

(pensamiento), (palabra)... Y obra

(Pensamiento), (Palabra) y Obra

ISSN: 2011-804X

phacostas@pedagogica.edu.co

Universidad Pedagógica Nacional

Colombia

Skriagina, Svetlana; Pineda Bedoya, Andrés
Analizando la armonía en la composición neomodal y neotonal
(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 8, julio-diciembre, 2012, pp. 4-23
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165160002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Pensamiento

ANALIZANDO LA ARMONÍA EN LA COMPOSICIÓN NEOMODAL Y NEOTONAL

*Svetlana Skriagina
Andrés Pineda Bedoya*

Resumen

El artículo presenta el análisis armónico que se hace a la música neomodal y neotonal. Ello hace posible ubicar el acorde como la categoría que despliega la diversidad del uso según su estructura, perfil sonoro y relaciones funcionales. No obstante, la incorporación del acorde como estructura vertical se encuentra determinada por el sistema que genera todos los elementos armónicos. Si bien el acorde es un elemento presente en la organización de diferentes sistemas musicales, para neomodalidad y neotonalidad este representa características adicionales, determinadas por variedad de escalas, estructuras interválicas de distinta índole y relaciones funcionales complejas. Como resultado del análisis armónico, ha de tenerse en cuenta que su realización parte, no solo de identificar el acorde y sus relaciones funcionales enmarcado en los sistemas sonoros organizacionales, sino también del amplio conocimiento sobre la producción musical y el contexto histórico y estético que pone en relieve la música contemporánea en el medio académico.

Los ejemplos analizados que contiene el artículo, pretenden hacer una contribución para fortalecer y enriquecer el discurso académico en el campo disciplinar musical y, por ende, extender la invitación a docentes y estudiantes para interesarse por el estudio de la música erudita contemporánea.

Palabras clave:

Análisis armónico, formaciones verticales, neomodalidad, neotonalidad, siglo XX, armonía.

Analyzing Harmony in Neo-modal and Neo-tonal Composition

Abstract

This article presents the harmonic analysis which is applied to neo-modal and neo-tonal music. This makes it possible to locate the chord as a category that displays the diversity of its use according to its structure, sound profile and functional relations. Nevertheless, the incorporation of chords as vertical structures, is determined by the system that generates all the harmonic elements. While a chord is an element that is present in the organization of different musical systems, for neo-modality and neo-tonality, it represents additional characteristics, determined by variety of scales, different types of intervallic structures and complex functional relations. As a result of the harmonic analysis, it must be taken in to account that its development begins, not only from identifying the chord and its functional relations framed in the sound organizational systems, but also from the wide knowledge of musical production and the historical and aesthetic context which highlights contemporary music in the academic field. The analyzed examples in this article, are aimed at making a contribution to strengthen and enhance the academic discourse in the disciplinary field of music and, thus, extend the invitation to teachers and students to find an interest in the study of contemporary classical music.

Key words:

Harmonic analysis, vertical formations, neo-modality, neo-tonality, 20th century, harmony.

Analisando a harmonia na composição neo-modal e neo-tonal

Resumo:

O artigo apresenta o análise harmônico que se faz a musica neo-modal e neo-tonal. Isso faz possível localizar o acorde como uma categoria que espalha a diversidade do uso seguindo a sua estrutura, perfil sonoro e relações funcionais. Apesar disso, a incorporação do acorde como estrutura vertical, se encontra determinada pelo sistema que gera todos os seus elementos harmônicos. Então, o acorde é um elemento presente na organização de diferentes sistemas musicais, para a neo-modalidade e neo-tonalidade, este representa características adicionais, determinadas pela variedade de escalas, estruturas interválicas de distinta índole e relações funcionais complexas. Como resultado do análise harmônico, deve ter-se em conta que sua realização parte, não somente de identificar o acorde e suas relações funcionais enquadrado nos sistemas sonoros organizacionais, mas também do amplo conhecimento sobre a produção musical e o contexto histórico e estético que situa em relevância a musica contemporânea no meio acadêmico.

Os exemplos analisados que contem o artigo tentam fazer um aporte para fortalecer e enriquecer o discurso acadêmico no campo disciplinar musical e esticar o convite a professores e estudantes para acordar o interesse pelo estudo da musica erudita contemporânea.

Palavras chave:

Análise harmônico, formações verticais, neo-modalidade, neo-tonalidade, século XX, harmonia.

La música del siglo XX ha configurado diversos estilos musicales en los que uno de sus elementos característicos es la armonía. Esta puede ser considerada una disciplina muy amplia, posterior al estudio sistemático de los cursos de teoría musical que forman parte de la formación universitaria, lo que significa la constante cualificación de los docentes expertos en las áreas de armonía y teoría en general. En este sentido, se ha recogido un amplio material que sirve como insumo para hacer análisis armónico, desde la perspectiva de dos sistemas que estructuran parte de la música del siglo anterior: neomodalidad y neotonalidad.

Es necesario comprender que el análisis armónico que se hace a las obras musicales o fragmentos de ellas, no es un simple listado de sonoridades verticales. Una vez identificados los elementos armónicos, se sugiere determinar las relaciones que se establecen entre todos ellos. Por ejemplo, consonancias-disonancias, grado de disonancias y la métrica, tipo de acorde y la sintaxis, etc. Posterior al análisis de estas relaciones, se define el sistema que genera el acorde y su función, lo que diferencia este tipo de análisis del que se realiza para la tonalidad clásico-romántica, la que maneja un único prototipo funcional (linealidad: tónica – subdominante – dominante) previo al análisis armónico.

De manera especial se enfatiza en este aspecto, puesto que los sistemas neomodal y neotonal suponen una gran variedad de relaciones funcionales posibles que surgen específicamente del contexto de cada obra. En esta perspectiva, se puede afirmar que la representación teórica es posterior al establecimiento de los elementos armónicos y sus relaciones sistémicas, creando un marco conceptual que da sentido, significado y carácter expresivo musical a la armonía.

El objetivo del artículo es ofrecer un material para el análisis armónico. Por ello, no se considera necesario introducir material teórico que explicita cada fenómeno de armonía como concepto para el trabajo práctico. Sin embargo, se incluye la información teórica introductoria suficiente para guiar el análisis, puesto que el sistema completo de conocimiento de armonía del siglo XX está en numerosos trabajos teóricos pertenecientes a distintas escuelas musicológicas.

El análisis está destinado para varios propósitos. Uno, el docente inquieto y preparado, que estudie autónomamente el material armónico y diversas formas de sus relaciones funcionales en la música contemporánea. Otro, el enriquecimiento de la asignatura de armonía con un material que facilite el proceso de enseñanza-aprendizaje de la armonía contemporánea en la formación superior universitaria. Pero el propósito más importante se refiere a la configuración de conocimiento sólido sobre la armonía neomodal y neotonal, como parte de los lenguajes expresivos del siglo XX, indispensable para la formación de compositores, musicólogos, pedagogos e intérpretes.

El análisis de la armonía neomodal y neotonal abre la posibilidad del desarrollo intensivo del oído musical (Jolopov, 1996), dado que lo que se escucha y se comprende hace referencia a la capacidad de discernir variedad de estructuras armónicas, a través de correctas representaciones mentales sonoras. Una meta formativa para el contexto universitario, es propiciar y extender el desarrollo del pensamiento musical mediante la apropiación cognitiva que subyace a nuevos lenguajes musicales, particularmente para la armonía neomodal y neotonal. Así las cosas, aprender a escuchar e identificar las entidades sonoras, supone un trabajo intelectual presente en cualquier actividad creativa compositiva y/o de interpretación. Por consiguiente, las nuevas generaciones de compositores, educadores e intérpretes, deben tener en su estructura cognitiva un conjunto de representaciones sonoras referentes a la armonía del siglo XX, para poder crear y comunicar los discursos actuales con lenguajes contemporáneos.

Los fragmentos de las partituras que fueron analizados, corresponden a obras de compositores universalmente reconocidos, así como a la producción de autores latinoamericanos y colombianos. En este sentido, el material presentado constituye una herramienta metodológica adecuada, puesto que acerca al lector a las recientes teorizaciones sobre repertorios, tanto de las escuelas tradicionales como las del contexto latinoamericano. Particularmente, involucra ejemplos de obras de compositores colombianos que, al ser material de análisis para la formación musical, permiten establecer puentes entre las prácticas compositivas centro europeas y norteamericanas con las de los autores nacionales.

Condiciones cognitivas para el análisis armónico

En el contexto académico, llevar a cabo un análisis armónico exige las siguientes condiciones, según Jolopov:

1. Excelente escucha-comprensión de la música.
2. Una sólida y fundamentada formación teórica.
3. Demostración práctica del proceso de análisis. (Jolopov, 1996)

En cuanto a la escucha, hace referencia a aquellos procesos que paulatinamente estructuran representaciones auditivas, las que requieren de la capacidad para discernir sonoridades horizontales y verticales, en directa relación con la percepción métrica, rítmica y tímbrica, a partir del aprendizaje del solfeo. Paralelo a ello, la formación es complementada mediante la relación de los elementos musicales aprehendidos con una praxis musical. Comprender la música se hace inteligible cuando se tiene la capacidad de abstraer todos los elementos musicales, intencionalmente adquiridos, presentes en diferentes manifestaciones musicales, los cuales, en primer orden, corresponden a la tonalidad armónica. Esto último es posible siempre y cuando el desarrollo auditivo esté ligado a la teoría musical, es decir, cuando surge comprensión de las normas y principios que determinan la organización de los entes sonoros. Cuando los elementos expresivos (melodía, armonía, metro-ritmo, etc.), adquieren status de categorías, mediante las cuales opera el nivel racional del pensamiento musical, se logra la comprensión musical en su totalidad.

En la medida en que los procesos de asimilación auditiva y aprendizaje de los conceptos teóricos se complejizan, mayor será el desarrollo del pensamiento musical. En esta perspectiva, la buena escucha y sólida formación teórica, son la base cognitiva para realizar complejos procesos analíticos como los que se dan en la música neomodal y neotonal.

Como consecuencia, la demostración práctica del proceso analítico (que para Jolopov corresponde a la condición de mayor relevancia), requiere de un estudio sistemático guiado por un pedagogo experto. Este debe poseer un amplio conocimiento de la producción musical contemporánea, y tener claridad sobre el tipo de obra y de compositor objeto del análisis. Además, debe manejar la disciplina de la armonía partiendo del fundamento epistemológico que genera conocimiento sobre la misma, y complementar el saber específico con el conocimiento de la historia de la música, de la estética y de otras disciplinas afines, que enriquezcan la demostración práctica mediante el discurso verbal.

Análisis armónico: neomodalidad y neotonalidad

Cuando se habla de la música del siglo XX, se comprende lo tonal y lo modal como sistemas estáticos, distanciados de las nuevas corrientes que fueron emblemáticas para la evolución de la música erudita hasta la primera mitad del siglo pasado. No obstante, en la música neomodal y neotonal las principales coordenadas de armonía -verticalidad y horizontalidad- configuran novedosos significados, acordes con las características de la armonía del siglo XX.

La verticalidad en la armonía de la música del siglo XX, tiene como norma el libre uso de la disonancia y el enlace entre cualquier consonancia y/o disonancia. Así mismo, la horizontalidad armónica posibilita emplear el acorde cromático y el grado cromático junto con la diatónica tradicional. Cabe anotar que el libre uso de la disonancia y el cromatismo se encuentra en todas las técnicas que surgen en el siglo XX; evidentemente, neomodalidad y neotonalidad no representan excepción a la norma global.

La funcionalidad de los elementos armónicos se caracteriza por la relatividad condicionada al sistema que los contiene. Para la armonía neotonal se trata de la transformación de las funciones tónica, subdominante y dominante que, aunque conservan su esencia, pueden ser representados

no solo por el acorde, sino por otros elementos como por ejemplo: un sonido, un grupo de acordes o incluso campos sonoros. Para la armonía neomodal, la funcionalidad se manifiesta a través de la forma cuando surgen condiciones temáticas y estructurales, mediante las cuales se establecen relaciones entre los elementos que determinan el ordenamiento de la progresión armónica. Las características generales de la armonía neomodal y neotonal, se concretan en cada caso particular; es decir, la obra o el fragmento de cualquiera de las dos técnicas tendrá una presentación singular. Para explorar dicha singularidad se necesita aplicar un conjunto de elementos analíticos que faciliten su comprensión y aprehensión.

En la realización práctica del análisis armónico es aconsejable centrar la atención, en primer lugar, sobre los acordes y sus estructuras interválicas y, en segundo lugar, sobre sus propiedades armónicas: funcionales y colorísticas. Teniendo en cuenta que el material armónico presenta amplia variedad de estructuras, tiene sentido hacer una demostración del tipo de acorde que se encuentra en las composiciones neomodales y neotonales.

Formaciones verticales - estructura del acorde

Para este escrito se han seleccionado intencionalmente algunos análisis de los fragmentos de obras compuestas por autores latinoamericanos y colombianos, para resaltar la importancia que tienen en nuestro contexto educativo. En esta misma línea, es apropiado tener en cuenta que la armonía contemporánea contempla los siguientes aspectos básicos:

- a) Surgimiento de nuevas estructuras para el acorde, diferentes a la tradicional por terceras.
- b) Nuevas formas de relaciones de los acordes y nuevos tipos de funcionalidad armónica.
- c) Uso sistemático de la escala de doce sonidos, organizados tanto en el sistema neotonal como en el neomodal y atonal (incluyendo la técnica dodecafónica).
- d) Existencia de escalas distintas a la diatónica y a la cromática.

El análisis armónico debe iniciar por la observación, identificación y descripción de las formaciones verticales que se encuentran en la composición. Cabe aclarar que la teoría de la armonía contemporánea clasifica los acordes según su estructura interválica, puesto que el lenguaje armónico, al lado de la estructura por terceras, dispone de otras: cuartas-quintas, segundas-séptimas, acorde cluster y una variedad de combinaciones interválicas: acordes con estructuras mixtas, además de poliacordes.

A continuación, tres análisis sobre la estructura del acorde.

Por cuartas y quintas

En la trama temática, los acordes por cuartas pueden actuar con autonomía y pueden estar en relación con otros de distinta estructura interválica. Sin embargo, en la mayoría de los casos interactúan con los acordes por terceras. En cuanto a sus inversiones, no existe un único punto de vista, dado que algunos autores consideran la inversión como una estructura independiente; otros aceptan las inversiones cuando su estructura interválica consta de tres o cuatro sonidos. La progresión con estos acordes es armónicamente fluida.

Para reconocer con claridad el acorde cuartal, se debe tener en cuenta que en él, cuando se invierte, no siempre se asume la cuartalidad por la cantidad de notas que lo conforman; es decir, los intervalos que se presentan pueden confundirse con un acorde de interválica mixta. Por consiguiente, lo que lo identifica en la progresión es el movimiento paralelo de las voces y la repetición estable de la distribución de las notas en el enlace de los acordes.

Claro ejemplo de ello se encuentra en la “Danza de la moza donosa”, de A. Ginastera, obra neotonal donde los acordes, en su gran mayoría, están formados por cuartas justas y aumentadas.

Por ejemplo, en el segundo compás del fragmento, en la mano derecha se encuentran las notas re-sol-do (cuartas justas) en enlace con do-fa-si, seguido por si-mi-la# (justa y aumentada), volviendo a do-fa-si, sucesivamente.

Danzas Argentinas

Danza de la Moza Donosa

A. Ginastera

Piano

El enlace de los acordes resulta ser melódico, determinado por el movimiento paralelo de las partes del acorde. Dicho movimiento inhibe totalmente la relación consonancia-disonancia que se presentaría si se tratara de acordes por terceras.

No obstante, los acordes se encuentran en la primera inversión, puesto que la nota grave es la segunda nota del acorde que se duplica en la voz aguda. La fundamental del acorde y la tercera nota en orden ascendente, forman un intervalo de segunda, que duplica la melodía a distancia de cuarta y quinta de la voz superior, como se puede apreciar a partir del segundo compás así: sol-do-re-sol, fa-si-do-fa, mi-la#-si-mi, fa-si-do-fa y etc.

El enlace demuestra la tipificación del movimiento paralelo de las voces y la simetría del acorde -cuarta-segunda-cuarta- por la duplicación de la segunda nota en la voz superior.

En todo el ejemplo se presenta un único acorde no cuartal. Corresponde al ubicado en el tercer compás, sexto tiempo, notas re#-la-sib-re#. Este es un acorde de intervállica mixta, utilizado a propósito de la conservación del flujo paralelo de las voces, acorde que resulta ser, acústicamente, una cuarta justa.

Inversión del acorde

Por segundas y séptimas

Los acordes por segundas y séptimas son formaciones verticales que se presentan en grupos de tres y/o cuatro notas. Algunas veces, el acorde por séptimas resulta ser algún tipo de inversión del acorde por segundas. En “Microcosmos 144” de B. Bartok se puede apreciar con claridad cómo se utilizan estos acordes.

Las notas sol-sol#-la-sib, que aparecen como bloque vertical en el primer compás del fragmento, constituyen el acorde por segundas menores. Este acorde resuelve por movimiento contrario, en las voces externas (fa# bajo - si soprano), dando como resultado otro acorde por segundas pero mayores (fa#-sol#-la-si). En este caso es importante destacar el hecho de que las voces internas se mantienen, casi como notas pedales. La estructura interválica de la primera semicorchea es de segundas menores; al hacer el movimiento contrario en las voces externas, como si se tratara de la resolución del acorde anterior, este varía su estructura, provocando un efecto sonoro interesante y una sensación de resolución, debido a los intervallos de segunda mayor entre bajo-tenor y alto-soprano.

Microcosmos No. 144

B. Bartok

Molto adagio, mesto ♩ = 56

Piano

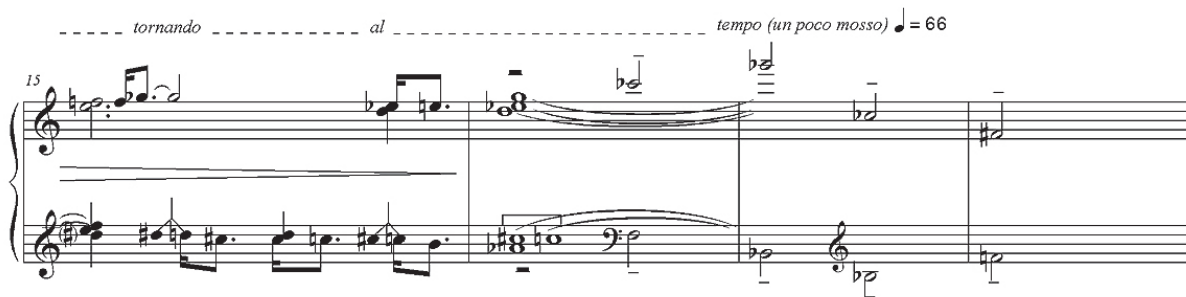
p

(sempre simile)

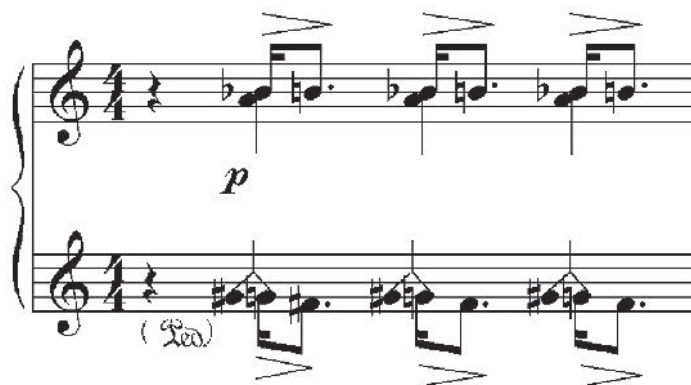
poco string.

----- tornando al tempo

poco string.



En el segundo compás se mantiene las notas sol#-la a modo de pedal y continúa el movimiento contrario de las voces externas, dando como resultado un acorde de interválica mixta. Esto debido a la inclusión de terceras a la estructura del acorde mib-sol-sol#-la-sib-re. Sin embargo, entre las voces grave y aguda, se forma el intervalo de séptima. Ello puede interpretarse como la inversión del acorde por segundas, aunque este posea más de cuatro notas. El intervalo de séptima del acorde es reafirmado por la sonoridad de séptima mayor (mib-re), en el tercer y cuarto tiempos del mismo compás.



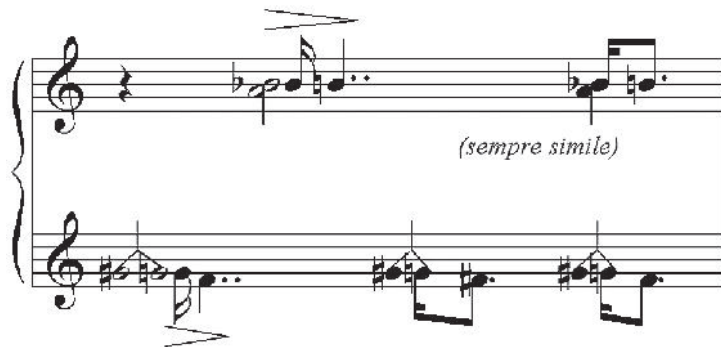
Es necesario aclarar que, a lo largo del fragmento, se presentan dos bloques temáticos. El primero contiene el acorde por segundas y su variación interna; su diseño rítmico consta de corcheas y semicorcheas y sus características tímbricas pertenecen al registro medio del piano. En el segundo se encuentra el intervalo de séptima: es una blanca y su perfil tímbrico está enmarcado en los registros grave y agudo del piano. Los dos bloques están en permanente contraste y variación a lo largo del ejemplo.



A partir del tercer compás, el primer elemento temático –acorde por segundas- cambia rítmicamente sumado a una variación métrica. En la mano izquierda se encuentran las notas sol-sol#, en el primer pulso del compás; en la mano derecha aparecen las notas sib-si, en el segundo pulso del compás. Esta desintegración métrica de la verticalidad tiene como consecuencia imitación de voces melódicas, sin dejar de ser acorde.

En el tercer pulso del compás cuarto, en ambas manos, suena de nuevo el intervalo de séptima mayor lab-sol. En este punto del desarrollo temático, el intervalo vuelve a aparecer sobre el primer pulso del quinto compás, cambiando a la octava inferior en la mano izquierda, dando otro efecto tímbrico. Esta variación resalta la importancia del valor constructivo del intervalo de séptima para el perfil temático de la obra en general.

Analizando el comportamiento de los dos elementos temáticos, se puede concluir que ambos se someten tanto a la variación metro-rítmica, como a la trasposición de alturas. Esto sumado al uso del acorde como ente colorístico, define el proceso de organización temática.



Poliacordes

El poliacorde es un conjunto de dos o varios acordes que suenan simultáneamente, que contiene dos o más planos de la poliarmonía. Como unidades constituyentes pueden integrarse a su estructura acordes por terceras (los más típicos), por cuartas, por segundas y/o mixtos. La cantidad y combinación textural de esas unidades determinan la densidad del poliacorde y su contenido colorístico, unidades que pueden ser nombradas como subacordes. Para el análisis del poliacorde, es importante separar y definir cada subacorde, dado que estos poseen su propio carácter expresivo y estructura individual.

Se debe tener en cuenta el papel que cumple la poliarmonía, dependiendo del sistema en que se encuentre. Con frecuencia se asocia poliarmonía con politonalidad. Sin embargo, poliacorde es un recurso armónico importante en distintas técnicas compositivas tanto neotonales como no tonales, (incluyendo polimodalidad de Messiaen). En la politonalidad, los subacordes del poliacorde son fácilmente identificables porque pertenecen a distintas áreas tonales, incluso cuando ellos son de la misma estructura interválica. En otros sistemas los subacordes, que se encuentran en distintos planos sonoros, pueden identificarse gracias a los rasgos individuales dados por su contraste en textura y timbre que, a su vez, está frecuentemente reforzado por la diferencia estructural de cada uno.

Para identificar el poliacorde en la politonalidad, se analiza el Concierto para piano y orquesta del compositor colombiano Jesús Pinzón Urrea.

En el Concierto para piano y orquesta I. Apertura ¹, el poliacorde está construido por dos subacordes. El superior (mano derecha), una tríada la-do#-mib con notas adicionales sib-fa#, y el inferior (mano izquierda), un acorde de séptima la-do#-mib-sol. En este caso, el tipo de poliacorde está formado por subacordes de estructura diferente: uno es acorde de séptima y otro mixto (tríada con notas adicionales). Si bien en el primer compás los acordes se intercalan, al inicio del siguiente compás se condensan formando el poliacorde.

En un contexto no tonal, la formación del poliacorde puede estar sujeta a varios factores, entre los cuales el textural y estructural obtienen mayor importancia para la consolidación de la verticalidad. Para el ejemplo es importante resaltar que, aunque



Concierto para Piano y Orquesta

I. Apertura

J. Pinzón

el poliacorde como la verticalidad tipo acorde sobre acorde aparece en el segundo compás, el tempo rápido y la subdivisión rítmica del pulso que aparecen en el primer compás hacen que se perciba auditivamente, no como acordes independientes, sino como la suma de dos unidades verticales en el poliacorde.

En el flujo de la trama sonora se puede apreciar que el subacorde superior se traspone al registro medio y luego al más agudo. Dicha trasposición incrementa la autonomía de las unidades del poliacorde, a partir de los ámbitos sonoros dentro del total de la estructura, lo que se enfatiza en el último compás del ejemplo.

Neomodalidad

En las obras contemporáneas, las categorías tonalidad, modalidad (o modalismo) y escala siguen siendo elementos actuales constitutivos de la técnica compositiva. En los tres siglos anteriores, la tonalidad fue vista como la única posible para la organización sistémica de los sonidos. Pero, en las prácticas compositivas del siglo XX, al lado de ella surge el sistema modal con otros rasgos distintos a su génesis, transformándolo en neomodalidad. Por consiguiente, la modalidad resurge como una nueva forma de organización sonora en la música contemporánea.

Algunas composiciones de este periodo que hacen uso de la modalidad, son ejemplo del manejo de escalas con distinta cantidad de elementos y diversos principios de organización y diferenciación lógica del material temático. La escala y, por ende, la diversidad de sus estructuras, han generado discusión teórica alrededor del modo y la modalidad.

¹. Partitura copia de manuscrito ubicada en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Varias posturas teóricas interpretan el modo como aquella escala con distinta estructura interválica y cantidad de sonidos, a fin de diferenciarla del prototipo tonal. Se destaca el concepto sobre neomodalidad, expuesto por LaRue cuando dice: “Neomodalidad, explota el sabor antiguo de las progresiones modales, en particular de aquellas que poseen un carácter antitonal” [...] “modalidades exóticas, tales como la escala de tonos enteros, los modos folclóricos de Bartok y aquellos similares que producen nuevas posibilidades de acordes” (LaRue, 1989, p. 41). Esta manera de ver el modo se limita únicamente a señalar la escala como elemento sonoro del modo (aunque importante), dejando de lado el principio de su organización.

Otras posiciones teóricas tratan el modo y la modalidad como un componente del sistema tonal, lo que inevitablemente genera la aplicación de su terminología y sus categorías como elementos adicionales.

En este sentido, el significado de los términos modo y modalidad corresponde a:

1. Sistema de relaciones entre los sonidos generadores de la composición.
2. Un constructo mental; por lo tanto, no existe como sustancia material a diferencia del sonido, la melodía o la escala.
3. Un sistema de diferenciación y ordenamiento lógico de los elementos sonoros desiguales, cuyas funciones se cumplen de acuerdo con la posición en la progresión armónica y su relación con la forma musical. Desiguales porque unos son principales (por su posición en el sistema) y otros secundarios (subordinados a los anteriores), diferentes en significado y valor pero, obligatoriamente, relacionados entre sí.

En este ordenamiento en un todo lógico, la disimilitud funcional de los sonidos garantiza la sistematicidad de sus relaciones, la que determina la esencia del modo. Así, el tipo de relaciones funcionales, como factores que generan y facilitan su identificación, son distintos en el sistema modal y el tonal.

El modo, como una estructura lógico-formal, se manifiesta a través del material sonoro compuesto por los sonidos y agrupaciones verticales: como principio lógico-constructivo, debe validarse en un ámbito sonoro delimitado. Este último habitualmente se asocia en la escala con un número particular de sonidos que, tratándose del sistema temperado en la música del siglo XX, puede variarse desde el mínimo (4-5) hasta el máximo (12). En la práctica musical, la misma estructura escalística resulta ser el material sonoro para la realización de distintos sistemas de organización. Por consiguiente, sería erróneo identificar tanto la tonalidad como la modalidad, con la escala.

La modalidad como sistema de relaciones se distingue por las siguientes características:

1. La naturaleza de las funciones armónicas modales se limita a la tensión y la relajación, no asociadas a las funciones de T-S-D de la tonalidad.
2. Tensión y relajación son consecuencia de la estabilidad e inestabilidad funcional, generadas por las relaciones armónicas modales.

3. El significado funcional de los sonidos o de los acordes, se relaciona directamente con las condiciones metro-rítmicas y melódico-rítmicas. De esta manera, el motivo melódico o el acorde que coincide con la finalización del elemento estructural, fácilmente adquiere función de estabilidad dentro del proceso armónico modal. Si hay repetición del elemento melódico o armónico, este asume función estable según sea el caso. No obstante, si el elemento estable se desplaza a otro pulso del compás, o incluso a otro compás, puede perder su función. Por consiguiente es, ahora, inestable.

4. Las relaciones funcionales de estabilidad e inestabilidad entre los elementos, poseen un gran potencial de variabilidad, dado que los grados de la escala, por ejemplo, I – V, no conllevan la función constante de tónica y dominante como en la organización tonal. Por consiguiente no hay una acción funcional prolongada que regule el proceso armónico modal, como sucede con la función de tónica en el sistema tonal.

La capacidad de los elementos modales para cambiar de función estable a inestable, o viceversa, crea “microcentros” armónicos. Dentro de este aparece un elemento armónico, funcionalmente estable, que ocupa la posición principal. Dicho elemento asume la función de “tonicabilidad” (citado por Berschadskaia, 1985, p. 78). La tonicabilidad, efecto generado por la función de estabilidad, determina, en gran parte, las características de la progresión armónica, su organización, la agrupación de los acordes y sus enlaces y, además, la sintaxis melódico-armónica.

Resumiendo, la modalidad tiene dos propiedades esenciales: la escala, en la que la cantidad de sonidos y su contenido interválico varía sin tener en cuenta un solo prototipo estructural, y la naturaleza funcional de los elementos, donde se establecen las relaciones armónico-modales.

La modalidad como tipo de pensamiento musical, fue apropiada por los compositores del siglo XX, quienes vuelven su mirada al sistema modal contextualizándolo en la música contemporánea. Ello significa que para la técnica neomodal, entre otros aspectos, se utilizan formaciones verticales de diversa estructura, a propósito de la versatilidad que ofreció la composición en la primera mitad del siglo. En este periodo, la técnica modal evoluciona a través del compromiso que asumen los compositores por revivir y continuar con la tradición de la música erudita, ahora respondiendo a las expectativas y demandas artísticas de la música en este tiempo. Entonces, neomodalidad (paralela a neotonalidad) se convierte en la técnica que se inscribe en el estilo neoclasicista al adquirir el perfil de contemporaneidad.

En la obra de muchos compositores del siglo XX se encuentran las escalas tomadas de los modos eclesiásticos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio), o de la música folclórica, tanto europea como no europea. El ejemplo Río Capá de 20 piezas para piano sobre ritmos colombianos, del compositor dominicano Guillermo Félix Tejera, radicado en Colombia, partitura proporcionada por el autor para la realización del análisis, usa las escalas eclesiásticas. Está escrito en modo frigio, pero la escala es construida a partir de la nota la, por tanto la armonía modal no es estrictamente diatónica (la-sib-do-re-mi-fa-sol).

Un gran grupo de compositores opta por usar escalas modales. Hacen la trasposición similar a la del sistema tonal, es decir, sin cambiar la estructura escalística del modo mayor o menor, para pasar a otro centro tónico. En el ejemplo, el elemento temático inicial (melodía con acompañamiento armónico) emplea solamente cinco notas pertenecientes a la escala. Son las notas la-do-re-fa-sol, escala pentafónica, las que están en relación funcional modal, dado que existe una alternación de tonicabilidad entre re, do y la en la melodía, apoyada por el acorde re-sol-la en el acompañamiento. En la línea melódica (mano derecha), la nota re corresponde al acento métrico del primer pulso del compás, adquiriendo, debido a su posición métrica, el estatus de sonido principal. Esto, además, está reforzado por la nota re en la mano izquierda. Sin embargo, las siguientes notas do y la suenan por más tiempo, de modo que adquieren mayor fuerza funcional apropiando la función tonal.

Río Capá

20 piezas para piano
sobre ritmos colombianos

G. Félix

Andante (♩ = ca 72)

1° *mf*
2° *p*

5

1° *f*
2° *mf*

9

Più mosso *poco rit.* *p*

15

Più mosso *poco rit.* *tempo I* *mf* *p*

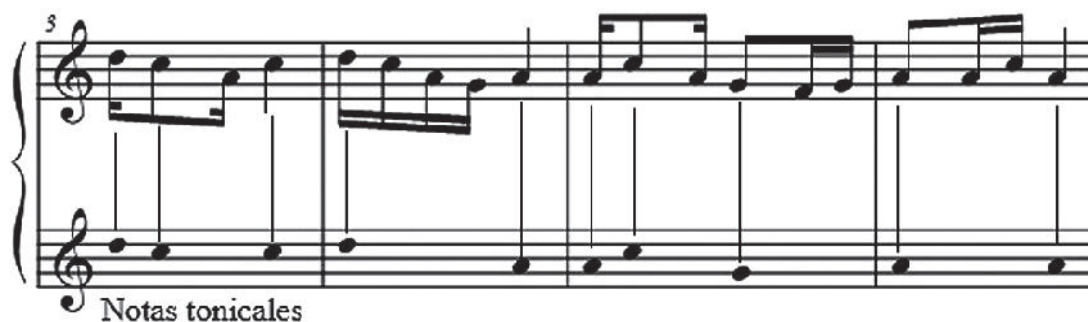
22

meno mosso *rit. molto* *poco lento* *mp* *mp* *p*



El desplazamiento funcional de los sonidos de la escala, es extrapolado a la verticalidad (mano izquierda), puesto que la ausencia de una estructura triádica en los acordes, hace confuso identificar al acorde con función de tónica. Aquí la escala frigia amplía su ámbito sonoro, en los primeros dos compases, donde la armonía está construida con cuatro notas re-sol-la-do; en los compases 3 al 6, la escala se enriquece con la nota fa, formando una estructura pentafónica que se mantiene hasta el compás 13, en el que se incluyen las notas sib y mi, complementando así los siete sonidos del modo frigio.

El carácter modal del ejemplo se resalta gracias a que la pentafonía, utilizada tanto en la melodía como en la armonía, proporciona unidad temática al preludio y al ejemplo en particular. Del compás inicial al 12, la organización de la verticalidad armónica es presentada por el acorde cuartal. Este, organizado por cuartas, tiene las notas la-re-sol-do, que resulta ser el único acorde del primero al décimo compás. Se puede asumir el acorde sib-do-mi-re (compás 13) como el característico del modo, ya que sib, incluido en la verticalidad, forma la cadencia frigia (bajo sib-la).



En los compases 19-24, el proceso temático se desenvuelve en modo frigio, pero ahora organizado a partir de la nota re. La progresión armónica de nuevo demuestra enlace melódico-lineal, determinada por la función de estabilidad e inestabilidad de los acordes. Así, el primer acorde do-re-la, es de mayor tensión que el siguiente sib-re-la. Dicha progresión, finaliza con el acorde la-do#-mi-sol-sib, que combina el segundo grado frigio de la con el séptimo armónico de re. Es decir, sintetiza, en un solo acorde, dos escalas: la frigia y re. Este acorde puede ser confundido con el acorde de dominante con novena; sin embargo y dada la síntesis, el acorde tiene mayor sentido colorístico que funcional armónico.

En la neomodernidad surgen otras escalas distintas a las eclesiásticas, como el resultado del proceso temático discursivo que requiere de mayor cantidad de elementos sonoros. Estas escalas han recibido el nombre de formaciones modales sintéticas. El tema principal del primer movimiento del Concerto para violín y orquesta N° 1 de D. Schostakovich, es un ejemplo contundente de la escala modal sintética.

Para la observación del proceso de construcción de la escala sintética se analiza el aspecto horizontal melódico. Esta melodía empieza a construirse en el marco del modo frigio a partir de la nota la, por la cual comienza la melodía (referencia a la tónica modal); a la vez, es complementada por la nota mi en el primer pulso del segundo compás. Estas notas constituyen el eje de la funcionalidad tonical modal (nota la es tónica del primer tetracordio y nota mi es tónica para el hipomodo). El grado característico de la escala frigia emerge en el segundo y tercer tiempos del compás 2, formando un intervalo de tritono entre notas mi y sib, resuelto a la tónica: la.



La escala modal es complementada por las notas sol y re en el tercer compás, dando como resultado una serie de seis sonidos. Sin embargo, el segundo grado distintivo del modo frigio fue presentado en el primer compás como nota si, es decir, como la variante cromática que, en el contexto melódico del primer motivo, puede considerarse un elemento diatónico para la escala eólica.

Concierto para violín N° 1

D. Schostakovich

(Primer mov. Tema Principal)

3 (Moderato)

Violin

16

21

26

30

musical score for Violin, measures 16 to 30, showing various dynamics and articulations.

La nota sib del segundo compás, debido a su altura y duración rítmica, ajusta la inconsistencia inicial de la nota si en el modo frigio, direccionando la formación modal a la escala diatónica. En el flujo melódico de los compases 3 y 4 está incorporada la alteración descendente del quinto y séptimo grados. Así, la primera frase del tema, que consta de cinco compases, involucra la alteración modal de II, V y VII grados, generando una escala de 10 elementos, cuasi cromática (la-sib-si-do-re-mib-mi fa solb-sol).

1 2 6 3 9 5 7 8 10 4

musical score for Violin, measures 1 to 10, showing the first phrase of the theme.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

El desarrollo siguiente de la idea melódica completa la escala de doce sonidos, máximo número de elementos posibles en el sistema cromático (la-sib-si-do-reb-re-mib-fa-solb-sol-lab-la). El análisis del continuum melódico demuestra la fluctuación constante de la función de tonicabilidad, cuyo rol es asumido, cada vez, por distintos sonidos o intervalos de la escala cromática. Así, en los compases 9 y 10, la tonicabilidad está representada por el complejo de las notas fa#-fa-la-do, donde se incluye la variante cromática fa#-fa.

En este crecimiento melódico se destaca la tonicabilidad de los sonidos re-la (compás 12), donde mib, del siguiente compás, es visto como el segundo grado del modo frigio a partir de re. En la medida en que se construye el tema, surgen más elementos melódicos que actúan por corto tiempo como focos tonales: si-fa#-re y sib-re-fa, en los compases 14 y 15; do#-la y do-la en los siguientes dos. Esto demuestra la variación cromática de los sonidos, que constituye la formación de la escala sintética como constructo único para esta obra.

Neotonalidad

Al igual que la modalidad, la tonalidad evoluciona a través de las composiciones de la primera mitad del siglo XX. Neomodalidad y neotonalidad surgen paralelamente, convirtiéndose en técnicas alternativas en las composiciones que quisieron conservar la tradición como contrapeso a las corrientes vanguardistas. Sin embargo la tonalidad, como tipo de pensamiento musical, se ha transformado en el contexto de los nuevos enfoques estéticos que caracterizaron el arte del siglo pasado, impregnando en el sistema tonal rasgos que superan, por ejemplo, el exclusivo uso del acorde triádico y las escalas diatónicas mayores y menores.

Neotonalidad tiene las siguientes características:

1. Ampliación de la escala hasta doce sonidos. Así la escala puede tener y/o mantener entre siete, ocho, nueve sonidos, hasta llegar o completar doce.
2. El acorde de tónica puede ser un acorde disonante. Los otros acordes que se encuentran en el perímetro de esa tónica, adquieren alto grado de disonancia.
3. Complejización de las relaciones funcionales entre el centro tonal y su periferia.
4. Uso de cualquier tipo de armonía; es decir, acordes de variada estructura interválica (conocidos hasta ahora) y su uso en las diversas relaciones interválico-armónicas.

Las funciones tónica, subdominante y dominante en neotonalidad conservan sus características constitutivas pero, además, propician áreas funcionales, de mayor complejidad, puesto que son grupos de acordes en los que todos ellos subyacen a la tónica. En este sentido, la progresión armónica ya no está, solamente, encuadrada dentro de la fórmula lineal tradicional (T-S-D-T), sino que puede configurar complejas redes de áreas funcionales: entre tónica y áreas de no tónica (subdominante y/o dominante). Así mismo, no hay tanto lugar a las modulaciones en el sentido tradicional, dado que el uso del cromatismo no hace posible identificarlo como la nota sensible para un acorde de dominante. Las modulaciones muchas veces son reemplazadas por unos procesos intratonales que, aunque pueden revelar nuevos focos tonales, no encajan en la linealidad de funciones principales y secundarias de la tonalidad.

En la trama armónica de un fragmento o una obra completa, pueden surgir secciones que se acercan al tratamiento atonal, puesto que el uso de una multiplicidad de acordes sin un centro tonal suficientemente definido y sin una relación normativa entre tónica o elemento central y elementos periféricos, puede generar espacios donde la armonía tonal es reemplazada por una progresión no tonal.

En la obra de H. Villa-Lobos Coral – Canto do Sertão, el ejemplo inicia esbozando la tonalidad do menor mediante el movimiento descendente del bajo desde el quinto grado de la escala al primero, excluyendo la nota re: sol-fa-mib-do. La obra reconstruye el género heredado de J.S. Bach, puesto que la textura coral, construida con acordes, muestra la melodización de cada voz.

Canto do Sertão

Coral

Prôle do Bêbê
H. Villa-Lobos

Piano

Largo

mf

a tempo

rall.

Pesante

8va

Piu mosso

poco rall.

20

8va

6

3

a tempo

mf

En los primeros ocho compases se presenta el tema. En la exposición, desde el punto de vista de su organización armónica, se distinguen tres planos constitutivos: a) pedal de nota sib en el registro agudo que, inevitablemente, genera un conflicto tonal-funcional con el resto de las voces; b) melodía del coral que se encuentra en la soprano; c) melodía en el bajo que, para el género coral, representa otra línea melódica contrapuntística.

Largo

a) Pedal

Contrapunto b) y c)

mf

Cromatismo

D T S D T6

a tempo

rall.

Pesante

mf

8vb

En el primer compás se encuentran dos acordes cuyo enlace es semejante a dominante-tónica por el intervalo de cuarta ascendente sol-do (atracción de fundamentales de las dos funciones), en la voz soprano y la resolución de la nota si (en el tenor) como la sensible de do. En las otras voces se observa el movimiento por grados conjuntos. De este modo, cada voz del acorde va entretejiendo las notas del cromatismo dentro del complejo acórdico, conquistando toda la escala cromática. Se puede decir que en los primeros ocho compases el cromatismo es de do a do.

En el primer pulso del segundo compás aparece el acorde sol-lab-reb-fa-do, como primer centro tonal, relativamente estable. Este, a su vez, se convierte en la subdominante de do menor, debido a que fa-lab-si-mib-lab, acorde con notas adicionales, en el primer pulso del tercer compás, tiene función de dominante, de una parte, por el tritono fa-si, y de otra, por la resolución, en el cuarto compás, al acorde mib-sol-lab-do-sol, primera inversión de tónica. Si bien el manejo melódico del cromatismo hace fluctuante la tónica, este se presenta con claridad en el compás 4 con lab como nota agregada. En la exposición del tema del coral están presentes los acordes de apoyo funcional, que regulan el comportamiento de otras agrupaciones armónicas y que, a veces, coinciden estructuralmente con algún prototipo del acorde o simplemente son el resultado vertical del movimiento de las voces.

Una vez definida la presencia de las funciones armónicas del sistema tonal, es pertinente analizar el aspecto estructural de los acordes. Como antes se ha dicho, cada voz posee su propio movimiento horizontal, creando líneas cuasi melódicas. En este despliegue simultáneo, se crean acordes con estructura por terceras con notas agregadas. Así, en el primer acorde la nota agregada es mib, en el segundo sol-lab, en el tercero sol-reb, en el sexto mi, en el séptimo mib, en el octavo lab. En la progresión armónica, aunque está direccionada por la relación funcional entre los acordes de subdominante, dominante y tónica, se distingue un aspecto adicional que, indudablemente, demuestra la relación entre el coral de Villa-Lobos con el coral como género, que fusiona algunos dispositivos contrapuntísticos con la verticalidad armónica tonal.

El intervalo entre las voces extremas de los acordes, se entiende como la correlación entre consonancia y disonancia, donde la disonancia obligatoriamente resuelve a la consonancia. Así, en el primer acorde del compás 1, hay un intervalo de octava; en el segundo, de cuarta; el tercero mantiene la misma cuarta; esta cuarta se resuelve al intervalo de tercera en el cuarto acorde, dando a entender que cuarta es una disonancia; en el quinto acorde hay una segunda menor que resuelve a una tercera; en el séptimo, de nuevo se forma una segunda resuelta a la octava y en el último acorde, de este giro armónico, con el intervalo de tercera se forma la tónica. Cabe anotar que si se analiza un fragmento, relativamente largo, de la progresión armónica, se observará el mismo tratamiento del intervalo entre las voces grave y aguda del acorde.

Cadencia Frigia

D T

8 4 3 2 3 2 0 3 3 3 2 0 2 7 6 7 6 5



El análisis de los ejemplos que presenta el artículo, demuestra el uso de los elementos armónicos presentes en las composiciones neomodales y neotonales, cuyo análisis requiere de enfoques metodológicos acordes con la complejidad del material musical que proporciona la música del siglo XX.

En este orden de ideas, el análisis armónico como disciplina y como actividad teórico-práctica, permite a los estudiantes y docentes conocer y manejar los principios básicos de la armónica tonal y modal del siglo XX en sus aspectos técnicos: estructura del acorde, enlaces, progresión armónica y sintaxis; además, conocer el uso de los recursos armónicos en los estilos particulares de compositores de diversas culturas musicales. Se espera que el escrito sea un motivo para generar expectativas de comprensión hacia la música contemporánea y, con ello, sea posible la reflexión sobre el papel que juega el lenguaje musical actual en la formación de profesionales en música. Lenguaje que constituye el presente musical posible de ser apropiado por los estudiantes y docentes, para enriquecer su formación profesional desde la novedad de sus elementos y con la visión de formar criterios estéticos para sí y para otros.

Referencias

- Berschadskaia, T. (1985). Lecciones de armonía. Leningrado: Editorial Música.
- Denisov, E. (1986). Música contemporánea y problemas de la evolución de la técnica de composición. Moscú: Editorial Música.
- Gulianitskaia, N. (1984). Introducción a la armonía contemporánea. Moscú: Editorial Música.
- Kogoutek, C. (1976). Técnica de composición en la música del siglo XX. Moscú: Editorial Música.
- Jolopov, Y. (1974). Ensayos sobre la armonía contemporánea. Moscú: Editorial Música.
- Jolopov, Y. (1996). Análisis armónico tres libros. Moscú: Editorial Música.
- Kon, Y. (1982). Problemas de análisis de la música contemporánea. Leningrado: Editorial Música.
- Kostka, S. (1990). Materials and Techniques of Twentieth – Century Music. New Jersey: Editorial Prentice Hall.
- Kostka, S. & Payne, D. (1995). Tonal Harmony With and Introduction to Twentieth – Century Music. New Jersey: Editorial Prentice Hall.
- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Peersichetti, V. (1989). Armonía del siglo XX. Madrid: Editorial Real Musical.
- Piston, W. (1991). Armonía. Barcelona: Editorial Labor.
- Skriagina, S. y Pineda, A. (2009). Antología de ejemplos para el análisis armónico de la música tonal y modal del siglo XX. Bogotá: Editorial UNINCCA.
- Skriagina, S. y Pineda, A. (2011). Análisis armónico – neomodalidad y neotonalidad. Bogotá: Editorial UNINCCA.
- Williams, J. (1997). Theories and Analyses of Twentieth Century Music. USA: Editorial Harcourt Brace Company.

Svetlana Skriagina

sperez@pedagogica.edu.co
Doctora en Ciencia de Arte. Profesora de planta de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesora de planta de la Universidad Nacional de Colombia.

Andrés Pineda Bedoya

apineda@pedagogica.edu.co
Licenciado en Pedagogía Musical, especialista en Docencia Universitaria, magister en Educación. Coordinador académico de la Licenciatura en Música y profesor de planta de la Universidad Pedagógica Nacional.

