

• INTRODUCCIÓN

La armonía puede definirse como el sonido de dos notas escuchadas simultáneamente. En la práctica puede incluir notas ejecutadas una después de la otra. Si las notas sonadas consecutivamente hacen recordar la notas de un acorde familiar, el oído crea su simultaneidad propia. En tales casos el oído percibe la armonía que resultaría si las notas hubieran sonado simultáneamente.

La melodía y el ritmo no pueden existir sin armonía. La música de la mayor parte del mundo es no armónica. Estilos musicales como el de la India y la China consisten en líneas melódicas sin armonizar, con organización rítmica.

El concepto de armonía y de relaciones armónicas está basado en relaciones entre los sonidos musicales que el oído humano acepta de manera reflexiva y que son expresables mediante una investigación científica. Esas relaciones las demostró el filósofo griego Pitágoras. Demostró que los intervalos que la cuerda producía antes y después de ser dividida, son en suma los intervalos fundamentales perceptibles por el oído. Estos intervalos aparecen en la música de casi todas las culturas, en la melodía o en la armonía, son la octava, la quinta o la cuarta.. Una cuerda dividida en la relación 1:2 produce la octava de su nota fundamental. Así mismo la relación 2:3 produce la quinta y la relación 3:4, la cuarta.

Estas notas (la fundamental, la cuarta, la quinta y la octava superior) forman los intervalos musicales primarios, pilares sobre los que se construye la armonía occidental.

2.DIVERSAS CONCEPCIONES A TRAVÉS DEL TIEMPO

2.1 LOS ORÍGENES DE LA ARMONÍA

El sistema organizado de la armonía occidental, practicado desde el año 1650 al 1900 aprox., evolucionó a partir de la música estrictamente melódica de la Edad Media que dio origen a la polifonía. La organización de la música medieval deriva de los conocimientos fragmentarios de la música griega antigua por parte de los teóricos medievales.

La música de Grecia consistía en las melodías cantadas al unísono o a la octava, el término armonía lo encontramos frecuentemente EN los escritos sobre música de la época. Los principales teóricos nos muestran una visión clara de un estilo musical que consiste en una elección amplia de armonías, y Platón y Aristóteles discuten el valor moral y ético de una armonía sobre la otra.

En la música griega una armonía era la sucesión de sonidos dentro de una octava. El sistema griego contemplaba siete armonías o tipos de escala, distinguidos unos de otros por su orden de tonos y semitonos. Más tarde, estas armonías fueron llamadas modos, un término más amplio que incluía la línea característica de una melodía, así como también la escala utilizada.

2.2 LA ARMONÍA EN LA EDAD MEDIA

Hacia El siglo IX. La práctica de la armonía se inició en muchas iglesias por la interpretación de fragmentos de melodías de canto llano con un añadido, la armonización de la voz o refuerzo del sonido para llevarlo a las iglesias mas grandes. Esta técnica de armonizar , organum, es el primer ejemplo de armonía. Los primeros eran sumamente simples. Consistían en agregar una voz exactamente igual a la melodía original a intervalo de cuarta o quinta (organum paralelo).

La nueva técnica evolucionó hacia una gran diversidad. Las líneas añadidas adquirieron independencia melódica, frecuentemente en movimiento contrario a ésta (organum libre). En tales casos era imposible

mantener en todo momento las armonías aceptadas de cuarta, quinta y octava. Estos intervalos eran considerados consonancias, implicaban reposo o resolución de tensión.

El *organum* libre es un ejemplo temprano del movimiento armónico del reposo– tensión–reposo, básico en la armonía occidental. El énfasis en las consonancias al final de las composiciones, destacaba los puntos finales de llegada y reforzaban la idea de la cadencia o la finalidad de la nota de un modo.

2.3 RENACIMIENTO

2.3.1 EL AUQUE DE LOS INTERVALOS DE TERCERA Y SEXTA

Hasta el siglo XIV, la actitud hacia la consonancia entre compositores continentales se unió al ideal pitagórico, que aceptó como consonancias sólo las relaciones numéricas más simples (cuartas, quintas y octavas). Pero en Inglaterra el intervalo de tercera había sido de uso común desde tiempo, aunque no fuera expresable como tal relación simple. La sexta, un intervalo estrechamente relacionado con la tercera, era también común a la música inglesa. Estos dos intervalos sonaron mucho más dulces que el hueco sonido de las cuartas, quintas y octavas.

A principios del siglo XV, la tercera y la sexta llegaron a ser aceptadas en la música europea como intervalos consonantes. El resultado fue un enriquecimiento de la armonía en composiciones musicales.

Esta fue una época de inicio de la conciencia de tonalidad. El concepto de desarrollar una composición con una tónica definitiva se usó como un punto de partida al principio y como un punto de llegada en la cadencia final.

También comenzó la tendencia de los compositores a pensar en la armonía como un fenómeno vertical, observando el sonido de las notas simultáneas como una entidad definida. Aunque el estilo básico era principalmente lineal, los acordes que surgieron de las coincidencias de notas en las líneas contrapuntísticas, tomaron su propia personalidad.

2.3.2. EL DEBILITAMIENTO DE LOS MODOS

Un fenómeno de principios del siglo XV: la práctica armónica presagiaba el fin del antiguo sistema modal a favor de los modos mayores y menores del período posterior. Los modos antiguos eran usados por compositores de la época y persistieron en cierto modo hasta finales del siglo XVI. Pero su pureza llegó a ser minada por una tendencia a introducir notas adicionales extrañas al modo. Esto se logró escribiendo un sostenido o bemol en el manuscrito o dejando al intérprete que se diera cuenta de lo que debía improvisar. El efecto de esta música ficta, como la técnica introductoria de notas no modales fue romper la distinción entre los modos. Un modo debe su carácter distintivo al modelo específico de tonos y semitonos. Introduciendo sostenidos y bemoles, se transforma el modelo normal del modo situando semitonos en lugares inusuales. El cambio resultante hizo que un modo recordara a otro.

Como esta práctica fue cada vez más frecuente, el modo mayor y menor llegaron a ser predominantes sobre los modos medievales eclesiásticos de manera gradual. El proceso es especialmente notable en la música de finales del renacimiento.

2.3.3 NUEVOS USOS DE LA DISONANCIA

A la vez surgió una actitud más sofisticada hacia la disonancia, favoreciendo su uso para propósitos expresivos. Por la época de Josquin Des Prez, compositor principal del Renacimiento, la música contrapuntística había asumido una textura más resonante por medio de la escritura a cuatro, cinco y seis partes en lugar de las tres marcadas anteriormente. El número de voces aumentado, fomentaba el

enriquecimiento de la armonía. Un recurso típico de Josquin en la suspensión, un tipo de armonía disonante que resolvía en la consonancia. Las suspensiones tuvieron su origen en los acordes que surgen de la música contrapuntística. En la suspensión, una nota de un acorde se mantiene mientras la otra cambia a un nuevo acorde. En el acorde nuevo la nota mantenida es disonante. Uno o dos tiempos después, la voz suspendida cambia de nota de modo que resuelve y se convierte en consonante con el acorde de las voces restantes.

La suspensión crea tensión porque la armonía esperada se retrasa hasta que la voz mantenida resuelve. Su uso próximo al último acorde de una cadencia apunta de reposo era favorecido por compositores como una manera de mejorar el sentido de plenitud del acorde final. El uso de suspensiones indica una conciencia creciente de acordes como entidades más que como coincidencias, que tiene potencialidad expresiva y del concepto que la armonía se mueve mediante acordes individuales hacia un fin. Este concepto fue desarrollado en la armonía de la época.

A finales del siglo XVI, hubo una revolución del estilo musical. La escritura contrapuntística fue abandonada y los compositores buscaban un estilo que pusiera mayor énfasis en una línea melódica expresiva acompañada por las armonías. Este estilo, llamado monodia, no trajo ningún marcado cambio en el lenguaje armónico, aunque tales compositores experimentaron con un mayor uso de la disonancia en sentido expresivo. El principal cambio en esta época estuvo en la concepción de la armonía. La línea del bajo llegó a ser la fuerza generadora sobre la que se construían las armonías. Se escribió frecuentemente con cifras para representar las armonías superiores. Desde esta línea simple se esperaba que los instrumentistas acompañantes improvisaran una base armónica completa para la melodía de la voz o las voces superiores.

Había así una polarización entre la melodía y la línea del bajo, concibiendo todo el material intermedio como relleno armónico. Esto contrasta con el concepto más antiguo, en el que todas las voces tenían igual importancia, con la armonía resultante de la interrelación de todas las partes.

2.4 BARROCO

El enfoque de la armonía según el cual los acordes se construyen de manera intencionada a partir de la nota del bajo, marcó el inicio del período de práctica común de la armonía occidental. La transición comenzó alrededor de 1600, hasta 1650. Algunos conceptos nuevos llegaron a ser importantes. Estos tuvieron sus raíces en las prácticas armónicas de final de la Edad Media y Renacimiento y en el sistema modal medieval. En ellos ya se incluyen los conceptos de tonalidad, de armonía funcional y de modulación.

Una atonalidad es un grupo de notas relacionadas que pertenecen a una escala mayor o menor, más los acordes que se forman a partir de esas notas y la jerarquía de relaciones entre esos acordes. En una tonalidad, la tónica y así el acorde construido sobre la tónica es un punto focal hacia el que todos los acordes y las notas en la tonalidad son atraídos. Esto evolucionó desde la idea medieval de que todos los modos tienen notas finales características.

En el nuevo sistema, las tonalidades adquirieron relaciones entre ellas. El mayor sistema de organización que comprende tonalidades, relaciones atonales, relaciones acórdicas y las funciones armónicas, se llamó tonalidad, porque las tonalidades se basaban en las escalas de mayor-menor. En el sistema tonal, determinados acordes asumieron funciones específicas de movimiento hacia o alejándose de las relaciones armónicas y el sistema que asigna funciones a todos los acordes fue denominado armonía funcional.

2.4.1 RAMEAU: TEORÍAS DE LOS ACORDES

El enfoque de armonía que surgió hacia 1650 se instituyó en uno de los más importantes tratados musicales, *traité de l'harmonie* en 1722. El núcleo de la teoría de Rameau es el argumento de que toda armonía tiene su base en la raíz o nota fundamental de un acorde. Un acorde formado en forma de triada es el tipo básico de este período. La tercera y la quinta sobre la fundamental de la triada, pueden ser colocadas dentro de la

misma octava de la fundamental o esparcire en varias cotas. Una triada puede existir en posición fundamental o en inversiones.

En la armonía funcional la sucesión de acordes es analizada por la distancia entre sus fundamentales. El movimiento más común desde un acorde a otro es por medio de intervalos fuertes. Un movimiento de este tipo es fuerte porque los dos acordes tienen el menor número de notas en común y por lo tanto contrastan más. El movimiento por intervalos débiles, es más débil porque los dos acordes en este caso comparten más notas.

Comúnmente la modulación se realizaba sobre el quinto grado de la escala original. En obras de tonalidad menor, la modulación podría ser a la tonalidad de la dominante menor o podría ser a la tonalidad del relativo mayor. En el segundo caso el contraste entre modo mayor y menor aparecía para compensar la modulación débil.

2.5 SIGLO XVIII

A comienzos del siglo XVIII, estos principios fueron bien establecidos en la forma musical. A partir de este momento empieza un movimiento a una tonalidad nueva, normalmente la de la tonalidad dominante. Esto se logra por un énfasis en acordes comunes, más un fuerte afianzamiento de una nueva tonalidad. Durante este proceso el movimiento armónico tiende a ser más rápido, pasando rápidamente a través de muchos acordes y que incluye desviaciones momentáneas a tonalidades nuevas, dando así un mayor impacto al regreso a la tonalidad original.

Este básico esquema de modulación constituyó la base de las formas musicales a gran escala que se desarrollaron durante el siglo XVIII hasta el XIX. Las formas de sonata se adhieren a este proceso. El movimiento desde la tónica a la tonalidad dominante o a la tonalidad del relativo mayor, constituía la exposición, el movimiento armónico de regreso a la tónica constituía el desarrollo y el regreso a la tonalidad de la tónica señalaba el comienzo de la recapitulación. En la gran cantidad de obra en varios momentos de la época aparecía frecuentemente un mayor contraste que era logrado escribiendo uno de los movimientos intermedios en otra tonalidad, pero el movimiento final estaba en la misma tonalidad que el primero.

2.6. SIGLO XIX

A lo largo del siglo XIX hubo un gran aumento en el uso de tonos cromáticos. Fueron utilizados acordes más complejos, con funciones armónicas ambiguas al oyente, Como resultado comenzó a desvanecerse el sentido de tonalidad tradicional.

En la época del compositor Richard Wagner, el sentido de tonalidad como la fuerza musical unificadora mostró señales de desvanecimiento. Por un lado, su idea de la melodía infinita le llevó a renunciar casi completamente a la cadencia plena que establece la tonalidad. Por otra parte, la pasión de Wagner hacia los acordes complejos hizo difícil asimilar la tonalidad de algunos pasajes.

Durante su época o después, el desvanecimiento del sentido tonal llegó a ser frecuente en la música occidental de las últimas décadas del siglo XIX. Paralelo a las obras de Verdi, este abandono de la claridad tonal se observa en los siguientes datos:

- Cambios súbitos a tonalidades no relacionadas o lejanas
- La superposición de disonancias que oscurecen el sentido de la tonalidad en determinados momentos.
- La emergencia en sus últimas obras de un estilo melódico continuo que evitó regularmente las cadencias regulares que definían la tonalidad.

2.7 SIGLO XX

La influencia Wagneriana continuó por medio de Gustav Mahler, en las técnicas seriales en la década de 1920 en la escuela de Viena. En el serialismo de Schoenberg, las 12 notas de la escala cromática se disponen en una serie arbitraria que llega a ser la base para la melodía. No se permite que predomine una nota única. Esto está en claro contraste con el predominio de la tónica. Así, el serialismo destruye la organización armónica tradicional. Sin una única nota que sirva como función tonal, la tonalidad dejó de ser una fuerza musical unificadora. Otros elementos que pasaron a predominar fueron la serialización de ritmos y el timbre a partir de las notas.

El intenso cromatismo de la composición del siglo XX, ya sea conservador o radical, hace casi imposible al oyente captar la unidad de una obra por miedo de su adhesión a un esquema tonal claro. La unidad se logra por medios melódicos, la organización de ritmos o incluso del timbre.

2.7.2. CONCEPCIONES VANGUARDISTAS DE LA ARMONÍA

El curso de la armonía después de Wagner siguió tres trayectorias distintas:

- Los compositores exploraron la potencialidad de acordes de complejidad superior a la tradicional.
- Compositores que renunciaron al sistema clásico de tonalidad, utilizando acordes que resuelven de manera distinta a la dirección esperada.
- Otros que abandonan totalmente la tonalidad mediante la técnica de Schoenberg que otorga igual importancia a los 12 sonidos cromáticos, más que permitir el dominio de un sonido como tónica.

Entre los compositores más vanguardistas del siglo XX, la tonalidad ha sido explorada intensivamente. El interés más grande entre los compositores ha sido el revivir la escritura contrapuntística. Esta era una reacción contra la armonía exuberante y el lirismo del período Romántico. La obsesión por el contrapunto tiende a eliminar el interés por las relaciones armónicas más allá del hecho incidental de que los clúster de notas en contrapunto son también oídos simultáneamente.

La disolución de la armonía en la música progresista del siglo XX no fue una situación de anarquía. El período de práctica común es corto. Desde Debussy, los estilos armónicos han sido dictados por reglas nuevas o por el deseo de muchos compositores de buscar nuevas reglas. Ambos sistemas: el modal y los sistemas comunes de armonía, evolucionaron únicamente después de siglos. Así en el siglo XX, los conceptos básicos de la armonía tradicional perdían importancia. En contrapunto armónico llegó a ser el resultado incidental de la combinación de líneas melódicas. Las experiencias con armonías inusuales, la disminución en la tensión entre la consonancia y la disonancia y la creación de armonías sin precedentes por el uso de ordenadores son resultado de una búsqueda de nuevas organizaciones musicales. Este es consecuencia natural de la dispersión y la disolución final del sistema armónico que había predominado durante más de dos siglos en la música occidental.