

QUE ES LA DODECAFONIA

por

César Cecchi

Lo que sigue es una información sobre la dodecafonía dirigida a aquellos que, sin poseer los elementos teóricos de la música, buscan una explicación al alcance de su intuición. No se nos escapa el hecho de que, sólo penetrando en los últimos y más profundos problemas teóricos, una exposición tal puede lograr su verdadero alcance y sentido. Pero pensamos que también aquellos que son meramente auditores pueden llegar a un conocimiento primario, pero útil, de esta técnica de escritura musical tan discutida, conocimiento que les permitirá una actitud más fácil frente a las obras adscritas a ella.

La dodecafonía no es un movimiento, ni una técnica, ni una fórmula nacida arbitrariamente. Surge bajo determinadas condiciones históricas que explican su razón de ser, aunque no le conceden ni validez ni calidad. Nos parece que, puntualizando su ubicación histórica, justamente, daremos una explicación más acertada de lo que es y lo que significa. Tratemos de entroncarla con la música anterior. Sus conexiones con el pasado de la música occidental —y también su oposición a ella— permiten su mejor comprensión.

La música es la selección y organización del mundo de los sonidos de acuerdo con determinados principios creadores. Esta selección y organización puede referirse tanto a su proyección *sucesiva* como a su proyección *simultánea* en el espacio sonoro. En el primer caso tenemos la formación de líneas melódicas; en el segundo, la formación de acordes. Es decir, una estructuración horizontal, si la proyección es sólo sucesiva; una estructuración vertical, si la proyección es sólo simultánea. Pero a una línea melódica puede agregársele otra o varias otras; en tal caso se producirá necesariamente superposición de sonidos, y, por tanto, y en ciertos casos, acordes. A la inversa, a un acorde le pueden seguir otro o varios otros; en tal caso se producirá, necesariamente, una sucesión horizontal de acordes.

El contrapunto y la armonía son las designaciones genéricas para estas dos maneras de agrupar los sonidos. El contrapunto se refiere a

su ordenación horizontal o sucesiva; la armonía, a su ordenación vertical o simultánea. Por tanto, contrapunto y armonía son dos extremos y, digámoslo, hasta dos procedimientos opuestos (Aunque, de hecho, tanto el uno como la otra no pueden existir en estado puro).

. . .

El contrapunto más simple es aquel en que a una línea melódica se le agrega, por encima o por debajo de ella, una segunda melodía cuyas notas deben ir una a una siguiendo las notas de la melodía primera. Es decir, *nota contra nota* o, como se le designó en el momento histórico de su nacimiento, *punctum contra punctum* (de aquí el nombre *contrapunto*). Ahora bien, la época contrapuntística permitía el empleo sólo de *contrapunta* que produjeran intervalos consonantes, o sea, de sonidos cuya coexistencia *vertical* resultara agradable (técnicamente sólo el unísono, la quinta, la octava, la tercera, la sexta). Todos los demás intervalos (segunda, séptima, novena y cuarta) quedaban eliminados porque eran generadores de disonancias.

La evolución del contrapunto a través de los siglos que vivieron bajo su hegemonía no fue más que la complicación cada vez más refinada, sabia y precisa, de la superposición de líneas melódicas o voces en un entrelazamiento sometido a leyes cuyo rigor permitía, sin embargo, un gran margen para la libertad del juego creador. Esta complicación implicó el aumento del número de contrapuntos (más de una *nota* contra la *nota* de la melodía base), el aumento del número de las voces, etc. Y, en pleno florecimiento, el contrapunto usó de técnicas especiales que permitieron un gran enriquecimiento de figuras, ordenaciones y posibilidades expresivas. Por ejemplo: la imitación (dada una voz, una segunda voz la repite exactamente, pero algunas notas más tarde que la primera, como sucede en el *canon* y en la *fuga*), la transformación del valor de las notas (una *blanca* se convierte en una *negra*, una *negra* en una *corchea*, etc.), el movimiento retrógrado (uso del tema al revés, es decir, se comienza por la última nota y se termina por la primera), etc.

Desde el siglo XVI hasta Bach, el contrapunto depuró sus técnicas

y casi agotó las posibilidades de la estructura musical horizontal. Pero la sensibilidad auditiva de aquellos siglos exigió paulatinamente una cada vez más rigurosa consonancia para la coexistencia vertical. Esta sensibilidad para lo vertical o armónico fue desplazando ulteriormente a la sensibilidad para lo horizontal o contrapuntístico. Juan Sebastián Bach es el creador donde ambas maneras alcanzan un maridaje perfecto, cuya obra es el vértice donde contrapunto y armonía conviven en una unidad perfecta a la vez que alcanzaron —separadamente y cada uno en su esfera— su más alto desarrollo.

• • •

Pero aclaremos otro punto.

Hemos dicho que la música es la *selección* y la *organización* del mundo de los sonidos. Tanto el contrapunto como la armonía son dos maneras de *organizarlos*. Pero al pasar, en esta brevísima síntesis histórica, de la época contrapuntística a la armónica, se hace necesario decir algunas palabras sobre la *selección*.

Nuestro ámbito cultural occidental ha seleccionado siete sonidos fundamentales: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si. Todos sabemos que estos sonidos tienen entre sí relaciones fijas que forman, gracias a una disposición jerárquica que depende de su diferente altura, la llamada *escala diatónica*. ¿Cuáles son estas relaciones? Las siguientes: entre *do* y *re* existe una diferencia de un tono; entre *re* y *mi*, un tono; entre *mi* y *fa*, medio tono, etc.

Es decir, dada una nota fundamental (en el caso anterior la nota fundamental *do*), los demás sonidos se distribuyen respecto a ella a distancias o intervalos diferentes, pero fijos. ¿Quiere decir esto que nuestra música no posee otros sonidos que estos siete arriba señalados? No. Porque entre las notas cuyo intervalo es un tono entero existe una nota cuya distancia o altura es medio tono más alto que la anterior y medio tono más bajo que la ulterior. Pero estos sonidos son para la armonía clásica sólo *sonidos alterados* y, por ejemplo, su escritura exige representarlos como el sonido básico más un accidente que los sube o baja medio tono (sostenido y bemol).

La escala diatónica es, pues, aquella que posee siete sonidos distribuidos jerárquicamente en una escala cuyos intervalos son:

$$1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - (\frac{1}{2})$$

Esta es la *escala mayor*. Su nota inicial puede ser cualquiera de los siete sonidos (do mayor, re mayor, etc.). (Para no complicar esta información más que primaria, no hablaremos de escalas menores, etc.).

Ahora bien, entre las siete notas consideradas, no todas tienen igual importancia auditiva; la más importante es la primera o *tónica*. Le sigue la quinta o *dominante*; después la cuarta o *subdominante*. En la escala de do mayor, por ejemplo, la jerarquía es: do, sol, fa. En la escala de re mayor: re, la, sol. Si la tónica, la tercera y la quinta se ejecutan simultáneamente (en una organización vertical, por tanto) se tiene un *acorde* (que puede ser ejecutado en sucesión horizontal, es decir, como *arpeggio*). Sólo en el siglo XVI el acorde así entendido adquirió autonomía. Con anterioridad a esto la música occidental había recorrido un camino de paulatino precisar de estas relaciones de acordes. A partir del siglo XVI se exigió esta relación *acordal*. Antes era el contrapunto puro. Ahora apareció la necesidad armónica.

Pero la organización armónica no se refiere sólo a lo simultáneo. Tiene también leyes para la sucesión o encadenamiento de los acordes. Pero nos eximimos de hacer aquí la exposición de tal problema, es decir, de los problemas de lo *modulatorio* y lo *cadencial*. Anotemos solamente que se entiende por *modulación* el paso de una tonalidad a otra empleando uno o más acordes de transición.

Agreguemos además —y esto es de la más grande importancia— que esta jerarquía fija de los intervalos, base de la armonía (es decir de lo simultáneo o vertical) vale, dentro de la época armónica, también para las necesidades auditivas de lo sucesivo. Los tejidos melódicos no pueden ser sino juegos que coincidan con los juegos armónicos correspondientes.

Recordemos de nuevo que desde el siglo XVI hasta Juan Sebastián Bach la música era básicamente contrapuntística, pero sometida a las leyes armónicas.

Todo el Barroco y todo el Clasicismo viven bajo el siglo de la jerarquía armónica antes dicha. Con posterioridad a Juan Sebastián Bach el gusto por lo armónico fue más importante que el gusto por lo contrapuntístico. Toda la música de los siglos XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX se amparaba en el orden tonal. Este era un marco fijo que cada creador debía respetar.

¿Cómo compone un músico de la época armónica? "Grosso modo" procede de la siguiente manera. Toma uno o más *temas* (es decir células originarias de determinados valores, melódico, armónico, rítmico, etc.), y los *desarrolla* de acuerdo con su voluntad de expresión. Pero un *tema* tiene una tonalidad dada y el *desarrollo* respeta esa tonalidad *modulando* alrededor de ella. La forma misma de su obra —básicamente la forma *sonata*, con su estructura ternaria: exposición (primer tema y segundo tema) —desarrollo— reexposición— surge de la utilización del acorde formado por las tres notas o *funciones* antes dichas y su modulación: tema en la tonalidad dada —segundo tema *modulado* a la tonalidad correspondiente a la *quinta* o *dominante*— reexposición nuevamente en la tonalidad primitiva, con el segundo tema ahora en la tonalidad del primero.

El acorde conduce, pues, su estructura. La tonalidad es un orden preestablecido de bien fundada y reconocida solidez. Durante el Barroco y el Clasicismo, la tonalidad era de una claridad perfecta y obligada a un juego muy preciso en la sucesión de los acordes y de la línea melódica.

. . .

Pero ello fue válido hasta la aparición del Romanticismo. El rigor armónico —creador de un mundo de formas cerradas, claras y objetivas— fue para el hombre romántico un marco opresor. La superexpresividad del Romanticismo fue liberándose de tal rigidez y fue alcanzando paulatinamente formulaciones cada vez liberadas de lo objetivo-tonal en favor de un lenguaje más individual.

¿Cómo procedió el Romanticismo? Fue abandonando la jerarquía de las *funciones* antes dichas. Para ello dio a los semitonos (aquellas notas colocadas entre los valores enteros de la escala diatónica) igual

valor que a las notas básicas. Repetimos: esto fue paulatino y, dentro del Romanticismo, no alcanzó su total libertad. Se llegó así a una escala de doce tonos (do - do sostenido - re - re sostenido - mi - fa - fa sostenido - sol - sol sostenido - la - la sostenido - si) es decir, una *escala cromática*. Por cierto, ella existía desde antes y había sido empleada por los grandes maestros barrocos y clásicos. Pero la novedad del Romanticismo radica en el hecho de que el cromatismo es sentido como liberación de la tonalidad desde el momento que con él no hay fijeza tonal, porque no hay jerarquía funcional entre estos doce tonos. Todos valen lo mismo y tienen igual importancia.

El paradigma de este cromatismo que trata de liberarse del rigor tonal es el *Tristán* de Wagner. Es una liberación, cierto, y un enriquecimiento de la organización, tanto horizontal como vertical. Pero fue una liberación peligrosa porque condujo a una especie de caos. Como no existía el núcleo central de la tonalidad fija, las obras se desarrollaron en un ámbito sin el centro de gravitación que ella, la tonalidad, es y cayeron en expansiones ilimitadas. Es decir, fue perdiéndose la amarra de la *modulación*; en la sucesión de los acordes y en los intervalos de la sucesión melódica, fue desestimándose la ley objetiva y general en favor de las necesidades expresivas individuales.

Se llegó así a la *a-tonalidad*. Es decir, se perdió totalmente la relación jerárquica del acorde clásico. La superposición de sonidos —y su corolario, las leyes de la sucesión de los intervalos— alcanzaron la más extrema libertad. Tanto en sentido vertical como en el horizontal no hubo más ley que la necesidad expresiva del creador. Y junto con este camino hacia la *atonalidad*, la forma se hizo libre en extremo. El impresionismo francés y el post-romanticismo alemán hasta Mahler son las expresiones de este estado de cosas.

. . .

Y aparece Arnold Schoenberg. Adscrito en sus primeros años al post-romanticismo de Mahler, fue un auténtico descendiente del *Tristán* wagneriano. Pero el caos, producido de la liberación tonal, y la vaguedad del cromatismo no le satisfacían. Su espíritu constructivo se estrellaba contra el amorfismo que era la consecuencia de tal estado

de cosas. Fue su espíritu constructivo el que concibió una nueva modalidad de organización del mundo de los sonidos. ¿Rompe con el pasado? Sí y no. Conserva, desde luego, algunos elementos básicos de su época. ¿Cuáles? En primer lugar, los doce tonos de la escala cromática. También el atonalismo que es su consecuencia armónica. ¿Cuál es la novedad? Expliquémosla.

Elimina la escala diatónica y coloca en el centro de su sistema los doce tonos cromáticos de la escala musical (de aquí la designación de *música de doce tonos o dodecafónica*) ordenados en sucesiones especiales llamadas *series* (de aquí la designación de *música serial*). Cada obra deberá inspirarse totalmente en la *serie*. ¿Qué se entiende por *serie*? No es más que una organización de la totalidad de los doce tonos cromáticos en un orden de sucesión no cromático fijado por el músico, orden diferente y propio para cada obra. Es decir, el compositor inventará una *serie* para cada obra; habrá, por tanto, tantas *series* como obras (aunque, eventualmente, puedan dos o más *series* ser idénticas y generar obras diferentes). Se trata, en el fondo, de hacer, con los doce tonos, una melodía que servirá de patrón o módulo para guiar la sucesión y la simultaneidad de toda la obra, que será la base generatriz de donde se deducirán todas las posibilidades musicales, tanto melódicas como armónicas. Será un modelo fijo de la sucesión de los doce tonos que habrá que respetar totalmente, tanto en sentido horizontal como vertical. Ninguna de las doce notas puede volverse a emplear si no se han empleado previamente, por tanto, las once restantes.

La *serie* es, pues, el orden de esta nueva música. Pero cada obra tiene su propia *serie*. Es decir, su propio orden.

Por ejemplo:

No hay, por tanto, como en una obra clásica, un *tema* que comporte una *tonalidad* determinada. La utilización de la *serie* implica el abandono de la tonalidad. También, por tanto, el sentido modulatorio del *desarrollo* de un *tema*. En la música dodecafónica, la intervención melódica y armónica están en potencia en la *serie* y el compositor debe extraerlas y exponerlas. Lo único importante, desde el punto de vista formal, es que el orden de sucesión de la *serie* permanezca constante, tanto en sentido horizontal como vertical, a través de toda la

obra. Por ejemplo, un acompañamiento puede resolverse en líneas melódicas secundarias y contrapuntos o en acordes. En ambos casos hay que respetar la *serie*. Es fácil comprender que estos acordes de la música dodecafónica no tienen ningún parentesco con los de la armonía tonal tradicional. Los doce semitonos tienen, en la música dodecafónica, una jerarquía: aquella determinada arbitrariamente por el compositor al crear la *serie* correspondiente. De esta jerarquía serial depende el acorde dodecafónico. En el sistema dodecafónico serial los acordes gozan de autonomía completa.

. . .

El contrapunto reencuentra en la dodecafonía nueva vida. La música serial es fundamentalmente contrapuntística. Schoenberg y sus discípulos se sienten conectados con una antigua tradición y se dicen continuadores de aquella manera que una vez tuvo tan grande y admirable desarrollo.

Cada obra dodecafónica tiene a su servicio una sola *serie*. La obra se construirá a base de esa *serie* pero, empleando las viejas fórmulas del contrapunto: imitación, transformación del valor de las notas, movimiento retrógrado, etc. Además, la *serie* puede ser trasladada o transportada a cualquiera de los doce tonos.

Por tanto, nada de las formas empleadas por los clásicos en sus sonatas y sinfonías; nada de equilibrio tonal, nada de modulación.

La *serie* decide el orden de las notas.