

APROXIMACIÓN AL ATONALISMO MUSICAL (Apuntes de cátedra)

Lic. Julio C. Vivares*

Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. Una reproducción tal es igual a las imitaciones de un mono. A primera vista, los movimientos del mono son iguales a los del hombre. El mono puede sentarse sosteniendo un libro frente a sus ojos, dar vuelta a las páginas, ponerse serio, pero el sentido de estos movimientos le es ajeno totalmente.

Wassily Kandinsky
De lo espiritual en el arte

INTRODUCCIÓN

El pensamiento creador musical del siglo XX – aun el que se suele describir como “conservador” – ha buscado siempre abrir nuevos caminos para la expresión.

Una gran libertad para la experimentación y la creación animó las corrientes del arte musical del siglo, a las vez que puso en cuestión todos los *parámetros musicales* que respondían a la tradición institucionalizada de la música occidental: el ritmo, la melodía, la armonía, la forma musical, las consonancias, el instrumental, etc., cuyo resultado final fue, sin duda, el enriquecimiento y la ampliación del universo sonoro-musical hasta límites insospechados. En tal sentido todo el arte del siglo ha tenido que establecer sus propias premisas expresivas e intelectuales.

La pasada concepción musical se puede englobar bajo el término genérico de “*tonalidad funcional*”¹.

La saturación del sistema tonal - en tanto *sistema de construcción sonora jerarquizado* imperante entre los años 1600 y 1900 - desembocará, hacia los primeros años del Siglo XX, en el llamado *atonalismo* musical, una forma de composición emancipada de la dependencia y preeminencia de un centro de atracción tonal o tónica y de las funciones de relación jerárquica que imponía la misma², permitiendo otros tipos de armonía y de relaciones sonoras a partir de la libre elección de los sonidos.

El *atonalismo* hechó por tierra cuanto se suponía en música como eterno e inmutable, cuestionando la naturaleza fetichizada de los componentes de la llamada *tonalidad funcional*:

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música “José Hernández”.

¹ Tonalidad: sistema de construcción musical jerárquico en el que intervienen tensiones y distensiones, estabilidad e inestabilidad. En ella hay sonidos y combinaciones de sonidos que representan metas, puntos de llegada.

² Y que han sido el sustento y sustrato de la llamada armonía tradicional.

- 1) la *escala diatónica* es una construcción organizada arbitraria, no natural - como toda construcción humana - pudiendo concebirse otras organizaciones sonoras que por uso y repetición también consiguen parecernos tan "naturales" como aquella;
- 2) el concepto de *consonancia* y *disonancia* es netamente cultural, es decir, adquirido (o mejor dicho impuesto), ya que la historia de la música nos enseña que no son principios inmutables sino que están condicionados por contextos geográficos, históricos, sociales, culturales y que se modifican según las épocas³;
- 3) la *tonalidad* no es un valor absoluto ni indispensable para la construcción musical, como bien lo demuestra, por ejemplo, la música medieval y la de los pueblos orientales;
- 4) en la *escala cromática* no existen notas ni zonas atractivas, cualquiera de sus grados puede serlo, según sea lo dispuesto por la fantasía o la lógica del compositor.

En suma, de lo que se trata es de recordar que la música es una *construcción cultural del hombre* y, como tal, *no es un hecho natural* sino una *producción artificial humana*, cuyo armado también es arbitrario, ya que como producto "*construido*", sus componentes constitutivos son unos entre los múltiples posibles y están condicionados por el contexto histórico-social e incluso personal que enmarca su creación.

La tonalidad fue durante más de tres siglos para el músico occidental portadora de seguridad, de certeza, fundadora de escuelas e instalada hábilmente para su reproducción (y la reproducción mercantil de la música en tanto bien cultural) en los conservatorios⁴.

Pero con el advenimiento del S.XX la relatividad y la incertidumbre pondrán en jaque las certezas y seguridades del pasado. Lo considerado y deificado como permanente e inamovible, cederá ante el cambio, y será ahora el continuo cambio lo permanente.

Los principios tonales y su impregnación en la forma, en la temática, en la línea melódica, en las secuencias, en el desarrollo, en la configuración de los grados musicales, en los acordes interrelacionados funcionalmente de manera jerárquica, en las cadencias y en todo aquello que hacen a la música tonal, se fue desmoronando, no sin angustia y desconcierto, poco a poco como un castillo de naipes.

Sobre el advenimiento de la atonalidad Juan Carlos Paz señala: "*...Puede entenderse por atonalidad, el principio armónico que rechaza las relaciones básicas entre los grados de la escala diatónica, concediendo autonomía a cada uno de ellos, anulando las cadencias y aboliendo el principio tradicional basado en el contraste consonancia-disonancia. Procede la atonalidad del cromatismo cultivado por los*

³ La primera sinfonía de Beethoven comienza con una acorde disonante que sorprendió en la época, hoy ya no posee para nuestro oído ninguna curiosidad y mucho menos rechazo.

⁴ Aún hoy resulta llamativo ver a los estudiantes de conservatorio responder con risas e incluso burlas ante la audición de obras que escapan ligeramente a la tonalidad tradicional, a lo armónica y melódicamente instituido.

últimos románticos, pero se diferencia de él en cuanto que posee un valor armónico absoluto y no es, por lo tanto, un derivado de los valores tonales. El principio de atonalidad obra con criterio apriorístico, negando cuanto corresponda a un criterio de armonía funcional. Desde el punto de vista del desarrollo melódico, amplió considerablemente las posibilidades, estableciendo una interválica en la que las segundas y novenas menores, las segundas mayores, cuartas y quintas aumentadas y séptimas mayores juegan un papel preponderante, considerando los restantes intervalos como de paso. Armónicamente comprende los acordes como un congelación vertical de los procesos melódicos, a la vez que como ejes generadores de otros acordes contrapuntos secundarios o elementos contrastantes, que apoyan la acción unificadora; de ese principio deriva su concepción individualista de la formas.⁵

La música del S. XX fue, en cierto modo, una reacción contra la música romántica, implicando un corte radical con la tradición y lo instituido.

Fue posible entonces pensar un armado musical liberado de la dependencia funcional de los acordes contruidos por superposición de intervalos de terceras propio de la armonía tradicional tonal (tónica, dominante, subdominante, etc.).

El principio básico que rigió al atonalismo es el de la democratización de los sonidos, es decir, la autonomía de cada uno de los doce sonidos de la escala cromática.

Pero la llegada del atonalismo no fue producto de un solo músico, sino de un proceso en donde varios compositores fueron aportando lo suyo para la definitiva emancipación de la disonancia. Lo que ayer fue disonante y osado, hoy ya no lo es.

DE LOS PRECURSORES

Este posicionamiento ante el mundo sonoro y compositivo, en tanto nuevo procedimiento que permitió "liberar la disonancia" y ampliar notablemente el universo de construcción y de percepción sonora, fue anticipado ya como *tonalidad fluctuante* en la ópera *Tristán e Isolda* (1859) de Richard Wagner (1813-1883).

ACORDE DE TRISTÁN E ISOLDA



El "acorde de Tristán" está construido con dos tritonos: **fa-si** en el bajo y el tenor, y **re sostenido-la** en alto y soprano. El **sol sostenido** es una apoyatura melódica del **la**.

⁵ PAZ, Juan Carlos: Introducción a la música de nuestro tiempo. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1971. Págs. 134-135

Pero también en Franz Liszt (1811-1886), compositor netamente romántico, encontramos dos obras precursoras de la corriente atonal: "*Nubes grises*"(1881) y "*Bagatela sin tonalidad*" (1885).

Gustav Mahler (1860-1911), por su parte, expandirá hasta el límite la tonalidad pero sin perder la funcionalidad de la misma.

Claude Debussy (1862-1918) desvinculará los acordes musicales de toda función tonal, haciéndolos aparecer como fenómenos sonoros autónomos. El proceso armónico es llevado a sus últimas consecuencias lo que dará como resultado la bifurcación en dos corrientes musicales: 1) la que derivará en la llamada escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) y 2) la que a través de otro tipo de búsqueda desembocará en lo que se dio en llamar el "*Impresionismo musical*". La búsqueda consistió en explorar *relaciones acordales* que no pertenecían al catálogo romántico, y que de algún modo se podían emparentar con aquellas derivadas del uso de escalas distintas a las típicas del tradicional mayor-menor.⁶

Alexander Scriabin (1872-1915) compuso obras atonales basadas en armonía por cuartas, en reemplazo de las tríadas tonales formadas por intervalos de tercera.

Richard Strauss (1864-1949) lleva a sus últimas consecuencias el lenguaje tonal (algunas de sus obras carecen incluso de cohesión tonal). La escritura armónica de este compositor está llena de disonancias que superan los límites de la tonalidad, prueba de ello son sus óperas "*Salomé*" (1905) y "*Electra*" (1908). En la "*Sinfonía Alpina*" (1915) puede verse la utilización de verdaderos *clusters* en la orquesta:

Richard Strauss, Sinfonía alpina



Otros compositores que contribuyeron a la disolución de la tonalidad fueron los estadounidenses Charles Ives (1874-1954) y Henry Cowell (1897-1965) quienes

⁶ Escala hexafónica por tonos enteros (do-re-mi-fa sostenido-sol sostenido-la sostenido), escalas pentatónicas, modos antiguos, etc.

experimentaron tempranamente con la politonalidad y la aglutinación sonora (*cluster*) que los llevó a independizar las relaciones tonales.

Pero, sin duda, la figura que cimentó el *atonalismo musical libre*, dándole posteriormente forma como sistema organizado de construcción sonora (serialismo y dodecafonismo) fue Arnold Schoenberg (1874-1951).

Entre los años 1908 y 1913 aproximadamente Schoenberg había renunciado ya a la tonalidad como principio constructivo. En las obras de este período atonal (expresionista) aparecen de forma independiente las doce notas de la escala cromática (Tres piezas para piano, Op. 11 (1909) – Cinco piezas para orquesta, Op. 16 (1909) – Seis piezas breves para piano, Op. 19 (1911) – Pierrot Lunaire Op. 21 (1912) – etc.). Pero para la construcción de estas obras el compositor debía apelar sólo a su intuición. El propio Schoenberg lo afirmaba en esa época: "...cuando escribo decido sólo según el sentimiento de la forma. Cada acorde que escribo corresponde a una necesidad de mi exigencia expresiva, pero es posible que responda también una lógica inexorable, aunque inconsciente, de construcción armónica".

DE LOS PROCEDIMIENTOS

- ARMONÍA POR CUARTAS

Se denomina así a un sistema armónico basado en formaciones de acordes que se producen por la superposición de sonidos a intervalos de 4ª.

Estas formaciones, que de alguna manera escapan a toda posibilidad de referencia tonal, pueden darse de dos maneras:

1. *Formaciones puras*, dadas por la superposición de cuartas justas.
2. *Formaciones mixtas*, consistentes en la mezcla de cuartas justas y aumentadas.

Se pueden dar como mínimo superposiciones de dos cuartas, pero también es posible superponer hasta 6 cuartas. Sin embargo lo más frecuente es el uso de 2 a 4 cuartas superpuestas. Se entiende que formaciones más complejas dificultan mucho la manipulación de estos "acordes", por cuanto cualquier cambio de posición de los sonidos que lo forman rompería el sentido sonoro de las cuartas, generando intervalos de segundas o terceras.

Desde el punto de vista funcional un trozo escrito en armonías por cuartas rompe completamente todo sentido tonal.

- USOS FRECUENTES

1. Armonía por cuartas puras más melodía derivada de éstas.
2. Armonía por cuartas puras más melodía derivada de otros acordes.
3. Armonía por cuartas mixtas más melodía derivada de éstas.
4. Mezcla de formaciones puras y mixtas, ya sea armónica y/o melódica.
5. Mezcla de sistemas: armonías por cuartas más melodías por terceras o segundas, o armonía tonal y melodía por cuartas.

También pueden usarse como elementos colorísticos aplicado a una armonía tonal o modal, pero en estos casos ya no hablaríamos de atonalismo sino de "colorismo tonal".

EJEMPLO DE ACORDE POR CUARTAS SUPERPUESTAS
Acorde Místico de Alexander Scriabin¹



El acorde místico consiste en la superposición de cinco intervalos de cuartas mixtas con seis notas – do, fa#, si b, mi, la y re –:

- una cuarta aumentada (Do – Fa sostenido),
- más una cuarta disminuida, (Fa sostenido – Si bemol),
- más una cuarta aumentada (Si bemol – Mi)
- más dos cuartas justas. (Mi – La; La – Re)



Scriabin, Sonata para piano N ° 5, Op.53.

- ADORNOS

Tanto en el orden armónico como en el melódico, y en este último especialmente, pueden agregarse a las notas reales las *notas de adorno* corrientes (apoyaturas, anticipación, retardo, notas de paso, bordaduras, etc.), siempre que no comprometan el sentido de la armonía por cuartas. La direccionalidad de esta armonía es completamente libre, puede, en algunos casos, establecerse alguna referencia a un centro tonal pero nunca con el sentido de tónica.

- ARMONÍA POR SEGUNDAS

Son formaciones que se producen por la superposición de intervalos de segunda. Pueden ser puras o mixtas. Son puras cuando se componen de segundas mayores o menores, y mixtas cuando se trata de segundas mayores y menores juntas.

A este tipo de acorde, producto de superposición de sonidos conjuntos diatónicos o cromáticos se lo suele llamar también "*cluster*" (racimo de notas).

Todo lo dicho anteriormente para la armonía por cuartas es aplicable para la armonía por segundas.

- EL CLUSTER O BLOQUE SONORO

Consiste en la superposición y ejecución simultánea de sonidos adyacentes, contiguos, es decir, a intervalos de 2ª diatónicas y/o cromáticas. Esta es la conformación típica y más usual de los clústers.

El piano es el instrumento que mejor se ha prestado para la ejecución de los *cluster* y es a partir del cual éstos han surgido.

Hay otras maneras de producir *cluster* que consiste en la superposición de intervalos de tercera que contengan los 12 sonidos temperados de la escala cromática, y por cuartas y/o terceras que contengan también los 12 sonidos.

La ejecución de los *clusters* al piano (dependiendo siempre de sus extensiones) es con los dedos, las manos (palmas, canto, etc.) y/o antebrazos, lo que en cierto sentido también amplió la técnica de ejecución sobre el instrumento.

Desde el punto de vista armónico presenta una sonoridad muy "llamativa" pero sin movimiento, llegando incluso a un estatismo total, de manera que la especulación sonora mediante la utilización de clústers habrá que encontrarla en el orden de las densidades, de las alturas, de los timbres, de los ritmos y de la dinámica.

Otro concepto muy utilizado dentro del campo musical atonal es de "*pandiatonismo*" y consiste en el trabajo con todos los sonidos de una escala diatónica simultáneamente, lo que da también como resultado tipos de clúster diatónicos.

La monumental Sonata Concord para piano (1911-15 publicada en 1920) de Charles Ives, requiere en su segundo movimiento la ejecución de una serie de bloques sonoros gigantescos - que sobrepasan las dimensiones y posibilidades de ejecución de la mano humana - de un listón de madera de aproximadamente 40 cm (15") de largo para poder abordarlos.

Henry Cowell, *The Tides of Manaunaun* (fragmento)

8va *loco*

ff

Basso 8va.....

8va *loco* *loco*

Top notes fff emphasized melodically

cresc. e rit.

Basso 8va..... *loco* *loco*

ffff

Slow arpeggios

dim. molto

Basso 8va.....

f *dim.* *rit.* *pa tempo*

Basso 15.....

rit e dim. *pp* *p* *p* *pp* *ppp*

Basso 15.....

En la pieza para piano del mismo autor, *Dynamic Motion* (1916), compuesta a la temprana edad de 19 años, puede advertirse el uso intensivo del recurso sonoro:

Henry Cowell – *Dynamic Motion* (fragmento)

This musical score fragment for 'Dynamic Motion' by Henry Cowell is written for piano. It features two systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes a second ending bracket labeled '2'. The second system shows a variety of dynamics including *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *fff*. The texture is characterized by dense piano accompaniment and clusters of notes, with some notes marked with 'v' for vibrato.

EJEMPLO DE ARMONÍA POR 2ª Y CLUSTER

Henry Cowell, *Dynamic Motion* (fragmento)

This musical score fragment for 'Dynamic Motion' by Henry Cowell is written for piano and includes three systems. The tempo is marked 'Presto'. The first system features a dynamic marking of *ff* and includes the instruction 'non rit.'. The second system shows a dynamic marking of *fff* and includes the instruction 'Basso gva...'. The third system includes a dynamic marking of *f* and includes the instructions 'cresc.' and 'rit.'. The score is characterized by complex harmonic structures, including clusters and double bass lines, with some notes marked with 'x' for clusters.

Otras formas de escritura de los bloques sonoros⁷:

BLOQUES SONOROS

  Con el antebrazo

 Acorde masivo le llama Castiglione

 Tone-cluster. Tocar teclas blancas y negras con el puño

 Id. con el antebrazo

AT se tocan todas las teclas entre todas las notas anotadas, con palma, brazo y antebrazo

 Con el antebrazo

 Golpear con la palma el teclado, o con los nudillos, se elegirán libremente los sonidos.

 Bandas de sonidos

 Golpear con el puño en el registro más agudo o más grave del piano.

 Tocar todos los semitonos entre estos sonidos

 Bloque sonoro

 Apoyar los dos antebrazos sobre las teclas sin producir sonido, la línea ondulada indica el levantamiento sucesivo de las teclas.

 Golpear con la palma las cuerdas del piano

 Apoyar todas las teclas comprendidas entre esos extremos y luego sacar (sin pedal) de a poco.

 Para las cuerdas. Pocos sonidos, ir aumentando y luego disminuyendo.

 Con la palma

⁷ LOCATELLI de PERGAMO, Ana María: la notación de la música contemporánea. Edit. Ricordi Americana. Bs. As. 1973.

SEIS PRINCIPIOS BÁSICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PIEZAS ATONALES

"...El primer paso dado en los nuevos dominios tuvo más el carácter de exploración que el de conquista, al menos en el orden creacional. Éste no pudo apartarse totalmente, en los comienzos, de una concepción tan profundamente arraigada en el sentimiento y en la convicción del músico de comienzos del siglo como era el cromatismo. La música tradicional establecía el principio de relación cadencial como base de unidad. Este principio básico pudo ser mantenido en el primer período atonal gracias a la repetición de motivos, especies de pivotes en torno a los cuales giran los demás elementos de una composición; procedimiento que vino a sustituir la función de las notas atractivas y de los procesos cadenciales del antiguo orden tonal".⁸

La construcción de piezas atonales implicó un grado de libertad tal, que para su armado los compositores sólo dependían, como lo señalara Schoenberg, de su grado de sensibilidad, de intuición y de fantasía. Pocas reglas, definidas por la experiencia, podían dar el marco estructural a dichas obras, como las que se resumen:

En cuanto a la melodía

1. Evitar sucesiones melódicas tradicionales, como por ejemplo los acordes tonales rotos.
2. Procurar la aparición sucesiva de las *notas atonales*: semitono superior e inferior y cuarta aumentada.
3. Evitar los pasos por 2ª (diatónicos o cromáticos).

En cuanto a la armonía

4. Evitar la octava.
5. Todo intervalo consonante debe ir acompañado por las llamadas *notas atonales* para contrarrestar su efecto tonal.
6. Antes de la repetición de un mismo sonido hacer escuchar la nota atonal.

Pero sin duda esta situación no podía satisfacer en modo alguno a los compositores. La *atonalidad* se presentaba como carente de la *coherencia constructiva* necesaria para dar vida a un nuevo universo sonoro que reemplazara la tonalidad funcional.

La música atonal desembocará entonces en la codificación organizada de la música dodecafónica.

⁸ PAZ, Juan Carlos: Introducción a la música de nuestro tiempo. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1971. Págs. 132-133