

desplazamiento de la música vocal (por lo menos en la iglesia medieval) a una música instrumental pura gobernada por la razón. La segmentación proporcional del ritmo, la afinación temperada, la regulación de las disonancias, la estandarización de las formas, el virtuosismo en el desempeño instrumental y la delimitación del devenir al concepto de desarrollo celular, con la presencia generalmente de un solo material, constituyeron las claves del *a priori* de la inteligibilidad de la música tonal anclando las posibilidades poéticas de la forma en las tensiones entre la previsibilidad y los desvíos en la superficie musical. En otras palabras, se establecen una serie de constantes que conforman una imagen de referencia relativamente fija con la que contrastar interpretativamente lo que ocurre. Como oyentes, la conocemos de antemano y lo que esperamos en esa relación entre memoria y expectativa que propone la música es que se manifieste. En la medida en que eso no sucede, lo que verdaderamente pasa se remite a lo que debería haber pasado.

Lo que intenta la tonalidad es inmovilizar ese sistema de una manera que puede asimilarse a la gramática pero, como veremos, la música se resiste.

Resulta imprescindible considerar que, desde la mirada de la teoría tradicional, la música está determinada por relaciones de tensión y distensión entre el I y el V grado que deben ser resueltas. La sucesiva expansión de esa estructura en secciones de desarrollo con grados de desvío cada vez más lejanos explica, en cierta medida, la evolución del sistema.

Un ejemplo es el preludio 1 de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, donde encontramos una ampliación temporal de la relación armónica I V I. Trabaja con un material inicial a manera de arpeggio que, sucesivamente, es traspuesto delimitando las distintas funciones.

Material inicial:



Figura 1.

Trasposición del material al segundo grado:



Figura 2.

Trasposición del material al quinto grado:



Figura 3.

Hay una zona de primer grado en los cuatro compases iniciales que se compone por los acordes de DoM, Rem, SolM, DoM; los dos compases siguientes sirven de nexo a una región de SolM, primero Lam y luego ReM que introduce el fa sostenido como parte de la escala de sol mayor.



Figura 4.

Luego articula SolM, DoM, Lam, Re7 y la cadencia definitiva a SolM como tónica provisoria. Consecutivamente, comienza el regreso a la tonalidad principal de Do por intermedio del II grado: re menor. Aparece primero Do#º como reemplazo de La mayor luego Re menor, Siº en lugar de SolM que nos lleva hacia DoM, e inmediatamente hay una cadencia FaM, Rem, SolM, DoM que nos instala nuevamente en la tonalidad original.

Si lo analizamos por regiones armónicas vemos lo siguiente:

Acordes: C Dm G C | Am D G Am D G | C#° Dm G C F Dm G C

Funciones Pilares: C G C I D G D G I G C F G C

Regiones tonales: C-----G-----C.

El concepto de desarrollo musical se relaciona directamente con la expansión temporal de las funciones armónicas, ocupando cada región una proporción de la totalidad. A ese procedimiento piramidal de expansión funcional se lo llama plan tonal.

En Wolfgang Amadeus Mozart encontramos una ampliación de la misma idea. La Sonata 16 en C K545 presenta ya una forma estandarizada en su estructura que consta de tres movimientos identificados fundamentalmente por la velocidad: rápido, lento, rápido.

Proponemos a continuación un breve análisis funcional del primer movimiento *Allegro* para describir cómo evoluciona temporalmente el plan tonal.

Comienza en Do mayor sobre los grados I IV y V.

Figura 5.

En esta primera parte se establece Do como tonalidad. Con respecto a la obra anterior notamos una prolongación temporal ya que si bien aparecen los acordes de Fa mayor y Sol mayor, su presencia es casi exclusivamente melódica, mientras que en el plano más grave advertimos la nota Do como una constante.

Figura 6.

A continuación comienza una sección que cadencia en Sol M, estableciéndose una expansión temporal de la relación I-V.

En estos primeros compases de la pieza ya es posible notar cómo los momentos de tránsito y permanencia en cada región de la tonalidad se vuelven más largos. Mozart tarda más que Bach en trasladarse de una zona tonal a otra. Una muestra de ello es que permanece en Sol desde el compás 12 hasta el 28. Luego de repetir inicia un recorrido hacia Fa, cuyo lugar de llegada con algunos puntos intermedios es el compás 42 en el que se presenta el mismo material del inicio, ahora en Fa mayor:

Figura 7.

A continuación, comienza el regreso hacia Do mayor pasando por Sol Mayor. Al igual que en la obra de Bach hallamos un plan tonal Do, Sol, Fa, Sol, Do, que puede reducirse a Do, Sol, Do.

En el romanticismo se acentúa esta idea de prolongación temporal del plan tonal a partir del planteo de secciones de la obra en regiones armónicas que gradualmente van dejando de ser las funciones pilares diatónicas de la tonalidad principal.

En el ejemplo que analizamos de Mozart, en el tránsito hacia Fa Mayor se propone una cadencia sobre Rem incluyendo un La mayor.

Figura 8.

Aparecen muchas notas que no se corresponden con la tonalidad de la obra.



Figura 9.

Cuando este procedimiento se amplía, se incluyen regiones tonales cada vez más lejanas y disonantes. Esta idea de modulación se comprime y se vuelve casi constante hacia fines del Romanticismo.

**Nº 8** *Molto agitato*

F#m                      G#mb5 C#7                      F#m                      G#mb5 C#7  
 |                                      ||                      V                                      |                                      ||                      V

D#mb5 G#7                      C#mb5 Fa#7                      Fa7                      E                                      C#

Figura 10.

En este fragmento inicial del *Preludio 8* de Frédéric Chopin se utilizan, en el tercer compás, gran cantidad de sonoridades ajenas.

Esta progresiva ampliación en la incorporación de disonancias complejiza las relaciones entre lo esperable y lo que la obra propone —que en un principio era I-V-I— a un número de posibilidades mucho más vasto y

y menos predecible, al mismo tiempo que debilita la percepción de los vínculos de tensión y distensión. Para algunos autores, entre los que podemos destacar a Arnold Schoenberg y Theodor Adorno, esta gradual «emancipación de la disonancia» termina por desembocar en la música no tonal.

## LA MÚSICA DE LAS VANGUARDIAS

La vanguardia musical es un concepto que reúne un conjunto de obras compuestas fundamentalmente en Alemania, en Francia, en Estados Unidos y, posteriormente, en algunos países no centrales de Europa, como por ejemplo Polonia, Hungría y Rusia en el período comprendido entre la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

La característica general en todas estas producciones es el abandono de la tonalidad como metarrelato en la construcción formal. Si bien es posible identificar en cada región, en cada compositor y, muchas veces, hasta en cada música, características compositivas exclusivas, es menos común en las corrientes analíticas contemporáneas encontrar nociones generales que favorezcan una mirada en torno a criterios de agrupamiento de producciones muy disímiles en su apariencia sonora.

## ORDEN Y PROGRESO

La tonalidad no se circunscribe, como dijimos antes, a una cierta relación de tensión y distensión de alturas y funciones, ni a la selección de un repertorio acotado *a priori* de notas. Instauro una concepción sistémica universal de totalidad que rige las proporciones formales y rítmicas, los movimientos melódicos, los climaxes, la instrumentación, la textura, los timbres, y las posibilidades de desarrollo.

La forma se presenta como un *a priori* cuya cristalización paradigmática se encarna en lo que, genéricamente, tomando como referencia, entre otros, a Charles Rosen (1994) se conoce como la *Forma Sonata*. Una organización tripartita que puede ser analizada en paralelo con la estructura del cuento clásico: una introducción más estable donde se presentan los personajes y sus características, un nudo o situación conflictiva que moviliza la narración y una resolución del conflicto planteado. En el caso de la música, la primera parte instauro la tonalidad en la que va a desarrollarse la obra, el momento de inestabilidad o conflicto se ofrece como modulación a tonalidades más o menos lejanas según la época y, finalmente, se resuelve volviendo a la tonalidad principal.



Cada uno de estos tránsitos tonales se encuentra reglado por normas de enlace de los acordes y de control de las disonancias que contribuyen a determinar en la crítica y el público un conjunto de correcciones e incorrecciones en términos lingüísticos que tienden a la delimitación del gusto y enmarcan la interpretación en un sistema estable de expectativas, a partir del cual es posible entender los desvíos en cuanto sustituciones de aquello predeterminado estructuralmente.

Como señala Adorno (1970), estos desvíos se van acumulando en los materiales y como consecuencia posibilitan, en el transcurso de la historia, grados mayores de alejamiento de aquella estructura estable subyacente que, paulatinamente, se vuelve más compleja y con mayor cantidad de información.

Este último posicionamiento, el de pensar el material como una acumulación de experiencias, sirve de anclaje para explicar uno de los conjuntos de producciones de principios de siglo XX en el cual pueden englobarse el atonalismo libre, el dodecafonismo, el serialismo, el *Tratado de los objetos sonoros*, de Pierre Schaeffer [1966] (2008), las primeras producciones electroacústicas y mixtas surgidas del Instituto de Investigación y Coordinación en Música/Acústica (IRCAM) y los cursos de verano de Darmstadt.

Tanto Schonberg como Adorno (1975) postulan que el desarrollo del material tonal va asimilando la disonancia en la escucha en una evolución desde Bach a Richard Wagner, pasando por Mozart y Ludwig van Beethoven. Ese proceso, desde la instauración y cristalización de la tonalidad en el siglo XVII, llega a una saturación tal a finales del siglo XIX que concluye en la desarticulación del sistema o, como ellos la llamaron, en la emancipación de la disonancia.

## LA ABSTRACCIÓN INTERVÁLICA COMO MATERIAL

El primer número del *Opus 11* de Schonberg (1909) se presenta como una pieza para piano que se construye a partir de la formalización de un material descendente inicial compuesto por una tercera y un semitono. El ritmo es métrico, la textura es una melodía acompañada, se mantiene la proporción duracional entre las partes (es simétrico) e, incluso, la alternancia entre secciones de estabilidad e inestabilidad motívica que recuerda a los sujetos y episodios de Bach, y también el procedimiento de transposición a diferentes alturas de ese material inicial rememora a una secuencia propia del contrapunto tonal. Sin embargo, la obra suena a otra cosa.

## Drei Klavierstücke, Op. 11

Three piano pieces (1909)

1.



Figura 11.

El material es el intervalo, un objeto en sí mismo que no está predeterminado a cumplir una función dentro de un sistema como afirma John Cage (2002) y, en este sentido, la expectativa interpretativa se irá construyendo en la medida en que la obra avanza. No obstante, la permanencia de gestualidades conocidas nombradas anteriormente otorga un cierto anclaje a la interpretación.

Este último rasgo se instaló como una de las principales preocupaciones para aquel grupo de compositores: la innovación en el material no determinaba por sí misma nuevas condiciones de formalización para la música o, dicho de otra manera, las técnicas compositivas seguían siendo las mismas que en los últimos cuatrocientos años.

## LA MUERTE DEL SUJETO

Con estadios intermedios, el concepto de emancipación de la disonancia que da inicio a este proceso, se fue transformando en un criterio de emancipación de todos los parámetros posibles de la música concibiendo una técnica llamada serialismo integral.

En *Structure IA*, de Pierre Boulez (1951), hay un orden preestablecido para las alturas, el ritmo, las intensidades y los ataques. Cada uno está compuesto por doce valores distintos que se irán combinando alternadamente previendo para cada repetición una versión variada de cada una de las series.

La partitura propone lo siguiente:

*Structure 1a*

a. Alturas

Eb D A Ab G F# E C# C Bb F B

Cada uno de los pianos utilizará la forma O ó la I de esta serie únicamente, nunca al mismo tiempo.

b. La serie de duraciones está dodecafonizada, es decir, que se toma un valor básico de duración y luego se lo multiplica desde 1 hasta 12. En esta pieza la unidad es la fusa, por tanto el valor duracional máximo es la negra con doble puntillo.

c. Las intensidades también están escaladas en doce pasos desde muy piano a muy fuerte:

1. pppp
2. ppp
3. pp
4. p
5. quasip
6. mp
7. mf
8. quasif
9. f
10. ff
11. fff
12. ffff

d. Por último, los modos de ataques, lo que en el piano equivaldría a las variaciones tímbricas, están ordenados según la siguiente serie, también de doce pasos:

1 acento 2 detache 3 staccato 4 tenuto 5 legato 6 detache-acento 7 stacc.-acento 8 detache-tenuto 9 detache-leg. 10 ataque súbito 11 sfz 12 ord.

El serialismo pretendió reemplazar el nivel estructural subyacente en la tonalidad. El procedimiento serial pudo, en cierta manera, proponer una alternativa para la composición en obras de mayor duración, pero, por la cantidad de información y los altos índices de variación, la serie original para cada parámetro se volvió ininteligible para los oyentes, de manera tal que las operaciones retóricas de sustitución extraviaban su referencia en la serie inicial generando una sensación auditiva de caos. Mientras tanto, en Estados Unidos, Cage, Morton Feldman y Henry Cadwell forjaban el mismo efecto sonoro partiendo desde el azar. Cage compone sorteando los sonidos con el *I Ching* como herramienta, advirtiéndonos que la ilusión del control total, como lo llama Diego Fischerman (1998), provoca el mismo tipo de obras que la ilusión del descontrol total. En los dos casos se trata de anular la intervención del compositor. Cada uno construye una herramienta que, por sí sola, determina la obra. La música se emancipa tanto que intenta diluir la huella subjetiva en las decisiones sobre los materiales.

El mismo fundamento emerge con otras cualidades en la música electroacústica. En ella, lo que se elimina son los ejecutantes. En Cage (2002) y en Boulez (2009), podemos localizar afirmaciones similares respecto de las posibilidades mayores que brinda una música que no esté subordinada a las limitaciones humanas en la ejecución instrumental.

Los extremos se convierten en fundamentalismos teóricos, la cualidad poética de las obras queda subordinada a los planteos intelectuales y se presentan como pruebas empíricas de lo posible.

Uno de los casos más evidentes y transitados se manifiesta en 4'33'' (1952), de Cage, una obra donde el material principal es solo la idea e instala, por primera vez, el silencio en el centro de la escena compositiva académica.

El compositor propone la obra como una manera de hacer permeables los límites. Al estar en silencio, los sonidos que se producen en la sala constituyen aleatoriamente la composición. De manera tal que lo propuesto por la *performance* es un concepto que incluye no solamente al silencio como material, sino también la posibilidad de una forma solo acotada por la duración que se presenta cada vez de una manera distinta, según los sonidos que se produzcan aleatoriamente sin control del compositor ni de los ejecutantes.

Lo que consigue ligar los casos expuestos es una concepción acerca de una cierta coherencia estructural de la música, en cuyo descubrimiento se fundamenta la actividad del intérprete en cuanto lo que suena responde a relaciones subyacentes. En alguna medida, todas estas corrientes compositivas trataron de reemplazar la estructura que brindaba la tonalidad por otras, en la mayoría de los casos menos audibles y más cercanas a la especulación intelectual. Estructuras que no son permeables al campo sensible sino por medio de una excesiva racionalización. Es posible que por esta razón se conviertan en músicas para públicos altamente especializados que encuentren la satisfacción más en la racionalización especulativa que en la experiencia sensible.

## LA CONSONANCIA SIN TONALIDAD

Otro conjunto de músicas que se produjeron a principios del siglo xx concretaron puntos de fisura con la tonalidad partiendo de premisas compositivas diferentes y generando, en términos sonoros, resultados también muy distintos.

Si bien, como en los casos analizados anteriormente, resulta difícil agruparlos, es posible pensar en un grupo compuesto por compositores como Ígor Stravinsky, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, entre otros.

El aspecto que permite nuclear estas producciones encuentra su fundamento en un cierto modo de construcción formal con cualidades comunes: la elección de escalísticas no tonales consonantes, como por ejemplo escalas modales, escalas por tonos, hexatónicas, pentatónicas. El desarrollo rítmico en el plano acentual generalmente se vincula a la influencia de patrones rítmicos populares.

Y, fundamentalmente, un tipo de tratamiento formal que algunos autores han denominado como *mosaico*, que consta del establecimiento de partes fijas que se van sucediendo y/o superponiendo de diferentes maneras. Cada sección puede ser pensada como un material en sí mismo que no va a ser desarrollado a lo largo de la obra, como sucede en la música tonal, sino que se van resignificando según la disposición en la que van apareciendo. El cambio más característico de este conjunto de producciones respecto de la tonalidad se da al nivel de las operaciones de formalización que ya no aplican sobre el material tonal, según la época, denominado de distintas maneras como motivo, célula, sujeto, etcétera. Sino que se opera a otro nivel que inaugura una concepción objetual de cada una de las secciones mínimas dentro de la obra.

## COMENTARIOS FINALES

La tonalidad no se termina con la aparición de las vanguardias, basta con ver los programas de los teatros (o de muchas carreras de formación superior) y, aun desde una mirada crítica respecto de su relación en términos valorativos con otro tipo de producciones, ya sean de vanguardia o populares (de las que nos ocuparemos en otra ocasión), resulta necesario esquematizar algunas de las condiciones generales en las que se cimienta el sistema, en tanto las imágenes de referencia interpretativas remitan a él. Si el sentido emerge en las disrupciones, es posible que los rasgos identitarios de la música también.

## REFERENCIAS

Adorno, T. (1975). *Filosofía de la nueva música*. Frankfurt am Maim, Alemania: Suhrkamp Verlag.

Adorno, T. (1970). *Reacción y progreso y otros ensayos*. Barcelona, España: Tusquets.

Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Conserjería de Educación y Cultura de la región de Murcia, Fundación Cajamurcia.

Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid, España: Ardora ediciones.

Feldman, M. (2012). *Pensamientos verticales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Fischerman, D. (1998). *La música del siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Hobsbawn, E. (2012). *La era del imperio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Crítica.

Rosen, C. (1994). *Formas de sonata*. Barcelona, España: Labor.

Schaeffer, P. [1966] (2008). *Tratado de los objetos musicales* (A. Cabezón de Diego, Trad.). Madrid, España: Alianza.