PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 4 Año 2009

Revista Anual

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

ALFREDO ARACIL (Universidad Autónoma de Madrid)
MARTA CARRASCO (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ (Universidad de Cádiz)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Traducción de los Abstract: DIANA KELHAM

Depósito Legal: GR- **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

LA TÉCNICA ATONAL DE JULIEN FALK: VINCULACIÓN METODOLÓGICA IMPLÍCITA Y EXPLÍCITA CON EL SISTEMA Y EL DISPOSITIVO PROCEDIMENTAL DIDÁCTICO TONAL

Carme Fernández Vidal[1]
(Compositora. Conservatori Superior de Música de les Illes Balears)

Resumen:
Nuestro foco de atención se centra en el tratado de Julien Falk titulado *"Technique de la Musique Atonale"*. En él se codifican unas bases para la composición musical en un lenguaje atonal no serial que nos detenemos a analizar y a presentar de forma resumida. El carácter eminentemente técnico de nuestro estudio aspira también a demostrar que el tratado presenta unas estrategias pedagógicas en clara consonancia con las que se han venido adoptando en los tratados convencionales de contrapunto, lo cual evidencia que el marco del contrapunto escolástico sirvió a este autor como prototipo para articular una didáctica procedimental sistemática en un idioma atonal. Se trata pues, por un lado de ver cómo se articuló una disciplina sistematizada en un lenguaje no tonal (haciendo una reflexión sobre las repercusiones que un trabajo de este tipo tendrá en la formación de los alumnos); y por otro, pretendemos analizar hasta qué punto y en qué aspectos se vinculó una propuesta de este tipo al sistema y al dispositivo didáctico tonal; es decir, estudiar el grado de deuda histórica y la forma evolutiva que presentó.

Palabras clave: técnica atonal, lenguaje atonal, idioma atonal.

The Atonal Technique of Jullian Falk: implicit and explicit methodological links with the system and the tonal didactic procedural mechanism.

Abstract:
We are focussing our attention on Julien Falk's treatise titled "*Technique de la Musique Atonale"*. This compiles the bases for musical composition in a non-serial atonal language which we are going to analyse and summarise briefly. The eminently technical character of our study also aims to demonstrate that the treatise presents some pedagogical strategies quite in keeping with those that have been

[1] Compositora. Profesora Titular de Contrapunto en el CSMIB (Conservatori Superior de Música de les Illes Balears).

adopted in the conventional counterpart treatises, which proves that the frame of the scholarly counterpoint was used by this author as a prototype to formulate systematic procedural didactics in an atonal language. Therefore we are dealing, on the one hand, with seeing how a systematised discipline was formulated in a non-tonal language (reflecting on the repercussions that a paper of this type would have on the formation of students). On the other hand, we intend to analyse to what extent and in what aspects a proposal of this type was related to the system and to the tonal didactic mechanism; in other words, we intend to study the degree of historical debt and the evolutionary form it had.

Keywords: atonal technique, atonal language.

A partir aproximadamente de los años 30 del pasado siglo XX, detectamos indicios de una emergente necesidad de poner alguna clase de orden en la vertiginosa y casi podríamos decir, violenta evolución musical que se venía desarrollando desde las últimas décadas del siglo XIX. Concretamente en 1930[2], la crónica musical ya reconoce el fin de una era de experimentación en el arte musical que había generado una profusión de nuevos recursos y materiales que sin embargo, en su mayor parte todavía estaban pendientes de un desarrollo y rendimiento plenos. Había llegado el momento, pues, de recopilar, examinar, ordenar y reflexionar. Verdaderamente caben diversas vías para materializar estos propósitos y sin duda, los artículos de divulgación o publicaciones especializadas y los libros de carácter analítico-descriptivo que se adentraban en mayor o menor grado en los pormenores constructivos que aplicaban determinados compositores, y/o en alguna de sus creaciones consideradas referentes de la Nueva Música, podían aproximar al teórico, al profesional ya formado y en pleno desarrollo de su ejercicio en cualquier campo, o incluso a determinados grupos de amateurs con una cierta formación musical, a las últimas corrientes artísticas del momento.

Pero convengamos que seguramente la prueba de fuego a la hora de materializar los resultados de esta evaluación se concreta en la elaboración de libros de texto destinados a su aplicación práctica en la docencia; es decir, tratados de corte pedagógico que al abordar un marco idiomático característico del siglo XX, vengan a completar la formación escolar de los estudiantes de composición, puesto que en algún momento la enseñanza musical tendrá que asumir los eventos acaecidos en la época en cuestión y organizar dispositivos que faciliten métodos de trabajo y compresión a costa de tamizar una pluralidad siempre diversa. Estamos hablando de manuales que presenten de forma sistemática, y por ende, sintética, las principales características del nuevo estilo formuladas a modo de vademécum (puesto que se organizan en torno a unas normas compartidas dejando un tanto de lado sus desviaciones por motivos eminentemente prácticos), o dicho de otro modo, tratados pedagógicos que presenten las bases fundamentales sobre las que se erige el sistema,

[2] Ver EVANS, Edwin. "Stocktaking, 1930", *Music & Letters*, Vol. 12, No. 1. (Jan., 1931); pp. 60-65.

complementadas con una correlación de reglas que se presentan en una gradación creciente de dificultad como principio didáctico. Está claro pues, que su papel se ubica en el ámbito de la enseñanza musical, mayoritariamente dentro del marco de las instituciones docentes, y su aportación pretende servir tanto al estudiante en su proceso de formación dirigido a consolidarse como un futuro profesional de la música, como al profesor, para que en textos didácticos de este tipo encuentre un soporte en su labor de desarrollo, guía y apoyo al cometido de su discípulo.

Lo cierto es que aún a día de hoy son escasos –por no decir inexistentes- los textos destinados a la enseñanza de la escritura musical en lenguajes no tonales que respondan al perfil que acabamos de describir[3]. En este sentido, la tonalidad se mostró en torno a libros de texto sobre armonía, contrapunto, formas musicales, que sin duda diseccionaban una realidad, pero indudablemente servían a un fin didáctico. Sin embargo, parece ser que las corrientes atonales han presentado dificultades –y tal vez pocas voluntades- para sistematizarse de cara a su enseñanza. Los primeros intentos hay que buscarlos precisamente a partir de los años 30 y uno de los denominadores comunes que presentan es que sus artífices desempeñaron una actividad simultánea en la creación (composición musical) y en la docencia (formación de futuros compositores). Es lógico deducir que cuando ambos perfiles –compositor y profesor- confluían en una misma persona, la implicación del creador en las corrientes vanguardistas del momento condicionaba la postura del docente, que se sentía moral e intelectualmente obligado a iniciar a sus alumnos en un lenguaje musical característico de su tiempo.

Ahora bien, no se trata tan sólo de ver cómo se articuló una disciplina sistematizada en un lenguaje idiomático no tonal –téngase en cuenta que otro de los denominadores comunes de las distintas tentativas a las que aludíamos en el párrafo anterior consiste en que cada autor crea un procedimiento sistemático a partir de su propia práctica compositiva- si no también se pretende analizar algo que resulta incluso más interesante: hasta qué punto y en qué aspectos se vinculó una propuesta de este tipo al sistema y al dispositivo procedimental didáctico tonal; es decir, estudiar el grado de deuda histórica y la forma evolutiva que presentó. Éste será el principal foco de atención que ocupará nuestro ánimo en las páginas siguientes.

El caso de un compositor y pedagogo francés llamado Julien Falk[4] que vivió entre 1902 y 1987 constituye uno de los ejemplos que ha centrado nuestro interés. Alrededor de los años 50 del siglo pasado, este autor reflexiona sobre una tumultuosa primera mitad de centuria -puesto que considera que ya ha llegado el momento de hacerlo- convencido de la necesidad de consolidar los terrenos

[3] Adentrarnos y analizar los motivos de esta situación podría constituir el argumento de otro artículo.

[4] Para detalles biográficos ver FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. "Julien Falk: perfil humano y profesional de una propuesta para la atonalidad". En Revista *Nassarre, XX*, Institución Fernando el Católico. Num. 2502 ISSN: 0213-7305 Diputación de Zaragoza, 2004; pp. 87-102.

conquistados por medio de su regulación bajo una exposición teórico-técnica (pues cree que las obras más sólidamente escritas son aquellas que se ven afirmadas en una técnica definida)[5]. Es así como en 1959 publica un libro titulado *"Technique de la Musique Atonale"*[6], que pretende ofrecer una posible alternativa en este sentido; a saber, un método sistemático de enseñanza basado en su sistema "atonal integral"[7] que puede resultar útil a la hora de introducir al alumno en lenguajes que evitasen el principio tonal. Estos lenguajes tenían como objetivo utilizar los sonidos de la escala dodecafónica de forma un tanto equitativa -aunque no necesariamente serial[8]- evitando por encima de todo que se agruparan en asociaciones que recordaran el sistema tonal tradicional. En esta línea Falk formula su sistema atonal integral, con cuya regulación normativa cree haber encontrado la manera de asegurar la homogeneidad de este estilo. Nos dice: *"En lo que nos concierne, no tenemos la pretensión de haber inventado un nuevo sistema musical -en una época donde se reclama de nuevo novedades a cualquier precio,*[9]*- sino solamente tener codificada la música atonal a través de reglas precisas, que abre a nuestro arte horizontes nuevos. El estudiante de música, el compositor, atraídos por esa forma, deben encontrar a través de este tratado la posibilidad de escribir desde una técnica precisa, dejando de lado todo empirismo pero sin hacer daño a la libertad de pensamiento musical. Los tratados de contrapunto en el Renacimiento y los tratados de armonía en la Restauración no son otra cosa..."*[10]. O sea, que su aportación debe entenderse en la misma línea que la de cualquier libro de texto sobre armonía, contrapunto o formas tradicionales; es decir, un manual práctico con reglas que explican cómo se hace y que se presentan de manera progresiva de menor a mayor dificultad. Así pues, el alumno conocedor de los principios tonales bajo las disciplinas de armonía y contrapunto tradicional, podrá a través de este libro, disponer de herramientas que le permitan adentrarse en la escritura de un lenguaje

[5] No son pocos los autores que han abordado el problema. Citaremos entre los españoles a Ramón Barce ("Control, Supercontrol, Infracontrol" en *Fronteras de la música.* Real Musical, Madrid, 1985; pp. 17-29) o Teresa Catalán ("El sistema como necesidad en la creación musical" Revista *Nassarre, XIX,* Institución Fernando el Católico. Num. 2403 ISSN: 0213-7305 Diputación de Zaragoza, 2003; pp. 129-141).

[6] Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1959.

[7] Que, como es habitual entre compositores, el propio autor utilizó en un número considerable de sus obras.

[8] Conocedor del planteamiento dodecafónico serial de la Escuela de Viena, Falk considera que la serie no es un elemento indispensable para asegurar la unidad estilística. Véase FALK, Julien. *Technique de la Musique Atonale*, op. cit.; pág. 4. La traducción no publicada de este tratado ha sido realizada por Teresa Catalán (compositora y catedrática de composición en el RCSM).

[9] Mucho podríamos extendernos en esta característica del afán por la originalidad que ha dominado la música del siglo XX y cuyas raíces se hallan también en la filosofía romántica, en el protagonismo del artista individual, diferente e irrepetible. Falk se posiciona advirtiendo sobre la nocividad del exceso de empirismo y del afán de novedad a toda costa, en la misma línea que años más tarde lo hicieran otros autores, como por ejemplo J. J. Nattiez (*Le combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, 1993).

[10] FALK, Julien. Op. cit.; pág. 5.

estilístico atonal, lo cual en primera instancia, le procurará un punto de partida para expresarse musicalmente en este idioma, y en segunda, repercutirá en su formación como profesional de la música en varios aspectos que iremos descubriendo a continuación.

En este tratado se dan toda una serie de directrices para llevar a cabo un discurso atonal en el que podrán combinarse diferentes tipos de texturas, aunque la predominante y característica de este estilo sea la textura contrapuntística[11]. De este modo, Falk dispone cinco formas[12] para la escritura atonal que abarcan desde una textura totalmente homofónica –que el autor denomina *"contrapunto rítmico nota contra nota"*[13]- hasta la propiamente contrapuntística, que enfatiza la percepción melódica puesto que las voces mantienen la máxima independencia. La importancia de esta última ya se verifica al constatar que ocupa la parte más voluminosa del libro con una proporción mayor de ejemplos realizados por Falk, pero sobre todo queremos destacar el hecho de que presenta unas estrategias pedagógicas en clara consonancia con las que se han venido adoptando en los tratados convencionales de contrapunto escolástico. En primer lugar observamos que hace un planteamiento didáctico basado en el incremento progresivo del número de voces partiendo de dos hasta llegar a cuatro[14]. El hecho de que la severidad de las reglas esté en relación inversa con el número de partes a que se escribe constituye otro elemento en común sobre el que volveremos al final de este artículo. Pero es que además aparecen rasgos explícitos de la ortodoxia tradicional -como una cierta prelación del estilo vocal sobre el instrumental[15], o un intento de diferenciación entre una escritura más "rigurosa" frente a otra "libre"-, que transferidos a un contexto atonal tienen una significación nimia o nula pero que evidencian que el marco del contrapunto

[11] *"Ésta realiza uno de los fines de esta música: permitir una clara concepción de las diferentes líneas melódicas superpuestas. Para esto, es preciso suprimir toda noción de acorde tonal o de acorde disonante cuyo origen se sobreentienda fácilmente, con el fin de no volver al tonalismo. Por otra parte, el acorde clasificado aumenta la percepción armónica que llamamos 'vertical', mientras que la escritura atonal se esfuerza por aumentar la percepción melódica, es decir 'horizontal"*. Op. cit.; pág. 5.

[12] Hemos constatado que lo que Falk denomina *"formas de la música atonal"* son, en realidad, diferentes tipos de texturas combinables entre ellas dentro de una misma composición musical. Con estas palabras lo explica el maestro: *"En composición, todas las formas descritas más arriba, no solamente son posibles, sino que se pueden suceder en una misma obra, lo que permite dar una gran variedad a la escritura"*. Op. cit.; pág. 26.

[13] Es la segunda de las formas expuestas por el maestro, de la que dice que *"es una forma armónica a capella"*, en la que *"…todas las voces tienen un ritmo idéntico salvo raras excepciones"*. Op. cit.; pág, 20. El paralelo con la primera especie del contrapunto fuxiano resulta obvio; de hecho, comparten el subtítulo: "Nota contra nota".

[14] El incremento de voces suele resultar inversamente proporcional a una fluidez e independencia lineal en el contrapunto y por ello, incluso en los tratados más recientes de contrapunto tonal se tiende a prescindir de una mención específica para el trabajo a texturas superiores a cuatro voces.

[15] Por el contrario, al observar la interválica de base de este sistema resulta fácil deducir que el estilo atonal incrementa considerablemente las dificultades de interpretación para las voces y en cambio, se revela especialmente apto a agrupaciones instrumentales de diversa índole.

escolástico sirvió a este autor como prototipo para articular una didáctica procedimental sistemática en un idioma atonal.

Como es lógico, entre la forma estrictamente contrapuntística y la puramente armónica existe un amplio abanico de gradaciones donde la zona intermedia es de difícil clasificación. En consecuencia, esta compartimentación que propone Falk en cinco formas resulta más teórica que otra cosa pues establecer líneas divisorias claras entre algunas de ellas (como por ejemplo entre las formas *"Canto armonizado"* y *"Canto armonizado y contrapunteado"*) puede convertirse en una labor cuando menos compleja dado que se trata de una cuestión de matiz sujeta a múltiples interferencias. Lo que sí es cierto –y es en lo que vamos a centrar nuestra atención- es que podemos diferenciar con claridad dos situaciones generadas por las dos formas más contrastantes: la contrapuntística y el contrapunto rítmico nota contra nota (homofonía). Veremos en nuestros siguientes análisis de qué manera la segunda de estas texturas puede poner en tela de juicio la premisa fundamental del estilo atonal (mantener la independencia melódica de las partes sin que evoquen un contexto tonal) y que por esta razón, la utilización de las diferentes formas dentro de un discurso atonal no será equitativa si no que los pasajes o secciones puramente contrapuntísticas primarán por encima de los fragmentos en las demás texturas. Por otra parte, de las cinco formas que presenta Falk en su tratado, la contrapuntística no solamente es la más genuinamente atonal por adherirse, en base a su propia naturaleza, a ese principio básico que apuntábamos, si no que además, resulta ser la más rigurosa y detallada de las cinco y por tanto, es la que puede enmarcarse con menos dificultades a un proceder pedagógico sistemático.

Desde el punto de vista técnico el enfoque de Falk se centra fundamentalmente en el parámetro altura y su propuesta se basa en una inversión de la valoración que de los intervalos hace el sistema tonal tradicional. De esta manera los intervalos de séptima mayor, novena menor y la cuarta aumentada, constituyen la base de su sistema atonal; le siguen como elementos secundarios, la séptima menor y la novena mayor[16], mientras que terceras, sextas y demás intervalos considerados consonantes se someten a un tratamiento específico que asegure una neutralización de posibles asociaciones tonales y que constriña su uso a lugares rítmicamente no relevantes. En los análisis que realizaremos a continuación veremos cómo realiza esta inversión interválica; es decir, de qué manera lleva a cabo un tratamiento de las terceras y las sextas parejo al tratamiento que el sistema tonal clásico hacía de los intervalos disonantes (séptimas, novenas) y viceversa: cómo estos últimos ocuparán el lugar que antaño pertenecía a los primeros.

[16] A modo de observación diremos que un énfasis excesivo en estos intervalos puede generar un discurso musical muy uniforme al que se le puede reprochar la ausencia de contraste que otorgan las variaciones de tensión (Luis de Pablo muestra su adhesión a esta opinión en la entrevista titulada "Conversaciones con Luis de Pablo" publicada en la Revista Música, nº 7, 8 y 9 (2000-2002) I.S.S.N-: 0541-4040; pp. 169-70). En cualquier caso, no es éste el lugar para hacer una reflexión crítica y mucho menos para entrar a valorar desde un punto de vista estético las resultantes de los movimientos atonales de principios del siglo XX.

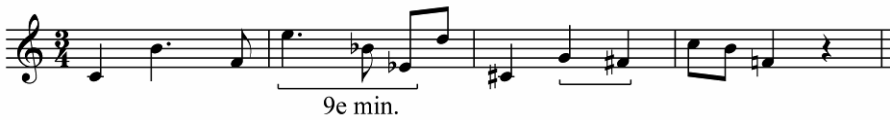
Para asegurar la homogeneidad y consistencia de este estilo partimos de una premisa esencial: evitar la hegemonía de un sonido por encima de los demás. Se impone por tanto, la necesidad de reglamentar su repetición ya que ésta podría crear algún tipo de jerarquía o focalización que nuestro oído se apresuraría a asociar con la tonalidad (o con alguna forma de centralidad en torno a algún tipo de "tónica"). Para ello Falk articula un dispositivo que denomina "contrapartida atonal" y establece que un sonido no podrá repetirse mientras no sea neutralizado mediante su contrapartida atonal, siendo ésta, una de las dos notas que se hallan a distancia de semitono del sonido original. Por ejemplo la nota FA# podrá neutralizarse con un SOL o un FA natural, esto significa que una vez haya sonado el FA#, no podrá volverse a repetir hasta que se haya oído un SOL o un FA natural. Para que la neutralización sea efectiva la duración de la contrapartida atonal debe ser, al menos, la misma que la nota a neutralizar, pero si la contrapartida atonal se encuentra en un tiempo acentuado, resultará suficiente que su duración sea la mitad del valor de la nota que neutraliza.

Veamos un ejemplo práctico a la hora de componer una línea melódica atonal. A pesar de que Falk propone la iniciación del estudio de la técnica atonal con la forma contrapuntística a dos voces, incluye con posterioridad en este texto, un apartado para el estudio de la "monodía atonal". Uno de los rasgos que felizmente caracteriza este tratado es precisamente el hecho de que contempla un capítulo reservado a la enseñanza de la construcción de melodías, que resulta de importancia capital para la formación del alumno porque estimula la composición monódica (por lo general, ausente en los tratados de contrapunto severo) y porque además invita al estudiante a adentrarse no sólo técnica si no también auditivamente, en un contexto estético que contrasta con la pauta adquirida por tradición y por educación.

Para la composición de líneas melódicas atonales podremos utilizar los intervalos constituyentes del sistema (séptima mayor, novena mayor y menor y cuarta aumentada (o quinta disminuida). El único intervalo que está siempre prohibido es, por supuesto, la octava[17]. Así pues, la normativa que presenta aquí Falk se concentra en establecer las condiciones en que los intervalos restantes (segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas, sextas mayores y menores y séptimas menores) se podrán utilizar siendo neutralizados por su correspondiente contrapartida atonal y asegurándonos de que los giros resultantes no

[17] A nivel horizontal la octava se entiende como la repetición de un mismo sonido y verticalmente supone reforzar un sonido sobre los demás, por tanto, va en contra del principio atonal. Este tratamiento restrictivo de la octava constituye un rasgo característico del primer periodo atonal (en 1941 Schoenberg defiende argumentos como "*una nota así enfatizada podría interpretarse como una fundamental, o incluso como una tónica".* SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea,* Madrid, 1963; p.150.). Posteriormente, sin embargo, se observa una flexibilización de esta norma (el propio Schoenberg lo reconoce en un *"addendum"* del año 1946. Ver SCHOENBERG. Arnold. *Style and Idea*, New York, 1975; pág. 244). En este tratado que estamos estudiando, el autor permite la duplicación del intervalo armónico de octava en un solo caso: cuando una parte libre melódica se integre al conjunto atonal reforzando alguna de sus líneas.

traslucen implicaciones tonales. El uso de estos intervalos se supeditará al cumplimiento de alguna de estas dos normas: 1) que la segunda nota del mencionado intervalo no constitutivo del sistema, forme contrapartida atonal con una nota que se haya escuchado anteriormente y que deberá encontrarse a una distancia máxima de dos compases y mínima de dos notas de la nota a neutralizar; 2) o bien, si dicho intervalo se encuentra formando un giro melódico unidireccional de tres notas que abarca un intervalo global de novena menor. En este último caso deberán evitarse los giros de novena que sugieran un acorde clasificado arpegiado, puesto que toda sucesión de intervalos que den un acorde clasificado *"...están rigurosamente prohibidos"*[18]. Transcribimos el breve ejemplo que aparece en el libro:

EJEMPLO 1[19]:

Las cinco primeras notas del ejemplo dibujan intervalos del primer grupo, es decir, de los admitidos sin reserva por el sistema. La quinta justa que aparece en el segundo compás (SI*b*-MI*b*) se admite porque forma parte de un giro de novena menor que se inicia en la primera nota del compás. La segunda menor del tercer compás (SOL-FA#) es correcta porque el FA# hace contrapartida atonal con el FA natural del primer compás, por tanto, exactamente a distancia de dos compases. Por la misma razón se admite la segunda menor (DO-SI) del cuarto compás: en este caso su contrapartida atonal es el SI bemol del segundo compás.

Para el intervalo de cuarta justa se observan ciertas licencias adicionales. Concretamente, se admiten tres cuartas justas seguidas siempre que la primera nota de la segunda cuarta no sea de una duración mayor que la primera. También está admitida la cuarta justa si se encuentra seguida o precedida de una cuarta aumentada. Como es obvio Falk recomienda no repetir una misma nota sobre los acentos[20] y finaliza afirmando que "*los temas con doce sonidos son particularmente propicios para el género monódico*"[21]. Asimismo observa que es necesario hacer un uso lógico de los intervalos constituyentes del sistema pues *"estas sucesiones*

[18] FALK, Julien. Op. cit.; pág. 27.

[19] Ibid.

[20] *"Contrariamente a las indicaciones dadas por las teorías de la música, no consideramos como obligatoriamente fuertes los primeros tiempos de cada compás. La barra de compás no significa nada en la materia, y nos ocupamos solamente del acento melódico, el cual puede estar sobre cualquier tiempo. Su determinación está en función de la comprensión del contexto melódico, porque no es otra cosa que un elemento de puntuación, y sabemos que es imposible puntuar convenientemente si el sentido musical de la frase permanece incomprensible".* Op. cit.; pág. 13.

[21] Op. cit.; pág. 28.

demasiado sistemáticas darán una línea melódica demasiado brusca. Conviene pues encuadrarlas, *en movimientos menos extensos"*[22].

La atonalidad articula toda una serie de estrategias para evitar una repetición precaria y ramplona pero no prescribe de manera absoluta este recurso sino que lo difumina relegándolo a menudo a un ámbito de audición imperceptible. Es así como la imitación (que no deja de ser una forma de repetición), sigue constituyendo aquí un recurso fundamental a la hora de conformar estructuralmente una obra[23], pero en este estilo se utiliza supeditada a ciertas normas que la hagan irreconocible en la primera escucha[24] (a menudo el reconocimiento a nivel auditivo resulta imposible y su verificación queda relegada a un plano estrictamente analítico). Puesto que la repetición fácilmente reconocible se asocia a su forma primitiva, se apuesta por métodos que la ensombrezcan.

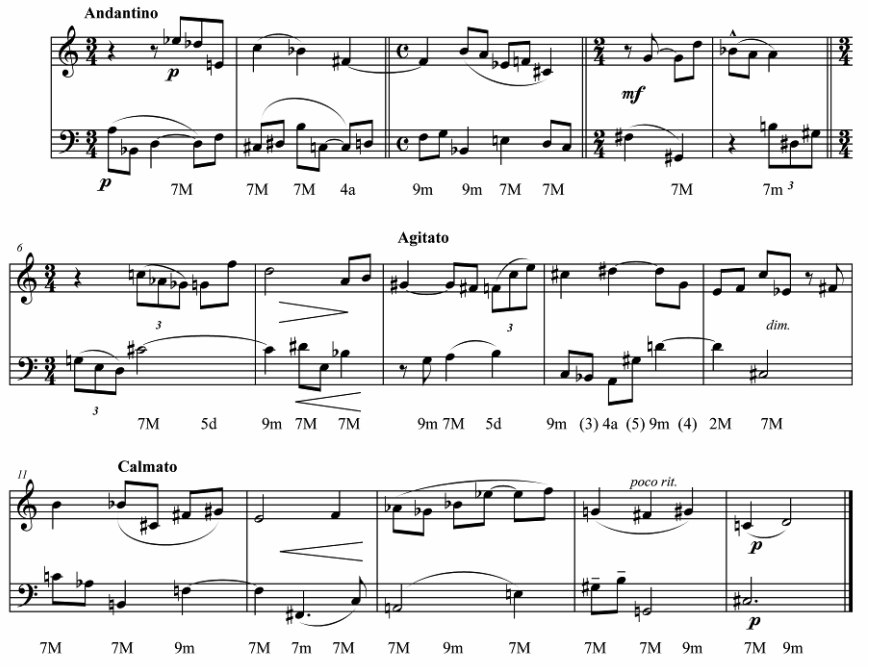
El contrapunto a dos voces plantea una reglamentación interválica a nivel vertical en la que se diferencian dos situaciones métricas: tiempos acentuados y no acentuados[25].

[22] Op. cit.; pág. 11.

[23] Son muchos los autores que han hecho hincapié y han reconocido el papel determinante de este recurso en conexión con la comprensibilidad musical. Recordemos por ejemplo a Webern (ver WEBERN, Anton. *El camí cap a la nova música,* Barcelona, 1982; pág. 38).

[24] Como es obvio, se prohíbe la imitación exacta en la que el consecuente tiene las mismas notas que el antecedente.

[25] Acotar el significado que Falk otorga al concepto de "tiempo acentuado" puede constituir un conflicto. En nuestra opinión, la ambigüedad del término se mantiene hasta bien entrado el tratado y habrá que esperar al ejemplo del punto 17 para verificar que cuando Falk dice "tiempos no acentuados" se está refiriendo a las fracciones de tiempo débiles de un compás, sea éste cual sea.

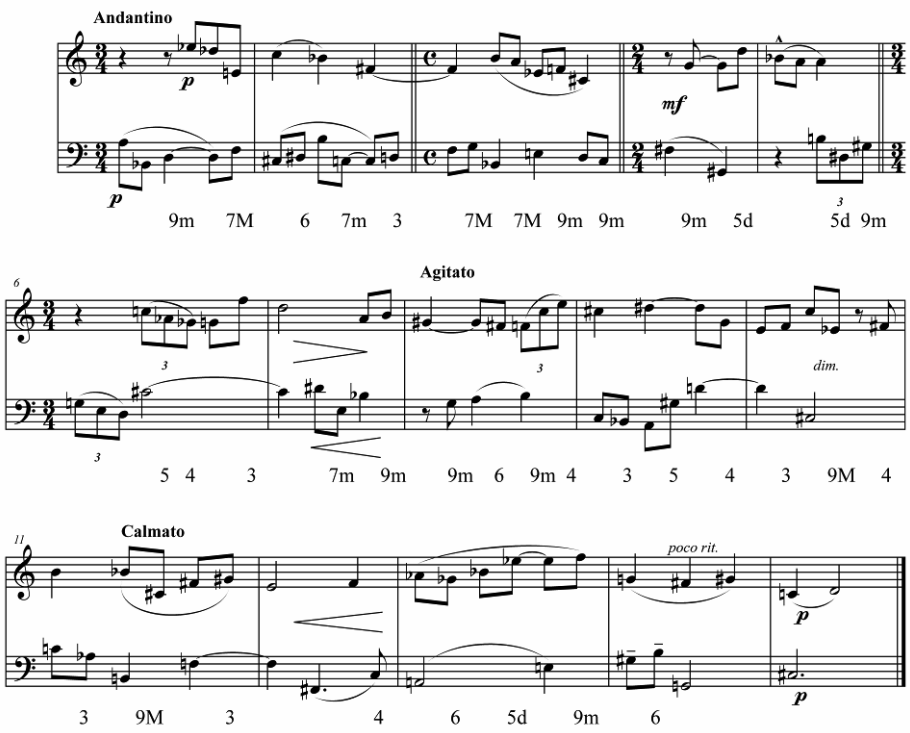
EJEMPLO 2[26]:

El conjunto de reglas que estipula Falk pueden resumirse de la siguiente manera: todos los intervalos armónicos acentuados se ajustarán necesariamente a los denominados elementos de base del sistema, a saber: la séptima mayor, la novena menor y la cuarta aumentada (este último, utilizado con moderación y nunca para comenzar o terminar un ejercicio). Sobre tiempos acentuados se podrán utilizar también los elementos secundarios (séptima menor, novena mayor y, también, la segunda mayor)[27], siempre y cuando resulten de un movimiento oblicuo entre las voces. En tiempos no acentuados, todos los intervalos son utilizables excepto la octava y el unísono.

El primer ejercicio a dos voces que aparece en el texto ha sido analizado en el ejemplo 2. Hemos indicado todos los intervalos verticales generados en tiempos

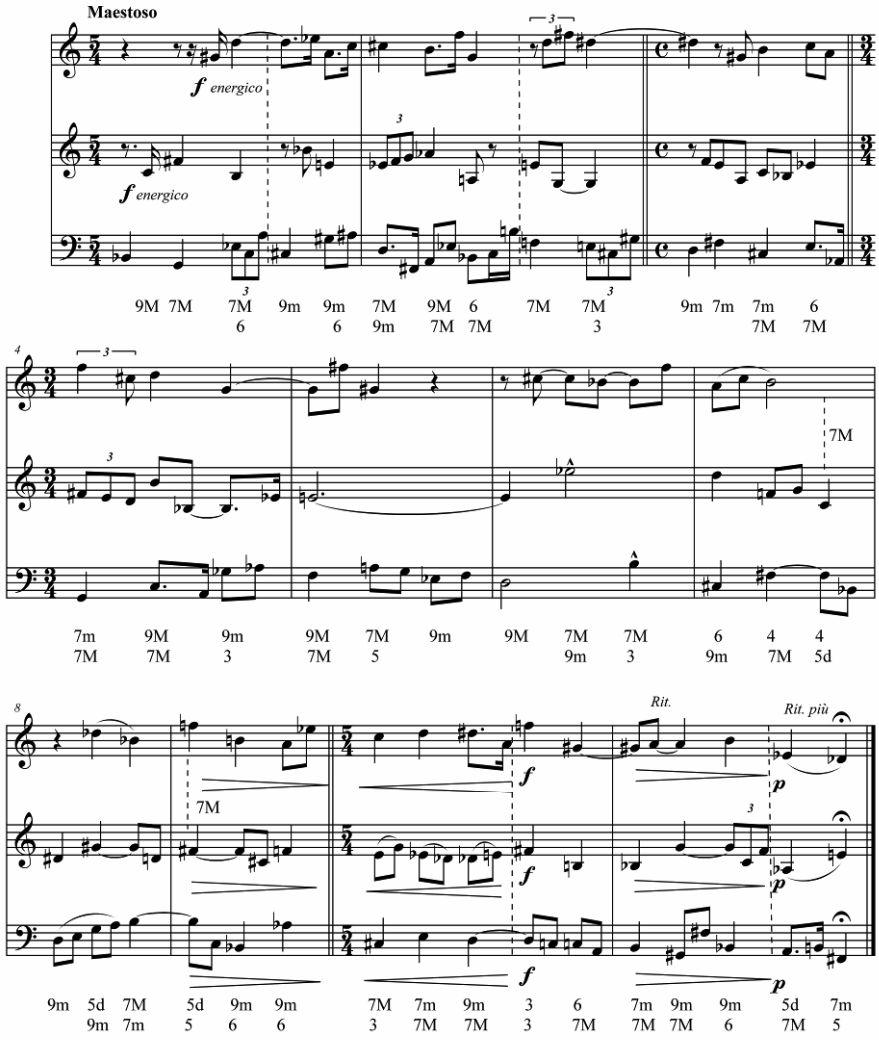
[26] FALK, Julien, Op. cit.; pág. 14. En el original, Falk presenta sus ejemplos utilizando las antiguas claves de do en primera, tercera y cuarta línea. Interpretamos el uso de esta nomenclatura vocal basada en las claves antiguas como un rasgo más que ejemplifica la deuda que aquí estamos desvelando y analizando.

[27] Aunque al exponer la base armónica del sistema (nº 3 al 8 del tratado), no incluye la segunda mayor como elemento secundario (sólo la séptima menor y la novena mayor), verificamos la inclusión de este intervalo en este punto del libro al lado de los dos recién mencionados, tanto por lo que al texto escrito se refiere como por lo que se deduce del análisis de sus ejemplos (véase en el ejemplo 2).

acentuados, pudiéndose verificar que se trata de los intervalos acordados. La cuarta aumentada (o quinta disminuida) acentuada aparece en la tercera parte de los compases 2, 6 y 8 y en la segunda parte del compás 9. Hallamos ejemplos de séptimas menores acentuadas por movimiento oblicuo en la segunda parte de los compases 5 y 12, y en el primer tiempo del compás 10 observamos un caso de segunda mayor acentuada por movimiento oblicuo. Asimismo, en el compás 9 se han indicado los intervalos formados en los tiempos no acentuados o fracciones débiles (una tercera, una quinta y una cuarta).

EJEMPLO 3:

El análisis realizado en el ejemplo 2 se completa con el anterior ejemplo 3 en el que, partiendo del mismo ejercicio, se han analizado todos los tiempos no acentuados[28]. Se observará que en estas circunstancias se corrobora el uso libre de terceras, cuartas, quintas y sextas. Sin embargo, queremos destacar el importante uso que se hace de los intervalos base del sistema (séptimas, novenas y cuartas aumentadas) incluso en estos casos.

[28] No hemos introducido el análisis completo en un solo ejemplo para facilitar su lectura y comprensión.

EJEMPLO 4[29]:

A partir de tres voces todo complejo vertical ubicado en parte acentuada deberá incluir un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor (o ambos),

[29] FALK, Julien. Op. cit.; pág. 16.

pudiendo contener cualquier otro intervalo armónico a excepción de la octava, el unísono y la segunda menor (esta última admitida no acentuada)[30].

En el tercer tiempo del compás 7 y en el primero del compás 9 del anterior ejemplo 4, la quinta disminuida aparece como uno de los intervalos que se generan desde la nota del bajo, pero las dos partes superiores mantienen una distancia de séptima mayor[31]. Verdaderamente, sin uno de los dos intervalos base del sistema[32], la tan evitada aparición de un acorde clasificado de la armonía tonal se hace realmente difícil[33].

La sección del contrapunto a cuatro partes no es pródiga en reglamentaciones, de hecho se inicia diciendo: *"Ninguna regla nueva para este contrapunto"*[34]. Es aquí, en la textura a cuatro voces, donde queremos demostrar el peligro que llevan implícitas ciertas formas que enfatizan el carácter vertical o armónico de la música. Para ello exploraremos su grado de vinculación, o si se prefiere, de deuda con distintos rasgos definitorios y característicos de la armonía tonal tradicional. Comenzaremos analizando en su práctica totalidad, el ejemplo de ejercicio en "contrapunto rítmico nota contra nota" que nos ofrece el autor, y que aparece en nuestro ejemplo 5.

El uso de tríadas clasificadas entre las tres voces superiores con un bajo que desdibuje su efecto (se ha marcado con una *"x"* en el ejemplo), e incluso configuradas desde la nota del bajo con una apoyatura bien en la voz superior (*"y"*) o en una de las dos voces intermedias (*"z"*), se deja traslucir con una frecuencia inusitada tras un análisis minucioso. Más aún, constatamos la presencia de progresiones cadenciales generadas por medios afines a los utilizados en el sistema tonal. Analicemos varios casos presentes en este ejemplo. La primera corchea no acentuada del segundo compás está formada por un acorde de sexta y cuarta de SI menor entre las tres voces inferiores con una apoyatura ascendente en la soprano (FA- FA#). En el tercer compás todos los acordes excepto el primero siguen este tipo de configuración: de las dos últimas corcheas del tresillo que ocupa el primer

[30] *"El estilo atonal exige la mayor equidistancia posible de las voces con el fin de poder separar claramente cada voz y asegurar una sonoridad plena, no atropellada por los intervalos armónicos demasiado estrechos. Esta es la razón por la que la segunda menor acentuada está prohibida"*. Op. cit.; pág. 12.

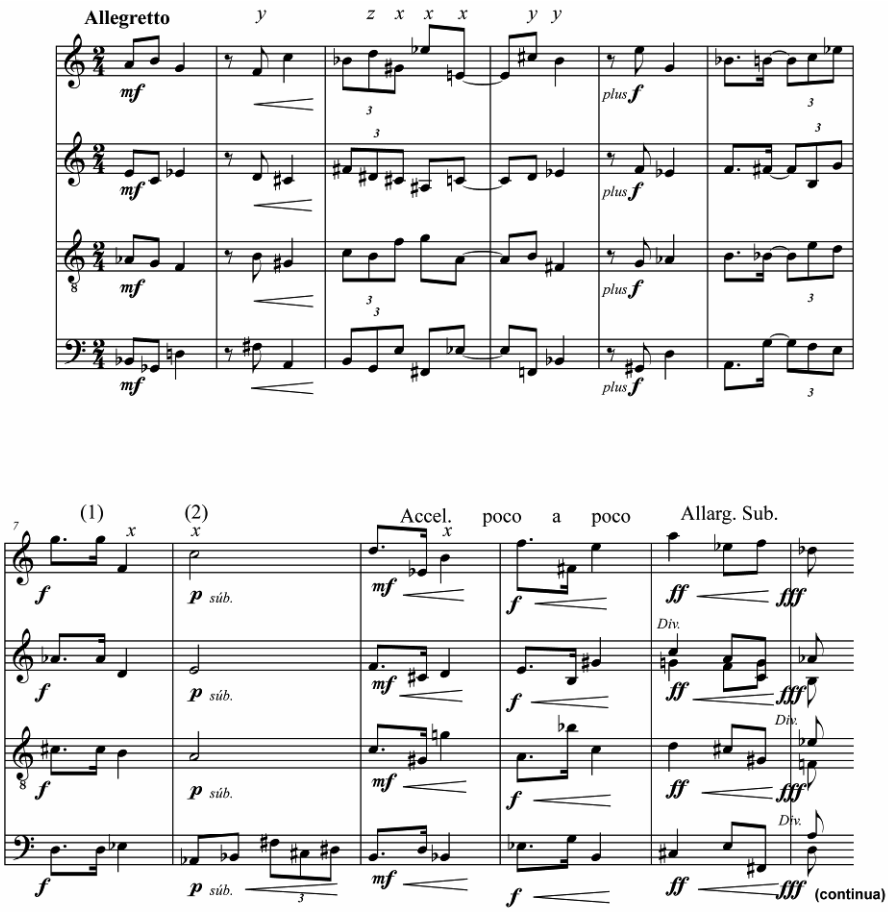
[31] Aunque en nuestro análisis sólo anotamos los dos intervalos que se generan desde la nota del bajo, no debemos obviar el intervalo restante que forman las dos voces superiores. Lo que ocurre es que si en ese primer análisis entre las voces exteriores ya ha aparecido una séptima mayor o novena menor, no hemos indicado los intervalos interiores, con la intención de que la lectura del ejemplo sea lo más clara y legible posible. Como se puede observar en nuestro ejemplo 4, hemos indicado estos dos casos que acabamos de comentar, marcando el intervalo de séptima mayor que se forma entre las voces superiores.

[32] Séptima mayor o novena menor.

[33] Como se estipula en la sexta regla del tratado no se podrá escribir ningún acorde clasificado cuyo origen pueda entenderse fácilmente, se trate de partes acentuadas o no acentuadas.

[34] Op. cit.; pág. 18.

tiempo, la primera está formada por un acorde de SOL mayor con una apoyatura descendente en la voz de contralto (RE#-RE) y la segunda por uno de DO# con ambas terceras, la mayor en el tenor y la menor en el bajo. En las dos corcheas del segundo tiempo aparece un acorde de MI*b* mayor entre las tres voces superiores con la apoyatura en el bajo (FA#-SOL) en la primera y, en la segunda corchea un acorde de LA menor también entre las voces superiores con la apoyatura MI*b*-MI en el bajo.

EJEMPLO 5[35]:

Y llegamos a una cadencia en el compás cuatro: la corchea no acentuada contiene una quinta disminuida que le confiere carácter de dominante. En una primera apreciación se observa que dibuja una tríada entre las tres voces inferiores (FA-SI-RE) pero en realidad, los cuatro sonidos componentes se ajustan a un acorde de

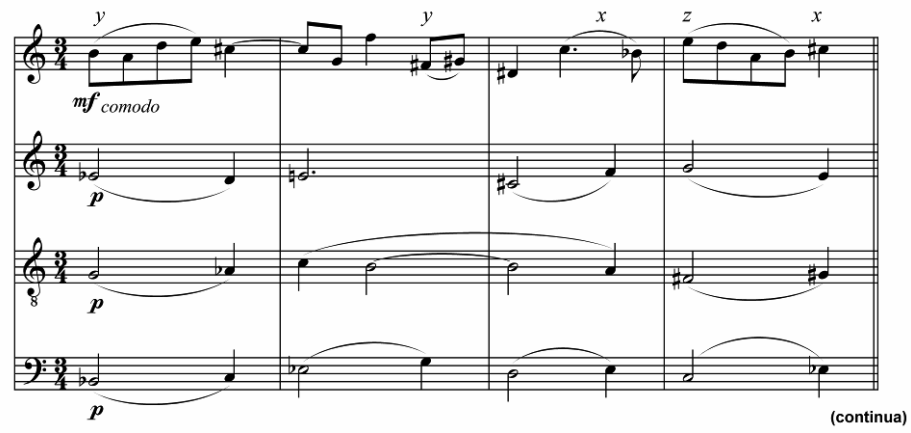
[35] Op. cit.; pág. 21.

novena menor de dominante sin quinta construido a partir de la nota DO# (obviamente enarmonizando el FA por el MI#). El segundo elemento de la cadencia lo constituye la negra que ocupa el segundo tiempo del compás: una tríada de MI*b* menor con apoyatura descendente en la soprano (SI- SI*b*). Casi podríamos hablar de una cadencia rota entre un V grado (DO#) y un VI (Re#, enarmónico de MI*b*), aunque sin la resolución escolástica que obliga a los consabidos movimientos lineales para cada uno de los elementos del acorde. Sin embargo, esos movimientos melódicos de cada una de las voces nos reservan una última sorpresa, pues todas describen un intervalo final asociado, desde el punto de vista melódico tradicional, a la cadencia: una segunda mayor descendente en la soprano (II grado que desciende al I), una segunda menor ascendente en la contralto (sensible a tónica) y dos giros de cuarta justa; descendente en el tenor (IV- I) y ascendente en bajo (V- I).

Pero para que esto no pueda considerarse un caso excepcional, añadiremos el análisis de la segunda cadencia que encontramos en el ejemplo que estamos tratando. El segundo tiempo del compás 7 vuelve a configurarse como una tríada de quinta disminuida (dominante) entre las tres voces superiores (SI-RE-FA) con apoyatura descendente en el bajo (MI*b*-RE), con resolución en el compás 8 a un acorde de LA menor con apoyatura ascendente en el bajo (LA*b*-LA) y los movimientos melódicos de cada una de las cuatro voces son: quinta justa ascendente en la soprano, segunda mayor ascendente en contralto, segunda mayor descendente en tenor y quinta justa descendente en bajo. El paralelo es obvio y enormemente revelador pues nos informa de que en el sistema propuesto por Falk hay, bajo la negación tonal basada en la elección de una interválica opuesta o, también podríamos llamarla compensatoria pues el término nos parece incluso más apropiado, una ordenación vertical en el sentido de un cierto tratamiento de los acordes que Falk no estipula en su tratado pero que se hace patente en los ejemplos musicales propuestos en el libro. Este tratamiento constituye una de las herramientas de que dispone el compositor para la articulación del discurso musical. Aunque efectivamente los complejos verticales incluyan un intervalo de séptima mayor o de novena menor para destruir cualquier efecto tonal, constatamos en este tratamiento (o por qué no llamarlo enlace de estos complejos), unas estrategias que deben mucho a sus antecesoras del sistema tonal. Esta persistencia de los principios armónicos tonales se produce a varios niveles que nuestro análisis está revelando, aunque todo ello quede relegado a un lugar de percepción casi podríamos decir que subliminal.

Verdaderamente cuando el número de voces sobrepasa las cuatro en un contexto atonal, no es que se espese la textura en el sentido tradicional por medio de duplicaciones de sonidos inherentes a la armonía como ocurre en la tonalidad, sino que la inclusión de esas nuevas alturas que constituyen una quinta, sexta o séptima voz potenciarán una percepción atonal, es decir, desde el punto de vista auditivo, consolidarán el estilo. En realidad, la inclusión de una quinta voz ya resulta suficiente para provocar esa afirmación atonal o, si se prefiere, para evitar las posibles asociaciones tonales a las que invita la textura a cuatro partes. Esto puede verificarse en los dos últimos compases del ejemplo 5 que corresponden a los compases 11 y 12 del ejemplo de ejercicio propuesto por Falk para el contrapunto

rítmico nota contra nota. En ese punto el número de partes aumenta de cuatro a cinco y siete respectivamente. Ahora bien, el concepto mismo de "incremento del número de voces" resulta sustancialmente diferente si comparamos los sistemas tonal-atonal. Mientras que en un sistema tonal el engrosamiento textural mediante el incremento del número de voces se consigue por medio de la duplicación (octavación) de sonidos inherentes al acorde (condicionada a la función que éste desempeñe), en un contexto atonal esta estrategia es impensable. Al prohibir el sistema atonal la duplicación o/y octavación de cualquier nota como hemos visto, el aumento en el número de voces siempre tendrá lugar a costa de incrementar no sólo cuantitativamente, sino también cualitativamente el número de sonidos, teniendo como umbral máximo el número de 12 tonos (ateniéndonos al material de partida que considera la división de la octava en doce partes iguales)[36]. Por tanto, el contraste que se establece con el sistema tonal/modal resulta obvio, pues en este caso el incremento de número de voces se produce a expensas de duplicar sonidos pertenecientes a la armonía; es decir, que una textura a siete u ocho voces donde la música discurra bajo un lenguaje tonal, contempla complejos verticales de tres o, como máximo cuatro sonidos[37]. Se trata por tanto de un crecimiento únicamente cuantitativo, pues se incrementa el número de voces pero no el número de alturas sonoras o tonos.

EJEMPLO 6[38]:

[36] Las posibilidades que esto ofrece se multiplican si se prescinde del sistema temperado basado en los 12 semitonos, es decir, utilizando divisiones inferiores al semitono. Aunque esta consideración excede a nuestro actual trabajo, mencionaremos uno de los tratados que presenta un estudio exhaustivo de sistemas microtonales: HÁBA, Alois. *Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, de cuartos, de tercios, de sextos y de doceavos de tono,* Madrid, 1984.

[37] Considerando la triada como elemento básico de este sistema.

[38] FALK, Julien. Op. cit.; pág. 22.

Los efectos armónicos asociados con la tonalidad resultan aún más evidentes en el anterior ejemplo 6 también extraído del tratado de Falk. Se trata concretamente del inicio del ejercicio que presenta como ejemplo de la forma *"Canto armonizado*". Aquí los "efectos tonales" se ven favorecidos por dos motivos. En primer lugar por la disociación que se crea entre la voz superior que lleva el canto (y tiene una mayor movilidad rítmica que las demás) y las tres voces inferiores que quedan relegadas a la función de acompañamiento armónico. Esto favorece la percepción de estas tres voces inferiores como una unidad acórdica. El segundo motivo lo constituye el hecho de que los cambios entre una estructura vertical y otra se ven más espaciados, es decir, que los tradicionalmente llamados ritmos armónicos son más lentos que en el anterior ejemplo 5, lo cual favorece sin duda la percepción de las armonías tan eludidas. Lo que bajo los rápidos cambios armónicos del ejemplo 5 (se entiende en la sucesión de complejos verticales) se hacía prácticamente imperceptible para el oído, aquí adquiere una mayor presencia provocada por esa dilatación en los cambios de ritmo armónico.

Hemos reproducido tan sólo los cuatro primeros compases del ejercicio (ejemplo 6) de los que comentaremos cinco puntos concretos. Se inicia con un acorde de sexta y cuarta de MI*b* mayor entre las tres voces inferiores y en el tercer tiempo del segundo compás tenemos la primera inversión de un acorde de MI menor; en ambos casos la melodía realiza una nota de apoyatura. En el siguiente caso es el bajo quien realiza la apoyatura mientras que en las tres voces superiores se establece una tríada de FA mayor (tercer tiempo del tercer compás). Por último, en el cuarto compás tenemos un acorde de DO mayor con la apoyatura en la voz de tenor en el primer tiempo y, en el tercero, un acorde de DO# menor con apoyatura en el bajo.
Creemos que estas observaciones han quedado lo suficientemente ejemplificadas como para que no puedan considerarse meras casualidades, con lo cual quedan constituidas como uno de los factores que vinculan el sistema atonal de Falk al dispositivo procedimental didáctico tonal[39]. Y es que la jerarquía que presenta el sistema tonal no se limita a priorizar un tipo de intervalos sobre otros sino que las entidades verticales generadas a partir de la superposición de terceras establecen una compleja red de interrelaciones que constituye en sí misma un verdadero código idiomático. Es en este sentido que hablamos de la función de los acordes en la armonía tonal. Por lo tanto, el sistema atonal establece una nueva jerarquía interválica sin embargo sigue vinculado a la dialéctica funcional del sistema tonal como estamos comprobando.

Llegados a este punto, uno puede preguntarse qué posición concede el maestro a esta forma absolutamente armónica (o a cualquiera de las variantes formales que como

[39] *"Resulta casi imposible establecer series de progresiones de acordes que no contengan vestigios de relaciones armónicas o se perciban implicaciones tonales a través de las mismas. (...) En resumen, cuando las relaciones armónicas, ya sea en orden vertical u horizontal aparecen en un diseño atonal, el oído no puede dejar de apoyarse en ellas*". RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad,* Madrid, 1965; pág. 80.

hemos visto, no se adhieren a un contexto contrapuntístico) que parece contradecir en su misma génesis el espíritu de independencia e individualidad entre las distintas voces que Falk defiende desde las primeras páginas de su tratado. El punto 46 del libro responde claramente a esta cuestión constatando que el contrapunto rítmico nota contra nota será un recurso a utilizar de manera esporádica en el transcurso de una composición, a modo de contraste textural con el discurso adyacente: *"Sin embargo, aconsejamos para la composición en estilo atonal, no emplearlo demasiado frecuentemente ni por mucho tiempo, por el hecho de su oposición con la polifonía contrapuntística que es después de todo, el elemento característico de esta música*"[40].

La confrontación de los sistemas tonal y atonal que hemos realizado en este estudio[41] nos conduce a reconocer como desenlace inexorable que ambos planteamientos fueron, cada uno en su momento, fruto de la evolución de la música en Occidente ya que mantienen múltiples nexos afines pues sus diferencias se pueden establecer en base a una tradición común. Por tanto, una visión enfrentada de ambos sistemas como naturalezas opuestas sólo puede entenderse bajo el prisma miope que confiere la falta de una suficiente distancia temporal y emocional por la que los factores novedosos que transgreden los convencionalmente establecidos acaparan la atención en su totalidad[42] y no permiten la verificación de todos los demás factores que siguen adheridos a la tradición[43].

Del tratamiento interválico estudiado deducimos que ambos métodos priorizan determinados intervalos sobre los demás. Esta preeminencia se manifiesta en un uso mayoritario de unos sobre otros, lo que nos permite declarar que estamos ante dos sistemas estructurados en base a una jerarquía. Aunque este hecho está ampliamente aceptado y documentado por lo que a la tonalidad se refiere, no es así para la atonalidad pues entre sus ideales primigenios estaba precisamente conseguir el uso no jerarquizado de los doce sonidos de la escala cromática. Así, hemos constatado una voluntad de negación del sistema tonal en la propuesta de Julien Falk en varios integrantes que conforman el complejo musical, a saber: en la base interválica sobre la que se apoya el sistema, en la no duplicación de sonidos (octavación) y en el encubrimiento o disimulo de la repetición y de la imitación de células motívicas. Pero en su intento de anular un tipo de prelación interválica, lo que hicieron los

[40] FALK, Julien. Op. cit.; pág. 21.

[41] Este artículo constituye un capítulo resumido de un estudio más amplio que venimos desarrollando en este campo.

[42] *"Y quizá mirar hacia lo reciente, hacia lo más nuevo, nos ha dado en algún momento la sensación de que el siglo ha estado cuajado de cambios radicales, cuando en realidad se presentaban ideas por evolución"*. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX,* Valencia, 2003; pp. 46-7.

[43] *"La cercanía nos enseña la diversidad, y la lejanía la comunidad. El presente nos muestra las divergencias entre las personalidades, y una distancia media nos muestra la semejanza de los medios artísticos; pero la gran distancia supera ambas cosas, y nos muestra a las personalidades como diversas, pero nos muestra también lo que realmente las une"*. SCHOENBERG, Arnold. *Armonía,* Madrid, 1995; pág. 491.

atonalistas (y entre ellos se cuenta Falk) fue crear otro, puesto que en lugar de establecer un método en el que cualquier intervalo tuviera el mismo peso específico que cualquier otro, se esmeraron en favorecer cuantitativa y cualitativamente, precisamente aquellos intervalos considerados disonancias en el sistema tonal para compensar así las inevitables asociaciones con que el oído, educado en la tradición, hubiera respondido. Esta nueva jerarquización interválica de signo contrario a la establecida por el sistema tonal es flagrante en el atonalismo representado por el método atonal que estudiamos pues, como se ha visto, este tratado parte precisamente de esta premisa que, por otro lado, también ha sido advertida en otros sistemas atonales (como por ejemplo, en el atonalismo dodecafónico y serial de la Escuela de Viena)[44].

También hemos podido comprobar cómo la influencia de la tradición tonal no siempre se manifiesta en forma de negación, sino que algunos aspectos del atonalismo falkiano reafirman las prácticas ya existentes. Persiste, por ejemplo, un cierto tratamiento armónico un poco a la manera de la armonía clásica (de cuya práctica está fuertemente influenciado como hemos demostrado) aunque, como ya se ha señalado, el maestro no especifica las normas que han de regir ese tratamiento armónico. No es el único tipo de atonalismo que presenta estas características pues otros autores han remarcado que en el atonalismo serial (concretamente en el dodecafonismo vienés) ocurre algo similar pues también se constata un tratamiento a nivel armónico que bebe en la tradición tonal[45]. Este estado de cosas se nos antoja paralelo al existente antes de la codificación del sistema tonal: en la polifonía modal

[44] *"Sucede así que, necesariamente, ciertos intervalos resultan privilegiados armónicamente, al igual que ocurría en la música tonal. En la armonía clásica, los intervalos llamados consonantes poseían funciones más importantes y constantes y eran más frecuentes; en el atonalismo (dodecafónico y serial), dichos intervalos se encuentran forzosamente en situación de inferioridad tanto cualitativa como cuantitativamente, mientras que los intervalos llamados tradicionalmente disonantes tienen funciones más importantes y son más frecuentes. En principio, esta discriminación parece paradójica en un sistema que teóricamente tiende a la desjerarquización de las alturas"*. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música,* Op. cit.; pp. 88-9.

[45] *"No se ha señalado el hecho de que el comportamiento de los intervalos de este tipo de atonalismo* (se refiere al dodecafónico y serial) *es ambiguo y muestra un sorprendente paralelismo con los usos tonales. (...) pero los acordes han de ser vigilados para que los intervalos llamados consonantes no predominen y sugieran tensiones tonales. Podría hablarse en este tipo de atonalidad, de "tratamientos de acordes", como en la armonía clásica. Creo que la constancia en la diferencia de tratamiento de los intervalos, según sean melódicos o acórdicos, tanto en la música tonal como en la atonal, dando siempre mayor libertad a los primeros y vigilando estrechamente los segundos, demuestra una vez más, sin lugar a dudas, que el papel de la armonía (sonoridad simultánea) continúa siendo más decisivo que el de la secuencia lineal. Para la armonía clásica esto era una evidencia, pero los dodecafonistas se engañaron a este respecto: creyeron que la armonía podía ser un simple resultado y no se dieron cuenta de que estaban "tratando" cuidadosamente los acordes"*. BARCE, Ramón. Op. cit.; pág. 89. Estos argumentos que R. Barce deduce del estudio de las obras del atonalismo dodecafónico vienés, se ajustan admirablemente a los resultados de nuestro análisis del sistema atonal de Julien Falk.

las relaciones verticales no se ven estipuladas desde un punto de vista teórico, de hecho, esta polifonía ni siquiera reconoce la noción de "acorde" y mucho menos atiende a una correlación específica en la sucesión de complejos verticales sino que persigue la esencia modal de una música libre de ataduras armónicas, amparada en la línea ondulante, tonalmente imprecisa del canto llano[46]. Sin embargo, -del mismo modo que ocurre en la música atonal de principios del siglo XX-, en esa antigua polifonía modal la no regularización armónica tampoco conllevaba la inexistencia de un tratamiento y de un cuidado particular en las sonoridades verticales.

Pero esta aparente liberación de una interrelación acórdica no es el único punto vinculante entre la música atonal y la modal. En ambos casos esta no-formulación de una teoría armónica viene decididamente supeditada a lo que se considera otro punto de conexión entre dos períodos históricos tan alejados y estilísticamente diversos: la primacía del contrapunto, es decir, una concepción horizontal de la música que erige el contrapunto como sinónimo de composición. Efectivamente, la irrupción del movimiento atonal en el panorama musical de la primera mitad del siglo XX trajo consigo una revalorización del contrapunto como técnica compositiva. Pero es que el contrapunto no puede concebirse completamente desvinculado de la armonía, pues ambos términos conllevan de manera implícita el concepto mismo de polifonía como capacidad de escucha simultánea o vertical que caracteriza de manera única y particular a la cultura occidental. Aunque los atonalistas, en su afán de rechazo a la armonía clásico-romántica, se ampararon en el contrapunto y obviaron una referencia teórica a la armonía en sus escritos, no evitaron que esta última persistiera y que su tratamiento, al no regularse de una manera específica fuera del sistema tonal, subsistiera impregnado de las directrices marcadas por la armonía tradicional y sus tácticas en la conducción de las voces. La no especulación o sistematización de la armonía no impedía que en la práctica hubiera un verificable tratamiento armónico como hemos demostrado en nuestro análisis del sistema atonal propuesto por Falk. Un rasgo concreto que hayamos regulado en este libro y que evoca de una manera clara las tácticas procedimentales de la armonía tonal tradicional, es la preferencia por el movimiento contrario entre las voces de la textura[47]. Por sí sola esta característica se podría argumentar como uno de los motivos por los que el

[46] *"Al trazar con gracia y agudeza un perfil de la evolución musical desde la Edad Media hasta Schoenberg, pone de relieve la cualidad característica de la música modal, es decir, la ausencia de puntos de tensión que la caracteriza: en el gregoriano cada nota de la melodía puede pretender ser tónica porque, en realidad, ninguna lo es: el discurso no gravita sobre un polo de atracción hacia el que se dirige necesariamente el desarrollo sonoro (y que es el que el auditor desea oír) sino que cada punto tiene una dignidad autónoma y se impone a la audición rico en relaciones con el resto, y sin embargo, totalmente desvinculado. (...) La música contemporánea, en su abandono de las atracciones tonales, tiende, en realidad, a una condición muy próxima a la gregoriana".* ECO, Umberto. *La definición del arte,* Barcelona, 1985; pág.178.

[47] *"El movimiento directo de las cuatro voces es muy posible, pero excepcionalmente".* FALK, Julien. Op. cit.; pág. 20.

maestro recomienda al alumno un conocimiento profundo de la armonía y el contrapunto tradicional, tras el cual se podrá iniciar este estudio del estilo atonal[48].

Se observa que la máxima del estilo atonal (independencia horizontal y vertical entre las voces, evitando toda alusión a la tonalidad) se consigue con auténtica eficiencia en texturas a dos voces, e incluso a tres. Sin embargo, hemos visto como en la textura a cuatro voces (especialmente cuando dibuja complejos verticales en las formas aquí analizadas: *"Contrapunto rítmico nota contra nota"* y "*Canto armonizado*) se corre un mayor riesgo de asociación con acordes del sistema tonal probablemente porque la textura a cuatro partes se haya constituido como la convencional, la más significativa de ese sistema. Derivamos que la inevitable percepción vertical en estas formas se traduce en la flagrante intromisión de complejos verticales fácilmente vinculables con la tonalidad, y por tanto nuestro estudio concluye que esta ciencia –el contrapunto- se desarrolla en su nivel óptimo en texturas a dos y tres voces[49]. El incremento del número de partes conlleva, tanto en el contrapunto escolástico[50] como en el atonal (Falk), una ampliación cualitativa y/o cuantitativamente menos restrictiva de las normas. Esta "relajación" afecta de manera esencial a la constitución de las líneas individuales que, por decirlo de una manera redundante pero muy gráfica, pasan a ser menos "individuales" en texturas superiores a tres voces[51].

Ello nos conduce directamente a un estudio específico para la elaboración de melodías, pues la máxima efectividad del sistema se verifica no sólo en texturas a dos o tres voces sino sobre todo, en la monodía[52]. Este énfasis en la composición lineal que aquí observamos contrasta con el tratamiento tradicional que el

[48] En el punto 69 del libro escribe Falk: *"Aconsejamos no abordar los presentes estudios más que después de los de armonía tonal y contrapunto riguroso tonal y modal"*. En Op. cit.; pág. 26.

[49] *"En la formación de los músicos se precisa, en gran medida, sólo el contrapunto a dos voces. Aquellos que quisieran o tuvieran que rendir más (directores, maestros de capilla, profesores de música, músicos de iglesia) debieran estudiar, con preferencia a trabajos a tres voces en el mismo estilo..."*. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto,* Barcelona, 1998; en "Prólogo", pág. XII.

[50] Algunos autores opinan que son tantas las licencias que se toman a cinco, seis, siete u ocho voces que carece de sentido hablar ya de un contrapunto severo sujeto a las reglas escolásticas. Ver por ejemplo, GARCÍA GAGO, José. *Tratado de contrapunto tonal y atonal,* Barcelona, 1998; pág. 57.

[51] *"Una gran época del contrapunto, como fue el barroco, centraba sus estructuras polifónicas alrededor de una construcción básica a tres partes (trío-sonata, música organística para dos manuales y pedal, etc.). Es significativo que en la mayor parte de las fugas a cuatro voces de Bach, una gran proporción del contrapunto es a tres partes, mientras que la textura completa a cuatro voces se reserva para obtener variedad y en momentos de clímax. La realización a tres partes tiene una eficacia especial en la música para teclado. También muchas páginas de partituras orquestales responden a un esquema fundamental a tres partes "reales", una vez han sido explicadas las octavas de duplicación y las notas subordinadas de carácter armónico"*. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Barcelona, 1997; pág.11.

contrapunto escolástico ha hecho de este aspecto. Nos referimos a que en muchos tratados de contrapunto severo no se contempla un requisito de trabajo sobre la construcción melódica paralelo al mencionado en la técnica atonal de Falk debido, con no poca probabilidad, a que tradicionalmente el contrapunto de especies fija su atención no en la elaboración melódica de manera aislada, sino dentro de un contexto polifónico, erigiéndose sobre melodías preestablecidas en muchas ocasiones (es el caso de los cantus firmi)[53], o bien elaboradas posteriormente a imagen y semejanza de estas últimas[54]. Instamos, pues, a la restitución del estudio de la melodía como componente medular e ineludible en el estudio del contrapunto, no solamente en lenguajes atonales sino también en el estudio del contrapunto armónico-tonal donde las sonatas y suites a solo de J. S. Bach resultan ejemplos fundamentales para el estudio aquí apuntado. A pesar de que Falk incorpora el estudio sobre la "monodía atonal" en un punto bastante avanzado del libro[55], puede considerarse un material óptimo para iniciar al alumno en el estudio del contrapunto atonal. Como apuntábamos anteriormente, la construcción de este tipo de melodías atonales resulta sumamente enriquecedora para el alumno puesto que le obligará a hacer un esfuerzo auditivo que no tiene que hacer con la tonalidad, ya que tiene interiorizada una pauta melódica vinculada en gran medida a un discurso vertical y que además es con la que ha crecido y bajo cuyas bases ha aprendido los rudimentos del arte musical. Por tanto, por un lado tenemos el enriquecimiento del oído interno que se produce al ejercitar relaciones interválicas no relacionadas con un centro o tónica y por otro, el imperativo de ampliar un mundo marcado por siglos de tradición en la tonalidad; como consecuencia de todo lo apuntado, el alumno ampliará idiomáticamente su formación auditiva y la comprensión estilística que ello conlleva.

Nuestra condición de docentes y compositores nos plantea constantemente la lógica preocupación por la aplicación didáctica de los recursos estilísticos acaecidos en el

[52] Si observamos el texto de Falk, un elemento curioso, que a su vez corrobora esta compleja red de equilibrios que estamos describiendo, es que la regulación interválica sólo es a nivel horizontal en el estudio de la monodía. Una vez inmersos en un contexto polifónico (a partir de dos voces en adelante) la normativa se concentra única y exclusivamente en los acontecimientos verticales.

[53] *"El cantus firmus, en la música polifónica, servía de base a la escritura contrapuntistica. Los maestros antiguos sentían especial predilección. Lo tomaban del gregoriano y lo convertían en notas de larga duración"*. BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Madrid, 1991; pág. 103.

[54] Aunque tratados de contrapunto modal-tonal más próximos en el tiempo como por ejemplo el de Salzer y Shachter (SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. *El Contrapunto en la Composición. El estudio de la conducción de las voces,* Barcelona, 1999; pp. 3-9) o el de Forner y Wilbrandt (FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo,* Barcelona, 1993; pp. 78-105) sí presentan capítulos dedicados a la elaboración de cantos dados y/o melodías, ello no se ha hecho extensivo a todos los tratados de corte escolástico y, deducimos de ello, que no constituye un rasgo distintivo o, si se prefiere, no se ha considerado un elemento inherente a este sistema pedagógico.

[55] Concretamente en la tercera parte del libro (puntos 76 y 77).

siglo XX –más concretamente, las nuevas aplicaciones en el campo del contrapunto- y a plantearnos una reflexión y examen de las técnicas contrapuntísticas escolásticas. Las prácticas pedagógicas actuales deberían ampliar sus contenidos incluyendo la nueva perspectiva que incorporó a nuestra cultura el siglo XX. En la formación del discente jugará un papel tan importante el tratado como el conocimiento de la música escrita en los diferentes períodos de la historia. Dicho conocimiento se fundamentará en un profundo análisis de las partituras correspondientes, y esto lleva implícito atender a los más variados estilos musicales.

Tenemos constancia de que Falk era consciente de que su método compositivo estaba, en 1957, *"tras la segunda línea de la vanguardia"* según sus propias palabras[56]. Conocedor pues de las vanguardias postbélicas (matemáticas y nuevas tecnologías aplicadas a la música configuraban nuevos retos como la música electrónica o el serialismo integral) que progresivamente dejaban atrás el conflicto tonal-atonal, él no renuncia a una codificación de un lenguaje representativo del siglo XX. Su postura se desvela coherente y vinculada con su aversión a un exceso de empirismo condicionado por una avidez de novedad[57]. Ello contrasta con las inclinaciones de otros muchos compositores del momento, pues tratamos una época en la que la innovación se erigía como máxima en el terreno artístico[58]. Esta postura de Falk que algunos podrían calificar como un tanto convencional o desfasada, en la actualidad se nos presenta como una visión casi profética y, en cualquier caso, adelantada a su tiempo; un tiempo en que la celeridad de los cambios –junto con la exaltación de la originalidad- coqueteaba con la posibilidad de desatender una formación exhaustiva entroncada en la tradición para el aspirante a compositor.

Nuestro cometido trasciende cualquier valoración estética y aspira –reconocida y asumida como una realidad histórica- a estudiar la posibilidad de articular una táctica procedimental sistemática para la enseñanza de lenguajes atonales y para ello hemos comenzado remontándonos a nuestros antecedentes. Así pues, consideramos que Falk es un pionero en su formulación teórica, desde su rigurosa plasmación de la técnica en forma didáctica. Al desvelarnos el mecanismo compositivo que él mismo

[56] FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit.; pág. 97.

[57] *"El arte por supuesto, está en perpetua evolución, y no es cuestión de oponerse a esta marcha hacia delante. (...) Todo viene a su tiempo pero sobre todo, ¡¡¡no sacrifiquemos la belleza en aras de la novedad!!!"*. FALK, Julien. Op cit.; pág. 5.

[58] *"En primer lugar, la creencia de que las artes, al igual que otros ámbitos de la cultura, progresaban hizo que la innovación pareciera deseable: como si fuese una suerte de imperativo moral o histórico. A los compositores conservadores se los miraba a menudo como a renegados. En segundo lugar, la visión común de la innovación artística como análoga de alguna forma al descubrimiento científico (ejemplificada en la expresión "música experimental") implicaba una asociación entre la novedad categórica, la creatividad y el valor. Por último, la existencia de la novedad radical hizo que la innovación misma fuese una base importante para evaluación crítica. En consecuencia, una de las preocupaciones clave de la crítica (por ejemplo, desde los años cuarenta hasta los sesenta) llegó a ser la identificación y a menudo la celebración de la innovación".* MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología,* Madrid, 2000; pág. 506.

utiliza en sus propias obras, Falk va mucho más allá proporcionándonos un recurso valioso y único en su género para la enseñanza de la composición en un idioma atonal.

Este análisis demuestra una vez más, que a pesar de su inicial enfrentamiento, tonalidad y atonalidad no son más que las dos caras de una misma moneda. Ya en 1926 Schoenberg proclama que la respuesta a la consideración tonal o atonal se ha convertido en una cuestión de opinión[59] y asimismo, desde fechas muy tempranas se observó la aproximación entre ambos conceptos, fruto de la ampliación progresiva e ininterrumpida de las fronteras que delimitan cada uno de ellos y que preconizaban una evolución hacia la no diferenciación entre tonal y atonal[60]. Hemos podido comprobar que incluso en los sistemas que están teóricamente circunscritos y etiquetados como atonales, persisten reminiscencias tonales ya que resulta imposible deshacerse de cualquier influencia tonal pues ello supondría poder eliminar nuestra memoria. Sin embargo todo esto no les resta importancia como conceptos por las trascendentales consecuencias que generaron aún como emblemas ideológicos[61]. Y aunque el término atonal haya podido resultar desafortunado por cuanto a la negatividad que lleva implícita, su negación abarca unos límites bien precisos: los de la tonalidad diatónica. Una vez establecida esta delimitación, nada le exime de la posibilidad de establecerse como sistema susceptible de una normatividad. Esta posibilidad se ha visto ejemplificada de diferentes formas y sutilmente perfilada bajo criterios personales a lo largo del siglo. Hemos estudiado una de estas posibilidades de codificación acaecida a mediados del siglo XX: la de Julien Falk.

[59] Ver "Opinion or insight?" en SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea,* Op. cit.; pág.258.

[60] Ver por ejemplo, RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad,…,* Op. cit.; pág. 176.

[61] *"Nunca hubo absoluta tonalidad demostrable en ninguna composición, ni absoluta atonalidad; pero los conceptos distintivos han existido, de igual modo que la pantonalidad; sin embargo, no por ser meros conceptos son menos reales, pues en realidad orientaron las direcciones que determinaron el curso de la música".* En RETI, Rudolph. Op. cit.; pág. 163.