

ARMONÍA MODERNA. TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN Y MODULACIÓN, DESARROLLO Y APLICACIÓN EN LA MÚSICA POPULAR DEL SIGLO XX.

JUAN SEBASTIÁN CAYO SANCHEZ. ARICA: EDICIONES CINOSAGRO, 2014, 200 PP.

Armonía Moderna es un texto que nos invita a recorrer las diferencias y semejanzas entre la teorización de la armonía tradicional de raíz europea y aquella emanada de la música popular de raíz afroamericana, como el jazz. Este valioso intento representa un aporte a las escasas publicaciones sobre armonía que nos ayudan a integrar los distintos tipos de cifrado disponibles en la música occidental, sea esta docta o popular.

Armonía Moderna está articulado en cinco grandes secciones, las que a su vez están separadas por capítulos, estructurados según la exposición de diferentes temáticas.

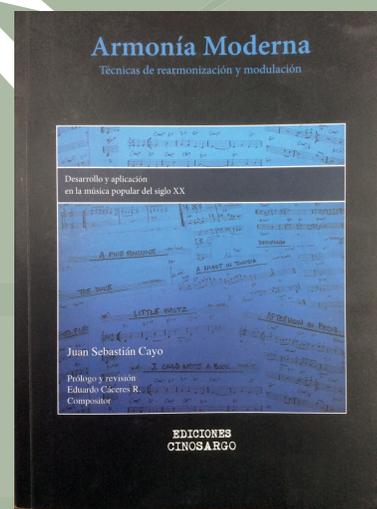
El prólogo, realizado por el compositor Eduardo Cáceres, contribuye con ciertas aclaraciones sobre los conceptos de conducción y modalidad, insistiendo en que se trata de un libro que no presenta un carácter excluyente, sino que por el contrario, invita sin segregar.

En la introducción (pp. 19-22), el autor establece un paralelo entre tecnología y arte, enumerando distintos tipos de este último, pero centrándose en el arte musical. Establece el concepto “músicas” como aquellas que, de una u otra manera, sufrieron la influencia de los parámetros teóricos de la música europea occidental. Pasa revista al sistema tonal desde sus inicios hasta la liberación de los ejes de atracción tonal y la consecuente emancipación de la disonancia, citando a Wagner, Debussy y a la Segunda Escuela de Viena, con su principal exponente, Arnold Schoenberg.

El autor realiza una interesante explicación sobre el desarrollo de la armonía, proponiendo que la música atonal y serial dejó un campo libre para el desarrollo de la música tonal hacia ámbitos aun no explotados, dando origen a este tipo de armonía moderna, presente en géneros tan diversos como el *blues*, *jazz*, *rock and roll*, *bossa-nova*, *rock* y el *pop*. Es necesario señalar que en esta sección no se entiende cuando el autor habla de “textos notables” y otros que no lo son, ya que no aporta ninguna referencia sobre cuáles serían éstos (p. 21).

Parte I Consideraciones preliminares básicas (pp. 23-50). Capítulo I Serie armónica (pp. 24-29). Aquí el autor analiza la serie de armónicos, poniendo énfasis en la resultante armónica con sus respectivas tensiones. Según mi opinión, resulta interesante la incorporación que hace el autor del tritono en la serie, pues un oído bien afinado

—tal como señala Olivier Messiaen—, puede distinguir auditivamente al tritono como un armónico integrante de la serie, utilizándolo en la armonización de su modo 2 de transposición limitada, e incluyendo al tritono como nota del acorde. Cayo toma este principio, pero no desde Olivier Messiaen, sino desde la producción normal de la serie de armónicos. Capítulo II Funciones armónicas (pp. 30-41). Sebastián Cayo presenta las escalas mayores y menores (natural, armónica y melódica) armonizadas en acordes de cuatro sonidos o tetradas. Ésta es una diferencia fundamental con respecto a la armonía tradicional, en la que se comienza con las tríadas. Por otra parte, agrega los substitutos sobre tónica, subdominante y dominante, estableciendo un paralelo entre el cifrado gradual (aquel que identifica los acordes por medio de números romanos), y la clave americana (que utiliza el sistema alfabético para indicar el acorde). En este punto, cabe señalar que el autor no hace ninguna mención sobre el cifrado presente en la práctica oral y ampliamente conocido y utilizado en los cancioneros populares de Latinoamérica —el que tentativamente podría llamarse “clave latinoamericana—, en que se indican los acordes basados en el sistema latino de solmización, en combinación con los números árabes propios de la clave americana (ejs: DoM7, Rem).



Capítulo III Cadencias (pp. 42-50). En este capítulo el autor enumera los tipos de cadencias más conocidos, denominándolos de la siguiente manera: cadencia subdominante (plagal), cadencia subdominante menor (plagal con I.M), cadencia dominante (auténtica), cadencia rota (en que incluye tres tipos de procedimientos), cadencias II-V (propias de las progresiones hacia la dominante), y semicadencia. Señala, además, la sustitución de acordes en forma semejante a la armonía tradicional occidental de la academia, sin embargo, con un procedimiento distinto, que en ningún momento considera al movimiento del bajo ni a las progresiones de fundamentales. Otro punto que cabe mencionar es el uso de los acordes con séptima, sin necesidad de preparación ni resolución. Constituye una novedad la denominación de “cadencia auténtica” para aquella que utiliza el segundo grado de la escala rebajado, para enlazarlo directamente con la tónica. Este procedimiento me parece más bien una cadencia del tipo frigio, por su resolución por semitono descendente hacia la tónica. También en este capítulo se presenta un listado en que considera siete tipos de cadencias, entre las que aparece la cadencia rota, presentada como una sucesión entre acordes, sin considerar el movimiento gradual ascendente tradicional del bajo. Por otra parte, se observa que desde el principio el autor presenta los ejemplos musicales utilizando simultáneamente el cifrado funcional y la clave americana, lo cual facilita la comprensión sobre la relación entre ambos tipos de escritura. Sin embargo, esto se interrumpe entre la página 45 hasta la segunda parte del libro, lo cual podría resultar confuso para los lectores.

Parte II Consideraciones melódicas (pp. 51-62). Capítulo IV Modos (52-62). El autor enumera los modos desde el punto de vista tonal y modal, revisando los distintos tipos de puntuaciones o cadencias características, presentándolos en forma melódica y realzando los acordes de cada tono o modo, insistiendo en sus notas características y sus elementos cadenciales. No queda muy claro por qué al ejemplificar las cadencias de tipo modal el autor las expone sobre una nota pedal, ya que con este procedimiento no se tiene conciencia de la progresión del bajo.

Capítulo V Tensiones (pp. 63-74). En este capítulo el autor denomina “superestructura” al resultado de la superposición de terceras que van más allá de la tetrada como son la novena, onzena y trecena. Las divide entre “disponibles o no disponibles” según sea que esta tensión se encuentre a un tono o a un semitono de la nota del bajo, a la que el autor llama “tónica del acorde”. Este término resulta confuso, pues se trata más bien de la fundamental de dicho acorde (p. 63). En esta sección Cayo se aleja de la armonía tradicional académica, en que estas tensiones son el resultado de enlaces entre acordes clasificados y de

un comportamiento estandarizado.

Parte III Consideraciones armónicas (pp. 75-120). En los capítulos VI al X el autor se refiere a las especies de acordes de uso común en la armonía tradicional, pero desde la visión de la llamada armonía popular, que en algunos casos, difieren en forma notable en su utilización. Enumera seis tipos de dominante, dentro de los cuales llaman la atención ciertos acordes que el autor incluye como tales, sin que sean utilizados con esa función, como sucede en el caso del blues. Por otra parte, el acorde disminuido es tratado de dos formas básicas, ascendente y descendente, dando la sensación de que su empleo es como acorde de apoyatura superior descendente o inferior ascendente hacia una tónica. Mención aparte es lo que se refiere a los acordes alterados como las sextas aumentadas, las que dan paso por primera vez a ejemplos a cuatro voces, no obstante, no se encuentran ejemplos significativos de cifrado ni su utilización con el uso de la clave americana. En este mismo capítulo, el concepto “enarmónico” está tratado de una forma diametralmente opuesta a la armonía tradicional. En un principio es empleado para designar una distinta disposición de las notas de un mismo acorde (p. 116), e inmediatamente después presenta este concepto basándose en el acorde de séptima disminuida (7^º).

Parte IV Técnicas de rearmonización (pp. 121-162). Capítulo XI. En este capítulo, el segundo más extenso y relevante dentro del tratado, el autor enumera a grandes rasgos tres maneras básicas de armonizar una melodía preexistente de música popular o standard. Las divide en: 1) por funciones similares; 2) por substitutos; 3) por intercambio modal. Aquí aparece por primera vez el uso del término “bajo” con respecto a la armonía, lo que obliga al autor por primera vez a precisar el uso de inversiones, y de esta manera jerarquizar las notas del acorde, estableciendo un cuadro sinóptico entre cifrado gradual y la clave americana (pp.149). Termina esta sección revisando los conceptos “pedal” y “ostinato”, apoyándose principalmente en ejemplos de armonía tradicional, y utilizando el típico pedal sobre tónica o dominante (pp. 158).

En síntesis, *Armonía Moderna* es un libro de gran factura, con una excelente edición y diagramación, en que se intenta establecer un puente entre lo docto y lo popular. Sin embargo, se pueden hacer varias observaciones: en primer lugar, el título del libro *Armonía Moderna*, da la impresión de que el texto se refiere a la música docta y no a la popular. Fundamentalmente, se sustenta en las relaciones armónicas producidas como resultado de tablaturas de acordes, provenientes de las posturas de la guitarra y que son de transmisión oral, en contraposición con la armonía tradicional, que estudia las relaciones de los acordes según sus especies y consecuentes enlaces o

encadenamientos. La segunda observación se refiere al cifrado propiamente tal. En el universo de la música popular se encuentran variados géneros, que no sólo emplean el cifrado de origen anglosajón como la clave americana, sino que también utilizan cifrados de origen latino, tributarios de Guido D'Arezzo. En el caso de la obra de Cayo, sin embargo, pareciera que sólo se puede armonizar música popular a partir del uso de la téttrada. Otra observación atañe al uso de ciertos conceptos tales como "cadencia", "enarmonía" y "tónica del acorde", que son utilizados algunas veces de acuerdo al uso tradicional académico, y otras, de manera totalmente diferente. Esta ambivalencia podría causar confusión en el lector. Por último, llama la atención que entre los extractos musicales presentados, no figuren ejemplos de música chilena,

los que pudiesen haber sido ilustrativos y de fácil utilización por los lectores, debido a su cercanía.

Finalmente, considero que el libro *Armonía Moderna* es un valiente intento por acercar a través sus páginas dos mundos diferentes, el de la academia y el de la música popular. En este mismo sentido, ofrece un espacio de estudio y reflexión sobre las distintas mecánicas y contextos de operación del cifrado tradicional gradual y su equivalencia con la llamada clave americana.

Jean Pierre Karich Jacomet
Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile.
mrcroche@gmail.com